

Bettina Wodianka

## Radio als Hör-Spiel-Raum: Medienreflexion - Störung - Künstlerische Intervention

2018

<https://doi.org/10.25969/mediarep/3574>

Veröffentlichungsversion / published version

Buch / book

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Wodianka, Bettina: *Radio als Hör-Spiel-Raum: Medienreflexion - Störung - Künstlerische Intervention*. Bielefeld: transcript 2018. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/3574>.

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons BY-NC-ND 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons BY-NC-ND 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Bettina Wodianka



# RADIO ALS HÖR-SPIEL-RAUM

Medienreflexion – Störung –  
Künstlerische Intervention

[**transcript**]

Medien- und Gestaltungsästhetik 4

Bettina Wodianka

RADIO ALS  
HÖR-SPIEL-RAUM

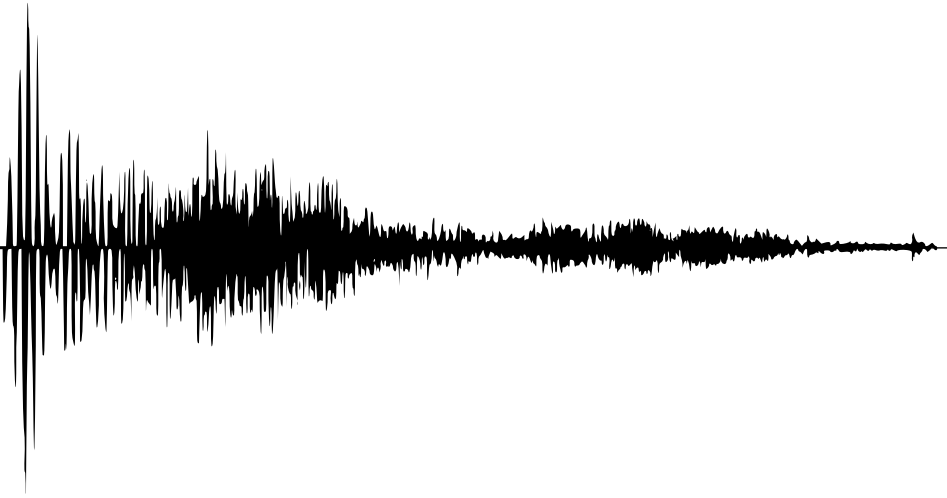
Medienreflexion – Störung –  
Künstlerische Intervention

**BETTINA WODIANKA** studierte Theaterwissenschaft, Neuere deutsche Literatur und Psychologie an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Nebenbei arbeitete sie als Redakteurin im Radio und assistierte bei Produktionen im Theater, Tanz und Radio.

Sie hat an der Universität Basel im Fach Medienwissenschaft promoviert und war Stipendiatin im SNF-Graduiertenkolleg ProDoc *Intermediale Ästhetik. Spiel – Ritual – Performanz*. Sie forscht und unterrichtet zu (intermedialen) Konfigurationen akustischer Kunst, der Fotografie, des Films und performativen Darstellungsformen. Momentan lebt sie in San Francisco.



Bettina Wodianka



# RADIO ALS HÖR-SPIEL-RAUM

Medienreflexion – Störung –  
Künstlerische Intervention

**[transcript]**

Medien- und Gestaltungsästhetik 4  
Hrsg. v. Prof. Dr. Oliver Ruf

Die vorliegende Arbeit wurde im Sommersemester 2016 von der Historisch-Philosophischen Fakultät der Universität Basel als Dissertation angenommen.

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2018 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigung, Übersetzung, Mikroverfilmung und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlagkonzept: Natalie Herrmann, Theresa Annika Kiefer, Lena Sauerborn, Elisa Siedler, Meyrem Yücel

Designkonzeption: Andreas Sieß

Gestaltung & Satz: Kiron Patka

Grafik »Hör-Spiel-Raum«: Björn-Achim Schmidt

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN Print: 978-3-8376-4046-5

ISBN PDF: 978-3-8394-4046-9

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: [info@transcript-verlag.de](mailto:info@transcript-verlag.de)



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0 Lizenz (BY-NC-ND). Diese Lizenz erlaubt die private Nutzung, gestattet aber keine Bearbeitung und keine kommerzielle Nutzung. Weitere Informationen finden Sie unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Um Genehmigungen für Adaptionen, Übersetzungen, Derivate oder Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an: [rights@transcript-verlag.de](mailto:rights@transcript-verlag.de)

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

# Inhaltsverzeichnis

---

Einleitende Gedanken – 11

## 1 Kunst/Radio/Kultur – 23

1.1 Das Hörspiel und der Kulturauftrag  
im öffentlich-rechtlichen Rundfunk – 23

Radio als Kulturinstrument für die Massen | Kultur im Radio-  
dispositiv: Das Hörspiel und der ›performative‹, spielerische  
Kulturbegriff | Vom Bohren harter Bretter: (Quoten-)Druck und  
die Frage nach der Kultur

1.2 Zum Begriff ›Hörspiel: Akustische Kunst  
im Spannungsfeld *Kunst/Radio/Hörer* – 35

Hörspiel im Spannungsfeld der Nachricht, Unterhaltung und Kultur |  
Hörspiel/Theater/Literatur: Das Hörspiel im Kunstsystem | Die zwei  
Pole des Hörspielbegriffs: Das literarisch-dramatische Hörspiel und  
das (Neue) Hörspiel als ›Totales Schallspiel‹

1.3 Intermedialität:  
Analyse im offenen System der Relationen – 48

Intertextualität und Intermedialität | Intermedialität  
als Forschungsachse und offenes System

1.4 Inter/Medialität: Medien und Formmigration – 54

Zum Medienbegriff und dem Verhältnis Medium – Form |  
Das Medium als Dispositiv | Intermedialität als Verfahren  
und die Figuration intermedialer Differenz | Inter/Medialität  
und Form(ation): Interformative Analyse | Systematik der medialen  
Interdependenzen: Medienkombination, Medienwechsel und  
Systemreferenz | Das Hörspiel als Zeichensystem: Intermediale  
Bezugnahme als Systemreferenz und Medienwechsel |  
Systemreferenzen im Hörspiel: *War of the Worlds* und der mediale  
Realitätseindruck im Radiophon

## 2 Kunst im neuen Mediendispositiv – 85

### 2.1 Radio-Kultur-Technik:

#### Das Hörspiel und die Künste – 86

Kunst im Verwaltungsapparat | Das Mediendispositiv als neutraler Distributionskanal: Kunst, Technik und Medienspiritismus

### 2.2 Hörspiel als Medienreflexion:

#### Überlegungen zur radiophonen Produktion – 103

Rudolf Arnheim: Radiokunst als Kunst der Montage | Hans Flesch: Künstlerische Spielformen im neuen Dispositiv | Kurt Weill und (*Möglichkeiten absoluter*) *Radio-* als »fruchtbare Massenkunst« | Bertolt Brecht und das Radio: Radiodispositiv, Kunst und Masse | Walter Benjamin: Kunst im Radio als Schulung des Hörers über die Volkstümlichkeit

### 2.3 Zwischenresümee: Radiokunst als Kunst

#### der Reproduktion und der Neue Mensch – 143

Das Radio als demokratisches Massenmedium | Radiophone Kunst als Kunst der Reproduktion

### 2.4 Montage, Collage und Medienreflexion – 150

### 2.5 Walter Ruttmann und die Produktionstechnik der Montage: Die Medienkomposition

#### *Weekend* – 161

Ruttmanns intermediale Ästhetik und seine produktionsästhetischen Neuerungen | *Weekend*: Aufbau des Wochenendes in der Großstadt Berlin | Rhythmus und Bewegung. Musik, Malerei, Film und das monophone Hörspiel *Weekend* | Die Störung habitualisierter Rezeptionshaltungen in der Medienreflexion *Weekend*

### 2.6 Pierre Schaeffer

#### und die Montage als kompositorisches

#### Materialverfahren in der *Musique concrète* – 182

Expanded Music und ihr Spielmaterial: die *objets sonores* | Schaeffers Arbeit mit der Schallplatte und dem Tonband | Hörspiel als nicht-mimetische Kunstform: »Absolute Radiokunst« und »Totales Schallspiel«

### 3 Radio als Hör-Spiel-Raum – 203

Die Medienkonkurrenz des Fernsehens als Freiraum für das Hörspiel | Das Neue Hörspiel: Redaktionelle Wegbereitung und Künstler als Hörspielproduzent

#### 3.1 Unterwegs zu neuen Darstellungsformen: (Neues) Hörspiel als intermediale Suchbewegung – 213

*Intermedia* als poetologisches Konzept: Das Prinzip ›Expanded‹ | Susan Sontag: Kunst als Ereignis und die neue Erlebnisweise | Marshall McLuhan und sein Einfluss auf die Kunst der 1960er und 1970er Jahre

#### 3.2 Das Hörspiel als künstlerische Intervention im Radioprogramm – 226

Neues Hörspiel, die Autonomie des Klangs und die Rolle des kritischen Sprachspiels | Neues Hörspiel: Produktion – Demonstration – Rezeption | Das künstlerische Prinzip ›Störung‹ und das Hörspiel als Intervention im Radioprogramm

#### 3.3 Wolf Vostell und das Prinzip Störung als künstlerische Intervention – 237

Aufbau des Features *Rebellion der Verneinung* | Die *Rebellion der Verneinung* und das künstlerische Prinzip der Störung

#### 3.4 Radiophone Poesie. Interdependenzen zwischen Produktionstechnik und Gestaltungsverfahren – 253

Die Stereophonie: Der produktions- und rezeptionsästhetische Weg in die Wahrnehmung des Raumes

#### 3.5 Mauricio Kagel: »Durchdringung der Musik als Sprache und Sprache als Musik« – 264

*Lullaby*: Radiophone Poesie diesseits wie jenseits der Abstraktion | *Lullaby*: Das Spiel mit der stereophonen Produktionstechnik zwischen syntaktischem und semantischem Spielmittel

#### 3.6 Die Partitur als »radiophoner Text« – Rühms Hörspiel *Ophelia und die Wörter* (WDR 1969) – 278

3.7 Das Tonbandgerät, die Produktionstechnik der Montage, die Aufnahme als Realitätsfragment und die Bandmontage als künstlerische Intervention – 284

## 4 Rolf Dieter Brinkmann oder *Die Wörter sind böse* – 293

4.1 Die Sprache als vermittelndes Medium – 299

Sprachskepsis | Diesseits und jenseits der Literaturszene der BRD | Brinkmann und die amerikanische Literaturszene | Die Erweiterung der Literatur: mit der Sprache gegen die Sprache | Erweiterung der sprachlichen Mittel durch intermediale Darstellungsformen

4.2 Brinkmann, die Reproduktionstechnologien und die Massenmedien – 329

4.3 Die Sendung *Die Wörter sind böse* – 332

Aufbau des Autorenalltags | *Die Wörter sind böse* und Brinkmanns Poetologie

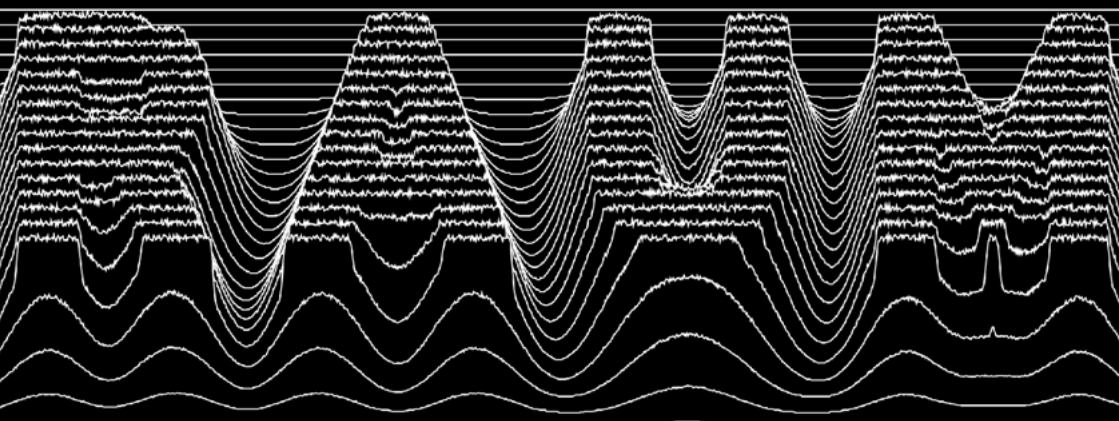
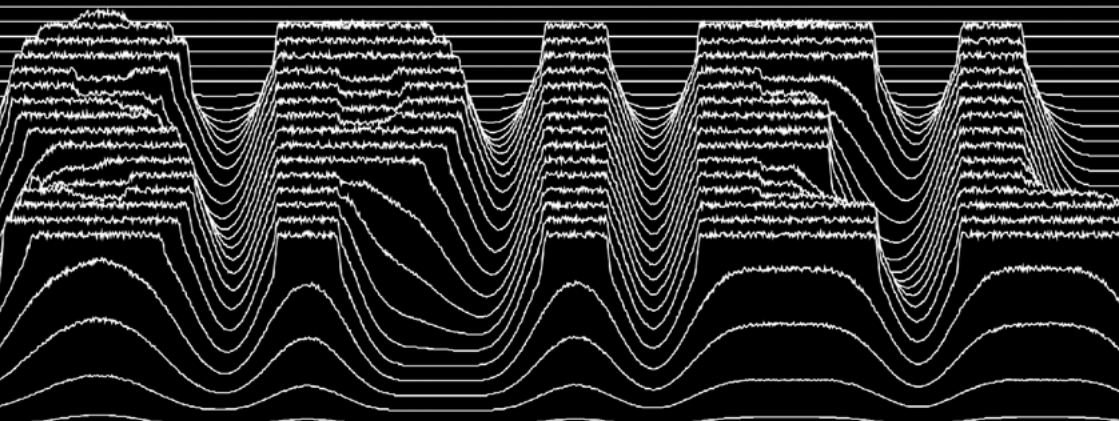
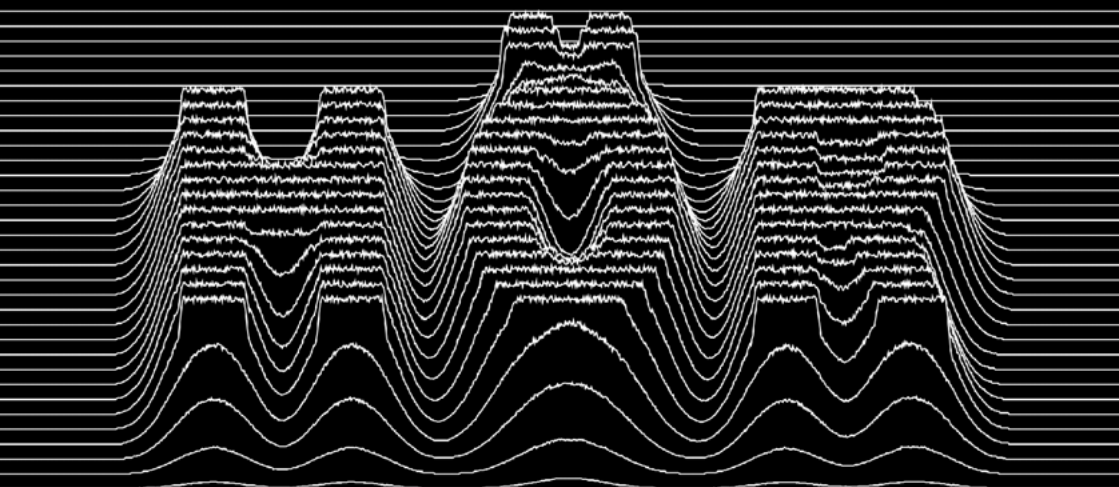
## 5 Schlussbetrachtung und Ausblick – 375

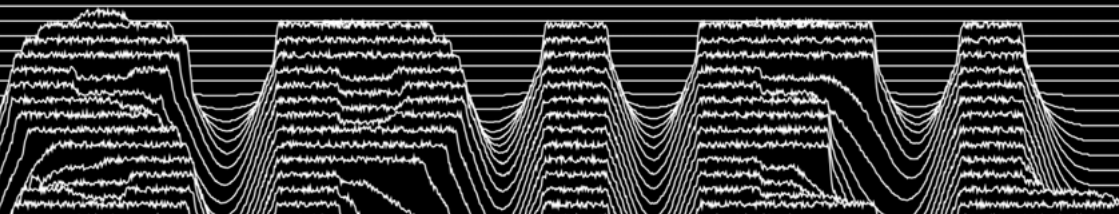
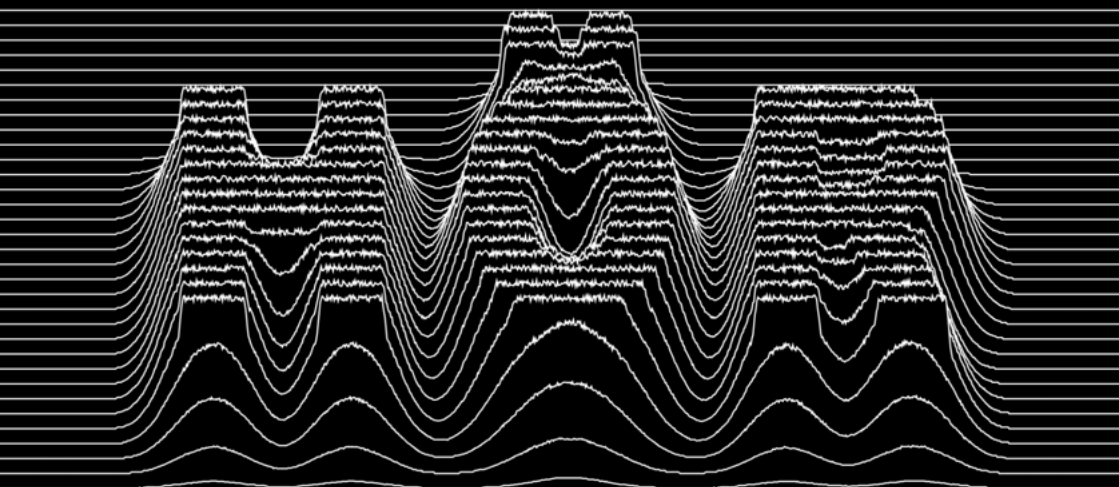
5.1 Störung als rezeptionsästhetisches Ereignis – 375

Die Einheit der Sinne und die synästhetische Wahrnehmung | Protestkultur und Ritualkritik | Medienreflexive Spielvariationen des offenen Kunstwerks: Dé-Coll/age – Cut-up – Meta-Collage | Das Spiel mit der Realität: Leben – Kunst – Leben

5.2 Ausblick – 389

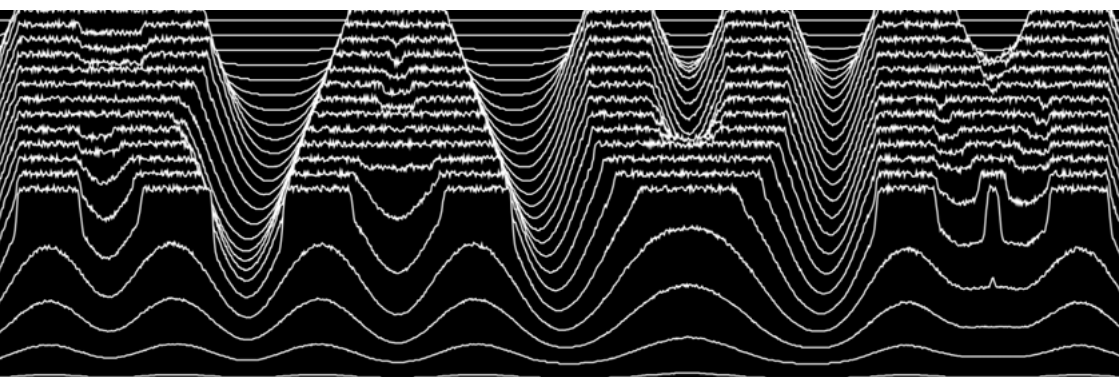
Bibliographie – 401





»Thus the happening developed as an intermedium,  
an uncharted land that lies between collage,  
music and the theater. It is not governed by rules;  
each work determines its own medium and form  
according to its needs.«

*Dick Higgins, 1965*





# Einleitende Gedanken

---

Die Kunst der Gegenwart ist ein neues Instrument, ein Instrument zur Modifizierung des Bewußtseins und zur Entwicklung neuer Formen des Erlebens. Überdies sind die Mittel zur Ausübung von Kunst radikal erweitert worden. Diese neue (mehr gespürte als klar artikulierte) Funktion zwang die Künstler, sich zu selbstbewußten Ästhetikern zu entwickeln, die unentwegt ihre Darstellungsmittel, ihre Materialien und Methoden in Frage stellen.

*Susan Sontag 1965: 63*

Geht man von der Tatsache aus, dass es sich beim Hörspiel um eine Kunstgattung handelt, die sich überwiegend konventionell gewordener narrativer Formen der Vermittlung bedient und der unter der Bezeichnung Erzählhörspiel ihre landläufige Hörerfahrung wie Hörerwartung innewohnt, so mag es paradox wirken, dass ich das oben gewählte Zitat meiner Dissertation voranstelle.<sup>1</sup> Durchstreift man jedoch Kulturprogramme des öffentlich-rechtlichen Rundfunks, die nicht auf dieser eng gefassten Definition des Hörspiels basieren, so vermag diese Begegnung die (eben nur scheinbare) Kluft zum Motto schnell zu überwinden. Aber auch ein anderer, für die Gegenwartskunst im

<sup>1</sup> Das Hörspiel wird nach wie vor als vor allem mediale Übertragung vormals literarischer Werke ins Akustische wahrgenommen. Dies begründet sich über die Geschichte des Radiodispositivs und durch die Etablierung von Produktionspraktiken, die sich während der Weimarer Republik aus verschiedenen Gründen durch- und in der Nachkriegszeit fortsetzen. Hierüber bilden sich Hörerfahrungen und somit -erwartungen aus. Wie Medien kulturelle Praktiken formen, formen auch kulturelle Praktiken Medien. Die Praktiken resultieren auch im Hörspielbereich aus komplexen Aushandlungsprozessen.

Allgemeinen ganz wesentlicher Aspekt kündigt sich in dem Zitat bereits an: Die Komponente des Erlebens bedeutet eine Fokusverschiebung in der Konzeption von Kunstwerken, die über die Betonung des Prozessualen, des Vollzugs und der Handlung das Ereignis als Erfahrungsraum sowie seine ästhetische Wirkung ins Zentrum rücken. Der Begriff des Hörspiels subsumiert heute viele sehr unterschiedliche Spielformen, beschränkt sich in den Erscheinungsformen nicht auf ein eingeeengtes Verständnis als Literaturgattung und ist daher nicht auf bloße Varianten im Genrebereich zu reduzieren, obgleich diese das Radioprogramm rein zahlenmäßig dominieren.

Den in der vorliegenden Arbeit analysierten Hörspielen sind mindestens zwei gemeinsame Momente als doppelte Bewegung inhärent, die die Höranordnungen in ihrem Grundgestus motivieren und charakterisieren: Zum einen weisen dieselben einen hohen Grad an Medienreflexivität auf, der sowohl das Radiodispositiv auf verschiedenen Ebenen betrifft als auch altermediale (kommunikative) Systeme, auf die sich die Hörspiele vor allem auf der Ebene der Form über verschiedene ästhetische Strategien beziehen. Die Medienreflexionen, die in den Produktionen vor allem in Form intra- wie intermedialer Systemreferenzen auftreten, dienen nicht (wenigstens nicht ungebrochen) der Illusionsbildung als Erlebnis- im Sinne einer Intensitätssteigerung qua produktions- wie rezeptionsästhetischer Verfahren der Affizierung. Ganz im Gegenteil: sie werden als kulturelle Codes und Konventionen diskursiv und in der Rezeption auf den Ebenen ihrer Struktur als Inszenierungsmuster wie Funktion, Vorstellungen und Erwartungen betreffend, erfahrbar. Wahrnehmbar werden die medialen Reflexionen über das Ausstellen der künstlerischen Produktion als auf einem Produktionsakt basierend, an dem unterschiedliche mediale Technologien beteiligt sind. Dieser wird als ein prozessualer Vorgang des *in Form Setzens* im Hörspiel als ein insofern *in Form Gesetztes* durch Über-Formungen und über die Betonung der performativ-spielerischen Dimension hör- und bewusst erfahrbar. Dabei wird potentiell nicht nur der Produktionsakt als dem Resultat vorgängiger künstlerischer Prozess, als prozessualer Akt der Erzeugung, diskursiv. Auch der Akt der Rezeption erfährt als in actu eine Verschiebung, indem sich (nicht zwingend ausschließlich, jedoch partiell) die Aufmerksamkeit, die sich normalerweise vor allem auf einen (geschlossenen) Inhalt richtet, auf diese Weise auf die materiale wie mediale Beschaffenheit (s)einer Konstruktion und seiner Bestandteile verlagert. Gewohnte als eingeübte Rezeptionshaltungen, die auf Formwissen basieren, auf das wir in der Mediennutzung generell zurückgreifen, werden dabei unterminiert wie vorgeführt, da sich diese Art der Hörspiele gewohnten Rezeptions-

haltungen gegenüber sperren. Auf diesem Weg der Habitualisierung entrückt weisen diese (im wahrsten Sinne des Wortes) Hörspiele – als zweites Moment – eine Ästhetik der Störung auf, die mit der medienreflexiven Anlage indes eng verzahnt ist. Dabei differiert die Art und Weise der Störung jeweils produktions- und rezeptionsästhetisch und operiert auf verschiedenen Ebenen: auf u.a. inhaltlicher, formaler, medien- wie kunstkritischer. Für das Prinzip ›Störung‹ im Hörspiel ist wiederum die Ästhetik der Collage zentral, die vor allem der Herstellung eines kommunikativen Aktes im Hinblick auf die Rezeption dient. Das Prinzip ›Störung‹ und der kommunikative Akt (offener Kunstwerke) stehen demnach in einem besonderen Verhältnis. Stellt die Störung, kommunikationstheoretisch betrachtet, das Aussetzen eines kommunikativen Aktes dar, bedeutet sie also genau nicht dessen Gewährleistung, so erscheint die Verbindung aus Störung (als künstlerisches Prinzip) und kommunikativem Akt zunächst alles andere als naheliegend zu sein. Im Anschluss an den Literatur- und Medienwissenschaftler Ludwig Jäger (2004) gehe ich davon aus, dass es sich bei der Störung analog zur in diesem Sinne *ungestörten* Kommunikation, nicht um dichotomische Oppositionen handelt, sondern um zwei Zustände, in denen sich kommunikative Verläufe befinden können; sie lassen sich graduell unterscheiden, aber stellen grundsätzlich Formen eines Vorgangs dar. Die Ästhetik der Störung und das rezeptionsästhetische Ausstellen des Hörspiels als ein – etwa über Produktionstechniken wie die Tonbandmontage – *in Form Gesetztes* stehen hierbei in einem engen Verhältnis: Sind ungestörte kommunikative Verläufe dadurch gekennzeichnet, dass die Bedingungen, die das Gelingen des Aktes gewährleisten, selbst unterhalb der Wahrnehmungsschwelle, d.h. transparent bleiben, so ist für die gestörte Kommunikation genau das Gegenteil der Fall. Der Medientheoretiker Markus Rautzenberg bringt den Zusammenhang folgendermaßen auf den Punkt: »Störungen sind Ereignisse, in denen sich Medien als Medien zeigen. [...] Im statischen Rauschen des Funkgeräts wird die Bedeutung des Gesprochenen unverständlich und die Sprache zeigt sich in ihrer Lautlichkeit. Im Rauschen zeigt sich eine *Gegenwendigkeit*, die das Gelingen medialer Vollzüge durchkreuzt.« (2009: 245) Welchem Zweck das damit verbundene Aussetzen respektive in der Schwebehalten der Sinngenese indes dient, ist jeweils unterschiedlich motiviert. Das *in Form Gesetzte* scheint sich als Mediatisiertes, vor allem seinen medialen Kontext betreffend – in dem es als Programmbestandteil stattfindet, demgegenüber es jedoch gleichzeitig äußerlich respektive distanziert bleibt –, niemals (vollständig) darin zu erfüllen und wirkt instabil. Zu beobachten ist, dass Hörspielmacher in medienreflexiven Hörspielen

mitunter auf intra- wie intermediale Systemreferenzen als Spielstrategien zurückgreifen, um die Grenzen und Regeln radiophoner Erzähl- und Vermittlungsweisen zu erkunden sowie konventionelle Darstellungsformen über altermediale und systemfremde Illusionsbildungen auszuweiten respektive miteinander zu konfrontieren. So stellen etwa medienreflexive Rekurse auf das Radio-Dispositiv als Nachrichten-Bulletin ein Verfahren unter vielen dar, um Spiele im Grenzbereich zwischen Fiktion und Realität als Lebenswirklichkeit zu kreieren und eine klare Grenzziehung zwischen den beiden Polen zu destabilisieren. Verfahren wie dieses werden etwa ebenso zur Illusionsbildung eingesetzt wie zu einer angestrebten Sensibilisierung der Wahrnehmung für die mediale Inszenierung als *in Form Gesetzte*. Dabei nutzen Hörspielmacher wie u.a. Walter Ruttmann, Mauricio Kagel, Wolf Vostell und Rolf Dieter Brinkmann u.a. das Spiel mit der Ambiguität von Geräuschen, um konventionelle Bedeutungszusammenhänge zu destabilisieren wie neue zu konstituieren. Die Ambiguität verdankt sich einerseits der indexikalen Natur des Geräuschs als ein Hörereignis, das als Reiz – ob u.a. des Bestrebens der Bedeutungskonstitution qua *semiosis* – automatisch auf eine Ursache (auch etwa durch Codes und Konventionen) rückbezogen wird. Hierüber akzentuieren Hörspielmacher nicht nur das akustische Material als flüchtiges wie präsentatives, sondern ebenso die Performanz ihres Tönens und die demselben innewohnende Theatralität. Andererseits stellt das Geräusch im Hörspiel ein Spielelement unter anderen dar; seine (konkrete oder abstrakte) Bedeutung bezieht dasselbe aus dem jeweiligen Kontext. Das heißt, ob ein Geräusch als viel- respektive nicht eindeutig wahrgenommen wird, hängt vor allem davon ab, in welchem Verhältnis es als Spielelement zur Inszenierung steht. Liegt der Fokus dieser Arbeit bei ausgewählten Hörspielen der 1960er und 1970er Jahre und der Untersuchung der verschiedenen Einflüsse auf experimentelle Radiokunst, entstehen schon in der Frühzeit des Radios Hörspiele, die ebenfalls mit dem Prinzip ›Störung‹ (bereits auf verschiedenen Ebenen) operieren. Dabei tritt das Medium als Mittler nicht, wie für gewöhnlich, hinter der Vermittlung als einem kommunikativen Prozess im Selbstentzug zurück, um diesen störungsfrei zu gewährleisten, sondern kommt eben in seiner Konstitutionsleistung – als die mediale Form bedingendes Moment – selbst zur Erscheinung. Radiokunst vermag Hörkonventionen und -kulturen, die der Rundfunk selbst als – mit dem Musikwissenschaftler Golo Föllmer – »tief im kollektiven Bewusstsein verankerte Kulturform« (2013: 321) institutionalisiert und ausgeprägt hat, offenzulegen und zu irritieren. Hörspielmacher initiieren dabei neue Formen und kreieren wie bespielen alternative Hör-Räume in neu-

gieriger Zueignung. Hörspiele können und konnten daneben immer schon auf die Ästhetik nicht nur ihres Programmumfelds aus- und abstrahlen. Nach Everett C. Frost vermachen die radiophonen Kunstformen gar »ihre Innovationen anderen Kunstformen. So profitieren Filmton und Filmediting von den Schneide-, Bearbeitungs- und Overdubbingtechniken, die in Aufnahmestudios perfektioniert wurden, und dasselbe gilt für Musik und Musikvideos, für populäre wie für avantgardistische.«<sup>2</sup> (2010: 49)

Bei den analysierten Arbeiten handelt es sich überwiegend um Hörspiele, die von Künstlern über u.a. Kooperationen und Aufträge durch den öffentlich-rechtlichen Rundfunk geschaffen werden, die grundsätzlich in anderen medialen Kontexten arbeiten. Sind gerade für die 1960er und 1970er Jahre im Anschluss an die Historischen Avantgarden künstlerische Aktivitäten charakteristisch, die sich medien-, kunst- und gattungsübergreifend vollziehen, so führt diese genuin interdisziplinäre wie mitunter intermediale Praxis zu einem Selbstverständnis, das sich auch in radiophonen Darstellungsformen dieser Jahrzehnte widerspiegelt. Praktizierte Intermedialität spielt daher eine ebenso große Rolle wie ein offener Kunst- und breit angelegter Kulturbegriff. Die analysierten Hörspielarbeiten von Walter Ruttmann, Mauricio Kagel und Rolf Dieter Brinkmann basieren nicht auf dem Prinzip der Rollenaufteilung, dem vorherrschenden Produktionsverfahren innerhalb des Radios im Bereich des Hörspiels; sie entstehen in direkter Auseinandersetzung mit gängigen Produktionstechniken wie deren radioästhetischen Möglichkeiten, Grenzen, Ausweitungen und Umfunktionierungen. Sie tragen kultur- wie kunstvermittelnde Aspekte in sich, die – auch wenn diese sich in Intention und Strategie unterscheiden – auf die aktiv-rezeptive Auseinandersetzung setzen und die mitunter Selbstbildungsprozesse qua Erkenntnis anregen sollen. So baut etwa Mauricio Kagel auf die Bereitschaft des Zuhörers im wahrsten Sinne des Wortes mitzuspielen.

Seit der Geburtsstunde des Radios entstehen auf diese Weise Hörstücke, die Codierungen aufbrechen und in Frage stellen, neu codieren und den Ereignischarakter dieser Prozesse als momentanen Vollzug selbst zum *Spielmaterial* ihrer Reflexionen machen. Durch medientechnologische Innovationen und veränderte Produktions- und Rezeptionsmöglichkeiten ist aus dem

2 ›Overdubbing‹ bezeichnet in der Tontechnik das Verfahren der Mischung einer bereits bestehenden Aufnahme mit einer neuen.

Hörspiel in den letzten Jahrzehnten, wie die Medienwissenschaftlerin Irme-la Schneider feststellt,

eine hybride, intermediale, teils multimediale Form geworden, die inter-aktive Möglichkeiten auslotet und auf ganz unterschiedliche Weise experi-mentiert: mit dem Live-Prinzip, mit interaktiven Internet-Installatio-nen, mit Hörspielen auf der Basis von Improvisationen, mit Formen der ›Musikalisierung des Hörspiels‹. (2003: 9)

Dieser Befund beschränkt sich jedoch nicht lediglich auf die letzten Jahrzehn-te, was ich meinen Ausführungen detailliert aufzeige. Grundlage für die mehr-medialen Konzepte und intermediale Dramaturgie, durch die sich dem Hö-rer neue Hörräume eröffnen, sind transmediale<sup>3</sup> Gemeinsamkeiten, wie der »zeitlich begrenzte, dramaturgische und kompositorisch strukturierte Ab-lauf, die Radiostücke mit Filmen und Theaterstücken teilen.« (Meyer 2008a: 8) Bereits Künstler der Historischen Avantgarden stellen statt des vollendeten Werks das Verfahren in den Mittelpunkt, doch erfährt das mediale Repertoire in den 1960er Jahren aufgrund der Korrelation zwischen neuen Technologi-en und künstlerischer Kreativität eine beträchtliche Erweiterung in Bezug auf die Spielmaterialien und -räume sowie die Stufen intermedialer Konzeption. Hörspielmacher schaffen hierüber ungewohnte Räume für die ästhetische Wahrnehmung, die ebenso wie sie lineare Erzählformen verlassen auch den Weg in Museen wie öffentliche, nicht-institutionelle Räume einschlagen und darüber neue Publika erschließen.<sup>4</sup> Die Entwicklung medialer Technologien – und ihre Auswirkungen auf die Bereiche der Produktions-, Übertragungs- und Empfangstechnik – ist ein wichtiger Einflussfaktor für die Ausdifferenzierung der Spielformen bis zum heutigen Tag. Um ein angemessenes Analysewerk-zeug diesen Spielformen gegenüber zu entwickeln, gilt es, das Forschungsfeld zunächst grundlegend zu kartographieren. Da sich die vorliegende Arbeit auf

3 Ist für den Begriff der ›Transmedialität‹ analog zur Intermedialität charakteristisch, dass er in den Debatten unterschiedlich oder gar nicht definiert wird, jedoch sehr verschiedene Vor-stellungen und Phänomene mit ihm in Verbindung gebracht werden, so schließt sich die vor-liegende Arbeit dem Ansatz Irina Rajewskys an, die ihn folgendermaßen definiert: Dabei »fal-len unter ›Transmedialität‹ medienunspezifische Phänomene, die in verschiedenen Medien mit den dem jeweiligen Medium eigenen Mitteln ausgetragen werden können, ohne daß hier-bei die Annahme eines kontaktgebenden Ursprungsmediums wichtig oder möglich ist.« (2002: 206)

4 Wobei dieser Weg in öffentliche Räume, die auf die Anwesenheit eines Publikums set-zen, kein neu eingeschlagener ist, sondern bereits Bert Brecht wählt am 27. Juli 1929 für seine öffentliche Generalprobe während der Festwochen der Deutschen Kammermusik in Baden-Baden diese Anordnung, um sein Radiolehrstück *Lindberghflug* zu demonstrieren.

Hörspiele aus den Kulturprogrammen des öffentlich-rechtlichen Rundfunks konzentriert, beginne ich mit einer Diskussion des Kulturbegriffs innerhalb der Redaktionen desselben. So werden hier für alle weiteren Diskussionen die Grundlagen geklärt, was ebenso die Diskussion eines für die Arbeit adäquaten Hörspielbegriffs als offenes und dynamisches Spiel selbst miteinbezieht. Das zweite Kapitel widmet sich vor allem den entstehungsgeschichtlichen Zusammenhängen der Kunstform Hörspiel. Hierin beschäftige ich mich mit den Verbindungslinien zwischen radiotheoretischen wie -praktischen Positionen sowie ästhetischen und programmatischen Visionen und Interdependenzen zwischen Kunst- und Mediensystem. In der Analyse steht Ruttmanns Hörspiel *Weekend* zentral, das wesentliche produktions- wie rezeptionsästhetische Aspekte (u.a. der *Musique concrète*) bereits 1930 vorwegnimmt, die für die Kunstform in der Suchbewegung nach radiophonen Erzähl- und Darstellungsformen bedeutungsvoll werden. Daraufhin konzentrieren sich das dritte wie vierte Kapitel auf Spielanordnungen der radiophonen Kunst in den 1960er und 1970er Jahren, die ich in Fallanalysen produktions- wie rezeptionsästhetisch beschreibe, untersuche und im Schlusskapitel vergleiche. In dieser Zeit entsteht – nach vereinzelt Experimenten während der Weimarer Republik – ein (wenn auch zu seinem Programmumfeld verhältnismäßig kleiner) programmatischer Freiraum für das Hörspiel, wodurch es Klaus Schöning zufolge Anschluss an »die medienweiternden, multiperspektivischen Tendenzen der Moderne« (1983: 7) findet. Hierüber finden nun Verfahren, Positionen und Anordnungen Einzug ins Radio, die u.a. durch die *Musique concrète*, die Fluxus-Bewegung und Dick Higgins *Intermedia* sowie William S. Burroughs *Cut-ups* inspiriert sind. Diese Hörspiel-Formen sind darüber eng mit der Zeitgeschichte der 1960er und 1970er Jahre verbunden und verstehen sich mitunter als *entnormierende Gegenbewegung* (Helmut Heissenbüttel) zum normativen Fluss des Rundfunkprogramms und zur passiven Kontemplation von Kunst als rein innerästhetisch operierender Erlebnisformen. So vielfältig die Einflüsse aus den verschiedensten Bereichen der Kunst, so vielgestaltig und eigenständig sind auch die originären Hörspielproduktionen. Dennoch verbinden sie u.a. sprachkritische Positionen, Prozessorientiertheit, eine klare politische Agenda, ein ausgeprägtes Medienbewusstsein wie eine Medienreflexion, die sich auf die Produktionen niederschlagen. In diesem Zusammenhang gehe ich sodann auch auf das Prinzip der ›Störung‹ ein, das diesen Arbeiten gemeinsam ist und differenziere dasselbe anhand der Fallstudien zu den Hörspielen von Wolf Vostell, Gerhard Rühm und Mauricio Kagel aus. Im vierten Kapitel steht zunächst die Poetologie Brinkmanns zentral, anschließend analysiere

re ich seine radiophone Arbeit *Die Wörter sind böse* (1973/74). Dass ich bei ihm auch die Poetologie ausführlich einbeziehe ist der Tatsache geschuldet, dass Brinkmanns Werk insgesamt zwar ausgiebig diskutiert und analysiert wird, jedoch kommen die Forschungen zu sehr kontroversen Schlussfolgerungen. Außerdem stellen die bisherigen Analysen zu *Die Wörter sind böse* meines Erachtens starke Verkürzungen dar, da sie einerseits der Poetologie zu wenig Beachtung schenken und/oder andererseits den Zusammenhang von Produktionstechniken und Gestaltungsverfahren nicht näher verfolgen. Dabei zeigt sich, dass er die Radiosendung nicht ausschließlich produziert, um ästhetische Illusion zu brechen und den Blick auf medienreflexive Aspekte zu lenken. Er greift auf facettenreich gestaltete intermediale Systemreferenzen zurück, die zu intensiven altermedial bezogenen Illusionsbildungen führen. Hierüber realisiert er kontrast- als spannungsreiche Momente in seiner Sendung, die seine intensive Auseinandersetzung mit ästhetischen Formen eindrucksvoll erfahrbar werden lassen.

Über eine formästhetische Erschließung (inter)medialer Austauschprozesse in radiokünstlerischen Spielformen möchte ich in der vorliegenden Arbeit die verschiedenen und sehr unterschiedlichen Hör-Spiele und ihre Bezüge sowohl zu anderen Einzelmedien als auch zwischen den Genres und medialen Formen innerhalb des Kunst- und Mediensystems herausarbeiten. Spielt der Begriff der Intermedialität in den Forschungsarbeiten zum Hörspiel, bis auf wenige Ausnahmen, bislang eher eine ephemere Rolle, so hat bereits die Klangkünstlerin sowie Musik- und Literaturwissenschaftlerin Antje Vowinkel zu Recht darauf aufmerksam gemacht, dass Austauschprozesse mit anderen Kunstformen zwar eine zentrale Rolle im Hörspiel einnehmen, doch »[wäre] es wenig hilfreich [...], sie alle als ›intermedial‹ zu bezeichnen.« (1998: 93) Dass diese auffällige Vermeidung des Begriffs darauf basiert, wie Vowinkel konstatiert, dass »bis auf allerneueste Entwicklungen das Hörspiel ausgeprägten Produktcharakter hat«, womit sie zu beschreiben sucht, dass – unabhängig davon, inwiefern intermediale Prozesse während der Produktion eine Rolle spielen – »[a]m Ende [...] alles wieder auf das Medium hinaus[läuft]« (ebd.: 94), liegt zwar einerseits nahe, klärt jedoch die Tatsache meiner Ansicht nach nicht hinreichend. Zwar unternimmt Vowinkel in ihrem Aufsatz eine erste Annäherung an den Begriff der Intermedialität, ihre Begriffsverwendung bleibt jedoch insgesamt diffus und für eine konkrete Analyse wenig aufschlussreich. Als produktiv und anschlussfähig erweisen sich dagegen die Studien der Theater- und Medienwissenschaftlerin Petra Maria Meyer zur Intermedialität und zu intermedialen Aspekten der Kunstform des Hör-



spiels. Auch die Forschungsarbeiten der Theater- und Medienwissenschaftlerin Doris Kolesch – etwa zu Antonin Artauds Hörspiel *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1947) – spielen eine wichtige Rolle für die vorliegende Arbeit, denn sie verfolgt darin einen genuin interdisziplinären Zugang, der ihre Analysen grundiert wie fundiert. Ferner bieten die Studien der Musikwissenschaftlerin Helga de la Motte-Haber zur Klangkunst eine hohe Anschlussfähigkeit, da auch ihre Untersuchungen zu intermedialen Austauschprozessen eine ausgeprägte Interdisziplinarität aufweisen. Außerdem ist es u. a. ihrem Engagement zu verdanken, dass sich die Musikwissenschaft heute in einem regen Austausch mit anderen geisteswissenschaftlichen Disziplinen befindet, da der offen konzipierte Musik-Begriff sowie das Analyseinstrumentarium, auf das sie zurückgreift, einen solchen Dialog zwischen den Wissenschaften voraussetzen wie fördern. Darüber hinaus haben die Medienwissenschaftler Wolfgang Hagen und Reinhard Döhl wichtige Studien, gerade die Austauschprozesse der akustischen Kunst, historische wie ästhetische Aspekte betreffend, vorgelegt, die ich in meine Arbeit mit einbeziehe. Im Bereich des Hörspiels haben insbesondere Antje Vowinckel, der Medienwissenschaftler Götz Schmedes wie auch der Theaterwissenschaftler Vito Pinto wichtige Beiträge geleistet, die ebenfalls zentral für die vorliegende Arbeit sind. So hat etwa Vowinckel für eine erste Erarbeitung des experimentell ausgerichteten Hörspiels gesorgt und hierfür einen interdisziplinären Zugang zwischen Literatur- und Musikwissenschaft fruchtbar gemacht. Götz Schmedes hat in seiner Dissertation *Medientext Hörspiel* eine Systematik für die Analyse entworfen, um dem Hörspiel als einem Zeichensystem in der Untersuchung insgesamt Rechnung zu tragen, ohne sich dabei in erster Linie auf den Inhalt zu konzentrieren. Vito Pinto wählt in seiner medienästhetischen und theaterwissenschaftlichen Arbeit *Stimmen auf der Spur* wiederum einen genuin interdisziplinären Ansatz, der die Gestaltungsverfahren und Produktionstechniken engführt, worüber er zu aufschlussreichen Erkenntnissen gelangt. In Bezug auf die intermediale Forschungsperspektive, die dieser Arbeit zugrunde liegt, diskutiere ich innerhalb des ersten Kapitels ausführlich den Begriff ›Intermedialität‹ als Systemreferenz und suche die Forschungen und Systematiken der Literaturwissenschaftlerin Irina Rajewsky mit den medientheoretischen Überlegungen Rainer Leschkes zur ›interformativen Analyse‹ engzuführen. Bilden die Phänomene und Formen des Akustischen einen auch in der Medienwissenschaft lange Zeit weitgehend vernachlässigten Bereich, wird das Primat des Visuellen in der Auseinandersetzung mit kulturell wie künstlerisch höchst unterschiedlichen Praktiken im audio-visuellen Feld in der Forschung mittlerweile

problematisiert und kritisch reflektiert. Gleichwohl wurden und werden noch immer insbesondere der Rundfunk und seine Produktionen, im Vergleich zu den zahlreichen Analysen der Bildmedien, nur spärlich beachtet, was daran liegen mag, dass das Radio weder mit sichtbaren Bildern noch mit Schriftzeichen als den dominierenden Medien der abendländischen Kultur zu tun hat. So hat das Radiophone insgesamt zweifellos einen eigentümlichen Stand im Verbundsystem der Künste und Medien, worauf Wolfgang Hagen nachdrücklich aufmerksam macht (vgl. 2004: 6). Vor diesem Hintergrund schlägt die Denkfigur des *acoustic turn* (Meyer 2008) jedoch nicht einfach eine nur umgekehrte Hierarchisierung der Sinne vor, welche statt unter dem Primat des Visuellen nunmehr unter dem Primat des Auditiven stünden. Vielmehr artikuliert die pointierte Rede vom *acoustic turn* eine längst überfällige Sensibilisierung für die Akustik als eigenständigem Feld ästhetischer Strategien und medialer Produktionsweisen. Nach der Einführung des dualen Rundfunksystems hat zwar die theoretische wie empirische Forschung zum Hörfunk insgesamt deutlich zugenommen. Allerdings konzentrieren sich die wissenschaftlichen Arbeiten der 1980er und 1990er Jahre im deutschsprachigen Bereich fast ausschließlich auf die Aspekte Ökonomie, Lokalfunk, Hörfunknutzung, Reichweitenanalyse, Programmstruktur, Inhaltsanalyse und Rundfunkrecht, in geringerem Umfang auch auf Technik und Informations- bzw. Nachrichtensendungen, obgleich das Radio nach wie vor ein omnipräsentes Medium darstellt. Sehr produktiv erweisen sich die durch den Rundfunk selbst initiierten Forschungsstudien, die in Wechselwirkung mit Künsten und Künstlern entstanden sind. Dabei beziehen sich besonders Klaus Schöning, Heidi Grundmann und Herbert Kapfer auf die Ausprägungen einer Radiokunst, die sich seit Anbeginn der Herausbildung radiophoner Spielformen über intensive Austauschprozessen mit anderen Kunstformen herausbilden. Ihre Initiativen haben sowohl zur Vielfalt der Erscheinungsformen als auch zum (wissenschaftlichen) Dialog über dieselben maßgeblich beigetragen.

Die vorliegende Publikation basiert auf meiner Promotionsschrift, die ich 2016 an der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel eingereicht habe. Sie ist im interdisziplinären Graduiertenkolleg ProDoc *Intermediale Ästhetik. Spiel – Ritual – Performanz* der Universitäten Basel und Bern unter der Leitung von Georg Christoph Tholen entstanden. Die Druckvorstufe dieser Publikation wurde vom Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung unterstützt. Das Forschungsstipendium des Schweizerischen Nationalfonds gab mir sowohl die Möglichkeit zu intensiven Recherchen als auch zur wichtigen wie inspirierenden Diskussion

meiner Thesen im Rahmen von Forschungsseminaren wie Konferenzen. Ich konnte von den genuin interdisziplinär geprägten Gesprächen sehr profitieren und durch das Zusammendenken unterschiedlichster Perspektiven und Denkansätze aus verschiedenen Fachbereichen war es mir möglich, mich als Wissenschaftlerin weiterzuentwickeln.

Mein tief empfundener Dank gilt all jenen Menschen, die mich in dieser intensiven Zeit begleitet und unterstützt haben. Zunächst möchte ich mich bei Doris Kolesch und Christina Thurner für die stets kritisch-produktive Erst- und Zweitbetreuung bedanken, die vor allem in der letzten Phase meiner Arbeit entscheidend war. Georg Christoph Tholen danke ich insbesondere für den Glauben an dieses Projekt sowie für seine fachliche Betreuung im Rahmen des Graduiertenkollegs. Für die weiteren fachlich wie menschlich so wertvollen Gespräche, kritischen Anmerkungen und facettenreichen wie bestärkenden Anregungen danke ich Helga de la Motte-Haber, Michael Harenberg, Petra Maria Meyer, Johannes Mayr, Aldo Gardini, Heidi Grundmann, Elisabeth Zimmermann, Golo Föllmer, Axel Völmer, Hans-Thies Lehmann, Kurt Dravert, Vera Mütherig, Reto Straumann, Regine Buschauer, Ute Holl, Till Heilmann, Therese Steffens und Sven Wiederholt. Darüber hinaus danke ich dem Deutschen Rundfunkarchiv und vor allem Muriel Fabre für die Unterstützung im Rahmen einzelner Recherchen. Für die Graphik des Titels meiner Promotionsschrift danke ich Björn Achim Schmidt. Mit ihm verbindet mich nicht nur eine lange Freundschaft, sondern auch spannungsreiche Gespräche durch unterschiedliche Perspektiven und interessante Quergedanken. Für die Aufnahme in die transcript-Reihe *Medien- und Gestaltungsästhetik* danke ich Oliver Ruf und für die kompetente wie stets geduldige Betreuung bei transcript vor allem meiner Projektmanagerin Julia Wiczorek. Für die aufwändige Gestaltung des Buches, die Geduld und für ideenreiche Anregungen danke ich Kiron Patka. Mechthild Heckrott danke ich für das umsichtige Lektorat meiner Promotionsschrift. Mit meinen ehemaligen Kolleginnen, die heute Freunde geworden sind, verbinden mich intensive Stunden spannender fachlicher wie persönlicher Diskussionen und die permanente Bereitschaft, Zuversicht zu aktualisieren. Mein herzlichster Dank für die Zuneigung, die Geduld und das tiefe Interesse geht vor allem an Doris Gassert, Laura Amstutz, Constanze Schellow und Julia Wehren. Meine Familie hat mich am intensivsten begleitet und daher an der ein oder anderen Stelle auch am meisten gelitten. Ich danke Cornelius Heckrott, meinem Bruder Thomas Wodianka und Simone Augherlony – ihr habt mich jederzeit unterstützt und mein/e Leiden/schaft mitgetragen. Diese Arbeit gäbe es nicht in der vorliegenden Form, wäre da nicht meine

## RADIO ALS HÖR-SPIEL-RAUM

22

Tochter Anouk. Ihr fröhliches und offenes Wesen, ihre klaren (wie mittlerweile herausfordernden) Bedürfnisse und ebenso ihre Geduld wie spielerische Neugier geben mir die Möglichkeit, kontinuierlich zu wachsen und erinnern mich Tag für Tag an wesentliche Dinge im Leben. Ihr und meiner Mama Elisabeth Wodianka ist diese Arbeit gewidmet. Ohne Euch wäre ich heute nicht da, wo ich bin. Herzlichsten Dank.

# 1 Kunst/Radio/Kultur

## Ausgangspunkt und Forschungsperspektive

---

### 1.1 Das Hörspiel und der Kulturauftrag im öffentlich-rechtlichen Rundfunk

#### **Radio als Kulturinstrument für die Massen**

Die Einführung und Etablierung des neuen Mediendispositivs beginnt 1923 mit einem dezidierten Kulturauftrag. Der Auftrag basiert jedoch nicht auf einer euphorischen Kulturorientierung, sondern ergeht vor allem aus Abwehrgründen, wie der Medienwissenschaftler Wolfgang Hagen feststellt (vgl. 2003: 278). Das militärisch-industrielle Kalkül und die Angst vor einer anarchistischen Radiobewegung, als »jederzeit drohende Gefahr einer nicht-staatlichen Verfügung über den Rundfunk und die drahtlosen Dienste« (2005: 68), erklären nach Hagen das pressante Kulturpostulat als ein vor allem antipolitisches. Als antipolitisches Kulturinstrument wird der deutsche Rundfunk zwar nicht unmittelbar nach seiner Einführung politisch instrumentalisiert, das Kulturpostulat kann aber auch nicht, das gibt Wolfgang Hagen zu bedenken, als ein Indiz für »ein[en] spezielle[n] Hang der Weimarer Bürokratie zu Kunst und Kultur« (2005: 106) gewertet werden, sorgt die »Parole vom ›Kulturträger Rundfunk‹« nach Winfried B. Lerg zuvorderst für die Ablenkung der »Nachrichtenagenturen und Verlage von den publizistischen Möglichkeiten des neuen Mediums« (1970: 301). Daneben führt Lerg noch einen weiteren Grund

für das Schlagwort an, ist darüber doch der Nachweis »für die alleinige Leistungsverwaltung in einer so repräsentativen Angelegenheit wie der Kulturvermittlung« erbracht, »die nach absolutistischen Leitbildern einer ›öffentlichen‹, sprich: staatlichen Verwaltung [bedarf].« (Ebd.) Auf diesem Weg erfährt der Rundfunk zwar seine Initiation in dieser stark restriktiven Vorform des Massenmediums, die Verantwortlichen schließen gleichzeitig das aus, was das Massenmedium später als publizistisches Medium charakterisiert: Aktualität und Live-Berichterstattung. Welche Inhalte lassen sich nun über den Äther angesichts der Restriktionen und Auflagen verbreiten? Wirkt sich dies als (künstlerischer) Freiraum auf die Diskussionen um mögliche Spielformen im Hörspiel aus? Auf diese Fragen komme ich ausführlich innerhalb des zweiten Kapitels zurück.

### **Kultur im Radiodispositiv:**

#### **Das Hörspiel und der ›performative‹, spielerische Kulturbegriff**

Der Kulturauftrag versteht sich Hagen zufolge während der Weimarer Republik als im Dienste eines traditionellen, hegenden Kulturbegriffs: »Unterhaltung als Pflege des Brauchtums in Musik und erbauliche[n] Vorträge[n]« (2005: 71): »Auch [...] bei den engagierten, gebildeten und technisch versierten Radiomachern bleibt die Verfangenheit in das epistemologisch geprägte Äther-Paradigma (›wellendurchstrahlter Bannkreis‹) spürbar. Dessen Metaphysizismus lässt den doppelten Ausschluss der Sozialdimension des Radios unangetastet. Gleichwohl bewegen sich Bischoff (und mit ihm Hans Flesch, Kurt Weill, Paul Hindemith und andere) auf einem anderen, weil künstlerisch reflektierten Niveau.« (Ebd.: 90) Die Verfangenheit ist zwar in intensiver Weise auch hörspieltheoretischen wie -praktischen Aktivitäten inhärent, dennoch finden sich, wie ich innerhalb des zweiten Kapitels detailliert zeige, in dieser Frühzeit bereits radiokünstlerische Ansätze, die in ihrer Programmatik einem anderen Kulturbegriff zustreben. Wolfgang Hagen nennt diesen den »›performativen‹, spielerischen Kulturbegriff« (2010: 24), dessen Entstehung er in den 1950er Jahren mit dem Aufkommen des Computers datiert: »Simulation, Berechenbarkeit und Programmierung sind hier die Stichworte. Kultur ist jetzt nicht mehr das, was wirklich ist. Kultur vielmehr überprüft permanent das Spiel von Wirklichkeiten und Simulation, von Information und Rauschen«. Der Kulturbegriff nimmt seinen Ausgang in der Erfahrung, so der Soziologe Dirk Baecker,

dass die Gesellschaft ein Resultat ihrer eigenen Performanz ist. Rastlos wird nach neuen Referenzen gesucht, die der Gesellschaft Grenzen setzen, die der Gesellschaft nicht zur Verfügung stehen – nur um diese Grenzen auszuweiten und auch das Nichtverfügbare verfügbar zu machen. Man arbeitet daran, die ökologischen Voraussetzungen der Gesellschaft ebenso verfügbar zu machen wie das Unvordenkliche der eigenen Kultur. Aber all dies wird zum Spielmaterial immer wieder neuer Einsichten in die Redundanz der Gesellschaft. (2003: 71)

Postmoderne Kultur ist dementsprechend endgültig als eine »Kultur der Irritation« (ebd.: 70) zu verstehen, vor allem, so möchte ich präzisieren, der Irritation und des Aussetzens normativer Setzungen und kulturell generierter Erfahrungswerte. Auf diesem Wege entstehen vor allem seit den 1960er Jahren, im Zuge eines nach Jean-Francois Lyotard 1968 einsetzenden »grenzenlosen Experimentieren[s]« (1982), künstlerische Arbeiten im massenmedialen Dispositiv, die medienreflexiv angelegt sind. Durch diese Entwicklung findet das Hörspiel Schöning zufolge Anschluss an »die medienweiternden, multiperspektivischen Tendenzen der Moderne« (1983: 7). Hagen unterstreicht die Partizipation an der Kultur als Kulturarbeit: »Bekanntlich hält das Radio einen großen Kanon offener Formen bereit. Oder anders gesagt: Radio muss als ein Medium verstanden werden, das nicht nur ein Spiegel oder ein Abbild der Kultur bietet, sondern selber Teil von ihr ist« (2004: 6). Nur dann seien Kulturradioprogramme auch »legitime Vermittler von Kultur« (2010: 24). Ob der Kürzung finanzieller Mittel im kulturellen Sektor des Mediendispositivs erfährt dieses Postulat gerade in den letzten Jahren eine hohe Brisanz. Ist eine »permanente Laborsituation« (Kapfer 2011: 168), wie sie etwa der ehemalige Leiter der Hörspielabteilung *Hörspiel und Medienkunst* beim Bayerischen Rundfunk als Zielsetzung beschreibt, auch eine medienpolitische Herausforderung für die beteiligten Redakteure wie für die Institution selbst, so legt die Programmgestaltung dieser Redaktion in ihrer praktizierten Intermedialität wie Interdisziplinarität und ästhetischen Vielfalt ein Zeugnis davon ab, wie produktiv sich eine solch experimentelle Anlage auf die Darstellungsformen auswirken kann.<sup>1</sup>

1 Im Dezember 2017 wurde die Hörspielabteilung mit der Redaktion *Dokumentation und Feature* zur neuen, trimedialen Redaktion *Hörspiel/Dokumentation/Medienkunst* zusammengeführt.

### Vom Bohren harter Bretter: (Quoten)Druck und die Frage nach der Kultur

Die wohl bis heute weitreichendste Zäsur, den Kulturauftrag des öffentlich-rechtlichen Rundfunks betreffend, markiert die Einführung des dualen Rundfunksystems im Jahre 1984. Durch den Dualismus von öffentlich-rechtlichen und privat-kommerziellen Sendern kommt es mit dem Verlust des Sendemonopols seither immer wieder zu der Diskussion um eine Privatisierung der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten; eine Teilprivatisierung ist über Outsourcing längst gängige Praxis. Beliebter Angriffspunkt: die Finanzierung über die Rundfunk-Gebühr. Dieser Zahlungspflicht der Bürger entspricht der sogenannte *Grundversorgungsauftrag*, zu dem sich die öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten im Gegensatz zu den Privatsendern, die privatwirtschaftlichen Logiken folgen, verpflichten: »Der Kulturauftrag ist neben dem Bildungs- und Informationsauftrag einer der wichtigsten verfassungsrechtlichen Rechtfertigungsgründe für das Bestehen des öffentlich-rechtlichen Systems.« (Baum 2010: 26) Die unabhängige Grundversorgung mit Bildung, Information, Beratung und Unterhaltung ist als Programm- bzw. Bildungsauftrag im Rundfunkstaatsvertrag niedergeschrieben (§ 11, *Auftrag*). Der öffentlich-rechtliche Rundfunk hat danach die Pflicht, »im Interesse von Informationsfreiheit und Demokratie, ein vielfältiges, umfassendes und ausgewogenes mediales Angebot zu sichern.«<sup>2</sup> Obleich der Kulturauftrag für den Rundfunk, dessen Selbstverständnis wie auch die rechtliche Ausgestaltung demgemäß verbindlich ist, bleibt eine nähere Bestimmung des Begriffs der Kultur und seines Wesens in dem Gesetzestext aus. Lediglich ein Satz weist auf die Beziehung der Angebote zur Kultur hin: »[Die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten] haben Beiträge insbesondere zur Kultur anzubieten.« (Rossen-Stadtfeld 2005: 42) In diesem Satz klingen die Verpflichtungen zwar an, darüber hinaus »werden aber weder dimensionale oder typologische Unterscheidungen noch genauere funktionale Zuordnungen vorgenommen«, wodurch sich »[d]er rundfunkrechtliche Kulturbegriff [...] als auslegungs- und konkretisierungsbedürftig [erweist].« (Ebd.: 33) Die Unschärfe des Kulturbegriffs birgt ein Konfliktpotential, das stetig zur grundlegenden Legitimationsdebatte ob der Erfüllung des Auftrags und der gegebenen Differenz zum Privatfunk gerät.

2 Rundfunkstaatsvertrag (§ 11 Abs. 2 und 3) unter <http://www.media-perspektiven.de/publikationen/dokumentation/>



Der Rundfunk übernimmt als Institution in seinem Kernauftrag zwei voneinander prinzipiell zu differenzierende Aufgaben, auf die bereits hingewiesen wurde: Einerseits fungiert er als Kulturvermittler, also Berichterstatter kultureller Ereignisse, andererseits ist er eben selbst ein aktiver Teil des kulturellen Lebens, also Kulturproduzent. Außerdem umfasst der Begriff ›Kultur‹ als pluralistisches Konzept, als »beliebte[r] Kandidat[] für die Einheit des Vielfältigen« (Baecker 2003: 99), unzählige Spiel- und Erscheinungsformen und ist längst nicht mehr nur normativ zu fassen. Dirk Baecker, der davon ausgeht, dass »der Kulturbegriff eine Erfindung der modernen Gesellschaft ist« (ebd.: 161) und die Differenz und Akzentverschiebung der Wortbedeutung im Übergang zur Moderne wie Postmoderne nachzeichnet, schlägt daher vor, ihn, »der auf Diskontinuität, Heterogenität und Differenz abstellt« (ebd.: 99), grundlegend als Suchbegriff zu konzipieren (vgl. ebd.: 33). In seinen aufschlussreichen Ausführungen zur Frage nach der Kultur legt er den Fokus nicht darauf, *eine* Antwort auf das Wesen von Kultur zu finden, sondern viele: »In Frage steht [...], was unter dem Titel der Kultur in der modernen Gesellschaft beobachtet wird und was als Kultur beobachtbar ist. Die Kultur ist eine Beobachtung, und zwar eine ganz spezifische Beobachtung.« (Ebd.: 83) Als Beobachtung subsumiert Kultur eine (unüberschaubare) Vielfalt an Praktiken und ist demnach nicht widerspruchlos zu beschreiben. Eine Diskussion über den Kulturauftrag ist in ihrer Grundanlage daher bereits potentiell konfliktreich beschaffen: »Wer immer den Kulturbegriff verwendet, ja auch nur das Wort ausspricht, verstrickt sich damit sofort in eine Verweisungsstruktur, die komplexer ist als es jeder einzelne Satz oder einzelne Gedanke nachvollziehen kann.« (Baecker 2003: 9) Das ist nach Baecker auch der Grund dafür, warum der Begriff einschüchtere, aber ebenso auf etwas verpflichtete wie überhaupt gelesen und verstanden werden könne.

Der Kulturauftrag des Rundfunks ist also verfassungsrechtlich festgeschrieben und fällt in Deutschland in die Hoheit der Länder. Diese Tatsache sei grundlegend für die Entfaltung von Kultur, insbesondere aber für eine kulturelle Identifikation über die Regionalisierung der Sender, denn, so der ehemalige Intendant des WDR und ORB Friedrich-Wilhelm von Sell: »Kultur braucht Freiheit, und Freiheit kann sich nur auf der Grundlage gewachsener Strukturen, nicht zentral gelenkt und gesteuert, entfalten.« (2007: 258) Dabei unterstreicht auch er die notwendige Bedingung einer wechselseitigen Durchdringung von (Radio)Kunst und Gesellschaft, die sich »nicht alleine am Massengeschmack orientieren, diesen aber auch nicht ›hochmütig‹ ausblenden« dürfe, um darüber »einen lebendigen Kommunikationsprozess in inse-

rer Gesellschaft«, wenn auch lediglich medial vermittelt fernab eines Zweikanal-Systems, zu leisten:

[Der Rundfunk] muss das latent Aktuelle, das morgen Relevante aufspüren, das Umstrittene, noch nicht Konsensfähige zur Sprache bringen; er muss kritisch, aber auch ansprechend, also unterhaltend sein; seiner Gesellschaft und seinen Bürgern zugewandt in jedem Fall, Teilnehmer und Stimulator im fortlaufenden Prozess gesellschaftlicher Entwicklung. (Ebd.: 260f.)

So warnt Friedrich-Wilhelm von Sell vor der Beschneidung des Freiraums der Kreativität innerhalb des öffentlich-rechtlichen Rundfunks und den zwangsläufigen Konsequenzen einer Orientierung an der Ökonomie für das kulturelle Gut, deren Befürworter »ein Stück Kommunikationskultur in unserer Gesellschaft zur Disposition« mit dem Argument zu stellen suchen, »dass ein Wettbewerb mit Privaten viel mehr Vielfalt, sprich Kultur, in unsere Medienlandschaft brächte« (ebd.: 265). Ob ein Wettbewerb mit den Privaten zu mehr Vielfalt führt, ist mehr als fragwürdig und für ein breitgefächertes kulturelles Angebot enorm gefährlich, möchte der Rundfunk der Konsequenz eines »Schwarzweiß von elitärer Hochkultur hier und kommerziell beeinflusster Subkultur dort« (Deppendorf 2005: 150) entgehen. Ein Wettbewerb wirkt sich meiner Meinung nach deswegen potentiell kontraproduktiv aus, da hierbei als Referenz die Einschaltquote herangezogen wird, d. h. Programmsparten, die nicht dem Massengeschmack entsprechen, erfahren schneller finanzielle Kürzungen und Einsparungen, wodurch sich die Vielfalt in der Programmgestaltung über einen längeren Zeitraum hinweg reduziert. Und doch spielt der Quotendruck, der gar »als Mutter aller Missstände« (Jessen 2010) bezeichnet wird, seit der Einführung des Dualen Systems trotz Auftrag und fern einer vollständigen Privatisierung eine Rolle, obgleich sich das Verfassungsgericht zu den Diskussionen um die Rechtfertigung für das Bestehen des Systems längst geäußert hat:

Der öffentlich-rechtliche Rundfunk findet diese Rechtfertigung nicht schon darin, dass sich jeweils möglichst viele Menschen einschalten, sondern erst darin, dass er neben massenattraktiven Sendungen auch anspruchsvolle kulturelle Sendungen mit einem hohen Kostenaufwand in seinem Programm hat, die nur für eine geringere Zahl von Teilnehmern von Interesse ist. (Zit. n. Baum 2010: 26)

Und dennoch, mit der »Vergötterung der Quote« (ebd.) haben einige Kulturradios nach wie vor nicht gebrochen, wodurch der Rundfunk »sowohl programminhaltliche wie programmstrukturelle Anpassungsreaktionen erken-

nen [lässt], in denen ein klares öffentlich-rechtliches Qualitätsprofil auf Dauer zu verschwimmen droht« (Rossen-Stadtfeld 2005: 42). Es droht nicht nur zu schwimmen, es schwimmt mittlerweile, droht vielmehr zu kentern, sei der Bildungsauftrag dem Journalisten Thomas Assheuer zufolge doch »bloß noch lästiges Beiwerk, das Programm wird flott banalisiert« (2007: 284). Die Freiheit öffentlich-rechtlicher Rundfunkanstalten von kommerziellen Einflüssen und politischer Fremdeinwirkung sei entsprechend nur mehr bloße Legende. Und was den Hörfunk als »Hort von Bildung und Kultur« betreffe, so nutze dieser das Gebührenprivileg und die damit verbundene Freiheit nicht, um

die Welt mit ihrer Neugier zu überfallen oder alles Sinnen und Trachten auf Themen und Formen zu lenken. [...] Die Sender nutzen ihren Freiraum, um sich mit aller Kraft auf die Quote zu konzentrieren und die »Einschaltimpulse« nach oben zu treiben. [...] So entfesselt die innere Angstkonkurrenz mit den Privaten eine absurde Jagd auf den statistischen Durchschnittsmenschen.<sup>3</sup> (Ebd.: 295)

Einerseits erklärt sich die *innere Angstkonkurrenz* aus dem grundsätzlichen Legitimationsdruck, mit dem Intendanten, Redaktionsleiter und Redakteure stets konfrontiert sind. Ulrich Deppendorf unterstreicht etwa die »lupenreine Lobbyarbeit« (2005: 147) von Vertretern kommerzieller Sender, die sich in den Diskussionen um die Erfüllung des Auftrags der öffentlich-rechtlichen unter der Oberfläche verbergen, in der Öffentlichkeit nicht ohne Effekt bleiben und daher gewiss im Stande sind, Druck auszuüben.<sup>4</sup> Andererseits akzentuiert Thomas Assheuer den »Mühlstein des Quotenfetischismus« als selbstverschuldet, handle es sich bei der bereitwilligen *Programmausdünnung* doch um eine, »die niemand von ihnen verlangt hat« (2007: 295ff.). Eine Reformierung müsse daher am Selbstbewusstsein ansetzen, das sie »nicht aus Macht

<sup>3</sup> Jens Jessen sieht, analog zu Thomas Assheuer, gerade darin die Legitimationskrise.

<sup>4</sup> Das Kontrollorgan, das die Erfüllung des Kulturauftrags im öffentlich-rechtlichen Rundfunks überwacht, ist ein internes Gremium innerhalb der Anstalten, das keine weitere externe Aufsicht hat. Dass dies keine unprekäre Konstellation darstellt, darauf wird immer wieder aufmerksam gemacht auch aufgrund der Intransparenz der Entscheidungen, was etwa von Ingrid Haas, ihres Zeichens ehemalige RTL-Direktorin, in einem Vortrag zu bedenken gibt. Ihr persönliches Resümee lautet: »Wenn Sie mich also persönlich fragen: ich finde, ein bisschen mehr könnte der öffentlich-rechtliche Rundfunk für die knapp 7 Milliarden EUR in puncto Kultur schon tun. Und sei es, dass Kultursendungen wie »Druckfrisch« attraktivere Sendeplätze bekommen. Nicht (oder nicht ausschließlich), weil ich mir weniger massenkompatible Konkurrenz für das RTL-Programm wünsche – sondern weil ich einfach gerne mal wieder noch wach wäre, wenn die Sendung kommt.« (2005: 145)

und Größe, sondern aus der Qualität ihres Programms beziehen« (ebd.: 298). Daher dürfe sich ein Urteil, das über Qualität und Angebot von Sendungen entscheidet, nicht an der Zuschauerquote orientieren, da dies für die öffentlich-rechtlichen Sender bedeute, »dass sie sich wie reine Wirtschaftsunternehmen verhalten, das heißt nach Maßgabe der Produktverkäuflichkeit, ohne Blick auf eine weitergehende Verantwortlichkeit.« (Jessen 2010) Darüber hinaus existieren aufgrund der föderalen Struktur *viele* Kulturprogramme im öffentlich-rechtlichen Rundfunk. Nun könnten *viele* Kulturprogramme auch die Abdeckung *vieler* Aspekte von Kultur und daher eine bunte wie breitgefächerte Kulturarbeit in *Nischen-Kästchen* bedeuten. Dem ist aber nicht so, verschärft sich darüber die Situation nur noch weiter: »Alle Kulturwellen stehen vor der schwierigen Frage, wie sie in einem Feld verschärfter Konkurrenz der Abwanderung von Hörern entgegenwirken können. Mehr oder weniger alle setzen dabei auf Mittel der Popularisierung.« (Noltze 2010: 97) Durch den strukturellen »Umbau der Programme zu ›Wellen‹« und das Aufgeben des »Primat[s] der Fachlichkeit [...] zugunsten eines redaktionellen Programmmanagements« ist »[d]ie Gleichsetzung von ›Erfolg‹ und ›Quote‹ [...] heute so selbstverständlich, dass man sich klarmachen muss: Dies war lange nicht so.«<sup>5</sup> Dieser Umbau, »die Schaffung von Wellen und Abschaffung der Nischen-Kästchen«, macht »nach den populären Programmen auch das Kulturradio anpassungsfähig in Bezug auf ›strategische Ausrichtung‹ und die Umsetzung von Erkenntnissen der Hörerforschung«:

5 Noltze weist darauf hin, dass der Umbau der Programme zu ›Wellen‹ in den 1990er Jahren dazu führte, dass das »redaktionelle[] Programmmanagement[] [...] vor allem für einen geschmeidigeren Ablauf des Programms einer Welle sorgen soll. Wer Hörer zu einer längeren Verweildauer bringen will, muss die ›Ausschaltpunkte‹ im Sendeablauf abschaffen. So wurden Sendungen mit je spezifischem Inhalt, im Reformjargon ›Kästchen‹, abgesetzt oder an die Programmperipherie verschoben zugunsten von ›Flächen‹ und ›Strecken‹ mit allgemeinerer Ausrichtung: also statt ›Alte Musik‹, dann ›Kommentar‹, dann ›Neue Schallplatten‹ werden die verschiedenen Inhalte auf durchmoderierte Langstrecken verteilt. Jetzt sind die Wellenchefs verantwortlich für den Erfolg ihres Programms, sie vertreten nicht mehr primär einen Inhalt, wobei es natürlich Konvergenzen gibt, weil die Wellen inhaltliche Schwerpunkte haben. Als nachhaltig bedeutsam aber erwies sich der Strukturumbau, weil damit der Erfolg eines Programmangebots anders bemessen wird, nämlich wesentlich an der Reichweite.« Die »bisweilen wunderbar verschrobene[n] Biotope«, aber auch »Meere der Langeweile«, die sich zuvor noch ohne einen Gedanken oder eine Sorge um Hörer herausbilden, sind mit diesem strukturellen Umbau zerschlagen.« (Ebd.: 97f.)

Etwa der, dass auch kulturelle Programme vor allem nebenbei gehört werden und deshalb nicht zu viel Aufmerksamkeit binden dürfen. Man soll beim Hörspiel bügeln können. Jetzt war es auch möglich, das vorige Sammelsurium von Inhalten dramaturgisch bewusst zu ordnen, einem Programm eine Gesamtfarbe zu geben, an einer ›Identität‹ zu arbeiten, also Markenbildung zu betreiben. Anpassungsfähigkeit meint auch eine höhere Beweglichkeit, wenn das Programm reformiert werden soll. Je ›flächiger‹ der Sendeablauf strukturiert ist, etwa in Dreistundenblöcken, desto leichter lassen sich Veränderungen vornehmen, nämlich auch unterhalb einer Strukturreform. Dies ist ein zunächst neutraler Befund. Diese Entwicklung hat allerdings Folgen nicht nur für die Strukturen, sondern auch für die programmliche Ausrichtung der so entstandenen Wellen: Die Reformen der Kulturwellen der ARD in den letzten Jahren weisen alle eine ähnliche Tendenz auf, und die lässt sich aus inhaltlicher Sicht durchaus bewerten. Als Reaktion auf die kontinuierlichen Verluste des Stammpublikums, dessen gleichzeitige Überalterung, die mit einem Mangel an jugendlichen Hörern einhergeht – das wären hier Menschen unter vierzig –, haben sich die Kulturprogramme fast durchweg die gleichen Rezepte verschrieben: weniger Wort, mehr Jugendlichkeit der ›Anmutung‹, weniger Fachlichkeit, mehr ›Begleitung‹. Das endet nicht selten in überwiegend phatischer Kommunikation: Sprechakte, die nur noch soziale Funktion haben. Dieses Radio verspricht sich mehr Hörer, indem es bewusst weniger spezifisch ist, Zumutungen erspart, etwa die des konzentrierten Zuhörens. (Ebd.: 98)

Ein »Heilungseffekt« bleibt allerdings aus, gehe die Abwanderung doch weiter – »die ›Popularisierung‹ schafft[] [insofern] keine Popularität«:

Die Stammhörer sterben aus, die Jungen werden nicht gewonnen, und was das Fatalste ist: Man verliert nun auch – und zwar über alle Generationen hinweg – Hörer aus dem Segment der klassisch Kulturinteressierten, weil diese in den immer weiter verwässerten Süppchen des kulturellen Allerleis kaum noch Substanzielles zu kauen finden. [...] So wird das Radio gerade nicht zum Korrektiv des kontinuierlich verblödenden Fernsehens: Es macht es nicht anders, es tut auf seine Weise mit.<sup>6</sup> (Ebd.: 99ff.)

Die dunklen Wolken der Legitimationskrise, die sich also auch über den öffentlich-rechtlichen Dächern zusammenbrauen, stetig entladen und mitunter für Kürzungen und Reformen in den Kulturprogrammen sorgen, und die-

6 Dass nun einige dieser Hörer zum Deutschlandfunk umschalten, »dessen nüchtern-konservative Programmphilosophie sich inzwischen als Wettbewerbsvorteil erweist«, darin sieht Noltze die eigentliche Ironie: » Die ängstlichen Renovierungsarbeiten und verspäteten Choreografien von Zeitgemäßheit haben gerade das Unzeitgemäße solchen Kulturradios zutage gebracht.« (Ebd.: 100)

se »Konsensfalle« sind nicht der alleinige Grund für die Diskussionen um die Erfüllung und adäquate Umsetzung des Kulturauftrags. Das Dilemma der Kulturprogramme liege nach Wolfgang Hagen darüber hinaus ganz grundlegend in »der Unentschiedenheit und Unklarheit, was man eigentlich für ›Kultur‹ hält, die im Radio gesendet werden soll.« (2013: 5) Insofern beruht das Dilemma auf einer Selbstkasteiung durch die mangelnde Auseinandersetzung der Programmverantwortlichen mit Kulturvielfalt und darauf, dass dieselben nicht »klug auf das Zuhören setzen«, wodurch ihnen ein deutlicher Erfolg möglich sei, bestehe doch »ein Bedarf an wortintensiven Radioprogrammen« (ebd.: 6). Also wäre ein Radioprogramm, das auf die (konzentrierte) Rezeption seiner Hörer baut und daher nicht weiter »verwässerte Süppchen des kulturellen Allerleis« (Noltze 2010: 99) erwärmt, doch keine Zumutung für dieselben, sondern erfolgreich? Wie auch immer man diese Frage beantworten möchte, Quote und Auftrag scheinen kaum vereinbar. Nun soll es mir jedoch nicht um die Frage nach der prinzipiellen Beschaffenheit der Kulturprogramme gehen, die die Erfüllung des Bildungsauftrags gewährleisten könnte. Auf diese Frage klare Antworten finden zu wollen, ist meiner Einschätzung nach auch der falsche Weg. Diese Frage ist alle Gestalten der Kultur umfassend gar nicht eindimensional zu beantworten – außerdem ist die Ermittlung und Beurteilung der tatsächlichen Erfüllung um die Kriterien als auch das »sinnvolle[] und wirtschaftlich vertretbare[] Verhältnis« mit den »Teilbereichen Information und Unterhaltung« (Eckhardt 2005: 67) ebenso wenig eindeutig abzugeben, wie sie tatsächlich messbar oder statistisch zu erheben wäre. Die Antwort auf diese Frage ist vielmehr eine stete Begegnung und permanent in Bewegung, fallen die vielen möglichen Antworten doch niemals in ein alles einschließendes Moment zusammen, ist Kultur doch selbst im steten Wandel begriffen. Der Kulturbegriff scheint auch hier sinnvoller Weise als eine Art (unabgeschlossener) Suchbegriff zu funktionieren, dem ein nach allen Seiten offenes Selbstverständnis ebenso inhärent ist wie dessen grundsätzliche Unverfügbarkeit. Andererseits benötigt die Unschärfe des Begriffs ein deutlicheres Gegenüber, einen Kulturarbeiter mit klarem Profil, um nicht weiter hinter all der Anpasstheit im Programmfluss (womöglich ganz) zu verschwinden. Was das Hörspiel als programmatisch offenen und Innovationen aufgeschlossenen Programmbestandteil anbelangt, ist sein Überleben praktisch von der Umsetzung des performativen Kulturbegriffs in den Redaktionen abhängig, die mit einer *Unentschiedenheit* und *Unklarheit* gegenüber dem, was Kultur ist oder sein kann, ganz prinzipiell schwer vereinbar erscheint. Im Gegensatz zu Hagen und Assheuer sieht etwa Fritz Raff, u. a. ehemaliger Vorsitzender der

ARD und Indendant des Saarländischen Rundfunks, die öffentlich-rechtlichen Kulturprogramme in der Umsetzung ihres Kultur- und Bildungsauftrags in besserem Lichte: »Wir in der ARD favorisieren ein modernes, zukunftsweises Kulturprogramm, das innovativ ist, das Hoch- und Alltagskultur abbildet und sich aktiv in den gesellschaftlichen und kulturellen Diskurs einbringt, Impulse gibt und auch viel Neues schafft.« (Raff 2008: 28) Er endet seinen Aufsatz mit einem Verweis auf Friedrich Schiller, der die Herausforderung, »dem heiklen Geschmack der Kenner und der Würde der Kunst gleichermaßen ›Genüge zu leisten‹, ohne dadurch einer breiten Öffentlichkeit ›ungenießbar‹ zu sein«, vor mehr als 200 Jahren als eine Schwierigkeit, die »[g]ross, doch nicht unüberwindlich« (ebd.: 28) sei beschreibt. Dass die Bewertung in einem von der ARD herausgegebenen *Zustandsbericht*, nicht kritisch ausfällt, sondern in eigener Angelegenheit werbend, liegt in der Natur der Sache. Raff bringt mit Schiller die Herausforderung aber auf den Punkt, der sich der öffentlich-rechtliche Rundfunk als Institution stellen muss, möchte er dem Mehr- im *Mehrwert der Kultur* nicht als bloßer Berichterstatter einem Außerhalb seiner selbst begegnen, sondern tatsächlich (*viel*) Neues schaffen und *innovativ* sein. Der ›Freiraum für die Hörer‹, mit dem der Rundfunk heute teils selbst für sich wirbt, sollte sich in diesem Sinne eigentlich zu einem freieren Spielraum in Produktionsräumen entwickeln. Denn nur so ließe sich eine Kulturvermittlung gewährleisten, die nicht nur bestätigend agiert und Habitualisierung aktualisiert, sondern die kritische Denk- und intermediale Zwischenräume eröffnet, den Zusammenhang von Inhalt und Form zu lockern vermag und Brüche mit dem Konventionalisierten und Normativen wenigstens am Rande der Kulturprogramme zulässt. Denn, so Hans-Joachim Lenger in Anschluss an Hagen, ein performativer Kulturbegriff setze nicht weniger als die stete Bereitschaft voraus, das Format unserer Medien-Kulturprogramme in Teilen oder auch ganz umzustricken: »Deren Strukturen lassen sich nämlich nicht formalisieren; vielmehr sind sie beständig auf der Suche nach neuen Formen, die sie annehmen könnten. Nie ist eine Medientechnik nämlich bloßes Mittel.« (2013: 11) So betont Lenger in seinen 35 *Thesen zum Kulturradio*, die er im Umfeld der Aktivitäten der Radioretter<sup>7</sup> 2012 verfasst, ein künftiges Kulturradio

7 Als Reaktion etwa auf den Programmabbau von WDR 3 formiert sich 2012 eine *Initiative für Kultur im Rundfunk – Die Radioretter*, um Widerstand gegen eine weitere Reform des Kulturprogramms zu leisten und die Öffentlichkeit auf die Entwicklungen der andauernden Formatierungsbewegungen »zu einem magazinierten Wort-Häppchen-Programm« aufmerksam zu machen. Neben den offenen Briefen an die Intendantin des

begreife »sich als mediales Ensemble, das ebenso technischen wie ästhetischen Logiken folgt. Insofern experimentiert es mit dem Wesen des Radios selbst.« (2012: 2) Diese Logiken, die das ureigene Wesen und die spezifischen Verfahren des Radios betreffen, als solche, »die mit denen techno-ökonomischer Interessen nicht schon zusammenfallen« (ebd.), sind potentiell frei zu bespielen und zu aktualisieren, halten sie doch Möglichkeits- als sinnliche Erfahrungsräume für die Hörer bereit, die das Medium der Information und Unterhaltung als Operationsfelder ansonsten überwiegend meidet.

Hörspiele, die nicht auf tradierte Erzählformen zurückgreifen, sondern spielerisch zu entwickeln suchen, setzen grundsätzlich einen künstlerischen Freiraum voraus. Als Ausgangspunkt der Suche nach radiophonen Vermittlungsstrategien in diesem Freiraum können und konnten Hörspiele immer schon auf die Ästhetik ihres Programmumfelds aus- und abstrahlen. Insofern profitiert(e) das Medium insgesamt davon, stellt die Radiokunst als Spielraum für Fragen nach sowohl ästhetischen als auch technischen wie programmatischen Möglichkeiten einen prinzipiell spannenden Ausgangspunkt für eine gegenwarts- wie zukunftsorientierte Auseinandersetzungen dar. Hierüber hat das Radio insgesamt einerseits die Möglichkeit, Anschluss an zeitgenössische Kunstformen zu finden und andererseits »die eigene Unverzichtbarkeit [zu aktualisieren]« (Lenger 2012: 3), indem es das Risiko einer Zumutung eingeht und sich nicht voller Sorge, es könnte doch gehört werden, durch Programmausdünnung und Selbstzensur aufzulösen beginnt.

Westdeutschen Rundfunks, Monika Piel, und den Rundfunkrat, lanciert die Initiative darüber hinaus Veranstaltungen, um eine öffentliche Diskussion über Kulturprogramme und Quotendenken anzustoßen.



## 1.2 Zum Begriff ›Hörspiel‹: Akustische Kunst im Spannungsfeld *Kunst/Radio/Hörer*

Die neue akustische Kunst – das Hörspiel – nicht wie etwa die Malerei, wie Architektur aus einem organisch gewachsenen Bedürfnis – sie entstand wie die Kinematographie als Folge einer technischen Erfindung. Kaum eine der traditionellen Kunstformen hatte eine derart synthetische Geburt. Keine andere hatte von Anfang an ein derart reiches Produktionsvolumen. Keine andere ein derartig weitreichendes Distributionssystem.

*Schöning 1979: 287*

### Hörspiel im Spannungsfeld der Nachricht, Unterhaltung und Kultur

Um die Situation in der Anfangszeit des neuen Mediums verstehen zu können, ist es wichtig, sich zu vergegenwärtigen, dass das Radio aus einer technischen Erfindung heraus entstand, als Nebenprodukt in der »Entwicklung der elektronischen Nachrichtenmittel« (Soppe 1978: 38), einer – mit Brecht – »Erfindung, die [insofern] nicht bestellt« (1932: 128) ist. Klaus Schöning stellt noch in den 1980er Jahren fest: »Bis heute sind die Erkundungen ins [damals] mediale Neuland nicht abgeschlossen. Eines der Experimente, das das Radio sogleich anstellte, war das Experiment Kunst. Das Ergebnis wurde Hörspiel genannt.« (1979: 287) Nach wie vor hängt ihr Überleben als genuin radiophone Kunst im Medium Radio von der Experimentierfreudigkeit seines Gastgebers oder ehemaligen Mäzens<sup>8</sup> ab, denn »[n]ur diese grundsätzlich offene experimentierende Haltung ermöglicht die Erhaltung des Hörspiels als eines wesentlichen kulturell-gesellschaftlichen Produktes.« (Ebd.: 290) Diese *offene experimentierende Haltung* sorgt für das Fortbestehen einer künstlerischen Auseinandersetzung in und mit dem Medium auf allen Ebenen des Dispo-

<sup>8</sup> Wobei Frank Schätzlein hier gerechtfertigter Weise darauf aufmerksam macht, worauf auch Knut Hickethier immer wieder nachdrücklich hinweist, und zwar, dass die Bezeichnung des Rundfunks als Mäzenatentum ein verfälschtes Bild erzeugt, handelt es sich dabei doch nicht um eine »selbstlose Schaffung künstlerischer Freiräume«, Großzügigkeit oder Mäzenatentum, sondern um das Wahrnehmen des Kulturauftrages sowie »die Produktion eines Programmangebots, das den Bedürfnissen und Interessen der Rezipienten gerecht wird.« (Schätzlein 1996: 2)

tivs, insbesondere auch in der Erforschung des Radios als Produktionsdispositiv, wie Heidi Grundmann es für das Kunstradio darlegt:

Sendungen wie das *KUNSTRADIO* des Österreichischen Rundfunks, ORF, versuchen, jenen KünstlerInnen einen Zugang zum öffentlich-rechtlichen Radio offenzuhalten, denen es nicht um die Distribution ihrer Werke und auch nicht (mehr) um den Zugang zu den Produktionsstudios der Rundfunkanstalten geht, sondern um Aufzeichnung, Übertragung und Kommunikation, um das Hinterfragen und Untersuchung eines Mediums also, das in seiner bisherigen Identität von der Digitalisierung noch stärker infrage gestellt wird als etwa der Film oder das Fernsehen. KünstlerInnen, die sich in ihrer Arbeit mit den drastischen Veränderungen des Mediums Radio und seinen immer diffuser werdenden Grenzen auseinandersetzen, kommen von der bildenden Kunst, der Literatur, der Musik und/oder der Medienkunst und Technik. (2000: 130)

Dass sich diese Freiräume, als eine »temporäre autonome Zone«, »die (noch) nicht von den großen Konglomeraten der Medienindustrie besetzt bzw. dem Druck von Markt und Quoten unterworfen sind« (ebd.: 141f.), immer wieder neu und grundsätzlich behaupten müssen, hängt mit der Doppelfunktion des Radios als »Kunstrichter und Kunstproduzent« (Schöning 1979: 287) sowie mit der »synthetischen Geburt« (ebd.) des Hörspiels als Kunstform zusammen. Denn das Hörspiel fällt als solche zwangsläufig aus dem reglementierten Rahmen massenmedialer Formen: »Hörspiel [...] ist weder eine reine Informations- noch eine reine Unterhaltungssendung. Die in einem Hörspiel enthaltenen Informationen lassen sich nicht auf einen berechen- oder planbaren Informationswert reduzieren. [...] Nicht die Informationen sind ausgewogen, ausgewogen ist die Komposition – diese wird dadurch zur *komplexen Information*.« (Ebd.: 288f.) Oder, wie es Herbert Kapfer formuliert:

[W]ährend das Massenmedium versucht, mit strikten Formaten und rituellen Dramaturgien bei einer Masse von Nutzern Glaubwürdigkeit und Vertrauen zu erlangen, wendet sich Kunst – selbst ein Medium – an den Einzelnen und erzeugt dabei häufig Irritation, Überraschung, Erkenntnis, Sensibilisierung der Wahrnehmung etc., oder sie entzieht sich der Anforderung, einem Zweck zu dienen oder eine Funktion auszuüben. [...] Die Systeme Medien und Kunst weisen geringe Schnittmengen auf, wie auch diese Analogie belegt: der Begriff des Mediums verbindet sich mit dem des Formats, der Begriff der Kunst mit der offenen Form. (2006: 14)

Die paradoxe Liaison der Kunst mit dem verwalteten Medium als »verwaltete Kunst« (Schöning 1970: 250) bedeutet dort, wo sie ernst genommen wird, eine Gratwanderung, die auf Seiten der Verwaltung als Reglementierung ei-

nige Akzeptanz ob des Unterschiedes verlangt, denn es bleibt nicht zwangsläufig beim bloß formalen Bruch mit dem Normativen der Erzählmodi. Dies betrifft insbesondere Projekte, die auf das technologisch-kommunikative Potential des Radios aufbauen:

Tatsächlich gab und gibt es immer wieder Künstlerinnen und Künstler, denen es gelingt, die Vorschriften auch großer Rundfunkanstalten zu durchbrechen, vorhandene Technologien ihren überkommenen Zwecken zu entfremden und sie mit solchen zu verbinden, die im Kanon der Rundfunktechniker nicht vorgesehen sind. Dabei kann es gelegentlich vorkommen, dass sie Entwicklungen des Broadcast-Mediums Radio, ja selbst seine zunehmenden Konvergenzen mit anderen Medien vorwegnehmen. (Grundmann 2006: 200)

Das autonome Agieren der Künstler in der Institution des Rundfunks wie etwa im Falle der Projekte *Public Supply* (u. a. 1966) und *Radio Net* (1977) von Max Neuhaus stellt jedoch eher eine Ausnahme dar. Heidi Grundmann sieht darin dennoch die Konstante einer erweiterten Radiokunst, als »ein, wie der Künstler/Kurator Dan Lander es genannt hat, ›artists' desire to re-invent radio«, das immer wieder alle Hindernisse, Regeln, Vorschriften, Einengungen und Grenzen durchbricht.« (Ebd.: 207) Diese grundsätzlich problematischen Bedingungen für das Hörspiel betreffen nicht allein die diffizile Konstellation innerhalb der Institution. Radiophone Kunstformen geraten zusehends an den Rand der Programme oder fallen gar über diesen Rand, »da der Rundfunk selbst um seinen Platz in einer zunehmend mediengesättigten und kommodifizierten technologischen Welt kämpft, in der etwa das Internet, ein anderes junges, neues und in Entwicklung begriffenes Medium, The Next Big Thing zu sein scheint.« (Frost 2010: 49)

### **Hörspiel/Theater/Literatur: Das Hörspiel im Kunstsystem**

Der Einfluss anderer medialer Erzählformen spielt auf der Suche nach möglichen Darstellungsformen im neuen Dispositiv von Anfang an eine wichtige Rolle. So greift die frühe Radioarbeit – auch durch den »Zwang zu großen Produktionsraten aufgrund einer bereits von Anfang an umfangreichen täglichen Sendezeit« (Strzolka 2010: 275) – auf den verfügbaren Bestand anderer Medien und kulturell gesicherte Formen, wie etwa der verschiedenen Gattungen der Literatur (Stoffe und Erzählkultur) und des Theaters, zurück, indem sie die Darstellungsweisen der anderen Medien »taktierte, kopierte und imitierte« (ebd.). Auf diesem Weg verhilft sie der Literatur zu einem weiteren,

alternativen Verbreitungsweg: »Das Radio wird als sekundärer Distributionskanal insbesondere für Lyrik, die traditionell umsatzschwächste Literaturgattung, avisiert. [...] Das neue Medium Rundfunk stabilisiert von daher – so wenigstens die Konstruktion – eher das alte Medium der Literatur, und das gelingt nur, weil dem neuen Medium keinerlei Eigengewicht zugebilligt wird.« (Leschke 2003: 48) Schöning führt dies zum einen auf technische Gründe zurück, denn praktikable Möglichkeiten zur Arbeit auf der Ebene des auditiven Materials und dessen Formung im Sinne eines Hörspiels als medialer Komposition bieten erst u. a. Tonband sowie die stereophone Produktionstechnik. Zum anderen sind hierfür jedoch ebenso organisatorisch-personelle Aspekte maßgeblich, denn »übers Hörspiel befinden nicht nur Hörspielmacher, sondern auch die, die Hörspiel machen lassen.« (1979: 288)

### **Die zwei Pole des Hörspielbegriffs: Das literarisch-dramatische Hörspiel und das (Neue) Hörspiel als ›Totales Schallspiel‹**

Der Begriff ›Hörspiel‹ subsumiert seit den ersten Bemühungen um die Herausbildung künstlerischer Darstellungsformen im Radiophonon unterschiedliche Produktionspraktiken, Ästhetiken, Erzähl- und Inszenierungsformen wie Hörerwartungen. Die beiden Pole bilden die Vorstellung vom Hörspiel als programmatisch offen konzipierte akustische Kunstform und Hörspiel als Präsentation »literarische[r] Texte in Form akustischer Aufzeichnungen«<sup>9</sup> (Binczek/Mütherig 2013: 467ff.), als Vermittler im Dienste der Literatur also respektive traditioneller literarischer Erzähltechniken: »Beide gehören gleichwertig zur Hörspielästhetik.« (1979: 288) Diese Ästhetiken sind weder deckungsgleich, noch verweisen sie auf eine gemeinsame Tradition: »Das neue Hörspiel ist nicht aus diesem Kanon hervorgegangen und nicht an seine Stelle getreten. Es ist weder ein ›formeller‹ noch ein ›experimenteller‹ Ableger des traditionellen Hörspiels noch seine dauerhafte Vorhut. Akus-

9 So beginnen Natalie Binczek und Vera Mütherig den Abschnitt »Hörspiel/Hörbuch« im *Handbuch Medien der Literatur* mit dieser entsprechend eingeführten Definition des Hörspiels. In ihrer Gegenstandsbestimmung problematisieren die Autorinnen jedoch die Versuche einer Reduzierung und Engführung auf die traditionellen literarischen Gattungen, »als sie [nicht nur] die medientechnischen Bedingungen des Hörspiels ausblenden, sondern [...] als sie sich auf die experimentellen, vorrangig oder ausschließlich klanglich arrangierten Hörspiel-Projekte nicht sinnvoll anwenden lassen.« (Binczek/Mütherig 2013: 467ff.)

tische Kunst hat ihre eigene Ästhetik und bedient sich ihrer eigenen Mittel und Materialien auf völlig andere Weise als das traditionelle Hörspiel.« (Schöning zit. n. Frost 2010: 48) Ich beschäftige mich innerhalb dieser Arbeit mit experimentell angelegten Spielformen und konzentriere mich daher in den folgenden Ausführungen auch auf dieselben. Eine alternative Bezeichnung für diese zu finden, halte ich dennoch für überflüssig.<sup>10</sup> Da die Gattungsgrenzung spätestens seit der Moderne ganz allgemein eine selbstverständliche Praxis im Kunstsystem darstellt, benötigt diese meiner Meinung nach keine grundsätzliche Abgrenzung zu in diesem Sinne tradierten Kunstformen. Abgesehen davon, dass bereits Versuche unternommen wurden, diese vom Akustischen her konzipierten Inszenierungsformen durch Begriffe wie *Neues Hörspiel*, *Akustische Kunst*, *Expanded oder Extended Radio* oder *Ars Performativa*<sup>11</sup> als »das sich ständig verschiebende Feld einer Radiokunst« (Grundmann 2006: 197) vom Rest abzuheben und solchermaßen deren offene Form zu unterstreichen, setzt sich doch die Tendenz durch, die unterschiedlichen Spielformen unter der Bezeichnung ›Hörspiel‹ zu subsumieren.<sup>12</sup>

Das hat sicherlich auch den Grund, dass dem Hörspielbegriff an sich die zwei wesentlichen Aspekte einer offenen Konzeption bereits innewohnen: Erstens die Art der Rezeption über (nicht zwingend ausschließlich) das Gehör. Und Zweitens den Begriff des Spiels, der sich aus seiner Verengung als fiktive Spielhandlung auf der Theaterbühne – mit Heißenbüttel – befreit hat:

10 Paul Pörtner betont in diesem Zusammenhang, wie wenig Sinn es macht und wie müßig es sei, ein totales Schallspiel gegen das Hörspiel zu setzen, führe doch jede Totalisierung ad absurdum: »Bloßes Schallspiel ist ebenso abstrakt wie bloßes Wortspiel. Aber mittels Schall den Gehörsinn zu mobilisieren, mittels kalkulierter Impulse Inspiration zu erzielen: mit einem ausgestrahlten Hörspiel das Selbstbewußtsein des Hörers zu bewegen, das bedeutet eine Steigerung der Wirkung, die aus dem Literarischen stammt, aber über die reine Vermittlung des Sprachlichen ins Unmittelbar Sinnliche des Hörens vordringt.« (Zit. n. Döhl 1987: o. S.)

11 Da innerhalb der Arbeit das Hörspiel als experimenteller Möglichkeitsraum sowohl in historischem als auch ästhetischem Hinblick untersucht wird und die Experimente den traditionell gewordenen Formen mitunter gar vorausgingen respektive sich parallel hierzu entwickelt haben, möchte ich mit dem Insistieren auf den Begriff eben diese Entwicklung unterstreichen.

12 Heidi Grundmann etwa leitet einen Aufsatz mit der Erklärung ein, die Begriffe *Extended Radio* und *Expanded Radio* aus dem pragmatischen Grund zu verwenden, »um den Blick auf eine Radiokunst freizumachen, die über das hinausgeht, was in vielfach begrenzten Sendeplätzen in manchen öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten unter Titeln wie *Ars Acustica*, *Ars Sonora* etc. zum oft ungeliebten und stets gefährdeten Minderheitenprogramm wird.« (2006: 197)

»Spiel ist nicht mehr nur das *Rollenspiel* innerhalb einer *Rollen- und Handlungskonstellation*, Spiel bedeutet mehr und mehr eine freie Verfahrensweise mit sprachlichen Komponenten, mit Rollenrudimenten, mit Bewegungsabläufen, mit choreographischen, mit musikalischen Momenten usw.« (1970: 27) Oder kurz: »Das Wort Hörspiel bezieht sich auf Hörbares und auf Spielbares.« (Ebd.: 26) Als »Spiel [...] zum Anhören« wie »Spiel mit Hörbarem« (ebd.: 19) lassen sich für das Hörspiel all jene Elemente als Spielmaterialien benennen, die Friedrich Knilli in der ›Eigenwelt‹ des Hörspiels ansiedelt. Hierunter subsumiert er grundsätzlich alle Schallvorgänge, die einerseits für das menschliche Ohr wahrnehmbar sind, und andererseits unterhalb der physischen Schmerzgrenze liegen (vgl. 1961: 24). Die Schallvorgänge, die neben den spezifischen Produktionsformen die ›Eigenwelt‹ des Hörspiels »als eine einzigartige Welt des *Schalls* und der *Bewegung*« (ebd.: 107) demnach konturieren, sind Geräusche, Töne (wie Klänge) und die Stimme, die prinzipiell gleichberechtigtes Spielmaterial darstellen. Das Spiel konkretisiert sich Knilli zufolge seinem ursprünglichem Wesen nach im Radiophonen entsprechend als Schallvorgang (vgl. 1961: 39), worüber das *totale Schallspiel* zu einem »realen Spielvorgang« gelangt. Dahingegen kommt »das herkömmliche Hörspiel [...] nur zu einem eingebildeten und spirituellen Spiel.« (1970: 2) Knilli geht aber noch einen Schritt weiter, wenn er dem herkömmlichen Hörspiel gar jedwede Beziehung zum Spiel radikal abspricht (vgl. ebd.: 3). Es ist vor allem die mimetische Abbildfunktion als Repräsentation, die Knilli zufolge das *totale Schallspiel* oder *Totalhörspiel* von herkömmlichen Hörspielen unterscheidet, da letztere – dieselbe erfüllend – auf die Außenwelt verweisen (vgl. 1961: 73). Treten die Produktionsformen im herkömmlichen Hörspiel nach Knilli aufgrund der »deutsche[n] Teilung in Dichter und Techniker« zurück, verhindere dies, »daß das Werkzeug der Techniker den konkreten Schallvorgängen seine Produktionsform, seine Spiel-Form aufprägt.« (Ebd.: 46) Dass sich dieser Umstand der Arbeitsteilung tatsächlich als Konsequenz auf die Entwicklung des Hörspiels hinsichtlich (medien)spezifischer Erscheinungsformen niederschlägt, hierauf komme ich im zweiten Kapitel zurück.

Welchen Bereich eröffnet nun aber der Begriff des ›Spiels‹ im Hör-Spiel als Spielkonzept? Was kann Knillis Spiel und Gegenspiel bedeuten? Es gilt also noch, das Spielbare neben dem Hörbaren im Heißenbüttelschen Sinne zu fokussieren. Beim Begriff ›Spiel‹ handelt es sich um ein alltagssprachlich weit verbreitetes Wort, mit dem für gewöhnlich individuelle Spielerfahrungen einhergehen. Der Kulturphilosoph Johan Huizinga bezeichnet das Spiel als eine primäre Lebenskategorie, »da menschliche Kultur im Spiel und als Spiel auf-

kommt und sich entfaltet.« (1938: 7). Da ›Spiel‹ ein ubiquitäres Phänomen benennt und einen sehr offenen Begriff darstellt, der dem Theaterwissenschaftler Helmar Schramm zufolge »gemeinhin mit größter Selbstverständlichkeit von Vielen auf Vieles angewendet [wird]«, erwachse einer »solche[n] habitualisierte[n] Erfahrung [...] dem gesunden Menschenverstand geradezu automatisch ein Wissen darum, dass sich Spiel verbindet mit Lust, Begehren und tätiger Sinnlichkeit, [...] mit einer ›anderen‹ Wirklichkeit, einer *Wirklichkeit des Möglichen*, reich an Augenblicken der Verwirklichung. Wo allerdings Alltagswissen mit traumwandlerischer Sicherheit daherkommt, steht hellwacher Sachverstand offenbar vor einem Rätsel.« (2014: 332) Diesem sehr treffend beschriebenen Verlauf entsprechend stößt man bei dem Versuch, den Begriff definitorisch einzugrenzen und ihn auf spezifische Phänomene anzuwenden, alsbald auf die Schwierigkeit, dass derselbe sich jeglichen Bestrebungen gegenüber, allgemeingültige Aussagen über ihn zu treffen, grundsätzlich sperrt. Entsprechend korrespondiert die Fülle an Publikationen zu Versuchen, den Begriff zu erfassen, Helmar Schramm zufolge nicht nur dem »besonderen Reiz«, sondern ebenso der »enorme[n] Komplexität der Spielproblematik.« (Ebd.) Folglich kann auch davon ausgegangen werden, »dass ein definitorischer Zugriff auf die dynamische Komplexität des Spiels aus einer abstrakt fixierten, metatheoretischen Zentralperspektive nicht möglich ist.« (Ebd.) Handelt es sich »bei jeglichem Spielbegriff [...] von der Natur der Sache her stets um einen kontextabhängigen Relationsbegriff«, dessen Reichweite entsprechend beschränkt ist, sind dennoch gemeinsame Merkmale festzustellen. Schramm schlägt eine Verbindung von Theater- und Spielbegriff vor, die auf das Hörspiel als kulturelle Spielform übertragen werden kann. Als »interdisziplinäres Diskurselement« verweist der Begriff ›Spiel‹ in der Bezeichnung Hörspiel bereits auf künstlerische Interferenzen in der radiophonen Kunstform. Finden sich also verbindende Merkmale auf der Gestaltungs- und Inszenierungsebene des Hörspiels, über die sich Allgemeingültigkeit für das Hörspiel proklamieren lassen, so spielen in der vorliegenden Arbeit gerade auch interwie intramediale Strategien eine zentrale Rolle, die als Spielstrategien anderer Kunstformen oder redundanter Formen des Mediensystems als Formate auf die akustische Kunstform eine Anwendung erfahren. Die Kategorie des Spiels eröffnet demnach analog zur Relevanz derselben in theaterhistorischen wie -theoretischen Fragestellungen ebenso in Bezug auf hörspieltheoretische Fragestellungen und Beurteilungen Möglichkeiten zur Analyse insbesondere intermedialer Strategien. So lassen sich auch im Hörspiel als verbindende Merkmale *Spielmittel* (etwa Spielraum, Figur), *spielerische Dynamiken* (etwa

Aktion, Handlung, Rhythmus) und *Spielstrategien* (u. a. Improvisation, Montage) (vgl. ebd.: 338) ermitteln und für eine Analyse fruchtbar machen. Dies betrifft sowohl Hörspiele geschlossener, tradierter als auch offener Spielkonzepte, da dem Begriff ›Spiel‹ als Kategorie aufgrund der impliziten Offenheit grundsätzlich konkrete wie abstrakte narrative Konzepte innewohnen. Der Kunstpädagogin Tanja Wetzel zufolge hat »das Spiel als ästhetische Kategorie [seit der Postmodernediskussion] in der bildenden wie der darstellenden Kunst, in der Literatur und Musik wieder an Konjunktur gewonnen«. Dieselbe bestimme »die Diskurse der ästhetischen Theorie wie ästhetischen Bildung, wenn es darum geht, den Bereich wie auch die Strategien der Erkenntnis- und Erfahrungsprozesse zeitgenössischer Kunst in ihrer Offenheit und Polyvalenz neu zu bestimmen.« (Wetzel 2004: 577) Schramm zufolge ist die »seit einiger Zeit besonders auffällig gewordene Virulenz des Kulturfaktors ›Spiel‹« ein »Indiz für den Aufbau gravierender Spannungsfelder der europäischen Moderne, deren ambivalente Spätfolgen heute aus unterschiedlichsten Perspektiven registriert werden.« (2014: 338) Dem Spiel wohnt eine Relevanz inne, die »aus heutiger Sicht in erster Linie auch zusammenhängt mit seiner eigenartigen Fähigkeit zur experimentellen Erprobung grenzüberschreitender Synthesen, mit seiner theoretischen und praktischen Potenz zur Modellierung von Denkweisen, Wahrnehmungsformen und Sprachkultur, von Produktionsweisen und Lebensstil.« (Ebd.: 339) Aufgrund der interdisziplinären Verankerung des Spiels als Diskurselement bietet es sich als Zugang zu einem von Schramm geforderten »neue[m], zeitgemäße[m] Verständnis von *Kunst* im weitesten Sinne des Wortes« (ebd.) entsprechend an.

Überschreitungen sind in den experimentellen Erprobungen der in der vorliegenden Arbeit thematisierten Hörspiele ein zentrales Merkmal. Über diese erforschen Hörspielmacher die Möglichkeiten des *Spielbaren* in der akustischen Kunst, worüber ebenso die Grenzen zu anderen Disziplinen, wie der Literatur und der Musik, eine Diskursivierung erfahren und teilweise aufgelöst werden. Hierin stellt sich die Frage nach dem Spiel ganz grundlegend, betrifft diese doch nicht nur die Formen traditioneller *Spielformen*, sondern darüber hinaus die Möglichkeiten des Spiels in spezifischen Rahmungen, worüber Spiel und Kontext als figurierende Momente reflexiv werden.

Interessant für die Betrachtung von Hörspielen ist auch die Etymologie des Wortes ›Spiel‹, liegt demselben doch der westgermanische Begriff ›spiel zugrunde, der eine Bewegung beschreibt: »Die Ausgangsbedeutung scheint ›Tanz, tanzen‹ zu sein – alles weitere ist unklar.« (Kluge 2002: 865) Neben Huizinga hebt auch Sybille Krämer den Ursprung des Begriffs in der Beschrei-



bung einer Bewegung hervor: »Unsere Vermutung nun ist, dass der intransitive Gebrauch von ›spielen‹ und ›Spiel‹, mit dem ein ungerichtetes, pendelndes Bewegungsverhalten, ein schwebendes Hin und Her ausgedrückt wird, gerade den begrifflichen Kern der Idee des Spiels ausmacht.« (2005: 11f.) Solchermaßen verweist der Begriff dem Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann zufolge auf prozessuale Figurationen, bei denen weder ein aktiver noch passiver Akteur und auch kein anderes Spielmittel auftaucht: »Etwas‹ spielt sich – ab. Das ist die grammatische Form nach Art des altgriechischen Mediums, das die Wahl zwischen Aktiv und Passiv vermeidet.« (2011: 37) Sybille Krämer betont, dass der Psychologe Moritz Lazarus »1883 darauf hingewiesen [hat], dass die sprachgeschichtliche Herkunft von Spiel auf eine leichte, ziellos schwebende, in sich zurücklaufende Bewegung verweise: das westgermanische *Spil* hat die Bedeutung: In lebhafter Bewegung sein.« (2005: 11) Die Wurzel des Spielbegriffs in der Beschreibung einer leichten, ziellos schwebenden, in sich zurücklaufenden Bewegung ist für das Hör- als Schallspiel ein spannender Zusammenhang und lässt sich als Spielidee anhand Mauricio Kagels Spieldynamik wie Spielstrategie verdeutlichen, worauf ich im dritten Kapitel zurückkomme.

Umberto Eco sieht das Wesen des Spiels – und dies stellt einen weiteren wesentlichen Aspekt, nun im Hinblick auf die neue Rolle des Zuhörers, dar – im Verhältnis von Kunstwerk und Rezipient und in den kommunikativen Strukturen, die dasselbe in semantischer, syntaktischer, physischer, emotiver und thematischer Hinsicht eröffnen. Diese Erscheinungsformen subsumiert Umberto Eco unter dem Begriff des ›offenen Kunstwerks‹, das sich dem Performativen, dem Prozessualen und Zufälligen zuwendet und über die offene Form die Interaktion mit dem Rezipienten sucht. Eco beschreibt den Zusammenhang der offenen »*Form als eines Möglichkeitsfeldes*« und des kommunikativen Vorgangs folgendermaßen:

Es handelt sich um eine menschliche Kommunikation, um den Weg von einer *Intention* zu einer *Rezeption*; und wenn die Rezeption auch offen ist – gerade, weil die Intention offen war, eine Intention, die nicht auf Übermittlung eines *unicum*, sondern einer Mehrheit von möglichen Bedeutungen ging –, so ist sie dennoch das Schlußglied einer kommunikativen Beziehung, die, wie jeder Informationsvorgang, auf der Anordnung, auf der Organisation einer bestimmten Form beruht. ›Informell‹ heißt in diesem Sinne Ablehnung der klassischen, nur in einer Richtung zu verstehenden Formen, nicht Aufgeben der Form als der Grundbedingung für die Kommunikation. Das Beispiel des Informellen wird uns also, wie das jedes offenen Kunstwerks, nicht dazu veranlassen, den Tod der Form überhaupt zu dekretieren, sondern dazu, einen artikulierten Formbegriff, den der *Form als eines Möglichkeitsfeldes* zu bilden. An dieser Stel-

le entdecken wir, daß diese Kunst der Vitalität und des Zufälligen nicht alleine noch die Grundbedingung aller Kommunikation untersteht (weil ihre Informativität auf der Möglichkeit für eine Formativität beruht): da sie die Konnotationen der formalen Organisation in sich hat, liefert sie uns den Schlüssel zum Finden der Möglichkeit für eine ästhetische Betrachtungsweise. Sehen wir uns ein Bild von Pollack an: die Ordnungslosigkeit der Zeichen, die Desintegration der Umrisse, das Explodieren der Konfigurationen lädt uns dazu ein, selbst Beziehungen herzustellen; gleichwohl orientiert uns die im Zeichen fixierte ursprüngliche Gebärde in bestimmten Richtungen, führt uns zur Intention ihres Urhebers zurück. Dazu kommt es alleine und gerade deshalb, weil die Gebärde nichts dem Zeichen Äußerliches bleibt, kein Referent, auf den das Zeichen nur konventionellerweise verweist (es ist keine Hieroglyphe für Vitalität, die kalt und beliebig wiederholbar konventionell den Begriff ›freier Ausbruch der Lebenskraft‹ bedeutet): zwischen Gebärde und Zeichen herrscht hier eine besondere, unwiederholbare Ausgewogenheit, die durch eine gelungene Verbindung des unbeweglichen Materials mit der formenden Energie zustande gekommen ist, durch ein wechselseitiges Sichaufeinanderbeziehen der Zeichen, das so geartet ist, daß es unsere Aufmerksamkeit auf bestimmte Verhältnisse lenkt, die formale Verhältnisse sind, Verhältnisse von Zeichen, aber zugleich gestische Beziehungen, Verhältnisse von Intentionen. (1962: 182f.)

Lässt Eco es auch grundsätzlich offen, welche Art von Interaktion jeweils entsteht, so ist es die Form, auf deren Ebene er den Ausgang des kommunikativen Akts festmacht, über die es

zu einer Verschmelzung der Elemente [kommt] – so wie in der Dichtung des traditionellen Lyrikers in seltenen Augenblicken die Verschmelzung von Laut und Bedeutung, von konventionellem Wert des Lauten und Emotion eintritt. Diese besondere Art der Verschmelzung ist diejenige, die die westliche Kultur als Charakteristikum der Kunst, als das ästhetische Faktum ansieht. Und der Interpretierende, der, im gleichen Augenblick, in dem er sich dem Spiel der freien Beziehungen überläßt, die das Werk ihm suggeriert, immer wieder zum Gegenstand zurückkehrt, um in ihm die Gründe für die Suggestion, das dieser Anregung zugrunde liegende Können zu finden, genießt dann nicht allein sein persönliches Abenteuer, sondern die Eigenart des Werkes, dessen ästhetische Qualität. Das freie Spiel der Assoziation wird, sobald erkannt wurde, daß es in der Anordnung der Zeichen seinen Ursprung hat, integriert in jene Inhalte, die das Kunstwerk in seiner Einheit, der Quelle aller sich daraus herleitenden imaginativen Dynamismen, verschmolzen hat. Man genießt [...] dann die Eigenart einer Form, eines Werkes, das *offen* ist, gerade weil es *Kunstwerk* ist. (Ebd.: 183f.)

Stimmen also Bedeutendes und Bedeutetes, Signifikant und Signifikat, nicht mehr eindeutig überein, ist es zunächst alleine die ästhetische Qualität der

Spielmittel wie die Formation derselben, die den Akt der Kommunikation gerade aufgrund der eigensinnigen Beschaffenheit hervorruft. Es ließe sich also sagen: Wählt das tradierte, geschlossene Kunstwerk über den Raum des Symbolischen und die gesellschaftliche Konvention einen Umweg zum Rezipienten, so kennzeichnet das offene Kunstwerk, wie es Eco hier konzipiert, der direkte Weg.

Die innerhalb dieser Arbeit analysierten Stücke weisen ein solch breit wie offen angelegtes Verständnis des Spiels auf. Darüber hinaus kommt einerseits dem Aspekt der Bewegung – es handelt sich beim Hörspiel im Radiodispositiv ja grundsätzlich um ein Schallspiel –, andererseits der Form als ästhetischer Über-Formungen und dem Akt eines ästhetischen Erlebens eine zentrale Bedeutung zu. Nicht nur die unterschiedlichen Hörspiele differieren in ihren Ansätzen zum Spiel, sondern changieren zum Teil innerhalb eines Stückes zwischen abstrakten und konkreten Spielvorgängen wie Abstufungen zwischen diesen Grenzpolen. Außerdem impliziert die Beziehung zwischen Kunstwerk und Rezipient als ein kommunikativer Akt, wie ihn Eco anlegt, auch den Modus der Störung, wie er innerhalb dieser Arbeit zentral steht. Ist der Raum des Symbolischen in den experimentellen Hörspielen nicht gegeben bzw. wird er zwar mitunter aufgerufen, aber nicht, um bespielt, sondern um in der Folge negiert zu werden, so lässt sich diese Unterbrechung als Aussetzen der Konvention, nicht als die Verweigerung von Kommunikation verstehen; sie stellt eine andere Form der Kommunikation her. Hierauf komme ich im Hinblick auf das Prinzip der Störung im dritten Kapitel zurück.

Dass Hagen den »performativen«, spielerischen Kulturbegriff« (2010: 24) gerade mit John Cage und seinem Stück 4'33" verbindet, liegt daran, dass Cages Spiel sehr deutlich aus dem konventionellen Rahmen fällt. Ist ihm noch eine tradierte Rahmung, die des klassischen Konzerts, inhärent und stellt das Spiel die Struktur über eine angedeutete, regelhafte Abfolge der aufeinanderfolgenden Ereignisse als Abschnitte, die wiederum auf ein Ganzes verweisen, aus, so exponiert dies deutlich, was nicht stattfindet: ein in sich geschlossener Spielvorgang, der aber eben ob der vermeintlichen Evidenz von Rahmung im klassischen Hördispositiv des Konzertsaals, des Auftritts des Pianisten und dessen klassischer Gesten nahegelegt wird. Übernimmt die Kunst die Funktion, wie die Musikwissenschaftlerin Helga de la Motte-Haber es formuliert, »Anlass einer ästhetischen Erfahrung zu sein« – und dies trifft auf das offene Kunstwerk als einem kommunikativen Akt und ob des exponierten Stellenwerts der Formästhetiken in besonderer Weise zu – und verliert es »seine monumentale Werkhaftigkeit« (2002: 22), so unterscheidet es sich von der äs-

thetischen Erfahrung über ein geschlossenes Kunstwerk darin, dass es hierfür andere Wege wählt:

John Cage hat uns dies gelehrt. Er versuchte zu zeigen, dass unter besonderen Wahrnehmungsbedingungen auch eine Alltagserfahrung zu einer hochgradig ästhetischen Erfahrung werden kann. [...] Die traditionelle, auf das Kunstobjekt allein konzentrierte Ästhetik leistete für solche Erfahrungen nur geringe Interpretationshilfen. Will man – metaphorisch gesprochen – neue Ansätze in der Kunstentwicklung als eine Art Gärung ansehen, die durch den 2. Weltkrieg eine Zeit lang unterbrochen wurde, so kann man die Entwicklung nach dem Auftreten von John Cage in Europa als einen explodierenden Vorgang beschreiben. Das Ende der Ästhetik wurde übersetzt in das Ende der Kunst. Diskutiert und beklagt wurde die Preisgabe einer zentralen Position des Begriffs vom Werk, das für sich selbst, autonom und absolut steht und hinsichtlich seines Materials ›rein‹, d. h. entweder nur für die Augen oder nur für die Ohren gedacht ist. Zu den Entwicklungen in der Kunst der letzten 100 Jahre gehört zwar die Utopie, die Grenzen zum Leben überschreiten zu können, vielleicht sogar Lebensvollzüge in Kunst zu verwandeln (wie dies teilweise für das Happening gilt), es handelt sich dabei jedoch um kurze Phasen des Aufbegehrens gegen die sowohl im Kulturbetrieb wie auch in den philosophisch-ästhetischen Schriften begrifflich festgezurrt Positionen. In der Verweigerung klar artikulierter festgelegter Formen – typisch für die 1960er- und 70er-Jahre – zeigte sich allerdings eine provozierende Tiefendimension; es wurden ganz neue, unbekannte und verwirrende Bewusstseinsinhalte durch die Collagierung unterschiedlichster Materialien wachgerufen. (Ebd.: 22f.)

So verändert sich, wie de la Motte-Haber feststellt, mit der Intention der Künstler, kein geschlossenes Werk mehr schaffen zu wollen, sondern eine ästhetische Situation für die Rezeption herzustellen, die Rolle des Künstlers. Dabei handelt es sich ihr zufolge um ein weitverbreitetes Missverständnis, »dass die Hinwendung der Künstler zum rezipierenden Subjekt zwangsläufig eine Auflösung der Form bedeutet. Die Form zeigt sich nur in anderer Gestalt, als Handlung, als Prozess oder als Konzept für einen Wahrnehmungsvorgang. Gravierend allerdings auf die Kunstentwicklung hat sich ausgewirkt, dass die Betonung von Wahrnehmung in grenzüberschreitende Kunstformen mündete.« (Ebd.: 23) Diese Grenzüberschreitungen lassen sich auch in der Kunstform des Hörspiels beobachten.

Das offen angelegte Kunstwerk verweist darüber hinaus auf die neue Rolle, die dem Zuhörer dabei potentiell zukommt: Dass diese Spiele in ihren rezeptionsästhetischen Absichten zustande kommen, hängt in hohem Masse von der Offenheit und Bereitschaft des Rezipienten ab, sich auf ein derartiges Spiel einzulassen. Wirkung kann dieses nur dann entfalten, wenn der Zu-

hörer tatsächlich mitspielt, wenn er sich auf das Erlebnis einlässt. Denn dann löst es sich ein, erfüllt es sich eben erst in der kommunikativen Struktur, indem es sich als Erfahrung des Zuhörers realisiert und sodann über das Bewusstsein beantwortet wird. Dabei bieten sich dem Rezipienten im Falle der medienästhetischen Arbeiten Walter Ruttmanns und Mauricio Kagels u. a. Möglichkeiten dar, das Wechselspiel zwischen Hör- und Sehsinn in der spielerischen (Inter)Aktion von Signifikant und Signifikat zu erleben; bei Brinkmann und Vostell betrifft dies ein ungewöhnliches Formenspiel wie darüber hinaus einen angestrebten kommunikativen Akt mit dem Rezipienten, dem unterschiedliche gesellschaftskritische Intentionen zugrunde liegen. Beide suchen darin aber Lebenswirklichkeit und Fiktion, Kunst und Leben engzuführen und miteinander zu konfrontieren.

Auch in gegenwärtigen Spielformen des Hörspiels hat noch grundsätzlich Gültigkeit, was sich Arno Schirokauer bereits 1932 unter dem Hörspiel vorstellt: »Der Begriff des Hörspiels gestattet jedem, alles, was er will oder kann, darunter zu verstehen.« (Zit. n. Döhl 1987: o. S.) Die Abgrenzung von Hörspielbegriffen durch zum Beispiel festgelegte Kategorisierungen scheinen allein im Genrebereich als etwa Orientierungsmoment im Rundfunkprogramm daher noch Sinn zu ergeben. Ansonsten vermag die Benennung das Werk selbst lediglich defizitär zu charakterisieren. Die verschiedenen Erscheinungsformen sind seit der Geburtsstunde des Radios integraler Bestandteil des Hörspielerschaffens – so auch die Position des Hörspiels, das einem offenen Spielbegriff verpflichtet ist –, insofern scheint es mir nur konsequent, es grundlegend bei dieser Bezeichnung zu belassen. Die Einflussfaktoren auf die neue Kunstgattung sind durch die generell erweiterte künstlerische Praxis (über Kunst- wie Mediengrenzen hinweg) im 20. Jahrhundert bereits von Beginn an sehr breit gefächert, entspringen altermedialen Formen und erfahren Impulse anderer Kunststrichtungen. So ist es mitunter in den Zonen des Übergangs, besonders heute im Zeitalter digitaler Medienkunst, eine reine Frage der Bezeichnung und der Perspektive ob etwas als Hörspiel bezeichnet wird, denn die Interdependenzen mit Erzähl-, Darstellungs- und Inszenierungstechniken anderer Kunstsparten sind heute so ubiquitär wie nie zuvor. Dennoch gibt es eine Konstante, die Hörspiele allgemein verbindet und gleichzeitig vom Rest des Programmes scheidet, da es ein »anderes Mittun des Hörers« erfordert, wie der Medienwissenschaftler Knut Hickethier betont: »Dem Nebenbeihören entzieht sich das Hörspiel aus Prinzip, es erwartet grundsätzlich eine intensive Zuwendung. Denn nur dadurch ist das Heraustreten aus dem permanenten Zeitfluß für einen Augenblick denkbar: das wir uns als Hörer öffnen für

eine andere, eben ästhetisch gestaltete Wirklichkeit.« (1997: 14) Ist dem auch grundlegend zuzustimmen, operieren Hörspiele teilweise aber gerade mit diesem Nebenbeihören des Radios als habitualisierter Gebrauch respektive funktionieren eben auch über dieses Nebenbei, wie etwa das Hörspiel *War of the Worlds* von Orson Welles.

### 1.3 Intermedialität: Analyse im offenen System der Relationen

Um den in ihrer Wirkungsästhetik von anderen Darstellungs- und Inszenierungsformen geprägten Hörspielen als mitunter intermediale Spiele auf der Ebene der Form, denen ästhetisch wie programmatisch facettenreiche Medienreflexionen immanent sind, wissenschaftlich angemessen zu begegnen, bieten sich aus kulturwissenschaftlicher Perspektive die Forschungsansätze an, die im Rahmen der Intermedialitätsdebatte diskutiert werden. Hierüber lassen sich Hörspiele aufschlussreich diskutieren, die bereits einen Medienwechsel hinter sich haben, dabei selbstreflexiv operieren oder aber die Differenz der Vermittlung durch ein spezifisches Medium über die Reflexion der Medialität und der Medien als mitteilendes *Dazwischen*, die ausschließlich »Ausschnitte einer Realität« (Tholen 2002: 60) ver- und übermitteln, einbeziehen. Die mediale Übersetzung und der damit verbundene Perspektivwechsel bewirken eine Distanz, die eine »fruchtbare Medienreflexion« (Meyer 2013: 243) häufig erst ermöglicht. Da sich die vorliegende Arbeit mit den Konfigurationen der akustischen Kunst des Hörspiels auseinandersetzt, die in einer Beziehung zum Radiodispositiv stehen, ist dasselbe für diese von wesentlicher Bedeutung, da sie, wenn auch längst nicht mehr ausschließlich, einen Bestandteil des Programms darstellen, mitunter über dasselbe auch initiiert werden.

#### Intertextualität und Intermedialität

Der Tatsache, dass etwa Texte untereinander querverstrebt sind, trägt der von Julia Kristeva in den 1970er Jahren eingeführte und seither als bedeutendes Konzept der Literaturwissenschaft fungierende Begriff der »Intertextualität« Rechnung (vgl. Rajewsky 2002). Er akzentuiert Textrelationen als basale Grundeigenschaft. Auch die Intertextualitätsforschung ist grundsätzlich ein weitgefasseter Begriff, der von einer »radikalen Entgrenzung und Metapho-

risierung des Textbegriffs und folglich einer Entgrenzung« (ebd.: 48) des Intertextualitätsbegriffs ausgeht. Die Intermedialität schließt als Forschungsperspektive an die Intertextualität an, entstammt gleichsam dem Kontext, setzt diesen jedoch in einen medientheoretischen, indem sie ihn mit neuen technologischen Rahmenbedingungen konfrontiert und die Diskussion auf diese Weise neu perspektiviert, da die intermedialen Erscheinungsformen die Felder der älteren Intertextualitätsforschung überschreiten und den blinden Fleck derselben, die Medialität, ins Zentrum der Betrachtung rückt. In der Übertragung der Intertextualität in den medientheoretischen Kontext kommt noch eine weitere Perspektive hinzu: die ›Intramedialität‹. Beschränkt sich die Analyse der Intertextualität auf Text-Text-Relationen und fokussiert diese entsprechend nicht den Wechsel des medialen Kontexts, da die Austauschprozesse innerhalb eines Mediums stattfinden, macht die Übertragung der Forschungsperspektive auf den medientheoretischen Kontext eine weitere Differenzierung notwendig. Um solchermaßen Intermedialität, die sich mit Mediengrenzen überschreitenden Phänomenen beschäftigt, von solchen zu differenzieren, denen zwar Austauschprozesse inhärent sind, die aber lediglich ein Medium involvieren, lässt sich auf den Begriff der ›Intramedialität‹ zurückgreifen – Intertextualität ist damit »eine von vielen Manifestationsformen des Intramedialen« (2002: 12), wie die Literaturwissenschaftlerin Irina Rajewsky betont. Mittlerweile stellt die Intermedialität eine beachtenswerte Perspektive der medienwissenschaftlichen Diskurse dar, die der Tatsache Rechnung trägt, dass Medien-Texte in wechselnden medialen Relationen stehen (vgl. Müller 1998: 31). Der neue Ausgangspunkt findet sich demnach jenseits »der Texte in ihren medialen ›Verkörperungen« (Paech 1998: 15), um Transformationen der (medialen) Formen und nicht weiter nur den Inhalt und die formale Struktur in der Analyse in den Blick zu nehmen. Hierüber erlangt das »Behältnis«, *in dem* und *durch das* etwas dargestellt, einen zentralen Stellenwert in wissenschaftlichen Studien (vgl. ebd.: 16). Dadurch eröffnet die Perspektive den Blick etwa auf das künstlerische Zusammenspiel von Form und Inhalt, das – schließt man gegenwärtige Medienkulturen mit ein – über eine Analyse, die unterschiedliche Medien und Genre isoliert betrachtet, zwangsläufig zu einer verkürzten Lektüre führen muss (vgl. Müller 1998: 33): »Auf der Ebene der Intermedialität wird der Einfluss medialer Differenz auf die beobachtbaren Formprozesse hervorgehoben, was gegenüber der Horizontalität textueller Beziehungen (die ebenfalls Tiefenstrukturen kennen) die Betonung vertikaler Verbindungen und Schichtungen bedeutet.« (Paech 2011: 62) Zur Multimedialität lässt sich Intermedialität nach Jürgen E. Müller

über die Konzeption selbst abgrenzen: »Ein mediales Produkt wird inter-medial, wenn es das multi-mediale Nebeneinander medialer Zitate und Elemente in ein konzeptionelles Miteinander überführt.« (1998: 32)

### Intermedialität als Forschungsachse und offenes System

Von Anbeginn seiner Konjunktur versammeln sich unter dem Label ›Intermedialität‹ Analysen von Kunstproduktionen, die sich als »zu unbotmäßig und zu sperrig gegenüber den eindimensional zugeschnittenen Medien-Theorien erwiesen.« (Müller 1998: 37) Seit den 1990er Jahren erfreut sich der Begriff zunehmender Beliebtheit, die Schröter auf »eine zunehmende Aufmerksamkeit dafür, dass Medien stets in komplexen medialen Konfigurationen befindlich sind« (2004: 385) zurückführt. Denn sie rückt in den 1980er Jahren zu einem Zeitpunkt in den Blick, als spezifische Medientechniken historisch werden und »Medien *nicht mehr als bestimmte Materien* mit exakt spezifizierbaren Eigenschaften sein müssen« (ebd.: 401). Mit dem Umbau des Mediensystems durch die Digitalisierung verlieren die Einzelmedien als vormals klar voneinander zu scheidende, als distinkt wahrgenommene Entitäten ihre Substanz und lösen sich durch die Möglichkeit der Simulation im Virtuellen von der Zwangsläufigkeit ihrer technisch-apparativen Gründe. Beschäftigt sich die Analyse mit intermedialen Strategien, um die *medialen Verkörperungen* und damit die medienspezifischen Formen wie deren Bezüge und Beziehungen untereinander zu analysieren, kommt man nicht umhin, auch dem (eigenen) Unbehagen in der Verwendung eines solch breitangelegten Begriffs zu begegnen. So werfen die längst laut gewordenen Stimmen der intermedialen Forschungsperspektive gerechtfertigter Weise eine »geringe[] theoretische[] Reichweite und Zerstreutheit« (Ochsner 2010: 42) vor. Und trotzdem wird »häufig und gerne auf das mit dem Begriff Intermedialität verbundene Analysepotenzial zurück[gegriffen].«<sup>13</sup> (Ebd.: 41) Daran ändert auch der Um-

13 Wenn auch mitunter vorgeschlagen wird, dass dies nicht mehr unter dem Begriff Intermedialität geschehen, sondern dieser durch (den noch älteren) Begriff der Hybridisierung ersetzt werden sollte. Mit Rainer Leschke könnte man jedoch einwenden, dass mit dem begrifflichen Übergang zur Hybridisierung das Problem selbst nur aufgeschoben wäre, bleibt doch etwa die grundsätzliche Unüberwindbarkeit zwischen der Materialorientierung einer Medienontologie und ihrer gleichzeitigen Ortlosigkeit im digitalen Zeitalter bestehen, da mediale Formen nunmehr ihre Materialität wie materialen Aspekte einbüßen. (Vgl. Leschke 2003: 316)



stand nichts, dass die angestammten Mediengrenzen und Medienspezifika im Zuge der Digitalisierung eine Auflösung erfahren, Medienspezifika nurmehr an der Oberfläche der Computer als »universelle Maschinen«, die alles ausführen und darstellen können, was sich mathematisch-algorithmisch beschreiben lässt« (Schröter 2004: 404) simuliert werden. Intermedialität wird daher zum »bloßen [...] Effekt« (Ochsner 2010: 53), statt auf materialen Gründen und auf Entitäten zu basieren: »Die materiellen bzw. technologischen Strukturen verdampfen zu Formen, die performativ das digitale Medium koppeln.« (Schröter 2004: 405) Wie ist der *geringen theoretischen Reichweite* und *Zerstreutheit*, die Beate Ochsner kritisch anspricht, nun in der Analyse zu begegnen? Gilt es, den Begriff zu verwerfen? Welchen Sinn hat es, ihn in der Analyse zur Anwendung zu bringen?

Begonnen sei zunächst bei der Zerstreutheit. Der Medienwissenschaftler Jürgen E. Müller bewertet den Befund, dass ein einheitliches Analyseinstrumentarium oder gar eine *Hyper-Theorie* der Intermedialität fehlt, als einen Vorteil und unterstreicht die Vorzüge eines offenen Systems auf die Prozesse und Dynamiken der Interdependenzen zwischen Medien. Aufgefasst als »*Forschungsachse*, als intermediale *axe de pertinence*«, als *Suchbegriff* und nicht als »geschlossenes System der Systeme« (Müller 2010: 22), die der Entwicklung der Künste selbst Rechnung trägt, führt diese potentiell zu produktiven Impulsen für konkrete historische oder medientheoretische Fragestellung. Dadurch erscheint Müller zufolge die Entwicklung eines kohärenten theoretischen Paradigmas für die Analyse aller intermedialen Prozesse generell obsolet. Außerdem ist Intermedialität, wie Paech betont, »als formales Verfahren stilistischer Differenz nicht an traditionelle Kunstformen der Literatur, Malerei etc. gebunden.« (2011: 18) Somit schließt das offene Analysesystem die Interdependenzen und horizontalen wie vertikalen Formbewegungen zwischen den Mediendispositiven sowie innerhalb derselben mit ein. Dieser Meinung sind auch die Literaturwissenschaftler Volker Roloff und Jochen Mecke. So stellen sie einerseits fest, dass es sich bei dem Begriff der Intermedialität um einen »metaphorisch[en], schillernd[en], leitend[en]« Begriff handelt, der »sich in einem schwer faßbaren und definierbaren Zwischenbereich beweg[t]« (Mecke/Roloff 1999: 8). Andererseits begründet sich gerade darin »seine Überlegenheit gegenüber traditionellen Abgrenzungen und Systematisierungen der Fachsprachen einzelner Medien, die die aktuelle Hybridisierungen der Medienszene gar nicht mehr erfassen können.« (Ebd.) Roloff geht hierauf bereits zuvor in einem anderen Aufsatz genauer ein: Werden bereits »literarische Texte als Mischung und Überlagerung verschiedener Diskurse durchschaubar

[...], so sind die Produkte der neuen Medien durch einen um so größeren, noch komplexeren Spielraum der Diskursmischungen und Hybridisierung gekennzeichnet.« (Roloff 1995: 271) Entsprechend ist es ihm zufolge durchaus als Vorteil zu werten, dass »Intermedialität« – als Begriff und Konzept – nicht den Status eines geschlossenen, bereits festgelegten wissenschaftlichen Paradigmas beansprucht, sondern eher Spielregeln und Perspektiven für die Analyse medialer Interaktionen und Transformationen zur Verfügung stellt.« (Ebd.)

Was wird aber unter dem Label »Intermedialität« genau subsumiert? Nach Rainer Leschke ist es im Wesentlichen die Vermessung »einerseits [der] Abstände und andererseits [der] Interferenzen zwischen den Medien« (2013: 41). Er bringt die prekäre Verfasstheit des wissenschaftlichen Operationsfeldes auf den Punkt, wenn er den Ort intermedialen Sprechens und Reflektierens als »Zwischenraum zwischen den Medien« – einem »Nicht-Ort« oder gar »Glashaus zwischen den Medien« – für eine Analyse problematisiert, »denn in jenen Nicht-Orten lässt sich zumeist nur schlecht wohnen und denken, zumindest aber zieht es dort ziemlich ungemütlich.« (Ebd.: 42) Dieser Befund dramatisiert sich noch mit dem Verlust der *Unschuld* der traditionellen Medien, dem Verlust ihrer Integrität seit den 1990er Jahren, der die Ränder der Medien unscharf werden lässt und eine Einzelmedienontologie derselben verunmöglicht. (Vgl. ebd.: 45) Dabei werden intermediale Prozesse im Zuge der Digitalisierung nicht etwa aufgehoben, auch wenn mediale Differenzen durch den und im Computer prinzipiell getilgt sind.<sup>14</sup> Trotzdem stellt die Simulation eine wesentliche Zäsur in der Produktion wie Rezeption über die veränderten Rahmenbedingungen der Distribution dar, die nicht unberücksichtigt bleiben darf, impliziere sie eben keine »Tilgung intermedialer Prozesse, sondern vielmehr deren Fortsetzung auf einem anderen Niveau« (Müller 2010: 23). Auf diesem *anderen Niveau* sind die intermedialen Prozesse und Operationen zwar ihres materialen Grundes *beraubt*, was sie über die Zäsur hinweg dennoch verbindet, sind die (medialen) Formen, die sie konstituieren, als »Möglichkeit der Strukturierung der Sachverhalte.« (Ebd.: 25) Diese Möglichkeit der Strukturierung *reduziert* sich nach Jürgen E. Müller durch die prinzipielle Auflösung der Mediengrenzen auf einen bloßen »Vorstellungscharakter medialer Konfigu-

14 Es kann also grundsätzlich nicht vom »langsamen Verschwinden des Intermedialen im Paradigma des Digitalen« oder gar »vom Verschmelzen zum Supermedium« (1995: 117) die Rede sein, wie es Yvonne Spielmann formuliert. Vielmehr existieren nach Jens Schröter »die Spezifika der verschiedenen Medien, abgelöst von ihrer technischen Materialität als virtuelle Form auf derselben Basis des digitalen Codes« (2004: 385).

rationen, der als ein *historischer* und *steuernder* Faktor aufzufassen ist, der in verschiedenen Abstufungen sowohl in den sogenannten analogen als auch in den digitalen Medien wirksam wäre.« (Ebd.) Solchermaßen erfahren die medialen Konfigurationen als (lediglich) »*historische Konstrukte*« im Übertragen bzw. Übersetzen ihrer *Inszenierungsmuster* mitunter als *Spielement* im digitalen Kontext eine Remediatierung.

Eine wesentliche Veränderung lässt sich etwa auf der Ebene der Darstellungsformen konstatieren: So ist für die Austauschprozesse medialer Formen eine erhöhte Flexibilität und zunehmende Aktivität festzustellen, da die digitalen Medien eine »medienunspezifische Darstellbarkeit von medienspezifischen Darstellungsweisen« (Tholen 1999: 16) ermöglichen, wobei Jens Schröter bereits auf die »paradoxe Struktur der Idee eines gerichteten Transfers ästhetischer Prinzipien« (1998: 142) aufmerksam gemacht hat. Insofern unterliegen intermediale Prozesse einem historischen Wandlungsprozess, der der Kunst neue Optionsfelder unter veränderten Bedingungen eröffnet. Jürgen E. Müller spricht im Hinblick auf diese remediatisierten Formen im Digitalen von einer Schwerpunktverschiebung der intermedialen Prozesse. (Vgl. Müller 2010: 18) Obgleich die Einzelmedien technisch abgeschafft sind und sich »von ihrer materiellen Basis und damit aus ihrem Traditionszusammenhang gelöst haben«, »haben sie aber nach wie vor [kulturell] Bestand.« Nur sind ihre Mediengrenzen eben »beweglich und zu einem Feld ausschließlich kultureller Formatierung geworden.« (Leschke 2013: 48)

Vor diesem Hintergrund stellt der Ausgangspunkt meiner Analysen nicht einen prekär verfasster Nicht-Ort dar, sondern das »postkonventionelle[] Mediensystem« (ebd.) als Traditionszusammenhang, von dem aus ich mich auf eine Spurensuche durch verschiedene künstlerische Konzeptionen, die medialen Formen und ihren Austausch in der Kunstform des Hörspiels fokussierend, begeben. Gegenwärtig stehen die Medien noch in einem technologischen Traditionszusammenhang – und von diesem Zusammenhang wird hier ausgegangen. Dadurch, dass die künstlerische Arbeit an medialen Formen schon länger nicht mehr, allenfalls jedoch zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht mehr als Zwischenraum, als ein *Dazwischen*, in Form eines nicht bestimmbar Leerraumes existiert, da »für dessen Kartierung erstmals die Parameter bereit stehen«, folgt die vorliegende Arbeit dem Vorschlag Rainer Leschkes einer »informativen Analyse« (ebd.: 49):

Die praktische intermediale Analyse wird damit zu einer informativen Analyse. Das heißt keineswegs, dass sie an Bedeutung verlöre, eher

im Gegenteil. Denn in dem Maße, in dem die technischen Grenzen der Medien erodieren und Medien dadurch zunehmend unscharf werden, ist Formwissen nur mehr das einzige Orientierungspotential, das kulturelles Material erschließbar macht. Intermediale Analyse hat letztlich ohnehin nichts anderes gemacht, als mediale und ästhetische Formen miteinander zu vergleichen und Bezüge und Transformationsregeln zwischen den Formen herzustellen. Insofern bleibt alles beim Alten. Allerdings lässt das postkonventionelle Mediensystem eine Systematisierung und Vernetzung des Wissens zu, die die Einzelmediendispositive bislang verwehrten. (Ebd.: 49)

Der grundlegende Umbau des Mediensystems und die Digitalisierung beschleunigen die ästhetische Öffnung der Kunst des 20. Jahrhunderts nicht nur eine Ausweitung der Spielräume, die Form, Inhalt und die involvierten Medien auf vielfältige Weise zu kombinieren gestatten und mit den Verschränkungen spielerisch operieren. Da ich die intermediale (bereits im Analogen) als vor allem interformative Analyse im Sinne Leschkes begreife, da sich dieselbe auf die ästhetischen (wie medialen) Formspiele als intermediale Spielformen fokussiert, gehe ich im Anschluss noch näher auf das Verhältnis von Medium und Form ein.

## 1.4 Inter/Medialität: Medien und Formmigration

Die Einzelmedien sind weniger geworden, wiewohl sich die Omnipräsenz, sofern das überhaupt noch ging, weiter verstärkt hat.

*Leschke 2009: 31*

### **Zum Medienbegriff und dem Verhältnis Medium – Form**

Was aber ist ein Medium, wann beginnt ein Medium ein Medium zu sein, und was ist es nicht? »Das Medium ist ein Mittel zur Übertragung von Information.« (2009: 39) So beginnt Stefan Münker seine Ausführungen mit einer zunächst sehr breitgefächerten Definition, unter dem er die Kommunikations-, Unterhaltungs-, Speicher- und Massenmedien wie auch die Übertragungsmedien (Luft und Wasser) und ebenso »das parapsychologische Medium spiritualistischer Scéancen« sowie alle weiteren Verwendungsweisen subsumiert: »Ein Medium, unabhängig davon, was es noch leisten mag, setzt im Zuge

der Informationsübermittlung zwei in ihrer Funktion voneinander zu unterscheidende Pole miteinander in Beziehung – Sender und Empfänger, Autor und Leser, Sprecher und Hörer, Archiv und Text, Speicher und Bildschirm, Produzent und Zuschauer« (ebd.: 40). Da sich das Medium als das *Mittel zur Übertragung von Information* in diesem Zwischenraum der *voneinander zu unterscheidenden Pole* situiert, ist Alexander Roesler zufolge die »grundlegende Bestimmung des Mediums« die des »Dazwischen« (2003: 39). Der inflationäre Gebrauch des Begriffes macht ihn bekanntermaßen einigermaßen uneindeutig und divers, insofern er jemals klare Grenzen kannte.

Der Befund, dass Medien in unserer Gesellschaft omnipräsent sind, ist so basal wie folgenschwer und bedeutungsvoll, denn seit Anbeginn der Moderne leben wir in einer Welt, die durch und durch mediatisiert ist:

Medien bestimmen unsere Wahrnehmung, kanalisieren unsere Kommunikation, unterhalten und informieren uns; wir produzieren kulturelle Güter und ökonomische Waren mit Medien, wir speichern unser Wissen und unsere Vergangenheit in Medien, wir pflegen unsere sozialen Kontakte und realisieren politische Aktionen durch Medien; kurz: Es gibt keinen Bereich unserer Lebenswelten, der nicht von Medien durchdrungen wäre. Mehr noch: Ohne Medien gäbe es die gesellschaftliche Realität nicht, in der wir leben. (Münker/Roesler 2008: 7)

Der Mediensoziologe Niklas Luhmann hat diesen Zusammenhang bereits Mitte der 1990er Jahre, seine Monographie *Die Realität der Massenmedien* einleitend, folgendermaßen formuliert: »Was wir über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir durch die Massenmedien.« (2009: 9) An dieser gesellschaftlichen Realität arbeitet ebenso das Mediendispositiv Radio als ein elektronisches Massenmedium mit, das im Vergleich zu den älteren Medien wie etwa der Schrift eine – historisch betrachtet – junge Kategorie ist.<sup>15</sup> Im Verlauf des letzten Jahrhunderts hat sich die Bedeutung von »Medium« »dermaßen verbreitet und vervielfacht, dass sie nicht mehr unter einem Lemma erfasst wird.« (Münker/Roesler 2008: 9) Die vor-

**15** Gleichwohl aber wurden und werden noch immer insbesondere Radioproduktionen respektive akustische Spielformen im Vergleich zu den zahlreichen Analysen der Bildmedien, nur spärlich beachtet, was daran liegen mag, dass das Radio weder mit sichtbaren Bildern noch mit Schriftzeichen – als den dominierenden Medien der abendländischen Kultur – zu tun hat. Diese haben insgesamt zweifellos einen eigentümlichen Stand im Verbundsystem der Medien, worauf Wolfgang Hagen nachdrücklich aufmerksam gemacht hat (vgl. 2004).

mals gesetzte Wesensbeschreibung des Mediums als Mitte und Mittel – die die vertraute Idee der Übertragung in sich trägt – erfährt durch die tiefgreifenden Umbrüche, die im Zuge der Entwicklungen medialer Technologien im 20. Jahrhundert die gesamte Lebenswelt und -wirklichkeit umwälzen, eine semantische Entgrenzung. Die Terminologie sperrt sich mittlerweile gegenüber Definitionen und Wesenszuschreibungen, die die einzelnen Phänomene unter einer eindeutigen Bestimmung des Medialen zusammenfassen ließen. Und dennoch: »Fatalerweise meinen die meisten, sie meinen das Gleiche, wenn sie den Begriff Medium verwenden.« (Münker/Roesler 2008: 11) In der Mediendebatte kristallisiert sich Sybille Krämer zufolge dennoch ein gemeinsamer Nenner heraus, der die prominente McLuhansche Aussage, das Medium sei die Botschaft, relativiert: »Es ist dies die Überzeugung, dass Medien nicht nur der Übermittlung von Botschaften dienen, vielmehr am Gehalt der Botschaften – irgendwie – selbst beteiligt sein müssen.« (1998: 73) Der Medienwissenschaftler Georg Christoph Tholen formuliert dies folgendermaßen: »Medien sind Unterscheidungen, die einen Unterschied machen. [...] Medien stellen einen Spielraum von möglichen Formbildungen dar.« (2005: 4) Als *Spielraum möglicher Formbildungen* aktualisieren sich die Medien über konkrete Ausformungen, denn als Erzeugnisse und zugleich Bedingungen kultureller Prozesse stellt die mediale Form einen zentralen Aspekt in den Kulturwissenschaften dar: »Medien« sind – kulturgeschichtlich betrachtet – nicht nur als (moderne) technische Medien zu verstehen, sondern historisch und systematisch all das, worin Wahrnehmung, Fühlen und Denken seine charakteristischen Formen und Darstellungen findet.« (Böhme/Scherpe 1996: 17) Dass Wahrnehmung, Fühlen und Denken überhaupt zur Darstellung kommen können, setzt eine Distanz voraus, worauf u. a. Niklas Luhmann in seiner Systemtheorie aufmerksam gemacht hat, der die Medien über die Medium/Form-Differenz nicht als stabile Materialität und damit Entitäten zu beschreiben sucht, sondern über den Zusammenhang von Medium und Form als »looser und strikter Koppelung der Elemente« (1997: 198). Sybille Krämer hebt dabei die drei zu differenzierenden Merkmale dieser Unterscheidung hervor, die die Beziehung ihr zufolge charakterisieren (vgl. 1998a: 560f.). Zum einen die wechselseitige Bedingtheit zwischen Medium und Form, wobei das Verhältnis asymmetrisch angelegt ist, stellt das Medium doch ein reines Potential dar. Dieses ist selbst als passiv, konstant und beständig zu beschreiben. Solchermaßen lässt sich das Medium mit dem Kulturwissenschaftler Uwe Wirth als »physikalische Mitte« bezeichnen, die das, was übertragen wird im Akt der Übertragung mitprägt: »nicht als formgebende Kraft, sondern als formbare

respektive formbereite Materie: eine Materie, die indes der formgebenden, prägenden Kraft Widerstand entgegensetzen kann.« (2008: 226) Dabei offenbart sich ihm zufolge eine »bemerkenswerte Differenz zwischen der *Materialität der Vermittlung* und der *Materialität des Vermittelten*«, die mitbedacht werden muss, als hier die Sinnesqualität ins Spiel kommt: »Die Materialität der Vermittlung wirkt sich auf die *Bewegung* der prägenden Übertragung aus und wirkt dergestalt als prägende Kraft im Prozess der Übertragung auf das Vermittelte ein. Die Materialität des Vermittelten prägt dagegen bereits die Entstehung des Vermittelten – und wirkt von dort ausgehend auf den Prozess der Vermittlung ein.« (Ebd.: 227) Demgegenüber sind Formen zum anderen »temporär und flüchtig« und im Gegensatz zum Medium beobachtbar, da sich diese schließlich im Medium durchsetzen. Medien eröffnen darüber hinaus, als zweites zu differenzierendes Merkmal nach Krämer, »einen Raum kombinatorischer Möglichkeiten« (1998a: 560). In diesem Raum der Möglichkeiten bilden sich Formen als Koppelungen aus, die ebenso, wie sie als aktualisierte Struktur disponibel sind, auf Abwesendes als »ausgeschaltete Möglichkeiten« (Luhmann 1997: 352) verweisen. Zu guter Letzt handelt es sich bei Medien und Formen nach Krämer nicht um »Entitäten, sondern Differenzen, also Unterscheidungen, die es nicht einfach gibt, sondern die vom Beobachter gemacht werden.« (1998a: 560) Dabei unterstreicht Krämer die performative Anlage der Form:

Luhmanns Medientheorie [...] setzt eine Revision des Formbegriffes in Gang, in deren Ergebnis Form nicht mehr als eine zu aktualisierende Struktur oder ein zu implementierendes Regelwerk konzipiert wird, sondern – um einen, im Kontext von Luhmanns Theorie vielleicht deplaziert wirkenden Begriff hier ins Spiel zu bringen – performativ, somit als Vollzug zu denken ist. Als ein Vollzug allerdings, der ohne Medien undenkbar ist. (Ebd.: 565)

Die Form, aufgefasst als *operativer Vollzug*, für den das Medium als Objekt der Formung eine ›Grammatik‹ liefert, durch deren Gebrauch die Form wiederum das Medium aktualisiert, ohne dass dieses gleichzeitig wahrnehmbar wäre – diese Wechselbeziehung ermöglicht eine Behandlung der Medien als Formen. Was Luhmann dem Medium jedoch abspricht, ist jegliche Medienspezifität, denkt er das Medium doch als »bloße Bedingung der Möglichkeit von Form, ohne jeglichen Eigensinn.« (Leschke 2010: 13) Als *Spielraum möglicher Formbildungen* übertragen die Medien »Botschaften, Sichtweisen, Ästhetiken, sind aber definitionsgemäß – als Bote und Bedeutungsträger – nicht die Botschaft selbst.« (Tholen 2002: 8) Als Spielraum für Formbildungsprozesse

unterliegen sie ob ihrer (materialen) Beschaffenheit gewissen Regeln, einer *Grammatik*, und funktionieren »um so besser, je durchsichtiger sie bleiben, je unauffälliger sie unterhalb der Schwelle unserer Aufmerksamkeit verharren. [...] Medien [...] bleiben der blinde Fleck im Mediengebrauch.« (Krämer 1998: 74) So treten sie nur im Fall der Störung selbst in Erscheinung und wirken sonst wie *Fensterscheiben*, die als vermittelndes Moment den Blick auf ein über sie Geformtes bzw. Dargestelltes ermöglichen, das sie in je spezifischer Weise eben auch prägen. Jedem Medium sind dabei spezifische mediale Eigenschaften inhärent, die so wie sie Auswirkungen auf die Rezeption eines Medien- oder Kunstproduktes, auch Konsequenzen auf die Verfahren der Produktion haben. Tholen beschreibt daher die Medialität von Medien in Anlehnung an Walter Benjamin als »Mit-Teilbarkeit [...], als Einrahmung und Entrahmung des Wahrnehmbaren und Mitteilbaren. Die Mit-Teilbarkeit selbst hat keinen vorgegebenen Ort. Sie verliert sich in den Gestalten, in denen wir sie wahrnehmen können.« (2002: 60) Diese *Einrahmung und Entrahmung des Wahrnehmbaren und Mitteilbaren* über die Arbeit in und mit einem bestimmten Medium bezeichnet einerseits medienübergreifend die Bedingung der grundsätzlichen Möglichkeit der Übertragung einer (im weitesten Sinne verstandenen) Botschaft. Andererseits bezieht sie sich auf das jeweilig Medienspezifische, da sich die medialen Eigenschaften unterschiedlichen Techniken verdanken, wobei sich diese jedoch gerade im Falle der technisch-apparativen Medien nicht trennscharf voneinander abgrenzen lassen, da sie sich mitunter überschneiden (vgl. Hickethier 2003: 26). Dennoch lassen sich Medien dem Medienwissenschaftler Hickethier zufolge durch drei zentrale Aspekte, die untereinander in Beziehung stehen, definieren: Zum einen über ihre spezifischen medialen Eigenschaften, die sinnliche bzw. ästhetische Qualität haben, zusammengefasst unter dem Begriff der *Medialität*. Das Medienspezifische der Medialität meint dabei das »als typisch genommene Set von Eigenschaften, das für einzelne Medien als konstitutiv angesehen wird. Darunter wird [...] das Radiofone beim Hörfunk verstanden.« Dieses ist »keine verabsolutierte, historisch unveränderbare oder gar ontologische Struktur«, sondern als »historisch an eine kulturelle Situation gebunden« zu verstehen: »Medialität ist demnach eine Eigenschaft der Medien, die durch den kulturellen Gebrauch definiert wird.« (Ebd.) Von den »auf Einzelmedien bezogenen Medialitätsdefinitionen« sind nach Hickethier »medienübergreifende Formen der Medialität« zu differenzieren: So führt er neben den tradierten Medialitäts-



formen der Oralität und Literalität zwei weitere ins Feld, die der Theatralität<sup>16</sup> und der Audiovisualität<sup>17</sup>. Andererseits werden diese medialen Eigenschaften über eine bestimmte *Technik* generiert, für die abschließend ein spezifischer *Gebrauch*, eine kulturelle Praxis und Institutionalisierung innerhalb der Gesellschaft qua Aufwendung gesellschaftlicher Ressourcen charakteristisch ist (vgl. ebd.: 25ff.). Medien können demnach als Verbund verstanden werden, der die verschiedenen operationalen Ebenen einbindet und aufeinander bezieht. So sind Medien in struktureller Hinsicht Technologien und gesellschaftliche Institutionen. Auf der Ebene ihrer Aktualisierung halten sie Spielräume möglicher Aus-Formungen bereit, die qua Inszenierungsapparat in der Produktion bespielt werden und Erfahrungsräume für die Rezeption generieren.

### Das Medium als Dispositiv

Dem Befund, dass Medien nicht bloß auf mediale Technologien zu reduzieren sind, trägt der in den 1980er Jahren in die deutschsprachigen medientheoretischen Debatten eingeführte Begriff des Mediendispositivs Rechnung. Medien sind dieser Konzeption zufolge ganz

prinzipiell als Dispositive organisiert, d. h. sie organisieren unterschiedliche Praktiken, Contentrepertoires, Formate und Technologien zu einem Komplex, der dann insgesamt dasjenige ausmacht, was ein Medium sein soll. Medien verbinden so zunächst unterschiedliche Stufen, nämlich Pro-

16 Erika Fischer-Lichte differenziert den Begriff unter Rekurs auf verschiedene Theorien der Theatralität in die vier Aspekte der Performance (als Vollzug einer Darstellung vor anwesendem Publikum), der Inszenierung (Zeichenverwendung in Produktion), der Korporalität (Darstellung) und der Wahrnehmung (Zuschauerperspektive) aus (vgl. Fischer-Lichte 1998: 88).

17 Hickethier betont, dass es wenig Sinn machen würde, im Zuge der Technisierung von sekundärer Oralität oder gar sekundärer Literalität zu sprechen. So führt er den Begriff der Audiovisualität ins Feld, der eine Medialität beschreibt, »bei der gesprochene und geschriebene Sprache mit allen Formen des Audiofonen (Geräusche, Musik etc.) sowie mit dem stehenden und bewegten Bild verbunden wird. Daraus entsteht eine eigene, in den einzelnen Medien leicht differenzierte Medialität, die beiden Medien Film (Kino), Fernsehen und zukünftig im Netzmedium (Internet) in starkem Maße durch unterschiedliche Nutzungs- und Gebrauchsformen geprägt wird. [...] Das Audiovisuelle stellt [...] eine Eigenschaft der technisch-apparativen Medien dar und meint eine enge Verbindung von technischen Bildern und technischem Ton. Daraus entsteht eine ganz eigene sinnliche Qualität, die nicht nur beim Bild dessen medialen Charakter betont, sondern auch beim Ton.« (Hickethier 2003: 28f.)

duktion, Produkt, Speicherung, Distribution und Konsumtion, zu einem charakteristischen Verband. (Leschke 2010: 181)

So bezeichnet der Begriff in der Medientheorie »eine spezifische Konstellation von Mensch und technisch-apparativer Anordnung wie ihren diskursiven Erweiterungen«, mit dem »sich ein Konzept zur theoretischen Erfassung von Medien, Wahrnehmung und Vorstellung verbindet.« (Hickethier 2002: 3) Der Dispositivbegriff, der insbesondere von Michel Foucault und Gilles Deleuze geprägt wurde, der auf Einzelmedien appliziert wird, hat nicht nur den Vorteil einer Systematisierung der medialen Strukturen und Anordnungen. Er vernetzt ebenso die heterogenen Elemente und verschiedenen Ebenen in einem Konzept, die vormals getrennt blieben, macht diese zum selbstverständlichen, integralen Bestandteil der Analyse:

Seine Produktivität entfaltet der Medien-Dispositiv-Ansatz sowohl in synchroner als auch diachroner Perspektive. So kann zum einen medientheoretisch und mittels Medienvergleich die materiale und effektive Struktur eines Mediums in ihrer Heterogenität und bezüglich des strategischen Zusammenspiels ihrer diversen Dimensionen erfasst und als spezifische Gesamtheit von Beziehungen kartographiert werden. [...] Zum anderen können medienhistoriographisch die konstituierende Dynamik, die dominante Funktion, die sich wandelnde Konfiguration und die Transformationen eines Einzelmediums vielschichtig und detailliert anhand sich etablierender Verbindungen, produktiver Kopplungen, friktionsreicher Beziehungen und sich neuausrichtender Vernetzungen beschrieben werden.« (Thiele 2015: 87)

In dieser synchronen und diachronen Perspektive, die der Medien-Dispositiv-Ansatz eröffnet, sieht Knut Hickethier die Relevanz des Dispositivbegriffs auch im Falle des Mediums Radio, da die Anordnungsstrukturen in der Anfangszeit selbst historisch erprobt und diskutiert werden, bevor sich der Rundfunk vom Veranstaltungsprinzip löst und »der individuelle Empfang im privaten Bereich zum bestimmenden Prinzip«, zum medialen Prinzip wird. Strukturell stellt es grundsätzlich ein »Medium der Individualisierung und Zerstreung« (Hickethier 2003: 195) dar.

Heute sind weder das potentiell zerstreute noch das konzentrierte Zuhören zwingend an die heimischen vier Wände gebunden: »Das Radio, das jetzt zu einem kommt, muss man suchen. Das Radio, das zu allen kam, wird jetzt von jedermann gemäß seinen oder ihren Vorlieben arrangiert.« (Frost 2010: 50) Dies ist der Tatsache geschuldet, dass durch »[d]as Verschwinden der Materialität der Mediendispositive in den Schaltungen des Computers und sei-

ner universalen Emulationsfähigkeit« die Mediendispositive »ihre Verbindlichkeit und Ausschließlichkeit verloren [haben], denn sie, die den Knochenbau der Medien ausmachten, sind es, die von den gegenwärtigen Bewegungen im Mediensystem wieder zur Disposition gestellt werden.« (Leschke 2010: 186) Die Konsequenz: »Die einzelnen Schichten der diversen Mediendispositive [...] wurden quasi querverstrebt.« (Ebd.) Da die Auflösung des vormals verbindlichen Komplexes nun weder Ordnung noch Orientierung im Mediensystem gewährleistet, ändert sich etwas ganz Basales am Medien-Form-Verhältnis: »Formen beginnen die Ordnungsleistung der Medien zu übernehmen und sie können dies, weil sie in die Dispositive der Medien nicht involviert sind, sondern sich frei in den vernetzten Mediendispositiven bewegen können. [...] Es bleibt also Form und sonst nichts.« (Ebd.: 188f.) Dieser Befund lässt Rückschlüsse auf eine gewisse Kontingenz der Formmigration auch über eine analog-digital-Differenz zu, die zwar die (intermedialen) Verfahren mitunter grundlegend verändert, andererseits die Relevanz einer formästhetischen Reflexion in der wechselseitigen Konfiguration von Medien, Künsten und (Darstellungs)Formen als Zentralaspekt für die Analyse fernab der Zäsur noch hervorhebt.

### **Intermedialität als Verfahren und die Figuration intermedialer Differenz**

Fernsehen und Radio ist Paech zufolge eine neue Eigenschaft inhärent: ihre »netzformige Struktur als Massenmedium. In ihr haben die Künste [...] ihren neuen Ort gefunden, der sie zugleich verändert hat. Die Wahrnehmung der Kunst ist wie das Medium, das sie darstellt, netzförmig.« (2011: 60) Diesen Darstellungsformen liegt entsprechend eine »materiale Spezifik der Textgenerierung« zugrunde, die einer Analyse der (bloßen) intertextuellen Beziehungen notwendigerweise entgehen muss, da der »Anteil nicht-semiotischer Voraussetzungen an der Generierung von Formen« (ebd.: 61) ausgeklammert bleibt. Demgegenüber »betont die Beobachtung ihrer Intermedialität die Besonderheit der für die Generierung der jeweiligen Formen und ihrer Relationen untereinander vorausgesetzten medialen Eigenschaften, die sie in ihrem Zusammenwirken unterscheidet.« (Ebd.) Daher schlägt Paech vor, diese (materiale) künstlerische Praxis der medialen Interferenzen über die im 20. Jahrhundert »neue Verbindung traditioneller und technisch-apparativer Verfahren« als »intermediale[] Verfahren« (ebd.: 57) zu behandeln, die sowohl die verschiedenen Produktionsweisen als auch die Folgen für die Rezeption über

die Einklammerung der Distribution in der Analyse berücksichtigen. Die künstlerische Praxis betreffend, in der »Formprozesse beobachtbar sind, die auf bestimmte mediale Eigenschaften zurückzuführen [...] sind« (ebd.: 59), fokussiert Paech zwar in erster Linie auf die Verbindungen zwischen Film und Malerei. Was er jedoch als Substrat herausarbeitet, ist die Tatsache, welche prinzipiellen Erkenntnisse sich für die Analyse unter Einbezug der intermedialen Verfahren gewinnen lassen. Mittels intermedialer Verfahren, die aufgrund der Loslösung vom materialen Grund im Zuge der digitalen Programmierbarkeit als bloße Formzitate möglich sind, die sich ihrer analogen Materialität also längst entledigt haben, *spielen* Künstler mit dem Formmaterial der Einzelmedien und diskursivieren das Verfahren über die »Figur der Differenz zwischen den medialen Formen«. Diese auf Differenz abzielenden Figurationen werden nicht nur im Film verwendet, um etwas diskursiv zur Anschauung zu bringen: Sie waren und sind ebenso im Hörspielbereich eine willkommene Möglichkeit, etwa unseren Umgang mit den Massenmedien und der Presse kritisch zu reflektieren, worauf ich noch genauer zurückkomme. Paech formuliert die meiner Meinung nach wesentliche Frage wie folgt: »Was bedeutet es, von einem intermedialen Verfahren als einem Formprozess zu sprechen, wenn doch der Verweis auf das Mediale gerade die Einbeziehung medialer, meist auch materialer Eigenschaften der Hervorbringung meint?« Die Antwort findet er wiederum in Anlehnung an Niklas Luhmann und dessen Medium-Form-Differenz, die eine reflexive Konstruktion aufweist, in der grundlegenden Beschaffenheit der Medien, als Mittel zu einem Zweck: »Sie sind niemals als sie selbst, sondern im anderen, das sie ermöglichen und von dem aus sie erst lokalisiert werden können, bestimmbar.« (Paech 2011: 62f.) Und da sie die »Bedingungen oder Möglichkeiten ihrer Formprozesse und deren Beobachtung« sind, tritt diese Form zweifach in Erscheinung: »als mediatisierte Form und als Form des Mediums, was ihre grundsätzliche Reflexivität zur Folge hat.« (Ebd.: 63) Für die »in sich wiederholte[] Form« schlägt Paech im Folgenden den Terminus der Figur respektive Figuration, als Vorgang reflexiver Formbildung, vor, über die mediale Formprozesse erfahrbar werden: »Intermedialität als Verfahren ist daher als eine bestimmte Figur(ation) medialer Formprozesse zu beschreiben, nämlich als Wiederholung oder Wiedereinschreibung eines Mediums als Form in die Form eines anderen Mediums, wo das Verfahren der Intermedialität figuriert, also anschaulich wird und reflexiv auf sich selbst als Verfahren verweist.« (Ebd.) Über die mediale Form lassen sich demnach Rückschlüsse auf die Verfahren gewinnen, da die Medien selbst in ihrem Vollzug verschwinden. Oder wie es Sybille Krämer auf den Punkt bringt: »Wir sehen

den Film und nicht die Kinoleinwand, hören gesprochene Worte und keine Schallwellen, sehen ein Bild und nicht die Pixel, aus denen es sich zusammensetzt. Medien werden ihrer Aufgabe umso besser ›gerecht‹, je mehr sie sich selbst im medialen Vollzug neutralisieren, also unterhalb der Schwelle unseres Wahrnehmens verbleiben.« (2004: 22) Rainer Leschke hat bereits auf den für die Analyse prekären Nicht-Ort des *Dazwischen* hingewiesen. Analog zu Paech versucht auch Leschke den Zusammenhang von Form und Medium in Produktionen des Medien- wie Kunstsystems zu klären, um diesen sodann für eine *interformative* Analyse fruchtbar zu machen. Ausgangspunkt ist hier ebenfalls die Luhmannsche Medium-Form-Unterscheidung. Leschke distanzziert sich jedoch von Luhmanns Auffassung des Mediums als »ästhetisches Nichts«, als »bloße Bedingung der Möglichkeit von Form, ohne jeglichen Eigensinn«, was ihm zufolge auf einem kommunikationswissenschaftlichen Medienbegriff einer bloßen Vermittlungsrolle basiert: »Die Medienwissenschaft benötigt demgegenüber stärkere Unterscheidungen. Medium und Form sind eben nicht nur korrelative Begriffe, sondern sie markieren vielmehr eine qualitative Andersheit.« (2010: 14f.) Demgegenüber betont er die Medienspezifität und den Zusammenhang zwischen den Medien und Formen, die prinzipiell auf verschiedenen Ebenen anzusiedeln sind, wobei Formprozesse zwangsläufig unterhalb des Mediums operieren. Medium und Form verhalten sich dabei weder kongruent zueinander, noch sind Formen an Mediengrenzen gebunden. Im Gegenteil: sie »überspringen diese nahezu selbstverständlich« (ebd.: 87), wodurch die Möglichkeit zu Formmigration zunächst einmal grundlegend gegeben wäre, sind diese doch »quasi naturgemäß flexibler und damit die aktiven Elemente im System.« Über die Flexibilität erlangt die Form nach Krämer den »Status einer raumzeitlich situierten Operation: Sie wird zur temporalisierten, instabilen, flüchtigen, kontingenten Konkretisierung eines jener Potentiale zur Formbildung, die bereitzustellen die Aufgabe eines Mediums ausmacht.« (1998: 566) Als aktive Elemente im System treten sie als unterschiedliche Darstellungsformen in den Medien auf und haben sich zu mittlerweile konventionell gewordenen Modi der Inszenierung verdichtet. Sowohl bei Formen als auch Medien handelt es sich demnach um Ordnungsmuster auf verschiedenen Ebenen: »Medien sind die Bedingungen der Möglichkeit von Formen, wie umgekehrt Medien ohne Formen massenhaft nicht funktionieren würden.« (Leschke 2010: 14f.)

**Inter/Medialität und Form(ation): Interformative Analyse**

64

Welche Rückschlüsse lassen nun wiederum die Formen auf die Medialität zu? Hierbei ist es zentral, sich zu vergegenwärtigen, dass sich Formen nicht nur in Medien durchsetzen, sondern ebenso setzt sich die Medialität der Medien vor diesem Hintergrund in den Formen durch, was eine notwendige Konsequenz der Medienspezifität darstellt: »Medium stellte dann die Materialität und das Objekt der Formung dar, ohne die die Form keine Existenz gewänne. Umgekehrt wäre Medialität ohne Form schlicht nicht wahrnehmbar und verlöre damit zumindest etwas, das sie auch ausmacht.« (Ebd.: 17) Dabei unterscheidet Leschke drei Ebenen der Form: die *konstitutive*, Luhmannsche Kategorie, die Form der *singulären* Erscheinung als integraler Bestandteil des Kunstsystems und Formen als *redundante* Phänomene der Medien im Mediensystem (vgl. ebd.: 18). Hinsichtlich der Formdynamiken gilt es Leschke zufolge, darüber hinaus zwei Typen zu differenzieren: die *horizontale*, die durch Hybridisierungs- und Integrationstechnik zustande kommen, und die *vertikale* Formbewegung, »die sich im Sinne Cassirers als Metamorphose von Einzelformen fassen ließe«:

Strukturell muss daher eine Morphologie von Formsystemen von einer Morphologie von Einzelformen differenziert werden. Formsysteme und einzelne Formen bewegen sich insofern nicht nur unterschiedlich, sie bewegen sich vor allem auch auf vollkommen unterschiedlichen Ebenen. [...] Formen sind konstitutiv als Einheiten zu begreifen, so dass es sich bei ihrer Entwicklung um eine Dynamik definierter geschlossener Einheiten handelt. Demgegenüber stellen Formsysteme oder Formenrepertoires, innerhalb derer die horizontale Integration von Formen sich abspielt, keine geschlossenen Einheiten, sondern es handelt sich um offene Systeme, die allenfalls als historische Entitäten aufgefasst werden können, denen keine Verbindlichkeit eigen ist. Es gibt folglich drei unterschiedliche, medienwissenschaftlich relevante morphologische Sphären, die untereinander keinen direkten Bezug aufweisen [...]: Einzelformen, Formrepertoires und Mediensysteme. (Ebd.: 55f.)

Anschließend geht Leschke näher auf die Beschaffenheit von Formen und die Bedingung der Möglichkeit ihrer Transferierbarkeit ein, ohne dass die Form selbst im neuen Kontext verloren geht. Voraussetzung hierfür sei einerseits deren Ausbildung als irreduzible Einheit, als Entität, andererseits ihre grundlegend reflexive Beschaffenheit, denn »[n]ichtreflexive Form, also eine Form, die sich ihrer Einheit selbst nicht bewusst ist, ist nicht denkbar.« (Ebd.: 56) Von dieser müsse wiederum die Morphologie zusammengesetzter Formen, als »Formbildung zweiter Ordnung«, als »Form aus Formen« und eigener Typ

der Formbildung, differenziert werden, die sich »statt über Grenzen über gemeinsame Bewegungsmuster und Dynamiken [definieren]« (ebd.: 57):

So versucht die gesamte Intermedialitätsdebatte nichts anderes als eine besondere Dynamik der Formbildung zweiter Ordnung zu beschreiben: Die Dynamiken und Logiken, die sich etwa im Kontext der Intermedialität beobachten lassen sind – und darauf macht erst eine morphologische Wendung der Intermedialitätsdebatte aufmerksam – nicht nur bei Interferenzen zwischen Einzelmedien, sondern eben auch zwischen Genres und einzelnen medialen Formen festzustellen. Die Prinzipien der Dynamiken unterscheiden sich insofern nicht, sondern sie sind strukturiert homolog, was für eine *Theorie medialer Formen* den Vorzug in sich birgt, den Transfer von Strukturkenntnissen zu ermöglichen und vergleichsweise disparate Phänomene in einen Zusammenhang zu bringen. Auf dieser Ebene gelingt es der *Morphologie* auch, ihren strukturellen Vorteil auszuspielen: Bleibt die Intermedialitäts-, Genre- oder Hypertexttheorie noch wesentlich ihrem Objektbereich verpflichtet, so gilt eine morphologische Formtheorie in all diesen Feldern und ist in der Lage, sowohl deren immanente Bezüge als auch die Beziehungen zwischen den unterschiedlichen Ebenen zu beschreiben. (Ebd.: 58)

Eine Theorie der medialen Formen operiert nicht objektzentriert, vermag also über dasselbe hinauszureichen – was für intermediale Verfahren und Phänomene eine bereits im Gegenstandsbereich selbst grundlegende Bedingung der Möglichkeit für eine Analyse darstellt. Die Analyse der Strukturen, die die nötige Distanz schafft und eine Ontologie des Objekts hinter sich lässt, diese gar in den Grundannahmen selbst ausschließt, birgt die Möglichkeit in sich, den »seltsamen Zwischenstatus zwischen Interpretation und Theorie, zwischen Sinn und Struktur« (ebd.) zu überwinden und transferierbares Strukturwissen zu erhalten. Denn, so formuliert Leschke den springenden Punkt, Intermedialität habe mit Medien nur dann zu tun, »wenn Medien- und Gruppengrenzen zufällig kongruent sind.« (Ebd.: 86)

### **Systematik der medialen Interdependenzen: Medienkombination, Medienwechsel und Systemreferenz**

Das wohl systematischste und anschlussfähigste Intermedialitätskonzept legt die Literaturwissenschaftlerin Irina O. Rajewsky mit ihrer Monographie *Intermedialität* vor. Unterscheidet die Theater- und Medienkulturwissenschaftlerin Doris Kolesch in einem Überblicksaufsatz zur Intermedialität zwischen einem »schwache[n], weitgefaste[n] Intermedialitätsverständnis« und einem »starken, enger konturierten« (2014: 170), finden sich bei Rajewsky beide glei-

chermaßen vor. So unterscheidet sie »drei grundsätzlich heterogene[], ausdrücklich zu differenzierende[] Phänomenbereiche[]«, denen »jeweils qualitativ unterschiedliche Begriffe von ›Intermedialität‹ zugrunde [liegen]« (2002: 15). Die beiden Phänomenbereiche des Medienwechsels und der Medienkombination, denen ein weitgefasster Intermedialitätsbegriff innewohnt und die auf Austauschprozessen und Verbindungen zwischen unterschiedlichen, als distinkt wahrgenommenen Medien basieren, grenzt Rajewsky sowohl untereinander als auch vom dritten Phänomenbereich, dem der intermedialen Bezüge, ab.<sup>18</sup> Rajewskys Systematik strebt nicht in erster Linie eine Kategorisierung an – und darin gründet der Gewinn und die hohe Anschlussfähigkeit der vorliegenden Studie –, die über den eindeutigen Ein- wie Ausschluss spezifischer Phänomene selektiv verfährt. Vielmehr geht es ihr, wie sie es selbst formuliert, um die »präzise[] Beantwortung der Frage ›Was heißt Intermedialität?‹ bzw. ›Was kann ›Intermedialität‹ alles heißen?‹ und somit der Klärung des Terminus ›Intermedialität‹ selbst.« (Ebd.) Dem Bereich intermedialer Bezugnahmen widmet sich Rajewsky besonders intensiv; dabei präzisiert wie konkretisiert, systematisiert und veranschaulicht sie die verschiedenen Formen intermedialer Bezugnahme über zahlreiche Beispiele – stets aus einer literaturwissenschaftlichen, aber dem Gegenstandsbereich gemäß ebenso genuin interdisziplinären Perspektive – und eine klare Argumentationslinie. Da es in der vorliegenden Arbeit um unterschiedliche reflexive Strategien und Verfahren auf der Ebene der Inszenierungsformen geht, möchte ich in der folgenden Darstellung insbesondere auch den von Rajewsky klar skizzierten Unterschied zwischen inter- zu intramedialen Bezugnahmen mit berücksichtigen, von dem die Systematisierung ihren Ausgang nimmt. Die Frage, die dabei im Zentrum steht, ist die Frage nach der Beschaffenheit der Bezugnahme eines semiotischen Systems auf ein anderes als Systemreferenz und damit als relationales Gefüge. Rajewsky bezieht sich auf Franz Penzelstadlers Unterscheidung zwei-

18 Dabei ist es darüber hinaus grundsätzlich möglich, dass ein mediales Produkt potentiell nicht nur einem Phänomenbereich zugehörig ist, sondern »durchaus die Kriterien von zwei oder auch allen drei Kategorien des Intermedialen erfüllen kann.« (Ebd.: 17) Hier führt Rajewsky u. a. die Literaturverfilmung an, die einerseits eine Medienkombination darstellt, da das kontaktnehmende Medium der Film ist, andererseits stellt sie – und das deutet bereits die Bezeichnung an – einen Medienwechsel vom (kontaktgebenden) Medium Buch ins (kontaktnehmende) Medium Film dar. Außerdem kann das Medienprodukt wiederum »fakultative Bezüge zur jeweiligen Vorlage aufweisen. In diesem Fall konstituiere sich die filmische Adaption in Relation zum literarischen Hypotext, und wir haben es (auch) mit einer intermedialen Bezugnahme zu tun.« (Ebd.: 18)



er, voneinander zu differenzierender Arten der (intramedialen) Systemreferenz: die ›Systemerwähnung‹ und die ›Systemaktualisierung‹. Der Romanist definiert und differenziert diese wie folgt: Eine Systemaktualisierung besteht ihm zufolge darin, »daß ein Textproduzent bei der Erzeugung eines Textes ein semiotisches System benutzt; insofern es sich dabei um ein semiotisches System handelt, bedeutet Systemaktualisierung zudem nicht einfach die Reproduktion von Elementen und Strukturen des Systems, sondern die Applikation und Einhaltung von teils präskriptiven, teils restriktiven Regeln.« (1993: 81f.) Hiervon unterscheidet er wiederum die Systemerwähnung,

bei der das entsprechende System nicht für die Textkonstitution verwendet wird, sondern lediglich Elemente und/oder Strukturen dieses Systems erwähnt werden. Dies geschieht entweder dadurch, daß über das System und dessen Regeln geredet oder reflektiert wird, oder dadurch, daß Elemente und Strukturen des Systems reproduziert werden, ohne dessen Regeln zu befolgen; die Regeln werden in diesem Fall vielmehr in ihrer Konventionalität – und damit in ihrer Gültigkeit oder Ungültigkeit, Notwendigkeit oder Absurdität – bewußt gemacht. (Ebd.)

Rajewsky hat bereits darauf aufmerksam gemacht, dass der Begriff der Systemerwähnung in Bezug auf das reproduzierende Moment des kontaktnehmenden Systems ein solches nicht nahelegt, insofern von einer bloßen Erwähnung die Rede ist: »Nur ›erwähnt‹ wird in diesem Fall vielmehr das Bezugssystem selbst, und zwar *indem* bestimmte seiner Komponenten reproduziert werden, die ihrerseits auf das ihnen zugehörige System verweisen, das so als Bezugssystem des Hypertextes erkennbar wird.« (2002: 67) Daher schlägt sie folgende Neudefinition der intramedialen Systemerwähnung vor, die ich für produktiv erachte: »Unter ›Systemerwähnung‹ ist ein Verfahren zu verstehen, bei dem das entsprechende System nicht für die Textkonstitution verwendet, sondern lediglich erwähnt wird.« (Ebd.) Damit sind die wesentlichen Aspekte der intramedialen Systemreferenz benannt, auf die ich mich fortan in der Analyse beziehe und über die es möglich ist, die Art der Relation zu differenzieren. Im Folgenden möchte ich nun hierzu ergänzend die Systematik der intermedialen Bezugnahme Rajewskys skizzieren. Zu Beginn stellt Rajewsky die wesentlichen Aspekte intermedialer Bezugnahme heraus:

Die Qualität des Intermedialen betrifft in diesem Fall ein Verfahren der Bedeutungskonstitution, nämlich den (fakultativen) Bezug, den ein mediales Produkt zu einem Produkt eines anderen Mediums oder zu einem anderen Medium *qua* System herstellen kann. Das Medienprodukt verwendet also über seine ›normalen‹ Verfahren der Bedeutungskonstitu-

tion hinaus auch Verfahren intermedialer Natur und konstituiert sich so in Relation zu einem anderen medialen System bzw. zu einem einzelnen Produkt eines anderen Mediums. Dies führt dazu, daß das kontaktgebende Medienprodukt oder mediale System in seiner Differenz und /oder Äquivalenz ›mitrezipiert‹ wird. Intermediale Bezüge tragen somit ›in einer von der normalen Bedeutungskonstitution von Texten grundsätzlich verschiedenen Weise zu eben dieser Bedeutungskonstitution bei‹. ›Intermedialität‹ wird hier zu einem kommunikativ-semiotischen Begriff, wobei *per definitionem* immer nur *ein* Medium – das kontaktnehmende Objektmedium – in seiner Materialität präsent ist. (Ebd.: 18)

Vom Phänomenbereich der Medienkombination unterscheidet sich die intermediale Bezugnahme entsprechend darin, dass bei letzterer nicht verschiedene Medien kombiniert werden und sich »zu einem plurimedialen Produkt addier[en]«, sondern »Elemente und/oder Strukturen eines anderen, konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums mit den eigenen, medienspezifischen Mitteln thematisiert, stimuliert oder, soweit möglich, reproduziert [werden].«<sup>19</sup> (Ebd.) Das Erkenntnisinteresse richtet sich bei der intermedialen Bezugnahme »auf die Formen und Funktionen eben der Bezugnahme eines bestimmten medialen Produkts auf ein anderes mediales System bzw. auf ein diesem fremdmedialen System zugehöriges Produkt.« (Ebd.: 25) Bei der Medienkombination betrifft dasselbe vor allem »die Frage nach den Formen und Funktionen der Zusammenführung unterschiedlicher medialer Systeme« (ebd.: 18). Daher gilt es hiervon wiederum das Erkenntnisziel bei der Erforschung des Medienwechsels zu differenzieren. Ist dem Medienwechsel normalerweise ein spezifisches mediales Ausgangsprodukt vorgängig, auf das sich das Zielmedium entsprechend als neuer medialer Kontext bezieht, so richtet sich die Analyse des Medienwechsels insbesondere auf die damit einhergehende Veränderung der Bedeutungskonstitution. Sie beschäftigt sich also – unter Einbezug der verschiedenen Strukturen des jeweiligen medialen Kontexts – in erster Linie mit Kontinuitäten und Veränderungen im Vergleich vom Ausgangs- zum Zielmedium.

**19** Mit dem Begriff ›plurimediale Medien‹, auch ›Plurimedialität‹ genannt, bezeichnet Rajewsky »Einzemedien, die sich ihrerseits verschiedener Zeichensysteme bedienen, also (historisch betrachtet) mehrere konventionell als distinkt wahrgenommene mediale Systeme miteinander kombinieren, vom Rezipienten aber (inszwischen) als eigenständiges Medium aufgefaßt werden (z. B. Film, Oper oder neuerdings auch die Klangkunst. Medien, die über eine plurimediale Grundstruktur verfügen, werden auch als Hypermedien bezeichnet«. (Ebd.: 203)

Durch ihre systematische Auseinandersetzung mit intermedialen Bezugnahmen ist es Rajewsky möglich, die Verfahren medialer Bedeutungskonstitution, auf deren grundlegend interdependente Konfiguration vormals allenfalls andeutungsweise Begriffe wie ›filmische Schreibweisen‹, ›Musikalisierung der Literatur‹, ›radiophone Texte‹ etc. hinweisen, zu konkretisieren. Dadurch werden die intermedialen Austauschprozesse und die medialen Kontexte miteinbezogen. Rajewsky unterscheidet dabei verschiedene Varianten rekursiver, intermedialer Bezugnahmen. Zum einen betrifft dies die intermediale Systemerwähnung als einerseits *explizite Systemerwähnung* oder/und die *Systemerwähnung qua Transposition*. Erstere deutet bereits in der Terminologie an, worauf das Verfahren basiert: Das fremdmediale System, das dabei im kontaktnehmenden Medienprodukt aufgerufen wird, wird ausdrücklich thematisiert. Bei letzterer, der *Systemerwähnung qua Transposition* als zweiten Grundtypus der intermedialen Systemerwähnung, wird dagegen das altermediale Bezugssystem nicht nur explizit erwähnt, sondern es wird über die – in diesem Sinne intermedial operierende – Darstellungsform wie Wahrnehmungsmuster evoziert, stimuliert und – nach Möglichkeit – (teil)reproduziert. Das bedeutet, dass der Unterschied zwischen einer expliziten Erwähnung auf der einen Seite und der Evokation, Simulation und (Teil-)Reproduktion auf der anderen Seite die (fremd- respektive altermedial bezogene) Illusionsbildung betrifft, die nur im Falle der letztgenannten eine Rolle spielt, da nur diese potentiell eine derartige Qualität aufweisen kann. Die Verbindung zwischen den beiden medialen Systemen kommt demnach nicht diskursiv zustande, sondern wird »im Zuge der Thematisierung konstatiert bzw. suggeriert.« (Ebd.: 196) Dies vollzieht sich etwa über den Vergleich oder – wie Rajewsky es anhand eines Beispiels verdeutlicht – »eine photographische bzw. filmische Metaphorik« (ebd.: 93) in der literarischen Rede. Mit der ›stimulierenden Systemerwähnung‹ benennt Rajewsky eine Bezugnahme,

bei der medienspezifische Elemente und/oder Strukturen des fremdmedialen Bezugssystems diskursiv imitiert bzw. simuliert werden. Die für die fremd- bzw. altermedial bezogene Illusionsbildung erforderliche Ähnlichkeitsbeziehung zwischen narrativem Diskurs und fremdmedialer Mikroform resultiert aus einer rezeptionslenkenden Markierung und imitativen Gestaltung des narrativen Diskurses. [...] Der narrative Diskurs wird punktuell in Richtung auf die fragliche Mikroform des Bezugsmediums modifiziert. (Ebd.: 204)

Von einer ›(teil-)reproduzierenden Systemerwähnung‹ schließlich kann nach Rajewsky dann gesprochen werden, wenn

punktuell medienunspezifische und/oder medial deckungsgleiche Komponenten des fremdmedialen Bezugssystems reproduziert, d. h. verwendet werden. Die reproduzierten Bestandteile werden – eine entsprechende Markierung und Rezeptionslenkung vorausgesetzt – als dem jeweiligen fremdmedialen Bezugssystem zugehörig wahrgenommen und vom Leser assoziativ mit ihren nicht reproduzierbaren, medienspezifischen Korrelationen verknüpft, die auf diese Weise illusionistisch für die Bedeutungskonstitution des Textes fruchtbar gemacht werden. (Ebd.: 206)

Reproduziert werden also etwa Elemente und Strukturen, die auf ein altermediales Bezugssystem verweisen.<sup>20</sup> Wird bei der Systemerwähnung nur punktuell mit solchen Bezugnahmen gearbeitet, unterscheidet Rajewsky hiervon prinzipiell die *Systemkontamination*, bei der nun durchgehend »ein System zur Texterzeugung verwendet wird, das sich zwar notwendigerweise der Instrumente und Mittel der Literatur bedient, zugleich aber fremdmedial ›kontaminiert‹ und damit im Vergleich zu einem konventionellen Erzählen grundlegend in Richtung auf das kontaktgebende System modifiziert ist.« (Ebd.: 205) Somit findet in einer derartigen Systemkontamination eine Übertragung der (Spiel)Regeln eines kontaktgebenden Systems auf ein kontaktnehmendes mediales Produkt statt, wobei ersteres dadurch vom Rezipienten »in seiner Differenz und/oder Analogie [...] ›mitgelesen‹ [wird]«, wohingegen »der Rezipient im Falle einer intramedialen Systemaktualisierung [...] ›schlicht‹ die Relation zum aufgerufenen ›mitliest‹« (ebd.: 145). Dabei sind nach Rajewsky zwei Realisationsformen voneinander zu unterscheiden: zum einen die sogenannte ›Systemkontamination qua Translation‹, zum anderen gibt es die ›teilaktualisierende Systemkontamination‹. Diese sind, wie Rajewsky weiter ausführt, als »zwei Spielarten bzw. Subkategorien der Systemaktualisierung zu werten, die hier als ›Systemkontamination‹ (respektive ›fremdmedial bezogene Systemmodifikation‹) bezeichnet wurde«:

20 Rajewsky verwendet hier zur Verdeutlichung ein sehr prägnantes Beispiel: einen Ausschnitt aus dem Roman *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* des italienischen Schriftstellers Enrico Brizzi. Brizzi rekurriert dabei »auf das televisuelle Verfahren der Direktübertragung von Sportveranstaltungen, in diesem Fall von Fahrradrennen, indem Teile des *discours* einem Live-Kommentar entsprechend gestaltet werden.« (Ebd.: 110) Da Brizzi die Sprechweise des Live-Kommentars ins literarische Medium des Buches überträgt, indem er sie imitiert, werden hierüber spezifische Elemente und Strukturen im Akt des Lesens aufgerufen, die den Eindruck entstehen lassen, »man habe es mit einem Ausschnitt aus dem Redefuß eines Sprechers zu tun, der ein zeitlich ablaufendes, sichtbares Geschehen kommentiert.« (Ebd.: 118)

Beide Verfahren unterliegen der Notwendigkeit einer fremd- bzw. alter-medial bezogenen Illusionsbildung. [...] In den Vordergrund rückt [...] die Frage, ob das kontaktnehmende System mit Hilfe medienunspezifischer bzw. medial deckungsgleicher Komponenten des Bezugssystems »kontaminiert« wird oder ob man es mit einer Modifikation des literarischen Systems zu tun hat, die gerade auf medienspezifische Qualitäten des Referenzmediums zielt. Während letztere immer nur dem Prinzip nach auf das kontaktnehmende System übertragbar sind, können erstere tatsächlich regelhaft verwendet werden. (Ebd.)

Bei der ›Systemkontamination *qua* Translation‹ handelt es sich nicht um eine fremdmediale Systemaktualisierung oder -realisierung, »vielmehr werden bestimmte Präsentations-, Konstruktions- und Kommunikationsprinzipien des Bezugssystems oder [...] fremdmedial gebundene Rezeptionsmechanismen in das literarische Medium verschoben und der Textproduktion unterlegt.«<sup>21</sup> (Ebd.: 133) Die ›teilaktualisierende Systemkontamination‹ ist zwar auch gekennzeichnet von einer durchgehenden Regelübernahme eines fremdmedialen Systems, unterscheidet sich von derselben aber durch die »Verwendung medial deckungsgleicher und/oder medienunspezifischer Komponenten und [setzt] somit eine partielle Verwendung (=Teilaktualisierung) des Bezugssystems selbst voraus.« (Ebd.: 206) Solchermaßen geht die intermediale Bezugnahme ganz grundsätzlich – wie es Kolesch formuliert – »nicht von einer medialen Spezifität, einer ontologischen Abgrenzung der Medien und Kunstformen untereinander aus, sondern setzt eine Übergängigkeit und Interaktion zwischen Medien und Kunstformen voraus, einen Teil sowohl der Trennung und Differenzierung als auch der Verbindung und hybriden Überlappung.« (2014: 171) Die Interaktion zwischen medialen Systemen findet vor allem auf der Ebene der Form (als kultureller Praxis) ob ihrer Flexibilität und Mobilität statt und lässt sich hierüber als Formwissen im Sinne Rajewskys beschreiben, analysieren und benennen.

Referiert die Systematisierung auch in erster Linie auf literarische Formen, so lässt sie sich auch auf andere Bereiche übertragen. Entscheidend ist dabei Rajewsky zufolge stets,

21 Im Unterschied zur intermedialen Systemerwähnung werden die dem Medium normalerweise uneigentlichen Formen durchgehend verwendet und nicht lediglich punktuell: »Textkonstitutiv bleiben zwar literarische Vertextungsverfahren; für diese aber sind wiederum bestimmte auf das literarische Medium übertragene, teils präskriptive, teils restriktive Regeln eines fremdmedialen Systems wesensbestimmend.« (Ebd.)

daß mit den Mitteln des eigenen Mediums eine Illusion, ein ›Als ob‹ des Fremdmedialen hergestellt wird, die den Zuschauer, den Betrachter, den Hörer dazu veranlaßt, im eigentlich Filmischen, Theatralen, Malerischen, Musikalischen usf. ein anderes Medium wahrzunehmen. Eine solche Illusion des Fremdmedialen kann punktuell also im Sinne einer Systemerwähnung, oder aber durchgehend, d. h. mittels einer Kontamination des kontaktnehmenden Systems hergestellt werden. Voraussetzung ist hierfür eine Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Elementen und/oder Strukturen des kontaktnehmenden und solchen des kontaktgebenden Systems; vorausgesetzt ist des weiteren eine Markierung und damit zugleich eine Rezeptionslenkung, die den intermedialen Bezug als solchen und als auf ein ganz bestimmtes Medium bezogen erkenn- und rezipierbar werden lassen. (2002: 162)

Konstatiert Rajewsky grundsätzlich auch die Notwendigkeit einer Markierung im Hinblick sowohl auf die Systemerwähnung als auch auf die Systemkontamination, so relativiert sie dies jedoch, indem sie auch auf Ausnahmen hinweist und eingeht, die insbesondere intermediale Bezugnahmen in Medien betreffen, die nicht im Verbalsprachlichen arbeiten, wie dies etwa im Falle der Klangkunst und des Tanzes der Fall ist. Eine Markierung zur Rezeptionslenkung findet zwar häufig statt, muss jedoch nicht notwendigerweise gegeben sein. Die Rezeptionshaltung lässt sich meiner Meinung nach auf der Ebene der medialen Formen mitunter als ein eingeübter und damit vor allem unbewusster Vorgang beschreiben, der aus unserer habitualisierten als ritualisierter Mediennutzung resultiert.<sup>22</sup>

22 Der Medien- und Kommunikationswissenschaftler Wolfgang Schweiger beschreibt den Zusammenhang folgendermaßen: »Bei habitualisierter Mediennutzung werden Selektionsentscheidungen mit extrem geringem Aufwand getroffen. Hat sich eine bestimmte Entscheidung in der Vergangenheit regelmäßig bewährt, gibt es keinen Grund, sich jedes Mal neue Gedanken darüber zu machen, solange sich die Bedingungen nicht ändern. Wenn man jeden Abend die ›Tagesschau‹ sieht, trifft man diese Entscheidung kaum mehr bewusst, sondern macht es so, weil man es immer so macht und nichts dagegen spricht. Habitualisierung ermöglicht damit gleichzeitig eine kognitive Entlastung und extrem schnelle Entscheidungen. Man kann habitualisierte Mediennutzung als eine Form von Medienkompetenz begreifen, da sie bei minimalem Entscheidungsaufwand einen effizienten (=nützlichen bzw. bedürfnisbefriedigenden) Umgang mit Medien erlaubt.« (2007: 181f.)

**Das Hörspiel als Zeichensystem: Intermediale Bezugnahme als Systemreferenz und Medienwechsel**

Zunächst möchte ich deutlich machen, dass es mir nicht darum geht, diese Systematik anzuwenden, um zu zeigen, dass all diese Formen auch in radiophonen Spielformen des Hörspiels zu finden sind. Es geht mir also nicht um eine Systematik, die ich hier – analog zu Rajewsky – in der Übertragung derselben auf das Hörspiel zu entwerfen suche, sondern um die Frage, ob und wie diese Systematik für das Zeichensystem Hörspiel und die Frage nach intermedialen Austauschprozessen auf der Ebene der Darstellungs- und Vermittlungsform produktiv zu machen ist. Diese Kombination aus Penzelstadlers und Rajewskys Systematiken ist sowohl von hohem orientierendem Wert als auch richtungweisend in der verwendeten Terminologie, über die sich die Art der Relationen adäquat beschreiben lässt. Zudem steht nicht so sehr eine allumfassende Systematik im Vordergrund als vielmehr die künstlerischen Produktionen und Verfahren selbst. So sind sie aufschlussreich bei der Beantwortung der Frage, auf welche Weise Wahrnehmungsmuster und Darstellungsformen eines Mediums in einem anderen Medium zitiert, evoziert, stimuliert, kommentiert und reproduziert werden. Das bezieht sich vor allem auch die Frage, wie sich der kommunikative Akt eines offenen Kunstwerks gestaltet, denn die Systemreferenzen, die auf der Ebene der Form beobachtbar werden und über die generierte Erfahrungswerte u. a. zur altermedial bezogenen Illusionsbildung genutzt oder zu deren Durchkreuzen und kritischen Reflexion bewusst gemacht werden, spielen dabei eine wichtige Rolle. Das ist meiner Meinung nach auch der große Gewinn der Herangehensweise von Rajewsky: Sie verlagert den Fokus der Analyse, die genuin interformativ operiert, produktionswie rezeptionsästhetisch auf die Ebene der Form und der Formprozesse und veranschaulicht dies über prägnante Fallbeispiele. Neben den journalistischen Darstellungsformen und den Spielformen des Hörspiel bedient sich auch die Musik für gewöhnlich des audiophonen Zeichensystems und damit prinzipiell derselben Aufzeichnungs- wie Reproduktionstechniken. Dabei werden sie generell jedoch als distinkt wahrgenommene kommunikative Systeme begriffen, die über unterschiedliche Rezeptionshaltungen und Zuschreibungsroutinen verfügen: denn normalerweise rezipiert ein Zuhörer ein Musikstück anders als ein narrativ-dramatisches Hörspiel, auch wenn gerade über Systemreferenzen Grenzgänge zwischen den Gattungen teilweise keine deutlichen Entscheidungen ob der Haltung mehr zu treffen sind. Existiert diese Unterscheidung wenigstens rein prinzipiell noch, hängen die Entscheidungen darüber hinaus

ebenso von den Hörgewohnheiten des jeweiligen Rezipienten ab, wie unsere Hörerfahrung außerdem zeithistorischen Veränderungen ausgesetzt ist.<sup>23</sup>

Geht man beim Hörspiel wie bei anderen Kunstwerken davon aus, dass es sich bei der akustischen Kunstform um ein – wie Götz Schmedes es in seiner Studie zum *Medientext Hörspiel* formuliert – »spezifische[s] System[] zur

23 Rudolf Frisius spricht dabei einen sehr interessanten Aspekt an, wenn er auf den Unterschied zwischen den Veränderungen in Bezug auf den Sehsinn gegenüber den Veränderungen auf den Hörsinn eingeht: Die Klänge erscheinen in Ruttmanns *Weekend* (1930) ob ihrer indexikalen Natur – die ihnen Ruttmann nicht nimmt, sondern mit denen er u. a. spielt, wie ich in der Analyse zu dem Hörspiel im 2. Kapitel zeigen werde – »herausgelöst aus realen Erfahrungszusammenhängen, bei denen Hör- und Seh-Wahrnehmung meistens untrennbar miteinander verbunden sind – als isolierte Hörereignisse, d. h. als Gegenstücke zu isolierten Seh-Ereignissen, wie sie seit der Erfindung des Stummfilms unsere Wahrnehmung so einschneidend verändert haben. Um so auffälliger ist es, daß, wie es scheint, die Veränderung des Sehens durch den ›Seh-Film‹ so viel weiter gegangen ist, als die Veränderung des Hörens durch den ›Hör-Film‹. Walter Ruttmann hat in den Klangmontagen seines Hörstückes ›Weekend‹ ähnliche Techniken angewendet wie, einige Jahre zuvor, in den Bildmontagen seines Stummfilms ›Berlin – Sinfonie einer Großstadt‹. Bei der Realisation des Stummfilms aber arbeitete Ruttmann in der Tradition einer langfristig und weltweit sich entwickelnden Montage-Ästhetik, die hinein gewirkt hat bis in weite Bereiche der populären Rezeption und die, jenseits von Konzertsaal und Theater, auch längst in den Kinos ihre eigenen kulturellen Institutionen und Organisationsformen gefunden hatte. Ganz anders war die Situation jedoch bei der Realisation des Hörstückes (man könnte auch sagen: des ›Hörfilms‹ oder des ›Blindfilms‹, wobei die nur wenig bekannten oder völlig ungebräuchlichen Begriffe für die weitgehend unbekanntes Sache sprechen). Die Produktion ›Weekend‹ entstand gleichsam als Abfallprodukt der Entwicklung des Tonfilms, als Tonfilm ohne Bilder. Die montierten Klänge konnten gerade deswegen so wirkungsvoll in Erscheinung treten, weil sie nicht der übermächtigen Konkurrenz der montierten Bilder ausgesetzt waren. Im Kino aber, wo das Publikum sich längst an montierte Bilder gewöhnt hatte, hatten bildlose Klangmontagen offensichtlich keine Chance. Dies zeigte sich an den frühen Klangmontagen Ruttmanns, und es zeigte sich später auch in der Entwicklungsgeschichte der konkreten und elektroakustischen Musik, deren Produktionen – anders als Ruttmanns ›Weekend‹ – seit den fünfziger Jahren starke Beachtung fanden, wobei ihnen damals und später allerdings die populären Foren des Films ebenso wie des Fernsehens weitgehend unzugänglich blieben.« (Frisius 1996: 27) Einen anderen Aspekt, der damit in Zusammenhang zu stehen scheint, spricht Susan Sontag an, wenn sie in einer Fußnote des Textes *Gegen Interpretation* auf die Schwierigkeit zu sprechen kommt, die mit der Analyse der Form verbunden ist: »Eine Schwierigkeit besteht darin, daß unsere Vorstellung von der Form räumlich ist (die griechischen Metaphern für die Form sind ohne Ausnahme von räumlichen Begriffen abgeleitet). Daher verfügen wir eher über ein Formenvokabular für die räumlichen als für die temporalen Künste.« (Sontag 1982: 21) Dies spiegelt sich auch in den Begriffen zum frühen Hörspiel wider, die sich u. a. auch deswegen in erster Linie an den visuellen Künsten orientieren.



Vermittlung ästhetisch verarbeiteter Informationen« handelt, so lässt sich dasselbe »gegenüber anderen ästhetischen Systemen wie Film, Fernsehen, Theater oder Literatur« (2002: 29) hierüber abgrenzen. Das trifft zwar auf das Zeichensystem des Hörspiels zu, dasselbe weist als radiophones Spiel jedoch eine Schnittmenge mit den Codes – mit Hess-Lüttich verstanden als ein »für ein bestimmtes Medium reservierter Teil eines Zeichensystems« (1985: 3) – des Radiodispositivs ganz allgemein auf. Götz Schmedes problematisiert diese Konstellation des Hörspiels zu seinem Programmumfeld, da die Codes, auf die sowohl das Hörspiel als auch die massenmedialen Darstellungsformen zurückgreifen, grundsätzlich nicht klar zu trennen sind. Stimme ich auch im Wesentlichen mit Schmedes in der Konzeption des Hörspiels als eines spezifischen Systems von Zeichen überein, so bewerte ich diese Überschneidung jedoch als weniger problematisch. Aus einer Forschungsperspektive heraus, die sich auf Interdependenzen verschiedener kommunikativer Systeme fokussiert, spielen die Überschneidungen mit den massenmedialen Vermittlungsformen insofern eine Rolle, als Hörspiele in ihrer Inszenierung bewusst auf verschiedene Spielformen des Mediums der Information und Unterhaltung zurückgreifen, um diese etwa ob ihrer spezifischen Form der Bedeutungskonstitution abzurufen und produktiv zu machen oder deutlich mit ihr zu brechen. Die Fragen, die sich hierbei stellen, sind demnach u. a. folgende: Warum greift ein Hörspielmacher auf eine spezifisch radiophone, theatrale oder musikalische Darstellungsform zurück? Wie tritt diese in Erscheinung und was bewirkt sie im Akt des Hörens? Nach Schmedes liegt dann ein Zeichenprozess vor, wenn ein Rezipient »ein Zeichen auf den durch dieses Zeichen repräsentierten Sachverhalt bezieht«. Es handelt sich ihm gemäß entsprechend in dem Moment um Kommunikation, »in dem die Bedeutung eines encodierten Sachverhalts decodiert wird.« (2002: 35) Dieser Ansicht bin ich nicht, denn selbst wenn die Decodierung misslingt, bedeutet dies prinzipiell, dass dem Vorgang ein kommunikativer Akt zugrunde liegt, oder präziser: die Kommunikation befindet sich hierbei in einem spezifischen Zustand. Dem Literatur- und Medienwissenschaftler Ludwig Jäger zufolge handelt es sich bei der medialen Bedeutungskonstitution der Kommunikation um kommunikative Verläufe, die sich »in mindestens zwei Zuständen befinden können«: Zum einen in eben jenem Zustand, in dem der Rezipient einen encodierten Sachverhalt decodiert und die Kommunikation ungestört verläuft, wie ihn Schmedes berücksichtigt. Der hiervon zu differenzierende Zustand ist die Störung. Dies sei hier nur angedeutet, ich komme im Folgenden noch darauf zurück. Worauf ich hinaus möchte ist die Tatsache, dass der Zeichenprozess, wie ihn Schmedes sei-

ner Studie zugrunde legt, zwangsläufig Hörspiele ausklammert, die in einem hiervon zu differenzierenden Verhältnis zur Kunst als Repräsentation stehen.<sup>24</sup> Grundlegend gehe ich jedoch wie er davon aus, dass es sich beim Hörspiel um ein Zeichensystem handelt, das in seiner Inszenierung auf andere Zeichensysteme zurückgreift, wenn der Rückgriff auch unterschiedlich motiviert sein kann. Petra Maria Meyer unterscheidet zur Systematisierung im Hörspiel folgende Kategorien: »etikettierendes«, »verbales«, »musikalisches«, »aufnahmetechnisches« wie »schnitt- und montagetechnisches Zeichensystem« (1993: 233f.), auf die die Systematik von Schmedes wiederum aufbaut. Das Produktive an dieser Konzeption ist, dass Meyer hierüber verschiedene Ebenen und Möglichkeiten der Zeichenkonstitution einbezieht. So sind Semantik und Syntaktik wechselseitig verschränkt und nicht hierarchisch auf verschiedenen Ebenen angesiedelt, denn Meyer versteht ihre Analyse »weder als inhaltliche, semantische Interpretation eines Hörstückes noch als formale Analyse syntaktischer Strukturen eines Werkes akustischer Sprache. An-

24 Da das Hörspiel darüber hinaus nicht mehr nur im Radiodispositiv produziert wie über dasselbe distribuiert und rezipiert wird, stößt das Projekt von Schmedes, das Hörspiel als semiotisches System aufzuschlüsseln und eine erste theoretische Grundlage zur Analyse von Hörspielen zu schaffen, an natürliche Grenzen. Gelingt es Schmedes über ein breit angelegtes Hörspielverständnis auch, viele Darstellungsformen miteinzubeziehen, entziehen sich gerade intermediale Spielformen des Hörspiels dieser Systematisierung, wie sie sich etwa mit dem *Kunstradio* des ORF durch Heidi Grundmann seit 1987 herausentwickeln und im Zuge u. a. der Digitalisierung in Hörspielredaktionen wie *Hörspiel und Medienkunst* des Bayerischen Rundfunks und des Hörspielressorts des WDR über Martina Müller-Wallraf zur selbstverständlichen redaktionellen Praxis geworden sind. Trotzdem stellt seine Arbeit im Hörspielbereich eine überfällige Grundlagenforschung dar, ist es ihm doch gelungen, einerseits konkretes Handwerkzeug für die Analyse bereitzustellen. Darüber hinaus schafft er es, dafür zu sensibilisieren, dass es sich bei der akustischen Kunst nicht nur potentiell um eine Vermittlungsform handelt, der es vor allem um ein Handlungsgeschehen geht, das sich in erster Linie der Sprache bedient, sondern dass die Spielmittel grundsätzlich zunächst ebenso gleichberechtigt vorhanden sind, wie die Spielstrategien auf dieselben einwirken. Er hat also einen wichtigen Beitrag dazu geleistet, das Hörspiel als einen »Medientext« zu begreifen, das von seinen medialen Kontexten entsprechend im wahrsten Sinne des Wortes durch-formt ist, denn so Schmedes: »Alle audiophonen Zeichenprozesse basieren auf Verfahren der Studientechnik und konstituieren formal die interne Organisation eines Hörspiels. Sie alle dienen der Verbindung der allgemeinen Zeichensysteme zu komplexen Zeicheneinheiten, sei es horizontal in Bezug auf die temporale Sukzession auf der Zeichenachse, sei es vertikal in Bezug auf die Überlagerung simultan angeordneter Zeichenschichten akustischer Superzeichen. Darüber hinaus entstehen aus der formalen Organisation von Tiefe und Seite räumliche Differenzierungen und durch elektroakustische Manipulation erweiterte Bedeutungszusammenhänge.« (Ebd.: 86f.)

gestrebt wird vielmehr eine Bewußtmachung der spezifischen Text-Verfahren und der Intervention der Schrift in einem akustischen Idiolekt.« (Ebd.: 231) Meyer trägt in ihrer Studie der Entwicklung Rechnung, dass im Hörspiel nicht nur auf das verbale Zeichensystem zurückgegriffen wird, sondern dieses grundsätzlich nur einen Teil des radiophonen respektive »auditiven Zeichensystems« (Schmedes 2002: 86) darstellt.<sup>25</sup> Meinen Fallanalysen liegen die von Meyer entworfenen verschiedenen Zeichensysteme zugrunde. Dabei orientiere ich mich, wie in den produktions- wie rezeptionsästhetischen Analysen ersichtlich werden wird, vor allem an dem Verhältnis zwischen Form und Inhalt wie interformativen Spielvarianten, die medienreflexive (also intramediale) wie intermediale Bezugnahmen aufweisen und in einem engen Verhältnis mit den Poetologien der jeweiligen Künstler stehen.

### **Systemreferenzen im Hörspiel: *War of the Worlds* und der mediale Realitätseindruck im Radiophonen**

Mit der Musik und dem Radio als journalistisches Medium werden zwei wesentliche Referenzsysteme intramedialer Bezugnahme aus der Perspektive des Hörspiels bereits ins Spiel gebracht: denn die innerhalb dieser Arbeit analysierten Hörspiele weisen insbesondere zu diesen beiden Systemen intensive Austauschprozesse auf. Einerseits nähern sich Musik und Hörspiel bereits in Walter Ruttmanns *Weekend* von 1930 an, indem er sowohl auf musikalische Gestaltungsprinzipien als auch auf narrativ-theatrale Erzählformen zurückgreift. Orson Welles wiederum adaptiert in seinem berühmten Stück *War of the Worlds* (1938) Inszenierungsformen des Nachrichten-Bulletins Radio für die fiktionale Spielform, um über den damit verbundenen medialen Reali-

25 Ist das traditionelle Hörspiel, so Meyer, auch geprägt »von der Idee einer beseelten Stimme und ihrer vernünftigen Rede« (1993: 21), verdrängt dagegen die Körperstimme die Schrift und die Materie. Dass das Hörspiel insbesondere auch das Interesse der Literaturwissenschaft wecken konnte, geht nach Meyer eben genau darauf zurück, dass »es seit den zwanziger Jahren bemüht war, eine literarische Gattung in einem ›neuen Medium‹ durchzusetzen, die eine Fortsetzung des traditionellen Dichtungsbegriffs garantieren sollte.« (Ebd.: 22) Finden sich auch bereits in der Weimarer Hörspielzeit variantenreiche Ausdifferenzierungen der akustischen Kunst, »so werden experimentelle und avantgardistische Werke doch risikoscheu in die Randbereiche des ›Hörspiels‹ geschoben, wo wenige Dramaturgen an den Rändern eines Randbezirkes im Massenmedium Radio dennoch die Entwicklung einer ›Neuen Hörspielform‹ vorantrieben und vorantreiben.« (Ebd.)

tätseindruck qua Systemreferenz die Illusionsbildung und damit die Erlebnisintensität zu steigern.<sup>26</sup>

Zu potentiell ausgeprägter Wirkung und Irritation ist das Radio – wie Wolfgang Hagen es in seinem Aufsatz *Hören und Vergessen* beschreibt – insbesondere kraft seiner »performativen Struktur« im Stande, die ein geradezu »bedingungsloses Hören nahe[legt]: die mächtige Ideologie des faschistischen deutschen Radios, die das Radio zum ›Ereignis des Führers‹ macht und das Radiohören mit der ›Teilnahme am Leben der Nation‹ gleichsetzt, beruht auf dieser einfachen Formel. Mit diesem Ereignis-Apparat umzugehen, ist offenbar, zumal wenn es, wie 1938, noch das einzige Medium ist, immer auch eine Sache der Angst.« (1989: 144) Dass wiederum etwa die (nicht mit der tatsächlichen Zeit übereinstimmende) fiktive Zeitmarkierung, die Welles im Verlauf von *War of the Worlds* immerzu aktualisiert, um das Hörspiel von der Lebenswirklichkeit zu distanzieren, nichts daran ändert, liegt nach Hagen daran, dass »[d]ie mediale Radiozeit [...] relativ [ist]. So können denn auch, im Falle des *War of the World*-Hörspiels geschehen, das in nur 57 Minuten Vorgänge eines ganzen Tages raffte, nichtkalendarische Zeitabläufe als *real* empfunden werden.« (Ebd.: 147) Welles übernimmt zudem redundante Formen des Mediendispositivs Rundfunk, die eine Rezeptionslenkung in Richtung journalistisches Medium darstellen. Sie wiederum verweisen auf einen Zusammenhang mit der Information und der Lebenswirklichkeit, wie etwa über die Live-Reportage und Interviews. Er verwendet diese jedoch nicht, um

26 Dies hat auch Klaus Schöning in seinem Feature mit dem programmatischen Titel *Die Wirklichkeit des Radios ist die Wirklichkeit des Radios oder Die Marsmenschen kommen* (WDR 1988) erneut zum Thema gemacht. Anlass hierfür ist nicht nur Orson Welles' Originalhörspiel, sondern die deutsche Fassung. Auch wenn Schöning sehr vorsichtig vorgeht und versucht, mehrere gewissermaßen doppelte Böden einzufügen, damit sich der Skandal, den einstmals das Original auslöste, nicht wiederholt, kommt es auch im Falle der deutschen, kommentierten Fassung zu Irritation auf Seiten der Hörer (vgl. 1983: 123–134). Klaus Schöning beschreibt die Absicht und das Vorgehen, die Adaption betreffend, wie folgt: »Nicht Verdoppelung, der das Original vergessen macht [...] war die Absicht, sondern eine Art bewußt gemachter Annäherung an das Original. Ein vergeblicher Versuch, der sich seiner Vergeblichkeit bewußt ist. Die deutschen Texte sollten wie eine Folie sein, die ihre originale Vorlage sucht, jedoch nie ganz deckungsgleich mit ihr wird – und natürlich auch nie werden kann. Ein spielerischer Vorgang, der in der ›Zeitreise zurück‹ seinen Ausdruck findet. Das Original, ein Dokument mit eigener Realität und Geschichte, sollte – bei allen Versuchen, es zu verlebendigen – hörbar werden als Zitiertes, eben als Dokument, akustisch verstärkt durch die technisch nicht mehr einwandfreie historische Bandkopie.« (Ebd.: 128f.)

sie selbst auf einer Metaebene zu reflektieren; er nutzt ihren medialen Realitätseffekt, ihren, so Roland Barthes, »effet de réel« (vgl. 1968: 164–172), um eine Illusion des Wirklichen beim Zuhörer gezielt hervorzurufen. Umberto Eco (1968) wendet diesen Begriff Barthes' bereits auf den Film als »medialen Realitätseffekt« an. Der Romanist Christian von Tschilschke wiederum differenziert in Anschluss an Barthes und Eco zwischen einem »narrativen« und »medialen« Realitätseffekt. So betont er, dass »der Film im Vergleich mit der Literatur grundsätzlich keinen unmittelbareren, natürlicheren oder direkteren Zugang zur Wirklichkeit eröffnet. Dieser Zugang ist in beiden Medien zeichenvermittelt, nur unterscheiden sich die jeweils verwendeten Zeichen und damit die Art der Wirklichkeitsillusion« (2000: 73). Tschilschke zufolge kann dem Film im Gegensatz zur Literatur ein medialer Realitätseffekt zugesprochen werden. Kann der Film aufgrund seiner plurimedialen Struktur einen medialen Realitätseffekt erzeugen, so sind die Möglichkeiten der Literatur dagegen begrenzter, sind die Zeichen, auf die sie zurückgreift, doch grundlegend rein sprachlicher und daher symbolischer Natur. Wird dem Film der mediale Realitätseffekt zugesprochen, so lässt sich dies ebenso auf das Hörspiel übertragen, denn das Hörspiel kann einerseits auf verschiedene Zeichensysteme zurückgreifen. Andererseits liegt die Besonderheit des Mediums Radio auch heute noch – obgleich die Bedeutung weiterhin schwindet – in der Schnelligkeit der Übertragung und damit der Übermittlung eines Inhaltes, der performativen Struktur des Mediendispositivs begründet. Insbesondere diese dem Medium innewohnende Ereignishaftigkeit macht es für die künstlerische Arbeit im Radiophonem interessant und führt zu unterschiedlichsten intramedialen Spielformen. Diese medienreflexiven Hörspiele greifen auf derartige Realitätseffekte mitunter zurück, um sie zu unterminieren und über die Störung künstlerisch zu intervenieren, indem sie die Darstellungsformen gewissermaßen gegen sich selbst wenden. Klaus Schöning führt dies folgendermaßen aus:

Das Radio als Instrument des Sendenden und nicht Empfangenden kennt keinen direkten, hörbaren Wider-Spruch. Antwortet nicht. Setzt eigene Realität durch in jedem Augenblick. Selbst noch die spielerische Entartung dieser Realität stellt sich im Radio als neue Realität dar. Doch nur in dieser im Spiel bewußt gemachten Wirklichkeit liegt die Chance, ein Stück Realität des Radios zu erfahren. Im Hör-Spiel begegnet das Medium seiner eigenen Wirklichkeit und Verantwortung. Die Wirklichkeit des Radios ist die Wirklichkeit des Radios, oder die Marsmenschen kommen. (1983: 134)

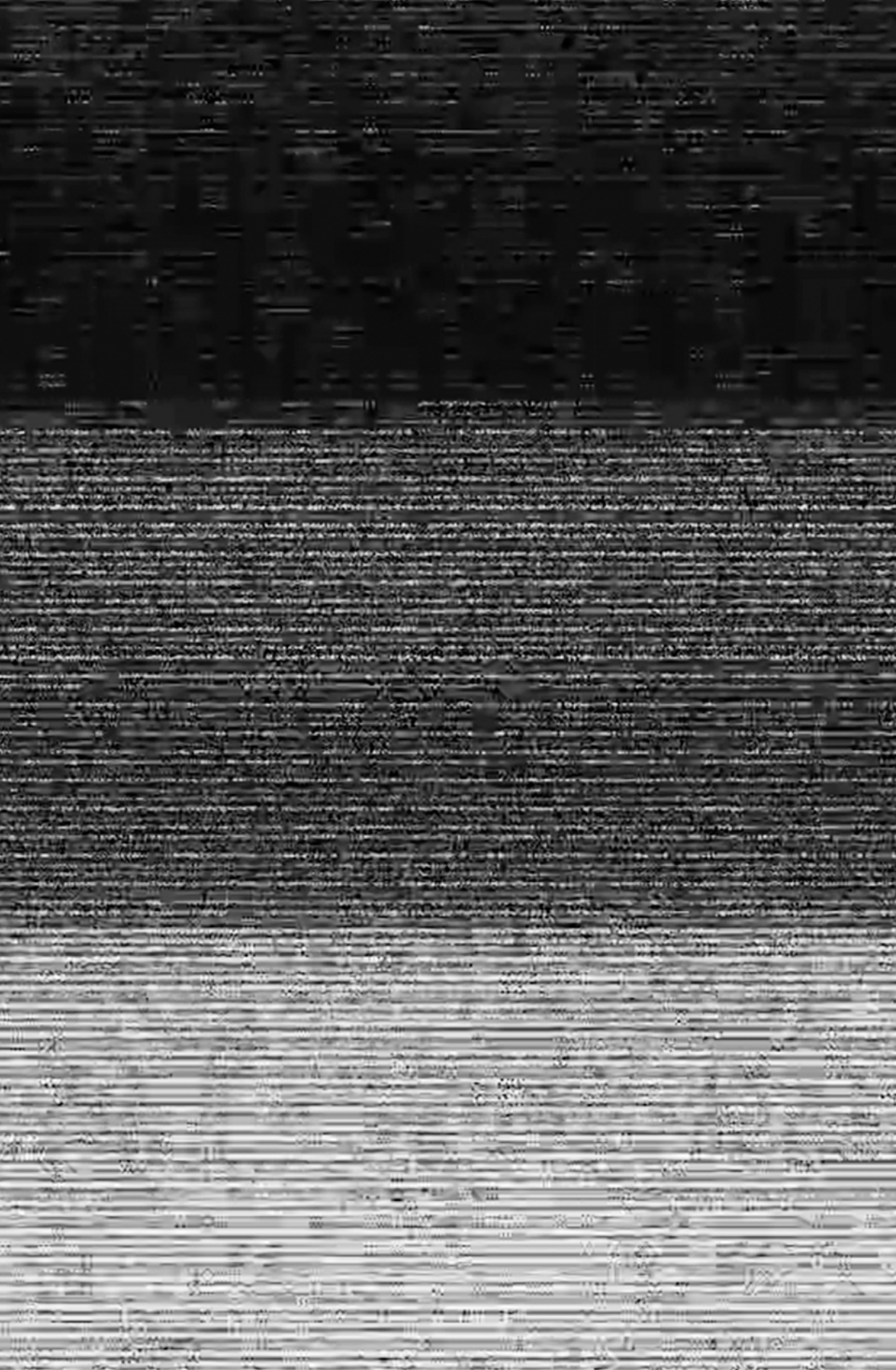
Hört der Rezipient das Hörspiel *War of the Worlds* im Radioprogramm und rezipiert es aufgrund der präzisen wie kongenialen aber auch – wie sich aufgrund der Wirkung dieser Inszenierungsstrategie gezeigt hat –, gefährlichen Rezeptionslenkung, die Welles dabei vornimmt, lässt sich hierbei von einer Systemaktualisierung sprechen: Die Regeln des Bezugssystems, des journalistischen Mediums der aktuellen Information, werden durchgehend appliziert und für die Illusionsbildung als medialen Realitätseffekt – also für die Bedeutungskonstitution, es handelt sich um eine vermeintlich mit der Wirklichkeit übereinstimmende Nachricht – produktiv gemacht. Existiert hier also effektiv keine Überschreitung einer Mediengrenze, so doch eine zwischen Medien- und Kunstsystem, denn es handelt sich bei diesem Extrembeispiel aus der Radiogeschichte nicht um die Abbildung tatsächlicher Vorgänge, sondern das Hörspiel spielt lediglich mit dem *Als ob*-Charakter, wenn auch derart ausgeprägt, dass es als aktuelle Nachricht getarnt und von dieser nicht mehr deutlich zu unterscheiden ist. Wird in diesen Beispielen noch von medienreflexiven als intramedialen Bezügen gesprochen, so lassen sich in den 1960er Jahren im Zuge der Entwicklungen um das Neue Hörspiel intensive Austauschprozesse zwischen dem Hörspiel und anderen Kunstformen feststellen. Darüber hinaus verändern sich mit der Digitalisierung abermals die Möglichkeiten, da das Hörspiel zu diesem Zeitpunkt wiederum noch intensiver u. a. über Medienkombinationen eine intermediale Liaison mit anderen Kunstformen eingeht, die die angestammten Spielräume abermals potentiell entgrenzen. Charakterisieren die Frühzeit des Hörspiels wie die 1960er Jahre intermediale Aktivitäten, die insbesondere den Medienwechsel und intramediale Bezüge betreffen, wie ich zeigen werde, so spielt im Zuge der Digitalisierung neben diesen Aspekten zudem die Medienkombination eine wichtige Rolle. Da sich die vorliegende Arbeit auf die Frühzeit und die 1960er bzw. 1970er Jahre fokussiert, bleibt die Medienkombination jedoch entsprechend ausgeklammert. Wie bereits zu Beginn dargestellt, hat man es seit der Geburtsstunde der radiophonen Kunstgattung mit einer in alle künstlerischen Richtungen hin potenziell sehr offenen Spielform zu tun, die daher auch verschiedene Interdependenzen zu anderen medialen Ausdrucks- und Darstellungsformen nicht erst im Zuge der Digitalisierung aufweist. Dabei spielen sowohl intramediale Formwechsel die innerhalb eines Mediendispositivs und seines Kontexts selbstreflexiv operieren als auch intermediale Formwechsel eine Rolle, die darüber hinaus


als Formmigration sowohl innerhalb des Kunstsystems wie auch die Bewegung der Form vom Medien- ins Kunstsystem miteinschließt.<sup>27</sup>

27 So sind Kunst- und Mediensystem im Falle des Hörspiels speziell miteinander verzahnt, findet sich doch das Hörspiel im direkten Umfeld der Information und Unterhaltung, deren Formrepertoires es nicht selten ebenso spielerisch in Szene setzt, deren ökonomische Regeln es aber auch oft genug als Kunstform ebenso in Gefahr gebracht hat. Das Hörspiel leidet und profitiert gleichsam von dieser direkten Nachbarschaft.









»There are two kinds of artists:  
those who work within the art system  
and those few who work with the art system.«

*Jack Burnham, 1969*



# 2 Kunst im neuen Mediendispositiv

## Hörspiel, medienreflexive Spiel-Formen und die Medienkomposition

---

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

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

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

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

Da die Zahl der Mitarbeiter im Hörfunk in der Anfangszeit gering ist und bis 1930 keine eigenständigen Hörspielabteilungen existieren, bestimmen Hans-Jürgen Krug zufolge »einzelne Personen das jeweilige, regionale Hörspielprofil.« (2008: 22) Reinhard Döhl konstatiert, dass sich für diese Zeit im Wesentlichen drei Positionen ausmachen lassen, »die in unterschiedlicher Ausprägung die Geschichte des Hörspiels bis heute konturiert haben« (1987: o. S.): das Sendespiel als dramatisches Hörspiel oder sogenanntes ›Theater für Blinde<sup>2</sup>, das Wortkunstwerk oder spätere literarische Hörspiel und

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

### Kunst im Verwaltungsapparat

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

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

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

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

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

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

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

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

### **Das Mediendispositiv als neutraler Distributionskanal: Kunst, Technik und Medienspiritismus**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## 2.2 Hörspiel als Medienreflexion: Überlegungen zur radiophonen Produktion

### Rudolf Arnheim: Radiokunst als Kunst der Montage

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Hans Fleisch: Künstlerische Spielformen im neuen Dispositiv

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

*Fleisch 1930: 117f.*

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Weill 1926: 295*

Kurt Weills Überlegungen zu den Möglichkeiten wie auch Bedingungen künstlerischer Produktion sind nicht nur von seinen Vorstellungen als Komponist, sondern vor allem auch durch die intensive Auseinandersetzung mit dem neuen medialen Dispositiv geprägt. Er arbeitet über Kompositionsaufträge und Kooperationen mit etwa Bertolt Brecht<sup>19</sup> einerseits selbst für die Institution; andererseits bespricht Weill in seiner Tätigkeit als Redakteur für die

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Bertolt Brecht und das Radio: Radiodispositiv, Kunst und Masse

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

Brecht 1930: 124)

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

### Walter Benjamin:

#### Kunst im Radio als Schulung des Hörers über die Volkstümlichkeit

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

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

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

132

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die Inhalte der Hörmodelle fasst Zucker folgendermaßen zusammen:

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Das Radio als demokratisches Massenmedium

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

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

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

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

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

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

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

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

### Radiophone Kunst als Kunst der Reproduktion

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

## 2.4 Montage, Collage und Medienreflexion

Wird bei der (technischen und künstlerischen) Verfahrensweise sowie hinsichtlich des fertigen künstlerischen Produkts von Montage und Collage gesprochen, so gilt es zunächst diese Begriffe näher zu beleuchten und zu differenzieren, da ihr Gebrauch in Theorie und Praxis so unbestritten basal wie viel- und darüber uneindeutig, willkürlich und austauschbar erscheint. Die beiden Begriffe werden mitunter gar als Synonyme verwendet. Dabei ist es nicht Ziel des vorliegenden Abschnitts, die Begriffsverwendung historisch zu referieren. Meine Forschungsfragen beziehen sich weder auf die Möglichkeit einer ästhetischen Kategorisierung und Systematisierung<sup>47</sup> noch auf die historische Kontinuität aus der Perspektive künstlerischer Verfahren des Montierens und Collagierens. Vielmehr geht es mir um die Reflexion der Verwendung der Begriffe, wie sie in Bezug auf die akustische Kunstform des Hörspiels philologisch sinnvoll erscheint. Da sich über die Montage als Produktionstechnik spezifische Darstellungs- und Erzählformen ausprägen, erscheint ein kurzer historischer Einbezug der Verwendungsweisen sinnvoll, um das Prinzip Montage und Collage historisch wie (medien)ästhetisch zu verorten. Peter Bürger beginnt seine *Theorie der Avantgarde* mit dem Film als einer Montagekunst par excellence, da »[d]ie Montage von Bildern [...] im Film das grundle-

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

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

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

Bürgers Bestimmung der Montage im Film als rein technisches Verfahren und die Gleichsetzung des Montage- und Collagebegriffs<sup>48</sup> stellt ebenso eine Verkürzung dar wie die Bestimmung der Wesensart der modernen Kunst über die Opposition von Technik und Natur. Dennoch nimmt der Begriff bei den

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Ruttmann 1919/20: 73f.*

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

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

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

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



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

### **Ruttmanns intermediale Ästhetik und seine produktionsästhetischen Neuerungen**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Diese Arbeitsschritte und alle weiteren entsprechen grundsätzlich dem Materialverfahren der Montage: Material sammeln, demontieren, auswählen, kombinieren und abschließend montieren. Ruttmann hört die Aufnahmen, die einzelnen Takes<sup>57</sup>, ab, demontiert diese, indem er einzelne Takes in unterschiedlich lange Einzelsegmente schneidet, dieselben kombiniert und die gewählten Ausschnitte aneinander montiert – in mühevoller Kleinstarbeit, im digitalen Zeitalter kaum noch nachvollziehbar. Hier steht nicht die Sprache, das Wort und seine Bedeutung, im Vordergrund; Ruttmann behandelt das über den Tonstreifen generierte auditive Material grundsätzlich als gleichwertiges: Sprache, Musik wie Klänge und Geräusche stehen prinzipiell in einer nichthierarchischen Beziehung und stellen gleichberechtigte Spielmittel dar. Die Sprache büßt »als Medium der Kommunikation, als Vehikel der Übertra-

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

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

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

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

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

168

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

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

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

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

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

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

den Eindruck von Räumlichkeit und Bewegung zu evozieren sucht, daran jedoch ob der monophonen<sup>59</sup> Aufnahme- und Distributionstechnik zwangsläufig an eng gesetzte Grenzen stößt. Vor dieser These wird meiner Einschätzung nach auch seine spätere Bewertung besser verständlich, stehen doch insbesondere einerseits die Bewegung und andererseits das Erleben, als Nachvollzug dieser Bewegung in actu, produktions- wie rezeptionsästhetisch in seinem gesamten Werk zentral; diese über die Choreographie im genuin Auditivem zu evozieren, ist in den monophonen Darstellungsformen und Abbildungsräumen – insbesondere im Vergleich zu den Möglichkeiten der filmischen Inszenierung – lediglich eingeschränkt möglich.

### **Weekend: Aufbau des Wochenendes in der Großstadt Berlin<sup>60</sup>**

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

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

60 Die Ursendung findet – gemeinsam mit Fritz Walther Bischoffs Hörspiel *Hallo! Hier Welle Erdball!* – am 13. Juni 1930 um 21 Uhr über die Berliner und die Schlesische Funkstunde im Rahmen des Programms *Hörspiele auf Tonfilmen* statt. Außerdem wird es (bezeichnenderweise) auf dem 2. Internationalen Kongress des Unabhängigen Films in Brüssel (27.11.-1.12..1930) »als ein Beispiel für die deutsche Schule des Avantgarde-Films aufgeführt.« (N.N. 1930: 130)

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



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

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

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

Der erste Teil (00:00–00:47) der Hörscene *Jazz der Arbeit*, insgesamt etwa 2:38 Minuten lang, ist – wie es Ruttmann selbst bereits im skizzierten Verlauf des Hörspiels beschreibt – »ein rhythmisch stark durchgearbeiteter Kontrapunkt.« (N.N. 1930: 130) Das montierte Material, u. a. Klänge und Geräusch-Klänge, die produktionsästhetisch dem Themenkreis der industriell-maschinellen Produktion entstammen und rezeptionsästhetisch ob ihrer deutlichen Indexikalität auch auf diesen verweisen, ist nach musikalischen Prinzipien organisiert. Ruttmann nimmt entsprechend zunächst eine musikalische Rezeptionslenkung vor, indem er die Materialität und Dynamik der Arbeitsprozesse in der Fabrik aufnimmt und nach musikästhetischem Prinzip strukturiert. Nach 47 Sekunden ertönt ein Geräusch, das auf das Starten eines Motors verweist – der Mensch kommt ins Spiel: Ist dieser zwar über die hämmernden und sägenden Geräusche als Impulsgeber neben den Maschinen anwesend, so tritt er hinter denselben und den mechanischen Bewegungen gleichzeitig zurück, determinieren die Funktionen der Maschinen und Werkzeuge doch seine Bewegungen. Der Anlasser markiert den Übergang zum zweiten, weniger stark durchrhythmisierten Teil des *Jazz der Arbeit*. Bezieht sich der Kontrapunkt, den Ruttmann andeutet, im ersten Teil vor allem auf die sehr unterschiedlichen Geräusch-Klänge der verschiedenen Maschinen und Werkzeuge, so stellt er diesem »Stück reiner Maschinenmusik« (1995: 63), wie Vowinckel dies treffend beschreibt<sup>62</sup>, nun Ausschnitte entgegen,

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

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

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

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

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

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

### **Rhythmus und Bewegung.**

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

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

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

kapelle – eingeschränkt mit den Entfernungseindrücken der Nähe und Ferne spielen und diese über die Bewegung der Schallquelle oder des Schallempfängers, also vor allem über Lautstärkerelationen und z. B. deren kontinuierliche Alternanz, verändern: Sie treten einerseits jedoch weder räumlich-akustisch kontrapunktisch differenziert gegeneinander, noch kann er sie – wie es später im stereophonen Spiel über das Evozieren von Räumlichkeit möglich wird, worauf ich noch ausführlich im 3. Kapitel eingehe – über verschiedene Positionen gewissermaßen choreographieren. Die Kluft zur natürlichen Sinnestätigkeit über das Gehör tritt hierbei deutlich zutage. Ruttmann lässt den Vorgang der Rezeption als in actu zwar zum spielerischen Vollzug werden, indem er mittels Montageoperationen der heterogenen Materialien und der Kombination abstrakter wie konkreter<sup>64</sup>, ikonischer und symbolischer Geräusche über die Assoziation ein (Hör-)Spiel der Signifikanten und Signifikate schafft. Das Spiel ist jedoch auf diese Aspekte beschränkt; es lässt sich nicht in den dreidimensionalen Raum – auch nicht als bloßer Eindruck von Räumlichkeit wie im stereophonen Hörspielraum – ausweiten: Der Ton kann sich dadurch nur bedingt den Raum schaffen, den Ruttmann diesem zugedenkt. Petra Maria Meyer zufolge zielt Ruttmanns Schaffensprozess daraufhin, »den Ton montageförmig gegen einen Realitätseindruck einzusetzen und die akustischen Fundstücke musikalisch-rhythmisch und diskontinuierlich, nicht narrativ-kontinuierlich zu komponieren.« (1999: 232) Dies gelinge ihm, wie es der mit Ruttmann befreundete Schnittmeister Paul Falkenberg mit Bezug auf die Filmmontage formuliert – dem nebenbei zu verdanken ist, dass es überhaupt eine Tonbandkopie von *Weekend* gibt, die 1978 entdeckt wird –, indem er Dinge zusammenbringt, die normalerweise voneinander getrennt sind, worüber er »Kongruenz aus nicht Kongruentem« schafft: »[D]as bisher Beziehungslose vereinigt sich miteinander, die Gegensätze verschmelzen, was fremd war, wird vertraut, nichts ist mehr unzugehörig, unwesentlich oder inkongruent, *similia contrariis curantur*. Das Vorübergehende wird zum Reflex des Dauerhaften. In der Montage wird der Film geboren.« (Falkenberg 1961: 57) Dies lässt sich ebenso auf Ruttmanns Hörspiel übertragen, »durchdringt die Disziplin seines Mediums auch Ruttmanns einzigen Versuch auf dem Gebiet des Rundfunks.« (ebd.) Wolfgang Hagen nennt *Weekend* daher den »allerabstraktesten« (2005a: 200) unter Ruttmanns Filmen. Wolfgang Hagen, der in einem Aufsatz

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

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

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

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

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

»Straffste Organisation des Zeitlichen nach streng musikalischen Prinzipien.«  
Und so führt er, die Tiefenstrukturen betreffend, genauer aus:

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

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

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



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

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

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

### **Die Störung habitualisierter Rezeptionshaltungen in der Medienreflexion *Weekend***

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

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

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

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

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

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

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

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

*Schaeffer 1974: 7*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

### Expanded Music und ihr Spielmaterial: die *objets sonores*

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

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

Die *Musique concrète* definiert sich in den Anfangsjahren über das konkrete Material, das den Kompositionen in Form von »Schallkonserven« (Frisius 1980: 133) als sogenannte *objets sonores* auf Schallplatte und ab 1951 auf Tonband als Material<sup>72</sup> zugrunde liegt. Dieses Material wird über die Schallplattenrille bzw. später über den Schnitt dekontextualisiert, und über die Materialdisposition der Montageoperation rekontextualisiert; es wird darüber also in einen neuen Kontext gestellt. Beim Einbezug der Gesamtheit aller Klangquellen sieht sich Schaeffer mit zwei Extremen konfrontiert, vor denen es sich zu hüten gelte, »[w]ill man eine wirklich interessante Region finden [...]: vor dem musikalischen Klangregister, weil es zu bekannt ist und nur die vertrauten Skalen wiederholt und vor der prosaischen Klanganeddote, weil sie nur

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Schaeffers Arbeit mit der Schallplatte und dem Tonband

Ab 1951 ermöglicht das Magnetophon<sup>77</sup> präzise Schnitt- und Montageverfahren. Schaeffer setzt die Reproduktionsmedien Schallplatte und Tonband nicht nur als Schallquellen seiner *objets sonores* ein; er gebraucht sie ebenfalls zum Transponieren des aufgenommenen oder im Archiv vorgefundenen Schallmaterials und verwendet die Technik für die Gestaltungsverfahren, um die *Kunst der fixierten Klänge*, die ihm dabei vorschwebt, zu realisieren. Dabei nutzt er einen Effekt, der normalerweise nur als Störung beim Abspielen der Schallplatten auftritt, wenn dieselben also defekt sind: die ›geschlossene Rille‹ (*sil-lon fermé*), die, wie Frisius ausführt,

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

### Hörspiel als nicht-mimetische Kunstform: ›Absolute Radiokunst‹ und ›Totales Schallspiel‹

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

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

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

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

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

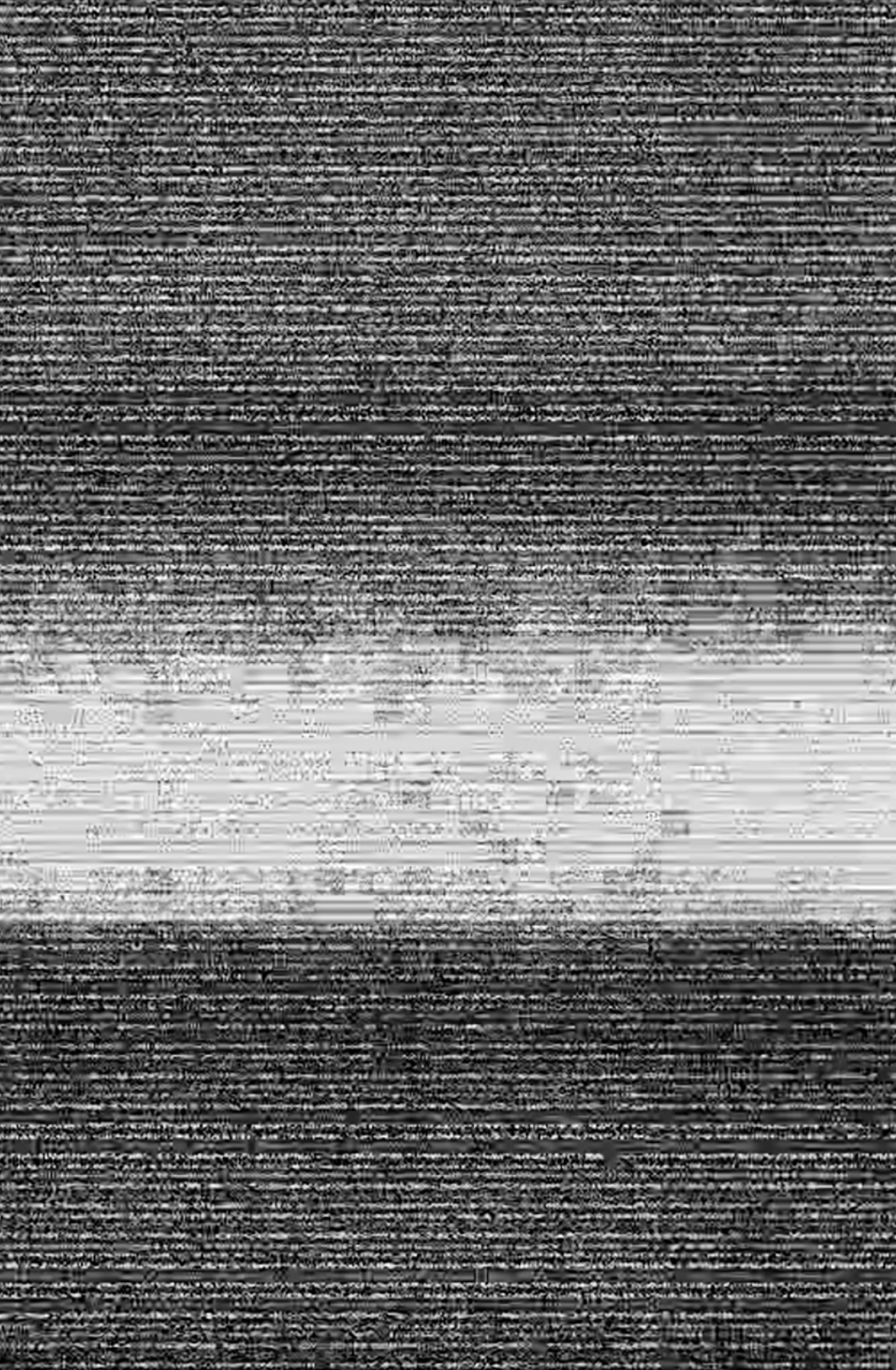
Zwar finden sich ähnliche Gedanken zu einem derartigen Spielvorgang auch bei Arnheim, entstehe über den Wegfall alles Optischen doch eine »akustische Brücke« (1936: 122) zwischen allem Tönenden und die Möglichkeit einer reinen, autonomen Hörwelt, in der akustische Phänomene prinzipiell gleichberechtigte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

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

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

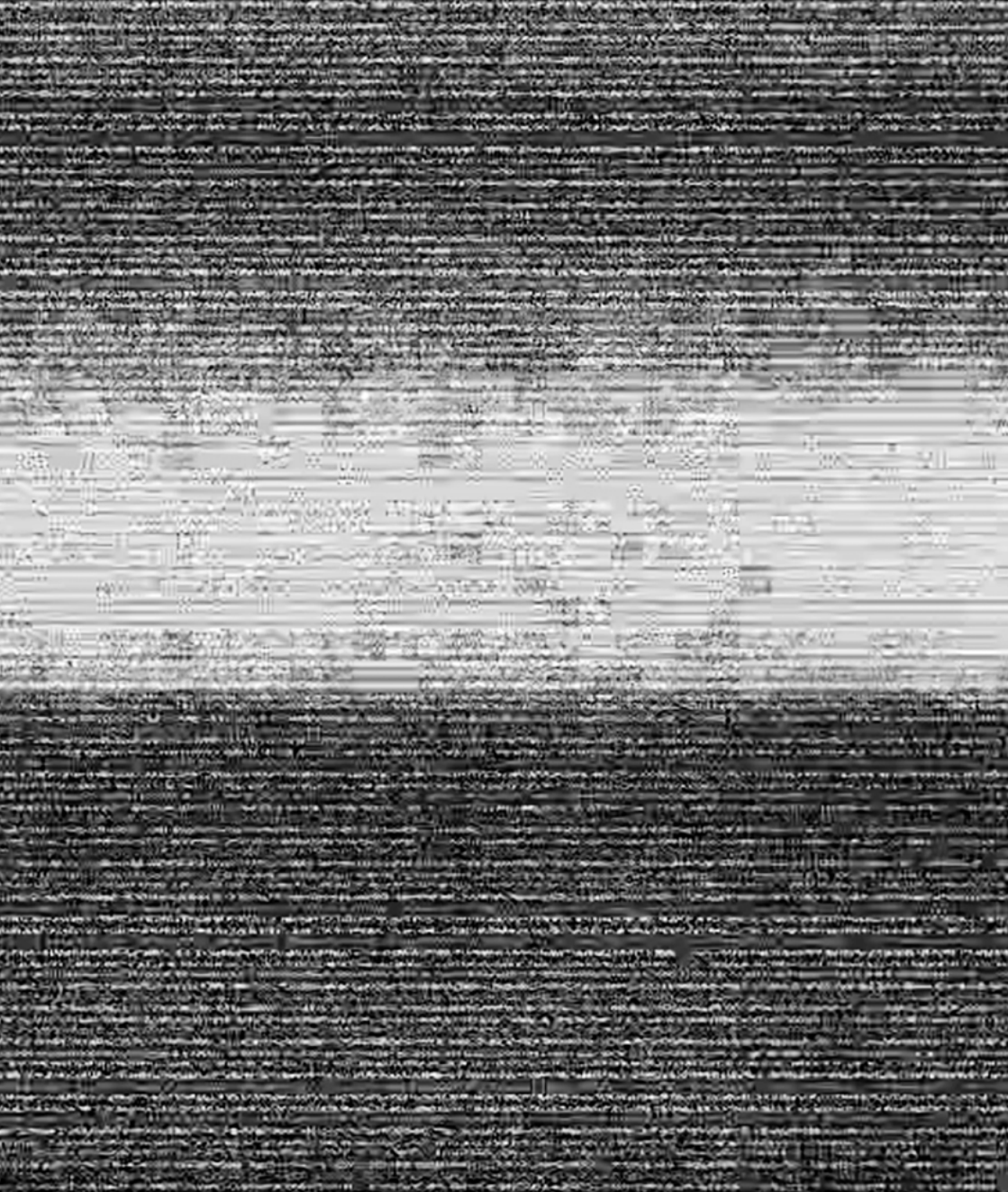
Neben Ruttmanns *Weekend*, das dem Hör- als Schallspiel im Sinne Friedrich Knillis vorgreift, zeigen die medienpraktischen Aktivitäten u. a. von Hans Flesch und Walter Benjamin, auf welcher spielerischen Weise radiophone Vermittlungsformen das Radiodispositiv als Produktionsstätte und die spezifische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





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

*John Cage, 1982*





# 3 Radio als Hör-Spiel-Raum

## Künstlerische Interventionen in den 1960er und 1970er Jahren

---

In den 1960er und 1970er Jahren entsteht ein (wenn auch zu seinem Programmumfeld verhältnismäßig kleiner) programmatischer Freiraum für das Hörspiel, in dessen Zuge sich Spielformen herausbilden, die in einer engen Beziehung zu postmodernen Kunstpraktiken stehen. Dieser Freiraum entpuppt sich schnell als eine erneut und intensiv einsetzende Befragung der Möglichkeiten des künstlerischen Spiels im Dispositiv des Radios. Die Suchbewegung ist von Beginn an jedoch experimenteller grundiert und auf einen bestimmten Kreis von an dieser Diskussion beteiligten Redakteuren, Künstlern, Theoretikern, Dramaturgen und Regisseuren beschränkt. So steht von Anfang an nicht die Breite an Möglichkeiten auditiven Erzählens zur Diskussion, sondern ein grundsätzlich verbindendes Moment durchzieht diese Bewegung. Denn die Spielformen, die fortan unter dem Terminus ›Neues Hörspiel‹ subsumiert und darüber vom literarischen Hörspiel so klar wie polemisch abgegrenzt werden, zielen insgesamt nach Klaus Schöning, auf den der Begriff zurückgeht und der die Entwicklung des Neuen Hörspiels wesentlich mitbeeinflusst, »auf eine Abkehr vom nur einfühlenden, suggestiven Kunsterlebnis ab« (1982: 32).<sup>1</sup> Klaus Schöning fasst diese radiokünstlerische Aktivität folgendermaßen zusammen:

1 Schöning geht es mit dem Begriff ›Neues Hörspiel‹ im Wesentlichen darum, »eine längst überfällige Diskussion in Gang« zu bringen – hierfür habe er ihn bewusst und polemisch eingeführt (Schöning 1970: 256f.).

Nach fünfzigjähriger Geschichte wurde das Hörspiel in seinen Grundvoraussetzungen noch einmal reflektiert und gewann durch einige außerordentliche Realisationen Anschluß an aktuelle künstlerische Entwicklungen der anderen Medien. Wesentlichen Anteil an diesem in Theorie und Praxis ganz unerwarteten Aufbruch Mitte der sechziger Jahre hatten jene ebenso enthusiastischen wie experimentierfreudigen Hörspielmacher, die durch ihre grenzüberschreitenden Aktivitäten auch das Selbstverständnis des Hörspielautors veränderten. [...] Diese Hörspielmacher haben sie [die auditive neue Kunst, B.W.] eingebunden in die medienweiternden, multiperspektivischen Tendenzen der Moderne. (1983: 7)

Über diesen Anschluss an zeitgenössische Kunstpraktiken werden Gestaltungsverfahren realisiert und Programmatiken umgesetzt, die eng mit u. a. der *Musique concrète*, der Fluxus-Bewegung und Dick Higgins' Intermedia-Kunst, der Beat Generation, dem *Nouveau Roman*, der Neuen Musik und der Performance Art verbunden sind. Obgleich die originären Ausprägungen – ob der vielfältigen Einflüsse – sehr unterschiedlich ausfallen, gibt es wie bereits angedeutet auch verbindende Aspekte, die diese Bewegung in ihren Anordnungen konturieren: So sind dem Neuen Hörspiel vor allem sprachkritische Positionen inhärent sowie gesellschaftskritische Tendenzen und ein hohes Maß an Medienreflexivität. Letztere bezieht sich dabei auf verschiedene Ebenen. Damit verbunden ist u. a. die Betonung der Medialität und Materialität der Kunstform als vermittelndes Moment.

Susan Sontag konstatiert für die Kunst der 1960er Jahre allgemein eine Funktionsänderung, die zu einer Verschiebung traditionell anerkannter Grenzen, zu einer Aufwertung der Sinnlichkeit und von daher zur Entwicklung neuer Erlebensformen in der Kunst führt. Im Zuge der Funktionsänderung rückt mehr und mehr die Wahrnehmung in den Fokus. Diese Funktionsveränderung wiederum wirkt sich ihr zufolge nicht nur als eine radikale Erweiterung der Ausdrucksmittel aus. Sie sei auch der Grund für die Entwicklung der Künstler zu »selbstbewußten Ästhetikern [...], die unentwegt ihre Darstellungsmittel, ihre Materialien und Methoden in Frage stellen« (1965: 345). Die Betonung jeglichen Vermitteltem als zuvor medial *in Form Gesetztes* steht der McLuhanschen These vom Medium als der Botschaft indes sehr nahe, als die Künstler den Blick auf die konstitutiven Bedingungen der medialen Vermittlung richten. Diese Auseinandersetzung spiegeln die Produktionen in ihrer grundsätzlich medienreflexiven Anlage wider, wobei dem Prinzip »Störung« ein zentraler Stellenwert zukommt, wie ich anhand einzelner Produktionen zeigen werde. Die Kunstwerke schließen einerseits in der Offenheit der Konzeptionen an die Programmatiken der Historischen Avantgarden an, erfahren

aufgrund der Korrelation zwischen technischen Neuerungen und künstlerischer Kreation andererseits eine wesentliche Erweiterung und Entgrenzung in ihren künstlerischen Spiel-Räumen; diese Korrelationen wirken sich auch auf die Darstellungsformen und Erzählstrategien des Hörspiels aus. Durch den Einbezug neuer Produktionstechniken verändern respektive erweitern sich die Gestaltungsverfahren. Diese Beziehung wird mitunter über das Moment der Störung rezeptionsästhetisch selbst thematisch. Die Konzeptionen der experimentellen Spielformen, die sich im Umfeld des Neuen Hörspiels herausbilden, stehen dabei wiederum in einem engen Zusammenhang mit den Poetologien einzelner Künstler, denen, wie angedeutet, zwar teilweise Gemeinsamkeiten, etwa ähnliche produktionsästhetische Verfahren oder rezeptionsästhetische Intentionen, inhärent sind.<sup>2</sup> Dennoch stellt das (Neue)

2 Beim Neuen Hörspiel handelt es sich indes nicht um eine Kunstform, deren Breitenwirkung und gesellschaftliche Funktion sich mit der des (literarischen) Hörspiels, insbesondere während der Blütezeit – Heinz Schwitzke datiert den Beginn des »literarisch relevanten Hörspiels in Deutschland« auf das Jahr 1929 –, vergleichen ließe (vgl. 1963: 71). Machen Hörspiele Anfang der 1930er Jahre etwa zwei Prozent des Gesamtprogramms aus und werden in der Regel zu den besten Abendzeiten – in den Abendstunden – gesendet, so erfährt das Hörspiel seine zweite Blütezeit nach dem Kriegsende 1945, »als Theater und Kinos geschlossen, Zeitungen und Bücher rar – und der Hörfunk das einzige und konkurrenzlose (auch) kulturelle Medium war. Das frühe Nachkriegshörspiel war Buch-, Theater sowie Film-Ersatz und begann vor allem mit Adaptionen. Den deutschen Hörern in den vier Besatzungszonen sollten die bedeutendsten des klassischen Erbes sowie die neue Literatur des In- und Auslandes als Funkliteratur nahegebracht werden« (Krug 2008: 76). So stehen die Hörspiele als überwiegend traditionell-literarische Neuproduktionen – daneben aber auch u. a. Unterhaltungshörspiele, Dialektspiele, Wiederholungen klassischer Produktionen – auch weiterhin im Zentrum der Hörspielprogramme, nur entwickelt sich seit Anfang der 1960er Jahre eben auch das Neue Hörspiel heraus, das rasch Sendeplätze erobert, wie Krug es anhand einzelner Rundfunkanstalten ausdifferenziert: »Etwa ein Viertel des NDR-Hörspielangebots bestand bereits 1973 ›im weiteren Sinn‹ aus Neuen Hörspielen und diese wurden ausschließlich im Dritten gesendet, das ›Hörspielstudio‹, das der Bayerische Rundfunk 1970 einrichtet, sendet ausschließlich Neue Hörspiele. Bei den Neuproduktionen war das Neue offenbar dominierend« (ebd.: 91). Der Hörspieldramaturg Johann M. Kamps betont in diesem Zusammenhang die Rolle personeller Wechsel in einflussreichen Positionen, der sich eben im Programm alsbald niederschlagen kann. Bedeutet etwa die Übernahme der Hörspielabteilung durch Heinz Schwitzke 1951 beim NDR in der Folge eine Entwicklung hin »zum reinen Wortkunstwerk, zum literarischen Hörspiel mit überzeitlicher Problematik«, das in der Traditionslinie des Kolbschen Innerlichkeitshörspiels steht, so wirkt sich der Personalwechsel beim WDR auf dieser Ebene genau entgegengesetzt aus: »Als beim Westdeutschen Rundfunk 1961 die Hörspilleitung von Wilhelm Semmelroth auf Friedhelm Ortmann übergang, endete eine Programmplanung, die Adaptionen von Bühnenstücken bevorzugte. Es begann

Hörspiel überwiegend nicht den zentralen Referenzpunkt dar. Dies sei deswegen so ausdrücklich betont, da der Versuch, die einzelnen Aktivitäten im Mediendispositiv Rundfunk in den 1960er Jahren über Gemeinsamkeiten wie Differenzen zu bestimmen, zwangsläufig relativ schnell an natürliche Grenzen stößt, denn es handelt sich beim Neuen Hörspiel Schöning zufolge »um etwas kaum eindeutig Definierbares [...], um ein Phänomen, dem etwas Offenes, Mobiles, Fragmentarisches anhaftet.«<sup>3</sup> (1982: 17) Insofern stellen der erweiterte Kunstbegriff und das veränderte Selbstverständnis – zwei Bewegungen, die in einer intensiven Wechselbeziehung stehen – diskursive Bedingungen für die Aktivitäten im (Umfeld des) Neuen Hörspiels dar. Neben diesen Aspekten verbindet diese noch ein weiteres gemeinsames Moment: die Autonomie des Klangs im potentiell, die Spielmaterialien betreffend, enthierarchisierten Schallspiel. Dies ist vor allem auf die besondere Stellung der Reflexion von Materialität und Medialität in den Spielformen des Neuen Hörspiels zurückzuführen.

### **Die Medienkonkurrenz des Fernsehens als Freiraum für das Hörspiel**

Die erneute Diskussion um radiophone Darstellungsformen – insbesondere in Bezug auf ihre gesellschaftliche Bedeutung – ist jedoch nicht nur mit den künstlerischen Aktivitäten und Aufbrüchen der 1960 wie 1970er Jahre, mit speziellen redaktionellen Ausrichtungen, personellen Bewegungen und mit der Bewertung wie dem Kunstbegriff einzelner Dramaturgen verbunden. Auch die Etablierung des Fernsehens hat auf die Problematisierung und Thematisierung der kulturellen Bedeutungsbestimmung einen Einfluss. Zwar ist der Radioapparat in den 1960er Krug zufolge »ein völlig selbstverständliches Gebrauchsgut, etwa 95 Prozent der Haushalte hatten ein Gerät« (Krug 2008 :76), doch lässt das Interesse am Hörspiel nach:

der erfolgreiche Versuch, junge Autoren erstmals für die Hörspielarbeit heranzuziehen. Nach einem neuerlichen Wechsel von Friedhelm Ortmann zu Paul Schultes (1968) fanden die inzwischen aufgekommenen Hörspielexperimente im Kölner Programm zeitweise eine breitere Plattform als bei irgendeinem anderen westdeutschen Sender« (1984: 354).

**3** Beschreibt Schöning mit diesen Worten die beiden ersten Ursendungen des *WDR-3-HörSpielStudios*, so nehmen dieselben bereits wesentliche Aspekte der weiteren Entwicklung vorweg und können in diesem Grundgestus auf die Spielformen des Neuen Hörspiels ganz prinzipiell übertragen werden.

Das ARD-Medium Fernsehen drängte außerordentlich rasch in die abendlichen und kulturdominierten Radiozeiten. Am 1. April 1963 folgte das Zweite Deutsche Fernsehen (ZDF) – und beide Programme machten aus Hörern zunehmend Zuschauer (und aus Hörspielautoren nun auch Drehbuchautoren). Die Konkurrenz lag nicht auf der Ebene Hörspiel – Fernsehspiel, obwohl populäre Serien wie *Familie Hesselbach* das Medium wechselten. Das Fernsehen entzog dem Radio (und damit gerade dem Hörspiel) einfach die (Abend)Hörer, prägte neue Rezeptionshaltungen und sollte so bald zum größten Konkurrenten der Radiokunst werden; die kulturelle Fülle wuchs [...]. Eine große Zeit endete langsam. (Ebd.)

Das Hörspiel findet sich in den 1950er und frühen 1960er Jahren überwiegend in den Abendstunden des Radioprogramms, jedoch setzen die Rundfunkanstalten alsbald auf Sendezeiten, die vom Fernsehen noch nicht besetzt sind. Die Formate werden diesen Zeiten entsprechend angepasst, wie Krug weiter ausführt, indem die Programmverantwortlichen »lange Magazinstrecken für den Morgen und den Mittag [entwickeln], [...] zusätzliche Nachrichtenplätze [etablieren], eigene Pop- und Jugendwellen [gründen], neue Kultursendeplätze in den Zweiten bzw. Dritten Programmen [schaffen] und das Radio zunehmend als Nebenbei-Medium neu [positionieren]« (ebd.). Die Konkurrenz durch das Fernsehen und die damit verbundenen Veränderungen auf den Ebenen der Programmstruktur wie -gestaltung haben entsprechende Auswirkungen auf das redaktionelle Selbstverständnis. So definiert sich der öffentlich-rechtliche Rundfunk seit Mitte der 1960er Jahre als »Dienstleistungsbetrieb mit kulturellen Aufgaben«, statt als »Kulturträger der Nation« (1982: 63), wie der spätere Programmdirektor des NDR, Wolfgang Jäger, die Veränderung beschreibt. Neben der Konkurrenz des Fernsehens sorgt auch die Veränderung der Empfangsgeräte für eine veränderte Rezeptionssituation – der jedoch, so scheint es, die Entwicklung des Radios zum Nebenbei-Medium entgegenzukommen scheint. Frank Schätzlein beschreibt diesen Wandel wie folgt: »Mit der Einführung des Transistors und der dadurch verstärkten Miniaturisierung und Mobilisierung der Empfangsgeräte setzte nicht nur ein Trend zum Außer-Haus-Hören mit tragbaren Empfängern ein, sondern verbunden mit der gestiegenen Motorisierung der Bevölkerung auch zur massenhaften Nutzung von Autoradios« (2012: 74). Darauf reagieren die Rundfunkanstalten wiederum mit der Einrichtung der späteren Servicewellen, dem dritten Programmtyp. Die gesellschaftliche Bedeutung des Hörspiels ist von diesen Veränderungen enorm beeinträchtigt, wie Krug betont:

1967 lag der Hörspielanteil beim populären HR 1 bei nur noch 0,2 Prozent. In einigen Sendegebieten erreichte das Hörspiel bereits 1970 die größeren Hörermehrheiten nicht mehr. Es war – etwa in Baden-Württemberg – ganz aus dem populären SWF-1-Programm verschwunden. Statt dessen wurden die seit Mitte der 1950er Jahre neu eingerichteten, hörerarmer und für wechselnde Minderheiten bestimmten Dritten Programme (WDR 3, NDR 3) zur neuen Hörspielheimat. Das Hörspiel musste (und wollte) seinen neuen Platz in den Kulturprogrammen suchen. Denn hier gab es zwar wenig Hörer, aber reichlich Platz für Experimente und vermeintliche ästhetische Hörsensationen. Und dann gab es noch eine folgenreiche technische Innovation: Das Radio bekam zwei Kanäle: Seit 1963 gab es in Deutschland Stereofunk, 1968 hatte jede öffentlich-rechtliche Welle mindestens ein Stereoprogramm. (2008: 81f.)

Die Entwicklung der Stereophonie<sup>4</sup> wiederum wirkt sich in der Folge insbesondere in Bezug auf das Neue Hörspiel produktiv aus. Hierauf komme ich noch zurück.

4 In der Stereophonie gibt es zwei Möglichkeiten, beim Hörer das Gefühl von Räumlichkeit zu erzeugen. Zum einen können akustische Signale, analog zur Monophonie, von zwei Schallwandlern auf zwei Tonspuren aufgenommen und über zwei Lautsprecher wiedergegeben werden. In diesem Fall können unterschiedliche Laufzeiten und Intensitäten des Schalls getrennt erfasst und bei der Wiedergabe über zwei Lautsprecher zurückgegeben werden. Eine andere Möglichkeit ist, diese räumlichen Klangeindrücke künstlich zu erzeugen. Anders als z. B. bei einer unveränderten Stereoliveaufnahme werden hier verschiedene Klangquellen unterschiedlich auf den beiden Tonspuren verteilt. Es wird so ein subjektiver Eindruck von Räumlichkeit nachträglich vermittelt, indem Informationen über Entfernung und Richtung mittels Laufzeit- oder Intensitätsstereophonie eingefügt werden. Bei der Laufzeitstereophonie ist das Signal auf einem Lautsprecher gegenüber dem auf dem anderen phasenverschoben, d. h. mit einer Verzögerung versehen. Bei der Intensitätsstereophonie ist der Schallpegel der beiden Signale unterschiedlich, d. h. auf einem Lautsprecher wird das Signal mit größerer Intensität wiedergegeben als auf dem anderen. Eine Kombination aus beiden Techniken wird Äquivalenzstereophonie genannt. Als Beispiel: Im Tonstudio werden verschiedene Monoaufnahmen von Instrumenten so zu einer Stereoaufnahme zusammengefügt, dass der Eindruck der Räumlichkeit entsteht. Neben dem Manipulieren des Frequenzspektrums (wie bei der Monoaufnahme) kann die Tonspur einer Quelle mit unterschiedlicher Gewichtung auf die zwei Tonspuren der finalen Aufnahme verteilt werden. Auf diese Weise können Phantomschallquellen – anders als bei der Monophonie – auch außerhalb der Mitte zwischen zwei Lautsprechern positioniert werden.

## Das Neue Hörspiel: Redaktionelle Wegbereitung und Künstler als Hörspielproduzent

Die tatsächliche Initiation des Neuen Hörspiels geht nicht primär von Schöning aus – auch wenn er diesen Begriff einführt –, sondern vollzieht sich im Saarländischen Rundfunk mit der Übernahme der Leitung der Hörspielabteilung 1964 durch Heinz Hostnig, der ein Jahr später den Dramaturgen Johann M. Kamps anstellt. Hostnig beschreibt die Situation, die diese Entwicklung begünstigt, folgendermaßen:

Auf dem Halberg war ein nigelneues Funkhaus entstanden. Das Musikstudio befand sich technisch auf dem neuesten Stand, und noch war einiges Baugeld vorhanden, um auch die Hörspielstudios für die Stereophonie auszustatten. Wir mußten nur grünes Licht geben: Dramaturg Kamps und ich. Zustatten kam uns ferner, daß wir, am Rande der damaligen Hörspiellandschaft, keinem sonderlichen Normendruck ausgesetzt waren. Hilfreich bei der Entscheidung, ob wir nun bei der Stereophonie mitmachen oder nicht mitmachen sollten, war schließlich vor allem die Bekanntschaft mit Ludwig Harig. (Zit. n. Krug 2008: 82)

Diese Bekanntschaft führt in der Folge zu den ersten Stereohörspielen, darunter u. a. eines der bekanntesten sprach- und ideologiekritischen Hörspiele Harigs: *ein blumenstück* (SR 1968), dem 1969 die Hörcollage *Staatsbegräbnis*, eine Koproduktion zwischen SR und WDR, folgt, das aus dem Tonmaterial der Rundfunkberichterstattung über das Staatsbegräbnis des Bundeskanzlers Konrad Adenauer vom 25. April 1967 entsteht und als kritische Analyse und Demonstration sprachliche Rede in ihrer Phrasenhaftigkeit ausstellt und hörbar macht. Die Entwicklung setzt sich u. a. in den redaktionellen Aktivitäten des *WDR-3-Hörspielstudios* fort, das nach Krug aufgrund »spezifischer Voraussetzungen und Funktionen [...] von Anfang an das Modell eines kreativen, forschenden Pilotprogramms, eine Art *Hörspiel-Workshop* praktizieren [konnte]. Eine Konzeption wurde entwickelt, in der Hörspiel und Auseinandersetzung über das Hörspiel als zusammenhängende Sendung eine Einheit bilden.«<sup>5</sup> (Ebd.: 18) Neben der redaktionellen Arbeit sind Schöning zufolge

5 So präsentiert die Redaktion nicht nur ein Hörspiel auf einem Sendeplatz, sondern reflektiert die Entwicklungen mit, stellt es darüber als Beispiel und Teil in einen größeren Zusammenhang: »Analysen, Radio-Essays, Arbeitsberichte, Gespräche mit Hörspielmachern, sowie Diskussionen mit Hörern bilden das Programmfeld. Absicht dieser besonderen Sendeform ist es, das jeweilige Hörspiel nicht isoliert, sondern im Zusam-

für diesen Aufbruch »jene ebenso enthusiastischen wie experimentierfreudigen Hörspielmacher [verantwortlich], die durch ihre grenzüberschreitenden Aktivitäten auch das Selbstverständnis des Hörspielautors veränderten.« (1983: 7) Einige Autoren fangen an, ihre Hörspiele selbst zu produzieren, wodurch es zur (partiellen) Überführung des Schriftstellers in die Funktion des Autor-Regisseurs kommt. Liefert der Hörspielautor im klassischen Produktionsprozess lediglich das Manuskript, so entwickelt sich daneben »der Typ des *Hörspielmachers*« (ebd.) heraus, der die akustische Realisation, nicht mehr zwangsläufig von einer Textvorlage ausgehend, selbst übernimmt.<sup>6</sup> Hierüber werde Antje Vowinkel zufolge »die konventionelle Trennung von Autor, Regisseur und Techniker hinfällig. Viele Stücke entstehen erst im direkten Umgang mit der Technik.« (1995: 151) Diese These ist indes zu relativieren, denn hinfällig wird die Trennung keineswegs. Zwar wird der Regisseur in vielen Fällen obsolet, nicht aber der Tontechniker, da der Umgang mit der Studioteknik eine gewisse Kompetenz und Routine voraussetzt, die in der zeitlich (normalerweise) limitierten Arbeit eines Künstlers im Radiodispositiv faktisch nicht zu bewerkstelligen ist. Was Schöning über die Figur des Hörspielmachers jedoch akzentuiert, ist die Tatsache, dass die Funktion des Künstlers im Neuen Hörspiel potentiell eine veränderte darstellt. Wie intensiv sich diese Auseinandersetzung zwischen Künstler, radiophoner Kunstform und damit auch den Produktionstechniken – etwa dem Tonband – indes gestaltet, ist von Fall zu Fall zu differenzieren und keineswegs zu generalisieren. Vor diesem Hintergrund streicht Klaus Schöning daher den wesentlichen Teil seiner redaktio-

menhang mit Tendenzen der Hörspiel- und Mediengeschichte sowie anderer künstlerischer und gesellschaftlicher Entwicklungen darzustellen.« Darüberhinaus werden einzelne Hörstücke zu programmatischen Sendereihen zusammengefasst, die dem Hörer über Informationen Orientierungshilfen an die Hand geben, wie sie Interesse wecken sollen: »Die Verbindung von künstlerischer Produktion und interpretatorischen Elementen ist Ausdruck einer offenen, weiterführenden Arbeit, die multiperspektivisch auf Verdeutlichung von Zusammenhängen ausgerichtet ist. Der Hörer als mitdenkender Ohrenzeuge« (ebd.). Diese spezielle Sendeform, die die eigene Entwicklung historisch wie ästhetisch verortet, wirke sich in der Folge insofern positiv aus, als die Entscheidung, ab 1968 Neuproduktionen ins Programm zu integrieren, die Hörer nicht unvorbereitet treffe (vgl. ebd.: 29). Diese Sendeform findet sich etwa beim Bayerischen Rundfunk in der Redaktion *Hörspiel und Medienkunst*. Auch das *Kunstradio* des ORF operiert mit dieser Art von Vermittlungsarbeit.

6 Der Hörspielmacher löst im Neuen Hörspiel jedoch den Hörspielautor nicht endgültig ab: Dieser Produktionsprozess stellt lediglich eine Alternative dar. So gibt es weiterhin Hörspielautoren, deren Skript von einem Regisseur umgesetzt wird.



nellen Arbeit als Einbindung der »Künstler aus den unterschiedlichsten Medien und Disziplinen in den Prozess der akustischen Realisierung ihrer Werke« (1996: 72) heraus; zögernd finden die »außerhalb des Hörspiels anerkannten Schriftsteller von Mon bis Jandl, von Rühm bis Heißenbüttel Ende der sechziger Jahre Einlaß in das Hörspielprogramm – [...] Ergebnis einer aktiven, offenen Dramaturgie. Diese Entwicklung wurde bekannt unter dem Schlagwort *Neues Hörspiel*.«<sup>7</sup> (1982: 24) Setzt die Arbeit im Studio samt technischer Prozesse eine gewisse Offenheit voraus, wäre eine solche Einladung etwa »[f]ür den traditionell arbeitenden Schriftsteller [...] eine unzumutbare Überforderung gewesen. [...] Die Autoren des sogenannten Neuen Hörspiels dagegen – aus dem Lager der experimentellen Literatur, der konkreten Poesie, des Sprachspiels, der akustischen Readymades und der Lautpoesie – waren mit ihrer Literatur auch in die Grenzbereiche von kaum noch aufschreibbarer Sprache gekommen.« (1996: 72f.) Neben dieser Vertrautheit mit Sprache und Literatur in den Grenzbereichen sind Schöning zufolge außerdem künstlerische Verfahren – insbesondere Verfahren der Montage und vor allem das »Prinzip Collage« – einladende Voraussetzungen dafür, »die Arbeit am Schreibtisch mit der im Studio zu ergänzen oder ganz zu vertauschen. Das intermediale Selbstverständnis dieser Künstler [...], ihr Umgang mit Sprache, Geräusch und Klang als gleichwertigen Gestaltungskomponenten, ihr Interesse am technischen Prozess im Studio ließen sie im Radio ein ihren künstlerischen Intentionen adäquates Realisierungsfeld finden.« (Ebd.: 73) Insofern zielt das Neue Hörspiel dem Schriftsteller und Hörspielregisseur Peter O. Chotjewitz zufolge »nicht mehr auf eine Ausweitung des Sehens, sondern des Hörens. Es hat entdeckt, daß das Radio eigentlich an das Ohr appelliert und daß es paradox war, jahrzehntelang mit Hörspielen ans blinde Auge zu appellieren.« (1970: 139) Heißenbüttel betont die Rolle experimenteller Literatur und insbesondere der Konkreten Poesie für die Entfaltung des Neuen Hörspiels, sei es doch eng verbunden mit den Konsequenzen der Einsicht, die letztere in der veränderten Verwendung von Sprache vermittele. Diese Einsicht betrifft Heißenbüttel zufolge besonders die vorstrukturierte Bedingtheit jeglichen Sprechens, wonach »kein literarischer Gebrauch der Sprache frei ist, abzubilden, was er will,

7 Klaus Schöning beschreibt die Konsequenzen dieser offenen Bezeichnung, die in der Folge zu Missverständnissen führe folgendermaßen: »Ein etwa herausfordernder und ungenauer Begriff, der bald jeder Klassifizierung offenstand. Ich hatte ihn 1968 eingeführt, ohne zu ahnen, welche Definitionen und Denunziationen damit ausgelöst werden sollten« (ebd.).

zu beschreiben, was immer sinnlich wahrnehmbar oder mathematisch registrierbar ist.« (1982: 9) Daher charakterisiert sowohl die experimentelle Literatur als auch die konkrete Poesie – über etwa die »Öffnung der phonetischen Sprachphänomene« – der Versuch, »die Vorgabe der Sprache selbst wirksam zu machen. [...] Gerade die phonetischen Öffnungen der konkreten und experimentellen Literatur wurden für das Hörspiel fruchtbar. Ebenso die Methode, mit Vorfabriziertem, mit Zitaten zu arbeiten.« (Ebd.: 9f.) Die Aktivitäten des Neuen Hörspiels verbindet daher als ein weiteres gemeinsames Merkmal, das sich in vielen Produktionen implizit oder explizit finden lässt, eine sprachskeptische wie -kritische Position, der innerhalb des Massenmediums Radio, dem »Medium der Stimme« (Hagen 1991: 243), besonders aufgrund des Kontexts ein interessantes Realisationsfeld eröffnet wird.

Damit legt Schöning in den 1960er Jahren mit den u. a. von ihm initiierten Diskussionen und radiopraktischen (Such)Bewegungen, deren Kern mitunter die (intermediale) Untersuchung der spezifischen Medialität und Materialität radiophoner Inszenierungs- und Vermittlungsformen sowie des medialen Dispositivs Radio darstellen, einen für die folgenden Jahrzehnte zentralen Grundstein.

Können Hörspiele bereits in den 1960er Jahren auch grundsätzlich außerhalb der Rundfunkstudios produziert werden, gibt es jedoch, wie es Hellmut Geißner formuliert, »noch keine anderen kapitalkräftigen Produktionsstätten und Absatzorganisationen« (1970: 105), bleiben Hörspiele zunächst ausschließlich Programmbestandteil des öffentlich-rechtlichen Rundfunks. Wie kann sich aber das Hörspiel als Kunstform in einem weitestgehend durchinszenierten Programm behaupten? Dieser Frage geht Klaus Schöning bereits 1974 in seinem Aufsatz *Der Konsument als Produzent?* nach und stellt fest, dass das Hörspiel, das sich permanent als eigentliche Kunst beweisen müsse, seine Funktion und seine Bedingungen besonders intensiv reflektiere. Das Paradox der zunehmenden Abstrahlung medienästhetischer Mittel des Hörspiels auf sein Programmumfeld der Informationssendungen, die sich ihrerseits immer öfter dieser Mittel in der Inszenierung ihrer Inhalte bedienen, hat Auswirkungen auf den ›Freiraum‹ des Hörspielschaffens: Die Produktionsmittel werden von einigen Hörspielmachern zunehmend bewusster wie auch reduziert eingesetzt und reflektiert (vgl. Schöning 1974: 10f.). Heidi Grundmann, die das *Kunstradio* im österreichischen Rundfunk 1987 gründet, fasst die Entwicklung seither wie folgt zusammen:

Tatsächlich hat die Ars Acustica seit den 60er Jahren in bewusster, konzeptueller Ausnutzung der Möglichkeiten der Stereophonie, in der Verwendung des O(riginal)-Tons oder im Heranziehen von KomponistInnen als HörspielmacherInnen das Hörspiel erneuert; sie hat den Sprachbarrieren des narrativen Hörspiels die Entwicklung einer international verständlichen Sprache gegenübergestellt, in der Wort, Geräusch und Klang gleichwertig sind. (2000: 132)

Stellt die Gleichberechtigung des Wortes, der Geräusche und Klänge ein zentrales Merkmal dieser Radiokunst dar, so steht diese Enthierarchisierung in einem engen Zusammenhang mit einem offenen Spielbegriff, der sich vor allem in grenzüberschreitenden Produktionen zwischen narrativ-dramatischen Darstellungsformen und musikalisch-kompositorischen Arrangements sowie sprach- und allgemein gesellschaftskritischen Hörspielen zeigt. Dabei stehen die Produktionen des Neuen Hörspiels natürlich spätestens durch die einzelnen Künstler in einem intensiven Austauschprozess mit der zeitgenössischen Kunstpraxis, auf die ich im Folgenden näher eingehe.

### 3.1 Unterwegs zu neuen Darstellungsformen: (Neues) Hörspiel als intermediale Suchbewegung

#### ***Intermedia als poetologisches Konzept: Das Prinzip ›Expanded‹***

Vorausgesetzt man versteht die Geschichte der mitteleuropäischen Künste als – wie der Musikwissenschaftler Golo Föllmer konstatiert – »die einer kontinuierlichen Trennung der Wahrnehmungsbereiche« (1997: 37), so erlebt diese Trennung im 20. Jahrhundert über den künstlerischen Aufbruch aus den tradierten Kunstdisziplinen mit den Historischen Avantgarden eine grundlegende Umgestaltung. Versuche klarer begrifflicher Zuordnung und Systematiken versprechen jedoch über das 20. Jahrhundert hinaus wenig deckungsgleich mit der tatsächlichen Kunstpraxis zu sein; diese Bemühungen resultieren, der Musikwissenschaftlerin Helga de la Motte-Haber zufolge, vielmehr aus einem Ordnungsbedürfnis, »das die Künstler nie erfüllten«: »Klangkunst ist ebenfalls eine Bezeichnung, die auf verschiedene Kunstformen bezogen werden kann, die nicht einmal akustisch klingend sein müssen.« (2008: 5) Klangkunst ist

daher nur ein Beispiel für eine Kunstgattung, die »zwischen den im 18. Jahrhundert von einander abgegrenzten Kunstgattungen angesiedelt« (ebd.) ist. Trotzdem lassen sich auch im 20. Jahrhundert noch Forderungen nach einer Reinheit der Künste finden; so wertet etwa der Kunstkritiker Clement Greenberg in den 1940er- bis in die frühen 1960er Jahre hinein »intermediale Kunst« als »Niedergang des Geschmacks« (1997: 454) ab. Wie auch immer die Bewertung intermedialer, im Sinne von medienübergreifender wie Gattungs- und Genregrenzen überschreitender Praktiken, Kunstformen ausfallen mag, verweist bereits der Fluxuskünstler Dick Higgins, der den Begriff »Intermedia« 1965 in die Diskussion einbringt und mit dem er eben jene Kunstwerke zu beschreiben sucht, die als Überschreitungen angestammter künstlerischer Darstellungsformen zu verstehen sind, 1981 darauf hin, dass der Begriff schon von dem Dichter Samuel Taylor Coleridge 1812 verwendet wird, wenn auch in einem davon zu unterscheidenden Kontext (vgl. Higgins 1965: 25).<sup>8</sup> Was Higgins hierüber dennoch deutlich macht, betrifft der Theaterwissenschaftlerin Barbara Büscher zufolge, die sich in ihrer Studie *Live Electronic Arts und Intermedia: die 1960er Jahre* mit der Schnittstelle von performativen Praktiken und zeitgenössischen medialen Technologien auseinandersetzt, die Tatsache, »dass historische Verbindungslinien nicht nur zur sogenannten historischen Avantgarde am Beginn des 20. Jahrhunderts bestehen, sondern dass sie bis in die Kunstphilosophien des frühen 19. Jahrhunderts zurückreichen.«<sup>9</sup> (2002: 19). Higgins dient der Begriff vor allem zur Beschreibung einer spezifischen künstlerischen Haltung:

[T]he term is not prescriptive: it does not praise itself or present a model for doing either new or great works. It says that intermedial work exists. Failure to understand this would lead to the kind of error of thinking that intermedia are necessarily dated in time by their nature, something rooted in the 1960s, like an art movement of the period. There was and could be no intermedial movement. Intermediality has always been a possibility since the most ancient times, and though some well-meaning commissar might try to legislate it away as formalistic and therefor antipopular,

8 Coleridge sucht mit dem Begriff »intermedium« spezifische Funktionen der Allegorie als literarisches Verfahren zu beschreiben.

9 Auch Susan Sontag betont in diesem Zusammenhang, der Abbau der Gattungsunterschiede sei »eines der reichsten Vermächtnisse der Romantik. Sieht man von dem Einfluß ab, den die Lyrik auf den Roman ausübt, so sind es unter den fremden Kunstformen besonders die Malerei und der Film, die sich für diese Gattung als bedeutsam erwiesen haben« (1982: 164).

it remains a possibility wherever the desire to fuse two or more existing media exists. (1965: 25)

Entsprechend sind intermediale Verfahren auch grundsätzlich nicht auf das elektronische Zeitalter beschränkt; praktizierte Intermedialität als künstlerische Haltung und als Verfahrensweise beschreibt vielmehr das Interesse intermedial operierender Kunst als etwa der Reflexion von Materialität und Medialität, Arbeit mit und an medialen Darstellungs- und Inszenierungsformen und der Erkundung der Grenzen zwischen kodifizierten Kunstdisziplinen wie Einzelmediendispositiven, die konventionell als distinkt wahrgenommen werden. Mit Medien bezeichnet Higgins demnach ganz allgemein »Gestalt-Möglichkeiten« (1969: o. S.), die sich in und als Formen realisieren.

Die Erkundung des medialen Raumes über die Form, »als Differenz-Form des Dazwischen« (Paech 1998: 23), steht in einem engen Zusammenhang mit dem »extreme[n] Medienbewußtsein« und dem »starken Akzent auf dem Medium«, den Higgins für die 1960er Jahre konstatiert und mit der Aufbruchstimmung dieser Zeit verbindet:

[E]rfahrungen, wie die Friedens- und Bürgerrechtsbewegung während der Sechziger Jahre, führten zu einer größeren Empfänglichkeit für Veränderung, Geschehnis und Erlebnis. Dies hat zu einer Verschiebung in unserer Zeit-Wahrnehmung geführt, fort von dem endlosen Kontinuum oder Diskontinuum, hin zu einer gegliederten Wahrnehmung, die mehr Verwandtschaft mit dem Erzählerischen hat. Die Empfindung, daß große Ereignisse stattfinden, daß eine tiefgreifende Umwälzung bewirkt wird, die alles berührt, von unserer ökonomischen und sozialen Struktur (die schwarze Revolution), unseren Sitten (die sexuelle Revolution), unserer Wirtschaft (der neuen Gemeinsinn, das Gruppenbewußtsein und die Studenten-Aufstände) bis hin zu unseren tiefsten physischen und psychologischen Einsichten (die psychodelische Explosion), diese Empfindung für die großen Geschehnisse erzeugt einen Sinn für Inhaltlichkeit in den Künsten, über die abstrakten Werte und Strukturen hinaus, die charakteristisch sind für die Sechziger Jahr. (Higgins 1969: o. S.)

Das Interesse an Materialität und Medialität künstlerischer Gestalt-Möglichkeiten, das sich also in erster Linie auf differente und kodifizierte Darstellungs- und Wahrnehmungsformen bezieht, um über mediale Austauschprozesse Formenrepertoires zu entgrenzen wie zu erweitern, beschränkt sich dabei nicht auf kunstimmanente, sondern bezieht grundsätzlich alle verfügbaren Materialien, auch die der Alltags- wie Popkultur, mit ein. So charakterisiert Higgins den Umgang mit den Medien durch Künstler wie folgt: »The material is not channeled into an existing mode, but, rather, uses whatever unique-

ness there is in the material to determine itself.« (1965: 1) In diesem Prozess der An- und Zueignung der Produktionstechnik als »hohe[r] Grad an Komplizität« beschreibt sich etwa der Komponist Mauricio Kagel im Umgang mit medialen Technologien wie auch Musikinstrumenten als »voll des Respekts und zugleich ziemlich respektlos. [...] Komplize heißt hier, immer bereit sein, nach Umwegen zu suchen, die in der Bedienungsanleitung des Geräts nicht erwähnt, nicht empfohlen oder schlicht nicht erlaubt sind.« (Zit. n. Schöning 1996: 63) Auch Büscher betont, dass es Higgins mit dem Begriff »Intermedia« nicht um die Benennung und Etablierung einer neuen Kunstrichtung oder -bewegung gehe, sondern er verstehe ihn

als Bezeichnung einer künstlerischen Haltung, eines Zugangs zu und Zugriffs auf zeitgenössische Materialien, deren Aktualisierung und Fortschreibung von den jeweiligen historischen Kontexten geprägt ist. Dem »Zwischen die Medien treten« entspricht das Experimentieren mit neuen Anordnungen und Strukturen im Verhältnis zu vorgefundenen und tradierten Materialien/Verfahren. In Higgins Verständnis umreißt der Begriff einen Prozess, der immer wieder zum Abschluss kommen kann und an anderer Stelle neu aufgenommen wird. (2002: 19)

Als wesentliches Merkmal der Entwicklung streicht Büscher Prozessorientierung heraus, verstanden als »sowohl die Öffnung des Werks für den Zuschauer/Zuhörer, wie die Offenlegung/Vorführung des künstlerischen Arbeitsprozesses und, an zentraler Stelle, den Übergang in Aktivität und Performativität.« (Ebd.) Die Betonung der Materialität und Medialität, »der stofflichen, technischen und strukturellen Eigenschaften der Medien gegenüber ihrem Charakter als Mittler (oder Übermittler von Botschaften)« verbinde diese Haltung Barbara Büscher zufolge wiederum »mit McLuhan's berühmten Diktum »The medium is the message« (ebd.: 22). Was die Kunst von Formen gesellschaftlicher Kommunikation jedoch scheidet, sei der Aspekt der Selbstreflexivität als Basis künstlerischer Gestaltung. Dieser wird entsprechend immer dann thematisch, »wenn neue Medien in Relation zu den traditionellen treten – wie es auch die Avantgarde-Bewegungen des beginnenden 20. Jahrhunderts zeigen.« (ebd.) Mit dem Begriff »Intermedia« wird Büscher zufolge demnach »systematisches Denken in Kunstpraxis und -reflexion eingeführt, und das noch vor der Frage nach dem Einbezug aktueller Technologien und neuer Medien. Nicht mehr das Artefakt als abgeschlossenes Objekt ist Gegenstand von Kunst/Wahrnehmung, sondern Relationen werden als zu bearbeitende und als Elemente einer dynamischen Anordnung (Prozess) herausgestellt.« (Ebd.: 8) Eben jene Relationen suche ich anhand einzelner künstlerischer Program-

matiken über konkrete selbstreflexive Aus-Formungen in der akustischen Kunstform des Hörspiels der 1960er wie 1970er Jahre innerhalb dieses Kapitels zu erkunden. Zuvor gilt es jedoch einen Blick auf weitere Aspekte zu werfen, die ich als grundlegend für die Spielformen im Umfeld des Neuen Hörspiels erachte. Dies betrifft im Folgenden die Betonung der Ereignishaftigkeit des Rezeptionsakts, wie sie Susan Sontag für die Kunst der 1960er Jahre konstatiert. Higgins *Horizons* steht programmatisch für eine künstlerische Bewegung in den 1960er und 1970er Jahren, für die der selbstverständliche Umgang mit unterschiedlichen Medien wie medialen Dispositiven charakteristisch ist. Der Terminus ›Intermedia‹ scheint diese Aktivitäten so treffend zu beschreiben, da der Begriff eben sowohl das mediale Differenzial als auch Materialität und Medialität als Medienspezifik vereint, da einer diskursiven Bestimmung der Differenz zwangsläufig immer auch die Bestimmung der Spezifik – im Sinne einer doppelten Bewegung – inhäriert. Dementsprechend steht ›Intermedia‹ für die Austauschprozesse zwischen medialen Darstellungsformen als Erforschung der Medialität und Materialität künstlerischer – mit Higgins – *Gestalt-Möglichkeit*. Higgins ›Intermedia‹-Begriff spielt in der Kunstform des (Neuen) Hörspiels auf verschiedenen Ebenen eine zentrale Rolle.<sup>10</sup> Der künstlerischen Praxis der 1960er und 1970er Jahre inhäriert das Streben nach einer Erweiterung des Ausdrucks- und Formenrepertoires. Sie ist als Suchbewegung durch eine intensive Auseinandersetzung mit den Grenzen und Differenzen medialer Darstellungsformen gekennzeichnet, die die Künstler mitunter zu überwinden suchen: etwa über Strategien der Medienkombination, des Medienwechsels oder der intermedialen Bezugnahme. Die Medienkombination spielt in dieser Zeit im Bereich des Hörspiel nur eine ephemere Rolle. Dagegen kommt etwa dem Medienwechsel nicht nur im Hörspiel, sondern ganz generell ein hoher Stellenwert zu.<sup>11</sup> Medienwechsel sind vielfach durch intensive

**10** Ich klammere hierbei den Zusatz ›Neu‹ ganz bewusst ein, entstehen doch auch Arbeiten abseits dieses Begriffes, etwa im Falle Wolf Vostell oder Rolf Dieter Brinkmann, die zwar diesem Umfeld produktions- wie rezeptionsästhetisch mitunter zuzurechnen sind, diese spezifische Terminologie wie auch die Kunstform des Hörspiels generell selbst jedoch nicht notwendigerweise im Blick oder als zentralen Referenzpunkt haben, als vielmehr die eigene Poetologie.

**11** Hierbei muss jedoch zwischen einem Medienwechsel und einer ›bloßen‹ Zweitverwertung als zwei divergenten Transformationstypen medialer Produktion in einem anderen medialen Format unterschieden werden, obgleich die Grenzlinie nicht immer völlig eindeutig zu ziehen ist. Bezeichnet der Terminus des ›Medienwechsels‹ als »produktionsästhetisch orientierte[r], genetische[r] Begriff« in Anlehnung an Irina Rajewsky, die

Auseinandersetzungen mit den medialen Formen der unterschiedlichen medialen Dispositive, zwischen denen gewissermaßen die Über-Setzung als einer zwischen unterschiedlichen Formen der Inszenierung und Darstellung stattfindet, geprägt. Die Beschäftigung wird teilweise nicht nur über die Verwendung intermedialer Bezüge thematisch, sondern ist mitunter über die Aktualisierung dieser Aushandlung innerhalb der Produktion rezeptionsästhetisch diskursiv. Das Interesse am Medienwechsel, die Suche, die Überwindung wie Erweiterung und Entgrenzung medialer Darstellungsformen und Formenrepertoires zeugt von einem intermedialen Selbstverständnis und einer intensiv praktizierten Intermedialität

### Susan Sontag: Kunst als Ereignis und die neue Erlebnisweise

Die neue Erlebnisweise ist herausfordernd pluralistisch;  
 sie kennt den quälenden Ernst wie den Spaß,  
 den Witz und die Wehmut. Dazu ist sie äußerst geschichtsbewußt;  
 und ihr Enthusiasmus (und seine Verdrängung)  
 ist von rasendem Tempo und Hektik gekennzeichnet.  
 Dieser neuen Erlebnisweise ist die Schönheit einer Maschine  
 oder der Lösung eines mathematischen Problems,  
 eines Bildes von Jasper Johns, eines Films von Godard  
 und der Persönlichkeit wie der Musik der Beatles  
 gleichermaßen zugänglich.

*Sontag 1965: 354*

Die programmatische Erweiterung, die dem ›Neuen Hörspiel‹ bereits auf der Ebene der Bezeichnung inhärent ist, steht in einer engen Beziehung zum *performative turn*, der nach Petra Maria Meyer »den Fokus fort von Texten hin zu

»Transformation eines medienspezifisch fixierten Produkts bzw. Produktsubstrats in ein anderes, konventionell als distinkt wahrgenommenes Medium« (2002: 201), so subsumiere ich unter dem Begriff der ›Zweitverwertung‹ eine weniger der inter- als der transmedialen Übertragung zugehörige Produktion in ein anderes mediales Produkt. Dies trägt der Tatsache Rechnung, dass bei letzterer normalerweise mehr die Transformation eines Stoffes im Vordergrund steht als die Medienspezifität der kontaktgebenden und -nehmenden Referenzmedien. Insofern agieren diese Transformationsprozesse eher medienunspezifisch, da die Übersetzung als Transformation eines Medienproduktes in einen anderen medialen Kontext sich normalerweise am Zeichensystem der jeweiligen Medien orientiert und sucht, darin (möglichst reibungsfrei) aufzugehen, »ohne daß hierbei die Annahme eines kontaktgebenden Ursprungsmediums wichtig oder möglich wäre« (ebd.).



Handlungen, Praktiken, Vollzügen, Aktionen« (2008: 14) verschiebt, und von Dieter Mersch als Wende von Werkästhetik zur »Ereignisästhetik«, als »Weg dabei ›vom Werk zum Ereignis‹« (2002: 163), bezeichnet wird. Als Ereignis entfaltet diese Kunst ihre potentielle Wirkung entsprechend im wie als Vollzug: als vor allem sinnlich-perzeptiver Vorgang im Rahmen ihrer Rezeption, wobei Perzeption und Apperzeption mitunter in ein vielschichtiges Wechselspiel geraten. Die US-amerikanische Schriftstellerin und Theater- wie Literaturkritikerin Susan Sontag konstatiert bereits 1965 eine grundsätzliche Veränderung der Funktion von Kunst, die sie als »neues Instrument« beschreibt: »ein Instrument zur Modifizierung des Bewußtseins und zur Entwicklung neuer Formen des Erlebens« (1965: 345). Die Funktionsänderung ist nach Sontag auch der Grund für die Entwicklung der Künstler zu »selbstbewußten Ästhetikern [...], die unentwegt ihre Darstellungsmittel, ihre Materialien und Methoden in Frage stellen.« (Ebd.) Dies führe wiederum zur Ausprägung einer neuen Erlebnisweise, die »Kunst als die Erweiterung des Lebens [begrift] – eine Erweiterung des Lebens, die als Ausdruck (neuer) Formen der Lebendigkeit zu verstehen ist.« (1965: 349) Der neuen Erlebnisweise schreibt Sontag Präzision und eine hohe Wirksamkeit als »Schocktherapie [...], durch die unsere Sinne verwirrt und zugleich geöffnet werden« (ebd.: 352) zu. Dies begründet sie vor allem über den hohen Stellenwert des Vollzugs und der Sinnlichkeit dieser Kunst. Zentral für eine derartige Kunst ist Sontag zufolge nicht die Idee des Kunstwerks, »sondern die Analyse und Erweiterung der Wahrnehmung (und wenn es doch eine ›Idee‹ ist, dann betrifft sie die Erlebnisweise). [...] Eine solche Kunst ist ihrem Wesen nach experimentell – nicht auf Grund einer elitenhaften Verachtung für das, was der Mehrheit zugänglich ist, sondern in dem gleichen Sinne, in dem auch die Naturwissenschaft experimentell ist (ebd.: 350).<sup>12</sup> Ferner charakterisiert Sontags Ansicht nach diese Kunst, dass sie »antihedonistisch« ist: »Es schmerzt, wenn die Sinne provoziert und stark beansprucht werden. Die neue Musik schmerzt die Ohren, die neue Malerei

12 Susan Sontag spricht darüber hinaus noch einen wesentlichen Aspekt an, dem insgesamt zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt wird. So betont sie, dass »das sensorische Bewußtsein des Menschen nicht nur eine Biologie, sondern eine spezifische Geschichte hat; in jeder Kultur stehen bestimmte Sinne hoch im Kurs, während andere unterdrückt werden« (ebd.: 352). Ferner ist dem hinzuzufügen, dass die Sinne etwa aufgrund von Medienumbrüchen Veränderungen erfahren. So sehen und hören wir heute anders, als Menschen vor 100 Jahren dies noch getan haben. Insbesondere die medialen Technologien haben im 20. Jahrhundert zu einer rasanten Veränderung unserer Wahrnehmung beigetragen, auf die u. a. McLuhan (vgl. etwa 1964) aufmerksam gemacht hat.

bietet keine Augenweide, die neuen Filme und die wenigen neuen Prosawerke von Interesse sind keineswegs eingängig.« (Ebd.: 353) Sontags Plädoyer für diese veränderte Funktion der Kunst erweist sich etwa für Rolf Dieter Brinkmann als ein inspirierendes Moment, das nachdrücklich Spuren in seinem Werk hinterlässt, wenn es sich auch später für ihn (Anfang der 1970er Jahre) als utopisches Unternehmen angesichts der Vereinnahmung, Entschärfung und Kommerzialisierung gegenkultureller Ästhetiken wie Programmatiken durch die Kulturindustrie herausstellt. Was sich in Sontags Aufsätze aus den 1960er Jahren dennoch widerspiegelt und was sich auf etwa Brinkmann nachhaltig auswirkt, ist der selbstverständliche und fordernde Gestus, mit dem Sontag – analog zu etwa Leslie Fiedler – tradierter Hermeneutik entgegentritt.

### **Marshall McLuhan und sein Einfluss auf die Kunst der 1960er und 1970er Jahre**

Den neuen Mediendispositiven kommt in der postmodernen Kunst eine zentrale Bedeutung zu. Denn zum einen scheinen dieselben noch weitestgehend frei von normativen Formenrepertoires wie von kulturellen (als ritualisierten) Funktionszuschreibungen. Zum anderen begründet sich die intensive Auseinandersetzung darüber, dass die Frage nach den Auswirkungen neuer medialer Dispositive, wie sie sich mit dem 19. und im 20. Jahrhundert rasant herausbilden, etablieren und stabilisieren, auf etwa die Wahrnehmung erneut einen wichtigen Stellenwert erfährt. So werden denselben insbesondere durch McLuhan – dessen Thesen und Analysen nicht nur die heutige Medientheorie mitbegründen, sondern auch einigen Einfluss auf Künstler<sup>13</sup> haben – Möglichkeiten zugeschrieben, die wiederum an die Postulate Benjamins hinsichtlich der emanzipatorischen Wirkung u. a. des Films erinnern und in der Medientechnik<sup>14</sup> selbst begründet scheinen. Dies zeigt sich etwa in McLuhans emphatischem Statement zum Fernsehen:

13 So etwa auf Brinkmann, der sich intensiv mit McLuhans Schriften auseinandersetzt, u. a. einen Aufsatz von ihm in der Anthologie *Acid* veröffentlicht, und für den McLuhan ein wichtiger Impulsgeber wird (vgl. McLuhan/Leonard 1969: 368–376).

14 Die Technikzentriertheit McLuhans bedeutet gewissermaßen eine der größten und folgenschwersten Schwächen McLuhanscher Theorienbildung, die mittlerweile in den Geisteswissenschaften problematisiert wird. Diese stellt, wie etwa der Medienwissenschaftler Hartmut Winkler in einem Aufsatz zu diesem Aspekt erläutert, den Grund dafür dar, dass medienwissenschaftliche »Argumentationen, was die Oberfläche angeht, ganz und vollständig im Materiellen verbleibt« (Winkler 2008: 160). Solchermaßen ope-

Eine neue ›Politik‹ entsteht auf eine Weise, die wir noch nicht wahrgenommen haben. Das Wohnzimmer ist zur Wahlkabine geworden. Durch das Fernsehen nehmen wir heute teil an Demonstrationen, Kriegen, Revolutionen, Umweltverbrechen und anderen Ereignissen. Und das verändert *alles*. Wahrnehmungsschock! In einer elektronischen Informationsumwelt können Minoritäten nicht mehr ausgegrenzt werden. Zu viele Menschen wissen zuviel voneinander. Unsere neue Umwelt zwingt uns zu Engagement und Teilnahme. Heute nehmen wir, ob wir wollen oder nicht, Anteil am Leben aller anderen und sind füreinander verantwortlich. Alle Medien krempeln uns völlig um in ihren persönlichen, politischen, wirtschaftlichen, ästhetischen, psychologischen, moralischen, ethischen und sozialen Konsequenzen, dass sie keinen Teil von uns angetastet, unberührt und unverändert lassen. Das Medium ist die Massage. Jedes Verständnis sozialer und kultureller Veränderungen ist unmöglich, wenn man nicht weiß, wie Medien als Umwelten funktionieren. (McLuhan/Fiore 1967: 22ff.)

riert gegenwärtige Medientheorie nach Winkler mitunter »mit dem metaphysisch/irrationalistischen Erbe«, für dessen Ausbildung wie Abspaltung u. a. McLuhan gesorgt hat. Dabei geht es Winkler ausdrücklich nicht darum, McLuhan »dafür verantwortlich zu machen, dass Gegenwartsautoren eigentümliche Wege in der Analyse wählen«, formuliert er doch vielmehr die These, die er im Anschluss schlüssig begründet, »dass McLuhan exakt den Ort bezeichnet, wo all das, was einem etwas vordergründig gefassten Medienmaterialismus nicht standhält, *abgespalten* wird. Bei McLuhan, so könnte man sagen, ist der metaphysische Gehalt unter der Barre, die Schwelle der Aufmerksamkeit und die kühl-aufgeklärte Oberfläche geraten. Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass die Oberfläche als eine Deckstruktur fungiert, unterhalb derer die Metaphysik möglicherweise umso unregelmäßiger in Tätigkeit ist« (ebd.: 162). Was genau aber wurde hier durch McLuhan und in der Folge genau abgespalten und hat dafür gesorgt, dass im Zentrum des »magisch-metaphysischen Medienverständnisses [...] das Konstrukt des Medienapriori selbst« (ebd.: 164) steht? Winkler zählt hierzu zum einen die Moral auf: »[S]ie wurde verselbstständigt zu einer ›Medienethik‹, die man nachsichtig lächelnd den Pädagogen überließ. Oder sie wurde – ebenfalls schon bei McLuhan selbst zu beobachten – destilliert in der Form einer feinen Ironie, die es erlaubt, auf der Oberfläche 100 Prozent affirmativ, und in der Sache eben doch als kulturkritischer Warner zu sprechen« (ebd.: 163f.). Darüber hinaus führt Winkler die Abspaltung des Subjekts und des Sozialen auf, wodurch beide gleichermaßen aus der Medienwissenschaft und ihren Diskursen verbannt wurden. Ferner wurden »Semantik und [die] symbolische[] Dimension der Medien« abgespalten, wodurch in der Folge nicht »die Spezifik des Medialen, mit Symbolen zu operieren, sondern die faktisch-technische Vernetzung und der Zwang zum Anschluss exponiert [wurde]«. Dabei wurden Winkler zufolge immer weitere Aspekte »in den Strudel der Versicherung gezogen, vollständig und ausschließlich auf dem Terrain des diesseitig-materiell Beweisbaren zu argumentieren. Wo die Philologien und die Sozialwissenschaften noch wussten, dass sie es mit Deutungen zu tun haben, operierte die Medienwissenschaft mit der Behauptung hart-beweisbar-medienarchäologischer Faktizität« (ebd.: 164). Diese Faktizität rückt nach Winkler vor allem die Technik »ins Zentrum des historisch-medialen

Für die veränderte Lebenswirklichkeit der 1960er Jahre setzt nach McLuhan »eine völlig neue Welt der Allgegenwart [ein]. [...] Wir sind in den akustischen Raum zurückgekehrt. Wir entwickeln wieder jene urzeitlichen Gefühle und stammestypischen Empfindungen, von denen uns einige Jahrhunderte der Schrift getrennt haben.« (McLuhan/Fiore 1967: 63) Kommt es nun im Zuge des elektronischen Zeitalters McLuhan zufolge über die Welt der Allgegenwart, zu einer Welt, für die die Simultaneität der Reize und damit eine erneute Enthierarchisierung über die Stimulation aller Sinne charakteristisch ist wie die Integration des Menschen in ein *global village*, sind es eben diese Aspekte, die sich auf die Künstler und Kunst der 1960er prägend auswirken, avanciert er gar »zum Guru der Neo-Avantgarden« (Leeker 2008: 356; vgl. auch Marchand 1999). So lassen sich der Theater- und Medienwissenschaftlerin Martina Leeker zufolge »Nam June Paiks Arbeiten mit Fernsehgeräten seit Beginn der 1960er Jahre [...] zunächst als eine sehr direkte Umsetzung von McLuhans Theorem vom *Medium als message* verstehen. Die Fernsehbilder, die Paik desillusioniert, indem er auf die sie konstituierenden Elektronenstrahlen zugreift, diese ablenkt und zu Mustern dirigiert, verdeutlichen die *message* des Fernsehens als taktiles, den Menschen mit Lichtpunkten beschießendes Me-

Apriori«, und das geschieht nicht ohne Grund, denn »[n]ichts schien im materiellen Sinne gewisser zu sein als die Hardware; auch wenn sie sich im konkreten, theoretischen Umgang als äußerst spröde erwies. Die Hardware war die Basis, die Geisteswissenschaft zu unterlaufen.« Solchermaßen hat sich die Medienwissenschaft in der »Mischung aus Materialismus/Diesseitigkeit und Medien-Metaphysik« (ebd.: 165) ähnlich camouffiert, wie dies auch bei McLuhan der Fall ist. Neben dieser Konzentration auf die Technik, die dem Medienphilosophen Dieter Mersch zufolge darüber hinaus »in den Rang eines Erlösungsmythos rückt, der die verlorene Nähe und Unmittelbarkeit wiederherzustellen verspricht«, argumentiert er »gleichzeitig strikt monokausal, um in der Überwindung der Schriftkultur utopische Potentiale freizulegen. Trotz antilineareren Volten blieb er damit dem linearen Denken weit mehr verhaftet, als er zugeben mochte. Vielmehr haben wir es mit einem *teleologischen Geschichtsmodell* zu tun, das [...] von einem impliziten Determinismus grundiert wird, der seine Spuren noch bis in die jüngere Mediengeschichtsschreibung zieht« (2006: 125f.). Ist sich McLuhan dieses Widerspruchs auch grundsätzlich bewusst, versucht er indessen die Linearität über etwa den mit dem Graphiker Quentin Fiore Ende der 1960er Jahre kreierte Bildessay *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects* – der Titel verdankt sich interessanterweise einem Fehler auf Seiten der Druckerei, wobei McLuhan ihn für den gesamten Druck beibehält – aufzubrechen, um seine Thesen auch gestalterisch umzusetzen, d. h. den Inhalt auch über die Form zu transportieren (vgl. McLuhan/Fiore 1967).

dium.«<sup>15</sup> (Ebd.: 354). Diese Betonung der Materialität und Medialität steht, wie bereits in der Diskussion des Begriffs ›Intermedia‹ erwähnt, im Zusammenhang mit McLuhans Diktum, das Medium sei die Botschaft. Intermedia wird darüber hinaus mit Higgins – beinahe darin McLuhan paraphrasierend – Leeker zufolge »zu einem Kampfbegriff für eine soziale Kultur, in der Arbeitsteilung und ungerechte Verteilung der Produktionsmittel aufgehoben werden und in der zudem eine holistische Wahrnehmung favorisiert wird.« (Ebd.: 359)

McLuhan geht in seinem berühmten Buch *Understanding media* aber auch noch auf einen weiteren und im Zusammenhang dieser Arbeit zentralen Aspekt ein, den er in seinem Aufsatz *Das Radio. Die Stammestrommel* thematisiert: »den Stammeszauber des Radios« (McLuhan 1964: 346). Dieser erklärt gewissermaßen den Hörigkeitscharakter des Mediendispositivs, da es im Menschen tief verwurzelte emotionale Bedürfnisse berühre. Darüber sei es dem Medium möglich, den Menschen persönlich zu berühren und eine »Atmosphäre unausgesprochener Kommunikation zwischen Autor, Sprecher und Hörer« zu schaffen, wodurch das Radio zu »einem persönlichen Erlebnis« werde (ebd.). McLuhan führt Orson Welles und sein Hörspiel *War of the worlds* an, das diese »allumfassende[], totale[] Faszination des tönenden Leitbildes im Radio« entsprechend wirkungsvoll demonstriert: Dieses Beispiel eines präzise inszenierten Medienspektakels macht McLuhan zufolge nachhaltig bewusst, welche Wirkkraft dem medialen Dispositiv prinzipiell innewohnt. Um dieselbe zu wahren, stellen sich die kommerziellen Interessen entsprechend »ausnahmslos auf ›Unterhaltung‹ ein: »Die kommerzielle Taktik der Unterhaltung gewährleistet automatisch eine optimale Geschwindigkeit und Wirkung bei jedem Medium [...]. So wird daraus eine komische Methode der Selbst-

15 Geht es Leeker hierbei vor allem im Hinblick auf Paik auch um die »Affinität seiner Arbeit zur Wissenschaftsgeschichte der Äthergeschichte« (ebd.), die er nicht camouffiert, spielt diese auch, wie bereits mit Verweis auf Hartmut Winkler thematisiert, bei McLuhan eine zentrale Rolle, grundiert diese doch gewissermaßen seine Ausführungen, die – mit Leeker –, nicht nur begriffsgeschichtlich, in der »Tradition der elektromagnetischen Nachrichtentechnik als spiritistische Nachrichtenübertragung« steht, wobei dieser jedoch – im Gegensatz zu Paik – »eine camouflage dieses Anschlusses an die vormoderne Physik vor[nimmt], indem er die Rolle eines distanzierten, kulturanalytischen Beobachters einnimmt und von dieser Position aus über das Telepathische als Effekt und nicht als Ziel der Medien spricht« (ebd.: 352f.). Da dies jedoch nicht der Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist, als ich andere Aspekte fokussiere, sei es lediglich am Rande erwähnt, steht es doch wiederum auch mit dem Medium Radio und der paraokkultistischen Begründungsfigur der Frühzeit des Mediendispositivs im Zusammenhang mit metaphysischen Erklärungsmodellen.

zerstörung, die jene anwenden, die auf Fortdauer und nicht auf den Wandel bedacht sind.« (Ebd.: 349) Die Medien selbst wirken nach McLuhan in ihrem (idealen) Gebrauch transparent und haben dem Soziologen Paul Lazarsfeld zufolge, auf den sich McLuhan wiederum bezieht, die Möglichkeit, »durch bloße Wiederholung und den Ausschluß widersprechender Standpunkte die Meinung der Öffentlichkeit [zu] lenken.« (Zit. n. ebd.: 340) McLuhan geht davon aus, dass das Ohr aufgrund seiner Empfindlichkeit grundsätzlich intolerant und von daher prinzipiell kritisch ist. Das Programm des Mediendispositivs wiederum unterliege jedoch der Taktik der Unterhaltung. So ließe sich, McLuhan hier zusammenfassend, konstatieren, dass der ernsthafte Künstler der einzige Mensch sei, »der der Technik ungestraft begegnen kann, und zwar nur deswegen, weil er als Fachmann die Veränderung der Sinneswahrnehmung erkennt.« (Ebd.: 30) Über die Vernetzung und die »Automation« (vgl. ebd.: 393–407) durch die Medien verändern sich die Organisationsformen des Menschen; die Welt wird »durch die Herstellung von Querverbindungen« (ebd.: 396) im »Zuge der elektrischen *Implosion*« zum *global village*. Jedoch stellen mediale Technologien für diese Veränderungen nicht nur die Bedingungen dar – sie wirken McLuhan zufolge darüber hinaus auf den Menschen zurück. Solchermaßen ist es die »Rückkoppelung«, die das Modell der Automation bestimmt. »Rückkoppelung« meint ihm zufolge »das Einführen einer Informations-→Schlinge« oder eines Kreises dort, wo vorher nur ein Fluß in eine Richtung oder eine mechanische Abfolge gegeben war. Die Rückkoppelung bedeutet das Ende der Linearität, die im Westen mit dem Alphabet und den kontinuierlichen Formen des euklidischen Raumes aufkam.« (Ebd.: 402) Ist also McLuhan zufolge alleine der Künstler als Fachmann der Veränderung der Sinneswahrnehmung im Stande, diese gewissermaßen zu verkehren, indem er sie bewusst ausstellt und das Medium auf diesem Wege gewissermaßen entmacht, so können Automation und Rückkoppelung hierüber entsprechend ausgesetzt werden. Unterminiert der Künstler die Kreisstruktur und schärft darüber potentiell die Wahrnehmung der Rezipienten, so richte er sich entsprechend gegen die Gesellschaft, denn, wie Fiore und McLuhan in *The medium is the Massage* betonen, die künstlerische Arbeit, die zur Wahrnehmungsschärfung beiträgt, steht im Dienste einer gesellschaftlichen Aufklärung: »Der Dichter, der Künstler, der Detektiv –. Selten »gut angepasst« kann er sich nicht mit dem abfinden, was aktuell und modern ist. Solche Menschen verbindet oft die Fähigkeit, Umwelten so zu sehen, wie sie wirklich sind.« (McLuhan/Fiore 1967: 88) Die Determinierung der Wahrnehmung des Menschen durch mediale Technologien stellt indes keinen bewussten Prozess dar, sondern vollzieht

sich im Sinne McLuhans prinzipiell unbewusst, also permanent unterhalb der Wahrnehmungsschwelle. Dies ist Dieter Mersch zufolge auch der Grund, warum McLuhan nicht am Inhalt, sondern in erster Linie an der Form interessiert ist: »Nicht wir sind die Akteure unserer Technologien, sondern wir gleichen uns unseren Artefakten an. Deswegen erscheint McLuhan die Analyse der Form oder Funktionalität wichtiger als die des Inhalts, denn Medien sind die buchstäblichen ›Be-Dingungen‹, das ›Dispositiv‹, das seine Struktur Kultur und Gesellschaft auferlegt.« (2006: 112) Konstituiert sich Wahrnehmung nach McLuhan durch die Medien, die die menschlichen Sinne massieren und die Denkfähigkeit gewissermaßen betäuben, ist es vor diesem Hintergrund alleine der Künstler, der dazu fähig ist, diese Zusammenhänge zu durchschauen, bewusst zu machen und die Rückkoppelung auszusetzen. Dieses Aussetzen der Rückkoppelung spielt vor allem bei Wolf Vostell und Rolf Dieter Brinkmann eine zentrale Rolle. Brinkmann bezieht dies vor allem auf das Medium der Sprache und auf über sie festgelegte Kategorisierungen jedweder Art. Das betrifft nicht nur seine radiophonen Arbeiten, sondern ist generell kennzeichnend für sein gesamtes Werk; es ist nicht nur kennzeichnend, sondern mitunter der Motor seiner Sprachbewegungen, an wie auch über die Grenzen der Schriftsprache hinauszugehen, wodurch diese Grenzüberschreitungen Schrift und Bild miteinander konfrontieren, wie Schrift und Phon, Schrift und Geste. Kommt es zu dieser Rückkoppelungsbewegung McLuhan zufolge im Zuge des elektronischen Zeitalters mit der Erfindung von u. a. Radio, Film, Computer und Fernsehen, so weist auch Ludwig Jäger, ganz im Sinne Brinkmanns, darauf hin, dass »nicht erst [...] das Modell der Automation, sondern bereits das Modell der sog. natürlichen (sprachlichen) Kommunikation, insofern es der Logik medialer Verfahren folgt (und natürlich den Verfahren der Medien insgesamt) – durch ›Rückkopplung‹ bestimmt ist.« (2006: 31) Sie hat, so konstatiert Jäger, insofern ihren ursprünglichen Ort nicht in der elektronischen Automation, sondern in der natürlichen Sprache und ist ihm zufolge darüber hinaus »auch in den Verfahren nichtsprachlicher Mediensysteme in der einen oder anderen Form operativ anwesend« (ebd.). Jäger bezeichnet diese Rückkoppelungsbewegung als ›rekursive Transkriptivität‹, wobei eben dieses Verfahren »die Zustände Störung und Transparenz durchläuft und so die Prozesse der kulturellen Semantik in Gang hält und stabilisiert.« (Ebd.) Geht man mit Jäger davon aus, dass es sich bei der Transparenz des Mediums nicht um eine Eigenschaft des Mediums handelt, sondern um einen Aggregatzustand, »den das Medium dann annimmt, wenn die mediatisierte Semantik des stillen Wissens kommunikativ ›nicht gestört‹ ist, ebenso wie die Störung kein parasitärer

Defekt der Kommunikation ist, sondern jener kommunikativer Aggregatzustand, in dem das Zeichen/Medium als solches sichtbar und damit semantisierbar wird« (ebd.), so wird über die Störung vormals implizites Wissen explizit. Darauf werde ich in diesem Kapitel noch zurückkommen, wenn ich das künstlerische Prinzip ›Störung‹ diskutiere. Denn das Aussetzen der Rückkopplung und die Konfrontation mit alternativen Spielformen und Rezeptionsweisen kennzeichnen gerade auch medienkritische Arbeiten der 1960er und 1970er Jahre im Radio, die mitunter über das Prinzip der Störung auch das Bewusstsein für den habitualisierten Mediengebrauch zu schärfen suchen. Dieser Zusammenhang steht im vorliegenden wie im 4. Kapitel im Mittelpunkt, betrifft dieses Verfahren der Unterminierung oder auch Erweiterung der eingübten Mediennutzung – so meine These – das zentrale Moment der in der vorliegenden Arbeit diskutierten Hörspiele. Die Frage, die dabei im Mittelpunkt steht, ist folgende: Wie versuchen Hörspielmacher die Aussetzung der Rückkopplung jeweils originär umzusetzen?

### 3.2 Das Hörspiel als künstlerische Intervention im Radioprogramm

#### **Neues Hörspiel, die Autonomie des Klangs und die Rolle des kritischen Sprachspiels**

Friedrich Knilli, auf den bereits am Ende des zweiten Kapitels als einem frühen Wegbereiter des Neuen Hörspiels eingegangen wurde, zieht das Hörspiel *Oos is Oos* von Ferdinand Kriwet heran, um zu zeigen, dass das Neue Hörspiel seiner Ansicht nach »genau so reaktionär [ist] wie das Alte Hörspiel« (1970a: 148). Ohne mich nun im Einzelnen mit seinen Kritikpunkte zu befassen, möchte ich auf die Begründung seiner Schlussfolgerung, die den Hauptgrund dafür darstellt, dass sich Knilli vom Neuen Hörspiel distanziert, kurz genauer eingehen. Knilli behauptet in diesem Aufsatz, dass »im Hörspiel alles beim Alten geblieben ist, und da täuscht mich weder der Großeinsatz radiophoner Maschinerie noch die Massierung linguistischer Theorie« (ebd.). So wirft er den »Vertreter[n] der neuen Hörspielmannschaft« vor, ihre Sprachkritik sei völlig idealistisch, ohne jede ideologiekritische Diskussion. Greift Kriwet auf Originaltöne u. a. von Adolf Hitler zurück, so



benutzt [er] die Dokumente, um ihnen die Geschichtlichkeit zu nehmen, sie zu entleeren, sie klangvoll zu machen. Er gründet sie in der Natürlichkeit und Ewigkeit der Akustik [...]. Kriwets Sprache ist nicht gegen Hitler gerichtet. Sie richtet sich nicht gegen den Hitlerkrieg. Sie ist nicht die Sprache der Antifaschisten, die sprechen, um einen neuen Faschismus als Sprachbild zu bewahren. Kriwet spricht die Sprache der neuen Unterdrücker, der neuen Rechten. Sie konservieren ihre Aussagen, sind allgemein, intransitiv, gestenhaft, theatralisch, sie sprechen nicht von Dingen, sie sprechen von Sprache. (Ebd.: 150)

Dass dieser Vorwurf einer rein idealistischen Sprachkritik ohne jedwede Form der Ideologiekritik als reiner, selbstreferenzieller Klanglichkeit trotz der Aufwertung konkreter Schallvorgänge und der Enthierarchisierung der audiophonen Spielelemente zu kurz greift, werde ich noch ausführlicher anhand von Rolf Dieter Brinkmanns radiophoner Arbeit zeigen. Das Neue Hörspiel und Produktionen in diesem Umfeld lassen sich meiner Meinung nach nicht auf ein Interesse an einer lediglich innerästhetischen Erweiterung der Ausdrucksmittel über den »Großeinsatz radiophoner Maschinerie« und eine »Massierung linguistischer Theorie« reduzieren. Zu diesem Schluss kommt auch Michael Bachmann, der anhand Ludwig Harigs *blumenstück* (1986) und Wolf Wondratscheks *Paul oder die Zerstörung eines Hörbeispiels* (1969) herausstellt, weshalb der Vorwurf bei diesen Hörspielen de facto nicht greift, »beruht [er] doch auf einer Dichotomie von Information und Musik, die letztere als Sphäre reiner Selbstreferentialität behauptet.«<sup>16</sup> (2009: 197)

Ist der Vorwurf Knillis auch als generelle Behauptung zu entkräften, stellt Bachmann dennoch die wichtige und nicht zu vernachlässigende »Frage nach den Grenzen eines politischen Programms [...], das sich als Hinwendung zur ›verabsolutierten Hörsensation« (ebd.: 198) begreift. Der Begriff der ›Hörsensation« geht dabei auf Helmut Heißenbüttel zurück, der diesen auf einer Hörspieltagung in Frankfurt verwendet, um das Spielfeld als potentielle Möglichkeiten für das Hörspiel zwischen zwei Grenzpolen – »innerhalb derer sich ein umfassenderes und völlig frei disponierbares Hörspiel denken läßt« – abzustecken: »die pure Nachricht auf der einen und die musikalische Sublimation des Sprachlichen auf der anderen Seite« (1970: 35). Heißenbüttel stellt dem »pure[n] Inhalt auf der einen, Laut- und Geräuschpoesie auf

16 Bachmann geht in seinem Aufsatz sehr aufschlussreich der Frage nach, »ob sich die ideologiekritischen Momente originär in einer Politik des Klangs entfalten können oder ob sie abgesichert werden müssen« (ebd.: 198).

der anderen Seite« gegenüber, um das »Feld der variablen und freikombinatorischen Möglichkeiten« im Sinne eines kontinuierlichen Übergangs gleichermaßen aus einem oppositionellen Gefüge zu befreien. Entmaterialisiert sich, wie Heißenbüttel ausführt, selbst »noch die akustische Materialität des gesprochenen Worts« (ebd.: 33) im Hörspiel der Innerlichkeit Kolbschen Zugschnitts, muss diese im Neuen Hörspiel entsprechend »aus ihrer Rolle als Akzidenz der poetischen Illusion befreit werden. Diese Fähigkeit, Hörsensation zu erzeugen, muß aus der dienenden Rolle abgelöst und verabsolutiert werden.« (Ebd.: 34) Dabei geht es Heißenbüttel bei den Ausführungen um die Hörsensation jedoch nicht um eine generelle Verabsolutierung des Hörspiels im Sinne einer bloßen Selbstreferentialität, auch wenn der Begriff dahingehend leicht für Missverständnisse sorgen kann. Da er in diesem Aufsatz eine grundlegende Neubestimmung des Hörspiels zunächst aus der Perspektive der Produktionsästhetik versucht, steht entsprechend die Erweiterung der Spielmateriale und -formen auf dem Plan. Dies wird auch ersichtlich, wenn man bedenkt, wie Heißenbüttel seinen Aufsatz schließt: »Alles ist möglich. Alles ist erlaubt. Das gilt auch für das Hörspiel.« (Ebd.: 36) Herauszustellen gilt hier, dass eben »die Hinwendung zur Hörsensation«, wie Bachmann weiter, wenn auch nicht mit Verweis auf Heißenbüttel selbst, ausführt, »in vielen Werken des Neuen Hörspiels – bewusst oder unbewusst – einer politischen Agenda [gehört].« (2009: 198) Der Sprach- als Ideologiekritik gehe ich im Folgenden detailliert nach.

### Neues Hörspiel: Produktion – Demonstration – Rezeption

Schönings Ausführungen zufolge steht während des Produktionsprozesses des Neuen Hörspiels nicht die Fertigstellung eines Kunstprodukts im Mittelpunkt, das anschließend über das Massenmedium distribuiert wird, denn, so formuliert er, »[n]icht Exklusivität und Esoterik, sondern Transparenz der Produktion sind Intention: ›Hörspiele werden gemacht.«<sup>17</sup> (1982: 27f.). Was bedeutet diese Transparenz nun konkret, die in seinen Ausführungen beina-

17 Das Zitat stammt dabei von Franz Mon, der bereits im Titel *Hörspiele werden gemacht* betont, dass Hörspiele im Zuge der Entwicklung um das Neue Hörspiel nicht mehr notwendiger Weise das Ergebnis der Umsetzung einer Hörspielpartitur sind, sondern dass dem Produktionsprozess wie der Produktionstechnik im Hinblick auf die Gestaltungsverfahren nun ein zentraler Stellenwert zukommt, als Hörspielmacher das Spiel vor allem aus diesen Aspekten heraus entwickeln.

he nebenbei ins Feld geführt wird? Der Transparenz, so werde ich etwa im Falle Rolf Dieter Brinkmanns und seinem künstlerischen Feature *Die Wörter sind böse* (1973/74) zeigen, bezieht sich vor allem auf eine ästhetische Strategie, die eben nicht die Spuren des Produziertseins im Sinne einer negativen Radioästhetik verwischt, sondern dieselben ausstellt und als für das Gesendete konstitutive Bedingung, als Gemachtes, transparent hält. Dadurch stehen Inhalt und Form auch in einer spezifischen Beziehung, denn die Form untersteht nicht grundsätzlich einem Inhalt, insofern sie selbst vor allem zur Illusionsbildung einer geschlossenen Handlung beiträgt.

Dem Sprachwissenschaftler Hellmut Geißner zufolge bedeutet das Neue Hörspiel in erster Linie (sprachliches) Experiment. Der Demonstration kommt dabei eine zentrale Rolle zu:

Das autonome Hörspiel ist [...] der einzige und einzigartige Versuch den Rundfunk mit seinen eigenen Mitteln für und durch Literatur zu verändern. [...] Wenn es irgendwann im pausenlosen Sendeablauf auftaucht, dann benützt es die technischen Mittel nicht nur, sondern es demonstriert sie. Weiterhin liegt es sprachlich quer zur Sprache der Information und zur Sprache der ›Unterhaltung‹. Diese im Sprechdenkspiel vorangetriebene Sprachkritik ist Ideologiekritik, so in Wünsches *Gegendemonstrationen*, in Handkes *Weissagung*, in Harigs *Blumenstück*. Schließlich, da der Hörer es mitkonstruiert, bietet es die Möglichkeit, nicht nur Hör-Erwartungen, sondern Bewußtsein zu verändern, je nachdem ob, wobei und wie weit der Hörer mitspielt. (1970: 107)<sup>18</sup>

Insofern unterscheidet sich das Neue Hörspiel vom Hörspiel der Innerlichkeit wie von seinem Programmumfeld nach Geißner über die Transparenz

**18** Diese Möglichkeit, das Bewusstsein über die Kunstform des Hörspiels nachhaltig zu sensibilisieren oder gar zu verändern, Ideologie- vor allem als Sprachkritik zu betreiben, entspricht natürlich einer idealisierten Vorstellung. Dessen scheint sich Geißner bewusst zu sein, da er die Bedingung hierfür, die Aktivität des Hörers über das *Mitkonstruieren* respektive das *Mitspielen* – die ja wiederum ein aufmerksames Hören voraussetzt, die den Mediengebrauch des Radios auch in den 1960er und 1970er Jahren nicht beschreibt –, in seine Überlegungen ebenfalls einbezieht. Klaus Schöning selbst bezeichnet diese mit sprachkritischen Positionen verbundene Vorstellung einer gesellschaftsverändernden Kraft des Hörspiels eher vorsichtig als Herausforderung, soll es tatsächlich zu einer Rückwirkung und Bewusstwerdung gesellschaftlichen Konventionen des Sprechens gegenüber kommen: »Zuweilen war die Distanz so groß, die Verfremdung so extrem, das ›ihre Gegenstände aus der Verfremdung nicht mehr zurückkehrten‹. Sprache ist Konkretion von Bewußtsein und somit Teil eines gesellschaftlichen Seins, aber eben nur ein Teil. Von der Veränderbarkeit der Sprache im Spiel auf die Veränderbarkeit der Wirklichkeit zu schließen ist eine Herausforderung« (1974: 21).

der Produktion als Demonstration der kulturtechnischen Mittel. Dieser Gedanke des Hörspiels als querständiger Form, als *Gegenbewegung* oder *Störgeräusch* findet sich auch in der Forderung Helmut Heißenbüttels, die er in seinem Radioessay *Die Sprache des Rundfunks* (NDR), am 25.11.1971 gesendet, folgendermaßen formuliert:

Der gesamte technische Vermittlungsapparat kann nur dann vernünftige Zukunft offen halten, wenn er entnormierende Gegenbewegungen in sich zuläßt. Das Normierende, Ausgleichende, normativ Kollektive setzt sich sowieso durch. Es kommt darauf an, ihm Störelemente entgegenzusetzen, zu irritieren, statt zu bestätigen, den Apparat vom lernenden Kommunikator ebenso weit zu entfernen wie vom Kommunikanten, eine Empfangssituation herzustellen, in der sich Irritation und Kritik von beiden Seiten her zu begegnen vermögen. (Zit. n. Schöning 1974: 22)

Heißenbüttels Gedanke der »entnormierenden Gegenbewegung« ist dabei eng mit der Zeitgeschichte der 1960er und 1970er Jahre verbunden; er steht für die Aufbruchstimmung in der BRD der 1960er Jahre, für einen Zustand, der auf eine Veränderung der gesellschaftlichen Situation hindrängt.

Die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte beschreibt diese Zeit »als eine Epoche tiefgreifender individueller, kultureller und gesellschaftlicher Krisenerfahrung [...]; Vietnamkrieg, 68er Bewegung, Terrorismus sowie in Deutschland die Verfolgung der RAF stellen ihre bekanntesten Wegmarken dar.« (1998: 24) Die wesentlichen Elemente der Performance Art, die Petra Maria Meyer als »Überwindung von Demarkationslinien sowohl zwischen verschiedenen Künsten als auch zwischen Theater und Wirklichkeit, Kunst und Leben sowie in der Aufhebung hierarchischer Strukturen« (1998: 140) beschreibt, sind ihrer Wesensart nach nicht auf dieselbe beschränkt und ebenso auf Versuchsanordnungen der Gegenbewegung im Medium Radio übertragbar.

### **Das künstlerische Prinzip ›Störung‹ und das Hörspiel als Intervention im Radioprogramm**

Die Demonstration der technischen Mittel, wie sie Geißner für das Hörspiel konstatiert bzw. fordert, und die Figur des Hörspiels als Gegenbewegung und Störgeräusch, die Heißenbüttel in die Hörspieldiskussion einbringt, haben gemeinsam, dass das mediale Dispositiv in dem Hörspiel produziert und über das es distribuiert wie rezipiert wird nicht mehr als neutraler Vermittler fungiert. Es wird ganz im Gegenteil selbst samt seiner Darstellungsmittel und

-formen potentiell rezeptionsästhetisch transparent, wodurch sich die Aufmerksamkeit nicht mehr auf die Vermittlung eines Inhaltes richtet, sondern auf das *Wie* der Vermittlung. So scheint dieselbe, wenigstens theoretisch, gewissermaßen von der Mediation auf das Medierte verschoben.

Auch Heißenbüttel spricht indes in seinem Aufsatz *Horoskop des Hörspiels* von der Demonstration. Setzt das literarische Hörspiel überwiegend auf Unterhaltung und Illusion, wird der Hörer beim Neuen Hörspiel dagegen »nicht einbezogen oder illusioniert«, wie er mit Verweis auf Brecht betont. Er werde »auf etwas aufmerksam gemacht, das um ihn herum geschieht und ihn betrifft; es wird ihm, im Spiel, etwas vordemonstriert. [...] Über Hörbares wird hörbar Erkenntnis vermittelt, die *unmittelbar* ist zur aktuellen historischen Situation, und das heißt auch, zur aktuellen historischen Situation des Mediums selbst, der Sprache und ihrer akustischen Realisierungsmöglichkeiten.« (1970: 32) Diese Demonstrationen, deren Rahmen Heißenbüttel hierbei explizit einbezieht, wiederum verbinde als gemeinsames Kennzeichen eher die »*musikalisch-partiturhafte*[] Verwendung der Sprache, des Dialogs wie der gedichthaften freien Sprachkombination«, als die »*Rolle*, mit der der Sprecher sich identifiziert und mit der sich zu identifizieren er wiederum den Hörer überredet.« (Ebd.: 33)

Greift das Radiodispositiv in den Programmsegmenten der Nachrichten und Information aufgrund seiner medialen Struktur im Wesentlichen auf die Sprache als vermittelndes Medium der aufbereiteten Inhalte zurück, tritt die materiale Gestalt der Wortzeichen nicht autonom in Erscheinung. Diese steht, damit Kommunikation potentiell ungestört reüssieren kann, als Signifikant (das Medium) in einem unmittelbaren Zusammenhang mit dem Signifikat (das Mediatisierte). Der Philosoph Adam Schnell formuliert dies folgendermaßen: »Indem wir die Wortzeichen perzipieren, perzipieren wir im Unterschied zu allen anderen eigentlichen Zeichen ihre materielle Gestalt nicht als etwas Autonomes, sondern ganz im Gegenteil – diese Gestalt fließt mit der Bedeutung so sehr zusammen, den Fall der Störung des normalen Aktes ausgenommen, daß wir uns über die materielle Seite des Wortzeichens überhaupt keine Rechenschaft ablegen.« (1966: 182)

Diese materiale Seite (nicht nur der Sprache) erfährt nun im Zuge des Neuen Hörspiels neben der Medialität der Darstellungs- und Inszenierungsformen gewissermaßen eine Umwertung. Durch die Verschiebung des Fokus auf den materialen Zeichenträger selbst werden nun die der Aisthetisierung zugrundeliegenden Operationen diskursiv: Bringt das Medium in seiner Funktion als Mittler der (etwa sprachlichen) Bedeutungsentfaltung normalerweise

etwas in Anwesenheit, während es selbst in diesem Vollzug ästhetisch abwesend bleibt, treten im umgekehrten Falle die konstitutiven Bedingungen des medialen Vollzugs als sinngenerierendes Moment selbst in Erscheinung. Die grundsätzliche Differenz von Medium und Zeichen wird als ein inszenatorischer Effekt produktionsästhetisch ausgestellt wie hierüber rezeptionsästhetisch erlebbar und wird also mitunter als unüberbrückbar inszeniert wie folglich rezipiert. Sybille Krämer formuliert das Funktionsprinzip medialer Vermittlung, das sie als »*Fremd artikulation durch Selbstneutralisierung*« bezeichnet, wie folgt:

Im Herzen der medialen Funktion stoßen wir also auf eine Metamorphose, bei der [...] aus einem Selbst ein Anderer wird. Und die ist möglich kraft eines Wechselverhältnisses von Versinnlichung und Entsinnlichung, Materialisierung und Immaterialisierung, Verkörperung und Entkörperung. Oder, auf den medientheoretischen Punkt gebracht: Die Ästhetisierung, die das Medium leistet, ist nur möglich durch eine simultane An-ästhetisierung des Mediums. (2008: 83f.)

Greift das (hermeneutisch-sinnzentrierte) Hörspiel im konventionellen Sinne auf den Raum des Symbolischen zurück, als die Repräsentationsfunktion von Kunst allgemein zuvorderst aufrecht erhalten bleibt, so lassen sich eine Vielzahl der Neuen Hörspiele dagegen als Repräsentationskritik verstehen: sie gehen weder produktions- noch rezeptionsästhetisch im Symbolischen auf. Dabei subvertiert das Neue Hörspiel nicht nur Rezeptionsgewohnheiten des tradierten Hörspiels, sondern negiert ebenso habitualisiertes Hörverhalten in Bezug auf das Radiodispositiv, indem Hörspielmacher etwa mit Signalen und Markierungen spielen, die nicht symbolisch und kunstimmanent operieren, sondern die Grenzen zwischen Realität und Fiktion zu verunsichern suchen.

Künstlerische Verfahren der Durchkreuzung und Störung habitualisierter Rezeptionsweisen und klassisch hermeneutisch angelegter Interpretationspraktiken kündigen gewohnte Darstellungsformen und Bedeutungszusammenhänge über Techniken der Verfremdung auf. Hierüber suchen Künstler der Rezeption neue Wahrnehmungs- und Erkenntnismöglichkeiten zu eröffnen: Die Störung stellt insofern ein künstlerisches Prinzip dar, das ganz allgemein ein wichtiges *Movens* moderner wie postmoderner Kunst bildet.

Das Zusammenführen der Betonung von Medialität und Materialität und des Prinzips der Störung betrifft in den Aktivitäten des Neuen Hörspiels u. a. die Sprache: Sie ist dem Medienphilosophen Dieter Mersch zufolge »ebenso wie die Kunst über die Struktur ihrer Medialität immer schon ›hinaus‹ [...]. Diese ›Hinaus‹, dieser Überschuss oder diese Überschreitung ermöglichen Re-

flexion.« (2004: 92) Darin behauptet Mersch's Ansicht nach die Einzigartigkeit der Kunst ihre Stellung und fungiert – hierüber sei sie auch besonders relevant für die Medientheorie – »als Lehrmeisterin von Paradoxa im Sinne einer *Darstellung von Undarstellbarkeit*, um im Durchriss durch die medial erzeugten *Simulakra* deren Verschattetes oder Verdrängtes allererst sichtbar zu machen.« (Ebd.) Das Verdrängte lässt sich über die Zentralstellung von Materialität und Medialität – dem Überschuss –, also das, was normalerweise eben unterhalb der Wahrnehmungsschwelle bleibt, selbst darstellen, wird wahrnehm- und reflektierbar und avanciert solchermaßen selbst zur Botschaft: »Bevorzugtes Metier solcher ›Grenzzeichnungen‹ [...] ist die *Kunst* in ihrer *Arbeit an der Spur*. Sie lässt diese dort hervortreten, wo die Wahrnehmung perforiert, wo Störungen und Dysfunktionalitäten auftreten, wo Ausfälle, Zusammenbrüche und technische Abstürze passieren [...] oder wo sich ins mediale Format ein ebenso Endliches wie Vergängliches einschreibt.« (Ebd.) Dies gründet nach Mersch im besonderen, »buchstäblich ›verstörende[n] Verhältnis zwischen Kunst und Medien« (ebd.: 76), der Offenheit ihrer Beziehung, denn »Kunst zeigt vermittelt von Medien, aber dieses *Zeigen* erfüllt sich nicht im Medialen. Beide verweisen aufeinander – und halten sich gleichzeitig in einer unauflösbaren Spannung.« (Ebd.: 93) Eben dieser Spannung verdankt künstlerische Performanz Mersch zufolge die Möglichkeit auf »sowohl ihr *Verstörendes* als auch ihre *Erkenntnisleistung*«, denn indem sich das Zeigen nicht im Medialen erfüllt – Medium und Zeichen als Differenz erscheinen –, treibt ästhetische Praxis Medien an ihre Grenzen: »Es handelt sich um die Stiftung von *Differenzerfahrungen*, die nicht ausschließlich Produkte von Medien sind, sondern in Klüften und Zwischenräumen medialer Performanz nisten. Ebenso sehr wie sich daher die Künste der Medien bedienen, sprengen sie sie auch – und verweisen, im Selbstverweis auf den Punkt einer *Nichtkonstruierbarkeit*, einer *Herrschaftslosigkeit*.« (Ebd.) Eben über diese produktions- und rezeptionsästhetischen Grenzverläufe und die hierüber mögliche Differenzerfahrung, Mersch nennt diese »Augen-Blicke: ihrer buchstäblichen ›Re-Flexion‹«, vermögen sich entsprechend »Medien *als* Medien, ihre besondere Strukturalität, ihre Beschränkungen zu zeigen. Solche Grenzverläufe beinhalten dann nicht nur eine Brechung, ein Hindernis, sondern ebenso die Möglichkeit von Einschnitten und Blickwendungen.« (Ebd.) Dass Kunst entsprechend nicht nur am Paradox der Medialität als »dem Äquivalent des klassischen Leidens an der Widerständigkeit des Materials« leidet, sondern dass ihr Mersch zufolge die Möglichkeit auf solche »Performance[n]« inhäriert, stellt eben die Bedingung für Erkenntnisprozesse wie medienkritische Reflexionen über die Kunst

dar. Dieses Ausloten, Derangieren und Erneuern der Bedingungen von Kunst eben über die Kunst charakterisiert nach Mersch »die gesamte Geschichte der Avantgarde-Kunst als experimentelle Versuchsanordnung« (ebd.: 93). Der Unterbrechung – als Störung habitualisierter Praktiken im Umgang mit Medien ganz allgemein – kommt folglich sowohl produktions- als auch rezeptions-ästhetisch ein hoher Stellenwert zu, denn ihnen ist die Möglichkeit inhärent, eine andere Wahrnehmung zu eröffnen. Außerdem ermöglicht die Störung habitualisierter als normierter Verhaltensformen, die etwa unseren alltäglichen Mediengebrauch organisieren, über die ästhetische Erfahrung des Wahrnehmens wie der Eigensinnigkeit der Medien selbst auch Erkenntnisprozesse, die im performativen Vollzug und »in ihrer *Arbeit an der ›Spur‹*« (ebd.: 92) über die Tatsache, dass sie eben nicht im Medialen aufgehen und die Möglichkeit haben, diese (massen)medialen Praxen zu unterlaufen wie zu unterminieren, Medienwissen generieren können. Bleiben die Medien also selbst normalerweise unterhalb der Wahrnehmungsschwelle, demnach transparent, insofern sie – mit Krämer – wie *Fensterscheiben* (vgl. 1998: 74) wirken, die als vermittelndes Moment den Blick auf ein über sie Geformtes bzw. Dargestelltes ermöglichen und selbst nicht bewusst mitrezipiert werden, verlieren sie diese Transparenz im Moment der Störung. Dieses kann solchermaßen nicht nur Folge einer nicht intendierten (technischen) Funktionsstörung sein, sondern eben auch künstlerisches Prinzip und insofern bewusst intendiert. Wie ist nun aber das Verhältnis zwischen den Phänomenen der Transparenz und der Trübung dieser Transparenz, der Opazität, in Bezug auf die Medien und den medialen Vollzug näher bestimmbar? Der Literatur- und Medienwissenschaftler Ludwig Jäger geht diesem Zusammenhang in seinem Aufsatz *Störung und Transparenz* nach. Um Transparenz und Opazität nicht oppositionell, sondern graduell zu bestimmen, greift Jäger – zur näheren Bestimmung ihrer Dynamik – auf das Phänomen der Störung zurück. Er formuliert folgende These: »Störung« und »Transparenz« sind [...] die beiden Aggregatzustände, die alle Prozesse medialer Sinn-Inszenierung durchlaufen. Insofern ist Transparenz auch [...] keine Eigenschaft sprachlicher Zeichen, sondern ein Aggregatzustand der Kommunikation.« (Jäger 2004: 59) Vor dieser Annahme schlägt Jäger ein Modell vor, das davon ausgeht, »dass sich kommunikative Verläufe in mindestens *zwei Zuständen* befinden können«: Zum einen in dem der »*Ungestörtheit*, in dem die jeweils verwendeten sprachlichen Mittel als symbolische Zeichen nicht thematisch sind, so daß ein unmittelbares ›looking through‹ auf die Semantik des Kommunizierten möglich ist.« (ebd.). Die Zeichen werden insofern weder in ihrer Symbolik und Zeichenhaftigkeit noch



in ihrer Materialität im Kommunikationsprozess rezeptionsästhetisch – in ihrer materialen und medialen Bedingtheit – selbst wahrgenommen und treten insofern nicht in Erscheinung. Jäger beschreibt diesen kommunikativen Zustand als »Zustand medialer *Transparenz*« (ebd.: 60). Davon unterscheidet er zum anderen einen zweiten Zustand kommunikativer Verläufe: den »Zustand der *Unterbrechung* des Transparenz-Modus durch den Redner selbst oder einen Interaktanten im Interesse der Stillstellung kommunizierter Zeichensequenzen [...]. Ein kommunikativer Zustand dieser Art bewirkt ein ›looking at‹ auf bestimmte thematisierte Ausschnitte der Rede in ihrer materialen Präsenz.« (Ebd.) Insofern, so führt Jäger fort, markieren Störung und Transparenz »zwei *Modi der Sichtbarkeit*, die sich in der Regel wechselseitig ausschließen: die Sichtbarkeit des Mediums und die des Mediatisierten.« (Ebd.: 61) Das Sichtbarwerden des Mediums über die Störung bedeutet gleichzeitig »die Irritation der habitualisierten Gebrauchskontexte« (ebd.). Störungen, die den gewohnten Gebrauch etwa des Dispositivs Radio verunsichern, können sich entsprechend irritierend auswirken, wenn etwa Hörspiele über entsprechende Rezeptionslenkung qua (bewusst unterschlagenen) Markierungen die Grenzen zwischen Realität und Fiktion verunsichern, worüber die Habitualisierung erst in das Bewusstsein des Rezipienten tritt.<sup>19</sup> Die Demonstration der technischen Mittel nach Geißner steht also sowohl in einem unmittelbaren Zusammenhang mit Heißenbüttels Forderung nach dem Hörspiel als Gegenbewegung und Störgeräusch als auch mit dem Thematischerwerden des medialen Dispositivs, durch das es nicht nur übertragen wird, sondern von dem es darüber hinaus redaktionell geprägt, geformt, definiert wird wie es aus Produktionspraktiken hervorgeht.

Ein weiterer Aspekt ist hier ebenfalls zentral, den Jäger im Zusammenhang mit der Störung als Verlust der Transparenz des Mediums »für die Ausfaltung der prozessualen Komplexität von Störung und Transparenz« im Anschluss ausführt, nämlich die Begriffe des »*impliziten* und des *expliziten Wissens*«, ein Begriffspaar, das er dem Diskurs der analytischen Philosophie entlehnt. Ohne dabei nun, seine Argumentation betreffend, in die vollständige Tiefe zu gehen, möchte ich mich auf folgenden Gedanken konzentrieren: »Während [...] im Zustand medialer Transparenz Semantik in der Form

19 Dass dies wiederum zu wütenden Reaktionen auf Seiten der Rezipienten führen kann, demonstriert die Möglichkeit der Wirkung von Radiosendungen, die die habitualisierte Rezeption verweigern und dieselbe darüber erst bewusst machen.

stillen Wissens prozessiert wird (und insofern die Iterationsbedingungen von Zeichen/Medien unsichtbar bleiben), bedarf es explikativer (transkriptiver) Handlungen dann, wenn das Implizite in der einen oder anderen Form problematisch bzw. *thematisch* wird und damit das Medium als solches (samt seiner Iterabilität) zum Vorschein kommt.« (Ebd.: 63) Das bedeutet für die Demonstration der (kulturtechnischen) Mittel über die Offenlegung ihres Gebrauchs und über Einblicke in das mediale Dispositiv Radio, dass den Radio-sendungen, denen das Prinzip Störung innewohnt, die Intention gemein ist, implizites Wissen explizit zu machen und hierüber grundsätzlich performativ Wissen zu erzeugen. Dieses Wissen bezieht sich sowohl auf den (habitualisierten) Mediengebrauch des Radios als auch auf den der Sprache. Dass das Hörspiel seine Form und den Akt der Formung als prozessualen und technisch bedingten hierbei mitunter preisgibt und ausstellt, ist kein Effekt der Unvertrautheit oder des Unvermögens, sondern eine bewusste Strategie, um über die Explifikation die Automation und Rückkopplung zu stören und die »Assimilationsprozesse« (1970: 103) des Rundfunks, von denen Geißner spricht, auszusetzen und idealerweise zu destabilisieren.

Diese Transparenz der Struktur, die die Künstlichkeit der Kunst hervorhebt und aus ihrer tradierten Funktion auf Repräsentation befreit, ist wiederum mit Susan Sontag, die in ihrem Aufsatz *William Burroughs und der Roman* (1966) insbesondere die Beziehung von Form und Inhalt in der zeitgenössischen Kunst, vor allem in der Literatur, diskutiert, als »Abkehr von der alten Vorstellung verbunden, daß die Technik des Künstlers unsichtbar (oder zumindest unauffällig) sein sollte.« (1982: 159)

Im Theaterbereich bezeichnet der Begriff der ›Verfremdung‹ – der auf Bertolt Brecht und seine Theorie zum epischen Theaters zurückgeht, wobei der Begriff im Werke Brechts verschiedene Phasen durchläuft<sup>20</sup> – die Auflösung gewohnter Bedeutungszusammenhänge, um über »eine[] nachhal-

20 So betont Primavesi in diesem Zusammenhang, dass Brecht etwa die Begriffe ›Verfremdung‹ und ›Entfremdung‹ parallel verwendet, wobei es die poetologischen Schriften Brechts nahelegen, »dass Brecht mit ›Entfremdung‹ eher in erkenntnistheoretischer Bedeutung gebraucht und unter Verfremdung den ästhetischen Vorgang verstand« (2014: 402). In seiner Diskussion der Funktion und Bedeutung des sogenannten V-Effekts kommt Primavesi zu folgendem Schluss: »Die von Brecht als zentrales Problem eines ›Theaters im wissenschaftlichen Zeitalter‹ erkannte Frage, wie es nicht nur zugleich unterhaltend und lehrhaft sein, sondern auch ›aus einer Stätte der Illusionen zu einer Stätte der Erfahrungen gemacht werden‹ könne, lässt seine Auffassung von Verfremdung weiterhin brauchbar erscheinen – allerdings nicht im Sinne einer schematisch wiederhol-

tige[] und zweckgerichtete[] Durchbrechung von Illusion und Einfühlung« – dem Theaterwissenschaftler Patrick Primavesi zufolge – dem Rezipienten »neue Wahrnehmungen und Erkenntnismöglichkeiten [zu] eröffnen.« (2014: 401) Nachhaltig und zweckgerichtet soll die Verfremdung insofern sein, da sie grundsätzlich als eine dialektische Methode angelegt ist, die »zur Aufdeckung gesellschaftlicher Verhältnisse durch die Störung von allgemein verbreiteten Wahrnehmungs- und Denkgewohnheiten« beitragen möchte. Die Verfremdung soll über die Störung gewohnter Zusammenhänge die Habitualisierung bewusst machen und zielt auf eine kritische Stellungnahme des Rezipienten ab. Primavesi beschreibt diese Bewusstwerdung auf Seiten des Rezipienten als einen »dreistufige[n] Prozess von Verstehen – Nicht-Verstehen – (Anders) Verstehen.« (Ebd.)

### 3.3 Wolf Vostell und das Prinzip Störung als künstlerische Intervention

Im Folgenden gehe ich anhand einer Fallanalyse sowohl produktions- als auch rezeptionsästhetisch näher auf das Prinzip Störung ein. Hierfür analysiere ich das Hörstück *Rebellion der Verneinung* (1969), ein Feature, das der Fluxuskünstler Wolf Vostell für die Sendereihe des Hessischen Rundfunks *Die Kunst ist tot – es lebe die Kunst. Wandlungen des kulturellen Bewusstseins in Deutschland* produziert und das am 29.06.1969, einem Sonntag um 9:30 Uhr über hr2 erstmals ausgestrahlt wird. Die Sendung erzielt außerordentliche Wirkung: Es kommt zu einem Einsatz der Polizei, da Hörer vermuten, Revolutionäre hätten das Studio besetzt und es handele sich um eine nicht »genehmigte Sendung«. Meine These lautet, dass diese Reaktion auf die Störung als künstlerisches Prinzip erfolgt, das Vostell in seinem Feature auf unterschiedlichen Ebenen realisiert. Das Hörspiel hat drei Ebenen: Zum einen aktualisiert eine anonyme Frauenstimme kontinuierlich die Uhrzeit – in der spezifischen Ästhetik der telefonischen Übermittlung und dem für die Zeitansage des Telefondienstes typischen mechanischen Tonfall. Zum zweiten rezitiert der damals bekannte Nachrichtensprecher Jochen Breiter Texte im klassischen Nachrichtenduktus,

baren Methode, sondern als Infragestellung des Theaters selbst, seiner Voraussetzungen, Institutionen und Formen« (ebd.: 403).

also ohne auffällig prosodische und intonierte Ausgestaltung, auch wenn es stellenweise feine Abweichungen und stärkere Variationen gibt. Rezitiert wird ein vorher festgelegtes Textkonvolut, das sich aus unterschiedlichen Fragmenten zusammensetzt. Darunter finden sich Ausschnitte aus Texten des Philosophen Jürgen Habermas, des Psychologen Friedrich Wolfram Heubach – Herausgeber der Zeitschrift *Interfunktionen*, in der Vostell selbst publiziert –, aus Texten Vostells sowie Zeitungsartikeln und Werbeanzeigen.<sup>21</sup> Den Vortrag der poetologischen Texte zur Aktionskunst und die philosophischen Texte zur politischen Aktion der Demonstration, die sich im Manuskript durch die Typographie in Großbuchstaben abheben, charakterisiert eine feine Variation im Sprechgestus: Der Sprecher akzentuiert an dieser Stelle deutlicher. So erweckt er den Anschein, als würde er sich von seinem Nachrichtenmanuskript abwenden, um sich dem Zuhörer direkt zuzuwenden. Da die Zeitansage das gesamte Feature als Tonspur durchzieht, überlagern sich diese beiden Ebenen. Die dritte Ebene unterbricht den Rezitationsfluss des Sprechers, bleibt aber von der Zeitansage grundiert. Der Telefondienst der Telegrammaufnahme wird angerufen, die Kontaktaufnahme kommt jedoch nicht zu Stande, der Anrufer landet Mal für Mal in der Warteschleife. So erfährt der Zuhörer bis zum Ende nicht, wer dort versucht, ein Telegramm aufzugeben, welchen Text es enthält und an wen es sich richtet. Die Unterbrechungen der dritten Ebene dauern je-

21 Ein Teil dieser Texte ist dem Manuskript des Features am Ende unkommentiert und in Form einer Collage ohne nähere Angaben zu den jeweiligen Quellen beigefügt (vgl. Vostell 1970: 60–61). Das Manuskript und die Radiosendung wiederum stimmen weitestgehend überein. Vostell hat nicht nur das Manuskript verfasst, sondern auch an der radiophonen Fassung mitgearbeitet. Er ist sowohl im Manuskript, das auf die Radiosendung als Ursprung verweist, als auch in der Absage des Hörspiels nicht nur als Autor genannt, sondern darüber hinaus als »Produktionshilfe«. Die Produktionsanweisungen für die Regie sind sehr kurz gehalten. Das Manuskript ist – auch im Hinblick auf die Gestaltungsverfahren – klar gestaltet und strukturiert. Vostell legt in den Notizen zur Umsetzung die Länge der Unterbrechungen durch den Telefondienst der Telegrammannahme fest. Die Sprecherstimme soll ohne Betonung und langsam lesen und deutlich über der Zeitdurchsage liegen, die fortwährend hörbar sein soll. Die Sendung schließt mit dem Zeitzeichen, dem Ton für 10 Uhr, die wiederum die Zeitansage im Programm ersetzt. Anders als im Manuskript stimmt die Zeitangabe mit der tatsächlichen Uhrzeit überein. Vorgeesehen ist, die Zeit um zwei Stunden versetzt anzugeben, also aus 10 Uhr sollte 12 Uhr werden. Außerdem gibt Vostell für die Zeitdurchsage, außer in den vorangestellten Angaben, im Text nicht die Zeit zwischen 9:30 – 10 Uhr an, sondern ab 12:30 Uhr. Dies ist in der Radiosendung nicht umgesetzt. Über die Gründe kann nur gemutmaßt werden, die Abweichung verändert aber nichts Grundsätzliches, sondern hätte noch eine zusätzliche Spielebene hinzugefügt (Vgl. Vostell 1970: 48f.).

weils zwischen 18 und 21 Sekunden. Die variierte Kombination dieser Ebenen strukturiert das Hörspiel. Ein weiteres Gestaltungselement ist die Unterbrechung durch die Wiederholung einzelner Worte, Satzfragmente oder ganzer Sätze während der Rezitation des Nachrichtensprechers, wobei diese zunehmend mit Effekten, u. a. dem Hall, unterlegt und teilweise so stark verfremdet werden, dass sie sich durch die elektroakustische Manipulation auflösen, bevor der Abschnitt endet oder die Rezitation einer Passage im Anschluss an diese Verzögerung fortgesetzt wird.

Vostell gibt seinem Feature den bezeichnenden Untertitel *Eine akustische dé-coll/age zur Schärfung des Bewußtseins*. Es geht ihm – und dies ist für seine künstlerische Aktivität charakteristisch – um eine Erweiterung der Wahrnehmung, in diesem Falle nicht des Zuschauers und Betrachters, sondern des Radiohörers. Er löst die dokumentarisch-radiophone Vermittlungsform des Features aus ihrem üblichen Gebrauchswert als redundante Form des massenmedialen Dispositivs und überführt sie in ein Wechselspiel mit künstlerischen Darstellungsformen, die insbesondere der Aktionskunst des Happening zuneigen. Radiokunst gerät so bei Vostell nicht nur zum künstlerischen Happening, sie fungiert als politische Appellation. Dabei greift Vostell, wie der Untertitel anzeigt, auf das Verfahren der sogenannten *dé-coll/age* zurück, das als medienübergreifendes Strukturprinzip und Strategie sein gesamtes Werk kennzeichnet. Dieses Strukturprinzip kann jedoch nicht als transmedial bezeichnet werden, sondern kommt jeweils in zu differenzierender Art und Weise zur Anwendung, abhängig vom medialen Kontext und den rezeptionsästhetischen Absichten. Petra Maria Meyer befasst sich in dem Aufsatz 100 × HÖREN UND SPIELEN mit Vostells gleichnamigem Funk-Happening – das am 19. Mai 1969 ausgestrahlt wird, also knapp sechs Wochen vor der Sendung *Rebellion der Verneinung*. Sie beschreibt Vostells Verfahren folgendermaßen:

Vorhandene Ereignisse und improvisierte Geschehnisse, Fundstücke, insbesondere mediale Versatzstücke der Wirklichkeit, wurden ineinander inszeniert oder übereinander gelagert, Verwischungen und Verfremdungen erzeugten gleichsam in gegenwärtiger Potenzierung der Collage eine *Dé-coll/age*. Vorfindbare Kriegsphotografie transformierte er derart in decouvierende Gegenbilder zu Vietnam, aber auch einen Bundeswehrflughafen verwandelte er in einen Erfahrungsraum von Kriegsschrecken. Dem besonderen Konzert mit drei Düsenjägern, das dem Hörer mit mörderischem Lärm nahe kam, konnte sich dieser nicht verschließen. Derart akustisch ›umdroht‹ (HEIDEGGER) vermag der Hörer nicht selten, die Dinge anders zu sehen. (2012: 180)

Auch die Radiosendung *Rebellion der Verneinung* kann als ein derartiges Gegenbild bezeichnet werden. Vostell benutzt die medialen Versatzstücke der Wirklichkeit, die er vor allem der Zeitung, dem ästhetischen Diskurs, der kritischen Theorie und der Werbung – also auch der (massenmedial durchformten) Alltagskultur – entlehnt, um diese über den Kontextwechsel und deren Umfunktionierung im Mediendispositiv zu diskursivieren und in einen soziokulturellen Zusammenhang zu bringen. So geraten sie in einen neuen Kontext, der diesen Versatzstücken weder gleichgültig noch versöhnlich gegenüber steht. Die Versatzstücke fungieren auch nicht als lediglich innerästhetische Erweiterung der Spielmaterialien. Ihr Spiel ist ein unversöhnliches: Vostell stört die Gleichförmigkeit des Nachrichtenflusses und sucht die Immanenz der Gewalt und Bedrohung in ihrer alltäglichen Omnipräsenz auf soziokultureller Ebene vorzuführen. Er schafft decouvrierende Gegenbilder vor allem zur massenmedialen Wirklichkeit und zur Kulturindustrie, die den Versatzstücken selbst – gewissermaßen unter der (besänftigenden) Oberfläche – bereits innewohnen. Den Bildern in den Massenmedien sind Gewalt und Schrecken inhärent. Ihre permanente Wiederholung (etwa über die mediale Form) und ihre Ästhetisierung, zum Beispiel als Abbildung auf Hochglanzpapier, bewirken eine Abstumpfung, die sie konsumierbar macht. Wie Vostell gegen diese Prozesse der Assimilierung und Automation in seiner gesellschaftskritischen Intervention *Rebellion der Verneinung* als widerständiges Moment im Detail organisiert und damit an die Oberfläche des Bewusstseins zu bringen sucht, möchte ich im Folgenden darlegen.

### **Aufbau des Features *Rebellion der Verneinung***

Das Feature setzt mit besagter Zeitansage des Telefondienstes ein, die mit der Uhrzeit des Sendetermins übereinstimmt: »Beim nächsten Ton ist es 9 Uhr, 30 Minuten und 0 Sekunden.« Es folgt der angekündigte Ton, der die genaue Uhrzeit markiert, worauf die Telefonstimme erneut anhebt, um die Zeit zu aktualisieren. Die Zeitansage durchzieht das gesamte, dreißigminütige Stück als Tonspur und ajouiert die Zeit alle zehn Sekunden. Vostell macht so die zeitbasierte Struktur des Hörstücks in ihrer prozessualen Struktur durchgehend diskursiv; Gegenwart kündigt sich durch die Ansage permanent an, um sich im Moment des Tons als einem konkreten Zeit-Punkt bereits als Vergangenheit wieder aufzukündigen. Hebt anschließend die mechanische Stimme aufs Neue an, um den nächsten Zeitpunkt im Kontinuum der Zeit einzuleiten und anzukündigen – im Verlauf des Features entsteht der Eindruck,

die Stimme versuche, der Zeit Herr zu werden, indem sie ihr vorauseilt –, so strebt die gegenwärtige als bereits vergangene Zeit unaufhörlich einem zukünftigen Zeitpunkt zu. Der Zeitfluss kommt über die Akzentuierung kontinuierlich fortschreitender Zeitpunkte zugleich in seiner Flüchtigkeit wie in seiner monotonen Prozessualität zum Vorschein. Gleichzeitig überhört der Rezipient diese Tonspur in zunehmendem Maße. Nach den ersten 17 Sekunden erhebt sich eine Männerstimme, die in Konkurrenz zur Telefonstimme tritt und durch ihre Lautstärke und ihr Timbre deutlich im Vordergrund steht. Der Sprecher rahmt das nachfolgende Stück: »Hessischer Rundfunk, erstes Programm. *Die Kunst ist tot – es lebe die Kunst. Wandlungen des kulturellen Bewusstseins in Deutschland*. Heute die vierte Folge. Kein Essay und keine Analyse. Wolf Vostell fordert seine eigene Form. *Rebellion der Verneinung*, so der Titel seiner Thesen ohne Theorie« (00:18–00:39).

Nachdem die Zeitansage anschließend ohne weitere Tonspur zu hören ist, hebt nach der Ankündigung des Tons – und noch bevor der Ton zu hören ist – für die Zeit 9:30 Uhr und 50 Sekunden die Stimme des Nachrichtensprechers Jochen Breiter an. Er rezitiert einen Dialog zwischen einem Mädchen und einem Wachposten vor dem Stadtgefängnis in Berkeley:

Ein Mädchen fragt den Wachposten vor dem Stadtgefängnis in Berkely: »Was bedeutet das Zeichen an ihrer Uniform?« und deutet dabei auf ein buntes Dreieck an seiner Uniformjacke. »Das bedeutet, daß ich einen Hippie getoetet habe«. Umstehende Polizisten lachen. Umstehende Polizisten lachen. Umstehende Polizisten lachen. Umstehende Polizisten lachen. Umstehende Polizisten lachen. Umstehende Polizisten lachen. Umstehende Polizisten lachen. Umstehende Polizisten lachen. Umstehende Polizisten lachen. »Und weißt du, was das andere Zeichen bedeutet bedeutet bedeutet bedeutet bedeutet bedeutet bedeutet bedeutet bedeutet bedeutet bedeutet bedeutet bedeutet. Das bedeutet, daß ich noch mehr töten werde.« (Vostell 1970: 50)<sup>22</sup>

Jochen Breiter spricht den Text im reflexionsarmen Studio, dessen Akustik charakterisiert, dass eben kein Hall vorhanden ist. Die gleichmäßig repetierten, geloopten Worte »Umstehende Polizisten lachen« sind dagegen über künstlich erzeugte Halleffekte verfremdet. Dieser Effekt entgrenzt den Aufnahmeraum, lässt ihn in einen vergrößerten diffundieren und verfremdet die Worte darüber hinaus durch deutliche Verzögerungen.

Vostell lässt weitere Textrezitationen folgen, bei denen wiederum mit Wiederholungen und Variationen von Sätzen wie Satzteilen gearbeitet wird.

22 Entspricht im Feature dem Zeitraum 00:57–02:05.

Überlagern sich bisher die beiden Stimmen der Zeitansage und des Nachrichtensprechers, so kommt nun noch eine weitere anonyme, weibliche Stimme hinzu: Sie spricht den Ansagetext der Warteschleife des telefonischen Telegrammdienstes. Diese Ansage ist insgesamt 20 Mal in die Radio-Collage einmontiert. Sie tritt dabei folgendermaßen ins Hörgeschehen: Die Textrezitation wird mit einem telefonischen Freizeichen unterbrochen, woraufhin die Ansage ertönt: »Telegrammaufnahme besetzt, warten Sie bitte«. Es folgen wiederum Freizeichen und Ansage, die beim zweiten Mal nach dem Wort »Sie« abbricht, dann wird die Rezitation fortgesetzt.<sup>23</sup> Wie oft das Freizeichen ertönt und an welcher Stelle die Stimme von der fortgesetzten Textrezitation unterbrochen wird, variiert jeweils. Zwischen Freizeichen und automatischer Ansage sind im Hintergrund wiederum sehr leise andere Stimmen und typische Merkmale der analogen Telephonie zu hören, wie sie bei Interferenzen als Überlagerungen auftreten können. Der Text, den die Ansage unterbricht, handelt von sadomasochistischen Praktiken eines Familienvaters (vgl. ebd.: 61), an die Vostell Ausschnitte der kritischen Theorie anschließt. Hier wechselt der Sprechgestus zum ersten Mal:

Freilich erweitert auch die zum politischen Protest gewordene Kunst nur das Angebot und den Bestand der Museen. HAPPENING IST NICHT KUNST ALS PRODUKT – SONDERN MACHT METHODEN UND PROZESSE NACHDRÜCKLICH BEWUSST! --- IST NICHT KUNST ALS PRODUKT – SONDERN MACHT METHODEN UND PROZESSE NACHDRÜCKLICH BEWUSST --- NICHT KUNST ALS PRODUKT – SONDERN MACHT METHODEN UND PROZESSE BEWUSST --- KUNST ALS PRODUKT – SONDERN MACHT METHODEN UND PROZESSE – METHODEN UND PROZESSE – METHODEN UND PROZESSE – METHODEN UND PROZESSE – METHODEN UND PROZESSE – METHODEN UND PROZESSE – METHODEN UND PROZESSE – METHODEN UND PROZESSE – METHODEN UND PROZESSE – METHODEN UND PROZESSE – METHODEN UND PROZESSE – BEWUSST. MACHEN SIE IHREN FUESSEN KEINEN VORWURF wenn sie nicht das leisten, was Sie von ihnen verlangen. Nur bei regelmässiger Pflege (dazu reichen täglich einige Minuten), werden Sie immer auf munteren und leistungsfähigen FuesSEN stehen. Denken Sie also bei der taeglichen Körperpflege auch an ihre Fuesse. (Vostell 1970: 51)<sup>24</sup>

23 Entspricht im Feature dem Zeitraum 03:37–03:58.

24 Entspricht im Feature dem Zeitraum 04:44–06:29.



Die Passage wirkt wie ein Einschub, wie eine Fußnote, die als korrigierende Erklärung der Absicht der Happening-Bewegung und der Fluxus-Kunst gehört werden kann. Die fragmentarische Struktur wirkt in den repetierten Teilen wie eine beschwörende Formel, als wolle sich diese über die Wiederholung einprägen, ins kulturelle Gedächtnis aktiv memorierend einschreiben, nachgesprochen und hierüber beschworen werden, um die Ziele und Absichten dieser Kunstform – und ihre Differenz zu anderen politischen Aktionen wie Kunstformen – dauerhaft ins gesellschaftliche Bewusstsein zu bringen, diese endgültig von ihrem soziokulturellen Produktstatus loszusagen und davon schlussendlich zu befreien. Nach der zweiten Wiederholung der »METHODEN UND PROZESS«-Wörter-Kette (05:25) unterbricht wiederum ein telefonisches Freizeichen den Text: Erneut wird der Kontakt zum Telegrammdienst hergestellt, auch diesmal ertönt die Ansage, die Telegrammaufnahme sei besetzt, mit der Bitte zu warten. Diesmal fällt die Unterbrechung jedoch kürzer aus. So hört man die Ansage nicht insgesamt zweimal, sondern es ertönt lediglich das zweite Freizeichen, woraufhin (05:44) die Textrezitation fortfährt. Auch hier ist die geloopte Wörterkette analog zum Beginn des Hörspiels durch Halleffekte verfremdet, was die Wirkung der variierten Wiederholung als beschwörende Formel noch verstärkt. Im Anschluss wechselt der Sprecher erneut in den anfänglichen, neutralen und dem Mikrophon über das Ablesen des Textes, analog zum Sprechen der Nachrichten, etwas abgewandten Vortragston, der Übergang ist diesmal jedoch deutlich weniger markant, es ändern sich nur feine Nuancen. Auffällig ist hier der Wechsel zum Thema Fußpflege – weniger aufgrund der Rezitationsweise als ob des abrupten Umschlags der Thematik. Der Wechsel führt gerade aufgrund seiner Sprunghaftigkeit zurück zum ersten Satz dieser Passage: Die Formelhaftigkeit des Postulats nach Differenzierung zwischen einer »zum politischen Protest gewordene[n] Kunst« und den Produkten der Kulturindustrie wie des Museumsbestands geht durch die nur in feinen Nuancen veränderte Rezitation bruchlos über in eine Art Werbespot für ein Produkt der Körperpflege; auf diesem Weg wird die Forderung gewissermaßen nicht nur durch die Strategien und Strukturen des Kunstmarkts und der Kulturindustrie assimiliert, auch von der Konsumwelt wird sie quasi geräuschlos verschluckt. Die letzten Worte dieser Passage werden gleichfalls formelhaft wiederholt und zunehmend über Halleffekte verfremdet, sowie erneut durch den Anruf bei der Telegrammaufnahme unterbrochen. Danach folgt ein Text, der wiederum dem grundlegenden Schema entspricht, jedoch in der Thematik politisch wird. Der Manuskripttext ist folgender:



Liter geschlagener Rahm«, werden wiederum 21 Mal wiederholt. Vostell verfremdet diese Passage nicht über Effekte, sie wird aber erneut durch den Anruf bei der Telegrammaufnahme unterbrochen. Dem folgt – das Ende dieser und der Anfang der nächsten Sequenz sind durch den Ton der Zeitanzeige getrennt – ein Text, der als Anschluss an die Passage zum Happening<sup>27</sup> gehört respektive gelesen werden kann, in dem Vostell nun Formen (a)politischer Intervention differenziert, deren grundsätzliche Absichten sich sowohl von öffentlichen Demonstrationen als auch vom Happening unterscheiden:

Zu ihrer Kehrseite gehören Aktionen, die kaum noch in einem politischen Kontext stehen und in der Tat einer unmittelbaren Triebbefriedigung ihrer Ini[t]iatoren, nämlich schlicht der ungehemmten Abfuhr von Aggression, dienen. DAS WIRKLICHE HAPPENING IST KEIN EXHIBITIONSMUS – SONDERN AUSDRUCK UND SENSIBILISIERUNG DER ERFAHRUNGEN MIT DER WIDERSINNIGEN WIRKLICHKEIT! (Ebd.)<sup>28</sup>

Der Übergang zwischen dem gewöhnlich typographierten Text und den abschließlichen Großbuchstaben markiert den erneuten Anruf bei der Telegrammaufnahme, der 18 Sekunden dauert. Hier ändert sich außerdem – analog zur ersten Happening-Sequenz – abermals der Sprechgestus, wobei dieser gesamte Satz noch zweimal, identisch gesprochen und ohne Verfremdung, repetiert wird. Anschließend fährt der Sprecher fort, nun wieder im Duktus des Nachrichtensprechens, nur am Ende seiner Passage wendet er sich mit einer Frage direkt an die Zuhörer:

In einer Untersuchung ueber das sexuelle Verhalten des Mannes wurde festgestellt, daß der ueberwiegende Teil der Maenner unmittelbar nach dem Liebesakt einschläft. WIE verhalten Sie sich? ICH RAUCHE EINE ZIGARETTE UND HOLE MIR ETWAS ZU ESSEN! (Ebd.: 54)<sup>29</sup>

Kaum hat der Sprecher die Frage gestellt, ertönt – ohne Sprecherwechsel – prompt die in Großbuchstaben abgesetzte Antwort, die insgesamt achtmal wiederholt wird. Sie entspricht der ersten Antwortmöglichkeit auf diese Frage, die Teil eines Fragebogens ist, wie aus der dem Manuskript angefügten Text-Collage hervorgeht. Dazwischen ist die Tonspur der Zeitanzeige zu hören, im Hintergrund vermischen sich weiter entfernt wirkende Stimmen an-

27 Entspricht im Feature dem Zeitraum 04:44–06:29.

28 Entspricht im Feature dem Zeitraum 13:03–14:08.

29 Entspricht im Feature dem Zeitraum 14:10–16:09.



sah hinunter ... ich sah hinunter ... ich sah hinunter ... ich sah hinunter  
 ---- ich sah hinunter ... ich sah hinunter und ich bemerkte, daß ein Poli-  
 zist auf mich zielte. (Ebd.)<sup>32</sup>

Diese oben zitierte Passage wird – zusätzlich zu den oben zitierten Wiederholungen – unterbrochen von einem knapp 21 Sekunden dauernden Anruf beim Telefondienst der Telegrammaufnahme. Erst danach ist die vollständige Aussage von James Rector zu hören. Vostell akzentuiert die Aussage Rectors, indem er den Ausgang des Geschehens – der Loop könnte ja ebenso sein Ableben in diesem Moment anzeigen – in der Schwebe hält. Daran schließt wiederum die Rezeptur für die *Gebackenen Pfirsiche* an, diesmal beschränkt sich die Wiederholung auf »¼ Liter«; sie wird insgesamt 22 Mal, in zunehmend verärgertem Ton und über Halleffekte elektroakustisch manipuliert, repetiert, bis sie sich vollständig auflöst.<sup>33</sup> Es folgt eine weitere Meldung am darauffolgenden Tage, dem 20. Mai: Der Sprecher berichtet, dass die Polizei den Trauerzug für James Rector unterbrochen und auf die zurückweichende Menge Gas-Granaten gefeuert hat. Die Gestaltungsverfahren dieser Sequenz entsprechen erneut den vorangegangenen: Die Meldung verzögert sich über die Wiederholung eines Satzfragments, wobei die Repetition abermals vom Anruf beim Telegrammdienst unterbrochen wird – auch hier scheitert der Versuch. Nach einem kurzen solistischen Intermezzo der Zeitansage kehrt die Körperpflege-Sequenz wieder, diesmal wird der letzte Teil des Satzes, »Ihre Fuesse«, erneut repetiert und so verfremdet, dass die Worte am Ende vollständig unkenntlich sind.<sup>34</sup> (Ebd.: 57) Die letzten fünf Minuten beginnen mit einer Zeitungsnachricht – für den Hörer erkennbar an der vorangestellten Orts- und Quellenangabe, wie in Printmedien üblich:

BONN (E[igener] B[ericht], dpa, ap) – Vor der Jubiläumsversammlung des Bundesverbandes der Deutschen Industrie (BDI) forderte Bundeskanzler Kiesinger, dass kuenftig wirksam gegen die ›Ruepel‹ von der Opposition vorgegangen werden mueße. Woertlich sagte er: ---- Woertlich sagte er: ---- Woertlich sagte er: ---- Woertlich sagte er: ---- Woertlich sagte er: ---- Woertlich sagte er: ---- Woertlich sagte er: ---- Woertlich sagte er: ---- Woertlich sagte er: ---- Woertlich sagte er: ---- Woertlich sagte er: ---- Woertlich sagte er: ---- Woertlich sagte er: ---- Woertlich sagte er: ---- Woertlich sagte er: ---- Woertlich sagte er: ---- ›Wir mueßen lernen, dieser Buergerkriegssituation richtig zu begegnen.‹ Pop

32 Entspricht im Feature dem Zeitraum 20:12–21:22.

33 Entspricht im Feature dem Zeitraum 21:59–23:08.

34 Entspricht im Feature dem Zeitraum 24:37–25:12.

art loest die bezeichneten Gegenstaende aus ihren funktionalen Zusammenhängen: die trivialen Bestandteile einer technischen Zivilisation gewinnen als kuenstlicher Schutt sinnliche Qualitaet und unerwartete Prominenz. (Ebd.: 58)<sup>35</sup>

Auch hier wird das verzögert und darüber akzentuiert, was Kiesinger in Bezug auf die Außerparlamentarische Opposition (APO) wenige Wochen vor der Sendung sagte, was durch die Presse ging und worüber er erneut polarisierte; diese Verzögerung wird aufs Neue vom Anruf bei der Telegrammaufnahme unterbrochen und über Halleffekte zusehends verfremdet. An das wörtliche Zitat schließt erneut der Anruf beim Telefondienst an, der aufgegriffenen Nachrichtenmeldung folgt das oben zitierte Statement zur Pop Art. Daran ist wiederum für eine Minute ein Solo der Zeitansage montiert; sodann nimmt Vostell abermals die Ergebnisse der Studie zum sexuellen Verhalten des Mannes und die darauffolgende Frage – vermutlich Teil eines Psychotests eines Magazins – auf. Bevor er das Feature mit einem weiteren Anruf beim Telefondienst beendet, dem die Absage der Sendung folgt, findet sich eine letzte These zur Beziehung von Pop Art und Happening: »POP ART IST TIEFGEFRORENES HAPPENING – HAPPENING IST AUFGETAUTE POP ART.«<sup>36</sup> (Ebd.: 59). Das endgültige Ende der Sendung markiert das Zeitzeichen des Telefondienstes, das wiederum der Ankündigung »Beim nächsten Ton ist es 10 Uhr und 0 Sekunden: –« folgt.

### **Die Rebellion der Verneinung und das künstlerische Prinzip der Störung**

Wie lässt sich der Titel von Vostells spielerisch-dokumentarischer Dé-coll/age vor dem Hintergrund der produktionsästhetischen Ausgestaltung und der rezeptionsästhetischen Wirkung nun verstehen? Pop Art und Happening, die in Form der expliziten Systemerwähnung reflexiv werden, verweisen aufeinander, beiden Kunstrichtungen wohnt mindestens ein zentrales gemeinsames Moment inne: Sie sind grundsätzlich kulturelle Spielarten einer ihrem Selbstverständnis nach gegenkulturellen Bewegung. Gegenkultur sind diese – die Liste ließe sich im 20. Jahrhundert rasch wie leicht verlängern –, da sie sich gegen eine Kultur richten, die im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert

35 Entspricht im Feature dem Zeitraum 25:34–27:36.

36 Entspricht im Feature dem Zeitraum 29:15–29:29.

mit der aufkommenden Massenkultur wesentlich von den Logiken des Marktes und den Interessen der Industrie bestimmt ist. So wendet sich die *Rebellion der Verneinung* nicht nur gegen die abermalige Dienstbarmachung der zum politischen Protest gewordenen Kunst durch die Kulturindustrie und den Kunstmarkt – wie es sich etwa in der Pop Art auffällig exaltiert vollzieht und bis heute währt – über eine kommerziellen Rezeptionspraktiken widerspenstige, sperrige und insofern gegenläufige Rezeptionsästhetik. Vostell sucht über die *Rebellion der Verneinung* konventionellen Erzähl- und Vermittlungsformen etwas entgegenzusetzen und (in diesem Falle) den Zuhörer über die akzentuierte Ausstellung der dem Alltag entnommenen Versatzstücke zu sensibilisieren, ihn über die variierte Repetition und Fragmentierung der Schlagzeilen, Zitate und öffentlichen Stellungnahmen anzuregen, die dahinterliegenden Botschaften und gesellschaftlichen wie soziokulturellen Zusammenhänge zu prüfen und zu befragen. Indem Vostell den Nachrichtenfluss unterbricht und aussetzt, will er kritisches Hinterfragen stimulieren und demselben im Vollzug des Hörens Platz einräumen. Auf diese Weise provoziert Vostell nicht nur eine Antwort, er fordert den Zuhörer gewissermaßen zur Ver-Antwortung: Er fordert ihn dazu auf, sich zu dem Gehörten zu verhalten. Die Radiosendung ist nicht, wie es in seinem Funk-Happening 100 × HÖREN UND SPIELEN (wenigstens vermeintlich) der Fall ist, Resultat des Ausfalls eines Konzerts, also eine behauptete Improvisation, um eine Lücke im Programm zu schließen (um den Fluss desselben trotz der Leerstelle zu gewährleisten) und sich demnach auch als situatives Aushandeln und Bewerkstelligen einer ungeplanten Störung des Programms beschreiben lässt. Die *Rebellion der Verneinung* stellt vielmehr selbst eine vermeintliche Unterbrechung des Programmflusses dar – nicht nur für den aufmerksamen als den idealtypischen Zuhörer, sondern ganz besonders für denjenigen, der erst im Verlauf der Sendung zuschaltet oder die Sendung nebenbei rezipiert, da diesem die Markierungen der Sendung als Fiktion im etikettierenden Zeichensystem leicht entgehen können. Die Sendung kann den Eindruck erwecken, der Sendebetrieb habe sich verselbstständigt, die analoge Technik der Leitungen und Kanäle führe ein Eigenleben, diese kommunizierten miteinander, wenn nicht gar, wie geschehen und bereits erwähnt, auf Sabotage des Rundfunkbetriebs durch revolutionäre rückgeschlossen wird. *Rebellion der Verneinung* steht insofern ebenfalls in der Tradition von medienreflexiven Hörspielen, wie sie Hans Flesch mit seiner *Zauberei auf dem Sender* begründet. Vostells Hörspiele, dies betont auch Petra Maria Meyer ausdrücklich, erweitern diese spielerische Anordnung noch (vgl. 2012:180): Zwar sind die Störungen im Falle der *Rebellion*

*der Verneinung* auch geplanter Teil der Hörspiel-Fiktion, doch Vostell verfährt ungleich radikaler damit als noch Flesch, indem die Störung nicht in erster Linie durch ein in dieser Hinsicht noch klassisches Rollenspiel zustande kommt, sondern auf ganz bestimmte Charakteristika des Mediendispositivs zurückgreift. Zum einen betrifft dies das Medium der tatsächlichen als mit der Wirklichkeit übereinstimmenden Information, also der soziokulturellen Bedeutung des Radios als Nachrichten-Bulletin. Vostell greift hierzu auf die bekannte Stimme des Nachrichtensprechers und auf Nachrichtentexte zurück, die entweder dem (tages)politischen Umfeld der Ausstrahlung entstammen oder aber über den kunsthistorischen Kontext mit der Zeitgeschichte verbunden sind, also über tagespolitische Aktualität hinaus für diese Zeit charakteristische Themenkomplexe darstellen, wie dies etwa in Bezug auf die Unruhen, polizeilichen Übergriffe und Demonstrationen, der (politisch motivierten) Aktionskunst der Fall ist. Der Rückgriff auf die »Meldung als verkürzte, zusammenfassende Wiedergabe eines wichtigen Ereignisses nach seinem vollständigen Ablauf suggeriert Wahrheit und Objektivität« (Faulstich 1981: 21), denn durch den Verzicht auf Emotionen beim Vortragston kündigt sich hierin für die Zuhörerschaft »die blanke Wahrheit« (ebd.) an. Vostell unterbricht die Meldungen zwar und verfremdet diese überdies, aber dennoch greift er in der Inszenierung eben auf diese besondere Struktur der Nachricht als mediale Form zurück, um einen medialen Realitätseffekt wenigstens zeitweise zu evozieren. Zum anderen steht der seriöse Nachrichtenton des Sprechers in einem Spannungsverhältnis zu den potentiell als Interferenzen wahrgenommenen Störungen des Sendebetriebs. Die verlesenen, kurzen Texte sind durchgängig durch Repetition einzelner Satzfragmente oder Worte unterbrochen; ein Effekt, der als Defekt an eine hängengebliebene Schallplatte erinnert, den, wie im zweiten Kapitel skizziert, etwa bereits Pierre Schaeffer nutzt, um bestimmte Passagen als Fragmente mechanisch zu wiederholen, ein operativer, mechanischer Vorgang, der den späteren Loop durch den Sampler antizipiert und hierüber neue Möglichkeiten der Klangproduktion zu generieren sowie Klänge auf ihre Beschaffenheit und Wirkung genauer untersuchen zu können. Dies lässt nicht in erster Linie auf eine künstlerische Strategie schließen, sondern auf eine technische Störung, wird der bekannte Nachrichtensprecher doch nicht mit einer (in diesem Falle gebrochenen Form der) Erzählstimme des Hörspiels in Verbindung gebracht. Dies ist insbesondere auch deswegen nicht der Fall, da der Sprecher nicht kunstvoll intoniert; er steht stellvertretend für das Nachrichten-Bulletin, für das Mediendispositiv Radio als Medium der Information. Dieser Stimme sind zwei weitere, anonyme Stimmen zur Seite ge-



stellt, charakterisiert durch eine überwiegend mechanische Sprechweise. Angenommen der Hörer überhört im Verlauf der Sendung die Stimme der Zeitansage zunehmend, so wirkt ihre Kontinuität als Soundtrack beinahe beruhigend. Dagegen fungiert die zweite anonyme Stimme umgekehrt als ein mehr und mehr beunruhigendes Moment, obgleich sie weniger mechanisch als die Stimme der Zeitdurchsage tönt. Diese potentielle Beunruhigung basiert vor allem darauf, dass das Anrufen des Telegrammdienstes immerzu in der Warteschleife endet und unaufgelöst bleibt, obgleich der Anruf über den Kontakt zur Außenwelt die Möglichkeit auf eine Auflösung der rätselhaften Vorgänge eröffnet. Bietet das Spiel für 30 Minuten keine Auflösung der Vorgänge im Sender, sieht man von der Ansage ab, so erhöht sich im zweiten Teil des Features zunächst deutlich die Frequenz an Unterbrechungen, während der »widersinnigen Wirklichkeit« (Vostell 1970: 53) weiterer Ausdruck über die Nachrichtenmeldungen verliehen wird. Hier stehen sich nicht Happening und öffentliche Demonstration gegenüber, sondern *wirkliches Happening* und *Exhibitionismus*, *Demonstration* und *sinnfällige Konsumation-Provokation*. Geht es Vostell zuvor um die Unterscheidung zwischen Kunst und Produkt, indem er die künstlerische Motivation als Arbeit an der Bewusstmachung von Methoden und Prozessen unterstreicht, differenziert er hiervon nun – und das betrifft öffentliche Demonstration und Happening gleichermaßen – »Aktionen, die kaum noch in einem politischen Kontext stehen und in der Tat einer unmittelbaren Triebbefriedigung ihrer Iniatoren [sic!] dienen.« (Ebd.: 53) Die Kehrseite der Aktionsform Demonstration kennzeichnet die bloße Triebbefriedigung, ihr wohnt also eine Motivation inne, die das Ziel verfolgt, Triebspannungen zu entladen. Happening und Demonstration enthalten als Aktionsformen gemeinsame Momente, sind beide doch grundsätzlich potentiell politisch motiviert und stehen über ihre performative Anlage wie die physische Präsenz verschiedener Akteure im öffentlichen Raum in einem Zusammenhang. Als unvereinbar stellt Vostell jedoch die Kehrseite der Demonstration dem Happening gegenüber. Nicht nur den Aktionsformen der Demonstration sind Aggressionen inhärent, sondern auch den polizeilichen Maßnahmen, wie es Vostell über entsprechende Zeitungsartikel und Meldungen aufruft. Er führt dieselben nicht nur über die Themen Provokation, konsumierbare Kränkung, Aggression und Gegenaggression eng, sondern stellt sie über die *Dé-coll/age* ferner in einen Zusammenhang mit dem sexuellen Verhalten von Männern. Vostells *Rebellion der Verneinung* nutzt das Prinzip der Störung, um seine gesellschaftskritische Kunst – seiner künstlerischen Intention insgesamt analog – über das Mediendispositiv Radio ins Leben zu

überführen. Dabei setzt er sowohl den ritualisierten Programmfluss als auch den habitualisierten Gebrauch aus, um dieselben zu durchbrechen und den Zuhörer über die akustische Dé-coll/age zu mobilisieren.

Hierzu möchte ich einen kurzen Exkurs unternehmen. Vilém Flusser teilt die Vielfalt der Medien in zwei Klassen: die diskursiven Medien und die dialogischen Medien. Mit diskursiven Medien bzw. diskursiven Kommunikationsformen bezeichnet der Medienphilosoph die Medien, die vorhandene Informationen von einem Sender zu einem oder mehreren Empfängern verteilt. Bei den dialogischen Medien dagegen ist eine Unterscheidung zwischen Sender und Empfänger weniger sinnvoll, denn – und das zeigt bereits der Name an – hier bewegen sich Informationen prinzipiell sofort und über den selben Kanal hin und her. Das zentrale Unterscheidungsmerkmal ist dadurch die Unmittelbarkeit der Antwort. Beim Radiodispositiv handelt es sich um ein mit Flusser diskursives Medium: Eine Antwort kann nur mittelbar gegeben werden. So formuliert er in seiner Schrift *Kommunikologie* (2003): »Auf der Ebene der Masse hat die Kommunikationsrevolution den Dialog durch die Ausarbeitung der Massenmedien vernichtet.« (Ebd.: 292) Nur der Dialog führe entsprechend zu einer freien, demokratischen und partizipativen Gesellschaft. Dass es sich beim Massenmedium Radio um ein diskursives Medium handelt, diese Tatsache stellt Vostell über sein radiophones Spiel geradezu aus. Hierin sind selbst die normalerweise dialogischen Kommunikationsmittel (Telefon und Telegramm) ihrer Struktur beraubt und werden zu im Sinne Flussers diskursiven Medien. Vergewärtigen wir uns den Mediengebrauch in den 1960er Jahren, wird deutlich, dass im alltäglichen Mediengebrauch diskursive Medien dominieren: So sind es vor allem die Tageszeitung, das Radio und das Fernsehen, über die Menschen das Bedürfnis nach etwa Informationen stillen. Diese Tatsache betont Vostell über die Evokation einer Erfahrung für die Zuhörerschaft, indem er die medialen Formen über-formt wie allmählich verfremdet und hierüber diskursiv werden lässt. Das interagierende und kommunikative Moment in *Rebellion der Verneinung* ist demnach ein anderes als in dem Hörspiel *100 × HÖREN UND SPIELEN*. Auffällig ist dabei, dass er im Falle der *Rebellion der Verneinung* auf der Ebene der Form mit starken Redundanzen arbeitet, was sich als umso wirkungsvoller erweist. Vostells Provokation liegt insbesondere in diesen repetierenden Momenten, wirken sie doch derart irritierend, dass ein Weghören kaum möglich erscheint. Vostell bekämpft das Mediendispositiv gewissermaßen mit den eigenen Waffen, indem er dessen prozessuale Redundanz auf die Spitze treibt.

Dabei finden sich in Vostells Hörspiel nicht nur die expliziten Systemerwähnungen zu Pop Art und Happening wie der Demonstration; sein Hörspiel weist darüber hinaus über die teilaktualisierende Systemkontamination eine intermediale Bezugnahme auf: Indem Vostell Strukturmerkmale des Happenings wie die Prozessualität verwendet, setzt er die Spielregeln der konventionellen Spielformen des Mediendispositivs außer Kraft. Rezeptionslenkung und Markierung finden über die explizite Systemerwähnung auf die Diskurse statt. Letztere stehen demnach eben für diesen Zusammenhang des Aufrufens und der Vernetzung der verschiedenen Diskurse über Analogien und Assoziationen, wohingegen die Störung als Unterbrechung der verlesenen Texte als ein sich permanent wiederholendes Element sowohl Spielstrategie als auch Spielmittel darstellt. Der Zuhörer ist aufgefordert, die eigenen Standpunkte und Vorstellungen jeweils zu be- und hinterfragen und neue Bezüge herzustellen. Die provokante Appellation, die Vostells (audio)visuelle Arbeiten durchzieht, findet in seiner radiophonen Kunst eine Entsprechung, als er dem Zuhörer auch in der *Rebellion der Verneinung* habitualisierte Verhaltensweisen demonstriert und bewusst zu machen sucht.

### 3.4 Radiophone Poesie. Interdependenzen zwischen Produktionstechnik und Gestaltungsverfahren

#### **Die Stereophonie: Der produktions- und rezeptionsästhetische Weg in die Wahrnehmung des Raumes**

Die naturalisierende Stereophonie holt das Hörspiel dorthin zurück, von wo es offenbar seine dramaturgischen Impulse empfangen hat: vom Theater der gebundenen Handlungsabläufe. Der Vorhang aber öffnet sich nicht.

*Kamps 1969: 71*

Das traditionelle Hörspiel orientiert sich produktionsästhetisch überwiegend an einem Kunstverständnis, dessen szenische Spielregeln und narrative Spielstrategien dem bürgerlichen Sprechtheater sowie den literarischen Genrekonventionen entsprechen. Das mediale Dispositiv stellt nicht den ausschlag-

gebenden Referenzpunkt zur Herauentwicklung mittlerweile im Hörspiel konventionell gewordener Darstellungsformen und Erzählstrategien dar. Im Gegenteil neigt das Hörspiel der verinnerlichenden Imagination gerade einer Überwindung dieser technischen Apparatur zu, um den Rezeptionsakt, der sich in der Phantasie des Hörers, auf der *inneren Bühne* seiner Imagination qua poetischer Illusion, vollzieht, zu ermöglichen. Die tradierten Spielformen kennzeichnet – wie es Klaus Schöning hervorhebt – »ein oft ungebrochenes Verhältnis zu der heilen Welt der Sprache, Dichtung und Poesie« (1970: 256f.). Dem Herstellungs- als Produktionsprozess wird dabei nur wenig Interesse entgegengebracht. Daraus resultiert Schöning zufolge ein »mangelndes Medienverständnis«, ein »Mißtrauen der technischen Apparatur gegenüber« sowie ein »[u]nkritisches Verhältnis zur Funktion des Hörspiels als eines integrierten Bestandteils der Kultur- und Bewußtseinsindustrie.« (Ebd.: 257) Dagegen wirkt sich die stereophone Produktionstechnik auf die Entwicklung experimenteller Hörspielformen prinzipiell inspirierend aus, wenngleich sie als Spielmittel in der (Neuen) Musik von Beginn an noch weniger kontrovers diskutiert wird und seit den 1950er Jahren zu den gängigen Produktionstechniken zählt.<sup>37</sup>

Mit der Stereophonie wird dem amerikanischen Physiker Haynes zufolge diejenige Technik bezeichnet, »die sich mit der Aufzeichnung, Verstärkung und Wiedergabe von Schallereignissen befaßt [...], daß für den Hörer der Eindruck einer dreidimensionalen Verteilung der Originalschallquellen erzielt wird.«<sup>38</sup> (Zit. n. Keibs 1961: 6) Zwar nimmt Haynes in dieser Definition von 1954 weder eine Differenzierung zwischen Hör- und Schallereignis vor, noch geht er auf die räumliche Ausbreitung weiter ein. Dennoch enthält die Definition wesentliche Merkmale aller mehrkanaligen Verfahren. Wichtige Voraussetzung stellt die Wiedergabe dieser Produktionen über Lautsprecher im sogenannten Stereodreieck als der Stereo-Standardabhörposition dar. Ihre vollständige rezeptionsästhetisch intendierte Wirkung kann diese stereophone Produktionstechnik nur entfalten, wenn auch die Lautsprecher beim Zu-

37 Im Hörspielbereich wird bis in die 1960er Jahre monophon, d. h. einkanalig produziert und übertragen, ab 1964 beginnt der Rundfunk zweikanalig zu übertragen.

38 1955 gründet der Komponist Hermann Scherchen die Gravesaner Blätter, um über ein öffentliches Forum die theoretische Diskussion über akustische wie radiophone Fragen zu fördern, wobei technische Fragen ebenso wie Fragen der veränderten (musikalischen) Wahrnehmung zentrale Rollen einnehmen.

hörer entsprechend ausgerichtet sind.<sup>39</sup> Zwar entfachen sich an der stereophonen Produktionstechnik auch zunächst Diskussionen um naturalistische Darstellungsweisen. Doch Schöning zufolge steht rasch fest, dass Stereophonie das Medium ist, »in dem sich die aperspektivischen Tendenzen am deutlichsten abzeichnen werden. Die Stereophonie schafft Distanz zwischen Hörer und Apparat, macht ihn zum ›Zuschauer‹, verlegt den Innenraum in den Raum, der zwischen den beiden Schallquellen entsteht und auf dem akustisch aufgezeichnete Informationen wiedergegeben werden.« (1969: 9) Verzichtet man entsprechend darauf, den stereophonen Raum als einen naturalistischen vorzutauschen, so stellt dieser Schöning zufolge einen Raum dar, »der absolut künstlich ist. Dieser Raum eignet sich in einzigartiger Weise zum rhythmisch-strukturierten Spiel mit Versatzstücken aus Sprache, Musik, Geräusch und akustischer Leerstelle« – und so sei es nicht zufällig, dass »fast alle Neuen Hörspiele stereophon produziert werden.« (Ebd.) Diese Künstlichkeit des Raumes wirkt sich entsprechend irritierend auf die angestrebte Imagination des Hörspiels der Innerlichkeit aus, oder wie es Kamps beschreibt: »Der naturalisierende Raumklang der Stereophonie zerstört den schönen Schein.« (1969: 67) Bevor ich auf die Auswirkungen der Stereophonie als Produktionstechnik im Hinblick auf die Gestaltungsverfahren des Neuen Hörspiels anhand einer Fallanalyse eingehe und diese zu erläutern suche, möchte ich zunächst die Technik näher beschreiben.

Akustische Informationen erreichen das Ohr, in Form von Schallwellen. Diese entstehen, da jede Art von Schall durch eine (aktive oder passive) Bewegung erzeugt wird – Schall ist physikalisch formuliert »die erzwungene Schwingung elastischer Materie« (Görne 2011: 27) – und sich dieser Bewegungsimpuls u. a. über die Luft fortpflanzt. Diese Wellen sind »Schwingungen in Raum und Zeit: Der zeitliche Verlauf an einem Punkt im Raum ist äquivalent zum räumlichen Verlauf zu einem Zeitpunkt.« (Ebd.) In der monophonen Produktion und Übertragung ist das Spektrum für diese Bewegung eingeschränkt auf eine Achse, auf der sich eine Schallquelle zum Hörpunkt des Rezipienten zubewegen und davon wegbewegen kann. Es gibt aber bereits in der Zeit vor der Stereophonie durch Variation der Entfernung einer Schallquelle zum Mikrofon sowie die elektroakustische Manipulation, etwa über Hall-

39 Eine ideale Abhörposition über die Anordnung der Lautsprecher wird weder im privaten Wohnraum noch im Tonstudio tatsächlich erreicht, da der Einfallswinkel zumeist nicht mit dem Originalschallfeld übereinstimmt, insofern können diese lediglich einander angenähert werden.

effekte, die Möglichkeit, Räumlichkeit in begrenztem Masse vorzutauschen. Handelt es sich um eine bewegte Schallquelle, so verkürzt sich die Wellenlänge, wenn sich eine Schallquelle zu einem Schallempfänger hinbewegt bzw. verlängert sich im umgekehrten Fall, wodurch die ausgesandte Frequenz höher bzw. tiefer erscheint. Über diese Veränderung der Wellenlänge kann Bewegung akustisch dargestellt werden.<sup>40</sup> In der monophonen Produktion und Übertragung ist das Spektrum für diese Bewegung eingeschränkt auf eine Achse, auf der sich eine Schallquelle zum Hörpunkt des Rezipienten zubewegen und davon wegbewegen kann. Dass sich die Schallquelle in diesem Falle bewegt, beruht auf dem subjektiven Eindruck einer sich bewegenden Schallquelle oder des sich bewegenden Schallempfängers, steht der monophonen Produktion, Übertragung und deren Empfang doch kein Breitenspektrum zur Verfügung.

Von Natur aus nehmen wir Schallausbreitung im Raum binaural wahr. Das heißt, die Informationen, die unsere Ohren jeweils empfangen, werden, wie beim räumlichen Sehen, im Gehirn zusammengesetzt und wir können so abschätzen, wie weit eine Schallquelle entfernt ist und aus welcher Richtung der Schall kommt. Diese Richtungsinformation fehlt bei der monophonen Übertragung, d. h. die Informationen, die das Ohr über den Lautsprecher erreichen verweisen auf einen Hörpunkt, der mit dem Lautsprecher zusammenfällt. Über die Richtungsinformation, die – mit Kamps, der sich bereits früh sehr differenziert mit der Stereophonie und stereophonen Bewegungs-choreographie auseinandersetzt – den »Ortungsmechanismus des menschlichen Gehirns« (1969: 67) stimuliert, ist die Produktionstechnik der Stereophonie eher im Stande, den Eindruck von Räumlichkeit vorzutauschen, als dies im Falle der monophonen Produktion wie Übertragung rezeptionsästhetisch möglich ist. Wobei selbst die Stereophonie gegenüber dem natürlichen Wahr-

40 Die akustische Darstellung von Bewegung stellt etwa im Film-Sounddesign ein wesentliches Werkzeug dar. Dabei handelt es sich Görne zufolge um die Nachahmung des sogenannten »Doppler-Effekts«. Dieser Effekt, benannt nach dem österreichischen Physiker und Mathematiker Christian Doppler, der ihn bei der Lichtausbreitung entdeckt, bezeichnet die Veränderung einer Frequenz durch eine sich bewegende (aktive oder passive, reflektierende) Schallquelle. Genauer führt dies der Physiker Paul A. Tipler aus: »Bewegen sich eine Quelle und ein Empfänger relativ zueinander, so stimmt die von der Quelle abgestrahlte Frequenz nicht mit der empfangenen überein. Bewegen sie sich aufeinander zu, ist die empfangende Frequenz höher als die der Quelle; bewegen sie sich voneinander weg, ist sie niedriger. Dies bezeichnet man als Doppler-Effekt« (Tipler 1994: 487). Entsprechend ist Görne zufolge »seit ›Star Wars‹ kein Science-Fiction-Film ohne den typischen Doppler-verschobenen Klang vorbeifliegender Raumschiffe denkbar, hergestellt z. B. mit dem Pitch-Wheel oder der Pitch Bend-Funktion des Synthesizers« (2011: 41).

nehmungsvorgang des Hörens eine Einschränkung hat, sie kann keinen dreidimensionalen Raum abbilden, sondern, wie Kamps es zutreffend formuliert, »lediglich zwei Koordinaten: Tiefe und Seite«, genauer: Tiefe und Breite. Nur, ganz wesentlich in diesem Zusammenhang, »befriedigt [sie] die natürlichen Hörgewohnheiten des Alltags in einem höheren Maße.«<sup>41</sup> (Ebd.: 68) Da das Radiodispositiv keinen direkten Einfluss auf die technische Ausstattung der heimischen Empfangsgeräte und damit auf deren Empfangsqualität nehmen kann, steht vor allem auch die Gewährleistung der Kompatibilität der neuen Produktionstechnik mit dem potentiell und in der Anfangszeit überwiegend monophonen Empfang hoch, um denselben qualitativ zu garantieren. Das heißt ganz praktisch, dass die stereophonen Produktionen auch noch in der monophonen Rezeptionssituation frei von Qualitätsverlusten funktionieren müssen, ohne dass es zu einer ›destruktiven Interferenz‹ kommt. Diese würde bedeuten, dass Wellen, die sich in der stereophonen Produktion und Übertragung räumlich und zeitlich voneinander unbeeinflusst auf verschiedenen Stereopositionen befinden, in der monophonen Reduktion zusammenfallen und sich auslöschen.<sup>42</sup> Das heißt, dass sich Wellentäler und Wellenberge durch Überlagerung zu null addieren und sich hierüber gegenseitig auslöschen (vgl. Tipler 1994: bes. 435–437). Handelt es sich bei einer Rundfunkproduktion um eine monophone Aufnahme- oder Übertragungstechnik und empfängt der Radiohörer stereophon, so sind die Signale, die von den beiden Lautsprechern umgewandelt und abgestrahlt werden, identisch. Identisch bedeutet rezeptionsästhetisch, dass der Hörer das Hörereignis in der Mitte zwischen den beiden Lautsprechern verortet, da die Schallsignale entsprechend kohärent sind. Diese Verortung als suggestive Evokation des Wahrnehmens einer Schallquelle zwischen den Lautsprechern wird als *Phantomschallquelle*

41 Der Unterschied zwischen stereophonem und natürlichem Hören basiert darauf, dass der Schall, der die Ohren erreicht, beim natürlichen Wahrnehmungsvorgang normalerweise direkt von einer Schallquelle ausgeht, auf die derselbe rückbezogen wird. Bei der Stereophonie dagegen existiert nicht eine Schallquelle, es existieren durch den Empfang über die beiden Lautsprecher zwei. Nehmen wir trotzdem nicht zwei Schallquellen wahr, so lokalisieren wir die Schallquelle beim stereophonen Hören zwischen den Lautsprechern. In diesem Zusammenhang wird von sogenannten ›Phantomschallquellen‹ gesprochen.

42 Die Frage der Kompatibilität ist auch heute noch sowohl in der Musikproduktion als auch in der Tontechnik der Rundfunkstudios wie auch in der Produktion der Empfangsgeräte relevant. So verfügen etwa Autoradios, die sich in den 1960er Jahren verbreiten, in der Anfangszeit lediglich über monophone Schallwandler. Auch heute noch empfangen viele kleine Küchenradios nur monophon.

le bezeichnet (vgl. Görne 2011: 129).<sup>43</sup> Wenn sowohl stereophon produziert, übertragen und empfangen wird, so verortet der Rezipient die Schallquelle je nach Stärke der Pegel- oder Laufzeitdifferenz in der Nähe des einen oder des anderen Lautsprechers. Die Breite der Richtungsorientierung ist demnach auch abhängig von der räumlichen Anordnung der Schallwandler, wobei die räumliche Abbildung insbesondere in Bezug auf die Lokalisationsschärfe einerseits von der Entfernung der beiden Lautsprecher, andererseits vom Winkel der Anordnung abhängt und hierüber beeinflusst werden kann. Außerdem spielt die Position des Zuhörers eine wesentliche Rolle, es entstehen zusätzliche Veränderungen der Laufzeit- und Pegeldifferenz, sobald der Rezipient die Anordnung zwischen den Lautsprechern und seinen Hörorganen – etwa durch eine Drehung des Kopfes oder Bewegung des Körpers – verändert; die optimale Abhörposition ist wiederum über das gleichseitige Stereodreieck beschrieben. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, wie sehr sich natürliches vom stereophonen Hören unterscheidet. Bei letzterem werden die (Phantom)Schallquellen entweder zwischen den Lautsprechern wahrgenommen oder die Phantomschallquelle fällt mit dem Lautsprecher zusammen. Entsprechend ist das artifizielle Spiel über die Wahrnehmung des Hörsinns auf diesen Lokalisationsbereich beschränkt, wohingegen der natürliche Hörvorgang Schallquellen aus fast jeder beliebigen Richtung verarbeiten und lokalisieren kann. Außerdem wirkt sich die Hörposition beim Richtungshören

43 Die Phantomschallquelle lässt sich in der stereophonen Aufnahmetechnik zum einen über die Verzögerung der Laufzeit zwischen den Lautsprechern bewegen, durch die sogenannte *Laufzeitstereophonie*; zum anderen über die Veränderung des Pegelverhältnisses, dies wird als *Intensitätsstereophonie* bezeichnet. Ferner können die Lautsprechersignale sowohl Laufzeit- als auch Pegeldifferenzen übertragen. In diesem Fall spricht man von Äquivalenzstereographie (vgl. ebd.: 129f.). Die »Techniken der Laufzeit-, Intensitäts- und Äquivalenzstereophonie sind raumbezügliche Stereoverfahren. Sie sind für die Lautsprecherwiedergabe gedacht. [...] Spielt man raumbezügliche Aufnahmen über Kopfhörer ab, so kommt es zur Im-Kopf-Lokalisation« (ebd.: 130). Da hier »der Einfluss des Außenohrs auf das Schallfeld fehlt, werden die Phantomschallquellen im Kopf auf einer Linie zwischen den Ohren geortet« (ebd.: 131) und nicht mehr außerhalb. Dieses unangenehme Hörerlebnis wird im kopfbezüglichen Stereoverfahren umgangen, das auch Kunstkopf-Stereophonie genannt wird. Hier wird für einen natürlichen Höreindruck bei gleichzeitiger genauer Richtungslokalisierung ein Kunstkopf während der Stereoaufnahme verwendet, der mit Mikrofonen im Ohr des Kunstkopfs ausgestattet ist. Soll eine raumbezügliche Stereoaufnahme in eine kopfbezügliche umgewandelt werden, kann erstere über Lautsprecher abgespielt und dann wie beschrieben mit einem Kunstkopf aufgenommen werden. Oder es wird die raumbezügliche Aufnahme – unter Berücksichtigung der Eigenschaften des menschlichen Außenohrs – in eine kopfbezügliche konvertiert.



während der natürlichen Sinnestätigkeit nicht ähnlich störend aus, wie das beim stereophonen Hören der Fall ist. Das Richtungshören kann sich solchermaßen uneingeschränkt vollziehen, wogegen dasselbe über die Produktionstechnik der Stereophonie und den Empfang über die Lautsprecher stark eingeschränkt ist. Und dennoch bedeutet die Möglichkeit, stereophon zu hören, im Vergleich zur monophonen Rezeption eine Bereicherung hinsichtlich der Ausweitung der Spielräume in die räumliche Dimension.

Nun ließe sich vor dem Hintergrund, dass die Stereophonie zeitbasierte um räumliche Spielanordnungen erweitert, annehmen, die Stereophonie komme dem Illusionsspiel des traditionellen Hörspiels entgegen. Dass dem nicht so ist, begründet Kamps so fachkundig wie aufschlussreich über das grundsätzlich intermodale Zusammenspiel von Hören und Sehen: Steht ein stereophoner Empfang der natürlichen Sinnestätigkeit auch näher, »gehört zu diesen natürlichen Hörgewohnheiten [allerdings] auch die optische Komponente, denn in der Regel versucht der Wahrnehmende die genaue örtliche Fixierung einer Schallquelle mit den Augen auszumachen. Das Auge unterstützt die akustische Empfindlichkeit, wenn es sie nicht sogar in manchen Fällen erst verifiziert.« (1969: 68) Ob sich nun lediglich von Verifizieren sprechen lässt, ist fraglich, aber die Konsequenz, die Kamps herausarbeitet, ist wesentlich. Er geht einen aufschlussreichen Schritt weiter: Da das Zusammenspiel der Sinne im Vergleich zum natürlichen Wahrnehmungsvorgang gestört ist – der stereophone Raum stellt ja mehr eine Fläche als einen tatsächlichen Raum dar – und der Eindruck von Räumlichkeit das Wahrnehmungsinteresse an der Zuordnung der Richtungsinformation stimuliert, »projiziert [die Stereophonie] das Schallereignis immer in die Blickrichtung vor den Hörer und [...] liefert ihm eine Abbildung, die notwendig ausschnitthaft und deren Format durch die Lautsprecheraufstellung vorgegeben ist.« (Ebd.: 68f.) Da der Wahrnehmungsvorgang, den die Stereophonie rezeptionsästhetisch hervorruft, dementsprechend nicht am Hörsinn, sondern vornehmlich an der Funktionsweise des Sehens und dem hierüber organisierten Zusammenspiel der beiden Sinnestätigkeiten orientiert ist, muss die Täuschung Kamps zufolge – als Versuch, den Wahrnehmungsvorgang derart zu evozieren – zwangsläufig misslingen: »Obwohl die sichtbare Wirklichkeit akustisch greifbar naherückt, herrscht totaler Bildausfall.« (Ebd.) Der Verbesserung der Übertragungs- und Produktionsverfahren wohnt insofern aus der Sicht des illusionistischen Spiels ein paradoxales Moment inne. Dieses kann zwar überwunden werden – die Stereophonie führt ja nicht zum Verschwinden der tradierten Erzählform oder einer bis heute ausschließlich monophonen Produktionspraxis –, jedoch ver-

ändern sich von der monophonen zur stereophonen Produktionstechnik die Bedingungen für das Gelingen einer Illusionsbildung, laufen diese den konventionellen Darstellungs- und Erzählschemata doch solange zuwider, wie die Absenz der übrigen Wahrnehmungsmöglichkeiten einen Ausfall bedeutet. Vermissst wird die fehlende Wahrnehmungsmöglichkeit über den Sehsinn Kamps zufolge aber nur insoweit,

als das akustische Schallbild die Abschilderung einer umfassender wahrnehmbaren Wirklichkeit sein will. Für die Entwicklung von Spielen und Spielformen müßte von Materialien ausgegangen werden, die mediumgeeignet, also wesenhaft akustisch sind, Musik und gesprochene Sprache. Für die Musik bedeutete denn auch die Einführung der Stereophonie eine unbestrittene Bereicherung. Die Korrespondenz verschiedener Klangelemente erscheint durchsichtiger, der gesamte Klangkörper plastischer. Außerdem gestattet es die naturgetreue Aufnahme, den Platz im Konzertsaal mit dem Platz vor der Stereo-Empfangsanlage gleichzusetzen. (Ebd.: 69)

Die Anordnung im Konzertsaal und die heimische Rezeptionssituation weisen Analogien auf, die sich einem Hördispositiv verdanken, das historisch gewachsen und gesellschaftlich etabliert ist. Diese Anordnungen sind jedoch über den »Bedeutungszuwachs der räumlichen Dimension« (Sanio 2000: 12) in der Klangkunst – die etwa Helga de la Motte-Haber als »Intensivierung von Zeit- und Raumwahrnehmung« beschreibt, bei der »[d]em Hören [...] eine starke Dominanz eingeräumt [wird], allerdings in der Art, dass eine ganzheitliche Erfahrung intendiert ist« (2002: 25) – und in der (elektronischen) Musik des 20. und 21. Jahrhunderts ebenso Veränderungen ausgesetzt. Sabine Sanio zufolge beinhaltet dieser Bedeutungszuwachs »eine Relativierung der musikalischen Zeit, die in der Konzertmusik als eigentliche musikalische Dimension gilt«, diese kann »[i]n der Klangkunst [...] kaum unabhängig von den anderen Aspekten und insbesondere dem des Raums betrachtet werden.« (2000: 12) Denn, so formuliert es wiederum de la Motte-Haber: »Klangkunst ist keine Zeitkunst mit Akteuren und Interpreten, aber auch keine bloße Raumkunst wie Malerei oder Plastik.« (1999a: 105) Der Aufführungssituation eines konventionellen Musikkonzerts wohnt bereits die visuelle Komponente inne, als diese von der physischen Kopräsenz der Interpreten und Rezipienten gekennzeichnet ist. Die Klangkunst macht zugleich einen Schritt in die Räumlichkeit und auch wieder nicht, da dem tradierten Hördispositiv diese Kopräsenz bereits inhärent ist, obgleich Räumlichkeit produktions- wie rezeptionsästhetisch der musikalischen Zeit klar untergeordnet ist – oder anders: Der Raum hat keinen Einfluss auf die Gestaltungsverfahren.

Dass die Stereophonie die Illusionsbildung des konventionellen Hörspiels nun zunächst vor Schwierigkeiten stellt, basiert auf der Beschaffenheit ihrer szenischen Räume, kennzeichnet diese doch – mit Kamps – »meistens ein Nirgendwo oder ein symbolischer Ort oder ein realer Schauplatz, signalisiert durch einzelne typische Geräusche und dadurch stilisiert. Stereophonisch erscheint diese Szene immer als unbestimmte Räumlichkeit, die dem Hörer so beharrlich den Eindruck von Raum aufdrängt, daß ihn die Unbestimmtheit stört und nach einer Ergänzung der Wahrnehmungsmöglichkeiten suchen läßt.« (1969: 70) Es ist eben diese Unbestimmtheit, die beim Zuhörer potentiell Irritation hervorruft, was sich auf die angestrebte Illusionsbildung nur störend auswirken kann. Um die Szenen aus dieser Unbestimmtheit gewissermaßen zu befreien müsste diese Spielräume im Raum des Symbolischen »[k]onsequenterweise [...] eine akustische Dekoration aus Geräuschen [...] ständig begleiten« (ebd.), um als dramatischer Text in der Konzentration auf das Gesprochene noch im konventionellen Sinne aufgehen zu können, ohne dabei von der Eigengesetzlichkeit der neuen Produktionstechnik gestört zu werden. Insofern ist Kamps zuzustimmen, wenn er von der Diskreditierung jenes Hörspieltypen spricht, »der aus dem Kunstverständnis der poetischen Illusion hervorging.« (Ebd.: 71) Um dies zu umgehen, muss sich, sofern man an den konventionellen Spielregeln des Rollen- und Handlungsspiels festhalten möchte, Kamps Ansicht nach als Voraussetzung die Perspektive verändern: vom Schallbild als »(ungenügende) akustische Reproduktion der Wirklichkeit« hin zum praktischen Wahrnehmen der neuen Produktionstechnik als einer »Gelegenheit, in dem entstehenden Raumeindruck choreographisch mit Hörbarem zu verfahren.« (Ebd.)

Für diese Choreographie des Hörraums eignen sich gerade aufgrund der Bereicherung der Spielmöglichkeiten um die Komponente der Richtungsinformation Kamps zufolge, und mit Schöning dabei übereinstimmend, »[n]eue, materialbezogene Spielformen« (ebd.: 73), denn »[d]ie choreographische Behandlung von gekoppelten zeitlichen und räumlichen Verläufen führt zu rhythmisch-musikalisch betonten Strukturen.« (Ebd.: 74) Die Spielformen, die die Stereophonie ermöglicht, orientieren sich vor dieser Annahme bestenfalls nicht an den tradierten Spielregeln der Literatur, die allenfalls eine »metaphorische Choreographie mit sehr beschränkten Möglichkeiten« (ebd.: 72)<sup>44</sup>

44 Nach Kamp müsste »das System der Gliederung sinnfällig werden im Hinblick auf Stoff und Thema des Spiels«, um den Hörer eben nicht zu irritieren, wodurch sich die Formationen rasch erschöpfen. (Ebd.)

erlaubt; die Spielformen einer *konkreten* Choreographie, die die Gestaltungsverfahren mit den Produktionstechniken eingeführt, verfahren »frei und spielerisch mit ihrem Material, der Sprache, um neugierig zu beobachten, was dabei an unbekannter Welt herauschaut« und »um mit spielerischen Methoden der wachsenden Komplizierung und Undurchsichtigkeit der Welt beizukommen.« (Ebd.) Kamps bezieht sich dabei also auf die Art künstlerischen Konzepts, die Hagen unter dem Begriff des ›performativen‹, spielerischen Kulturbegriffs, wie im ersten Kapitel dargestellt, zu beschreiben sucht, geht es doch in der künstlerischen Ausgestaltung nicht darum, »Inhalten eine Spielform [zu] geben, sondern Formen spielen [zu] lassen, so daß Inhalt dabei zutage tritt.« (Ebd.: 75)

Die Literatur der 1960er Jahren ist durch eine Skepsis und ein Misstrauen ihrem Arbeitsmaterial, ihrem eigenen Medium, der Sprache, gegenüber gekennzeichnet, was sich in der Konkreten Poesie u. a. als Reduktion und intensive Reflexion des verwendeten Sprachmaterials auswirkt. Vor diesem Hintergrund stellt Schöning die wesentliche Frage, wenn er einwirft: »Welches Medium wäre geeigneter, wenn nicht das Hörspiel, die ›Redewelt‹ durch Verdoppelung in ihrer ideologischen Verhärtung bewußt zu machen? Destruktion und poetische Negation wirken so gleichzeitig konstruktiv und innovativ.« (1969: 11) Autoren wie Gerhard Rühm, Ernst Jandl, Mauricio Kagel oder Jürgen Becker entdecken die Möglichkeit »für experimentelle, neue kompositorische und sprachkritische Methoden im Hörspiel« (ebd.: 14) und suchen sie für ihre Programmatiken produktiv zu machen: »Durch dieses Säurebad gegangen wird Sprache als das anerkannt und vorgeführt, was sie definiert: als Konkretion und Transportmittel von Bewußtsein und als phonetisches Material.« (Ebd.: 15f.)

So ermöglicht die Stereophonie dem Konkreten Poeten und Hörspielmacher Franz Mon zufolge ein Hörspiel, »das sich endlich von der angestrengten illusion in der nähe des hörers agierender stimmen befreien kann, der das monophone hörspiel [...] immer wieder nachjagt.« Entsprechend schwappe »die größere realitätsnähe, die sich die erfinder der stereophonie erhofften«, ins Absurde über, »wenn man mit dem finger genau auf den punkt weisen kann, wo einer spricht, ohne daß man ihn sieht, wo man schritte hört und keine füße findet, wo glocken klingen und keine hängen.« Und so fährt Mon die Konsequenzen betreffend fort:

Der mit solch hochgedrillter illusion gefoppte hörer kommt sich als blinder vor, der an seinen platz gebannt ist, wenn er nicht auch noch seinen (hör)raum einbüßen will. und noch schlimmer: er muß – auf eine sol-

che realitäts-realität vereidigt – an seinem zeitlichen orientierungsvermögen zweifeln, denn die von der realitätsillusion geforderte einheit der zeit funktioniert natürlich nicht. Die stereophonie ist alles andere als ein realistisches medium, sie ist ein artifizielles mittel zur ordnung und unterscheidung von hörwahrnehmungen, die in der monophonie ineinanderfallen müßten. die stereophonie verbessert die syntax der hörereignisse; sie macht – für das hörspiel – überhaupt erst eine differenzierte beziehung zwischen simultanen hörereignissen möglich: jetzt erst läßt sich z. b. sagen, ob sie tatsächlich ineinanderfallen oder ob sie nebeneinanderstehen. jetzt erst, da es den schalltoten raum gibt, gibt es auch den hörbaren, dimensionierten raum. erst wenn die – sowieso beschränkte – stereophonie nicht als wahrnehmungsimulation sondern als syntaktisches mittel zur ordnung von hörereignissen verstanden wird, kann sie mit der syntax der zeitverläufe in beziehung treten. Räumliche positionen und zeitliche verläufe dienen dann der ordnung und beziehung desselben materials. (Mon 1970: 126)

Ob sich diese Entwicklung als »Prozeß einer Emanzipation« indes durchsetzen könne, hänge ebenfalls vom Zuhörer ab, verändere sich beim Neuen Hörspiel nicht nur die Rolle des Autors, Regisseurs und Technikers, sondern ebenfalls die des Rezipienten, wie Schöning herausstreicht:

Wesentlich ist, inwieweit sich der Hörer, Leser, Zuschauer, seiner Rolle als Konsument und Reizempfänger bewußt wird. Inwieweit er dieses Bewußtsein aktiviert und aus der Haltung des Rezipienten, des bloßen Empfängers herausfindet und sich als Sender, als ›Teilhaber‹, als ›Mitspieler‹, als Mitproduzierender versteht. Dies wäre der Punkt, an dem die noch ›autoritären‹ Medien in Medien wirklicher Kommunikation überführt werden könnten. Ansätze zur Sensibilisierung durch Kommunikation und kreativer Aktivität zeichnen sich auch bereits im Neuen Hörspiel ab. (1969: 16)

Über die oben dargestellten Positionen wird eines sehr deutlich: die Produktionstechnik wirkt sich mit ihrer Durchsetzung in den Hörspielproduktionen zunächst nicht als eine Fortsetzung und Intensivierung des Hörspiels als eines suggestiven Handlungs- als Rollenspiels über die Imagination und einer in diesem Sinne metaphorischen Choreographie aus. Sie wirkt sich inspirierend auf die Komponisten wie Literaten aus, die in den Grenzbereichen der Künste und Medien arbeiten und die stereophonen Produktionstechniken weniger als semantische sondern syntaktische Spielmittel verwenden. Die Stereophonie erweitert einerseits Spielräume für literarische Formen und nutzt andererseits das Spannungsfeld des intermodalen Zusammenspiels der beiden Sinne, des Hör- und Sehsinns, um so den Wahrnehmungsvorgang in der

Rezeption selbst ins Zentrum zu rücken. Detaillierter zeige ich dies im Folgenden anhand einzelner Fallstudien. Zunächst steht der Komponist und Hörspielmacher Mauricio Kagel mit einer Sequenz aus seinem (*Hörspiel*). *Ein Aufnahmезustand* (1968) im Fokus, gefolgt von Überlegungen zum Begriff des ›radiophonen Textes‹ von Gerhard Rühm, den ich anhand der Spielpartitur des Hörspiels *Ophelia und die Wörter* (1969) auf seine genuin radiophone Beschaffenheit hin befrage und diskutiere. Nutzt Rühm die Produktionstechnik als syntaktisches Mittel, um die Stimmen abstrakt zu choreografieren, so verwendet Kagel diese dagegen grundsätzlich anders. In *Lullaly*, ein Teil des Stückes (*Hörspiel*). *Ein Aufnahmезustand*, kreiert Kagel, so die These, ein anekdotisches Kurzhörspiel über das stereophone Spiel der Bewegung und das intermodale Zusammenspiel der Wahrnehmungssinne des Hörens und Sehens, das sich im Bereich des Phantastischen und des Märchens ansiedeln lässt.

### 3.5 Mauricio Kagel: »Durchdringung der Musik als Sprache und Sprache als Musik«

Was mich als Komponist am Hörspiel interessiert, ist die Tatsache, daß hier die Klarheit der Aussage wesentlicher Bestandteil des Genres ist. In solchem Zusammenhang sind nur konkrete Gedanken formulierungsfähig. Ich würde nie ästhetische Bereiche, die ihrer Natur nach *apolitisch* sind, [...] ablehnen. Aber ich wehre mich dagegen, Hörspiele zu machen, die als Ausgangspunkt ästhetische Nirwanas zum Inhalt haben. Ich sehe im Hörspiel ein Mittel zur genuinen Rundfunk*agitation*.

*Kagel 1983: 136*

Bei Kagel nimmt grundsätzlich – ähnlich wie bei u. a. Mon und Wondratschek – die Möglichkeit eine zentrale Rolle ein, innerhalb des Mediendispositivs politische Rede auf deren theatrale Inszenierung, ideologische Phrasenhaftigkeit und suggestiv-demagogische Wirkung als Herrschaftsinstrument hin zu analysieren, zu dekonstruieren und hierüber auszustellen wie in ihrer spezifischen Rhetorik transparent und ästhetisch erfahrbar zu machen. So setzt er sich mit diesen Themen in seinem sprachkritischen Hörspiel *Der Tribun* (WDR 1979) – als der »Umsetzung meiner Skepsis mit den Mitteln der Rundfunkarbeit in der Fiktion des Hörspiels« (1983: 138), wie Kagel es selbst beschreibt – auseinander. Sein Interesse betrifft sowohl die performative und klingli-

che Seite des Sprechens, die akustische Materialität der Sprache als auch »die Schärfe des Wortes«, durch welche »Musik konkret zu werden [vermag], ohne sich in Illustrationen zu verwandeln.« (Ebd.: 139) Auch für den Komponisten erschöpft sich demnach das Hörspiel mit der Ausweitung des Spielmaterials, nun aus der Perspektive der Musik als der Erweiterung um das Sprachmaterial, nicht in einer Dichotomie von Information und Musik als reine, selbstreferenzielle Klanglichkeit, die Knill den Neuen Hörspielmachern unterstellt. Denn die Montageverfahren begründen sich ihm zufolge weder in einem »ästhetische[n] Nirwana« (ebd.:136), noch münden diese dort, einem reinen Selbstzweck dienend. Im Folgenden möchte ich die Rolle des stereophonen Raumes bei Kagel anhand einer Sequenz aus dem Hörstück (*Hörspiel*). *Ein Aufnahmezustand* (WDR 1970) analysieren, ein Hörspiel, das sich nach Schöning »von der ›Literatur‹ ebenso befreit [hat] wie von der ›Musik.« (1969: 10)

### **Lullaby: Radiophone Poesie diesseits wie jenseits der Abstraktion**

›(Hörspiel). Ein Aufnahmezustand‹  
des Argentiniers Mauricio Kagel bedeutet  
innerhalb des Neuen Hörspiels in jeder Hinsicht  
die abenteuerlichste Grenzüberschreitung.

*Schöning 1969:10*

Das stereophone Spiel stellt in Kagels Hörspiel als strukturgebendes, also syntaktisches Prinzip eine zentrale Spielidee dar, bei dem Produktionstechnik und Gestaltungsverfahren auf eine spezifische Weise zusammenspielen. Ich analysiere das (*Hörspiel*). *Ein Aufnahmezustand* im Folgenden anhand eines Ausschnitts, in dem er das intermodale Spiel zwischen Hör- und Sehsinn über diese Produktionstechnik sehr humoristisch vollführt. Dieser Ausschnitt trägt in der digitalisierten Version den Titel *Lullaby*.<sup>45</sup> Zunächst aber zum Entstehungsprozess dieses Hörspiels: Es basiert auf keiner vorab fixierten Partitur als Manuskript, sondern verdankt ihr Material improvisatorischen Vorarbeiten im Hörspielstudio während eines Aufnahmeprozesses, zu dem Kagel sie-

45 Diese Bezeichnung kann man zwar als Markierung über das etikettierende Zeichensystem verstehen, die dem Zuhörer prinzipiell Aufschluss über den Inhalt gibt, jedoch ist dieser Titel in der Radioversion – als eines Kontinuums der Sequenzen mit Übergängen, jedoch ohne Abruf der einzelnen Sequenztitel – nicht abrufbar. Dass dies einen wesentlichen Unterschied während der Rezeption darstellt, werde ich noch näher ausführen.

ben Musiker einlädt. Dem Produktionsprozess, der Aufnahme und der Postproduktion kommen im Neuen Hörspiel – analog zur Prozessorientierung der historischen Avantgarden wie zu postmoderner Kunstpraxis – eine wichtige Rolle zu. Kagel markiert dies bereits im Titel. »Aufnahmestand« betont mindestens zwei Aspekte: Zum einen rekurriert der Begriff auf die Aufnahme als Produktionsprozess der 1960er Jahre und damit auf die Erweiterung der Produktionstechniken über u. a. die Stereophonie und das Tonband sowie deren Einfluss auf die Gestaltungsverfahren. Zudem stellen die Aufnahmesituation als Herstellungsprozess sowie der Aufnahmestand, an den sich Auswahl- und weitere Produktionsverfahren während der Postproduktion anschließen, eine Referenz dar: sie sind jedweder Radiosendung als einer abgeschlossenen Medienkonserve vorgängig. Die Aufnahmeprozedur ist in der fertigen Produktion als solche normalerweise weder vorhanden noch transparent. Als missglückt bewertete Aufnahmen werden als Ausschussware entsorgt. Kagel kehrt diesen Vorgang gewissermaßen um, indem er sich nicht zuvorderst für die »kunstvoll artikulierten Klänge und Worte« interessiert – diese gar im Hinblick auf seine Intention als »notgedrungene[] Abfallprodukte« (Kagel 1969: 392) bezeichnet –, sondern für die Aufnahmen, die normalerweise als Abfallprodukte während der Postproduktion wegfallen. Er beschreibt den Produktionsprozess, bei dem »Intention, Methode und formaler Aufbau nur mittelbar in Zusammenhang stehen«, folgendermaßen:

Jeder der sieben Mitwirkenden, der zu einer Studioaufnahme eingeladen ist, wird erst a posteriori erfahren, daß nebensächliche Fragen und Antworten, spontane Äußerungen, ungezwungene Bemerkungen und Nebengeräusche Hauptinteresse dieser Produktion sind. Die von ihm kunstvoll artikulierten Klänge und Worte werden dagegen als notgedrungener Abfall hingenommen und sozusagen als Material zweiter Ordnung später einmontiert. Wegen der Hinterlist dieser Produktionsmethode wäre ein Vergleich mit Polizeiverhören nicht ausgeschlossen – wo jede Darlegung des Untersuchten später gegen ihn gerichtet werden kann. Ein wesentlicher Unterschied zu solchen Praktiken sei jedoch erwähnt: nach Beendigung der jeweiligen Aufnahme wird der Mitwirkende in das Kompositionsprinzip des entstehenden Hörspiels eingeweiht, und es wird für die Verwendung seiner mehr oder weniger unfreiwilligen Worte und Töne um Einverständnis gebeten. (Ebd.)

Kagels Hörspiel basiert nicht auf einer Komposition respektive Partitur, die von Musikern umgesetzt wird: Es gibt für die eingeladenen Interpreten keine Texte; die Mitwirkenden erhalten lediglich Schablonen als eine Art Gebrauchsanweisung und Anregung, die Kagel »Aktionsideogramme« nennt und die den



»Ausgangspunkt für eine spezifisch akustische Tätigkeit der Instrumentalisten« (ebd.: 415) darstellen:

Ich habe vorher mit jedem Interpreten gesprochen, bei jedem aber habe ich regelrecht gelogen. Etwa in der Art: ›Ich bin von einem Hörspielautor und seinem Regisseur eingeladen worden, Hörspielmusik zu komponieren. Aber ich glaube kaum, daß dies notwendig ist, weil das Hörspiel heute keiner Hörspielmusik bedarf. Deswegen habe ich keine Noten vorbereitet. Kommt-Kinder-wir machen-schon-was.‹ Das war eine Sprache, die dem Rundfunkjargon entsprach, schnodderig genug, um präzise genug zu sein, aber ebenso unpräzise, um an der Sprache vorbeizusprechen. Ich sagte weiter: ›Wir treffen uns im Studio‹ und ›Wir werden denen schon was liefern‹. Das Wort ›liefern‹ klärt viel. (Ebd.)

Wie ist nun die Aussage zu verstehen, dass in diesem Hörspiel – die Gattungsbezeichnung steht bezeichnenderweise im Titel in Klammern, ist dem zweiten Teil des Titels, dem *Aufnahmestand*, jedoch vorangestellt – Intention, Methode und formaler Aufbau nur mittelbar in Zusammenhang stehen? Zunächst zum Titel: Steht die Bezeichnung Hörspiel in Klammern, so deutet dies auf das Bezugssystem hin. Dieses ist im konventionellen Sinne – tradierte Hörerwartungen betreffend – eine überwiegend literarische Radiosendung und stellt insofern den Ausgangspunkt des Hörspiels dar. So arbeitet Kagel zwar generell im Grenzbereich von Musik und Sprache, aber die Produktionen entstehen und stehen ob der Produktionspraxis im Mediendispositiv Radio – in den 1960er Jahren wie auch teilweise heute noch – innerhalb eines Redaktionskontextes und sind über die Sendeplätze wie paratextuellen Hinweise mit demselben verbunden. Der Kontext ist in diesem Fall das Neue Hörspiel, der wiederum im Gesamtkontext des Hörspiels als dem radiophonen Bezugssystem steht. Das Hörspiel, und damit die literarische Produktionspraxis wie die narrative Radiosendung, stellt auch die Referenz dar – wobei diese zwar im Titel aufgerufen wird, aber eingeklammert ist, was bereits eine erste Verschiebung andeutet. Der zweite Teil des Titels verweist auf den Prozess, der im Fokus des fertigen Hörspiels steht: auf den Aufnahmestand. Er betont die Prozedur, aus dem die fertige Produktion resultiert. Ein fertiges Hörspiel basiert auf einer künstlerischen Intention, die für gewöhnlich in einem Zusammenhang mit der Methode und dem formalen Aufbau steht. Im Falle dieses Hörspiels ist die Intention der Methode nicht vorgängig. Kagel funktioniert die Aufnahmesituation quasi um, das Resultat der Aufnahme wird über dieses Verfahren nicht kalkulierbar. Hierüber soll Kagel zufolge im Gegenteil

die Voraussetzung für einen nicht-gerichteten, tendenzfreien Ablauf geschaffen werden. Widerspruchsvoller Kontrapunkt zwischen allen Personen dieser Hörmontage wird dann ebenso möglich wie Mißverständnisse, Übereinstimmungen, Entsprechungen, Störungen aller Art, und nicht zuletzt eine makroskopische Anwendung des Mikrophons für die Registrierung solcher psychologischen Momente, die im Wortfunk-Drama meistens nur stilisiert in Erscheinung treten. (Ebd.: 393)

Über die dem natürlichen Sprechen innewohnende Spontaneität während der Probeaufnahmen bzw. vor, zwischen und nach den Aufnahmen, einem Sprechen, das eben nicht ein Sprechen vor dem und für das Mikrophon, also die Aufnahme ist, darin sieht Kagel die Möglichkeit einer Fluchtlinie aus der Stilisierung.

Ist nun das gelockerte Verhältnis zwischen Intention und Methode verdeutlicht, gilt es noch den Zusammenhang zum formalen Aufbau zu klären. Die Produktion basiert weder auf einer ihr vorgängigen Intention im Hinblick auf das endgültige Resultat noch auf einer Partitur. Die formale Ausgestaltung ergibt sich nicht aus der künstlerischen Intention, ist das Resultat der Aufnahmen doch nicht absehbar, sondern aus den entstehenden Aufnahmen selbst, die Kagel als gleichberechtigte Materialien montiert. So sind die performativen Aspekte der Stimme als Klang- wie Geräuschmaterial auf der Gestaltungsebene in gleicher Weise relevant, wie der semantischen Dimension der Sprache Bedeutung zukommt; das Gleiche gilt für Musik und Geräusche, sie haben – wie Kagel betont – »keine untermalende, parasitäre Funktion [...], sondern [sind] den Worten und Sprachklängen an Bedeutung gleichgesetzt.« (Ebd.: 415) Bei der (intransparenten) Durchinszenierung der Aufnahmesituation, über die Kagel die grundlegende Möglichkeit für diese Art der Aufnahmen erzeugen kann, relativiert er jedoch die behauptete Ungerichtetheit seines Vorgehens in einem Gespräch mit Schöning: »Natürlich wußte ich bereits über die Art der Situationen, die ich brauchte, Bescheid. Ich wollte zum Beispiel einen Abschnitt im Park aufnehmen; ein ›böses‹ Märchen komponieren.« (Kagel zit. n. Schöning 1983b: 172) Die Inszenierung des Entstehungsprozesses dient Kagel dazu,

*[e]ine Wirklichkeit [zu] schaffen, die zwar künstlich ist, aber sich so der existierenden Elemente bedient, bis sie plausibel wirkt. Das ist ein Spiel mit Illusionen, aber auch mit Illusionismus und Anti-Illusionismus als Paradigmen. Damit sind wir zu einer weiteren Technik dieses Hörspiels gekommen: der Verwischung der Grenzen, der unscharfen Grenzen zwischen Musik und Sprache, zwischen Illusion und Nicht-Illusion. (Hörspiel) Ein Aufnahmezustand ist*

ein Dokument *radiophonischer Poetik*. Einer Poetik, die eben nur im Rundfunk in diesem Maße möglich ist. Weder auf der Bühne, noch im Film ist dies so erreichbar, weil dort das Auge unser Ohr ablenkt. (Zit. n. ebd.: 173)

Wie sich das Spiel mit Illusionen, Illusionismus wie Anti-Illusionismus in Kagels Hörspiel vollzieht und wie Kagel mit der Beziehung zwischen Hör- und Sehsinn im genuin akustischen Medium spielt, um Bedeutung als Spiel der Signifikanten unentwegt an- aber nicht auszudeuten und zu verschieben – wobei er die Einheit von Signifikant und Signifikat negiert wie decouviert, was mitunter den Reiz dieser Sequenz ausmacht –, möchte ich nun produktions- wie rezeptionsästhetisch zeigen.

### **Lullaby: Das Spiel mit der stereophonen Produktionstechnik zwischen syntaktischem und semantischem Spielmittel**

Es handelt sich hier um einen Lyrismus des Imaginären, der von der Vorstellung von Träumen ernährt wird, von der Durchdringung von Musik als Sprache und Sprache als Musik.

*Kagel zit. n. Schöning 1983b: 173*

Zunächst ist eine Stimme zu hören, die das klassische Kinderlied *Schlaf Kindlein, schlaf* – das gleichzeitig die Melodie des Liedes *Maikäfer, flieg* ist – ruhig, in sich versunken und nahe am Mikrofon summt, wobei die Stimme relativ gleichmäßig auf beide Stereopositionen verteilt ist, also als Phantomschallquelle in der Mitte zwischen den Lautsprechern rezipiert wird.

Das Klangbild des Summens, über geschlossene Lippen erzeugt, dem über die Resonanz des Körpers, insbesondere des Mundraumes und der Kehle, eine körperliche Dimension innewohnt, mehr Körpergeräusch als der Verbalsprache zugehörig, also gerade den Überschuss des Mediums Stimme in den Vordergrund stellt, grundiert die gesamte Sequenz. Sie verleiht dieser akustischen Szenerie, die sich in den drei Minuten herausbildet, den – je nach Gestus des Summens verändert sich dieser innerhalb der Sequenz – (körper)spezifischen Sound des *Lullabys*. Dieser durchgängigen Tonspur – sie lässt sich aufgrund ihrer rezeptionsästhetischen Wirkung als emotiver Soundtrack bezeichnen – fügt Kagel weitere Geräusche und Klänge hinzu, wobei die Sequenz, bis auf den Schluss, der gleichzeitig den Höhepunkt darstellt, nicht mit Verbalsprache arbeitet, sondern ausschließlich mit Geräuschen und Klängen, die dieser nicht zugehörig sind, und wenn doch, dann eben lediglich als Überschuss wie

im Falle des Summens. Bereits nach 16 Sekunden kommt ein lauterer, helles Geräusch einer klimpernden Rassel hinzu, das die gesummte Melodie jedoch nicht unterbricht, es erweckt eher den Eindruck, als begleite das Summen unterschiedliche Handlungen, die immerzu auf die Mitte der Stereopositionen ausgerichtet sind. Die summende Person, die wie sich am Ende herausstellt, den Klangcharakteristika zufolge männlich ist, gerät im Verlauf der Sequenz mehr und mehr zur Figur, die mit einem weiteren Protagonisten in einer abstrakten Form interagiert. Letzterer bleibt jedoch stumm. Am Ende lässt sich schließen, dass es sich um ein Kind handelt, das einschlafen soll. Da sich das Geschehen rezeptionsästhetisch auf die Mitte zwischen den Lautsprechern ausrichtet, kann dort das Kind verortet werden, das mit der Zuhörerposition zusammenfällt; er kann insofern auch als – so ließe sich sagen – derjenige bezeichnet werden, der zum Einschlafen gebracht werden soll und eben nicht, denn hierbei erweist sich der Titel als irreführend: So lullt Kagel den Zuhörer über *Lullaby* nicht ein. Ganz im Gegenteil, fordert er ihn doch geradezu heraus, irritiert die Rezeptionsweise, die weder im musikalischen noch als theatral-literarisches Spiel völlig aufzugehen scheint. So fungiert das Prinzip Störung im Falle von *Lullaby* auf der Ebene der Unentscheidbarkeit ob der Rezeptionsweise, lässt sich doch gewissermaßen zwischen beiden Les- als Hörarten wechseln, die sich gegenseitig zu befruchten scheinen.

Anschließend ertönt die summende Stimme für wenige Sekunden erneut ohne weitere Geräusche, bis man ein paar Schritte, die sich auf Kies zu bewegen scheinen, hört; daraufhin vernimmt der Zuhörer das Geräusch von Murmeln, die eine Murmelbahn zu passieren scheinen. Nach insgesamt 46 Sekunden mischt sich eine Art Pfeifgeräusch in die Szenerie, das den hohen Gesang einer Nachtigall imitiert und von der Zuhörerposition aus links positioniert ist. Die Szenerie wird nun insgesamt unruhiger, das Summen des Kinderlieds bewegt sich in feinen Nuancen vom Mikrophon weg, wiederum begleitet durch verschiedene Interaktionen u. a. der Murmeln, und wendet sich diesem wieder zu. Die summende Stimme, der imitierte Gesang des Vogels, die Murmeln und weitere, überwiegend helle Geräusche sind nun simultan anwesend und grundieren die Szenerie. Nach 1:22 nähert sich ein Pferd in schneller, galoppierender Gangart von – aus der Zuhörerperspektive – links, wobei sich die Schrittfolge abstrahiert je näher es der Szenerie zu kommen scheint. Zunächst wirkt es so, als würde das Pferd direkt auf die Szene zu galoppieren, doch in der mittleren Stereoposition angekommen, scheint es sich auf der Stelle zu bewegen. Es bleibt Teil der Szenerie, wenn nach insgesamt 1:43 Minuten eine helle Glocke ertönt, deren impulsgebende Bewegung auf

den summenden Protagonisten zurückzugehen und dessen Summen nun ungeduldig zu werden scheint. Der helle, klare Ton der Glocke wirkt dabei beinahe schmerzhaft, also – und dies betrifft die gesamte Szenerie – keinesfalls beruhigend oder gar ermüdend. Kaum verstummt die Nachtigall, nähert sich erneut das galoppierende Pferd, nun – wiederum als konkret empfunden – aus der Zuhörerposition von rechts, wird jedoch alsbald vom lauter werden Summen übertönt, das jetzt von der bisher überwiegend sanften in eine deutlich differente, tiefere Tonlage wechselt; sie wird im letzten Drittel der Sequenz rauer und unbehaglicher, vermischt sich mit einem ebenfalls in der Mitte lokalisierbaren, Schnauben des Pferdes, das sich zunächst wiederum aus der Szenerie nach links wegzubewegen scheint, jedoch alsbald erneut den Eindruck erweckt, auf der Stelle zu galoppieren, doch setzt sich diese Veränderung der Richtung nicht kontinuierlich fort. Auf einmal ist es auch nicht nur *ein* Pferd: Das Wiehern wie die Schritte und Schrittfolge wechseln in verschiedene Stereoposition und vervielfältigen sich, offenbar sind es nun mehrere Pferde. Außerdem mischt sich in die akustische Szenerie ein Geräusch, das an einen hellen, diskontinuierlichen Sinuston erinnert, jedoch über eine klangliche Breite verfügt, also vermutlich synthetisch hergestellt wurde, in jedem Fall aber ein tontechnisch verändertes, verstärktes Geräusch darstellt, das an eine Mischung aus metallischer Rassel und Sinuston erinnert, deren auffällig heller Klang wiederum zum übrigen Geräuscheinventar so abgemischt ist, dass dieser deutlich in den Vordergrund gerät und zudem als schmerzhaft empfunden wird. Nach insgesamt 2:20 verstummt die menschliche Stimme für einen Moment und geht in ein tiefes, sehr körperliches, dumpfes Geräusch über, bewegt sich aus der Mitte der Stereopositionen in schnellen Schritten weg, nicht zur Seite, sondern in die Tiefe, so scheint es rezeptionsästhetisch, um schließlich zügig erneut an die ursprüngliche Position zurückzukehren. Diese Bewegung der Rückkehr ist begleitet von den lauten und – im Vergleich zur Höhenlage und Klangfarbe der übrigen Geräusche und Klänge – eher tiefen Klängen einer Kuhglocke; als Impulsgeber identifiziert der Zuhörer wiederum den summenden Protagonisten, dessen Summen nun endgültig eine dumpfere Klangfarbe grundiert, in ein tiefes, ungeduldiges Knurren übergegangen ist, das in zunehmendem Maße genervt und ärgerlich wirkt. Auf diese Weise wird der knurrende Mann mehr und mehr zur interagierenden Figur einer Handlung, die dem Rezipienten überwiegend (wie lediglich) über die Körpergeräusche erzählt wird. In diese akustische Szenerie mischen sich erneut die Schritte eines Pferdes, dessen Bewegungsrichtung nun endgültig nicht mehr erkennbar ist; seine Schrittfolge, die zunächst auf wiederum nur ein Pferd schließen

lässt, bleibt unbestimmt, größtenteils diffus und abstrakt; es wirkt, als bewege es sich erneut – wenigstens partiell – auf der Stelle, nun – im dritten Auftritt – in verlangsamer Gangart, eher einem Traben gleich. Nach insgesamt 2:34 Minuten wechselt das laute, ärgerliche Summen aufs Neue in ein zwar nicht wesentlich entspannteres und leiseres, aber weniger verärgertes und dennoch intensives Summen. Aus einem Pferd werden wiederum mehrere, ausgelöst durch verschiedene Wieher-Geräusche und diffuse, auf verschiedene Stereopositionen diskontinuierlich verteilte Geräusche eines Hufgetrappels. Nach insgesamt 2:48 Minuten ist nun abermals die Bewegung der Figur als Phantomschallquelle aus der Mitte der Lautsprecherpositionen nach links über relativ leise Schritte auf Kies angedeutet, die alsbald zu dieser mittleren Position mit einer weiteren Schallquelle zurückzukehren scheint, über deren Impulsgebung ein heller, vervielfältigt wirkender Geräusch-Klang in die akustische Szenerie einzieht: ein sehr helles Geräusch, das an den hektographierten Klang eines großen metallischen Windspiels erinnert und das die vorherigen Geräusch-Klänge durch die aggressive und aufdringliche Wirkung übertrifft und verstärkt. Dabei, und dies ist in Bezug auf die Bewegung der Phantomschallquelle noch anzumerken, wird in diesem Fall die Stimme paradoxerweise nicht leiser oder wendet sich vom Mikrofon ab, was ja die Voraussetzung dafür wäre, dass die Bewegung, die Schritte im Kies, mit der Körperbewegung der Hörspielfigur in Verbindung gebracht wird. Die Aggressivität der Szenerie spiegelt sich darüber hinaus in der summenden Stimme wider, wechselt diese erneut sowohl den Gestus als auch in eine tiefere Tonlage und wirkt in steigendem Maße verärgert, bis die Sequenz mit dem zornigen Satz endet, der wiederum der summenden Figur zugerechnet wird: »Schlaf doch endlich.« Mit diesem letzten Satz mündet das Hör-Spiel in einer konkreten Situation in dessen Verlauf Kagel den Rezipienten durchweg in ein Geschehen hineinzieht, das er ihm über das Changieren zwischen konkreten Handlungsfragmenten und erneuter Abstraktion, zwischen der Wirklichkeit eines suggestiven, illusionären Handlungsgeschehens und einer musikalisch-klanglichen Imagination gleichzeitig jedoch permanent entzieht. Kagel nutzt die tontechnischen Mittel, um das alltägliche Zubettgehen als rituelle Handlung im familiären Umfeld über das Moment des Imaginären, des Märchens und des Phantastischen (und dies wohnt dem Ritual selbst wiederum in Form von Märchen und Kinderliedern inne) zu verfremden. Dieses Moment ist im Hörspiel über verschiedene Charakteristika, die auf diesen Bereich verweisen, selbst präsent.

Was deutet nun auf diese Szenerie des Rituals konkret hin, welche Momente verfremden sie? Und inwieweit spielt sie über das stereophone Spiel

Hör- und Sehsinn gegeneinander aus? Über diese Fragen möchte ich mich nun der spezifischen Verfasstheit des Hör- und Sehspiels annähern. Dem Hörer ist der Titel der Sequenz in der Rezeption über das Radiodispositiv unbekannt. Die akustische Szenerie beginnt mit dem bekannten Schlaflied, das bereits als Markierung auf den Handlungszusammenhang verweist, insbesondere da das Lied nicht kunstvoll rezitiert, sondern lediglich, in alltäglicher Manier, gesummt wird. Diese Referenz ist aber gleichzeitig nicht eindeutig, da die Melodie ebenfalls auf das Lied *Maikäfer, flieg* referiert. Der Text, den die Melodie dabei also potentiell mit aufruft, steht in einem grundsätzlich grotesken Verhältnis zur lieblichen Melodie des Wiegenliedes. Kagels (*Hörspiel*). *Ein Aufnahmezustand* besteht aus insgesamt sieben, der Anzahl der beteiligten Interpreten kohärent, Sequenzen. Das der *Lullaby*-Sequenz vorgängige Stück *Speak softly* ist über das Geräusch einer sich schließenden Tür, die wiederum auf den Aufnahmeraum und den Beginn der Aufnahme verweist, gerahmt. *Speak softly* ruft durch die hörbare Kommunikation zwischen Regiekabine und Aufnahmeraum den Aufnahmezustand als Situation beim Hörer auf, wenngleich Kugel diese Szenerie im Verlauf der knapp sechseinhalbminütigen Sequenz zunehmend verfremdet. Unterscheiden sich die beiden Szenen bereits in ihrer atmosphärischen Grundstimmung – so markiert der Schluss der ersten Sequenz zugleich hör- und wahrnehmbar ihren Abschluss. Die anschließende Sequenz *Lullaby* verweist im Eindruck des Räumlichen nicht auf einen konkreten Ort, sondern im Grunde auf einen imaginären Nicht-Ort. Daher kann diese Sequenz auch als eine in sich geschlossene, unabhängig vom Rest des Hörspiels, wahrgenommen werden. Der Übergang zur nächsten Sequenz *Spinning top* ist wiederum durch einen harten Schnitt markiert, der abermals an eine Tür erinnert, die diesmal jedoch in gesteigerter Vehemenz zugeschlagen wird.

Zurück zu *Lullaby*: Zur Stimme treten anschließend die Geräusche einer Rassel und eines Murmelspiels hinzu, die zwar auf kindliches Spielen verweisen, aber doch zur Verfremdung der Situation beitragen, als diese Spiele üblicherweise gerade nicht in Zusammenhang mit dem rituellen Vorgang des Zubettgehens gebracht werden. Der Gesang der Nachtigall wirkt sich ebenso irritierend aus. So verweist er zwar einerseits auf eine nächtliche Szenerie, bringt andererseits jedoch keine ruhige und besänftigende Stimmung mit sich: im Gegenteil, erhöht sich doch fortan zunehmend die Frequenz der Aktionen. Abstrus mutet das auf die Szenerie zu galoppierende Pferd an, das grundsätzlich zwar dem Themenkreis des Märchens zugerechnet werden kann, dessen Schrittfolge über die stereophone Anordnung jedoch nicht konkret wird, sondern ins Diffuse übergeht. Das Spiel mit Bezügen wie Entzügen

eines Handlungsgefüges kennzeichnen die ersten, knapp zweieinhalb Minuten des Hörstücks. Ein Wendepunkt ins Groteske kommt mit dem Erklären der Kuhglocke, die zugleich humoristisch wirkt, gewinnt die im Zentrum agierende Figur doch über diese Handlung stark an Kontur. Diese Aktion ähnelt in ihrer Funktion und Wirkung der Peripetie im klassischen Drama. Der Umschlag ins Groteske verändert die Art der Rezeption. Der Hörer hat von nun an die Möglichkeit, einem weiteren Changieren zwischen abstrakter und konkreter Handlung zugunsten einer klaren Entscheidung gewissermaßen auszuweichen. Die restliche Sequenz kann weniger verstörend auf einen aufmerksamen Rezipienten einwirken, findet aber dennoch im die Sequenz abschließenden Satz eine Art – in metaphorischem Sinne – euphonischen Abschluss. Hier tritt die komplexe Kombination und Dynamik der Spielmittel und -strategien Kagels zutage: Er ruft über Systemreferenzen verschiedenste Kontexte auf, die Bedeutung konstituieren wie permanent verschieben. Evoziert werden diese Kontexte, indem Kagel etwa Elemente aus dem Märchen aufgreift. Ferner deutet er über die kompositorische Choreographie signifikanter Geräusche Handlungen an, die nicht nur den Hörsinn ansprechen, sondern aufgrund der indexikalen Natur dieser Geräusch-Klänge über die intersensorische Beziehung zwischen Hör- und Sehsinn auch visuelle Vorstellungen hervorrufen. Die Stereophonie spielt für die Wirkung und das Zusammenspiel des Hör- und Sehsinns eine maßgebliche Rolle. Neben tontechnischen Manipulationen und Verfremdungen trägt sie dazu bei, dass sich die Szenerie bis zum Schluss niemals vollständig ausdeuten lässt. Rezipiert man die Sequenz *Lullaby* als einen Handlungszusammenhang und nimmt die Erzähltechnik als eine klassisch literarische oder theatrale wahr und insofern als ein dramatisches Handlungsgeschehen und Rollenspiel ernst, entscheidet man sich also etwa, dichotomisch betrachtet, zwischen einer musikalischen und aufmerksamen (im weitesten Sinne) textuellen Rezeption für letztere, so charakterisiert das Rezeptionsverhalten potentiell der Versuch, die Informationen zu verarbeiten, indem der Zuhörer dem Geschehen eine Bedeutung zu verleihen versucht. Kagel verwendet die Stereophonie als syntaktisches Mittel, das er zur Abstraktion von Handlung als körperlicher Bewegung einsetzt. Er stellt die Metaphorik einer solchen Choreographie gewissermaßen auf den Kopf, da er über die stereophone Anordnung die Richtungsinformation, die in der ersten Hälfte des Hörspiels noch überwiegend konventionell geordnet erscheint, eher der Abstraktion der zunehmend imaginärer werdenden Szenerie als der Konkretion des Hörgeschehens zuarbeitet. Der rezeptionsästhetische Versuch, die Richtungsinformation zur Ausdeutung der Hörspielszene in der Logik ih-



rer Anordnung erfassen zu wollen und hierüber die stereophonen Informationen in ein dramatisches Handlungsgeschehen zu übersetzen, endet in einer Sackgasse, da dieser zwangsläufig leerläuft. Die visuelle Vorstellung, mit dem sich der Hörsinn noch behelfen kann, indem die Bewegung nachvollzogen wird, stößt dabei notgedrungen an noch enger gesetzte Grenzen, wird aber über die intermodale Wahrnehmungsweise der zeitbasierten Kunstform, die über die räumliche Strukturierung des Geschehens erweitert wird, aufgerufen. Nur folgt diese genuin radiophone Poetik nicht der Privilegierung des Sehens vor dem Hören, in der normalerweise »das Auge unser Ohr ablenkt« (zit. n. Schöning 1983b: 172), wie Kagel dies in Bezug auf Film und Theater konstatiert, sondern dreht diese gewissermaßen um.<sup>46</sup> Denn, schließt man vor der Hörspielszene die Augen, so ist das sehr präzise, in Nuancen choreographierte Hörspiel in seinen Schattierungen noch wesentlich deutlicher wahrzunehmen als bei der Aktivierung des Sehens im Bestreben, die Phantomschallquellen zu orten und als dramatischen Handlungszusammenhang auszudeuten. Verschließt der Rezipient jedoch die Ohren, so löst sich die Szene nicht nur akustisch, sondern eben auch visuell auf, obgleich die Schallwellen weiterhin anwesend sind. Dem steigenden Abstraktionsgrad über das stereophone Gestaltungsverfahren ist die zunehmende Konturierung der Hörspielfigur gegenläufig. Sie ist nicht nur über die gesamte Dauer der Sequenz über die summierte Rezitation des Kinderliedes als Phantomschallquelle anwesend; mit ihr werden auch alle anderen Geräusche in Beziehung gesetzt, da der Hörer sie als Impulsgeber der übrigen Schallquellen, wenigstens potentiell, in Ver-

46 Die Annahme einer hierarchischen Beziehung lässt sich weder wahrnehmungspsychologisch oder neurologisch noch künstlerisch generalisieren, belegen doch Filme wie etwa die Walter Ruttmanns oder des russischen Filmemachers Sergej Eisenstein ein frühes Interesse an der Asynchronität der Bild- und Tonspur, die einer solchen Hierarchie gegenläufig sind. So postuliert etwa Ruttmann in seinem Aufsatz *Prinzipielles zum Tonfilm (1)*, der Tonfilm habe nicht etwa »die Aufgaben, dem stummen Film die Zunge zu lösen. [...] Das ganze künstlerische Geheimnis besteht nun darin, die Kuppelung dieser beiden fotografierten Elemente so vorzunehmen, daß ein Neues entsteht, nämlich die Aktivität, die aus dem Gegeneinander von Bild und Ton erwächst. Kontrapunkt, optisch-akustischer Kontrapunkt muß die Grundlage aller tonfilmischen Gestaltung sein. Der Kampf zwischen Bild und Ton, ihr Spielen miteinander, ihre zeitweise Verschmelzung, die sich wieder löst, um von neuem gegeneinander zu agieren, – das sind die Möglichkeiten« (Ruttmann 1928: 83). In einem Aufsatz, der an obigen anschließt, geht Ruttmann noch einen Schritt weiter, wenn er erklärt, dass die Synchronität von Bild und Ton gar einen Verlust der Illusion bedeuten könne, indem dieselbe potentiell eine »Schwächung des Eindrucks« darstelle (1928a: 83).

bindung bringt. Außerdem ist das Geschehen auf die Zuhörerposition ausgerichtet – die Handlungen der Figur lassen sich also in Relation zu der eigenen Position stellen. Ferner, und dieser Aspekt ist für die Rezeptionsästhetik wesentlich, gewinnt die Figur über den Überschuss an Information, der der Stimme von Natur aus innewohnt, an Kontur und entwickelt sich über die Dauer des Hörspiels zur Figur. Diese Informationen gewinnt der Rezipient, wie bereits erwähnt, nicht wie im traditionellen Hörspiel über die Verbal-sprache; er gewinnt diese über die emotionale Färbung des Stimmklangs. Da das Summen über die Körperresonanz in hohem Maße auf einen Resonanzkörper und damit auf eine substantielle, materiale Körperlichkeit verweist, wird dieser Körper über das Klang- als Stimmungsbild als Figur und in seinen Handlungen zusehends (be)greifbarer, obgleich sich der Zusammenhang gleichzeitig wiederum permanent zu entziehen droht. Mauricio Kagel nutzt in den erzeugten Entfernungseindrücken die Fähigkeit des Ohres, »ein guter Raumanalysator« (ebd.: 80) zu sein. Der Teilnahme am abstrakten Handlungsgeschehen wohnt im aufmerksamen Zuhören prinzipiell ein hohes Potential inne, denn – so formuliert es Dieter Mersch – »[h]örend sind wir ins Geschehen selber eingebunden« (2001: 289). Wo sich das Auge im Abwenden oder gar Verschließen auf Distanz zu halten vermag, setzt sich »die hörende Teilnahme [...] hingegen in Beziehung zum Wahrgenommenen.« (Ebd.: 290) Dieses In-Beziehung-Setzen des Hörsinns nutzt Kagel in der Sequenz *Lullaby*, indem er einen Hörraum choreographiert, der sich in der Zeit über die Bewegung im Stereospektrum verräumlicht.

Mersch zufolge ist das Ohr »[w]eit mehr als die Aufmerksamkeit des Auges [...] an *Gedächtnis* gebunden.« Das bedeutet, dass der Akt des (Zu-)Hörens eine andere Konzentration erfordert, um »der Folge von Ereignissen eine Struktur der Erinnerung [zu] unterlegen« (ebd.: 291) und so die disparaten Teile zueinander in Relation zu setzen, lauscht man doch der (abstrakten) Narration einer Art Topografie eines imaginären Ortes, die dem Zuhörer in der Flüchtigkeit der akustischen Szenerie widerfährt: er- und sodann verklingend. Das Spiel um das Bestreben, den Hörraum zu orten wie zu ordnen – etwa bestimmte Bewegungsverläufe, in dem vorliegenden Falle z. B. des Pferdes, nachzuvollziehen –, und in diesem Sinne gewissermaßen über die ihr innewohnende Logik wie Funktion, das Handlungsgeschehen betreffend, zu verstehen, also insofern die Produktionstechnik und die Gestaltungsverfahren engzuführen, was jedoch immerzu misslingt, wirft den Hörer auf seine eigene Wahrnehmung zurück. Dies resultiert aus dem Umstand, insbesondere in Bezug auf das intermodale Zusammenspiel, dass der Hörer – durch die

Störung der klassischen Einheit von Zeit, Raum und Handlung – das Handlungsgeschehen auf keinen übergeordneten Sinn rückbeziehen kann, bzw. dieser prozessual über den Entzug immerzu aufgeschoben wie in der Schwebelage bleibt und erst am Ende aufgelöst wird. Deutet das stereophone Spiel lediglich an, dass die Gestaltungsverfahren und die Produktionstechnik über ein metaphorisches Beziehungsgefüge – zwar im Bereich des Imaginären, aber als einem Raum des Symbolischen – der Choreographie den Spielregeln der Einheit und daher den tradierten Spielregeln des Illusionismus gehorchen, entzieht sich das Spiel diesem Bestreben konsequent. Hinzu kommt das Paradox, dass bereits angesprochen wurde: Obwohl die stereophone Produktion dem natürlichen Wahrnehmungsvorgang näher kommt als die monophone, kann die Schallquelle, die in Form der Schallwelle nur flüchtig präsent ist, nicht fixiert werden, da die Schallwelle, die sich eben keiner materiell anwesenden Schallquelle verdankt, lediglich als suggestiv evozierte Phantomschallquelle zwischen den Lautsprechern imaginiert werden kann. Die stereophone Produktion stellt in den 1960er Jahren noch eine Neuheit dar. Ihre Wahrnehmung muss damals besonders irritierend gewirkt haben: einerseits aufgrund der Differenz zur monophonen Rezeption, und andererseits ob des Unterschieds zwischen stereophoner und natürlicher Hörwahrnehmung. Über die der Rezeption innewohnende Möglichkeit – als Angebot verstanden – der aktiven Reflexion als einer bewussten Wahrnehmung der eigenen Wahrnehmungs- und Sinnestätigkeit intensiviert sich der Hörakt abermals. Dieses Beispiel spielerischer Reflexion des (Zu-)Hörens vermag potentiell Aspekte der Wahrnehmung versinnlichend bewusst zu machen. Die Zuhörer und der Akt des Zuhörens, als aktiver Vollzug, als Kunst der Rezeption, werden zum Zentrum des Geschehens. Die (auch intermodale) Sinnestätigkeit selbst avanciert zur wesentlichen Spielidee.

Kagel denkt in der Konzeption die Rezeption mit; er denkt den Prozess des Hörens mit, wie er das Verhalten des Hörers mitbedenkt und kalkuliert damit spielt. Ähnlich wie Brecht im *Ozeanflug* auch »das Verhalten der Zuschauer mit reflektiert« (Primavesi 2008: 94), wenngleich sich Kagel dabei näher an der Sinnestätigkeit selbst bewegt, bindet er die Zuhörer durch die Aktivität und das gezielte Lenken der Sinne und das Wahrnehmen der eigenen Wahrnehmung in die Szenerie mit ein.

### 3.6 Die Partitur als »radiophoner Text« – Rühms Hörspiel *Ophelia und die Wörter* (WDR 1969)

Die offene Konzeption des Neuen Hörspiels erweitert die Kunst- wie Medien-grenzen angestammter Erzähl- und Darstellungsformen und überwindet traditionelle Konzepte. Indiz dafür ist bereits das (veränderte) Verhältnis zwischen Partitur und akustischer Realisation. Die Praxis der Rollenaufteilung zwischen Autor und Regisseur im traditionellen Hörspiel ist den klassischen Theaterpraktiken entlehnt, in der eine Schauspielinszenierung auf einen dramatischen Text zurückgreift. Diese Beziehung verändert sich mit dem Neuen Hörspiel grundlegend. Die Realisation steht nicht länger neben der Partitur, der selbst ein gewisser Eigenwert – auch ohne Transformation ins auditive Zeichensystem – im Medium der Schrift zukommt. Die Partitur ist nun eine an sich un abgeschlossene Vorlage – insofern ein Hörspielmacher denn überhaupt auf eine solche zurückgreift, was ja bereits bei Ruttman nicht mehr der Fall ist. Sie stellt keine konstitutive Bedingung für ein Neues Hörspiel dar, weil die Partitur produktions- wie rezeptionsästhetisch erst in der akustischen Realisation und über die Rezeption derselben aufzugehen vermag, also nicht in der stummen Graphé eines Notationssystems, das alsbald – ob der komplexen Beziehung zwischen Gestaltungsverfahren und Produktionstechnik – an seine Grenzen gerät, sondern der Flüchtigkeit und Ereignishaftigkeit des performativen Vollzugs zustrebt. Klaus Schöning bezeichnet die Manuskripte, auf die im Tonstudio zurückgegriffen wird, auch als »stereophone Schaltpläne und Partituren«, worüber der Autor potentiell zum »akustische[n] Ingenieur, [zum] medienbewußten Realisator« (Schöning 1983b: 175) wird.

Der Vorlage ist gegenüber ihrer Umsetzung kein Eigenwert mehr inhärent: sie bedeutet eine bloße Vorstufe im Arbeitsprozess, die für die Rezeption und wissenschaftliche Analyse zwar ebenso aufschlussreich sein kann wie eine künstlerische Renotation, aber an sich nicht autonom funktioniert. Das heißt auch: sie stellt normalerweise keinen Text dar, der sich für einen, von der akustischen Ausführung autonomen Rezeptionsakt eignet. Doch auch sie hat potentiell einen Reiz für den Leseakt, wie ich nun anhand der Partitur des österreichischen Schriftstellers, Komponisten und bildenden Künstlers Gerhard Rühm ausführe.

Rühm unterscheidet zwischen »lese- und hörtexten«. Er differenziert also grundsätzlich zunächst Texte, die für eine Rezeption über den (stillen) Leseakt konzipiert sind von denjenigen, die »– wie eine musikpartitur – erst rich-

tig wahrgenommen werden [können], wenn man [sie] hört« (Rühm 1970: 49). Diese Unterscheidung basiert darauf, dass er es selbst als Manko empfindet, »wenn man bei lesungen texte vorträgt, die der zuhörer ebensogut für sich – in einem buch oder in einer zeitschrift – lesen kann« (ebd.). Diese *Sprechtexte*, die sich produktionsästhetisch am Sprachvollzug als Sprechakt ausrichten, rechnet er zu den Hörtexten und differenziert sie von *radiophonen Texten*. Unter diesen, das zeigt bereits die Terminologie an, subsummiert er Texte, die erst in der Umsetzung über die Tontechnik des Rundfunkstudios ihre endgültige Realisation erreichen. Diesen Texten wohnt die Transformation schon inne – sie ist ihnen im buchstäblichen Sinne bereits eingeschrieben –, das bedeutet konkret, dass die technischen Möglichkeiten des Tonstudios »nicht nur als hilfs- und konservierungsmittel einer im direkten vortrag mittelbaren hörsache gebraucht, sondern funktionell eingeplant [werden]« (ebd.: 51). Was dies konkret bedeutet, illustriere ich anhand eines Ausschnitts aus seinem Hörspiel *Ophelia und die Wörter*, das am 8.5.1969 im dritten Programm des WDR urgesendet wird.<sup>47</sup> Da ich an dieser Stelle näher auf die Bezeichnung des radiophonen Textes eingehen möchte, konzentriere ich mich hier auf die produktionsästhetische Seite.

Diesem Hörspiel liegt der vollständige Rollentext der Ophelia aus William Shakespeares *Hamlet* – in der Übersetzung von Schlegel – zugrunde, deren Figur im Mittelpunkt des Geschehens steht. Der Text wird über die gesamte Länge des Hörspiels hinweg von einer Schauspielerin, und, wie Rühm in der Anmerkung zur Notation angibt, »in normale[r] studioakustik«, rezitiert, wobei diese »wie im ursprünglichen Text gesprochen werden [soll]« (1969: 243), d. h. als die dramatische Figur der Ophelia, auch wenn sie im Hörspiel nicht direkt mit den anderen Figuren des Shakespearschen Dramas interagiert, da deren Texte ausgespart bleiben. An die Stellen, an denen im *Hamlet* die Dialogpartner Ophelias zu Wort kommen, montiert Rühm u. a. wiederum Ophelias Text, jedoch mit dem Unterschied, dass diese Passagen elektroakustisch bearbeitet sind. Rühm beschreibt dies folgendermaßen: »alle haupt- und zeitwörter wurden aus dem satzverband herausgelöst und einzeln in ihrer grundform aneinanderreihet. die so gewonnene wortkette ist in rückläufiger reihenfolge, also krebsgängig, in den originaltext ophelias eingefügt, und zwar an den stellen, an denen der text des jeweiligen partners ausgespart wurde« (1970: 55).

47 Es gibt darüber hinaus noch zwei Versionen: ein Theaterstück und einen Film, es handelt sich hierbei also um einen dreifachen Medienwechsel.

Wiederholen sich Wörter, verändert Rühm diese stufenweise durch technische Manipulation, denaturiert und verfremdet diese, »bis etwa das wort ›gehen‹ bei seiner letzten Wiederholung ein nicht mehr identifizierbarer klangkomplex geworden ist« (ebd.). Über die Geräuschkulisse, die ebenfalls stufenweise denaturiert wird, fügt Rühm dem Text weiteres Material aus dem akustischen Realisationsprozess hinzu: Begriffe, die Hörbares bezeichnen, sind gleichmäßig über den gesamten Text verteilt. Bei der Gestaltung der Geräuschkulisse geht es Rühm darum, Ophelias Umwelt als eine »kaleidoskopartige spiegelung ihrer eigenen worte und vorstellungen« darzustellen, als »eine hermetische begriffswelt, in die sie sich immer tiefer verstrickt, bis sie im wahnsinn endet, ihre rede sich verwirrt« (ebd.: 56). Den (imaginären) Gegenpart zu Ophelia übernimmt – dieser Intention entsprechend – ebenfalls die Sprecherin der Ophelia, wobei Rühm der Notation den Zusatz »aber objektiviert« beifügt, den er noch konkretisiert: »die wörter werden einzeln, deutlich (nicht automatisch) und in gleichmäßiger zeitabfolge gesprochen. andere akustik« (1969: 243). Diesen Gegenpart Ophelias, der sich nicht nur dadurch von Ophelias Text unterscheidet, dass er fragmentiert ist, sondern sich auch über die Unterschiede der Intonation und der Studioakustik wie über die zunehmende Denaturierung des Sprachmaterials deutlich hörbar vom originären Text Ophelias abhebt, lässt Rühm Wort für Wort die verschiedenen Stereopositionen abwandern. Rühm choreographiert den Gegenpart als (Halb-)Kreisbewegung um Ophelia, die sich selbst eben im Zentrum (Mitte) befindet. Ist der »prozeß der verselbständigung der sprache« bei Shakespeare Rühm zufolge durch die Handlung motiviert und setzt als kontinuierlicher Prozess erst zu einem späteren Zeitpunkt ein, vollzieht sich dieser in Rühms Hörspieladaption dagegen von Anfang an, wodurch »dem hörer die introversion ophelias als die auflösung ihrer rolle in eine autonome textstruktur mit verallgemeinerten begriffen und vervielfältigten beziehungen erscheint« (1970: 56).

Neben dieser Betrachtung der Intention der Gestaltungsverfahren, ist für mich wesentlich, auf welche Weise Rühm seine Anweisungen zur Produktionstechnik und den Gestaltungsverfahren in der Notation, die Teil der von Klaus Schöning herausgegebenen Anthologie *Neues Hörspiel. Texte Partituren* ist, festhält. Zunächst findet sich eine, der Partitur vorangestellte Beschreibung seiner Intention im Hinblick auf Shakespeares Text. Wie transformiert Rühm die beabsichtigte Gestaltung des radiophonen Textes in die schriftliche Notation? Hierzu ein Beispiel, um den Zusammenhang zu verdeutlichen (siehe Abbildung; Rühm 1969: 347).

Den Kopf zurückgedreht, schien er den Weg  
 Zu finden ohne seine Augen: denn  
 Er ging zur Tür hinaus ohn' ihre Hilfe  
 Und wandte bis zuletzt ihr Licht auf mich. •

6 schoß      5 tragen

1 grab

4 bahre

2 fallen      3 tränen

Nein, bester Herr, nur wie Ihr mir befahlt,  
 Wies ich die Briefe ab und weigert' ihm  
 Den Zutritt.

6 nacht      5 rat

1 nacht

4 kommen

2 nacht      3 nacht



Abbildung: Partiturauszug aus Ophelia und die Wörter

Rühm geht bei dem von ihm gewählten Notationssystem über die horizontale Ausdehnung der Schrift hinaus, der die klassischen Hörspielpartituren in Anlehnung an den dramatischen Text folgen, und nutzt die Flächigkeit der Seite, um die Anordnung der Texte, der einzelnen (teilweise denaturierten) Wörter als Textfragmente und Geräusche graphisch zu verdeutlichen. Ist die Stimme Ophelias auf der ersten Textebene (des unverfremdeten Ophelia-Textes) in der Mitte des Stereospiels positioniert, so differenziert er die unterschiedlichen Positionen über die Ziffern 1–6. Auf diese Positionen ist der Gegenpart Ophelias als der zweiten Textebene verteilt. Sind den Ziffern normalerweise auch einzelne Wörter zugeteilt, so stehen Ziffern ohne Wörter für Pausen. Fettgedruckte Ziffern zeigen den Einsatz der kreisförmig gestalteten Bewegung der zweiten Textebene an. Denaturierungen einzelner Wörter oder Geräusche kennzeichnet Rühm über einen (oder mehrere) Querbalken, je nachdem, wie fortgeschritten diese Denaturierung, als ein kontinuierlicher Prozess, im Zuge des Hörspiels sein soll. Die dritte Ebene stellt die Geräuschkulisse dar, die auf

der rechten Seite durch einen Querstrich vom Rest abgeteilt ist. Dabei gibt Rühm sowohl die Art des Geräusches als auch die Dauer, mit einem vertikalen Pfeil gekennzeichnet, an: »wo geräusche nicht schon ihrer natur nach zeitlich begrenzt sind (z. b. ›brechen‹), werden sie bis zum einsatz des nächsten durchgehalten [...]. der einsatz jedes geräusches erfolgt unmittelbar nach dem verlauten durch ›gekennzeichneten wörter« (1969: 343). Zwar geraten solche graphischen Aufschreibesysteme relativ schnell an natürliche Grenzen, solange sie noch encodierbar sein wollen. Klänge, Geräusche und Stimmen können nicht vollständig detailgetreu formuliert und in diesem Sinne reproduziert werden. Adjektive, die etwa Nuancen und Parameter, die sich nicht wie Töne festlegen lassen, zu beschreiben suchen, sind mit subjektiven Vorstellung verbunden und nicht intersubjektiv zu bestimmen. Dennoch zeigt dieses Beispiel, was Rühm mit einem radiophonen Text zu bezeichnen sucht. Es verdeutlicht den Zusammenhang zwischen Gestaltungsverfahren und Produktionstechnik, in diesem Falle der Stereophonie. Die Produktionstechnik der Stereophonie, der Tonbandaufnahme und der Denaturierung von Aufnahmen ist im analogen Zeitalter schon aus Kostengründen eng mit der Studiotechnik verbunden. Daher bezieht sich der Begriff des ›radiophonen Textes‹ vor allem auf das Radio- als Produktionsdispositiv. Es wird deutlich, dass der Text nicht nur eine Partitur ist; ihm kommt auch ein Eigenwert als (radiophoner) Text zu. So kann er nicht nur als Spielanleitung für die Transformation ins Akustische gelesen werden, sondern auch als verbalsprachlicher Text im klassischen Sinne rezipiert werden. So kommt das Phänomen der intermedialen Bezüge als Bezug des vorliegenden, literarischen Textes auf das radiophone Genre des Hörspiels zum Vorschein. Was heißt das nun konkret für den Leseakt des radiophonen Textes? Rezipiert man den Text als literarischen Text, so wird das kontaktgebende mediale System der Stereophonie als Verfahren des Hörspiels mit aufgerufen und wirkt sich bedeutungskonstituierend auf die Rezeption aus, macht den Text als solchen überhaupt erst in dem intendierten Sinne rezipierbar, da er mit bestimmten Codes arbeitet, die nur über die Technik der Stereophonie entzifferbar werden. Allerdings ist die Vorbemerkung, sie lässt sich auch im Sinne einer Spielanleitung für den Rezeptionsakt lesen, Voraussetzung für den Umgang mit dem Text. So ist zwar das kontaktgebende mediale System bzw. diesem System zugerechnete Genre, das Hörspiel, mit dem es allgemein in Verbindung gebracht wird, nicht in seiner Materialität präsent, stattdessen ist jedoch die Struktur der Stereophonie als Produktionstechnik mit den (bereits über die Graphik erweiterten) Mitteln der Literatur sowohl thematisiert als auch ansatzweise simuliert. Da die



Spielregeln der stereophonen Gestaltung auf den Text übertragen sind, werden beim Lesen die auditive Wahrnehmung über die intermediale Bezugnahme und die stereophonische Hörerfahrung stimuliert. Der Text enthält also rezeptionsästhetisch potentiell klangliche wie performative Aspekte. Die Aktualisierung über das Aufrufen des Bezugssystems setzt eine aktive Rezeptionsweise voraus, die der Text als literarischer Text zwar evoziert, aber eben selbst erst in der akustischen Realisation vollzieht und nach diesem Medienwechsel auch nicht mehr auf das Ursprungsmedium verweist. Die Stereophonie ist diskursive Bedingung für die radiophonen Texte. Rühm empfindet die apparativen Produktionsmittel als willkommene Erweiterung seiner intermedialen Darstellungs- und Erzählformen, insbesondere im Hinblick auf die akustischen Möglichkeiten durch die Tontechnik, die sich in der Struktur der stereophonen Choreographie des verfügbaren Materials auf die Schreibverfahren auswirkt. Rühm begründet den Reiz intermedialer Konzeptionen mit der Möglichkeit, ein formales Konzept in verschiedenen Medien auszuarbeiten und ob dieser Transformationsprozesse jeweils mit verschiedener Materialität und Medialität konfrontiert zu sein. So stellt etwa, wie Rühm erklärt, die auditive Fassung seines Stückes *rhythmus r* (1968) den Versuch dar, »einen ursprünglich visuellen text in adäquate lautqualität umzusetzen« (1970: 49). Adäquat heißt in diesem Zusammenhang auch, dass sich Rühm bei diesen intermedialen Arbeiten nicht nur mit den Differenzen der jeweiligen medialen Dispositive auseinandersetzt, sondern dass er diese auch auf medienspezifische Vermittlungsformen hin befragt, da – so Rühm – »die meisten meiner arbeiten immer auch funktionen des sie präsentierenden mediums sind« (ebd.: 56), Funktionen, so ließe sich anfügen, auch den gesellschaftlichen Mediengebrauch betreffend.

### 3.7 Das Tonbandgerät, die Produktionstechnik der Montage, die Aufnahme als Realitätsfragment und die Bandmontage als künstlerische Intervention

das tonband ist kein automat, sondern ein instrument,  
dessen reichweite und gesetzhelken man kennen muß,  
wie der musiker die seines instrumentes kennt.

*Franz Mon zit. n. Schöning 1983a: 76*

Neben der stereophonen Produktionstechnik stellt das Tonbandgerät eine weitere mediale Technologie zur Erweiterung der Gestaltungsverfahren dar. Dem Hörspielregisseur Peter Michel Ladiges zufolge spiegelt die »ganze frühe Phase der Rundfunkarbeit bis zur Erfindung der magnetischen Bandaufzeichnung [...] die Anstrengung wider, ein reines Distributionsmittel in ein Produktionsmittel umzufunktionieren [...]. Erst die elektromagnetische Bandaufzeichnung und d. h. die Reproduzierbarkeit (im Sinne Benjamins) der akustischen Welt gab denen, die mit akustischem Material darstellend umgehen, das Werkzeug und die Möglichkeit zu fixieren und zu bearbeiten« (1970: 113).<sup>48</sup> Mit dieser Erfindung habe sich zunächst nichts Grundsätzliches geän-

48 Das Neue der akustischen Kunstform werde als »ein Zusammentreffen von Impulsen [sichtbar], die von außen kommen (der Musik, der Literatur)« (ebd.). Ladiges über- sieht allerdings, dass dieses Verhältnis zwar einerseits auf wesentlichen Impulsen der *Musique concrète*, der Elektronischen Musik, Literatur, des Fluxus und der Happenings basiert, andererseits aber auch über neue Verfahren der Produktionstechnik in den Rundfunkstudios und die hierüber ebenso inspirierte Erweiterung etwa literarischer Verfahren in wechselseitigen Austauschprozessen steht und darin zu sehen ist. Ladiges merkt ferner mit einem Seitenblick auf den Film an, dass hier die historische Aufeinanderfolge der Erfindungen genau umgekehrt liege: »Man hatte den Kinematographen (das Produktionsmittel) und, um die Produkte zu verbreiten, bediente man sich der Bühne (also eines älteren Distributionsmittels), wie man sie im Theater und im Variété vorgefunden hatte. Auch diese Bindung ist geblieben; gelockert worden nur durch das Fernsehen als möglichen elektronischen Distributionsapparat einerseits und das Underground Cinema andererseits, das sehr viel entschiedener mit festgefahrenen Gewohnheiten aufzuräumen versuchte und sich seine Verbreitungsmöglichkeiten eben erst suchen mußte und immer noch sucht. Ansonsten sind wir auch nach 70 Jahren Film immer noch gezwungen, in einem Kino den Vorhang auf- und zugehen zu sehen und ein absurdes gemischtes Programm zu betrachten, das sich an bestimmte vorgegebene Zeiteinteilungen hält.

dert, man habe es als bloßes Mittel zur Arbeitserleichterung bei Pannen genutzt, aber dafür sei es prinzipiell zu schade. Man könne »im Rundfunk von einer systematischen Unterdrückung dieses Instruments durch den Zwang des Distributionsapparats sprechen.« (Ebd.: 114) Heinrich Vormweg betont dagegen in seinem Aufsatz *Dokumente und Collagen. Voraussetzungen des Neuen Hörspiels* die Veränderungen durch das Tonband. Es haben sich »Herstellungspraktiken etabliert, die ganz anders sind als die altgewohnten«, die neue Technik fordere »neuartige, in der Geschichte bisher nur zufällig und sporadisch vorgebildete Rezeptionsweisen.« Dabei bilden »die Begriffe Dokument und Collage am treffendsten die noch weitgehend unreflektierten Pole, die das neue Versuchsfeld unter Spannung halten. ›Dokument‹ verweist auf das Material, das verwendet wird, ›Collage‹ auf die Art des Umgangs mit dem Material.« (1970: 153) Die Herstellungspraktiken beziehen sich dabei vor allem auf Produktionstechniken, die etwa das Tonband mit der Etablierung als Produktionsmittel in der radiopraktischen Arbeit ermöglicht. Mit dem Tonband lassen sich einerseits, viel weniger aufwändig als jemals zuvor, flexibel Originaltöne aufnehmen, die sodann zum originären (Zeit)Dokument avancieren und die journalistische wie künstlerische Arbeit im Radio grundlegend verändern. Über die Montageoperationen erfährt andererseits die Collage als künstlerisches Formprinzip verstärkt Einzug in radiokünstlerische Aktivitäten. Vormweg benennt auch deshalb diese beiden Pole als wesentliche Voraussetzungen für das Neue Hörspiel, weil die Produktionstechnik der Montage eine Brücke schlägt zu den künstlerischen Programmatiken der 1960er und 1970er Jahren. Die Collage ist nach Vormweg als »Ergebnis des Zweifels an den gewohnten Zuordnungen« (ebd.: 163) das Medium der neuen Literatur. Mute sie »auf den ersten Blick als eine in geringem Maße entwickelte Form« an, sei sie doch etwas anderes als Form in traditionellem Sinne:

Sie artikuliert Fragen, nicht Antworten, fordert heraus, statt zu bestätigen, zu bejahen, besteht auf dem einzelnen, statt von ihm in Zusammenhänge, in ein Allgemeines abzulenken. Die Mittel der Collage – von Reihung, Wiederholung, wechselnder Zuordnung bis zur Permutation – halten das Material stets zugänglich, benutzen es nicht im Blick auf etwas anderes, sei es Idee oder Gestalt, sondern weisen direkt auf es hin, oktroyieren ihm nicht Bedeutungen, sondern befragen es. [...] Die Collage repräsentiert die manipulative und artifizielle Aktivität, die im Doku-

Daß aber diese Absurdität Auswirkungen auf die Produktion hat, läßt sich nicht bestreiten« (ebd.: 113f.).

ment, das Inhalt transportiert, konkrete Authentizität dadurch freilegt, daß es das Dokument neuen Beziehungen aussetzt. (Ebd.: 163f.)

Lässt sich also (vor allem) sprachliches Material qua Tonband einerseits direkt abspeichern und zum Dokument überführen, bietet die Bandmontage andererseits die Möglichkeit, dieses Material in unterschiedliche neue Beziehungen und Kontexte zu bringen und zu analysieren. Zwar manipuliert die Collage das Material ebenso wie die »Form in gewohntem Sinn«, entscheidend ist Vormweg zufolge jedoch, dass das Dokument in der Collage als Realitätsfragment auf seine Herkunft verweist, »statt es völlig in Gestalt, Aussage oder Urteil zu überführen. Sie ermöglicht ein autonomes Produkt, bei dem dokumentarische Herkunft und die Akte der Manipulation gleichermaßen erkennbar bleiben. Es erzeugt nicht mehr Illusion, sondern stellt, Spiel und Analyse zugleich ausschließlich in Frage.«<sup>49</sup> (Ebd.: 156) So verändert sich in den 1960er Jahren die Arbeitsweise derjenigen Hörspielregisseure, die Schöning zufolge »einer gewissen Illusionsaufbereitung überdrüssig waren. Sie begannen, be-

49 Franz Mon zeigt Vormweg zufolge in seinem Hörspiel *das gras wies wächst* über die Collage als künstlerisches Prinzip »Reales in der Sprache«, indem das Hörspiel Sprache als Realität annehme und über die Collage-Technik Sprachelemente selbst handeln lasse, was wiederum »unmittelbare Affinität zum jüngsten technischen Angebot des akustischen Mediums [hat]: der Stereophonie. *das gras wies wächst* ist folgerichtig bewußt und ausschließlich konzipiert für die stereophone Realisation. Es bezieht Stereophonie nicht als ein weiteres dekoratives Reizmittel auch noch ein, sondern setzt sie voraus als Bedingung seines Vorhandenseins.« So seien »die medialen Angebote der Stereophonie [...] in die offene Syntax der Collage integriert, ja zum konstituierenden Faktor der Collage geworden« (ebd.: 159f.). Vormweg verweist in diesem Zusammenhang auf den ersten Entwurf und die Renotation des Hörspiels, die beide gedruckt vorliegen und »höchst aufschlußreich als Spiegelung des Produktionsvorgangs [sind]« (ebd.: 160). In der Art und Weise, wie Mon die Wörter und Stimmen im Hörraum choreographiert und über technische Eingriffe verfremdet, für »alle diese Manipulationen, einer Art Dirigieren nach der Wort-Partitur, gibt die Wörter-Collage eine konkrete Basis.« Erscheine darin nichts »gewollt, zufällig, unangemessen«, sei die Realisierung »nicht mehr eine illusionierende Umsetzung eines Textes in eine zufällig vorhandene Möglichkeit der Vervielfältigung. Sie ist tatsächlich erst die abschließende Realisation des Textes, in ihr erst zeigt sich, was Franz Mon herstellen wollte« (ebd.: 160). Insofern ist das Hörspiel nicht Resultat einer *bloßen* Zweitverwertung; die Partitur ist als Text nicht in erster Linie dem Medium Buch verpflichtet, das anschließend in ein anderes Medium übertragen wird, Mon konzipiert diese von Beginn an im Gegenteil als (reine) Vorlage für die Realisation seines Textes im radiophonen Zeichensystem und insofern im Medien(kon)text Hörspiel – dies meint Vormweg, wenn er von der abschließenden Realisation des Textes spricht, da die eigentliche Intention erst in der fertiggestellten Produktion aufgeht und sodann sicht- als auch hörbar wird.

einflusst vor allem durch Produktionsverfahren des neuen Films [...] »experimentelle« Methoden anzuwenden« (1969: 8).<sup>50</sup>

Auch der konkrete Poet und Hörspielmacher Franz Mon betont in seinem Aufsatz *Hörspiele werden gemacht* die zentrale Rolle des Tonbandgerätes für seine Arbeit. Gibt es »in den Medien Rundfunk und Fernsehen [...] nur apparativ vermittelte sprachliche Äußerung«, sitzt das Hörspiel Mon zufolge eben an »diesem Knotenpunkt von Sprache und Apparat, an dem auch die täglichen, manchmal existenzwichtigen Informationen und Meinungen gemacht werden« (1982: 82f.). Dabei genügt jedoch die kritische Gebärde nach außen nicht, wie Mon anmerkt; vielmehr müsse sich der Hörspielmacher klar darüber sein, dass »er Sprache nicht mehr wie einst naiv gebrauchen und das technische Medium dabei nur als neutrales Transportmittel benützen kann. Und auch der Hörer sollte wissen, daß jedes Wort, jeder Dialog, jedes Geräusch bearbeitet, verfremdet, synthetisiert sein kann. Genaues Hinhören, aufmerksames Unterscheiden hat das naive Sich-erzählen-lassen abgelöst. Hören und Reflektieren sind ein und derselbe Vorgang.« (Ebd.: 83f.)

Das Ineinsetzen des Hörens und Reflektierens als parallele, sowohl perzeptive als auch apperzeptive, Wahrnehmungsprozesse setzt natürlich Übung, Sensibilisierung und Medienkompetenz für das Wahrgenommene als auch für die eigene Wahrnehmung voraus; diesen Zusammenhang formuliert Mon hier sehr idealistisch. Es ist aber dieser »Knotenpunkt von Sprache und Apparat«, den Mon anspricht, der das Realisationsfeld sprachkritischer Positionen für viele Literaten im Radio attraktiv und auch hinsichtlich der Möglichkeit auf Sensibilisierung und Erhöhung der Medienkompetenz bedeutungsvoll macht. Dass fertigen Radio-Reportagen, die mit O-Tönen operieren, potentiell Schnittverfahren und Montagen vorausgehen, tritt im Medium der Information, dem Radio als journalistischem Medium, normalerweise nicht in Erscheinung. Diese Produktionstechniken bleiben unterhalb der Wahrnehmungsschwelle und treten nur unter spezifischen Bedingungen – einer (nicht intendierten) Störung – ins Bewusstsein. Die Erfindung der elektromagnetischen Aufzeichnung birgt neben den genannten Speicher- und Bearbeitungsverfahren noch eine weitere Neuerung. Mit der Tonbandaufzeichnung wird

50 Im Zentrum steht Schöning zufolge dabei nicht mehr länger die sprachliche Interpretation eines Textes, »vorgeführt wurden verschiedene mögliche Sprechweisen«, eine Distanzierung, die der Erwartung der Zuhörer entsprechend zuwiderläuft: »Dieser Akt der Verfremdung erweiterte die spielerischen Möglichkeiten und ließ zudem Sprach- und Sprechklischees erkennbar werden« (ebd.).

prinzipiell jegliches Schallmaterial auch für Literaten verfügbar. Diese Entgrenzung des (Sprach)Materials<sup>51</sup> arbeitet dem Poeten als Hörspielmacher zu. Die Autoren der Konkreten Poesie suchen so Hermann Naber zufolge die akustische als »dem literarischen Medium Sprache [...] verlorengegangene Dimension zurück[zu]gewinnen« (1982: 173). Jedwedes über das Tonbandgerät verfügbare Klangmaterial wird im Neuen Hörspiel zum Spielmaterial: »Für die Poeten gehören alle diese Artikulationen zur Sprache, da sie bedeutungsbesetzt sind«, denn, so fährt Mon fort, »auch die emotionalen Lautäußerungen des Menschen haben gestischen Charakter: man kann sie verstehen, obwohl ihre Mitteilung ohne Wörter und Sätze zustande kommt« (1982: 85). Solche Lautäußerungen seien im Aufnahmestudio nur unter bestimmten Bedingungen herzustellen. Indes lockere das Tonbandgerät »die Nabelschnur zwischen Text und Sprecher«:

Es [das Tonband, B.W.] ist imstande, jede Lautäußerung aufzuzeichnen, jeden Schrei, jedes Röcheln, jede Artikulation. [...] Es fängt Äußerungen auf, die kein Schauspieler auf die Bühne zu bringen im Stande wäre. Es liefert sie auf Tonband, und dort sind sie vogelfrei: zur Manipulation, zur Montage, als Zeuge, als Beweis, als Verräter. Das Hörspiel hat diese Chance begriffen und in Gestalt der sogenannten O-Ton-Hörspiele, der Originalton-Hörspiele, eine neue Gattung entwickelt. Der Autor sammelt etwa mit seinem tragbaren Gerät in Kaufhäusern, Wirtsstuben, Bahnhöfen, auf Friedhöfen oder bei Parties sein Sprachmaterial – authentisch gesprochene Rede, die er als Material für sein Stück verwendet. Das kann rein berichtend, dokumentierend gemeint sein und Hörstücke zur Folge haben, die zur Reportage tendieren [...]. Es kann kritisch oder satirisch angelegt sein und wie in einem Hohlspiegel in grotesker Vergrößerung unerwünschte Verhältnisse demonstrieren. Es kann anatomisch Sprachstrukturen sichtbar machen und den Blick für Intonationen, für Bedeutungen, Sinnbezüge unterhalb der ausdrücklichen Sprachmittel von Wort und Satz schärfen. Es kann auch das Medium selbst ironisieren, wie das Hörspiel (*Hörspiel*) – *Ein Aufnahmestadium* von Mauricio Kagel, das aus mitgeschnittenen Gesprächen, Regieanweisungen, Zufallsgerede bei einer Aufnahme im Studio montiert wurde. Wie einst Kurt Schwitters sich nur zu bücken brauchte, um Fahrscheine, Schuhsohlen, Bruchstücke des All-

51 Ich betone in diesem Kontext speziell die Literaten als Hörspielmacher, als ich auf die Musik ja bereits in der Diskussion um die *Musique concrète* und die Auswirkungen auf die Gestaltungsverfahren über die neue Produktionstechnik eingegangen bin. Natürlich ist ein in diesem Sinne verstandenes Schallspiel mit der Erfindung des Tonbandgerätes prinzipiell für jedwedes Gestaltungsverfahren grundsätzlich möglich. Nur spielt es eben prinzipiell dann eine größere Rolle, sobald es als Produktionstechnik in einem bestimmten Bereich, in diesem Fall im Neuen Hörspiel, verfügbar ist und zur Produktionspraxis wird.

tags als Material für seine Collagebilder aufzusammeln, so liegt das konkrete Sprechmaterial praktisch auf der Straße. (Ebd.: 84)<sup>52</sup>

Werde »der *Original-Ton* als künstlerisch wenig brauchbares Material den Radio-Reportagen [bis in die 1960er Jahre] überlassen«, habe »[d]er selbstmörderische und illusionäre Slogan vom ›Tod der Literatur‹ Ende der sechziger Jahre«, wie Schöning konstatiert, indes für das Hörspiel belebende Konsequenzen: »Er trug zwar zu einer gewissen Deliterarisierung des Hörspiels bei, förderte allerdings eine stärkere Hinwendung zur Autonomie der *akustischen Literatur*« (1982: 37). In der Folge kennzeichnet das Hörspiel nach Schöning eine Ästhetik, »die mehr von akustischen Kriterien bestimmt ist« (ebd.: 30). Hans Flesch und Rudolf Arnheim etwa fordern eine solche neue Ästhetik bereits in der Frühzeit der Radiokunst, wie ich im zweiten Kapitel aufzeige.<sup>53</sup>

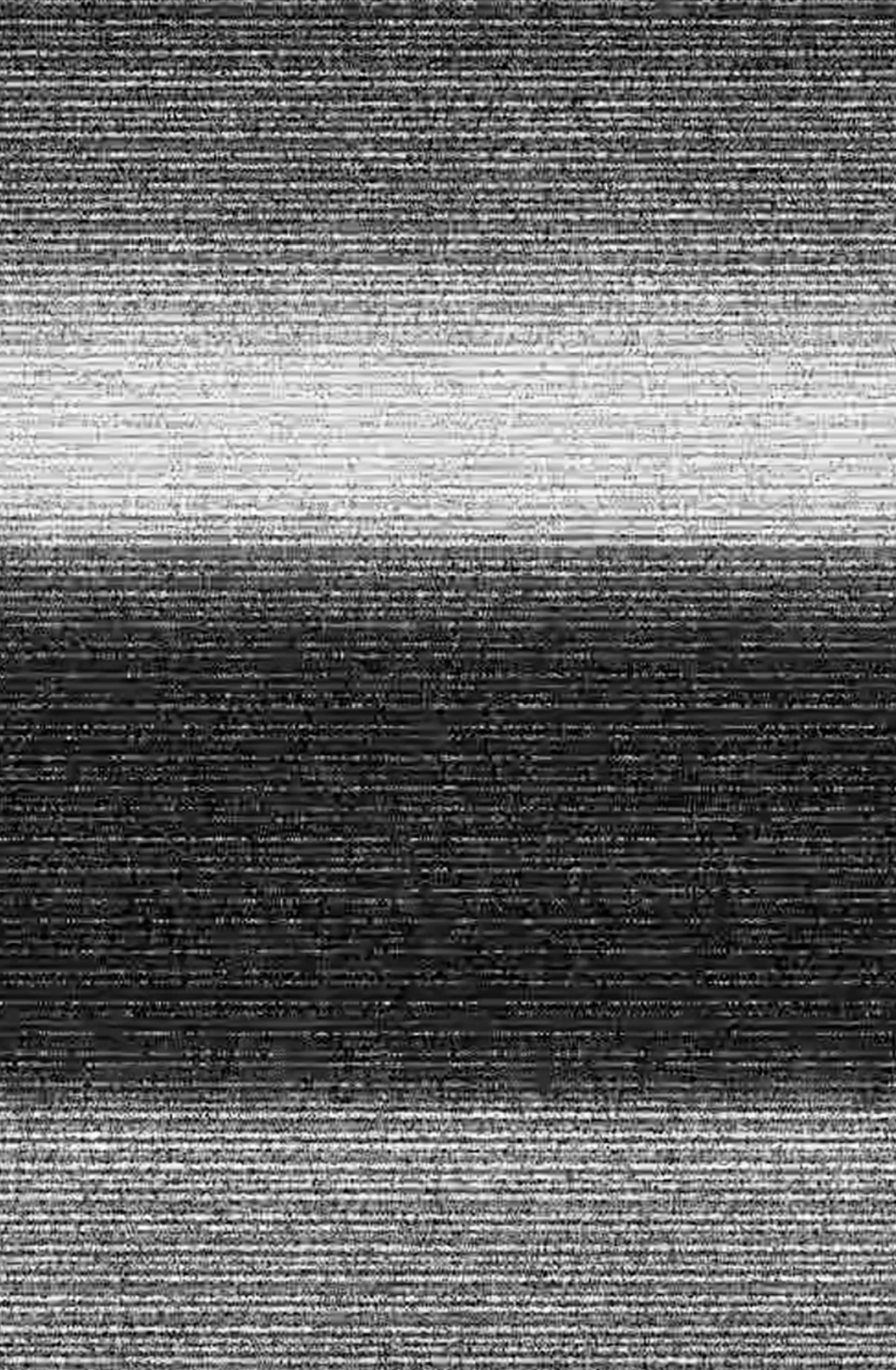
52 Mon berichtet darüber hinaus von den Hemmungen in der Studiosituation, die sich für Schauspieler während der Aufnahme reiner Lautsequenzen in seinem Hörspiel *das gras wies wächst* ergeben, die er daraufhin abbrechen muss: »Da half mir die Lektüre des Buches des polnischen Regisseurs Grotowsky weiter. Er beschreibt die Methoden, mit denen er mit seinen Schauspielern arbeitet und seine Ergebnisse erzielt. Seine Gruppe bildet eine feste Gemeinschaft, und die Methoden haben meditativen Charakter. Das war auf unsere hiesigen Bedingungen nicht zu übertragen. Aber der Grundsatz war übertragbar, die Schauspieler ganz zu sich selbst kommen zu lassen, sie aus dem Produktionszusammenhang des Studios zu lösen und sie wenigstens für diese kurze Zeit ohne jeden Druck sich frei und ungehemmt äußern zu lassen. Das Stück wurde vergessen, der Schauspieler war nur er selbst und nichts sonst. Es blieb auch dann Spiel, das war nicht zu vermeiden und sollte nicht vermieden werden. Die Lust am Spiel war die Voraussetzung der Spontaneität und der Freiheit, die diesen Artikulationen diesseits der alten Tabus zugrunde liegen mußten. Aber es war ein Spiel um des Spielens willen. Ich habe diese Form der sprachlich-artikulatorischen Kreativität mehrmals mit ganz verschiedenartigen Schauspielern und Sängern versucht, und sie gelang, nach anfänglicher zögernder Verwunderung über die Zumutung, jedesmal. Vorgearbeitet haben dem die Stimmung und das Interesse, wie sie durch das Aktionstheater, die Happenings, die phonetische Poesie verbreitet worden sind. Jede sprachliche Äußerung hat situativen Charakter. Das heißt, sie entsteht in und als Antwort auf eine ganz bestimmte Situation – im luftleeren, also hier im situationsfreien Raum passiert nichts, ich mußte also imaginative Situationen als Motivation für die erwarteten Äußerungen herstellen. Das geschah, indem ich dem Sprecher im abgeschirmten Raum eine Situation beschrieb, in der er sich mit Hilfe seiner spontanen Artikulationen zurechtfinden, behaupten, realisieren sollte. [...] So gewonnenes spontanes Artikulationsmaterial wurde von mir zuerst in dem Stück *blaiberg funeral* (1970) verwendet« (ebd.: 86f.).

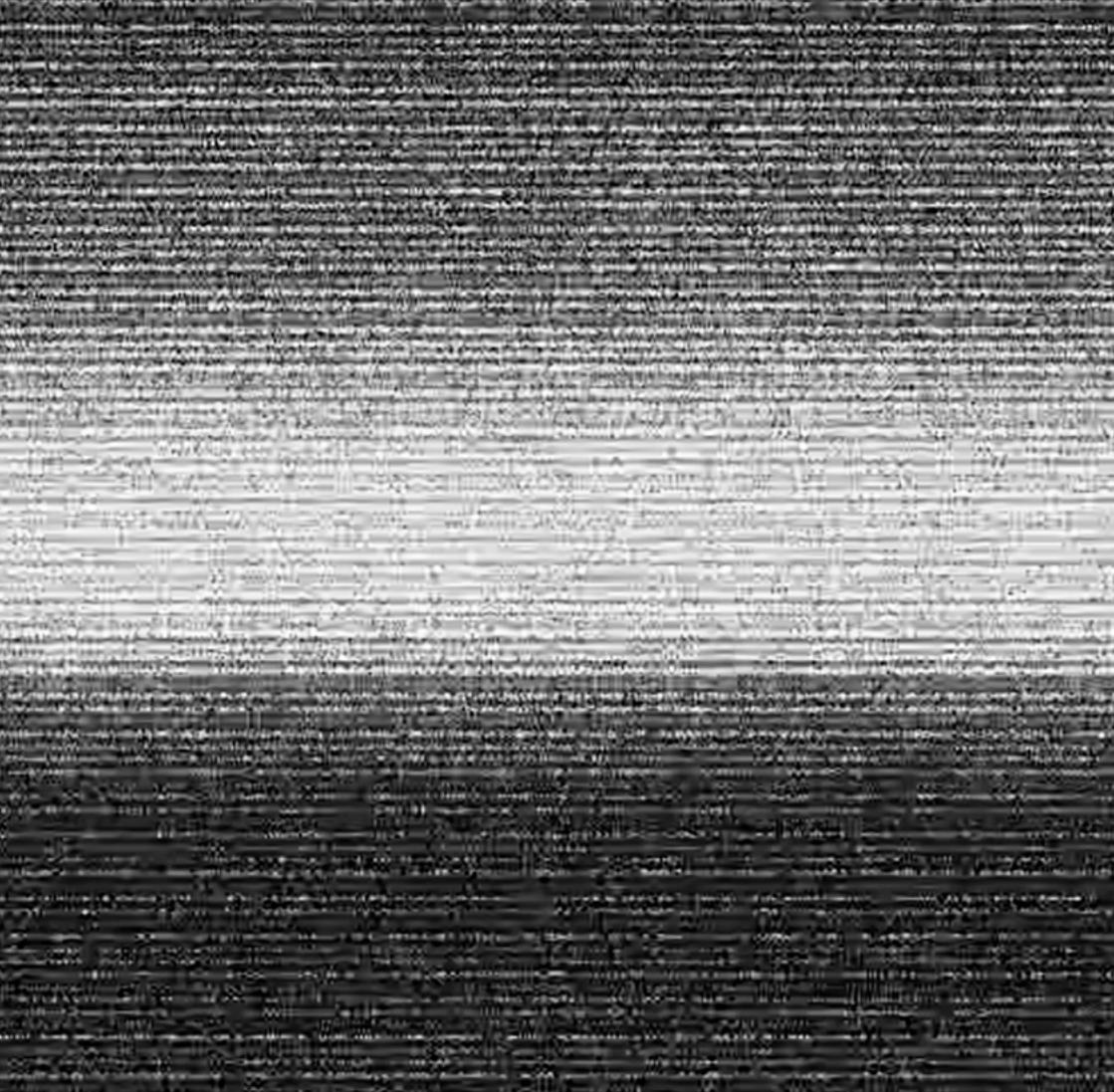
53 Dabei bringen die Künstler, die nicht nur aus dem Bereich der Literatur, sondern bald auch aus anderen Kunstbereichen zum Rundfunk kommen, über die Begegnung mit der Studiotechnik neue Arbeitsmethoden und Verfahren ein, die Schöning zufolge »die

Die theoretischen Positionen bleiben, wie in den Fallanalysen gezeigt, nicht bloße Deklaration und Forderung, sondern lösen sich auch medienpraktisch auf unterschiedliche Weise ein. So handelt es sich bei den radiokünstlerischen Produktionen, die im Umfeld des Neuen Hörspiels entstehen, um metareflexive, zum Teil intermediale Konfigurationen, die das Radiodispositiv, also den spezifischen Produktions- wie Distributionsrahmen und die Übertragungs- wie Produktionstechnik ebenso mit einbeziehen wie den eigenen Schaffensprozess. Aus der Retrospektive lassen sich »die unterschiedlichen und zum Teil konträren Positionen« nach Schöning auf einen kleinsten gemeinsamen Nenner festlegen, den »Anspruch auf freie künstlerische Entfaltung der durch Akustisches vermittelten Information im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit.« (Ebd.: 17)

bisherige Hörspielpraxis wahrscheinlich weit mehr beeinflusste, als die Stücke selbst – soweit dies überhaupt deutlich voneinander zu trennen ist. Das Verfügbarmachen neuer Verfahren, das Interesse an der Erweiterung der Elemente des akustischen Mediums ist von Anfang an charakteristisch für die praktische und theoretische Arbeit des neuen Hörspiels« (ebd.: 27).







»So the less we structure the theatrical occasion  
and the more it is like unstructured daily life  
the greater will be the stimulus  
to the structuring faculty  
of each person  
in the audience.«

*John Cage, 1965*



# 4 Rolf Dieter Brinkmann oder *Die Wörter sind böse*

## Das Prinzip Störung und Erkenntnis durch Wahrnehmungsbewusstwerdung

---

Geboren zu Anfang des Krieges in Nordwestdeutschland, Vechta, im südlichen Oldenburg, einer Kleinstadt von 15.000 Einwohnern, ein Schweißelandstrich, leeres Moor, hellbraunen Torf stechen, Mücken und Wacholder. Viel krüppeliges Grünzeug. Katholisch verseucht. Darin aller Schrecken einer wahnhaften Erziehungssucht gewesen ist, bis in die lächerlichen altphilologischen, viehologischen Riten einer sogenannten höheren Bildungsanstalt. Anstalt – bereits diese Bezeichnung disqualifizierte die Ausbildung. Der Schrecken, jeden Montagmorgen in die Schule zu gehen, war allgemein. Die Lehrer haben gestunken, und sie haben stinkend den offiziellen Lehrstoff in die Körper der Schüler hineingegaucht. Ich habe dort keinen Abschluss gemacht – die Erziehung durch Krüppel kann ich bis heute nicht einsehen. Wurde nach Oldenburg auf das Finanzamt geschickt, um zu lernen, mich selbst zu ernähren. Verließ den Job nach einem Viertel Jahr, der aus Abhaken von Zahlen bestand und im Anhören älterer Männer, ihren vergammelten Erlebnissen außerhalb der Arbeitszeit. Eigenheimvisionen, Erbsenplanzen, tuntenhafte Fotzenerlebnisse. Wohnte kurz bei einem Verwandten in Kloppenburg, der nachmittags das Grauen erzählte, im Nahkampf andere einzelne Leute zu erstechen. Auszeichnungen, mehrere, da er das Weiß im Auge des Feindes gesehen hatte. Nahkampfspangen, eiserne Schwerter mit Eichen oder Eichenlaub verziert. Er ist am Wahnsinn des Krieges später nach Ende des Krieges kaputt gegangen, nachdem der Krieg offiziell vorbei war. Er schaute immer den ganzen Tag aus dem Fenster hinaus auf die

Kleinstadtstraße. Weitergezogen in das Emsland und wohnte dann bei einem Volksschullehrer in einer Zwergschule, 500 Meter von der holländischen Grenze entfernt. Versuche, die Schule weiter zu besuchen, aufgegeben. Um sechs Uhr morgens mit dem Fahrrad durch das winterlich starre Moor gefahren, Busfahren, rumgelungert, Gelegenheitsarbeiten und lesen. Mit Mädchen rumgetanzt, unterm Wirtshaustisch einen Finger in die Möse gesteckt, während blödemachender Diskussionen. Theater gespielt, Beckmann *Draußen vor der Tür*. Damit über die nachbarlichen Dörfer gezogen. Buchhändlerlehre von 1959- 1962 in Essen, Ruhr, Heimleben, kein Geld. Ich lieh mir Schuhe am Samstagabend von anderen um auszugehen. Ausgewiesen aus dem Heim für Lehrlinge, in dem es jeden Samstagabend Kakao, Dosenfisch, Weißbrot, kalten Salat gab und Tischordnungen – 10 Uhr Licht aus. Lehre eines kaufmännischen Gehilfen mühsam beendet, nach zweieinhalb Jahren Bücherpackens in einem lichtlosen Keller. Gar nicht so übel. Viel gelesen, zweieinhalb Jahre lang. Unterhaltungen mit Putzfrauen, Botengänge durch die Stadt Essen. Und weiter nach Köln. Arbeit, in einem Großsortiment, nach einem Tag aufgegeben. Arbeit an dem ersten Prosastück *In der Grube*, größtenteils nachts im Kölner Hauptbahnhof 1962 geschrieben. Anderthalb Jahre Buchhandlungsarbeit – endlose Tage. Prüfung für die Pädagogische Hochschule Rheinland in Köln. Von 1963–1967 immatrikuliert, verschlepptes Studium, vom Stipendium gelebt – ohne Abschluss. Ekel vor den formulierten Zielen der Pädagogik, vor dem formulierten Anspruch der Wissenschaftlichkeit und wegen Störens durch Fragen aus den soziologischen und psychologischen Seminaren verwiesen. 1965 das erste Buch. 1970 zuerst mal aufgehört zu veröffentlichen. Ich kann das theoretische, schrap-pige Formuliergewusel und die kulturellen Wörter nicht mehr ertragen.<sup>1</sup>

Mit diesen Worten leitet der Schriftsteller Rolf Dieter Brinkmann seinen Beitrag *Die Wörter sind böse* für die Sendereihe *Autorenalltag* des WDR, der am 26. Januar 1974 urgesendet wird, ein. In diesen ersten Minuten blickt Brinkmann auf sein Leben zurück, unpräzise in der reflexionsarmen Akustik des Aufnahmestudios vorgetragen – weder lediglich unbetont abgelesen noch auffällig prosodisch inszeniert. Hier kündigt sich bereits an, wie Brinkmann die knapp 50-minütige Sendung konzipiert: Er zeigt *seinen* Autorenalltag aus einer Distanz – zu sich und seinem Leben, wie er den Beitrag als den unter den medialen und institutionellen Bedingungen des Massenmediums Radio entstehenden ausstellt – kontrolliert manipuliert in Form einer mit Hans-Thies Lehmann »doppelten Deixis«, eines Blickes auf den Alltag, aus der Perspektive

1 Rolf Dieter Brinkmann: *Die Wörter sind böse*. Ursendung: 26.01.1974 WDR 3 in der Sendereihe *Autorenalltag*. Die Angaben zum Titel variieren indes, worauf bereits Eckhard Schumacher aufmerksam gemacht hat (vgl. 2006:77).

eines Autors, wie ihn Brinkmann analog zu seinen Texten nun im Massenmedium inszeniert und aktualisiert. Seine Radiocollage manifestiert »die Geste, mit der er auf Realität verweist, er zeigt sein Zeigen, doppelte Deixis, bei der die Aufmerksamkeit ganz sich zusammenzieht auf die ›Figuren‹ dieses Zeigens selbst, dessen Sprünge, Einstellungswechsel, Kombinatorik« (1995: 183). Gegenstand des vorliegenden Kapitels ist, wie Brinkmann dies in der Sendung *Die Wörter sind böse* vor allem auch über das Prinzip Störung realisiert. Dabei beziehe ich auch Brinkmanns Poetologie mit ein. Zwar ist die Forschung zu Brinkmanns Werk insgesamt zwar unüberschaubar. Dennoch stellt die Analyse seiner auditiven Arbeiten nach wie vor ein Forschungsdesiderat dar. Sie werden in den jüngeren Studien zwar erwähnt, wie etwa im Falle Stephanie Schmitts (2012) und Roberto di Bellas (2015), jedoch nicht näher analysiert. Dagegen berücksichtigen die Studien und Aufsätze, die sich explizit mit den Tonbandaufnahmen bzw. der Radiosendung auseinandersetzen, die Poetologie Brinkmanns insgesamt meiner Meinung nach zu wenig. Durch eine genaue Analyse wird deutlich, dass Rolf Dieter Brinkmanns Arbeit mit dem Tonbandgerät nicht nur seine intermedialen Verfahrensweisen um weitere produktions- wie rezeptionsästhetische Aspekte erweitert; die Radiosendung steht darüber hinaus im zeitgeschichtlichen Kontext der 1960er und 1970er Jahre sowie in der Traditionslinie medien- wie selbstreflexiver künstlerischer Arbeiten im Mediendispositiv Radio. Die Radiosendung *Die Wörter sind böse* lässt sich als eine experimentelle Auseinandersetzung mit dem Tonbandgerät und mit Fragen nach medienspezifischen Vermittlungsformen wie Gestaltungsverfahren hören. Brinkmann setzt in der Sendung die Produktionsmittel ein, um das Mediendispositiv als Produzenten wie die Aufnahmen als – mit und für das Aufnahmegerät – inszenierte Situationen (u. a. des Authentischen) unmittelbar erfahr- wie erlebbar zu machen. Hierüber wird die Sendung in ihrer medialen Verfasstheit als Inszenierung reflexiv: Brinkmann legt die massenmediale Inszenierungsarbeit als solche offen und stellt sie aus. Die Sendung steht von daher zu ihrem Programmumfeld quer: Brinkmann betont – analog zu etwa Vostell und Kagel – gerade die Aspekte, die im Medium der Information und Unterhaltung in der Traditionslinie medienreflexiver künstlerischer Arbeiten zugunsten des störungsfrei zu übermittelnden Inhalts normalerweise nicht den Produktionsstandards entsprechen. Er legt *Die Wörter sind böse* als spielerische Selbst- wie Medienreflexion zwischen unterschiedlichen Sendeformaten des Massenmediums an, insbesondere zwischen autobiographischem Feature und künstlerischem Hörspiel. Brinkmann greift hierfür auf unterschiedliche Darstellungsmittel zurück, verfremdet diese und macht sie sich

zu eigen, um die mediale Form gewissermaßen gegen sich selbst auszuspielen. Wie sich dies vollzieht, welche intermedialen Verfahrensweisen Brinkmann sowohl in den Tonbandaufnahmen als auch in der Sendung für den WDR anwendet, führe ich im Folgenden detailliert aus. Die Art und Weise der produktionsästhetischen Verwendung des Tonbands, wie sie sich bei Brinkmann zeigt, steht dabei wiederum in einem engen Zusammenhang mit den Experimenten der *Musique concrète*.

Sein Notationsmittel im Falle der Aufnahmen: ein Uher- und Nagra-Tonbandgerät, die ihm der WDR von Oktober bis Dezember 1973 auf Wunsch zur Verfügung stellt. 2005 veröffentlichen Herbert Kapfer und Katarina Agathos einen Teil der Aufnahmen als »Nachlass-Edition« mit dem Titel *Wörter Sex Schnitt* bei intermedium records, »abgestimmt auf den 65. Geburtstag und den 30. Todestag des Autors, zeitgleich veröffentlicht mit der »Erweiterten Neuausgabe« des Gedichtbandes *Westwärts 1&2* und der CD *The Last One* mit Aufnahmen von Brinkmanns Lesungen auf dem Cambridge Poetry Festival im April 1975« (2006: 75f.). Im Vorfeld zur Sendung nimmt Brinkmann insgesamt beinahe 11 Stunden auf: »die 29 Spulen haben eine Gesamtlauzeit von 656:52 Minuten.« Und Kapfer fügt hinzu: »Dass Brinkmann die Bänder als Materialquelle benutzte, erschließt sich schon aus den Notizen. Einzelne Aufnahmen bewertete er in Bezug auf eine mögliche Verwendung mit kurzen Bemerkungen wie *sehr gut!!!* Oder *Gut!* usw.« (2005: o. S.). Von diesen Aufnahmen veröffentlichen Kapfer und Agathos lediglich 360:40 Minuten auf insgesamt 5 CDs. Olaf Selg, der in seiner literaturwissenschaftlichen Dissertation *Essay, Erzählung, Roman und Hörspiel* (2001) die Prosaformen Rolf Dieter Brinkmanns diskutiert und sich nach der Veröffentlichung auch mit *Wörter Sex Schnitt* auseinandersetzt, bezeichnet Brinkmanns Verwendung des Tonbandes als »akustisches Notizbuch« (2007: 47). Diese Bezeichnung ist jedoch irreführend. Sie ist ebenso irreführend wie die Absolutheit des Hinweises, Brinkmanns Arbeit mit dem Tonbandgerät sei ihm zur Obsession geworden. Die Literaturwissenschaftlerin Cornelia Epping-Jäger betont, dass die Radiosendung nachweislich nicht als Auftragsarbeit entstanden ist, sondern sich der Initiative Brinkmanns verdankt (vgl. 2012). Dies unterstreicht wiederum das Interesse Brinkmanns an der Arbeit im Radiophonon. Epping-Jäger merkt darin außerdem an, der Status des veröffentlichten Audiomaterials *Wörter Sex Schnitt* bleibe unbestimmt: »Im Prinzip wird nicht ersichtlich, ob es sich tatsächlich um die Quellenbasis handelt, aus der das Hörspiel entstanden ist oder ob zwischen Hörspiel und Tonquellenkorpus überhaupt keine definierte Beziehung besteht. Schließlich liegt das Audiomaterial nicht in verschrift-

lichter Form, sondern ›nur‹ akustisch vor« (2012: 52). Dass indessen Sequenzen der Radiosendung mit denen der Edition – zum Teil betrifft dies ganze Tracks, zum Teil nur Ausschnitte – übereinstimmen, scheint für sie ebenso wenig Indiz dafür zu sein, dass sich die Radiosendung aus u. a. diesen Tonbändern zusammensetzt wie die Angaben Herbert Kapfers und Maleen Brinkmanns in den Anmerkungen zur Edition *Wörter Sex Schnitt*.<sup>2</sup> Brinkmanns Arbeit mit dem Tonbandgerät lässt sich meiner Meinung nach weder als, wie Epping-Jäger in einem späteren Aufsatz postuliert, »Experiment einer gleichsam sprachlosen Protokollierung der Welt« (2014: 147) verstehen, noch fungiert die Tonbandaufnahme als »kymographischer Apparat« (ebd.). Brinkmanns Aufnahmen sind alles andere als objektiv und er tritt gerade nicht als »ein passives Medium« (ebd.: 148) auf, sondern ganz im Gegenteil: im Gestus des Zeigens. Dass die Aufnahmen ebenso wenig eine »Selbsttherapie der Sprachkrise« (ebd.) darstellen, dies werde ich anhand der späteren Analysen aufzeigen. Die Umwelt spielt wie in seinen posthum veröffentlichten Büchern eine zentrale Rolle, jedoch ist diese immerzu vom Blick desjenigen in der Vermittlung eingefärbt, der den Blick auf sie wirft. Die Begriffe des *akustischen Notizbuches* (Olaf Selg) und die Protokollierung der Welt über den *kymographischen Apparat* (Cornelia Epping-Jäger) scheinen indes auf ähnliche Schlussfolgerungen abzielen. Selg begründet die Wahl der Terminologie (vgl. 2007: 47) mit dem Hinweis auf Brinkmanns Nachwort zu dem Gedichtband *Westwärts 1&2*, das in der posthum 2005 erschienenen erweiterten Ausgabe publiziert ist (2005: 256–330). Dort schreibt Brinkmann, dass es sich bei demselben mehr um ein Notizbuch als einen Gedichtband handelt. Dies ist sowohl für den Gedichtband als auch für die Tonbandaufnahmen eine nur unzureichende Beschreibung hinsichtlich ihres Rezeptionsästhetischen Wertes, betont doch ein derartiger Terminus lediglich und abermals den Status einzelner Werke als fragmentarische Materialbänder. Dieselben gehen hierüber jedoch faktisch weit hinaus.

2 Epping-Jäger fügt dem obigen Zitat ein Plädoyer für audio-philologische Transkriptionssysteme und deren Weiterentwicklung an. Es scheint ihr hierbei grundlegend um mehr als die Frage nach dem Verhältnis zwischen den Tonbändern und der Radiosendung zu gehen, kommt sie doch kurz darauf erneut auf die Problematiken der audio-philologischen Auswertung zurück. Nur übersieht sie damit meiner Meinung nach, dass die Transkription, die einer Analyse zwar vorausgehen sollte, nicht alle Probleme lösen kann. Stellt es sich indessen als unmöglich oder wenig aufschlussreich heraus, wenn man etwa alle Geräusche etwa hinsichtlich ihrer Produktionsästhetik zu beschreiben sucht, so gerät teilweise die Rezeptionsästhetische Perspektive aus dem Blick.

Brinkmanns Tonbandmontage ist der Poetik des offenen Kunstwerks und von daher einer speziellen Rezeptionsästhetik verpflichtet, die es näher zu beschreiben und in ihrer Dialektik mit Brinkmanns Produktionsästhetik zu untersuchen und zu verschränken gilt. Rezeptionsästhetisch steht Brinkmanns Programmatik indessen den Werken von u. a. Vostell und Kagel nahe. Der Germanist Primus-Heinz Kucher betont die Beziehung zwischen Kunst und ihrem zeitgeschichtlichen Kontext: »Skepsis, Abwehr, aber auch Aggression und kreative Provokation fanden ein fast ideales Biotop vor – eines in dem sich nicht nur die Studentenrevolte von 1968 mitentwickelte, sondern ziemlich parallel zu ihr, auch einer der komplexesten und nachhaltig wirksam gewordenen Protagonisten der experimentell-visuellen Poesie: Rolf Dieter Brinkmann (1940–1975)« (ebd.: 124). Das beinahe ideale Biotop stellt demnach ebenso sehr eine diskursive Voraussetzung dar wie die Entgrenzungstendenzen der Kunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die technologisch-medialen Umbrüche spielen darüber hinaus gemeinsam mit den gesellschaftspolitischen eine zentrale Rolle. Bevor ich Brinkmanns *Autorenalltag* detailliert fokussiere, wobei ich mich hierbei insbesondere auf die Interdependenzen zwischen Produktionstechnik und Gestaltungsverfahren sowie deren rezeptionsästhetische (Aus)Wirkungen konzentriere, komme ich zunächst ganz allgemein auf seine Poetologie, um dieselbe anschließend mit der Radiosendung engführen zu können.



## 4.1 Die Sprache als vermittelndes Medium

Eine sanfte Brise streicht am offenen Fenster vorbei,  
 durch diesen Ausschnitt der Welt, an diesem Samstagnachmittag,  
 beinahe noch sommerlich, leicht und lebendig.  
 Das Karussell der Bilder und Vorstellungen,  
 die Gedankenschlägereien im Kopf, sind leer.  
 Warum wollen Sie Dichtung verstehen?  
 Warum wollen Sie verstehen? Schlägt da nicht ein Glaube durch,  
 daß eine verbindliche Ordnung bestehen muß?  
 Wer hat Ihnen das beigebracht? Wie kommen Sie dazu,  
 dies zu glauben? Was wissen Sie? Woraus besteht Ihr Wissen?  
 Wenn Sie das Wissen aussprechen, was passiert Ihnen dann?

*Brinkmann 1974/75a: 273*

In überwiegendem Maße ist Sprache negativ,  
 jedenfalls trifft das auf die Zeit zu, seitdem ich in diesem Land lebe.  
 ›He, ich bin im Krieg geboren, was verlangen Sie da von mir!  
 I've seen you looking like you've been run down a truck,  
 kein Auf Wiedersehen, gelbe Steinstraße! Kein Aufwiedersehen, Erinnerung!  
 Die Nostalgie ist ein Tümpel! Schlagwörter sind zum Schlagen,  
 hast du das begriffen? Und wenn du abfliegst, reist du in die Vergangenheit?  
 Hier, nimm diesen Baum auf deine Netzhaut, nimm dieses Blau,  
 weißgefleckt mit Sommerwolken, Gras wächst vorbei,  
 was für eine Kulissenschieberei, denke ich wütend, als ich sehe,  
 daß sie ein neues Schild über dem Laden  
 an der Ecke der Seitenstraße anbringen, Antiques und Reisekontor, Fusch.  
 Und zieht man die Industrie von diesem Land Westdeutschland ab,  
 was bleibt dann von diesem Territorium?

*Brinkmann 1974/75a: 266*

### Sprachskepsis

Die erste Sequenz der Radiosendung *Die Wörter sind böse* endet, wie eingangs zitiert, mit einer Verortung Brinkmanns in seiner damaligen Situation. Insofern beginnt die Sendung ähnlich einer Serie im Sinne eines *Was bisher geschah*, um anschließend in medias res in Brinkmanns gegenwärtiger Situation einzusetzen. Brinkmann kommt so bereits nach wenigen Minuten auf seine Abkehr vom institutionellen Kultur- und Literaturbetrieb und seine Sprachskepsis zu sprechen: »Ich kann das theoretische, schrappige Formuliergewusel und die kulturellen Wörter nicht mehr ertragen« (1974: 03:40). Die Literatur der Nach-

kriegszeit kennzeichnet generell eine tiefe Sprachskepsis, die dem Kulturwissenschaftler Christoph Zeller zufolge die »Sprache von den ideologischen Zurichtungen öffentlicher Rede zu befreien« (2012: 13) sucht. Sprachskeptische Aktivitäten spielen bereits in den Historischen Avantgarden eine zentrale Rolle, die sich auf der operativen Ebene der Form widerspiegelt: »Benn [erkannte die ästhetischen Prämissen der Historischen Avantgarden, B.W.] im Primat des Formalen, der Konzentration auf das Wort als künstlerischem Material und der Akzentuierung des kreativen Prozesses.« (Ebd.) Auch Brinkmanns poetische Arbeiten kennzeichnet dieses Primat des Formalen, was sich insbesondere an den Collage-Bändern *Rom*, *Blicke*, *Erkundungen* und *Schnitte* aber auch anhand seiner Gedichte und des Radiofeatures *Die Wörter sind böse* zeigen lässt.<sup>3</sup> Er experimentiert darin offensiv mit der Form, die nicht zugunsten des Inhalts zurücktritt, sondern mitunter im Zentrum steht. Dieses Primat kennzeichnet insbesondere jene Schaffensphase, in der die Erweiterung des literarischen Schreibens über u. a. intermedial angelegte Formexperimente einen besonderen Stellenwert einnimmt. Inhalt, Formgestaltung als prozessualer Akt und die subjektive Autorperspektive in der Prosa, Lyrik und in den Text-Bild-Montagen Brinkmanns sind Hans-Thies Lehmann zufolge untrennbar aufeinander bezogen: »Deren radikaler Subjektivismus ist zu begreifen als Moment eines Schreibens, das die Grenzen und Regeln von Literatur und Schrift erkundet und problematisiert.« So stellen seine Texte entsprechend einen, wie Lehmann fortführt,

lebenslangen Versuch dar, den lebendigen Impuls vor dem Erkalten in der Schrift zu bewahren. Das Scheitern dieses Versuches – und Brinkmann wußte nur zu genau, daß er scheitern muß und zugleich seine raison d'être gerade in diesem wahrnehmbaren Scheitern hat – manifestiert sich bei ihm in Grenzgängen der Schriftlichkeit in Versuchen, Sprache an den Rand der Geste, Schrift an den Rand von Zeichnung und Bild zu führen, Graphe und Photographie ineinander zu brechen. Brinkmanns Texte suchen eine Erfahrung zu ermöglichen, die die allgemeinsten Vorurteile des Lesens außer Kurs bringen. (1995: 182)

3 Dies unterstreicht zudem eine Bemerkung Brinkmanns in einem (unveröffentlichten) Brief an Hartmut Schnell vom 23.12.1974, in dem er rückblickend, das Interesse an der Lyrik der US-Szene betreffend, feststellt: »[M]ich hat in erster Linie an den amerikanischen Gedichten die Form interessiert, wie ein Gedicht im Druck aussah, z. B. schmal oder zerrissen, in einzelne Assoziationssprünge usw. – das war alles für mich neu.« (Zit. n. Lehmann 1995:189)

*Den lebendigen Impuls bewahren und die allgemeinsten Vorurteile des Lesens außer Kurs bringen* – der ›Stoff‹, das (Sprach- wie Bild)Material, auf das er dabei zurückgreift: »was täglich abfällt und nicht die großen Werte dessen, was wir ›Kultur‹ nennen...« (1969: 148)<sup>4</sup>:

Es gibt kein anderes Material, als das, was allen zugänglich ist und womit jeder alltäglich umgeht, was man aufnimmt, wenn man aus dem Fenster guckt, auf der Straße steht, an einem Schaufenster vorbeigeht, Knöpfe, Knöpfe, was man gebraucht, woran man denkt und sich erinnert, alles ganz gewöhnlich, Filmbilder, Reklambilder, Sätze aus irgendeiner Lektüre oder aus zurückliegenden Gesprächen, Meinungen, Gefasel, Gefasel, Ketchup, eine Schlagermelodie, die bestimmte Eindrücke neu in einem entstehen läßt, wie z. B. wie jemand seinen Stock schwingt und dann zuschlägt, Zeilen, Bilder, Vorgänge, die dicke Suppe, die wem auf das Hemd tropft. Man schnieft sie durch die Nase hoch und spuckt sie dann wieder aus. Das alte Rezept und die neue Konzeption, bevor das Licht ausgeht, der Vorspann im Kino, hier bin ich. (Brinkmann 1968: 186)<sup>5</sup>

4 Maleen Brinkmann formuliert in ihrer editorischen Notiz, der Text *Einübung einer neuen Sensibilität* stehe »für seine Haltung vor seinem öffentlichen Verstummen« (ebd.: 218) Brinkmann verfasst ihn als Beitrag für den Hessischen Rundfunk. Er wurde am 22.6.1969 als dritter Teil der Sendereihe *Die Kunst ist tot – es lebe die Kunst./Wandlungen des kulturellen Bewußtseins in Deutschland* gesendet.

5 Brinkmann versteht das Gedicht als Einladung an den Rezipienten, diesem über ein persönliches Begegnen eigenes hinzuzufügen: »In dem Augenblick werden sie *Ihre* Gedichte, und *Sie* gehören zu den Gedichten. Eine einheitliche Sensibilität jenseits vorhandener Sprachbarrieren entsteht. Keiner ist ausgeschlossen« (Brinkmann 1969: 150). Auch Burroughs unterstreicht indessen, der Schriftsteller könne eben nur auf das zurückgreifen, was er selbst wahrnimmt. Entsprechend sei er auch weder an der Konstruktion einer Fabel oder einer Figurenzeichnung interessiert, noch verstehe er sich als Entertainer: »Es ist nur eines, worüber ein Schriftsteller schreiben kann: *was im Augenblick des Schreibens von seinen Sinnesorganen wahrgenommen wird* ... Ich maße mir nicht an, dem Leser ›Stories‹, ›Handlungsabläufe‹ und ›Kontinuitäten‹ anzubieten ... Soweit mir die *unmittelbare* Wiedergabe gewisser psychischer Prozesse gelingt, mag ich eine begrenzte Funktion erfüllen ... Ich bin kein Entertainer« (Burroughs 1962: 214). Diesbezüglich macht Sontag darauf aufmerksam, dass es sich bei Burroughs' *Naked Lunch* jedoch nicht um ein derartiges Chaos handle, wie der Autor zu suggerieren sucht: »Wenn eine durchlaufende Handlung fehlt, so heißt das nicht, daß auf ein Erzählen verzichtet wird. Burroughs folgt in seiner Erzählweise einem nichtlinearen Prinzip – dem Prinzip einer unbestimmbaren Zahl an Variationen und Wiederholungen« (Sontag 1966: 164). So fügt sie wenige Absätze später hinzu: »Es wäre falsch, Burroughs' Werk als ein Beispiel für ›spontane Prosa‹ zu lesen. Er ist ein bewußt arbeitender, überaus komplexer Schriftsteller, in dessen Werk zwei scheinbar gegensätzliche Standpunkte, die sich bei der Suche nach rigorosen, dem ›Roman‹ angemessenen Formen herausbildeten, zusammenwachsen. Der eine dieser Standpunkte ist, daß die Beschränkung auf das rein ›Literarische‹ stets ein Hindernis für das lange, aus der Einbildungskraft des Autors erwachsene Prosawerk dargestellt hat und daß eine

Dieses alltägliche Material stellt Brinkmanns Ausgangspunkt dar; es dient ihm als »Reiz-Material« (1969a: 255), an dem sich die literarische Produktion über die Sensibilität der Wahrnehmung entzündet. Dabei geht es Brinkmann nicht um eine bloß affirmative Übernahme des alltäglichen Materials in die literarische Produktion. Brinkmann ersinnt über das Schreiben sowohl produktions- als auch rezeptionsästhetisch das Durchbrechen »gewöhnliche[r] Assoziationsfelder«, der »Erstarrung des Vorstellungsvermögens«, entspricht doch seiner Ansicht nach »das Rückkoppelungssystem gängiger Kategorien [...] nicht mehr tagtäglich zu machender sinnlicher Erfahrungen« (1969: 150) und sei »das Bewußtsein mit Bildern von gestern verstopft, obwohl wir heute da sind, für einen Augenblick, und dann wieder für einen Augenblick, und wieder für einen Augenblick« (ebd.: 153).<sup>6</sup> Dieses Bestreben, »vorhandene[] Reflexionsbarrieren zu durchbrechen« (1969c: 225)<sup>7</sup> und darüber die »Dressur auf Wörter« (1970/74: 276) auszusetzen, ist indes produktionsästhetisch eng mit den fragmentarischen Schreibverfahren und der Selbstreflexion im Akt des Schreibens verbunden. Diese Gestaltungsverfahren zielen nicht auf eine zentralperspektivische Vermittlung zwischen einer (aus der Sicht des Au-

Übernahme von Techniken anderer Medien (die schließlich zu einer Synthese der Künste führt) längst überfällig ist. Der andere Standpunkt ist, daß der Roman sich selbst reinigen und die streng literarischen Ausdrucksmittel vervollkommen muß, solche Ausdrucksmittel also, die der Literatur (im Gegensatz zur Unterhaltung, Ermahnung und ›Kommunikation‹) eigen sind« (ebd.: 163f.).

6 Die Forderungen und Erwartungen, so führt Brinkmann in dem Essay *Der Film ohne Worte* aus, »die über die Erwartung rein formaler Neuerungen hinausgehen, sind jedoch nicht so vage, sie leiten sich her aus jenem selbstverständlich gewordenen Umgang mit Konsummitteln, deren Auswirkungen über die Sättigung vorhandener Reizbedürfnisse hinausgehen ...Elle-Schönheiten kriechen bei Godard aus brennenden Autofracks, Mlle Age Tendre (pour les filles dans le vent?!) lächelt und erstarrt in diesem Augenblick des Genickschusses, 200 000 Kinder in Vietnam getötet, das Napalm-Lächeln des Bundeskanzlers, Hunderttausende von Wählern rennen mit künstlichen Gummipenissen, deren Gummihoden mit Milch gefüllt sind, durch den Plenarsaal und erschlagen die Abgeordneten: passion is the only way out (Catherine Deneuve) ...Wet dreams over you, singt Tuli Kupferberg, Tenderness Junction, Stereo, Hi-Fi, Reprise, RS 6280, Cover Photography by Richard Avedon – ›Today the globe has shrunk, in the wash with speeded-up information movement from all directions.‹ (Marshall McLuhan) ...« (1969c: 234).

7 Ist Brinkmanns Schaffensprozess in den 1960er Jahren noch von einem Glauben an die Möglichkeit gekennzeichnet, die gesellschaftlichen Verhältnisse könnten sich verändern, wachse doch »das Gefühl für die Notwendigkeit gesellschaftlicher Umstrukturierung« (ebd.: 224), verändert sich diese Hoffnung in den 1970er Jahren radikal. Da in dieser Zeit auch die WDR-Sendung *Die Wörter sind böse* entsteht, werde ich darauf später noch ausführlicher zurückkommen.

tors als entfremdet erlebter) Realität und einem Rezipienten; sie sind Ausdruck einer, wie es Theodor Adorno in der *Ästhetischen Theorie* in Bezug auf ein Grundmoment der Moderne formuliert, »sich selbst als negativ reflektierende[n] Identifikation mit der realen Negativität des gesellschaftlichen Zustands« (1973: 38f.), einer »Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete« (ebd.: 39).<sup>8</sup> Brinkmanns Texte sind dabei nach Lehmann nicht als bloße Kritik des gesellschaftlichen Zustands zu verstehen, denn sie spiegeln einerseits nicht nur ein Einzelschicksal wider. Andererseits scheint der Wunsch nach der Überwindung der Verhältnisse immerzu durch, wenn auch weniger als Melancholie, sondern als verzweifelte Wut:

Der Schmutz der römischen Straßen wird in Brinkmanns Texten so überwältigend nur sichtbar, weil sich in seinem Trübsinn der der eigenen Seele spiegelt. Er ist Ausdrucksstoff der Seele. [...] Und wiederum ist diese besondere und einmalige, zerstörerische und verletzte Seele deswegen anrührend, weil sich in ihr die aller anderen, am Ende auch die Seele der freudlosen Gassen, Roms oder Kölns, gleichviel, erkennen läßt. Das Subjektive wird so objektiv. (Sonst wäre es wahrhaftig nichts als »Kritik«, an die Müllabfuhr, die Sittenpolizei oder die Bildungspolitik zu adressieren.) Der stoffliche und textuelle Knoten liegt hier: da es in der Natur der Sprache liegt, auf die Gegenwelt eines anderen Lebens nur als auf einen verzerrenden Spiegel des Existierenden weisen zu können (nämlich als Rede, die ihre Worte und Fügungen aus dem Bestehenden und nur aus ihm schöpfen kann), zieht sich die Nennung des Anderen zusammen auf die flüchtigen Punkte der Zäsur und Unterbrechung des Bestehenden. Figuren der Unterbrechung aber können fast nur solche des Bruchs, der Störung und Zerstörung, der Schwächung und Abnahme, des Kränkels, Leidens und schließlich des Sterbens und der apokalyptischen Verneinung sein. [...] Aller libidinöser Faszination des Autors (des Lesers) an dieser Welt des Verrottens zum Trotz bleibt in der Verwünschung der verletzte Wunsch stets fühlbar. (Lehmann 1995: 195)

Als entscheidendes Moment erachte ich in Brinkmanns poetischen wie poetologischen Texten das reflexive Spiel zwischen Form und Inhalt, das ungewohnte Denk- und Reflexionsräume für die Rezeption öffnet, Räume, in die Brinkmann den Rezipienten über die Irritation »kulturelle[r] Gewohnheit[en]« (1970/74: 277) qua ästhetischer Verfahren der Unterbrechung hineinzunehmen sucht. Dem Aussetzen habitualisierter Rezeptionsweisen kommt über die Ak-

8 Daher steht es auch nicht an, Brinkmanns Texte lediglich individualpsychologisch oder als bloße Kritik an der spätkapitalistischen Gesellschaft zu deuten, wie Hans-Thies Lehmann betont: »Nicht eine, gewiß hoch problematische, Person ist hier in erster Linie zu erkunden [...], sondern eine Grundfigur der Moderne.« (1995: 194)

zentuierung der Gestaltungsverfahren, die darüber in einem spannungsvollen Verhältnis zum Inhalt stehen, ein wesentlicher Stellenwert zu. Daher werde ich noch ausführlicher auf die Art und Weise zurückkommen, wie Brinkmann diese realisiert, spielt dieselbe insbesondere auch in Brinkmanns Radiosendung *Die Wörter sind böse* eine zentrale Rolle, da die Produktionsverfahren zugunsten eines Inhalts gerade nicht unterhalb der Wahrnehmungsschwelle bleiben, sondern für die Rezeption nachvollziehbar akzentuiert sind.

### **Diessets und jenseits der Literaturszene der BRD**

Das Wort ›Literatur‹ ist Brinkmann ein Abstraktum, »dem *tatsächlich* nichts entspricht« und das ihm ein Gefängnis sei:

Das Wort Literatur ist in das Bewußtsein eingebaut, es saugt Energie, Lebendigkeit aus dem Körper, es ist ein künstliches Erzeugnis, das sich vor die wahrzunehmende Einzelheit schiebt. Es bestimmt beim Schriftsteller die Wahrnehmungen und beim Leser das Erfassen des Wahrgenommenen, denn was treibt heute jemanden dazu, ein Buch zu schreiben, und was treibt jemanden dazu, ein Buch in die Hand zu nehmen? Es ist eine kulturelle Gewohnheit geworden wie abends zum Essen ausgehen. Ich denke, daß darin das Empfinden der Unsignifikanz liegt, das aufkommt, sobald man ein Buch aufschlägt, das zur zeitgenössischen Literatur gezählt wird. (Ebd.)

Der eigene Körper ist »24 Stunden am Tag vorhanden, agiert, ihm stößt etwa zu, er bewegt sich, er erfährt Dunkel, die Schattierungen der Helligkeit am Tag, eine Unzahl von Geräuschen, jetzt dreht sich der Ventilator, jetzt ist die stumpfe Vormittagshelligkeit von einem hohlen, saugenden Geräusch erfüllt, auf der Straße / direkt vor dem Haus / steht ein Wagen der städtischen Müllabfuhr, und jetzt ist der Tonfall einer Stimme« (ebd.). Brinkmann führt diesen Gedanken weiter fort und sucht hierüber das (Miss)Verhältnis von Literatur respektive Sprache als Zeichensystem und den alltäglichen Erfahrungen zu verdeutlichen: »Da uns die Sprache um die Wirklichkeit betrügt, die sie vermitteln soll, macht sie uns zu ihren Poseuren: Nicht sie ist unser Instrument, wir sind das ihrige //« (ebd.: 277f.). Da sich jeder Vorgang »auf einer nicht-verbalen Ebene [vollzieht] und [...] auf einer nicht-verbalen Ebene aufgenommen [wird]«, dreht sich dieser Vorgang in der Literatur gewissermaßen um; entsprechend diene »der Raum hinter den Wörtern, der Sprache wie etwa das Phänomen des Schmerzes zu nichts anderem [...] als zur Hervorbringung von Literatur über den Umweg des Stils, des Ausdrucks, der Strukturierung einer Prosapassage« (ebd.: 277). Demgemäß reflektiert Brink-

manns Ansicht nach eine derartige Literatur nicht den Schmerz als Phänomen über die Sprache, sondern umgekehrt: »Der Schmerz wird Anlaß zur Reflexion über Sprache« (ebd.). Das Phänomen an sich, in diesem Fall der Schmerz, bleibt dabei zwangsläufig der literarischen Rede und Reflexion äußerlich, da es lediglich den Anlaß zur Reflexion bereitstellt, die sich wiederum in Worten fernab der tatsächlichen Erfahrung ergeht, als der Raum hinter den Worten selbst leer bleibt.

In den Erzählbänden *Die Umarmung* (1965) und *Raupenbahn* (1966) ist dem Schriftsteller Dieter Wellershoff zufolge, der Brinkmanns Schaffensprozess längere Zeit als Lektor begleitet, bereits der Ehrgeiz des Autors spürbar, »die Standards avancierter zeitgenössischer Beschreibungskunst zu erreichen oder zu übertreffen.« Doch drohe ihm »das immer gleiche dramaturgische Schema« zum Stereotypen zu geraten: »Immer geht es um die Impressionen und Imaginationen eines namenlosen stationären Ichs, das selbst schattenhaft bleibt.« (2008: 48) Diese Gefahr habe Brinkmann erkannt und versucht, das Erzählschema über »Bündelung mehrerer Perspektiven und Geschehnisse [...] auszuweiten«. Dennoch ändere sich dadurch, wie Wellershoff sehr feinsinnig herausarbeitet, nichts an der »Indifferenz des beobachtenden Blicks«: »Dazu bedurfte es einer grundsätzlichen Veränderung der erzählerischen Einstellung. Der Autor musste hinter den ungreifbaren, anonymen Beobachterfiguren der Erzählungen hervorkommen und persönlich in der Szene erscheinen.« (Ebd.) Für diesen Wendepunkt in Brinkmanns Schaffensprozess sind nach Wellershoff jedoch andere Vorbilder gefragt: weniger »die Stildominanz des Nouveau Roman« als mehr »die rohe Direktheit von lebensgeschichtlichen Bekenntnissen« (ebd.). Diese angestrebte Neuorientierung stellt für Brinkmann zwar einen langwierigen und aufreibenden Prozess dar, wie ihn Wellershoff in seinen sehr persönlichen Ausführungen schildert, doch findet er schlussendlich »einen neuen Anfang durch ein neues poetologisches Konzept, das er sich sofort wie ein neu Bekehrter zu eigen machte, so leicht und so schnell, als ob es nur ein Kostümwechsel wäre« (ebd.: 50). Zur zentralen Referenz gerät ihm die »amerikanische Popkultur, die in den 1960er Jahren vor allem in der Kunstszene, aber auch in Musik und Literatur nach Europa überschwappte und einen Prozess in Gang setzte, für den Herbert Marcuse den Begriff der ›regressiven Entsublimierung‹ geprägt hat.« (Ebd.) Entsprechend bezieht sich Brinkmann fortan auf diese Schreibszene und beschäftigt sich intensiv mit deren Erzählungen, Lyrik und Prosa. Dass sich die amerikanische Kunstszene stimulierend auswirkt, belegen indes nicht nur die Anthologien *Acid* sowie *Silverscreen*, die er 1969 gemeinsam mit Ralf-Rainer Rygulla

im März Verlag publiziert, sondern auch die in der Folge entstehenden poetologischen wie poetischen Texte, die wiederum durch intensive Austauschprozesse auf den Ebenen der Programmatik und Ästhetik gekennzeichnet sind.<sup>9</sup> Die Leistung der neuen amerikanischen Literatur sei als »Realisierung jenes Bewußtseins, mit dem Schreiben alles machen zu können, die Realisierung eines winzigen Teiles befreiter Realität« (1969c: 240) enorm. Daher kommt er in dem Essay *Der Film in Worten*, mit dem er die Anthologie *Acid* beschließt, zu folgendem Resümee:

Den Hörighaltungs- und Abrichtungscharakter, der in den tradierten Ausdrucksformen steckt wie in jenen längst angewöhnten Teilungen zwischen außen und innen, Form und Inhalt, versuchen die ›jungen‹ amerikanischen Autoren hinter sich zu lassen. Sie gehen oft genug davon aus, daß Literatur Spaß machen muß. Der Lustfeindlichkeit und Unsinnlichkeit, die sich in überanstrengter Reflexion darlegt und die besonders häufig dort sich zeigt, wo mit dialektischer Methode die Spontaneität künstlerischer Tätigkeit manipuliert werden möchte, wird durch ein Desinteresse begegnet, die ›großen Dinge‹ zu verarbeiten, zu bearbeiten, zu erklären, umzuinterpretieren etc. [...] Inwieweit ist das, was als avantgardistisch und modern-gesellschaftskritisch etc. in der Nachkriegsliteratur der BRD zum Markenartikel geworden ist, selber sinnliches Merkmal des Entsetzlichen und hat damit das Bewußtsein erblinden lassen?

9 Wellershoff beschreibt die Anthologien wie folgt: »Beide Anthologien, vor allem aber *Acid*, sind breitgefächerte Dokumentationen der Pop-Kultur. Gedichte, Tagebuchtexte, Science-Fiction, Nonsense, Interviews, Comicstrips, Starfotos aus alten und neuen Filmen, Idole der Pop-Musik und Pornografie stehen wie eine Illustration des Mottos ›Anything goes‹ in schriller Mischung beieinander, flankiert durch Aufsätze des Literaturkritikers Leslie Fiedler, des Medientheoretikers Marshall McLuhan und des Filmkritikers und Warhol-Interpreten Parker Tyler, die jeweils aus ihrer Perspektive versuchen, die Grundzüge der neuen postmodernen Kultur zu beschreiben. [...] Die Editionen und Übersetzungen sind eine beachtliche Leistung, in der Brinkmanns Begeisterung zum Ausdruck kommt« (ebd.: 51). So betont Brinkmann in seinen *Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu der Anthologie ›Silverscreen‹*, dass sie einem einfachen Prinzip folge: dem »Interesse des Herausgebers. [...] Später zeigte sich, daß die ausgesuchten Gedichte nicht nur die privaten Interessen des Herausgebers zeigten, sondern ein Gesamtbild ergaben von dem, was ›neu‹ an den Gedichten ist« (1969a: 249). Gemeinsam mit Ralf-Rainer Rygulla überträgt Brinkmann darüber hinaus das Gedicht *La jolie rousse* des französischen Schriftstellers Guillaume Apollinaire vom Französischen ins Deutsche, wobei bei der Übersetzung nicht die semantische Sprachfunktion im Vordergrund stehe, sondern die klangliche Komponente des Worts: *Der joviale Russe (nach Apollinaire: La jolie rousse)* »ist eine Zusammenarbeit zwischen GUILLAUME APOLLINAIRE, RALF-RAINER RYGULLA und ROLF DIETER BRINKMANN. Es entstand im Mai 1969, Köln, Brüsseler Platz 17 und stellt den Versuch dar, ohne Kenntnisse der Fremdsprache (in diesem Fall des Französischen) ein Gedicht zu übertragen« (Schröder 1984: 304).



Vor lauter Abfassung von Wörtern wird nichts mehr gesehen. Und die Reflexion über Wörter produzierte weitere Wörter und Begriffe bis zum total blinden Begriffsfetischismus, der augenblicklich in jener politischen ›Avantgarde‹ wütet ... (noch einmal, ich rede damit nicht für eine neuerliche Betonung des ›Inhalts‹, den finde ich genauso doof und vor allem langweilig!) ... warum sich in ›Wörtern‹ totstellen? (Ebd.: 246)

So charakterisiere die deutschsprachigen Literaturproduktionen ein »Totstell-Reflex«, der sich »in der praktizierten hemmungslosen Tabuisierung bestimmter ›Wörter‹ [äußert], anstatt auf Wörter oder Sätze und Begriffe so lange draufzuschlagen, bis das in ihnen eingekapselte Leben (Dasein, einfach nur: Dasein) neu daraus aufspringt in Bildern, Vorstellungen, dem synthetischen Leuchten, in einer sinnlichen Überfülle« (ebd.: 247). Eben dieser Umgang mit dem Material kennzeichne die amerikanischen Kunstproduktionen und markiere die Kluft zur deutschsprachigen wie europäischen Kulturszene. Der Hingabe an die Gegenwart entspricht für ihn der Drang nach vorne, in die Zukunft: »Die Gegenwart stellt nur einen Sinn in ihrem Begriff dar, der äußerst profan ist und daher radikal: nämlich Zukunft werden zu wollen« (ebd.).

### **Brinkmann und die amerikanische Literaturszene**

Brinkmann findet in den Postulaten des amerikanischen Literaturwissenschaftlers und -kritikers Leslie A. Fiedler, vor allem in den programmatischen Texten *Die neuen Mutanten* (1965) und *Überquert die Grenze, schließt den Graben* (1968)<sup>10</sup>, eine Position vertreten, die ihm nahezu stehen scheint. Dass Brinkmann an der Umsetzung dieses poetologischen Programms arbeitet, wird dem Medienwissenschaftler Marcus S. Kleiner zufolge, neben der überwiegenden Ablehnung jedweder literarischen Tradition und Konvention, »etwa hinsichtlich seiner thematisch-motivischen und intermedialen Öffnung von Literatur deutlich« (2013: 17).<sup>11</sup> Darüber hinaus ist Brinkmanns Text *Angriff*

10 Der erstmals 1968 in der konservativen deutschen Wochenzeitung *Christ und Welt* in zwei Teilen (13.09. und 20.09.1968) unter dem Titel *Das Zeitalter der neuen Literatur* und im Dezember 1969 für das Magazin *Playboy* veröffentlichte, überarbeitete Text basiert auf Fiedlers Vortrag *Cross the Border – Close the Gap*, den er im Juni 1968 an der Universität Freiburg hält. Fiedler veröffentlicht den Text also zunächst nicht in einer Literaturzeitschrift, sondern beginnt den Diskurs außerhalb des fachspezifischen Kontexts.

11 Kleiner, der die beiden Texte in dem Aufsatz differenziert diskutiert, streicht heraus, dass es sich bei denselben weniger um »Gründungsdokumente einer neuen literarischen Epoche« handelt, als »vielmehr deren *Grabrede*, verbunden mit einer knappen Skizze ih-

aufs Monopol. *Ich hasse alte Dichter* (1968) als eine Verteidigung von Fiedlers Plädoyer in *Überquert die Grenze, schließt den Graben* angelegt. Fiedler stellt Brinkmanns Ansicht nach durch seinen Angriff auf das »Kulturmonopol des Abendlandes« (1968a: 69) eine Bedrohung für die etablierten Autoren dar, da diese nicht mehr bereit seien, beweglich zu sein und zu experimentieren. Doch akzentuierte er nur, was längst bekannt sein sollte, nämlich, »daß das europäisch-abendländische Kulturmonopol gebrochen ist« (ebd.: 65).<sup>12</sup> So bezeichnet etwa Fiedlers

Charakterisierung »Post-Moderne« [...] m.E. sehr gut die hier [in der Anthologie *Silverscreen*, B.W.] versammelten Gedichte. Der Comic-Charakter ist bei vielen Gedichten offensichtlich. Marshall McLuhan beobachtet zutreffend: »Die unvollkommene Form gestattet größere Beteiligung!« *Dort*, in dem Gedicht, *wo die ganze Welt und Gott* behandelt wird, werden auch die konkreten Details *erledigt*, es bleibt kein Raum für den Einzelnen. Also, was sollen dann noch Gedichte? Und was soll dann noch der Einzelne? (1969a: 253)

Darüber hinaus charakterisiere diese Bezeichnung »auch sehr gut den *seit langem überfälligen Trend*, die in hohen kulturellen Ansprüchen festgehaltene Mystifikation »Dichter« (als blinden Seher, dumpfen Rhapsoden usw.) abzuschaffen und damit die in dieser Figur vermittelte »Autorität« fallenzulassen. »*Supermen are for supermarkets and heroes are for sandwiches!*« Nicolas Calas, *Kunstkritiker*« (ebd.: 254). Fiedlers programmatischer Titel weist bereits auf

rer intermedialen Transformation« (ebd.: 13). Fiedler hebt einerseits die Bedeutung der Science Fiction-Literatur »als Medium der »Extrapolation« der Zukunft in der Gegenwart hervor, andererseits deren audiovisuellen Selbstüberschreitungen in Fernsehserien und Filmen«. Das Medium Literatur sei »aus dieser Perspektive selbst schon für Fiedler in den 1950er und 1960er Jahren nur noch ein Übergangsmedium, das intermedial im Raum audiovisueller Medienkulturen *aufgehoben* wird und dort seinen größten Einfluss erlangt« (ebd.).

12 Charakterisiert die 1950er Jahren kulturell betrachtet eine Zeit der Konsolidierung, so kommt es in den 1960er Jahren dem Philosophen Wolfgang Iser zufolge »zur positiven Neubewertung der postmodernen Literatur. Kritiker wie Leslie Fiedler und Susan Sontag gaben die ausschließliche Orientierung am Maßstab der klassischen Moderne auf, wurden damit die kulturpessimistischen Töne los und gewannen Freiheit, die spezifischen Qualitäten dieser neuen Literatur wahrzunehmen und zu verteidigen. Die entscheidende Leistung von Autoren wie Boris Vian, John Barth, Leonhard Cohen und Norman Mailer wurde jetzt in der neuen Verbindung von Elite- und Massenkultur gesehen. Während die Literatur der klassischen Moderne sehr fein gesponnen, aber auch elitär war und mit ihren Glasperlenspielen nur eine intellektuelle Oberschicht erreichte, bricht die neue Literatur aus diesem Elfenbeinturm aus« (Welsch 1987: 15).

seine zentrale Prämisse hin, den Imperativ für die »Überbrückung der Kluft zwischen Elite- und Massenkultur« (Fiedler 1968: 14), »zwischen Künstler und Publikum« und »zwischen Professionalität und Amateurtum in den Gebieten der Kunst« (ebd.: 32), »ein Akt, der den Klassen- und Generationsunterschied überbrückt« (ebd.: 31). Diesen Graben haben, so Fiedler, einst »aristokratische Kunstvorstellungen geschaufelt« (ebd.: 25). Dahingegen betont Brinkmann, ebenfalls bereits im Titel, nicht den Akt der Überbrückung, sondern die »Kluft zwischen den Generationen« (1968a: 77), die sich ihm zufolge noch weiter vertiefen muss, um sich darüber von den tradierten Vorstellungen zu verabschieden und zu erneuern. In beiden Positionen nehmen mediale Technologien einen wichtigen Stellenwert ein. Brinkmann beschäftigt sich in der Folge kritisch mit deren Auswirkungen und der Massenkultur, wohingegen Fiedler das »schnelle[] Voranschreiten der Technologie« (Fiedler 1968: 27) und den Zusammenhang mit der Science Fiction Literatur sowie mit den »Anfänge[n] der Romantik« (ebd.: 36) fokussiert. Fiedler geht es dabei grundsätzlich um die Popularisierung und (intermediale) Erweiterung der Literatur »zu einem Zeitpunkt, da die Massenkunst ohne Ehrfurcht die Museen und Bibliotheken erobert« und die Vorstellung »einer Kunst für die ›Gebildeten‹ und einer Subkunst für die ›Ungebildeten‹ [...] den letzten Überrest einer ärgerlichen Unterscheidung innerhalb der industrialisierten Massengesellschaft« (ebd.: 31) bedeute. Dass Brinkmann »die häßlichen, zynischen alten Männer des Kulturbetriebs« schon im Titel angreift und jegliche Möglichkeit zur Überbrückung der Kluft zwischen den disparaten Vorstellungen, die deutsche Gegenwartsliteratur betreffend, ablehnt, weist bereits darauf hin, dass er seine eigene Position in der BRD als grundsätzlich unvereinbar mit den vorherrschenden Ansichten versteht.<sup>13</sup> Solchermaßen sieht Brinkmann in der amerikanischen Szene, insbesondere in dem seit Anfang der 1960er Jahren »beherrschenden Kulturzentrum« New York, eine Bewegung, in der sich seiner Ansicht nach »zum erstenmal (sic!) ein Epochen-Stil [...] andeutete und zunehmend ausprägt außerhalb des abendländisch-europäischen Territoriums« (1968a: 72). Brinkmanns Ansicht nach ist es vor diesem Hintergrund kein entscheidender Verlust, »die abendländische Kulturvorstellung als abgelebt [zu] betrachte[n]« (ebd.). Dennoch verändert sich Brinkmanns Einschätzung etwa

13 Der Literaturwissenschaftler Johannes G. Pankau bezeichnet daher Brinkmanns Ton als »eigentümliche Verbindung von Aufbruchgeist und trotziger Abwehrstellung« (2010: 177).

den Massenmedien gegenüber entschieden wie er sich zudem von den Thesen Marshall McLuhans spätestens in den 1970er Jahren distanziert (vgl. Greif 2005: 139–152). In seinem Aufsatz *Angriff aufs Monopol* gibt Brinkmann zu bedenken, dass ein Verständnis des neuen Trends der Literatur nur möglich sei, wenn die Wechselwirkung zwischen kultureller Leistung und medialer Technologie mitbedacht werde. McLuhans Terminologie aufgreifend spricht er von den Auswirkungen als »Implosion«, als »Einbruch in psychische Bereiche des Menschen, in die vorzudringen vorher in dem Maß nicht möglich war: Drogen waren nicht populär, Filme wurden zunächst als bloße Außenreize empfunden, Musik als Entspannung und Unterhaltung« (1968a: 73). Und so ist es nach Brinkmann die Bewegung der Popularisierung als »Erfassung größerer Massen, mit gleichzeitiger Verfeinerung der technischen Mittel«, die über den Einbruch und die »Auswirkungen der neuen technischen Apparate« als »Implosion« erst deutlich mache, »daß der Vorstoß nicht mehr als Privileg weniger gelten konnte« (ebd.). So ist es seiner Ansicht nach eben diese »konkrete Erfahrung eines miesen Vermitteltseins«, der »heute direkt und unverstellt Ausdruck gegeben [wird] in der Literatur der jungen Amerikaner« (ebd.). Bereits hier deutet sich die Differenz zu Fiedler an, denn es geht Brinkmann nicht um eine mythische Überhöhung der Realität und um die Möglichkeit, die Medien der Massenkultur lediglich affirmativ auf die Kunst zu übertragen und für diese fruchtbar zu machen. Zu einer ähnlichen Einschätzung kommt auch der Literaturwissenschaftler Johannes G. Pankau, wenn er betont, dass »sich die amerikanischen Vertreter von Beat, Pop, Underground, Counterculture in einer grundsätzlich akzeptierenden Position gerade den hybriden Elementen ihrer Kultur gegenüber [befinden]« und hieraus ihre Kunstmittel entwickeln. Brinkmann sieht sich dagegen »in einer grundsätzlichen Kluft zur ihn umgebenden Mehrheitskultur. [...] Dieses katastrophische Realitätsverständnis trennt Brinkmann letztlich von seinen amerikanischen Vorbildern« (2010: 176).<sup>14</sup> Was Brinkmann aus der amerikanischen Literaturszene über-

14 Die Vorbildfunktion der US-Kultur für Brinkmann ist zwar insbesondere in Bezug auf seine Arbeiten in den 1970er Jahren zu relativieren, aber auch die amerikanische Kulturszene ist nicht als einheitlich, ein normatives Programm betreffend, zu verstehen. Das Verhältnis zu den elektronischen (Massen)Medien ist indes auch in den USA ambivalent. Einerseits wirken sie sich anregend auf das Formeninventar des literarischen Erzählens aus und ermöglichen neue soziale Rituale. Andererseits werden sie auch zu manipulativen bis propagandistischen Zwecken sowie zur Kontrolle benutzt. So ist etwa William S. Burroughs den Massenmedien gegenüber ähnlich skeptisch eingestellt.

nimmt, betrifft insbesondere die intermediale Öffnung der Literatur popkulturellen Formen gegenüber.<sup>15</sup> Dass sich »bekannte literarische Vorstellungsmuster [...] längst schon verwischt« (1969: 150) haben, zeigt sich Brinkmanns Ansicht nach besonders an der amerikanischen Literaturszene. Dass es auch in Europa zu einem Umschwung und einem Bruch mit tradierten Vorstellungen kommt, räumt Brinkmann später in seinen *Briefen an Hartmut* – die er zwischen 3. Juni 1974 bis 22. März 1975 verfasst, jedoch erst 1999 veröffentlicht werden – ein:

Es gibt einen Bruch in der westdtischen (sic!) Literatur, und der ist etwa Mitte der 60er Jahre da, beeinflusst u. a. durch neue Filme, nouvelle vague in Frankreich, new cinema in England, Undergroundfilme aus New York, durch die amerikan. Popart durch die Autoren der amerikan. Beatgeneration, durch die Erhebung der Studenten gegen die Rituale des Akademismus, durch die Erfahrung mit bis dahin tabuisierten Rauschmitteln, durch die Heftige (sic!) Stärke der Rock'n'Rollmusik, – – – alles das waren neue Erfahrungen, die den Autoren der 50er Jahre fehlten, und diese neuen hinzugekommenen Elemente des alltäglichen Lebens, diese Hinweise auf Lebendigkeit, fehlte den Autoren der 50er Jahre. [...] []Insgesamt kommt der Umschwung Mitte der 60er Jahre, und die Autoren haben das sehr wohl lustvoll mitgemacht, auf ihre Weise, ohne mich von ideologischen Doktrinen einfangen zu lassen. (1974/75: 145)<sup>16</sup>

15 Dies vollzieht sich in dem Text *Angriff aus Monopol* bereits textstrukturell, wie Pankau herausarbeitet, denn Brinkmanns Stellungnahme bewegt sich auf zwei Ebenen: »polemischer Grundgestus plus eingeschobene autobiografische Partikel, Diskursivität und Narration« (ebd.: 168). Dieser Argumentation folgend ist der Text als Versuch zu lesen, auf das neue Schreiben nicht nur zu referieren, sondern es gleichzeitig zu demonstrieren, indem er durch radikale Subjektivierung Alltagsbeobachtungen und heterogene medial-ästhetische Eindrücke in den Text integriert: »Praktiziert wird also im Prinzip schon genau jene performative Augenblicksästhetik, die Brinkmann der konventionellen Narrativität entgegensetzen will. Die zweidimensionale Anlage des Textes ermöglicht es ihm bereits einen Teil der Techniken vorzuführen, für deren Durchsetzung er eintritt: Montage, Cut-up-Technik, Collagen, multimediale Kombinatorik. Die Hegemonie des rein Sprachlichen soll aufgelöst werden durch die Hereinnahme sinnlich-medialer Elemente – dies allerdings vollzieht sich wiederum in Sprache« (ebd.: 169).

16 Dennoch differenziert er in der Passage, die der zitierten vorausgeht, zwischen den »jüngeren Bücher[n]« und der »Generation davor«; so führt Brinkmann die Autoren sogar namentlich auf, um zu betonen, wer seiner Ansicht nach Teil dieses Umbruchs ist und wer nicht, nachdem er die für ihn wesentlichen Aspekte, die Kunstform des Gedichts betreffend, skizziert: »Kunst wird ja meistens als etwas statisches gesehen [...], dabei ist jedes Produkt, also auch ein Gedicht, der Ausdruck von lebendigen Menschen zu seiner Zeit [...], [das] heißt er mittelt die Lebendigkeit seiner Zeit für das, was er tut, und sei's nur ein Gedicht zu schreiben. [...] Daß Gedichte so scheinbar nutzlos und überflüssig sind, macht Gedichte, wenn sie gut sind, zu sehr Nützlichem innerhalb einer in Dingen

Da die Vorstellung von Literatur über bisher gängige Kategorien – etwa die der Kritiker in den Feuilletons – nicht mehr mit der tatsächlichen literarischen Praxis korrespondiere, sei es indes ob der Sozialisation mit dieser zur Norm geratenen Sichtweise nicht verwunderlich, dass sich die normative Auffassung in der europäischen Literatur trotz des Wandels noch behauptete (vgl. 1969: 149). Entsprechend sei »Literatur« als Erfüllung einer Konvention in dem Augenblick tatsächlich »tot« [...], wo das Schreiben als die eigene Realisierung vom Autor betrieben wird« (ebd.: 150). Aus einer derartigen Auffassung entstehen zwangsläufig, wie Brinkmann weiter argumentiert, »Produkte, die unvollkommen sind und eben aufgrund dieses Fragmentarisch-Unvollkommenen von einer zweiten, dritten, vierten *anderen* Person als etwas Gewöhnliches erst einmal wieder erfaßt werden und bei denen sie sich dann beteiligen kann. Diese Beteiligung wird im Verlauf der Ausführung zur Erweiterung der sich beteiligenden Person ...« (ebd.).<sup>17</sup> Über das »Fragmentarisch-Unvollkommene«, über die, wie er sie in seinen Ausführungen an Hartmut Schnell bezeichnet, »auseinandergerissenen Gedichte[]« oder »offenen Gedichte«, in denen er versuche, »mehrere Schichten, Räume, Zeit, Veränderung anzudeuten« (1974/75: 262), sieht Brinkmann die Möglichkeit des »direkten physischen und psychischen Beteiligtseins« fernab »einer literarischen Exklusivität« (1969d: 208f.). Das bezieht er wiederum sowohl auf den Autor, dessen subjektives Interesse betreffend, als auch auf den Akt der Rezeption. Dies bedeutet für Brinkmann, insbesondere seine Gedichte betreffend, »Platz für die Leservorstellung zu geben« (1974/75: 262).

und Dingordnungen erstarrenden und tradierten Umwelt. Die zwei Aspekte haben die jüngeren Bücher, aus den 60er Jahren in der BRD, alle (von P.O. Chotjewitz, P. Handke, N. Born, H. Fichte, U. Brandner, R. D. Brinkmann, W. Wondratschek) deutlich zu machen versucht./ Die Generation davor war sehr akademisch im akademischen Literaturbegriff ›Literatur, Kunst‹ befangen. (Die Generation davor waren: H. Heißenbüttel, Enzensberger, Walser, Kunert, Johnson, u. a.)« (ebd.: 144f.).

<sup>17</sup> Dies scheiterte bereits an »den unbewußt gewordenen Erwartungen«, die nicht der einzelne Rezipient als tatsächlich eigene Vorstellungen mitbringe. Vielmehr spiegeln sich darin lediglich »fremde Erwartungen« wider, wodurch dies wiederum – wie etwa im Falle eines Gedichtes des Amerikaners Frank O'Hara – zur Irritation und Ablehnung »bei dem Großteil der Leser« (ebd.) führt.

**Die Erweiterung der Literatur: mit der Sprache gegen die Sprache**

Eine »neue, alte, erweiterte Art der Literatur« beginnt Brinkmanns Vorstellung nach am Schnittpunkt der Wahrnehmung als Subjekt: »die Realisierung des Autors als Subjekt ist die Realisierung des Lesers als Subjekt – Überlagerungen von Perspektiven ergeben sich, Erfahrungen des anderen, die Erfahrungen von einem selbst werden...« (1969: 152). Die angestrebte Erweiterung bezieht sich also nicht nur auf den literarischen Schaffensprozess und sein Verhältnis zur Lebenswirklichkeit wie zu den Vermittlungs- und Inszenierungsformen der neuen Medien; die Erweiterung betrifft auch – und dies wird in Bezug auf die Radiosendung zentral – den Rezipienten. Diese steht in einem engen Zusammenhang mit Brinkmanns Produktionsästhetik: Es geht ihm um eine auf Sinnlichkeit drängende, subjektive Wahrnehmungserfahrung, die er für den Rezeptionsakt zu realisieren sucht. Das setze wiederum voraus, »mit Vorhandenem etwas anderes als das Intendierte zu machen ... sich auszubreiten, zu verstreuen – vorhandene Assoziationsmuster zu durchbrechen« (1969c: 231). Insofern involviert dieser Akt des Durchbrechens und der angestrebte Durchbruch auch den Rezipienten. Welche Erweiterung dies im Sinne von Erkenntnisprozessen explizit meint, führt Brinkmann in seinem Aufsatz *Der Film in Worten* weiter aus. Der Autor arbeitet dabei mit dem Hinterfragen und dem möglichen Aussetzen tradierter Ordnung. Vorhandene Assoziationsmuster zu durchbrechen, bedeutet zunächst die Irritation und Störung vorherrschender Muster und Vorstellungen. Dies bezieht sich potentiell ebenso auf das Medium Sprache wie auf die Erfüllung etwa von Gattungsspezifika auf Seiten der Produktion und der damit verbundenen Erwartungshaltung bei Kritikern wie Rezipienten. Beruht diese Erwartungshaltung im Wesentlichen auf einer gesellschaftlichen Konvention, die immerzu aktualisiert und darüber stabilisiert wird, geht die Bewegung, die im Stande ist, diesen Zustand zu destabilisieren und für eine nachhaltige Veränderung zu sorgen, zunächst vom (Selbst)Verständnis des Kulturproduzierenden aus, in diesem Falle des Schriftstellers. Hierfür muss sich Brinkmann zufolge die Literatur vom Zwang befreien, »Literatur darzustellen« (1969: 153). *Literatur darzustellen* bedeutet Brinkmanns Ansicht nach, eben die »vorhandenen Assoziationsmuster« abstandslos zu aktualisieren, also zu bestätigen und zu stabilisieren. Die Muster beziehen sich aber nicht nur auf die Vorstellung von Literatur. Indem man sich von überkommenen Kategorisierungen löst, destabilisiert man Brinkmann zufolge auch weitere Muster. Dies verdeutlicht er an der Engführung der »Auflösung bislang geltender starrer Gat-

tungseinteilungen, die zwar schon von vereinzelt Autoren der ersten Jahrhunderthälfte gehandhabt wurde, doch erst jetzt als Faktum erkennbar ist«, und ihrem »Zusammenhang mit der Auflösung starren sexuellen Rollenverhaltens« (1969c: 240f.). Diesbezüglich sei danach zu fragen, »inwieweit bereits Figuren nicht immer schon im voraus determiniert waren durch die spezifische Form ›Roman‹ oder ›Erzählung‹ oder ›Lyrik‹ etc., das gleiche gilt für Empfindungen, Sensibilität, Gefühl oder – im Bereich der bildenden Kunst – für das Material« (ebd.: 241). Obgleich sich diese Zuschreibungen auch mehr und mehr aufkündigen, da sowohl »Steuerungsmechanismen der Gattungen« gesprengt werden als auch »ein starres Selbstverständnis spezifisch ›männlichen‹ und spezifisch ›weiblichen‹ Sexualverhaltens unverständlich wird«, sei indes »das Klischee immer noch stark genug anwesend in unserem kulturellen Selbstverständnis«. Dies bedingen Brinkmanns Ansicht nach eben überwiegend die literarischen Muster:

Also ist in jedem Fall zu fragen, in welchem Übermaß die spezifisch ›gedichthafte‹ Struktur eines Gedichts oder die spezifisch ›romanhafte‹ Struktur in einem Roman etc. von einem Autor zerlegt und neu arrangiert werden muß, so daß das Klischee sexuellen Rollenverhaltens, das den Einzelnen weiterhin festhalten möchte, in der Struktur des Gedichts, Romans etc. selber sich nicht mehr auswirken kann – und genau das, der Grad des Zerlegens und Arrangierens, verändert auch die alte, hübsche Frage nach dem ›Sinn‹ eines Gedichts, Romans etc., da sie ihrerseits ein gesichertes Selbstbewußtsein von der jeweiligen ›spezifischen‹ Geschlechtszugehörigkeit des Fragestellers zur Voraussetzung hatte, das heute im Tun (Verhalten) längst nicht mehr eindeutig ist... (Ebd.: 241f.)

Sprachformen, die Brinkmann in Gattungsklassifikationen eingefangen und festgelegt sieht, sind für ihn gleichbedeutend mit »Verhaltensformen [...], deren Aktionsmuster durch das bestehende Bewußtsein von einzelnen Gattungen nicht mehr gesehen werden konnte, bis eine Bilderhäufung (Photographie, illustrierte Zeitung, Film, zuletzt Fernsehen) einsetzte, in der das Empfinden physischer Anwesenheit allgemein und zwangsläufig zunächst höchst unspezifisch neu bewußt und erfaßt wurde ...« (ebd.: 243).<sup>18</sup> Diese Er-

**18** Die installierte Kritik verlasse sich dennoch weiterhin auf diese überkommenen Zuschreibungen, worüber sie hinter dem reflexiv gewordenen Bewusstsein zwangsläufig zurückbleiben muss. Haben sie nach Brinkmann »längst die Bezugspunkte nicht mehr zur Verfügung«, sei ihr Gebaren von Hochmut geprägt: »sie fertigen genaugenommen Nicht-Kritiken an. – Die an der Oberfläche zu erkennende permanente Mutation der einzelnen Gattungen ist das Fluktuieren zwischen den Geschlechterpolen männlich-weib-



kenntnisse setzen Brinkmann zufolge mit der Ausweitung (audio-)visueller Medien<sup>19</sup> ein: »Die *künstlich* geschaffenen psychischen Landschaften surrealistischer Gedichte sind heute zu gewöhnlichen, realen Landschaften geworden. Der Blick auf die konkret erfassbare, alltägliche Umwelt (*dort steht eine Frau und beguckt sich lange einen VW!*) verhindern ein epigonenhaftes Nachschreiben« (1969a: 262). Um also zu einer Erweiterung der Erfahrung zu gelangen, die Brinkmann dem fortschreitenden Gefühl der Entfremdung – das Moment der Entfremdung stellt insgesamt einen zentralen Aspekt in Brinkmanns Poetik wie Poetologie dar –, entgegenzusetzen sucht (er nennt dies in Bezug auf Frank O'Haras Lyrik ganz konkret »ein winziges Partikelchen tatsächlich befreiter Realität« (1969d: 216)), muss die Stabilität gesetzter Ordnung über »gesteuerte Abweichungen, ein Durchschlagen gängiger Assoziationen« (1969a: 263) ausgesetzt werden. Hierüber ließe sich der »Hörighaltungs- und Abrichtungscharakter, der in tradierten Formen steckt« (1969c: 246) bloßlegen und »das tradierte Verständnis von Formen« auflösen (ebd.: 223). Dies bezieht sich indes nicht nur auf seine Gedichte, sondern generell auf sein gesamtes Werk und gilt in besonderem Maße auch für die Radiosendung *Die Wörter sind böse*, wie ich es noch aufzeige.

Für diese neue Form der Literatur bedarf es Brinkmann zufolge »nur des Tuns [...] . Was zählt, ist die Intensität der Hinwendung auf die Gegenstände, die jemand mag und die ihn faszinieren...« (1969: 154). Bei dieser Hinwendung auf die konkrete Umwelt geht es Brinkmann vor allem »um die Herauslösung bestimmter Details aus der Verschleierung durch eingübte trübe Gefühllichkeit, der heimeligen Ideologie des Kleinen, In-sich-Ruhenden, Stillen.« Denn, so fügt er an, »[e]rst das so freigesetzte Reale erlaubt tatsächliche Annahme. *Hier bin ich. Da steht ein Stuhl*« (ebd.: 263). Der analytische Blick über die Aneignung der unmittelbaren Umgebung, die Brinkmann immerzu als entfremdete wahrnimmt, ermöglicht die ersehnte »Realisierung eines winzigen Teiles befreiter Realität« (1969c: 240), einer »physiologischen Befreiung« (1971:

lich, das wiederum in die mutierende Bewegung eines einzelnen Textes selber konkret eingelassen ist« (ebd.). Die Kritik stellt sich damit – und das markiert auch den Grund, warum er diese unablässig in den Diskurs miteinbezieht – zwischen den Rezipienten und die Möglichkeit einer solchen Erkenntnis.

19 Diese Einschätzung ändert sich im späteren Werk Brinkmanns. So werden die einst verheißungsvollen Bilder, wie der Literaturwissenschaftler Bernd Stiegler betont, in den späteren Collagebüchern »zu Agenten einer normierenden Macht des Kollektivs« (2010: 259).

187)<sup>20</sup> aus dem »alltägliche[n] Gefängnis, eine schmierige, heruntergekommene Schaubude, die den Körper festhält, hier in der Zeit« (1970: 205).<sup>21</sup> Auf diesem Wege sei man nicht länger »dem vorgedruckten Verständnis, das in den Redaktionen der Massenmedien sitzt« als »installierten Kontrollmaschinen« (1969a: 269) und dem »Kontrollraum der Gegenwart« (1972/73: 19) nur hilflos ausgeliefert. Es geht Brinkmann dabei, wie er, inspiriert durch Gottfried Benn betont, um »Gelegenheiten« und diese »passieren *jetzt und jetzt und jetzt* ... [...] das [...] meint, daß nicht die Sprache wortwörtlich zu nehmen ist, sondern das Bild, das in ihr angeboten wird« (1969: 154). Dieses Bild habe »bis auf das Äußerlichste konkretisiert zu werden« (ebd.). Denn, so führt er diesen Gedanken fort, »je konkreter in der subjektiven Verwendung der Bilder das Bild = Image, Vorstellung, Eindruck die *sinnliche Erfahrung als Blitzlichtaufnahme* in einem literarischen Text da ist, desto leerer wird der vorgegebene Bedeutungsgehalt, und das wiederum bewirkt, wie leicht einzusehen ist, ein Ansprechen größerer Einheiten als nur die des Verstandes« (ebd.). Dieses *Ansprechen größerer Einheiten als nur die des Verstandes* meint demnach den Einbezug der Sinne in den produktions- aber auch rezeptionsästhetischen Akt der über die Textgenese sich konkretisierenden sinnlichen Erfahrung. Das Bild spielt dabei für Brinkmann also eine zentrale Rolle. Was aber versteht Brinkmann unter »Bild« genau?

Auszuschließen ist, dass Brinkmann damit ein lyrisch-poetisches Bild als rhetorisches Stilmittel wie der Metapher oder des Symbols zu bezeichnen sucht; deren Gebrauch erachtet er im Gegenteil als überflüssig, ist dieser seiner Ansicht nach doch gekennzeichnet von »jener vorsichtig-ängstlichen europäischen Haltung, die vor alles Tun zunächst die Reflexion setzt und gemeinhin auch darin steckenbleibt« (1969d: 209). Statt über die zwischengeschaltete Reflexion den Abstand zum »Ergriffene[n] und in einem Gedicht Verwendete[n]« weiter zu vergrößern, indem eben jenes Material »des eigenständigen Charakters entkleidet wird und umstilisiert wird zum bloßen Beleg« (ebd.), geht es Brinkmann etwa im Rekurs auf Frank O'Hara um die »Ausdehnung eines Textes auf einen anderen künstlerischen Bereich« (ebd.: 211). Im Falle O'Haras meint dies etwa die Verbindung zwischen Literatur und Malerei.

20 Diesen Ausdruck übernimmt Brinkmann direkt von William S. Burroughs (Vgl. Burroughs 1966: 240).

21 Brinkmanns Besprechung des Romans *Nova Express* von William S. Burroughs wurde laut editorischer Notiz zuerst in der Stuttgarter Zeitung am 24.7.1971 unter dem Titel *Laßt das Stille-Virus frei* veröffentlicht.

In Brinkmanns Aufsatz mit dem programmatischen Titel *Der Film in Worten* betrifft die Ausdehnung den Raum durch die Auflösung tradierter Muster:

Bekannte literarische Vorstellungsmuster verwischen sich: der Raum dehnt sich aus, veränderte Dimensionen des Bewußtseins. Das Rückkopplungssystem der Wörter, das in gewohnten grammatikalischen Ordnungen wirksam ist, entspricht längst nicht mehr tagtäglich zu machender sinnlicher Erfahrung. (1969c:223)

Brinkmann spielt in Bezug auf die alltäglichen Erfahrungen einerseits auf die Ausweitung der visuellen Kultur durch mediale Technologien, auf die damit verbundene Veränderung der Wahrnehmung, und andererseits auf popkulturelle Formen an. Wenig später kommt Brinkmann im Text auf einen Aspekt zu sprechen, den ich für zentral im Zusammenhang mit seinem Bildbegriff erachte:

Dem Anwachsen von Bildern = Vorstellungen (nicht von Wörtern) entspricht die Empfindlichkeit für konkret Mögliches, das realisiert sein will. Für die Literatur heißt das: tradiertes Verständnis von Formen mittels Erweiterung dieser vorhandenen Formen aufzulösen und damit die bisher übliche Addition von Wörtern hinter sich zu lassen, statt dessen Vorstellungen projizieren – ›Das Buch in Drehbuchform ist der Film in Worten‹ (Kerouac) ... ein Film, also Bilder – also Vorstellungen, nicht die Reproduktion abstrakter, bildloser syntaktischer Muster ... Bilder, flickernd und voller Sprünge, Aufnahmen auf hochempfindlichen Filmstreifen Oberflächen verhafteter Sensibilität – ›Zwischen Auge und Objekt fällt der Schatten, und dieser Schatten ist das vorher aufgenommene Wort‹ (Burroughs). (Ebd.: 223)

Der Mensch lebt in einer »elektrifizierten, durch Elektronik veränderte[n] Großzivilisation« (ebd.: 225), einer Wirklichkeit, die technologisch durchdrungen ist, »die als die »natürliche« angenommen worden ist« (ebd.) und auf den Menschen eindringt. Dies bedingt Brinkmanns Ansicht nach eine Veränderung literarischer Formen. Da es ihm um eine »Grundlagenforschung der Gegenwart« (1971: 129)<sup>22</sup> geht, ist der Zusammenhang von Literatur und medialer Technologie grundlegend für die neuen Formen.

22 Brinkmann beschreibt in *Rom, Blicke* seine Beziehung zur Gegenwart, als der Zeit in der er lebt, folgendermaßen: »Ich will durch diese Gegenwart gehen, und ich gehe auch da durch, ich habe keine andere Zeit als die Zeit, in der ich lebe, und da will ich wissen, in welchem Zustand ich lebe, in welchen Augenblicken, und was diese Augenblicke enthalten, welche sinnlichen Eindrücke, und was sie enthalten –« (1979:162). Diese Form der Grundlagenforschung zeichnet nach Eckhard Schumacher die Pop Art der 1960er Jahre

### Erweiterung der sprachlichen Mittel durch intermediale Darstellungsformen

Der Film stellt dabei in mehrfacher Hinsicht eine zentrale Referenz dar. Einerseits projizieren Filmbilder Vorstellungen, die, da der Kamerablick ein gerichteter ist, nicht objektiv verfahren, sondern einer bestimmten Perspektive, einer bestimmten Rahmen-Setzung, entspringen, also Aus-Schnitte wählen und präsentieren, und von daher dem Schriftsteller Alain Robbe-Grillet zufolge »Möglichkeiten im Bereich des Subjektiven, des Imaginären« (1965: 100) eröffnen.<sup>23</sup> Andererseits sind filmischem Erzählen (räumliche wie zeitliche) Sprünge, auch wenn sie dabei nicht zwingend oberhalb der Wahrnehmungsschwelle liegen müssen, grundsätzlich inhärent, beruht der Film doch auf Techniken der Montage, d. h. die Montage organisiert die Anordnung der Bilder, der Tonspur sowie deren Verhältnis. Da Brinkmann »das Leben als *ein[en] komplexe[n] Bildzusammenhang*« versteht und bereits die natürliche Wahrnehmung von Schnitten geprägt ist, von »Cut-ups [...] der Augen, die durch Gedanken und Wertmuster in der Abfolge bestimmt sind« (1972/73a: 135),<sup>24</sup> so kommt der Abfolge ob ihrer Bindung an eben (unbewusste und von daher distanzlose) Gedanken, Muster und Vorstellungen und der simultanen Natur dieser Reize eine zentrale Bedeutung zu. Brinkmann proklamiert den *Film in Worten* nicht nur abstrakt, sondern demonstriert ihn auf ästhetischer Ebene, wie Eckhard Schumacher zeigt: »Brinkmann löst syntaktische Strukturen auf, präsentiert Zitate, Satzfragmente, heterogenes Material, aneinandergesetzt durch Mon-

aus: Sie »versucht nicht in erster Linie, die Gegenwart zu verstehen und zu erklären, sondern macht zunächst vor allem das, [...] was man mit Meinecke auch heute noch als »Methode Pop« qualifizieren kann: Zitieren, Protokollieren, Kopieren, Inventarisieren.« (2003: 13)

<sup>23</sup> So führt Robbe-Grillet hierzu weiter aus: »Sie werden nicht von der Objektivität der Kamera gelockt, sondern von den Möglichkeiten im Bereich des Subjektiven, des Imaginären. Sie verstehen den Film nicht als ein Ausdrucksmittel, sondern als ein Mittel zur Suche, und ihre Aufmerksamkeit wird auf ganz natürliche Weise durch das gefesselt, was der Macht der Literatur am meisten entging, das heißt weniger durch das Bild als den Ton – den Klang der Stimmen, der Geräusche, der Musik – und insbesondere durch die Möglichkeiten, auf beide Sinne, auf Auge und Ohr, gleichzeitig zu wirken, außerdem schließlich durch die Möglichkeit, sowohl im Bild als im Ton mit dem ganzen Anschein der am wenigsten bezweifelbaren Objektivität das darzustellen, was ebenfalls nur Traum oder Erinnerung, in einem Wort, was Imaginäres ist« (ebd.).

<sup>24</sup> Dies formuliert Brinkmann in Anschluss an William Burroughs' berühmtes Diktum *Life is a cut-up*.

tagetechniken, Schnitte und andere auf die Form der Schrift übertragene ›filmische‹ Verfahren« (2003:78). Darüber hinaus entspricht Brinkmanns Figur des »hochempfindliche[n] Filmstreifen[s] Oberflächen verhafteter Sensibilität« der idealtypischen Vorstellung des schriftstellerischen Schaffensprozesses. Die Umwelt schreibt sich auf der hochempfindlichen Oberfläche ein, ohne zuvor verbalisiert zu werden, d. h. einen Übersetzungsprozess zu durchlaufen, bei dem Informationen transformiert werden oder gar verloren gehen können. Bei der Filmaufnahme handelt es sich um technische Operationen, die die Möglichkeiten des Auges, etwa über den Zoom oder die Großaufnahme, überschreiten und gleichermaßen *Konkreta* zu präsentieren im Stande ist. Dieses Verfahren, das Brinkmann auf die Literatur – nicht nur durch die Übertragung der Form, sondern auch über die Art und Weise der Formung, der Oberflächenästhetik – zu übertragen sucht, bietet darüber hinaus die Gelegenheit eines, wie Groß es beschreibt, »operativen Eindringen[s] in die Wirklichkeit« (1993: 25).<sup>25</sup> Dem subjektiven Blick des Films über die Kameraperspektivierung und der Hochempfindlichkeit des Filmstreifens entspricht das Programm der »neuen Sensibilität« (vgl. 1969: 147), das Brinkmann qua Sinnlichkeit und Subjektivität als eben Beteiligung des Autors wie Rezipienten zu realisieren sucht: »Beteiligung, die neuerliche Aktivierung der durch das Denken in Abstraktionen weggedrückten übrigen Schichten des Menschen, hören, tasten, sehen, die helle Sensibilität der Haut, ein Sehen, das nicht zuerst über die kuriosen Balanceakte der Grammatik geschieht ...« (ebd.: 148). Über dieses Eindringen in die Wirklichkeit sucht Brinkmann die »alteingenisteten, verinnerlichten Muster« (1969c: 224) zugunsten eines »winzige[n] Partikelchens befreite[r] Realität« (1969d: 216) über Brüche mit Konventionen, etwa des ritualisierten Aktes des Buchlesens als kultureller Gewohnheit (1970/74: 276), und qua Abweichungen von üblichen strukturellen Schemata zu destabilisieren und aussetzen. Hierüber sucht er – wie bereits erörtert –, »vorhandene[] Reflexionsbarrieren zu durchbrechen« (1969c: 225). Das Durchbrechen dieser Barrieren setzt im Rezeptionsakt wiederum einen Erkenntnisprozess voraus, den Brinkmann über spezielle produktionsästhetische Strategien zu provozieren sucht. Brinkmann möchte in seinen und über seine intermedialen Darstellungsformen die Möglichkeit der »*sinnlichen Erfahrung als Blitzlichtaufnahme*« als einen

25 Dies wiederum verbindet Brinkmanns Schreiben mit der Historischen Avantgardebewegung, »die den kanonischen Erzählmodellen des 19. Jahrhunderts ein operatives Eindringen in die Wirklichkeit entgegengesetzten« (ebd.).

Moment gesteigerter Wahrnehmung auf einen konkreten (Bild)Zusammenhang, eine Art (fotografischer) Schnappschuss, evozieren. Zielt Brinkmanns Rezeptionsästhetik auf Sinnlichkeit, so geht es ihm dabei weder auf der produktionsästhetischen Seite um eine poetische Auratisierung des Alltags, den er als permanente Entfremdung erlebt, noch strebt er an, ein distanzloses Erleben auf Seiten der Rezeption zu ermöglichen; Brinkmann sucht ein *anderes* Sehen zu ermöglichen, sucht die Perspektive über einen Einstellungswechsel des Blicks auf die Lebenswirklichkeit zu verändern, um hierüber neue Erfahrungen und Erkenntnisse zu ermöglichen, die wiederum in einem engen Zusammenhang mit dem Gefühl der Entfremdung stehen. Denn so komme es doch schlussendlich darauf an, »in welchen Bildern wir leben und mit welchen Bildern wir unsere eigenen Bilder koppeln« (1969a: 249).

Brinkmann wählt in seinen Ausführungen an Hartmut Schnell für das, »was diese Art Gedichte sind« den Vergleich zur »Epiphanie« von James Joyce: »es sind Kurzzeitgedächtnisszenen – – – »epiphanien« manchmal, wie das dann bei Joyce heißt – – – kurze, rasche Eindrücke, so zwischen Tür und Angel, in einer dauernd rein und rausschwingenden Pendeltür« (1974/75: 75). In welchem Zusammenhang stehen die Bilder, in denen wir leben, die Bilder, mit denen die eigenen Bilder wiederum gekoppelt werden und die Epiphanie? Führt man Bilder mit Vorstellungen eng, wie es Brinkmann in Anlehnung an Burroughs vollzieht, so stehen nicht nur die Bilder des Individuums in einem grundsätzlichen Austauschprozess mit der Umwelt, sondern eben auch Vorstellungen, die sich hierüber ausdrücken, aktualisieren, sich hierüber gewissermaßen fortsetzen und fortbestehen. Brinkmann betont in diesem Zusammenhang den Umstand, das Bewusstsein sei mit Bildern, also Vorstellungen, von gestern verstopft, die mit der Lebenswirklichkeit dieser Zeit jedoch nicht mehr übereinstimmen (vgl. 1969: 150). Hat dies wiederum Reflexionsbarrieren zur Konsequenz, die es zu durchbrechen gilt, kann lediglich die Befreiung von althergebrachten, jedoch nicht mehr mit der Lebenswirklichkeit übereinstimmenden Bildern ein Leben in der Gegenwart ermöglichen. Der Mensch hat über den Ein- und Zugriff auf diese Vorstellungen die Möglichkeit, diese Austauschprozesse zu beeinflussen, also die Vorstellungen und die Konventionen, auf denen dieselben beruhen, zu befragen und gegebenenfalls auszusetzen, um das »Rückkoppelungssystem gängiger Kategorien« (ebd.: 153) zu durchbrechen. Dieses prozessuale Moment des Durchrechnens auf dem Weg zum Durchbruch, analog dem *Break on through to the other side* der Doors sucht Brinkmann über das epiphanische Erleben zu bewerkstelligen. Darüber sucht er die Rückkoppelung nicht nur zu negieren, sondern dieser auch etwas ent-

gegenzusetzen und der Fortsetzung einer derartigen Automationsschleife zu entgehen. Brinkmann beschreibt dies in *Schnitte* folgendermaßen: »Escaping the prison of the past« (& langsam schnitt ich mir meine Zeit aus Stille zusammen)« (1972/73: 153 sowie 156). Brinkmann erlebt die Wirklichkeit als durchzogen von Bildern, die nicht mehr mit der gegenwärtigen Lebenswirklichkeit übereinstimmen und auf Vergangenes verweisen. Dadurch empfindet er dieselbe durchzogen von Einschränkungen, Geboten und vorwiegend Verboten. Dies spiegelt sich etwa in seinem *Sonntagsgedicht* wider (vgl. 1974: 89f.). Brinkmann behandelt in diesem Gedicht seine Vergangenheit und Gegenwart im »Todesterritorium Westdeutschland« (ebd.: 88) und das Zusammenleben mit »dem kleinbürgerliche[n] Machtgesocks« (ebd.: 87) vor allem als Schriftsteller, aus dem alleine die Poesie einen Ausweg aus den »toten Sonntage[n]« (ebd.: 89) zu versprechen scheint. Doch hat die Poesie für Brinkmann »nichts mit den Gedichten zu tun. Die Poesie ist manchmal ein wüster, alltäglicher Albtraum« (ebd.). Dabei steht für Brinkmann jedoch nicht die Kritik an der Gesellschaft im Vordergrund, wie er im Nachwort zu seinem Gedichtband *Westwärts 1&2* selbst formuliert. Vielmehr stehe »[h]inter jeder negativen Formulierung [...] tatsächlich eine lebendigere Erfahrung, aber der sprachliche Ausdruck ist mit negativen Konstruktionen und Erzählungen überlastet« (1974/75a: 265f.). Und er fügt hinzu, dass er eben dies, »daß so wenig die lebendigeren und lustvolleren Momente in diesen Gedichten deutlich sind« (ebd.: 266), bedaure.

Der Komponente des Erlebens kommt bei Brinkmann text- wie werkgenetisch, also produktionsästhetisch, eine zentrale Rolle zu, und diese steht auch rezeptionsästhetisch zentral, obgleich er einräumt – oder gerade weil er einräumt –, dass dieser Aspekt vom Konvolut der Destruktion überlagert wie überwuchert werde. Worauf möchte Brinkmann aber rezeptionsästhetisch genau hinaus? In welchem Zusammenhang steht bei ihm das Joycesche Konzept der Epiphanie?

Die Komponenten des Erlebens und des Erkennens finden sich bei Brinkmann als prozessuale Akte in einer intensiven Wechselbeziehung begriffen. Den Epiphanien wohnen als »Kurzzeitgedächtnisszenen«, als *snapshots*, wie Brinkmann sie auch bezeichnet, einige auffällige Momente inne, die in diesem Kontext interessant und aufschlussreich erscheinen. Das Bild, das Brinkmann hierzu beschreibt, handelt von einer Pendeltüre, die über ihre Bewegung den Blick auf etwas frei gibt, was im unbewegten Zustand von derselben verdeckt bleibt. Das bedeutet wiederum, dass etwas oder jemand die Tür in Bewegung versetzt hat. An dieser Stelle kommt der Autor ins Spiel: Geht es Brinkmann in seiner Poetik grundlegend darum, die Vergangenhheitsfixierung zu überwin-

den sowie hierüber die Kluft zur als entfremdet empfundenen Wirklichkeit und Umwelt zu überbrücken, so ist es gewissermaßen für ihn alleine die Poesie, die im Stande ist, dies zu bewältigen. Damit verweist er aber gerade nicht auf den Traditionsreichtum kunstvoll gebundener Rede samt Regelkanon, über den der Blick auf Zusammenhänge als Eindrücke zu ermöglichen wäre, sondern auf ein wie beiläufiges Moment, gegeben zwischen Tür und Angel. Brinkmann nennt dieses Moment eines Eindrucks Kurzzeitgedächtnisszene, wobei sich dieselbe sowohl auf die Produktion als auch Rezeption beziehen lässt. Als Kurzzeitgedächtnisszenen hinterlassen sie Eindrücke bei denjenigen – sowohl dem Produzenten als auch Rezipienten –, die einen Blick auf das Geschehen hinter der Tür erhaschen. Diese Eindrücke zwischen Tür und Angel spielen auch bei Brinkmanns Radiosendung eine zentrale Rolle. Hier betrifft der Blick nicht das Auge, sondern das Ohr, das nicht nur hörbare Einblicke in den Autorenalltag bekommt, sondern auch in den Produktionszusammenhang als prozessuale Denk- wie Suchbewegung, bei der die Produktionsmittel und -bedingungen wie auch der Aufnahmezustand während der Postproduktion selbst mit einbezogen und darüber dem *Blick* preisgegeben werden.

Die Komponente des Erlebens wohnt daher der Epiphanie als Erkenntnisprozess wesentlich inne. Die kurzen, raschen, zufällig anmutenden Eindrücke, die die Pendeltür über ihre Bewegung freigibt, um sie alsbald wieder zu verdecken, diese Möglichkeit des Blicks auf eine Szene, einen Zusammenhang, einen Ausschnitt als »Blitzlicht an einem Schnittpunkt«, verweisen auf non-verbale Vorgänge, wie sie Brinkmann etwa in seinen *Notizen und Beobachtungen vor dem Schreiben eines zweiten Romans 1970/74* beschreibt. An dieser Stelle geht er der Frage nach, was jenseits des Gesagten geschieht:

Jeder kennt den Teil eines Augenblicks, da in einer Unterhaltung ein Teil des Gedankens, den man gerade sagen will, stark lautlos in einem aufleuchtet und zu einer rasch bewegten Szene wird mit Farben, Farbnuancierungen, differenzierten, klaren Bewegungen, einer beziehungsreich gewordenen Nähe und Tiefe, in durchgehender, einheitlicher Dynamik verklammert // Jede Einzelheit ist stark & intensiv vorhanden jenseits der Sprachebene / ein Gesamteindruck von dem, was gesagt werden möchte, flammt im Blitzlicht an einem Schnittpunkt auf / die starre Fixierung in den Abstraktionen der Gegenwart zerreißt / ein intensiver Vorgang läuft ab, der eine physische Dichte besitzt, dem man nur durch mühsame Fortsetzung des einmal begonnen Satzes folgt. Was hat sich abgespielt? Was traf zusammen und von welcher Art sind diese Geschehnisse? Sprache verkleinert. (1970/74: 280)



Die Sprache ist Brinkmann zufolge nicht im Stande, diese nonverbalen Gedanken eines Augenblicks ohne Mühe einzufangen und in Worte zu übertragen, ohne dass dabei zwangsläufig wichtige Informationen verloren gehen. Eben diese Kluft zwischen sinnlichem als physischem Erleben und der literarischen Produktion setzt er mit bloßer Abstraktion gleich. Sie gelte es zu überwinden. Wahrnehmen als direktes, amediales Erleben – über die utopische Verfasstheit seiner Bestrebung, der Unmöglichkeit eines amedialen Sprechens jenseits von Sprache, ist sich Brinkmann indes bewusst: »Wahrnehmen als ein wortloser Zustand, ohne Sprache wahrnehmen (eine schöne Utopie!) Schöne Utopie: wahrnehmen, sehen, aufnehmen, erleben ohne durch Wörter, Verstehen, vorprogrammiert zu sein – direkt« (1974/75: 78). Brinkmann geht über die rein sprachliche Darstellung des Erlebens aber auch weit hinaus. Dies zeigt sich nicht nur in den Text-Bild-Montagen, seinen 8-mm-Schmalfilmen und, wie ich im Folgenden noch zeigen werde, in seinem Radiofeature; auch in seiner Prosa und Lyrik macht er poetische Verfahren produktiv, um die Medialität von Sprache performativ im Akt des Lesens zu demonstrieren und darüber das Verhältnis der Vermitteltheit des sinnlichen Erlebens zur angestrebten Unmittelbarkeit zu verhandeln.<sup>26</sup> »Daß nicht mehr in Wörtern gedacht (und gelebt) wird, sondern in Bildern«, darin liegt Brinkmann zufolge auch der grundlegende Unterschied der amerikanischen Gedichte »zu den derzeit noch üblichen Gedichten abendländischer Machart« (1969a: 269). Der Weg über konkrete Bilder, im Sinne der Sprache vorgängiger Gedanken und Vorstellungen, stellt für Brinkmann einen Ausweg dar, der bloßen »Reproduktion abstrakter, bildloser, syntaktischer Muster« (1969c: 223) zu entgehen und darüber die Aktualisierung der Muster über die Sprache als zirkulierenden Bewegung auszusetzen. Darüber hinaus charakterisiert diese Aktivitäten Brinkmann zufolge eine Haltung, die er in der europäischen Literatur vermisst: So habe die amerikanische Szene »völlig selbstverständlich Erfahrungen aus dem Umgang mit technischen Geräten integriert« und sei »über den Gebrauch von Technik zur Radikalisierung der Phantasien auf eine Zukunft hingekommen« – im Gegensatz zur europäischen Literatur, für die ein »an-erzogene[r] anti-technische[r] Affekt« (ebd.: 225) charakteristisch sei –, die

26 Dies macht die Literaturwissenschaftlerin Marion Hiller eindrücklich anhand Brinkmanns Gedicht *Die Stimme* in ihrem Aufsatz *Kreis, Punkt, Linie* deutlich, indem sie aufzeigt, wie er darin »Medialität von Sprache als mündlicher und schriftlicher [darstellt], wodurch das Gedicht auf seine Schriftlichkeit im Verhältnis zur Mündlichkeit durchsichtig wird« (2011: 143).

zu einer »effektiven Erweiterung des menschlichen Bewußtseins« (ebd.: 224) führe.<sup>27</sup> Demgegenüber zeige sich »Bewußtseinsabrichtung bereits in der intellektuellen Skepsis den Mitteln gegenüber, die Zukunft konkret in der Gegenwart durchsetzen können«, und daher nutze »[a]ufgeklärtes Bewußtsein, auf das europäische Intellektuelle so lange stolz Monopolansprüche erhoben haben [...] allein nichts, es muß sich in Bildern ausdehnen, Oberfläche werden« (ebd.: 225).<sup>28</sup> Dem »sich in Beziehung zu ›Maschinen‹ setzen« – vorausgesetzt der Künstler verwendet die mediale Technologien anders als es »herrschende Reglementierungen« intendieren und vorgeben – inhäriert für Brinkmann als künstlerische Haltung die Möglichkeit, der »Denkakrobatik« und der kontinuierlich gesuchten Erhöhung des Schwierigkeitsgrades in der Literatur zu entgehen. Hierüber stünden die künstlerischen Produktionen produktionswie rezeptionsästhetisch nicht länger für »Lebensersatz statt für Lebenserweiterung« (ebd.).

Diese Erweiterung zeigt sich Brinkmanns Ansicht nach in der amerikanischen Literaturszene insbesondere in der bevorzugten Form dieser Autoren, der Lyrik: »Sie hat sich als die flexibelste literarische Ausdrucksform erwiesen und kommt der gegenwärtigen Betonung des Kurz-Zeit-Gedächtnisses am weitesten entgegen wie auch der neuerlichen Erfahrung des Raumes: in ihr findet eine maximale Raumausdehnung bei minimalem Wort- und Zeitaufwand statt« (1969c: 233). Da für Brinkmann »jedes Gedicht, noch das perfektste, in sich geschlossenste, vollendetste Gedicht [...] ein Fragment [ist]«, ermögliche es ihm diese fragmentarische Form, »dem Zwang, jede Einzelheit, jedes Wort, jeden Satz hintereinander zu lesen, und damit auch logische Abfolgen zu machen, wenigstens für einen Moment nicht zu folgen. Eine andere Möglichkeit sind die unverbundenen Vorstellungen, von einem Satz oder Satzteil

27 So fange die neue amerikanische Literatur entsprechend »in der Gegenwart an, mit zeitgenössischem Material, und hat keine alteingesteten, verinnerlichten Muster, keine heimeligen, liebgewordenen Vorurteile zu verlieren, wenn sie sich auf Gegenwart einläßt ...« (ebd.).

28 Die Abrichtung diagnostiziert Brinkmann nicht nur auf der Ebene der Wörter und in der Sprache, sondern ebenso auf der Ebene der angestammten Kategorisierungen in der Kunst Gattungen und Formen betreffend, die »zu durchschlagen, zu unterlaufen« (ebd.: 229), die es nicht mehr zu beachten gelte. Dagegen sucht die Beat Generation Brinkmann zufolge – wenn auch anfangs »[n]och unbeholfen und häufig ungeschickt« – »die Autorität ›Stil‹, ›Form‹ aufzulösen« und über das Verfolgen privater Vorlieben und Interessen den literarischen Ausdruck mit anderen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten (Musik, Malerei) zu verbinden« (ebd.).

zum nächsten jeweils ein anderes Bild zu bringen.« So habe ihm diese »springende Form, mit den Zwischenräumen, die vorhanden sind, Gedankensprünge, Abbrüche, Risse und neu ansetzen, nach dem zuletzt Geschriebenen«, die »Gelegenheit für mehrere Abflüge gegeben« (1974/75a: 263).<sup>29</sup> Sie entspricht der »Sprunghaftigkeit sinnlicher Wahrnehmung« und erscheint ihm dadurch für sein Vorhaben ideal, sucht Brinkmann, wie es Zeller formuliert, doch gerade »[f]ür das direkte Erleben [...] ein adäquates Format. Der fragmentarische Charakter der Wahrnehmungssegmente unterteilt entsprechend den Text und schlägt sich in der Satzstilistik nieder.« (2010: 247f.) Diese Spielform steht Brinkmann zufolge »für mehr Gegenwart, viel vollere Gegenwart, mit den bei Seite geschobenen Wörtern, Ausdrücken, für Gegenwart und Sinnlichkeit und Lust, und dann: Krach! Haut was rein, von außen usw.« (1974/75: 74). Charakteristisch für die amerikanische Schreibszene ist Wellershoff zufolge, dass das Gedicht »mit der Geläufigkeit eines Small Talks, manchmal geradezu ideenflüchtig über Brüche und Sprünge hinweg, von einer Vorstellung zur nächsten gleitet, als wäre es ein spontan entstandener und im Augenblick seiner Entstehung festgehaltener Zufallstext.« (2008: 50) Insbesondere ein Lyriker nimmt für Brinkmann dabei einen zentralen Stellenwert ein: »Die ›Auflösung‹ des Gedichts als totales Kunstwerk mit anspruchsvollem Bild- und Vorstellungsmaterial zu einer subjektiven und beiläufigen Ausdrucksart geschah über die Gedichte Frank O'Haras« (1969a: 257). So ist es eben, wie er es hervorhebt, die »Lockerheit der Autoren im Umgang mit der Sprache und dem Material«, die sich inspirierend auf Brinkmanns Schreibpraxis auswirkt:

Was an den hier versammelten Gedichten neu ist, hängt mit der Überraschung zusammen, daß diese Gedichte da sind. Ich meine, daß in ihnen *Gegenwart* enthalten ist. Eine Sensibilität, die sich nicht in Erinnerungen ergeht. Alles ereignet sich nur *jetzt, in einem Augenblick*, und in diesem Augenblick, und in diesem Augenblick ist die Person, die schreibt, anwesend. Sie schreibt nicht, um ›Literatur‹ weiterzuentwickeln (diese ent-

29 Den Prozess des Gedichteschreibens beschreibt er an einer Stelle sehr plastisch: »Und neue Gedichte: aus Brieffetzen, Bruchstücken von Unterhaltungen, die ich hörte oder daran ich selber beteiligt gewesen, Lücken in den Gedichten, Sprünge, Gedichte ohne den Vorsatz, ein Gedicht zu schreiben. Gedichte ›ohne Motive‹, Augenblicksgedichte, ich setze mich hin, gehe von einem Eindruck aus, frage mich dann, wie weiter, lehne mich zurück, nächster Satz, verlorenes Erinnerungsbild, das vorbeizieht auf meinem Bewußtseinsbildschirm, plötzlich Mondlicht, vom Fenster aus gesehen, in einem Baugerüst, das alte etwas sentimentale Bild, warum nicht, wer verbietet das, Gegenwart, die ich jäh, mit einem Stoß spüre, wie weiter, hier in dem Gedicht, das ich gerade schreibe, nein, [...]« (ebd.: 312f.).

setzliche Sache mit der Objektivität!), sie realisiert *sich* jetzt in dem einen Gedicht. Damit stellt sie sich natürlich gegen die bestehenden Vereinbarungen, die Konventionen des abstrakten Denkens. Und das ist nach all den kosmischen Verschwommenheiten, den bekannten lyrischen Empfindungen und didaktischen Klugheiten aus dritter, vierter Hand, die sich z. B. im deutschsprachigen Gedicht der Nachkriegszeit ausgebreitet haben, die wichtigste Entdeckung des amerikanischen Typus von Lyrik: *Gegenwart, die auf den, der schreibt, bezogen ist*, nicht aber die Erfüllung allgemeiner Forderungen ist, die immer Forderungen des Bestehenden sind. Was angestrebt wird, ist der Ausdruck einer Empfindlichkeit *des Einzelnen, seine Abweichung vom vorgegebenen Muster* ›Dichtung‹ und der Norm dessen, was als ›Gedicht‹ bisher so leicht hantierbar blieb, die Abweichung von dem ›Natürlichen‹ der Poesie. Verweigert wird also die von Generation zu Generation weitergereichte ›natürliche‹ Verpflichtung zum ›großen Thema‹. Das ist ein Bruch jenes Kontinuums von Kultur, dessen Anfänge die Beat-Autoren setzten. (1969a: 249)

Diesen Gedichten fehle die »herrische Geste des Besserwissens, des Belehrens sowie die gußeiserner Autorität ›Dichter‹«; folge dies aus der »*Individualisierung* des Schreibens«, so führe es nicht nur zum »Abbau der kulturellen Definition ›Autor‹«, sondern auch der normativ besetzten Vorstellung eines »*Leser[s]*« (ebd.: 255). Dabei fasziniert Brinkmann das Bemühen, »*Literatur zu popularisieren*, die Kluft zwischen ›hohen Kulturleistungen‹ für eine kleine Elite und ›niederen‹ Unterhaltungsprodukten zu verringern« (ebd.: 261). Die Intention, diese Kluft zu verringern, lässt sich auf der Ebene der Gestaltungsverfahren ablesen, die angestammte Kategorisierungen verlassen, worüber sich qua intermedialer Verfahren neue (Erzähl)Techniken herausbilden. Dies konkretisiert Brinkmann produktions- und anschließend rezeptionsästhetisch folgendermaßen: »Es werden Filme mit Lyrik kombiniert, ein Gedichttext mit Lichteffekten programmiert, Rock-Musik mit Gedichtrezitationen verbunden [...]. So balanciert unser zärtliches Empfinden über die Spitze eines manikürten Fingernagels« (ebd.). An einer späteren Stelle führt Brinkmann die Techniken noch weiter aus, die den »Autoren der ›neuen Sensibilität‹ [...] dazu [dienen], [...] die im Laufe der westlichen Literaturgeschichte sich verfestigte *negative Programmierung* der Sprache aufzuweichen« (ebd.: 267f.). Sie seien als »*die Entsublimentierung*« – und dabei greift er selbst in die »Kiste der intellektuellen Schockwörter« – »*der Gedicht-Kunst* zu verstehen. Die eigene *Optik* wird durchgesetzt, *Zooms* auf winzige, banale Gegenstände ohne Rücksicht darauf, ob es ein ›kulturell‹ angemessenes Verfahren ist, Überbelichtungen, *Doppelbelichtungen* (etwa bei Biotherm), unvorhersehbare *Schwenks* (Gedanken-Schwenks), *Schnitte* – ein image-track« (ebd.).

Neben dem Film als Referenzsystem spielt auch die populäre Musik eine zentrale Rolle. Brinkmann thematisiert und inventarisiert diese nicht nur in seinen Texten<sup>30</sup>, er sucht die Sinnlichkeit, die Musik – im Gegensatz zur »Lustfeindlichkeit und Unsinnlichkeit [...] überanstrengter Reflexion« (1969c: 246) – zu stiften im Stande ist, auch auf seine poetischen wie poetologischen Texte zu übertragen. Ermöglicht etwa die Rockmusik durch »Handhabung hochtechnischer Geräte provoziertes sinnliches Erleben: die Erschließung neuer Gefühlsqualitäten im Menschen« (ebd.: 239), sucht Brinkmann dieses Erleben u. a. auch über sprachliche Mittel zu realisieren.<sup>31</sup> Dabei dienen ihm die musikalischen wie die filmischen und fotografischen Inszenierungsformen zur Reflexion der eigenen Schreibstrategien, die einerseits auf eine Erweiterung und Veränderung des medialen Repertoires hinarbeiten. Andererseits sucht Brinkmann über intermediale Bezüge zu altermedialen Darstellungsformen wie der Musik oder des Films diese über Simulation, Evokation und (Teil)Reproduktion produktions- wie rezeptionsästhetisch fruchtbar zu machen. Dabei weitet er seine Reflexion der Medialität als konstitutive Bedingung jeglichen Vermittlungsprozesses auf andere mediale Kontexte aus. Noch in der Vorbemerkung zu *Westwärts 1&2* äußert Brinkmann den Wunsch: »Ich hätte gerne viele Gedichte geschrieben wie Songs. Leider kann ich nicht Gitarre spielen, ich kann nur Schreibmaschine schreiben, dazu nur stotternd, mit zwei Fingern. Vielleicht ist es mir manchmal gelungen, die Gedichte einfach genug zu machen, wie Songs, wie eine Tür aufzumachen, aus der Sprache und den Festlegungen raus« (1974a: 8f.). Auch die Verwertung und Vereinnahmung der Popmusik durch die Musikindustrie ändert an dieser Faszination bis zum Ende nichts, schafft sie es doch seiner Ansicht nach nicht, »eine Auszehrung dieser Musik zu bewirken, – das sehe ich als etwas sehr Vitales an!« (1974/75: 90f.).<sup>32</sup>

30 In den poetologischen Texten *Einübung einer neuen Sensibilität, Der Film in Worten* und *Angriff aufs Monopol* etwa thematisiert er sein Schreiben als begleitet vom Musikhören. In der *Film in Worten* heißt es etwa: »... wieder hebt sich der Tonarm sanft ab und schwebt geräuschlos und leicht zur Seite, um dann wieder zurückzuschweben und sanft auf der Platte sich abzusetzen. Das feine, dünne Knistern ist der Raum, den du zum ersten Mal deutlich hörst, wohin geht er? Er wird von deinem Körper geschluckt, der eine große Rock-Maschine ist.« (1969c: 246)

31 Die intermedialen Austauschprozesse zwischen populärer Musik und Pop-Literatur untersuchen u. a. Jörgen Schäfer, Sascha Seiler und Markus Tillmann in ihren Studien (vgl.: Schäfer 1998; Seiler 2006; Tillmann 2013).

32 Obgleich Brinkmann in einer Vita, die er an Hartmut Schnell schickt, den Film und die Musik betreffend schreibt: »[Z]wischen 1960 und 1969: leidenschaftlicher Nachtkino-

Der Kulturwissenschaftler Bazon Brock, der die zentrale Rolle Brinkmanns als »Lyriker, *pathfinder* und unermüdlicher Vermittler seiner amerikanischen Kollegen sowie als Medienexperimentator« (2008: 14) betont, streicht für die Bewegungstendenzen der 1960er Jahre heraus, dass diese im Wesentlichen

auf das Erzwingen der Differenz zwischen Gedanken, Vorstellung und Ausdruck gerichtet [waren], in dem begründeten Gefühl, dass nur aus diesen klaffenden Abgründen und dem Verzicht auf den großen Brückenbau, wie ihn Pontifex maximus, Himmelsleiterakrobaten und Logopäden zu erreichen versuchten, Realitätserfahrung zu gewinnen sei. Das Denken in Differenzen, z. B. der zwischen Bewußtseinsleistungen und sprachlicher Kommunikation, begründet den Lerneffekt und die Erfahrung. Es galt nicht, entweder für die Dinge oder für die Worte, entweder für das Denken und die Philosophie oder für die inneren Vorstellungen und die Psychologie oder für die Symboljongliererei der Literaten eine Parteinahme zu erzwingen; auch galt es nicht, die Unmittelbarkeit der sinnlichen Erfahrung gegen die Vermitteltheit der sprachlich getragenen Kommunikation zu setzen (den Dingen ihre begriffliche Kennzeichnung wie eine zu klein gewordene Haut abzuziehen, damit die Nacktheit der Realität sichtbar werde). Vielmehr wurden ästhetische, ethische oder Erkenntnisakte gerade dadurch herausfordernd interessant, dass sie mit der Differenz von Bewußtsein, Sprache und Kommunikation sowie mit der Unterschiedenheit von Vorstellung der Welt, deren symbolischen Repräsentation oder ihrer faktischen Gegebenheit bewußt zu operieren, ja zu spielen wußten. Auch hierin verkörpert Brinkmann in einmaliger Weise die Erfahrungen der Differenzlogik in allen Disziplinen, denen er sein Interesse zuwandte: der Neurologie, der Neuropathologie, der Erkenntnistheorie wie den Massenmedien, der Konsumwerbung und der Sozialisationskonzepte zwischen antiautoritärer Erziehung und Reformpädagogik. (Ebd.: 19)

Der Suche nach der Verwirklichung eben dieser Realitätserfahrung über das bewusste Operieren und Spielen mit Vorstellungen und Mustern, zwischen präsentischem Erleben und bloß vermittelter Repräsentation desselben wie der ihr innewohnenden uneinholbaren Differenz, versucht Brinkmann als »Hochleister der Abweichung« (ebd.) nicht nur über das Schreiben, sondern über einen Wechsel in andere Medien – über Experimente mit der Fotokamera, dem Tonbandgerät und dem Schmalfilm – zu begegnen. Brock sieht darin einen Akt der Entlastung für den Künstler, der indes nicht nur auf die (audio)visuellen Medien zutraf: »Denn mit der *lighterature*, also der Lichtschrift der optischen Systeme zu schreiben, verlagert die produktive Arbeit mit der

gänger, amerikanische B-Filme/ ab 1970 kein Interesse mehr an Kino und Filme/ seit 1967: Beschäftigung mit Rock'n'Roll-Musik (ab 1972 abgebrochen)/« (ebd.: 114).

Differenz nur vom Künstler auf den Betrachter. So konnten sich die Künstler entlasten, aber die Frage nach dem Wesen und der Leistungsfähigkeit symbolischer Weltrepräsentation und des Bewusstseins von eben dieser Welt war damit keinen Schritt weiter geführt« (ebd.: 21). Ist Brock auch hinsichtlich dieses Gedankens, die Entlastung betreffend, insofern zuzustimmen, als Brinkmann den Medieneinsatz nicht als finalen Ausweg erachtet, der Differenz hierüber im Sinne einer Fluchtlinie zu begegnen, so wohnt der Arbeit mit und an der Differenz über die Auseinandersetzung mit etwa dem Radiodispositiv doch mehr als nur eine Verlagerung auf die Rezeption inne. Die Verlagerung birgt potentiell Erkenntnisprozesse auf Seiten der Rezeption, um die es Brinkmann in diesem Fall auch geht. Dieses Moment betrifft das Aus-Setzen normativer Muster über das radikale Offenlegen der Mittel der Inszenierung, auf die ich noch zurückkomme.

## 4.2 Brinkmann, die Reproduktionstechnologien und die Massenmedien

Brinkmann zufolge ist es jederzeit notwendig, dass Dichter »gegen Formulierungen schreiben« (1974/75a: 275), gegen »programmierte Wortkombinationen« (ebd.: 310). Dieser Widerstand richtet sich gegen die »allmächtigste Begrenzung unseres Bewußtseins [...] über [...] feste[] Gewohnheiten, die in den Oberbegriffen gespeichert sind, auf der Ebene alltäglichen Verhaltens, in den zwischenmenschlichen Beziehungen wie in den Denkbewegungen« (1970/74: 288). Werde die Sprache indes »von den Massenmedien bestimmt, von Verwaltern, Ämtern, den sogenannten Kulturinstituten wie Schulen und dem Geschäft« (1974/75a: 263f.), die diese Gewohnheiten als (Seh- und Hör)Erwartungen organisieren, Sprach- und Lebensstil wie Selbstverständnis hierüber prägen und über den Rückgriff auf diese Muster das schwerfällige »Fossil« (ebd.: 263) Sprache aktualisieren, so werde »jeder Ansatz eines poetischen Empfindens verfolgt, »fertig gemacht«, ausgerottet [...] durch Massenmedien und ihre Angestellten« (ebd.: 258). Die »negative Programmierung der Sprache« (1969a: 268) ist demnach nicht nur eine Konsequenz literarischer Praktiken; Brinkmann bezieht diese ebenso auf die Massenmedien, wie er in der Besprechung zu dem Roman *Nova Express* von William S. Burroughs ausführte:

Wörter rufen bestimmte Vorstellungen hervor, die wieder zu Wörtern erinnern. [...] Wörter reagieren auf Wörter, und diese Klamotte wird jeden Tag in den Massenmedien neu aufgeführt. Sie ist inszeniert in den verschiedensten politischen Proklamationen, den täglichen Kommentaren, Bildstreifen, Fotos wie im Agitationszirkus auf der Straße. Dagegen gesetzt ist Stille, der wortlose Zustand, das Hinter-sich-Lassen jenes bequemen Schemas aus Entweder-Oder, die Fähigkeit zu sehen, was tatsächlich geschieht, sobald der Verbalisierungsprozeß gestoppt ist, aus dem sich fast immer ein vorprogrammiertes Reaktionsschema und damit vorausberechenbare Verhaltensweisen herauslesen lassen. (1970: 205)

Das Schreiben von Burroughs – er selbst bezeichnet es auch als Denken »in Bildern [...] ohne Wörter« (zit. n. ebd.) – richtet sich Brinkmann zufolge gegen dieses *Reizreaktionsschema*, immerzu aktualisiert über die »angestellten Sprechautomaten der Massenmedien« (1974/75a: 275). Die Zusammenarbeit zwischen Intellektuellen wie Dichtern und den Massenmedien wiederum erachtet Brinkmann prinzipiell als eine symbiotische Beziehung, jedoch gerate diese »schnell zum offenen Parasiten der Apparate«. Zudem halten sich die Massenmedien ihm zufolge »ihre Horde Intellektueller« (ebd.: 288), die dieselben beliefern statt sich der medialen Technologien zu bedienen:

1974, da ich dies schreibe, gilt für den westdeutschen Sprachbereich, daß, von den berufsmäßigen und fast immer im Angestelltenstatus sich befindenden Intellektuellen, die »die Medien bedienen«, wie mir einmal bei einer Selbstcharakterisierung aufgefallen ist, sie bedienen die Medien und nicht umgekehrt, daß sie sich der Medien bedienen, jene lebhafteste, lebendige Bewegung, die zwischen 1965 und 1970 vorhanden war, noch einmal von den geschickten, den Medien in den Arsch kriechenden Intellektuellen zusammengeschlagen worden ist. Und 1974, da ich dies hier ohne Netz schreibe, ein Netz, das mich abfängt, eine Ideologie mit entsprechenden Begriffen, nicht einmal poetischen, ist auch jeder lebendige Impuls, der so stark zwischen 1965 und 1970 an den verschiedensten Orten sich auszudrücken versuchte, fast zerstört. [...] Nur vier Jahre sind vergangen, und die ekstatischen Erfahrungen jener Jahre zwischen 1965 und 1970 sind nach dem Begriffsschema der Massenmedien, der Tageszeitungen, der Fernsehfeuilletonisten, der Angestellten der Öffentlichkeit, die adaptieren, was zum Alten paßt, zur weiteren Einzementierung nützlich ist, oft selbst bei denen, die sie selber gemacht, erlebt haben, inzwischen wieder eingeordnet. Doch läßt sich Freude nicht einordnen. Da alle 5 Jahre inzwischen die Generationen wechseln und »vom Fenster weg« sind, mag vielleicht noch 5 Jahre Zeit vergehen, bis sich jene Ansätze noch einmal bewegen. Die Generation im Moment transportiert lediglich das erstarrte, tote Begriffsmaterial des 19. Jahrhunderts, das Ende der 60er Jahre die Lust, die Freude erschlug, und ist uninteressant. Das scheint mir als



Situation jetzt. Ein toter Fluß zieht durch die Stadt, in der ich diese Seite schreibe. (Ebd.: 265)

1970 – »der Schnitt und die große Kontrollmaschine stoppte den Aufbruch, setzte Nostalgie in Umlauf, alte Formen« (ebd.: 308):<sup>33</sup> Der Dichter sei indes »dem vorgedruckten Verständnis, das in den Redaktionen der Massenmedien sitzt«, ausgeliefert, die vormals überwunden geglaubte Kluft (auch wenn sich diese für ihn de facto niemals tatsächlich als überwunden darstellt) scheint sich 1970 für Brinkmann erneut zu vergrößern – das einstmals Erkämpfte einer regressiven Entwicklung anheim gegeben: »In einem Gebiet, in dem das Sprechen von installierten Kontrollmaschinen, den Massenmedien, bezogen wird, in dem an jedem Tag die grauesten, farblosesten Vorstellungen gesammelt und wiedergegeben werden, scheint nur ›logisch‹, daß diese Art Zerstörung des Sprechens, des Ausdrucks betrieben wird« (1974/75a: 269). Seiner Ansicht nach ist die »westdeutsche (& vermutlich überhaupt deutschsprachige) Poesie nahezu ausgestorben, überlastet, ausgeräubert von den politischen Begriffen (was ist darin begriffen?), eine Hinwendung zur Politik, die zweifelsohne die ehemals mächtige Religion ersetzt hat, der Glaube an Politik, an den Staat, die staatliche Form [...]« (ebd.: 279). Seine radiophone Arbeit *Die Wörter sind böse* lässt sich in dem Kontext des Vorwurfs eines offenen Parasitentums und der Zerstörung der Sprache als Moment des Widerstands hören. Denn, dass mediale Technologien indes nicht nur manipulativ sondern auch emanzipierend wirken können, hängt in erster Linie mit ihrem Gebrauch zusammen, was bereits McLuhan betont, an dem sich Brinkmann u. a. orientiert: »Die Auswirkungen der Technik zeigen sich nicht in Meinungen und Vorstellungen, sondern sie verlagern das Schwergewicht in unserer Sinnesorganisation oder die Gesetzmäßigkeiten unserer Wahrnehmung ständig und widerstandlos. Der ernsthafte Künstler ist der einzige Mensch, der der Technik ungestraft begegnen kann, und zwar nur deswegen, weil er als Fachmann die Veränderung der Sinneswahrnehmung erkennt« (1964: 30). Stellen die »neu-

33 Was die »Abkehr von Literatur«, wie er sie ohne weitere Erklärungen auch in der »Vita«, die er an Hartmut Schnell schickt, mit 1970 datiert, genau in diesem Jahr speziell auslöst, darüber kann indes nur gemutmaßt werden. Auf 1970 datiert Brinkmann auch die Abkehr von Kino und von Filmen. In der »Bibliografie«, ebenfalls in den *Briefen an Hartmut* als Bestandteil des Briefwechsels veröffentlicht, steht unkommentiert und damit übereinstimmend: »Bruch mit der offiziellen Literaturszene der BRD seit 1970« (vgl. 1974/75: 107–116).

en Medien und Techniken, durch die wir uns selbst verstärken und ausweiten, [...] gewaltige kollektive Eingriffe dar, die ohne antiseptische Mittel am Körper der Gesellschaft vorgenommen werden« (ebd.: 82), kommt der Kunst ein zentraler Stellenwert zu. Sie kann der ständigen und widerstandslosen Sinnesorganisation über die neuen Medien etwas entgegensetzen und insofern Widerstand leisten. Brinkmann knüpft an diese Überlegungen McLuhans an, wie die Literaturwissenschaftlerin Stephanie Schmitt, die sich in ihrer Dissertation mit intermedialen Strategien in Brinkmanns Gesamtwerk auseinandersetzt, betont, indem Brinkmann den Literaturbegriff für popkulturelle Themen öffnet »und versucht andere Formen medialer Vermittlung unter Berücksichtigung des Primats der sinnlichen Wahrnehmung zu integrieren« (2012: 36). Dabei scheint meiner Ansicht nach weniger die Sprachkrise der wesentliche Ausgangspunkt wie Motor für seine radiophone Aktivität, wie es Epping-Jäger in Bezug auf die akustischen Arbeiten Brinkmanns postuliert, als vielmehr Brinkmanns Sprachkritik. Auch Kleiner bewertet die Sprachkrise als einen wesentlichen Teil der Brinkmannschen Inszenierung: »Seine Sprachkritik inszeniert Brinkmann stets in einer performativen Krisenrhetorik: Sprache verdinglicht Wirklichkeit, tötet damit aus der Perspektive von Brinkmann alles Lebendige« (2013: 23). Über die radiophone Inszenierung seines Autorenalltags und ihre Offenlegung als Inszeniertes forciert Brinkmann das Moment der Irritation als Möglichkeit des Erkennens und der Erkenntnis, die er ganz allgemein zu realisieren sucht: »Für einen Augenblick wird durchschaubar, was vertraut und daher längst durchschaubar ist, wenn Irritation auftritt« (1969a: 258). Somit stehen insbesondere Wahrnehmungsbewusstwerdung wie medienspezifische Verfahrensweisen des Mediendispositivs programmatisch zentral, was ich im Folgenden anhand der Radiosendung detailliert zeige.

### 4.3 Die Sendung *Die Wörter sind böse*

#### **Aufbau des Autorenalltags**

Die von Brinkmann konzipierte wie überwiegend von ihm selbst realisierte Sendung lässt sich in insgesamt 18 Sequenzen sowie weitere Zwischenspiele unterteilen. Diese Einteilung folgt einer Systematik, die für mich beim Abhören der Sendung, von Fall zu Fall abwägend, insofern sinnfällig ist, als sie so

wohl inhaltliche als auch formale Kriterien berücksichtigt. Da mir ausführliche Notizen und (Re)Notationen Brinkmanns hierzu nicht vorliegen, gestaltet sich die Einteilung wie folgt: Teilweise erfolgt sie aus inhaltlichen oder formästhetischen Gründen oder aber sie richtet sich nach den Tracks der Originaltonbandaufnahmen *Wörter Sex Schnitt*, falls diese mit Abschnitten der Sendung übereinstimmen bzw. sich mit denselben überschneiden. Die einzelnen Sequenzen und (teilweise episodischen) Zwischenspiele beschreibe ich im Folgenden sowohl inhaltlich als auch produktions- sowie rezeptionsästhetisch.

Innerhalb der ersten Sequenz (00:00–03:40), die ich, dieses Kapitel einleitend, transkribiert habe, führt sich der Autor biografisch ein, beginnt seine autobiografische Sendung also *in medias res* mit einem subjektiv eingefärbten Blick auf sein Leben. Seine lebensgeschichtlichen Fakten reiht er über eine parataktische Satzkonstruktion fragmentarisch aneinander. Brinkmann endet an dem Wendepunkt seines Schaffensprozesses, mit dem Rückzug aus der literarischen Öffentlichkeit 1970: »Ich kann das theoretische, schrappige Formuliergewusel und die kulturellen Wörter nicht mehr ertragen« (03:33–03:40). Den Text, den Brinkmann, so ist zu vermuten, im Vorfeld der Postproduktion verfasst hat und erst im Studio einspricht, verliert er auffällig unbetont und relativ schnell in der reflexionsarmen Studioakustik. Seine Stimme kennzeichnet eine weiche, dunkle Klangfarbe, die – auch wenn er den Text zügig spricht – nicht unruhig oder beunruhigend wirkt. Brinkmann spricht den Text nahe am Mikrophon. Verbunden mit dem leichten Zungenschlag und der hochdeutschen Aussprache mit leichter dialektalen Färbung, scheint er dem Hörer grundsätzlich zugewandt, zeigt an, dass die kommenden rund 50 Minuten von seinem Autorenalltag – wie persönlich oder unpersönlich dieser werden wird, ist hierbei noch nicht abzusehen – handeln werden. Die Sequenz abschließend, montiert Brinkmann eine Anweisung an die Tontechnik dahinter: »Ja, Band einspielen« (03:40–03:41), wobei er dies aus einiger Entfernung zum Mikrophon und in differenziertem Tonfall vollzieht. Durch die Wiedergabe der Kommunikation mit der Regiekabine verweist die fertige Produktion auf die ihr vorgängigen Prozeduren des *in Form Setzens* während der Postproduktion und damit auf ihre Beschaffenheit als Medienkonserve: als zuvor *in Form Gesetztes*. Gleichzeitig spielt Brinkmann hierüber mit der performativen Struktur des Radiodispositivs als präsentischer Grundform, denn die Aufforderung kann – als grundsätzlich irritierendes Moment – auch als (ungeplant hörbarer) Teil einer Live-Sendung aufgefasst werden. Sind derartige Prozesse normalerweise in den Sendungen intransparent, lässt Brinkmann diese bereits zu Beginn, im Anschluss an eine persönliche Einführung, in Erschei-

nung treten. Er weist schon zu einem frühen Zeitpunkt auf die der Sendung zugrunde liegenden Montageprozeduren respektive auf die verschiedenen an derselben beteiligten Akteure hin, wobei er deren Agieren als ein von ihm gesteuertes ausweist. Dieser Vorgang stellt eine erste potentielle Irritation während des Zuhörens dar. Die Irritation setzt sich fort, wenn im Anschluss die blechernen Klänge einer Spieldose zu hören sind – bedient wird diese über eine Kurbel, deren Abspielgeschwindigkeit von der Schnelligkeit der Kurbelbewegung abhängt –, wobei das Abspielen der Klänge durch die Beschleunigung der Drehbewegung eine entsprechende Erhöhung des Tempos erfährt, bis diese schließlich in ein aggressiveres, dumpfes Geräusch übergehen, das an Schläge auf Blech, kombiniert mit dem Klirren eines Schlüsselbundes, erinnert (vgl. 03:41–04:19). Diese Schläge tönen wie Schüsse, wirken körperlich und bedeuten – auch im Gesamtzusammenhang mit einer Featuresendung zu einem Autorenalltag – noch eine Steigerung der Irritation bis hin zur Verunsicherung, die aufhorchen und danach fragen lässt, was sich im Sender abspielt. Spätestens hier wird deutlich, dass diese Produktion weder den üblichen Produktionsstandards entspricht noch auf die gewohnten Vermittlungsformen und Verfahren der Darstellungen des Features wie auch anderer radiophoner Erzählformen zurückgreift. Keine sanft ein- und ausschwingenden Blendoperationen kündigen sich hier an, die im Zeichen einer intransparenten im Sinne einer negativen Radioästhetik stehen. Das Gehör gerät nach knapp dreieinhalb Minuten bereits wortwörtlich unter Beschuss. Ohne weiteren Übergang findet sich der Zuhörer in der zweite Sequenz (04:20–05:39), nahtlos daran anschließend, in der akustischen Geräuschkulisse einer Straße, der Kölner Innenstadt, wie wir noch erfahren: Die harten Schläge, die den Eindruck von Schüssen evozieren, gehen abrupt über in zügig voranschreitende Schritte, die ihrem Klang zufolge auf eine asphaltierte Straße schließen lassen. 13 Sekunden lang sind Brinkmanns Schritte auf dem Asphalt, sind Straßengeräusche, an- und abschwellende Geräusche von vorbeifahrenden Autos zu hören – raschelndes Laub verweist auf die Jahreszeit Herbst, die Zeit der Aufnahmen –, bis seine Stimme mit Variationen zum »gelbschmutzige[n] Himmel« über Köln einsetzt:

Ein gelber schmutziger Himmel. Ein gelbschmutziger Himmel, ein gelbschmutziger Himmel, ein gelbschmutziger Himmel – über mir, ein gelbschmutziger Himmel, ein gelbschmutziger Himmel – über mir, ein gelbschmutziger Himmel, ein gelbschmutziger Himmel, der überhaupt nicht aufhört, ein gelbschmutziger Himmel, der überhaupt nicht aufhört in diesem Augenblick, ein gelbschmutziger Himmel, ein gelber schmutziger Himmel, ein gelber schmutziger Himmel, ein gelber schmutziger Him-

mel, ein mieser gelber dreckiger schmutziger Kölner Himmel, ein mieser Himmel, ein verdammter Scheißdreck von Himmel, ein mieser gelber schmutziger Kölner verfluchter elender Kackhimmel, ein von Lichtfetzen zerkackter Himmel, ein mieses Stück von Himmel, ein Kackhimmel, ein riesiger Scheißdreck von Himmel, jetzt, in diesem Augenblick, ein Scheißdreck, ein Scheißdreck, überall ein Scheißdreck, ein elender Mistdreckhimmel ... (04:31–05:39)<sup>34</sup>

Brinkmann spricht hierbei nicht direkt ins Mikrofon, sondern hält es auf Distanz – die Schritte und Worte sind etwa gleich laut und heben sich von der Geräuschkulisse der Straße ab, wie sie mit dieser verbunden und darin zu verorten sind.<sup>35</sup> Dabei verschärft sich Brinkmanns Ton in der Variation zum

34 Die Wechselwirkung des Gehens und Denkens verweist als Figur auf ein wichtiges Moment in Brinkmanns Werk als poetologisches Thema. Olaf Selg beschreibt die Sprachbeiträge, die Brinkmann bei den Spaziergängen aufnimmt, in einem Aufsatz zu den Tonbandaufnahmen als »die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Gehen« (2007: 49). Dies ist meiner Ansicht nach zu relativieren, insbesondere auch deswegen, da er konstatiert, dass »Brinkmanns ›Sich-Freisprechen«, so bezeichnet er dessen Sprechen vor dem Mikrofon, ihm zufolge »ein befreiender Schritt hinaus aus der Fixierung der schriftsprachlichen Formulierung, hin zur, wenn auch nicht immer genutzten, Möglichkeit der Spontaneität des Sprechens.« (Ebd.: 60) Dies ist meines Erachtens trotz der Relativierung, die Selg vornimmt, grundsätzlich nicht zutreffend und führt zu irreführenden Schlussfolgerungen. Die Aufnahmen während des Spazierengehens sind zwar, wie Markus Fauser bemerkt, eine »direkte Umsetzung« (2016: 61) des poetologischen Themas des Gehens, doch stellen diese meiner Einschätzung nach keinen Ausweg im Sinne eines befreienden Moments dar. Die Umsetzung hält insofern keine Fluchtlinie bereit, als sich Gehen und Denken in den Aufnahmen – analog zu etwa Brinkmanns *Gedicht*, wie es Fauser aufschlussreich analysiert – gewissermaßen als einem »spiralförmigen Gang ohne Fortkommen« (ebd.: 59) leerläuft.

35 Ich schließe deswegen auf Brinkmanns Schritte, die hier zu hören sind, da einerseits seine Stimme zu vernehmen ist, andererseits steht ihm ja ein portables Aufnahmegerät zur Verfügung, das ihn die zwei Monate, in diesem Zeitraum entstehen die Vorarbeiten zur fertigen Radiosendung, zur Verfügung steht. Nun ließe sich einwenden, dass Brinkmann die Sprachaufnahmen nachträglich mit einer Geräuschkulisse unterlegt hat. Da hiervon jedoch vor dem Hintergrund seiner Poetologie nicht auszugehen ist, lässt sich eine derartige Vermutung prinzipiell ausschließen. Steht das eigene Erleben im Prozess des Schreibens bei ihm zentral, so wäre es widersinnig, dass er gerade dort, wo im Falle der Tonbandaufnahmen die Kluft zwischen Gedanken und Niederschrift über die Aufnahmetechnik zu überwinden ist, diese Möglichkeit aussetzt. Wären hierüber auch weitere Irritation – etwa dass die Stimme und die Geräusche über unterschiedliche Raumakustik in einem Spannungsverhältnis stehen – möglich, ist dies jedoch rezeptionsästhetisch nicht der Fall. Deshalb kann ich davon ausgehen, dass sich Brinkmann hier nicht zusätzlich, im Hinblick auf die Wirkung, gewissermaßen unnötige Arbeit über weitere, kleinteilige Bandoperationen macht.

Himmel über Köln zunehmend, wobei er das Mikrofon gleichzeitig weiter entfernt zu halten scheint, da, obgleich seine Stimme wütender und aggressiver wirkt, diese für den Zuhörer eher leiser als lauter wird, während das Ansteigen der Lautstärke dennoch spürbar bleibt. Wird seine Stimme am Ende der Sequenz ausgeblendet, kontrastiert diesen zunächst sachte angekündigten Wechsel schließlich ein scharfes Geräusch, das als Schnitt zwischen den Szenerien fungiert und die beiden Sequenzen hörbar voneinander absetzt.<sup>36</sup> Dieses erinnert etwa an das harte Geräusch beim schnellen Schließen einer Schublade. Da es so tönt, als sei das Geräusch nicht im Nachhinein einmontiert, sondern Teil der anschließenden Sequenz, liegt die Vermutung nahe, dass es bewusst entstanden ist, indem Brinkmann das Mikrofon des Tonbandgeräts etwa grob auf dem Tisch ablegt, bevor er über seine Stimme abermals in Erscheinung tritt. So setzt Brinkmanns Stimme direkt, nicht im reflexionsarmen Aufnahmeraum, sondern aufgrund der Akustik und der sonst fehlenden Geräuschkulisse vermutlich in seiner Wohnung aufgenommen, mit der Ankündigung ein: »Ich lese jetzt ein Gedicht«. Wurde seine Stimme in der vorherigen Sequenz ausgeblendet, so spricht er diese Worte nun nahe und direkt ins Mikrofon. Dabei intoniert er die dritte Sequenz (05:40–06:26) nicht nur einleitend, sondern durchweg auffallend monoton, setzt die Stimme nach dem Verlesen des Titels des Gedichts nicht ab, geht direkt über in das Vortragen eines Textes, der – hiervon ist aufgrund der Rezitationsweise auszugehen – schriftlich vorliegt, das Gedicht *Kaputter Wasserkran*.<sup>37</sup> Dieses spricht Brinkmann, der parataktischen Struktur gemäß, als eine Art inventarisierende Liste relativ zügig, löst der kaputte Wasserkran doch eine Kette an Aktionen aus. Hierüber unterstreicht Brinkmann die Alltäglichkeit des Vorfalles und die Kreisbewegung der aus dem Vorfall resultierenden Handlungen, führen sie

36 Die Vorgang des Ausblendens ist zwar nur zwei Sekunden lang, da dieser jedoch im gesamten Stück eher eine Ausnahme als Gestaltung des Übergangs darstellt, fällt die Blende als Gestaltungsverfahren im Gesamtkontext des Hörspiels auf, da der Anschluss zur nächsten Szenerie und damit der Übergang zwischen zwei in der Abfolge miteinander konfrontierten Räumen, dem Stadt- und dem privaten Wohnraum, hier von Brinkmann noch verhältnismäßig behutsam vollzogen wird.

37 Da sich dieses Gedicht nicht in seinen (auch nicht posthum) veröffentlichten Bänden finden lässt, kann weder entschieden werden, in welchem Verhältnis die verbalisierte Ausgestaltung Brinkmanns und die schriftliche Fassung des Gedichts *Kaputter Wasserkran*, eben nicht als *Wasserhahn* intoniert, sondern verfremdet, stehen und in welchem Zusammenhang dieses Gedicht entstanden ist, ob es etwa rein für die mündliche Rezitation und im Kontext der Radiosendung entstanden ist.

doch bis zum Ende zu keiner Lösung des Problems, sondern gliedern sich gewissermaßen in die übrigen rituellen Handlungen des Alltags zusätzlich ein:

Ich lese jetzt ein Gedicht – kaputter Wasserkran. Kaputter Wasserkran, viel Arbeit. Anrufen, rumlaufen, ausmessen, selbermachen, nachfragen, Gummidichtung besorgen, Gewinde, nachfragen, abstellen, versuchen, Miete bezahlen, wohnen, beim Hausbesitzer nachfragen, Formate, Vergleiche, im Kopf, den Kopf schütteln, reden, ein staubiger Keller, die Farben, noch einmal nachfragen, nach oben gehen, aufgeben, am nächsten Tag wieder, vernickelt, das Tropfen im Zimmer, der Wasserkran läuft weiter, Hanf besorgen, rumlaufen, ausmessen, selbermachen, fragen, Gummidichtung besorgen, Gewinde, nachfragen, abstellen, wohnen, Miete bezahlen, kaputter Wasserkran.

Wurde der Zuhörer bisher mit der Abkehr Brinkmanns von der westdeutschen Literaturszene, der Abneigung gegenüber seiner großstädtischen Umgebung konfrontiert wie ebenso mit der ästhetisch-poetischen Negation einer harmonischen Beziehung zu dem Kontext der Radiosendung als Bestandteil des Radioprogramms des Massenmediums, so bekommt der Rezipient nun erstmals (innerhalb der Sendung) Brinkmanns Poesie zu hören, die er zwar als Gedicht ankündigt, die jedoch – wie bereits innerhalb der Poetologie angesprochen – mit einer tradierten Vorstellung und das pointiert dieses ausgewählte Gedicht, nichts gemein hat. Er kündigt seine Gedichtrezitation trocken an, verweist dabei qua intermedialer Systemerwähnung als Rekursverfahren auf die literarische Gattung der Lyrik, um die damit aufgerufenen Erwartungen und Vorstellungen als Konventionen anschließend fern jeglichen pathetischen Tons mit dem alltäglichen wie beiläufigen Gestus des Gedichts zu kontrastieren. Brinkmann nutzt die performative Struktur des Mediendispositivs nicht, um etwa das zentral stehende Thema des Verhältnisses von Schriftlichkeit und Mündlichkeit nun von Letzterer aus situativ zu beleuchten. Eine Überbrückung respektive ein (spannungsreiches) Kontrastieren, wie es sich als Spiel mit dem Voll- wie Entzug von Bedeutungskonstitutionen in seiner Lyrik rezeptionsästhetisch so reizvoll herausbildet, findet hier bereits durch die Wahl des Gedichts weder innerhalb dieses Verhältnisses statt – im Gegenteil, mutet doch das Gedicht vor allem als To-do-Liste bevorstehender Aktionen an –, noch werden tradierte Vorstellungs- als Orientierungsmuster erhabener Kunst bedient. Es gründet auf der Stille der Schriftlichkeit und Verschriftlichung und bleibt dem präsentischen Modus der Sphäre der Mündlichkeit wesensfremd. Brinkmann holt den Rezipienten nicht ab respektive wendet sich ihm zu, sondern konfrontiert ihn, in so pragmatischem wie unversöhnlichen Gestus.

Die dritte Sequenz geht im Anschluss an die Gedichtrezitation ohne einen hörbaren Schnitt über in die vierte (06:27–09:08), die wiederum mit Brinkmanns geräuschvollen Schritten auf der Straße beginnt und in der er sich mit dem Unterschied zwischen Sprechen und Schreiben, der Mündlichkeit und Schriftlichkeit auseinandersetzt: »Schreiben ist etwas völlig anderes als Sprechen. Sprechen, dazu gehören Situationen. Beim Schreiben gehört Stille dazu und ein langsames Zerlegen von winzigen Augenblicken in die einzelnen, in den einzelnen, in die einzelnen Bestandteile« (06:32–06:54).<sup>38</sup> Diese Gedanken unterbricht Brinkmann durch einen beschreibenden Einschub seiner Umgebung, durch Kommentare zu seiner gegenwärtigen Situation im Akt des Spazierengehens und Sprechens; er unterstreicht also auch hier den Kontext, in dem er sich, diese Überlegungen verbalisierend, befindet und die gleichzeitig auf schriftlich fixierte Versatzstücke oder zumindest im Vorfeld bereits vollführte Gedankengänge verweisen. Dies folgere ich aus der eigentümlichen Betonung der Satzbestandteile, die nicht auf ein situatives Sprechen hindeuten, denn die Sprechpausen stimmen nicht mit der syntaktischen Ordnung überein. Sie stehen im Gegenteil in einem Spannungsverhältnis zwischen Semantik und Syntax. Ist es hier auch kein Dialog, den er mit jemandem über den Unterschied von Schreiben und Sprechen führt, so ist es doch ein verlaubliches (Selbst)Gespräch mit und vor dem Mikrofon, das Brinkmann als Gedankenspiel – hörbar für den Zuhörer nachvollziehend – arrangiert, wobei er über das Sprechen für und vor dem Mikrofon eben kein eigentliches Gespräch mit sich alleine führt:

Wenn ich alleine spreche, dann fällt mir meistens nichts ein. Sind andere Leute da, lass ich mich gerne anregen. Gerade geht ne Jalousie runter. Ich geh wieder an dem Fenster vorbei, in das ich hineingucken kann und hinten hängt eine Geige mit einem Geigenbogen an der Wand, ringsum, überall vor den Fenstern Blumentöpfe, überall kleine Vierest, Vierkess, Viereckige Kästchen. Ein dünnes Geäst bei mir drüber. Wieder n Auto. Tatsächlich, Schreiben, an der Schreibmaschine, ist etwa völlig anderes als Sprechen. Schreiben kann man nur allein. Sprechen macht man mit vielen Leuten. Wahrscheinlich bin ich gar kein Schriftsteller. Ich weiß gar nicht, was ein Schriftsteller ist. Manchmal kommt mir das so blödsinnig vor. Manchmal bin ich auch sehr ängstlich, weil die Leute überall denken, da kommt n Schriftsteller und dann sitzen sie stumm da und warten, was der eigentlich sagt. Ja, was soll ich denn sagen? Was kann ich diesen Leuten, die irgendwo sitzen, und darauf warten, dass jemand

38 Wobei er die Versprecher eben nicht tilgt – sie sind Teil der Radiosendung.



spricht, was kann ich diesen Leuten sagen? Nur das, was ich geschrieben hab. (06:55–09:07)

Brinkmann nutzt die Möglichkeit der unmittelbaren Aufzeichnung, um sich für den Hörer in den anonymen Straßen über die Beschreibung dieser gewöhnlichen Szenerien zu verorten. Auch diese Passage durchziehen potentiell irritierende Momente, wenn Brinkmann etwa auf ein vorbeifahrendes Autos hinweist, das für den Hörer als Geräusch relativ einfach zu entschlüsseln ist. Gerade diese Verdopplungen provozieren paradoxerweise die Frage, ob die beschriebene Umgebung tatsächlich mit derjenigen übereinstimmt, die er beschreibt. Andererseits betont er hier, dass sich das Sprechen wiederum auf Geschriebenes rückbezieht und demnach immerzu in diesem Kontext, der dem Gesprochenen insofern vorausgeht, zu sehen ist. Brinkmann negiert solchermaßen den zu Beginn der Sequenz postulierten Gegensatz von Sprechen und Schreiben, resultiert ersteres doch aus letzterem, wie er ausführt. Daher wirkt diese Szene – auch wenn sie nicht auffällig künstlich inszeniert ist – nicht als Möglichkeit, einen Dichter bei der Verfassung seiner Gedanken, die später Eingang in ein bestimmtes Werk finden könnten, in seinem Autorenalltag zu begleiten und zu belauschen; Brinkmann vollführt vielmehr eine Kreisbewegung im Hinblick auf die schriftstellerische Arbeit, wobei er den Einstieg in diesen Kreis als Gedankenschleife zusätzlich ad absurdum führt, setzt doch der Gedanke zum Unterschied zwischen Schreiben und Sprechen schließlich endgültig aus. Als intermediale Systemreferenz dient ihm dabei die Literatur als kontaktgebendes altermediales System, auf die er über die explizite Systemerwähnung respektive über die Verwendung von Elementen des Systems (etwa den Schriftsteller) als rezeptionslenkende Kraft Bezug nimmt. Dadurch vollzieht sich ein Wechsel der Ebenen vom, die vorhergehende Passage einschließend, Konkreten (Lyrik) zum Allgemeinen (Literatur). Über diese metaästhetische Reflexion betont Brinkmann abermals die mediale Differenz zwischen den Systemen, die bereits in der dritten Sequenz ästhetisch diskursiv wird, sowie deren Verhältnis. Die Szene auf der Straße endet abrupt. Kaum hat Brinkmann den letzten Satz fertig gesprochen, hört der Rezipient ein lautes, hustendes Geräusch, das entsprechend auf einen Körper verweist, der im Anschluss an das Husten etwas auszuspucken scheint. Dies geht wiederum über in das prozessuale Geräusch der Betätigung der Wählscheibe eines Telefons, woraufhin eine weibliche Stimme zu hören ist, die relativ mechanisch Stellenanzeigen via Telefonleitung verliert, bis diese durch erneutes Wählen über die Drehscheibe unterbrochen wird. Abermals setzt

eine weibliche Stimme ein, nun jedoch ein Kochrezept vorlesend: Sequenz fünf (09:09–10:22). Brinkmann unterbricht auch diese Verbindung, kommentiert sie mit »alles Frauenstimmen, alles Frauenstimmen« und legt den Hörer auf. Die beiden anonymen Frauenstimmen, die relativ hoch sind und über den mechanischen Gestus ihrer Rezitation in einem weiteren Gegensatz zu Brinkmanns Stimme stehen, setzen sich über ihre Stimmlage und über die Ästhetik der telefonischen Übertragung, der im Gegensatz zum Tonband eine schmalere Bandbreite zur Verfügung steht, von den restlichen Aufnahmen entsprechend deutlich ab. Sie wirken, sobald Brinkmanns Stimme wieder einsetzt, im Nachhinein kühl und als Gebrauchsform entsprechend automatisiert. Die Automatisierung wiederum verweist nicht auf die Spontaneität der Sprache als einem performativen Akt, sondern auf ihren Gebrauchswert und Dienst als schriftlich aufbereitete und verlautbarte Information, auf die entsprechend breit zurückgegriffen werden kann. Daraufhin ist ein Freizeichen zu hören, ein Mann meldet sich und legt, nachdem niemand antwortet, wieder auf. Brinkmann legt ebenfalls den Hörer auf – dieses prägnante Geräusch beendet wiederum die Passage. Diese besteht demnach aus Anrufen u. a. bei verschiedenen Telefondiensten, die, bevor das Internet dieselben obsolet werden lässt, Serviceleistungen dieser Zeit darstellen. Über ihren Kontext, der Sendung eines Autorenalltags, in dem dieselben aufgerufen werden, stellen sie vermeintlich alltägliche Tätigkeiten Brinkmanns dar, die über die Entmythisierung der Profession des Schriftstellers als eines Wirkens im Erhabenen – über den Anruf bei einem scheinbar willkürlich ausgewählten Empfänger als rein störendes Moment desselben, hat ihm Brinkmann doch nichts zu sagen – auf die Spitze getrieben, humoristisch anmuten. Das Rekurrieren auf das Telefon beschränkt sich also nicht nur auf die Gebrauchsformen und deren Funktion. Brinkmann ruft ebenso dessen Funktion als dialogisches Kommunikationsmittel wie individuelles Verbreitungsmedium auf, um die Sprache, auf der es qua Übertragungstechnik prinzipiell beruht, und damit die Funktion auszusetzen. Hierüber bricht nicht nur die Entmythologisierung des Dichters ein, sondern der Alltag selbst, ist er durchzogen von den Realien der Lebenswirklichkeit, die sowohl auf Profanes, über die Kochrezepte, als auch Existentielles, über die Stellenanzeigen, verweisen und schlussendlich in die Szenerie beendenden Kommentar, es handele sich durchweg um Frauenstimmen, noch die Frage nach Geschlechterrollen pointiert anreißt. Erneut setzen schnelle Schritte auf der Straße ein: die sechste Sequenz (10:22–13:58) schließt daran nahtlos an. Brinkmann befindet sich abermals auf Kölns Straßen, der, wie er ausführt – die er schnell, nahe am Mikrofon und spontan

sprechend, da er sehr präsent und gedanklich in der Szenerie selbst anwesend wirkt – »schmierigste[n] Stadt, die ich kenne, die schmierigste, versauteste, blödeste, verschissenste, verpinkeltste, stinkendste Stadt. Eine so tote und öde Stadt, in der alles Leben er stirbt, in der es keine lebendigen Situationen mehr gibt – in der alle Situationen zerfallen, in der die Leute einander hassen und sich verkriechen« (10:49–11:16). Er beschreibt die farblose Straße als ein »bleiches Grau«, »ein Schwarzgrau« und »ein verdrücktes, verzwängtes, muffiges, hässliches Schwarz«, thematisiert die »Pop-Muff-Sänger«, streut Gedanken zu Werbetafeln ein und stellt der Verrottung der Städte das »sanfte Licht«, das »kleine, zärtliche Zimmer« erhelle, beinahe seufzend gegenüber: »Ach, ich träume von ganz anderen Landschaften, während ich hier durchgehe« und uriniert, den Akt rapportierend ins Mikrophon sprechend, anschließend hörbar gegen die Häuserwand eines Gebäudes in der, wie er – darüber hinaus weiterhin seine Umgebung, Straßennamen aufführend, vorbeifahrende Auto und Passanten beschreibend – angibt: Maastrichterstraße. Malt Brinkmann seine Umwelt als tot, zunehmend verrottet und mechanisiert, wie in der vorherigen Sequenz, so wirkt er dagegen – über das schnelle und direkte Sprechen vor und mit dem Mikrophon und insofern auch mit dem Zuhörer, an den sich dieses atemlose Sprechen richtet – lebendig und präsent. Er wirkt trotz des ablehnenden Untertons in dieser Passage beinahe fröhlich und dem Zuhörer gegenüber zugewandt bei seinem (angeblich) nächtlichen Spaziergang und dem Intermezzo des Urinierens. So schließt er diese Passage gar mit der Frage, ob er singen soll; kaum angestimmt, fällt jedoch ein hartes Geräusch ein und beendet den kurzen Singsang: Lautes Schaben und dumpfes Schlagen gegen das Mikrophon markieren den Übergang zur siebten Sequenz (14:06–15:40). Eine unbekannte, also anonyme Männerstimme setzt – nach einem leisen, kaum hörbaren Knacken – als kurzes, dreieinhalb Sekunden langes Zwischenspiel, sehr schnell sprechend, ein: »Alles ist doch gar nichts, ist doch gar nichts los, ruhig ganz ruhig bleiben, nichts« (14:02–14:05), bevor Brinkmann seinen Sohn Robert in einem stimmlich sehr zugewandten und liebevollen Gestus mit »Guten Tag, lieber Robert« begrüßt und mit ihm – in dieser teilweise stark übersteuerten Aufnahme – über das Mittagessen und Musikinstrumente spricht, ein für die Sendung des Autorenalltags insgesamt sehr persönlicher Passus Brinkmanns. Dieses Gespräch geht wiederum bruchlos in den zweiten Teil der Sequenz über, der sich aber auf den ersten Teil bezieht, weswegen ich diese als Teile einer Sequenz betrachte. Dabei zerdehnt Brinkmann lautsprachlich den Satz »I like just a little bit of na thing« (15:08–15:40). Fehlen dem Hörer auch potentiell Informationen zum Verhältnis zwi-

schen Brinkmann und Robert, so wirkt diese Passage so persönlich, da man Brinkmann hierin sehr zärtlich erlebt, wendet sich dieses zärtliche Moment, das jedoch nicht lange andauert, auch nicht an den Hörer, sondern eben an seinen Sohn. Solchermaßen gibt dieser Ausschnitt innerhalb der Sendung einen kurzen, intimen und also tatsächlich persönlichen Einblick in Brinkmanns Alltag, der jedoch in erster Linie den Menschen Brinkmann betrifft und erst in zweiter Linie den Schriftsteller, wobei der Übergang von der Privatperson zum Autoren wiederum über den zweiten, den lautsprachlich akzentuierten Teil der Sequenz angedeutet wird. Dieser ruhigen Sequenz stellt er alsbald als Übergang (15:40–16:11) eine laute Passage in Form eines Zwischenspiels entgegen: So setzt – die letzte Silbe des lautsprachlich zerdehnten Satzes kaum artikuliert – abrupt ohrenbetäubender Lärm ein, das wilde und unkontrollierte (An)Schlagen der Tastatur eines Keyboards, den das klirrende Geräusch eines auf dem Boden aufprallenden Schlüsselbundes – so lässt sich aufgrund der Wirkung schließen – beendet. Unversehens beginnt die achte Sequenz (16:12–17:27), die wiederum als Aufnahme, so ist zu vermuten, in Brinkmanns Wohnung aufgenommen wurde, durchwirkt sie doch nicht die Akustik eines reflexionsarmen Raumes, sondern ist der Raum, auch aufgrund der lauten Vortragsweise erkennbar, von einem leichten Hall gekennzeichnet, der jedoch nicht synthetisch hergestellt anmutet, sondern natürlich: Brinkmann rezipiert in einer Variation den letzten Abschnitt seiner *Notizen und Beobachtungen vor dem Schreiben eines zweiten Romans 1970/74* (294f.), an mehreren Stellen stark verändert. Seine Art zu sprechen, im Hintergrund tönt durchgehend ein leiser Sinuston, hebt sich dabei vom Rest der Sendung ab, insbesondere was das Einfließen seiner Texte und Gedichte anbelangt, liegt doch mit dieser Sequenz ein Ausschnitt vor, in dem Brinkmann den variierten Textabschnitt sehr drängend und zunehmend beinahe euphorisch intoniert, worüber das Verhältnis von Schriftlichkeit und Mündlichkeit überbrückbar wirkt. Seine Sprechweise verfremdet den Text nicht, wie an vielen anderen Stellen, sie entspricht der Syntax des Satzbaus und verlebendigt die Wucht seines Spracharrangements. Darüber hinaus ist der Text nicht dialektal eingefärbt, Brinkmann spricht ihn in deutlichem Hochdeutsch:

Licht floss in grellen glänzenden Schüben lautlos an den Rändern ferner durchscheinender Räume in der Luft entlang Blendendes zerklüftet, in kalten gelben Stürzen, stand, ein lebendiger Augenblick der Lautlosigkeit, im Raum. Dann rötlich Geflammtes ringsum. Glühende Lichttropfen wuchsen schweigend zwischen Grauschatten und schuppig schwerelos Gewölktes, das zu flammend erstarrten Luftbrocken wurde, entzündete starrflüssige Lichtmassen. Helle Räume brachen durch zu weißen aus-

schweifenden Labyrinthen darüber und die grellen weißen Lichttücher explodierten in luftig grelle Gluträume. Mit leeren Stürzen von schrundig glühendem Weit weg füllte sich jetzt die blendende Luftstarre und farbige Formen Glanz erhoben sich, zogen hoch in die fernerer weißflüssigen Räume kaltflammende Lichtwände. Zarteres herum, dünn und saust zummt schüzzelt Bläume und Flanzen glutgeändert kraus kältlich mit farbig eisichen Hakken an Scharniere und Zement entlang hummt über Sand gebüschelt durch geästigtes Leer von Stacheldraht rostig nahe gesäumt. Blühte wieder fernerer Licht hinein geädert in den wortlosen farbig blendenden Raum und schuppte noch einmal jetzt darüber treibende Glutformen hoch.

Dieser Text kann als ein Text Brinkmanns gelesen respektive im Falle des Autorenalltags gehört werden – und für dieses Hören bietet sich dieser sehr lautsprachlich eingefärbte Text an, wirkt es doch so, als vermittelt er sich im Hören erheblich leichter in seinen Bewegungen als über das Lesen, das den Zugang weitaus sperriger gestaltet – der sehr deutlich vorführt, in welchem Maße der Schriftsteller seine poetischen und poetologischen Texte ineinanderfließen lässt. Er ist nicht zufällig an diese Stelle montiert, steht er doch in einem lautsprachlichen Zusammenhang mit der vorhergehenden Sequenz. Die Poetik der Lautsprachlichkeit und die über sie zugleich ver- und entschlüsselte Poetologie stehen in dieser Passage in einem engen Zusammenhang. Über die Tonbandaufnahme und den Sendungszusammenhang wird es Brinkmann möglich, diese Sequenz als veränderten Ausschnitt aus seinen *Notizen und Beobachtungen vor dem Schreiben eines zweiten Romans* über die stimmliche Intonation in eben diesen Kontext zu stellen. Die vorausgehende Passage zeichnet sich durch eine erhöhte Brüchigkeit aus, in der sie sich mehr und mehr, traumwandlerisch zwischen Wirklichkeit und Imaginiertem wie Imaginärem changierend, aufzulösen scheint und schließlich den Blick einer leeren Straßenkreuzung zuneigt, der mit dem Bild einer menschenverlassenen Stadt endet. Dieses mehr visuell als audiovisuell wirkende Bild verdankt sich der altermedial bezogenen Illusionsbildung des filmischen Genres Western. Hierfür greift Brinkmann auf die simulierende Systemerwähnung als Rekursverfahren zurück. Interessanterweise handelt es sich bei der Simulation um ein audiovisuelles Gestaltungsverfahren, in dem die Tonspur durch den Rückgriff auf entsprechende Soundeffekte und die Betonung der Atmosphäre physische Wirkung anstrebt und das im Filmgenre des Western einen Showdown ankündigt. Über die Beschaffenheit der Darstellung als Bewegung – manchmal scheint dieses sehr klar, manchmal dagegen verschwommen und erst im späteren Verlauf scharf gestellt – und den Perspektivwechsel, insbesondere

am Ende der Passage, stellt Brinkmann diskursiv die Kamerafahrt eines Western her. Hierüber modifiziert er die akustische Form in Richtung des filmischen Verfahrens, das insofern in Form eines *als ob* mitrezipiert wird, indem Brinkmann es indirekt-assoziativ für die Bedeutungskonstitution und zur Illusionsbildung fruchtbar macht. Es kommt zwar nicht zum besagten Showdown, aber Brinkmann bedient sich dieses Verfahrens, um die Ähnlichkeit zur Stadt als einer Geisterstadt ästhetisch erfahrbar zu machen, die ihm ob der gesellschaftlichen Zustände allen Lebens beraubt scheint: »Über leere Kreuzungen treibt altes Zeitungspapier. Ich habe den Eindruck, daß niemand in dieser Stadt lebt« (ebd.: 294). Brinkmann lässt den Zuhörer in dieser Passage in einen imaginierten Raum eintauchen, dem ein epiphanisches Erleben innewohnen scheint. Die Bewegungen gehen dabei in alle Richtungen eines phantastischen Raumes, den Raum selbst scheint nur die Bewegung zu beschreiben. Dieser lebendige Augenblick besteht lediglich aus dieser Bewegung; er ist wortlos, aber in grellen und leuchtenden Farben visuell präsent und wird dem Hörer über die intensive Intonation durch Brinkmann ebenso zum Bild, das über eine Metapher weit hinausgeht, sind es doch gerade die phantastischen Momente, die diese Szenerie formen. Alle vier Elemente sind hierbei im Spiel, wechseln teilweise ihre Aggregatzustände in solche, die ihnen eigentlich von Natur aus nicht eigen sind. Dieser Text kann als eine Allegorie gelesen und gehört werden, eine Allegorie auf die Tätigkeit des Dichters. Arbeitet der Schriftsteller einer alternativen Lebensweise zu, so ist es indessen der Traum von der Realisation dieser Möglichkeit, die ihn immerzu weitermachen lässt, als sie Mal für Mal als Idee erblüht und die Bewegung hierüber wiederum von Neuem beginnt. Ein feines Klacken, das an das Geräusch eines fortschreitenden Zeigers einer Uhr erinnert, trennt diese von der nachfolgenden neunten Sequenz (17:28–18:41), in der Brinkmann seinen Alltag beschreibt:

Tage die einfach so weggehen. Wie ich lebe, ohne Tageszeitung, ohne Fernsehen, wenig Musik, ohne Rundfunk, überhaupt nicht mehr ins Kino gehen [/] Ich bin aufgestanden und habe geflucht. Alle Geräte waren kaputt – die Schreibmaschine war kaputt, das Tonbandgerät, das mir der WDR geliehen hat, war kaputt. [/] Meist schreibe ich abends oder nachts – weil ich den Tag nicht mehr draußen ertragen kann, der immerzu in dieses kleine Zimmer dringt. Ja, der Krieg geht weiter, jede Sekunde, der Krieg geht weiter. Haben Sie das gemerkt? Nächstes Geräusch. Sieben Gedichtbände, zwei Erzählungsbände, einen Roman, zwei Übersetzungen aus dem Amerikanischen, zwei Anthologien, drei Hörspiele – das macht 17 größere Arbeiten in acht Jahren und davon kann ich nicht leben.

Der erste Schnitt, den ich bei der Transkription markiert habe [/], den Brinkmann in dieser Sequenz einfügt, tönt wie der Klang einer angeschlagenen Rezeptionsklingel eines Hotels. Diesen wiederholt er – der Klang ist nicht geüpelt, er klingt jedes Mal verschieden – auch bei der zweiten Zäsur. Hier auf spielt Brinkmann einen kurzen Ausschnitt aus Lou Reeds *Hanging round* (17:53–18:02) ein, der ein- und später ausgefadet wird. Es folgt erneut der zärierende Klang. Den Satz, »Ja, der Krieg geht weiter, jede Sekunde, der Krieg geht weiter«, und die darauffolgende Frage spricht Brinkmann sehr nahe am Mikrophon und flüsternd. Anschließend kündigt Brinkmann das nächste Geräusch an, das sich von den vorherigen unterscheidet: das Geräusch tönt wie ein hartes schnalzendes Geräusch. Diese Sequenz ist sowohl produktions- als auch rezeptionsästhetisch interessant. Lässt dieselbe vermuten, dass ihr keine Montageoperationen zugrunde liegen, weder eine *montage visible* noch eine *montage invisible*, so verweisen die Zäsuren als Modus Operandi auf den Autor und (s)ein körperliches Interagieren, fügt Brinkmann dem gesprochenen Text manuell hergestellte Geräusche ein, die aus einem unmittelbaren Vollzug resultieren und in keinem eindeutigen Zusammenhang mit der inhaltlichen Ebene stehen. Die Zäsur durchzieht als Aktion den sprachlichen Vollzug und unterbricht denselben immerzu; die Konzentration liegt insofern bei Brinkmann nicht auf der inhaltlichen Ausgestaltung des Textes über die Intonation, sondern richtet sich ebenso auf die Unterbrechung derselben. Über diese Akzentuierung wird auch die Rezeption des Inhaltes auf Seiten der Hörer potentiell irritiert, denn hierüber richtet sich die Konzentration im Verlauf der etwas weniger als eineinhalb Minuten auf die Gestaltungsverfahren der Sequenz und weniger auf den Inhalt der Passage.

Die zehnte Sequenz (18:42–26:03) knüpft wiederum nahtlos an die vorhergegangene an. Sie beginnt mit Brinkmanns Frage an seine Frau: »Maleen, was fällt dir zum Krieg ein?« Einerseits sind die Erinnerungen an ihre Kindheit und Jugend während des Krieges und der Schulzeit Teile dieses Abschnitts, bei dem Brinkmann entweder als Stichwortgeber agiert, konkrete Aufforderungen formuliert oder explizite Fragen stellt. Andererseits montiert Brinkmann selbstgesprochene Textrezitationen dazwischen, die er den persönlichen Erzählungen Maleens gegenüberstellt. Brinkmann verbindet in dieser Passage sehr unterschiedliche Versatzstücke. So beginnt er die Sequenz mit einer Textimprovisation, die in ein intensives Flüstern direkt am Mikrophon übergeht. Ferner findet sich eine Aufnahme während eines Spaziergangs durch Kölns Straßen wieder – auch hier ist das Thema Krieg über den Autoverkehr, der ihn immerzu an den Krieg erinnere, präsent.

Die Schnitte trennen die einzelnen Teile dieser Sequenz nicht hart, stellen aber eine deutliche Zäsur dar: Der Schnitt, den Brinkmann zur Trennung am Beginn der Sequenz zwischen den einzelnen Montageteilen verwendet, tönt wie ein kurzer, harter Zungenschmalzer und verweist abermals auf einen ihn produzierenden Körper. Demgegenüber finden sich aber auch offenkundigere Übergänge innerhalb der Sequenz, wie etwa ein kurzer Dialog zwischen Brinkmann und der Technik während der Postproduktion. So etwa, als Brinkmann fordert: »Das muss überschlagen, über die rote Linie drüber«, worauf ihm abgehackt erwidert wird: »Is es, is es« (19:59–20:00). Anschließend ertönt ganz kurz erneut das Geräusch der Spieldose, das bereits aus dem Zwischen-spiel als Übergang der ersten zur zweiten Sequenz bekannt ist. Ein weiteres Gespräch (24:51–25:05) zwischen Brinkmann und der Regie montiert Brinkmann Maleens Schilderung aus ihrer Schulzeit unterbrechend. Es ist ein hartes Sägegeräusch zu hören, woraufhin durch das Zuschalten der Regiekabine, als wechselseitige Möglichkeit der Kommunikation zwischen Regie- und Aufnahmeraum, folgender Dialog ertönt:

Regie: »Was machen Sie, was machen Sie mit dem Mikro? Was soll denn das sein?

Brinkmann: »Ein Geräusch.«

Regie: »Nicht kaputt machen, das Mikro.«

Brinkmann: »Nein, nein. Das ist die Verwaltung.«

Dabei ist nach Brinkmanns »Nein, nein« ein kurzes Lachen zu hören, das darauf schließen lässt, dass Brinkmann sich über die Sorge der Regie amüsiert. Der darauffolgende Satz, bei dem er sich direkt dem Mikrofon zuwendet, den er an den Zuhörer richtet, ist davon affiziert und spiegelt sich als Stimmung, die diese Reaktion bei ihm auslöst, in seiner Stimme wider.

Ein längeres Intermezzo (21:47–22:42) findet sich zwischen der Aufnahme Brinkmanns auf der Straße und einer Erinnerungssentenz Maleens: Brinkmanns Beobachtungen enden – bei der er u. a. eine Personenkontrolle durch die Polizei beobachtet und diese als »sexuelle[n] Vorgang, aber total pervertiert, diese Tastbewegungen« kommentiert – mit der Beschreibung »Hinten fährt ne Straßenbahn vorbei in einen Vorort, schleppt wieder Menschen weg; eigentlich auch ne Falle, eine riesige Falle, die Stadt« (21:35–21:47.). Diesem Gedanken folgt ein in der Lautstärke anschwellendes Geräusch, das die Vorstellung einer anfahrenden Straßenbahn evoziert. Dies führt Brinkmann in ein schnelles, lautes Atemgeräusch über, bald mehr Husten als Atmen, das schließlich in einem dumpfen Blechtrommeln und dem metallischen Klirren des Schlüsselbundes mündet, das bereits aus dem ersten Zwischenspiel



bekannt ist, wobei diese Geräusch-Klänge hier nicht ineinander vermischt sind; das metallische Klirren wirkt noch lauter, intensiver und darüber verstörender. Hieran schließt wiederum Maleens Erinnerungssentenz als deutlicher Bruch an.

Diese Sequenz, die vor allem durch Maleens Erzählungen, Brinkmanns vielfältige Textrezitationen und sprachliche Improvisationen sowie von Intermezzi, u. a. während der Postproduktion entstanden, und Geräuschkompositionen als Zwischenspiele bestimmt ist, die thematisch um die Motive Krieg, Vergangenheit, Sprache und hegemoniale Bildungs- und Machtzentren kreisen, endet im Anschluss an die letzte Schilderung Maleens mit dem (männlichen) Begehren ihres Körpers, das Brinkmann in der (Post)Produktion, dem Schwenk einer Kamera auf diese Gedanken ähnlich, behutsam ein- und schließlich ausblendet: »Ich will ihren Körper streicheln, ihre Brüste streicheln, ihre Titten, zwischen ihren Titten liegen, auf ihrem Bauch, an ihrem an ihrem an dort langsam ganz langsam« (25:40–26:03). Diese Passage ist aus mehreren Aspekten auf der Ebene der Form interessant. Zum einen greift Brinkmann auf den Blendevorgang zurück, der dem Hörspiel produktionstechnisch zur Verfügung steht, der aufgrund dessen, wie ihn Brinkmann einsetzt, jedoch vor allem auf die filmspezifische Darstellungstechnik als Konvention qua simulierender Systemerwähnung verweist, da auf den Film im Vergleich zum Hörspiel in den 1970er Jahren als Unterhaltungsmedium weit- aus häufiger bewusst zurückgegriffen wird. Neben der (filmischen) Technik der Überblendung zur Gestaltung der Übergänge zwischen den Passagen, die demnach vor allem mit einem visuellen Vorgang assoziiert wird, rekurriert Brinkmann jedoch noch über ein weiteres Verfahren rezeptionslenkend in Richtung audiovisuelle Medien und ein filmisches *als-ob*, um die (altermedial bezogene) Illusionsbildung zu intensivieren. Dies basiert auf dem schnellen und wirkungsvoll arrangierten Wechsel zwischen den Ebenen, Bildern, Erzählzeiten wie erzählter Zeit und Räumen, die Darstellungsmodi und Erzählkonventionen des Films qua Systemerwähnung simulieren. Ferner rekurriert Brinkmann über den permanenten Wechsel zwischen den verschiedenen Bestandteilen der Sequenz auf sowohl das Radio- als auch das Fernsehprogramm als altermediale Systemreferenz, denn die Fragmentierung assoziiert der Zuhörer mit einem permanenten Kanalwechsel – als jeweils kurze Eindrücke in laufende Sendungen. Bezieht man die Rezeptionslenkungen in Richtung audiovisuelle Medien der Sequenz insgesamt mit ein, so liegt es nahe, anzunehmen, dass es sich auch hier potentiell um ein intermediales Rekursverfahren handelt, wobei die kommunikativen Teile mit der Regie wiederum auf das Radio-

dispositiv verweisen. Hierbei scheint es Brinkmann – unabhängig davon, für welche Rezeptionslenkung man sich entscheidet – vor allem auf Folgendes anzukommen: Es nicht die Zuhörer, die sich aktiv durch die Programme schalten; der Vorgang verweist auf eine übergeordnete Instanz, die die Abfolge wie Einblicke und damit das, was wir zu hören bekommen, kontrolliert und steuert. Die Teile setzen sich zusammen aus dem Gespräch, einer Art permanent unterbrochenem Interview mit Maleen, zum anderen aus schnell gesprochenen Textrezitationen Brinkmanns, die er über Einschübe, bei denen er näher und flüsternd vor dem Mikrophon spricht, variiert, wodurch seine Stimme zugleich intensiver wahrgenommen wird und sich direkter auswirken kann. Sowohl die Gespräche als auch die Textrezitationen und Einschübe sind, so lässt sich aufgrund der Raumakustik annehmen, in der Wohnung der Brinkmanns entstanden. Zudem gibt es Fragmente, die auf der Straße – so lässt sich wiederum aufgrund der Geräuschkulisse und des Stimmklangs schlussfolgern – aufgenommen wurden, wobei auch hier Maleen einmal zu hören ist. Darüber hinaus gibt es noch die Kommunikation mit Technik und Regie, die während der Postproduktion, also im reflexionsarmen Raum und über das Zuschalten der Regiekabine, entstanden ist und dort dem Stück einmontiert wurde. Zuletzt kommen noch einerseits zwei kurze Musikeinspielungen von jeweils etwa zwei Sekunden, andererseits die Trennung einzelner Passagen durch kürzere Geräusche und ein längeres Zwischenspiel. Maleens sehr aufgeschlossene und persönliche Antworten werden von Brinkmanns eigenen Gedanken überlagert, wenn er etwa die gegenwärtige Situation auf der Straße mit einem Kriegszustand, die Personenkontrolle durch die Polizei mit einem pervertierten sexuellen Vorgang und die Straßenbahn mit dem Wegschleppen von Menschen vergleicht und hinter all dem die Stadt als eine riesige Fall wahrnimmt. Über die Kombination und die Eindringlichkeit wie Klarheit dieser Sequenz wird das Bild, das Brinkmann hier zeichnet, dem Zuschauer sehr einprägsam dargeboten. Diese Sequenz entfaltet über die hohe Frequenz der Geschehnisse, der angerissenen Themen, der abwechslungsreichen und aufwendig gestalteten Darstellungsformen wie alternierenden Sprachbewegungen, die noch dazu zwischen Fiktivem und Realem, der Wirklichkeit entstammenden Erinnerungen und phantasiertem Erzählstoff changiert, eine hohe Sogwirkung, die insgesamt auch aufgrund der altermedial bezogenen Illusionsbildung als Erfahrungssimulation vor allem des Filmischen als Rezeptionslenkung zustande kommt und die Distanz zum Zuhörer in der ästhetischen Rezeption reduziert. Brinkmann überbrückt hierbei demnach den »*intermedial gap*« (Rajewsky 2002: 128), statt ihn wie in anderen Sequenzen über die Betonung der

medialen Spezifika zu akzentuieren. Es folgt ein bruchloser Übergang zur 11. Sequenz (26:03–27:49), in der sich Brinkmann zunächst wieder draußen, diesmal in einem Park (26:03–26:27), befindet und über die zeitliche Beschneidung des Menschen spricht: »Sie bemessen die Gegenwart so knapp, dass man sich dauernd immerzu verletzt.« Wen Brinkmann dabei mit *sie* bezeichnet, bleibt unklar. Deutlich aber wird, dass er über das Moment des Beschnittenwerdens die zeitliche Begrenzung mit einer physischen und psychischen Versehrtheit gleichsetzt. Der Autor spricht hier wie in den zwei weiteren, hiervon zu trennenden Teilen der Sequenz auffällig ruhig und unaufgeregt, so als wolle er den Zuhörer nicht irritieren, sondern ihn über ein Anteilnehmen einbinden. Hintergrundsound bildet auch hier der (entferntere) Straßenverkehr, »das farblose Band der gleichbleibenden Geräusche des Verkehrs« (26:14–26:18), wie Brinkmann es benennt. Die Geräuschkulisse endet jedoch ebenso abrupt, wie sich Brinkmanns Position zum Mikrofon und sein Stimmgestus verändert. Legt Brinkmann im Park noch aus einiger Distanz zum Mikrofon dem Zuhörer seine Gedanken dar, so spricht er nun direkt ins Mikrofon. Der Inhalt wird gleichsam – auch über die verbal vollzogenen Schnitte – poetischer und abstrakter; die Aufnahme ist dabei leicht übersteuert, seine Stimme wirkt sonor und damit körperlicher als zuvor: »Ich habe die Menschen an den Maschinen herumlungern sehen. Es hat gelbe Neonlichtpfützen gegeben. Nackt, das kostet extra, und Schnitt, der verstümmelte Gehirnfilm, was ich erfuhr, Schnitt, das meiste wurde getan aus Angst. Schnitt. The shadow of your smile pisst dir über Schenkel und Schuhe.« Diese Passage, die wiederum vermutlich in der Wohnung Brinkmanns entstanden ist, trennt die vorangegangene und die darauffolgende sowohl durch seinen Sprechgestus als auch durch die direkte und klare Ansprache und die konkrete Botschaft, die er dem Zuhörer mitzuteilen sucht. Geht er in der Passage im Park bereits auf das zeitliche Beschnittenwerden des Menschen allgemein ein, führt er dies nun mit der Arbeit des Schriftstellers eng, indem er im darauffolgenden Abschnitt direkt die Arbeit von Autoren im Radiodispositiv und den Mangel an Begegnungsmöglichkeiten mit den medialen Technologien kritisiert:

Noch etwas zu meiner Erfahrung mit den Medien, nämlich, dass für die Arbeit selten Zeit da ist. Und ich meine nicht nur einfach Arbeit, sondern ich meine eine Erfahrung mit Geräten zu machen und da wird man überall beschnitten durch die Aufnahmezeiten, durch die Fertigstellung. Das heißt, ich habe selten, fast nie Gelegenheit, mit den technischen Geräten Erfahrungen zu machen. Einfach zu sagen, aus Zeitgründen, aus einem sogenannten Zeitmangel. Also, da Zeit fehlt gibt es auch keine Entwicklungsmöglichkeit. Ich meine ganz direkt: Wenn jemand etwas ausprobie-

ren will im Studio und nur wenn er seine eigene Stilisierung bereits von der Öffentlichkeit zugestanden bekommen hat, dann darf er seine Stilisierung, die er schon immer macht, einfach weitermachen, aber dabei kommt wenig raus. Dieser Zeitmangel verhindert Erfahrungen und damit Entwicklungen. Mich widern Stilisierungen an. (26:49–27:49)

Hier äußert Brinkmann sehr deutlich, klar und direkt seine Kritik am Radiodispositiv als Produktionsstätte. Dieser Passage ist ein prominenter Platz innerhalb der Radiocollage inhärent, findet sie sich doch beinahe in der Mitte der Sendung. Diesen Ausführungen, vermutlich während der Postproduktion entstanden, da sie im auffällig reflexionsarmen Raum aufgenommen sind, folgt wiederum ein verfremdetes Zwischenspiel (27:49–29:24), das bruchlos, ohne hörbaren Schnitt, anschließt, eingeleitet von einem sehr kurzen und leisen, unnatürlich wirkenden, da beschnittenen Geräusch beim Einatmen. Zunächst ist die männliche Stimme zu hören, die bereits im Übergang zur sechsten Sequenz auftaucht, sie leitet abstrakt von den Medien über zu Variationen des Wortes ›befummeln‹, abgelöst durch Maleen, die die Worte ›Blitzanzünder, Blitzanzünder‹ über Variationen unterschiedlich betont, gefolgt von Brinkmanns Stimme: »Los sammle die Sterne ein, die Sterne treten sich alle auf die Füße.« Anschließend fällt eine Tür ins Schloss und der nachhallende Raum eines Treppenhauses ist zu hören, durch den sich nun Schritte bewegen, ohne dass sich sagen ließe, in welche Richtung sich diese innerhalb des Hauses bewegen. Schließlich werden sie langsamer und stoppen, Brinkmann befindet sich nun offenbar im Erdgeschoss und beendet die Sequenz mit folgenden Worten: »Die Haustür bitte nach 22 Uhr verschließen.« Der überwiegend konkreten akustischen Szenerie der 11. Sequenz folgt also erneut ein abstraktes Zwischenspiel, das im Rezeptionsakt gerade aufgrund des Bruchs abermals irritierend wirkt und so erneut für eine Distanz zum Geschehen sorgt.

Darauf folgt die 12., eine kurze Sequenz (29:24–30:40), in der Brinkmann zum einen vom Versterben der älteren Nachbarin spricht, die unter ihm wohnte, andererseits liest er einen Brief vor, den er am Vortag erhalten habe, der im weiteren Sinne um das Thema Tod als der »kalte[n] Bratpfanne der Illusion« kreist. Weist diese Sequenz wiederum einen konkreten Inhalt auf, den der Zuhörer auch hermeneutisch entschlüsseln kann, so schließt daran erneut ein Zwischenspiel (30:41–31:03) an, das höchstwahrscheinlich in der Postproduktion entstanden ist: Zunächst sind Geräusche zu hören, die vermutlich auf einen zweifachen harten Schlag eines Gegenstandes auf einen anderen, etwa einen Tisch, zurückgehen und auf Brinkmanns Äußerung »nochmal« folgen; es fallen einige wenige vermutlich kleinere Gegenstände zu Boden. Sodann

reihet er das Wort »Schnitt« in Variationen aneinander, blendet es aus, montiert ein weiteres darüber, bis schließlich Brinkmanns Kommunikation mit der Regiekabine wieder aufgenommen wird – dieses Intermezzo schließt sich an das vorherige an –, wobei sich Brinkmanns Ton unterdessen verschärft hat: »Wieso soll ich nicht das Mikrofon sägen? Ich würde gern das Mikrofon sägen.« Es lassen sich kurze Sägegeräusche vernehmen, und dieses Geräusch markiert zugleich in der Folge den Übergang in die 13. Sequenz (31:04–35:08). Diese inszeniert Brinkmann als Retrospektion, als Erinnerungssentenz an ein Konzert »in einer alten schäbigen Bingohalle« der britischen Band Soft Machine<sup>39</sup> in London. Die Sequenz sticht im Gesamtzusammenhang der Radio-sendung heraus, stellt gewissermaßen ihren Kulminationspunkt – eine Art epiphanische Erlebnisszene – dar, der als ein Höhepunkt solchermaßen auch auf das Leben Brinkmanns verweist, wie ich im Anschluss noch zeigen werde. Zunächst zum Aufbau und Inhalt der Szene. »Am liebsten höre ich Stille und in dieser Stille einzelne Geräusche und nach diesen einzelnen Geräuschen kommt Musik und die Musik ist Soft Machine.« Diesen Worten, die den Beginn der Sequenz markieren, folgt sodann eine Musikeinspielung, *A certain kind* von Soft Machine, jedoch – beschleunigt und leiernd, d. h. manipuliert in der Abspielgeschwindigkeit. Die Beschleunigung des Tonbands der Musikaufnahme, die Brinkmann zuspield, wirkt sich dabei wiederum auf die Tonhöhe aus: die (bereits von Natur aus hohe) Singstimme des Sängers Robert Wyatt gewinnt zusätzlich an Höhe, wodurch dieselbe künstlicher wirkt. Zunächst lässt Brinkmann die ersten Takte der Musik spielen, und setzt dann, an die Textzeile *Makes everything seem right again* anschließend, mit folgender autobiografischen Reminiszenz ein, wobei er die Lautstärke der Musik nicht verändert; die Stimme steht also akustisch in Konkurrenz zur Musik, die wiederum nicht lediglich den Hintergrundsound bildet:

Ich erinnere mich, als ich im Frühjahr 1969 diese Gruppe gehört hab. Es war in einer alten schäbigen Bingohalle nahe der Portobello Road in London. Es war ein schöner Abend. Sie sind kurz nach zwölf in der Halle aufgetreten, drei Leute, haben Musik gemacht, es gab heiße Tomatensuppe. Es war ganz friedlich. Ich denke, dass Frieden tatsächlich der Kiff der Seele ist, es ist schön. Hören Sie, jetzt, den Übergang – (32:08–32:56)

39 Der Bandname geht dabei wiederum zurück auf einen Romantitel von William S. Burroughs.

Nach der direkten Aufforderung an den Hörer, den Übergang zu hören, wird die Musik für knapp 24 Sekunden lauter, daraufhin wieder leiser, und Brinkmann fährt mit seiner persönlichen Erinnerung fort: »Als ich in Rom war, habe ich diese Platte oft gehört. Irgendwann bin [sic!] ich dort wieder angefangen und habe Musik gehört – sehr wenig und sehr sparsam« (33:20–33:29). Mit dem Ausklingen von Brinkmanns Worten verklingt auch parallel die Musik. Offenbar dreht Brinkmann lediglich den Laustärkeregel stumm – die folgenden Worte begleitet atmosphärisch der flirrende Ton des laufenden Rekorders: »Und ich hab dort gesessen in einem Schaukelstuhl, in einem Liegestuhl und hab durch die Bäume geguckt und es war ein gelber Nachmittags-himmel – ganz sanfte Musik, ohne Wörter –« (33:30–33:42), hier blendet Brinkmann im Anschluss, mit zwei Sekunden Pause, die Musik langsam wieder ein, die in der Folge 30 Sekunden alleine die akustische Szenerie atmosphärisch ausfüllt, bevor Brinkmann zu den zerdehnten Schlussakkorden seine Erzählungen folgendermaßen beendet: »Es gab nichts zu denken, nichts zu sagen. Alles war da. Ich erinnere mich gern an die Tomatensuppe zu dieser Musik. Was für ein Aufbruch, was für ein Gefühl neu anzufangen –« (34:18–34:51). Dabei ertönt die Musik alsdann noch weitere 17 Sekunden als alleinige Tonspur, bis er diese kurz vor dem Schluss abrupt abschneidet. Diese Sequenz fällt im Gesamtzusammenhang der Radiosendung auf, weil Brinkmann hierin von einer Zeit spricht, in der der gesellschaftliche Um- als Aufbruch noch greifbar nahe schien; dies hängt auch mit der Pop-Musik zusammen, die sein gesamtes Werk hindurch eine Rolle spielt und die eine wesentliche Triebfeder seines Schaffens darstellt. Auch wenn er dies später aufgrund ihrer Kommerzialisierung relativiert, bildet die Musik dennoch bis zum Ende einen Referenzpunkt, insbesondere aufgrund ihrer Rolle und der damit verbundenen Möglichkeiten in der Vergangenheit. Brinkmann nimmt den Zuhörer in diese Zeit mit, aktualisiert diese sowohl über das Einspielen des Songs von Soft Machine als auch über die knappen Erläuterungen ihrer Bedeutung für ihn. Dabei greift er zur Realisierung einer intensiven Illusionsbildung auf verschiedene Spielarten der intermedialen Systemreferenz zurück. Zum einen auf die emotive Kraft der Musik selbst, die er qua Reproduktion aktualisiert. Ferner ruft Brinkmann über die explizite Systemerwähnung das Konzert als Dispositiv und Aufführungskontext auf. Durch die sanften Vorgänge des Ein- und Ausblendens gestaltet er die Sequenz insgesamt als filmische Rückblende, die auf der sprachlichen Ebene durch die Verwendung des Präteritums als vergangen sowie abgeschlossen betont wird. Die Musik, über die Brinkmann im Folgenden spricht, ist während des gesamten Vorgangs der Rückblende zu hören.

Brinkmann weist diese durch seine Erzählung in Form der Erinnerung als Bestandteil der Vergangenheit aus. Eine Markierung stellt auch die subjektive Erinnerung dar, die über die Stimme in Form eines Voice-Overs präsentiert wird und das *als-ob* des filmischen Eindrucks als Darstellungskonvention noch steigert. Hierüber realisiert er eine ästhetische Erfahrung, die filmisch wirkt und in der er den *intermedial gap* überbrückt. Seine Stimme ist in dieser Sequenz ohne jede Anspannung, sie wirkt wie in Sicherheit, entspannt, spiegelt etwas von dem Gefühl wider, das er nicht nur mit der Musik und diesem speziellen Abend in London verbindet, sondern das eben auf die größeren Zusammenhänge verweist, die ich für sein Werk als wesentlich erachte. Die Leichtigkeit der Rebellion, der Sound der Zeit, die poetische Überhöhung der Welt über die Musik und die gemeinsame rituelle Handlung des Konzertes scheinen innerhalb der Szenerie über die besondere Art von Brinkmanns Inszenierung abermals, wenigstens einen Moment, tatsächlich aktualisierbar, greifbar zu sein. Spielt er die Musik auch nicht in ihrer ursprünglichen Aufnahmequalität, sondern manipuliert sie in ihrer Abspielgeschwindigkeit, ist diese paradoxerweise dennoch im Stande, die Kluft zu überbrücken. Die Rezeption ist darüber nicht gestört, der Zuhörer kann dem Schriftsteller trotzdem in die vergangenen Räume folgen, ihm wird dieses Lebensgefühl nicht nur über die Musikeinspielung, sondern auch über die Sanftheit seiner stimmlichen Intonation präsent. Diese beiden Ebenen stehen innerhalb der Sequenz in einer engen persönlichen Beziehung, sind sie doch wechselseitig in dem Ein- und Ausschwingen der Musikpassagen wie dem zarten Klang seiner Stimme aufeinander bezogen; sie sind nicht gegeneinander montiert, machen keinen Konflikt hörbar, Brinkmann verbindet seine Stimme mit der Musik und vice versa, um diese Erinnerung in der Gegenwart aufzurufen, in der es »nichts zu denken, nichts zu sagen [gab]«, in der alles da gewesen sei. Die Worte »Was für ein Aufbruch, was für ein Gefühl neu anzufangen –« gehen ihm dabei auffallend schwerer über die Lippen als die vorangegangenen Sätze. Die Sequenz deutet zwar die Epiphanie dieser Szenerie der Vergangenheit an, kann diese aber nur für kurze Momente als Gefühl zurückholen. Kann man Brinkmann bis zum letzten Satz über die Stimme in seiner Sprachbewegung folgen, so endet diese Sequenz gewissermaßen nicht erst mit dem jähen Abbruch des Musikstücks; sie wird bereits während des Sprechens des letzten Satzes in ihrer Poesie gebrochen, ist das Gefühl des Aufbruchs, das bei Brinkmann in der Poesie wie Poetologie so euphorisch auf die ihr innewohnende Möglichkeit einer Veränderung verweist, doch insofern mit schmerzhaften Erfahrungen, die in seinem Spätwerk permanent präsent sind, verbunden, da die Kluft für

ihn eben nicht dauerhaft zu überwinden ist. Entsprechend hart gestaltet Brinkmann die Rückkehr aus diesen vergangenen Räumen. Endet das Musikstück abrupt, schneidet er es unerwartet ab, so bricht ebenso jäh über die 14. Sequenz (35:09–36:21) die Wirklichkeit des Alltags ein, die daran ohne weiteren Übergang anschließt. Diese Szene scheint in der Wohnung aufgenommen zu sein – hierfür spricht, dass Brinkmann die Mischung der beiden Ebenen der Szenerie offensichtlich selbst vornimmt, da etwa während nur seine Stimme zu hören ist, das flirrende Geräusch im Hintergrund auf ein weiteres Ton(band)gerät verweist. In dieser kurzen Passage reflektiert Brinkmann die »Hässlichkeit der Wörter« am Wort »Wohnsitz«, kommt auf seine Wohnsituation und die seiner Nachbarn zu sprechen. Er spricht sehr nahe, ruhig und direkt ins Mikrophon, die Aufnahme ist etwas übersteuert, und stellt am Ende – dabei handelt es sich wiederum um eine andere Aufnahme, die hörbar an den vorangegangenen Teil montiert ist, im Hintergrund sind Stimmen zu hören, vermutlich aus dem Radio oder Fernsehen – folgende Frage, die er zerdehnt artikuliert: »Ist die Gegen ist die Gegenwart ein Museum der Menschen, die jetzt leben?« An dieser Stelle bricht die Sequenz ab – der Übergang (36:22–37:14) zur nächsten Sequenz besteht als kurzes episodisches Zwischenspiel aus zwei Teilen. Zunächst ist erneut die anonyme männliche Stimme zu hören, die von »Titten« und » ficken« spricht, der Brinkmann das Mikrophon vor den Mund zu halten scheint (36:22–36:43). Ohne hörbaren Bruch setzt daraufhin im Hintergrund unversehens unterhaltende Klaviermusik ein – parallel hierzu Brinkmanns Schmatzgeräusche vor dem Mikrophon, und der Kommentar: »Kotelett mit Nuss ist gut. Stimmt. Und sonntags Geruch von Rosenkohl. Deutscher Sonntag mit Rosenkohl, gut« (36:49–37:05). Am Ende werden Musik und Schmatzgeräusch allmählich ausgeblendet. Die 13. Sequenz stellt sich, wie ich herausgearbeitet habe, im Kontext der Sendung als ein sehr persönlicher Ausschnitt dar, in der die Überbrückung sowohl zu vergangenen Momenten – wie dem Gefühl des Aufbruchs, als auch zum Zuhörer, in der persönlichen Art und Weise der Ansprache – für einen Moment möglich und zu glücken scheint; insgesamt weisen die ersten 30 Minuten eine (wiederum immerzu gebrochene) Entwicklung auf diesen Höhepunkt hin auf. Die übrigen knapp fünfzehn Minuten lassen sich dagegen, zwar teilweise wiederum diesem Gestus noch zugewandt, im direkten Vergleich zur 13. Sequenz dennoch als regressives Moment verstehen. Hier stellt sich das Gefühl der Entfremdung und die Distanz – teilweise ironisch gebrochen, wie etwa am Ende der 14. Sequenz, in der der Hörer dem Schmatzen Brinkmanns im Rhythmus der Musik des Hintergrunds lauscht – abermals als grundsätzlich unüber-



brückbar ein. Dies spiegelt sich auch auf der formalen Gestaltungsebene wider: In der 13. Sequenz gibt es keine Schnitte, die die verschiedenen Teile weder hart noch unhörbar trennen und verbinden. Brinkmann fadet – abgesehen vom Schluss – die Musik gemächlich ein wie aus, und verbindet sie und seine Worte behutsam. Im weiteren Verlauf sind die Worte und Geräusch-Klänge wiederum in alternierender Weise einander entgegengesetzt, die Frequenz der Brüche, die in der 13. Sequenz völlig aussetzen, steigert sich erneut. Ein trockenes Hustengeräusch markiert im Anschluss an die 14. Sequenz den Beginn der 15. (37:15–40:21), in der Brinkmann zunächst in unangestregtem, lockerem Ton beginnt, über das Leben in der Großstadt zu sprechen. Seiner Beschreibung der »Städte, die nur noch rauchende Müllkippen sind«, folgt plakativ gesetzt, und in diesem Gestus ironisierend, das Geräusch der Entnahme eines Streichholzes aus einer Schachtel, das Entzünden und Auspusten desselben, wobei dem zweimaligen Luftausstoß ein Schmatzlaut folgt, den er wiederholt, bevor er nach einem hörbaren Einatmen sehr dicht vor dem Mikrofon in warmem Timbre langsam, die Satzbestandteile über Sprechpausen zergliedernd und darüber verfremdend, da sich diese prosodische Ausgestaltung nicht durchgehend an der syntaktischen Gliederung orientiert, fortfährt:

Zärtlichkeit die Fratzen macht auf der Straße am Tag zwischen Geschäftszeiten und ich gehe dort vorbei und ich seh sie an diese Gesichter, diese seltsamen Gesichter, diese Fratzen, während sie Geldbeträge in die Kassen bongen, mitten in diesen Blöcken aus Zement und jemand fällt hin und die Gurken zerplatzen und dort liegt ein roter Kürbis ein grauer Matsch und die Musik fließt darüber über den Regalen und der Vorsteher kommt und sagt da ist eine Tote und sie setzen die Tote wieder an die Kasse und ich gehe vorbei und ich denke die Zärtlichkeit macht heute Fratzen. (37:37–39:07)

Brinkmann führt und lenkt den Blick des Zuhörers aus einer distanzierten, rein beobachtenden Position über diese stumme Szenerie in einem Supermarkt, über die das Auge aus einiger Entfernung – wie durch eine Fensterscheibe – schweift, der wiederum auf ihn selbst zurückverweist. Auf diesem Weg beschreibt Brinkmann nicht nur eine Szenerie, wie sie ihm täglich begegnet, er färbt sie subjektiv ein, verleiht ihr das Antlitz einer leblosen, fratzenhaft-monströsen und unmenschlichen Automation. Dabei spricht er sehr langsam und nahe am Mikrofon und erhöht so die Intensität der Sprachals Blickbewegung des Auges noch. Wird die Tote wieder an die Kasse gesetzt, um den Fluss der Vorgänge nicht zu unterbrechen, um die automatisierten

Abläufe des sozialen Lebens nicht auszusetzen, sondern die Fragilität des Lebens über einen automatisierten, reibungslosen Verlauf zu überwinden wie zu überbrücken und damit die Zustände selbst zu ignorieren, so ist Brinkmann kein Teilnehmer. Er kommentiert die Szenerie, übersetzt sie in die Poesis der Sprache, die zugleich einerseits das Medium eben dieser entfremdeten Wirklichkeit ist, und andererseits das Medium, auf das er noch immer, jedoch in einer davon zu unterscheidenden Weise, zurückzugreifen sucht. Die Entfremdung wird hierbei über die Sprache selbst deutlich. Stellt der Tod in dieser suggestiven Szenerie selbst keinen Schrecken mehr dar, als das Handlungsgeschehen im Supermarkt, das Brinkmann in dieser kurzen Sequenz über dessen Konturen anskizziert, der Überwindung der dem Leben immanenten Endlichkeit über eine ausweichende Strategie zu begegnen sucht (wobei der Tod dem Leben im Verlust der Lebendigkeit und der Automation des Lebens bereits permanent innezuwohnen scheint), so steht die trennende Glasscheibe für mehr. Sie erlaubt dem Schriftsteller keine Teilnahme, keinen Zugriff auf die Szene, steht sie als trennendes Moment für die Entfernung, Distanz wie Entfremdung. Die Szenerie ist nicht zart, sanft ist allenfalls die Musik, die über sie hinwegfließt. Die menschenunwürdige Rohheit, als welche der Blick seine Umwelt begreift, die über die Worte wiederum aktualisiert wird, steht nicht nur in einem Gegensatz zur Zärtlichkeit, mit der die surrealistisch wie überzeichnet anmutende Passage einsetzt, sondern auch in einem Widerspruch zur Intensität des Sprachgestus, den Brinkmann zur Gestaltung der Sprache verwendet. So stehen sich Blick und Szenerie gegenüber – zart und menschlich scheint der Blick, der auf sie fällt, wirkt er doch, als sei er auf der Suche nach dieser Zärtlichkeit; fratzenhaft dagegen die Wirklichkeit automatisierter Vorgänge, der ob der Hast ihrer Gewährleistung Zärtlichkeit abhanden gekommen scheint.

Diese Szenerie geht bruchlos über in hörbare Schritte, die vermutlich über Schnee laufen. Es handelt sich um eine Außenaufnahme (39:08–39:35), in der Brinkmann über die »Armseligkeit menschlichen Ausdrucks« (39:33–39:35) spricht, der sich in den vereisten »Starrbäume[n]« widerspiegeln. Brinkmann kehrt solchermaßen zur 13. Sequenz zurück respektive setzt die Gedanken zur Sinnlosigkeit der Worte fort; die Starre der winterlichen Szenerie, die ihn bei dem Spaziergang offensichtlich umgibt, gerät zu einem Sinnbild der Starre und Leblosigkeit des Menschen und seiner Lebenswirklichkeit. Die Aufnahme erfolgt übersteuert; außerdem scheint sich die Kälte auf das Aufnahmegerät und darüber auf die Aufnahmequalität auszuwirken, als dieselbe sehr störbehaftet ist – immerzu dem Aussetzen nahe. Diesem Abschnitt setzt Brink-

mann wiederum eine Passage, abermals ohne Übergang, entgegen, die erneut im Innenraum entstanden ist und in der er flüsternd und deutlich artikulierend die Zärtlichkeit der Nacht beschwört. Bei der Variation handelt es sich um ein Zitat als intermediale Einzelreferenz, das auf den amerikanischen Schriftsteller Francis Scott Fitzgerald und seinen gleichnamigen Roman *Tender is the Night* (1934) zurückgeht: »Zärtlich ist die Nacht – zärtlich – zärtlich ist die Nacht – zärtlich ist die Nacht – zärtlich ist die Nacht –« (39:36–39:47).

Dem folgt ein Platschgeräusch, das in ein an- und wieder abschwellendes, summendes Geräusch übergeht. Kaum verklungen, setzt Brinkmanns Stimme erneut ein: die 16. Sequenz (40:22–44:27) beginnt, die sich wiederum aus einzelnen kleineren, montierten Teilen zusammensetzt. Zunächst spricht Brinkmann sehr unangestrengt und locker, die Aufnahme ist dabei leicht übersteuert, über den idealen Beginn eines Tages. Sodann ist das raschelnde Geräusch einer Zeitung zu hören, die zerknüllt und weggeworfen wird. Daraufhin setzt bruchlos die Stimme Maleens, ein Lied summend, ein. Brinkmann fordert sie auf, ein obszönes Lied zu singen, worauf sie fragend erwidert: »Dichstest du mir eins?« (40:48–41:01). Es folgt eine harte Zäsur: Kaum hat Maleen die Frage ausgesprochen, bricht laute Musik, ein Ausschnitt (41:02–41:16) aus *Merry Christmas Everybody* der Band Slade, ohrenbetäubend ein, übersteuert und darüber verfremdet, die Brinkmann der privaten Szenerie mit Maleen, insbesondere über die Lautstärkenrelation deutlich alternierend, entgegenmontiert. Die letzten fünf Sekunden blendet Brinkmann die Musik langsam aus. Anschließend setzt seine Stimme erneut ein, und es folgt eine Passage, in der er dicht vor dem Mikrophon über die »Bedrohung selber zu versteinern«, »starr zu werden« (41:17–41:49) spricht. Kaum wahrzunehmen ist der Übergang in die nächste Passage, in der Brinkmann, abermals nahe am Mikrophon sprechend, verschiedene Erinnerungen aneinanderreihet, ohne sie dabei zu exemplifizieren oder auszuschmücken, die jedoch gekennzeichnet sind durch die unterschiedslose Verknüpfung banaler wie existenzieller Situationen. Im Laufe seiner Beschreibungen kommt Brinkmann auf den Zustand des Wahrnehmens zu sprechen:

Ich erinnere, wie ich zwischen Bäumen stehe, mich umschaue, und wie ich eine Gestalt erblicke, die sehr zärtlich und sehr sanft ist, und wie mich ein, wie mich, wie ich – in welchem Zustand war ich da? Und ich gucke und, und das hört gar nicht auf. Und das erstaunt mich so, und, und ich denke, wie sanft die Körper sind. Sanfte Körper, sanfte Maschinen, soft machine, sanfte Maschinen, und das ist schön, und ich guck weiter hin und ich freu mich sehr. (42:42–43:53)

Dabei unterbricht er sein Sprechen immer wieder, spricht sehr direkt und in dunklem, warmem Timbre. Scheinen die Erinnerung anfangs noch austauschbar und relativ unpersönlich – dies spiegelt sich wiederum in seiner Sprechweise wider – und wirkt der zitierte Ausschnitt im wahrsten Sinne des Wortes eigenartig, so kulminiert am Ende die aktualisierte Erinnerung an die Erfahrung und Wahrnehmung zu einer persönlichen, die sein künstlerisches Schaffen prägt und die ihm Motor ist.

Erneut ändert sich die Szenerie: Störgeräusche, das Mikrophon schabt an der Kleidung, ein Herzschlag wird hörbar, wird lauter, bricht erneut ab (43:54–44:02) und geht in den Schlussakkord eines Songs von Soft Machine über. Ein Zwischenspiel (43:54–44:27), bevor die 17. Sequenz (44:28–47:45) beginnt.

Insgesamt kennzeichnet die 16. Sequenz eine erhöhte Frequenz der aneinander montierten Passagen, die Brinkmann über die Collage miteinander konfrontiert. Sie sind sprachlich sehr unterschiedlich gestaltet und modelliert, wirken wie kurze Cut-ups als zeitlich verdichtete und geraffte Einblicke in Brinkmanns Gedanken- und private Lebenswelt, in der die Angst, selber zu versteinern, durchkommt, in der Brinkmann den Zuhörer mit in ein Bild seiner Vergangenheit nimmt, in dem Körper zwar Maschinen sind, jedoch »sanfte Körper, sanfte Maschinen, soft machine, sanfte Maschinen, und das ist schön«, in der sich sein Blick nicht als ein befremdeter zeigt, die Zärtlichkeit keine Fratzen zu machen scheint und diese Momente anhalten.

Entspricht der Erhöhung der Frequenz der Montageteile eine Intensitätssteigerung, so kann der daran anschließende Schlussakkord eines Liedes von Soft Machine wiederum als das Ende einer Szene gehört werden, der es an sich – analog zur Intensitätssteigerung der Musik – gerade um dieses Erleben in der Überhöhung der Wirklichkeit geht und die Schlussakkorde verwendet, um dieses Erlebnis ausklingen zu lassen, ihr gleichzeitig noch ein retardierendes Moment zu verleihen. Diese Cut-ups als kurze, rasche Einblicke kommen damit aber auch wieder zu einem jähen Ende; es folgt darauf eine Passage, in der Brinkmann von der Monotonie des Lebens spricht, die er wiederum in alternierendem Gestus der 16. Sequenz entgegenstellt.

In der 17. Sequenz befindet sich Brinkmann auf der Straße, zunächst sind Schritte und raschelndes Laub zu hören, dann setzt seine Stimme ein:

Die Situationen wechseln überhaupt nicht mehr. Manchmal denke ich, es gibt überhaupt keine Situationen mehr, die Situationen zerfallen immer ganz schnell und dann tritt überall Stille ein. Man schaut sich an und wundert sich eigentlich und dann fängt das Verwundern an, dass man dort sitzt, wo man gerade sitzt und sich anschaut. Und man schaut

sich an und beguckt den Lidstrich, den Mund, die Augen. Aber eigentlich sind das sehr starre Situationen, sie versteinern dann. Dies ist eine matschige kleine Allee, die ich jetzt entlang gehe – eine gleichmäßige Reihe von Lichtern, ein stillstehender Entenkanal, schwarzes Baumgestüt mit wenig Blättern drin. Manchmal in der Stille werde ich mir der allgemeinen Atemlosigkeit bewußt. [Geräusch der Spieldose] viel zu hastig spricht. Man wagt gar nicht mehr, auszuatmen oder richtig einzuatmen. Aber bald sind die überall dabei das so einzuengen, dass man überhaupt nicht mehr atmen kann. Zuck, geht n Licht aus. Ja. Lichter spiegeln sich im Wasser, Fensterlichter, Neonlichter. Das Geräusch eines kleinen Möbelwagens entfernt sich. Ich schaue in ein Zimmer hinein, wo Bücher gestapelt sind an den Wänden, Reihe um Reihe. Mir kommt das vollkommen unsinnig vor. Was ist denn in den Büchern drin, doch nur Wörter. Kein Wort stimmt doch mit dem überein, was tatsächlich passiert. Und was passiert tatsächlich? Wie fühle ich mich? Wie fühle ich mich jetzt in diesem Augenblick? (44:28–46:58)

In diese Passage montiert Brinkmann erneut das Geräusch der Spieldose – nun als vermeintlich zufällig entstandenes Cut-up (45:46–45:47) –, diesmal jedoch nicht zwischen einzelne Teile, sondern über den Beginn eines Satzes, wodurch es den Sinnzusammenhang stört. So wirkt es wie ein Fehler der Produktion, ein zufälliges Nicht-Arrangement, ein kurzes, aber prägnantes und bereits über den Sendungsverlauf bekanntes Geräusch, das sich verselbständigt hat. Kaum klingt die Frage Brinkmanns auf diesem Spaziergang durch die Straßen Kölns aus, ertönt die Stimme Maleens, eine Aufnahme in der Wohnung: »Rolf, wie fühlst du dich jetzt und was tust du jetzt hier, während du hier sitzt und das Tonband läuft?« (46:58–47:07). Brinkmann montiert daran keine Antwort, sondern ein inszeniertes Selbstgespräch vor der Apparatur: »Angeschaltet. Ich würde jetzt gerne hinübergehen und mit dir ficken. Ausgeschaltet. Ein anderer Tag in Köln ist wieder angeschaltet. Ein grauer, lichtloser Tag. Ein diffuses Licht. Mehr eine Abwesenheit von Licht. Eine bleiche farblose Helligkeit über den Dächern. Ich schaue hinaus und da ist immer wieder dieses bleiche diffuse Licht überall« (47:08–47:39). Die letzten Worte blendet Brinkmann allmählich aus, bis sie vollkommen verstummt sind, setzt eine letzte kurze Passage, die Lautstärke direkt wieder aufnehmend, daran, in der er langsam folgende Worte spricht: »Was für n Horror, was für n Schrecken, was für ne Kälte im Gehirn« (47:40–47:45). Über diese Sequenz betont er die künstliche Bedingtheit der Aufnahmen und weist ausdrücklich darauf hin, dass der Hörer hergestellte und insofern inszenierte Situationen für das Tonband rezipiert; es handelt sich nicht um abgehörte Situationen aus dem Alltag, in dem sich der Autor samt seiner Familie ungeschminkt aushorchen

lässt, er stellt jedwede dieser Situationen her und ist dem Zuhörer dahingehend überlegen, indem er ihm nur mitteilt und ihm lediglich das zu hören gibt, was er selbst möchte. Darüber vergrößert er abermals die Distanz zum Zuhörer, indem er die Konstruiertheit zusätzlich betont.

Die 18. und die Sendung abschließende Sequenz (47:46–48:28) setzt direkt im Anschluss daran mit der männlichen, unbekanntenen Stimme ein, die bereits zuvor zu hören war. Brinkmann montiert sie im Zusammenhang mit der letzten Sequenz als eine Art Kommentar, wenn diese, in der Atmosphäre eines Lokals – im Hintergrund läuft Musik, es sind Stimmen zu hören – sagt: »Aber jetzt zerfällt dir ja wieder alles. Oder zerfall ich jetzt?« Es folgen Maleen, die sehr undeutlich den Satz »Alles ist weiß, schön für mich« artikuliert, und die Stimme Roberts, ein lautes »Ah«, wiederum von einem abstrakten, surrealen Geräusch begleitet, dem ein entzücktes und gedehntes »Hallo«, auf der zweiten Silbe betont, nachgesetzt ist sowie eine Außenaufnahme Brinkmanns (die wiederum zusammen mit der Außenaufnahme in der 15. Sequenz aufgenommen wurde), bei der er ins Mikrofon brüllt: »Alles kontrolliert. Jeder kontrolliert jeden. Das ist doch nur noch Schwachsinn. Was wollt ihr denn alle? Ist doch alles schon da. Ihr blöden Narren, ihr kleinen Wichtelmännchen. Ihr alten Polizisten! Warum seid ihr denn alle Polizisten?« Danach ist das Geräusch eines vorbeifahrenden Autos zu hören, das nach fünfeinhalb Sekunden abrupt abgeschnitten wird. Mit dem schlagartigen Abbrechen dieser Geräuschkulisse endet auch die Sendung; »das farblose Band der gleichbleibenden Geräusche des Verkehrs« (26:14–26:18) und ihr jähes Verstummen markieren den Schluss.

**Die Wörter sind böse und Brinkmanns Poetologie**

Poets have no words ›of their very own‹.  
Wrighters don't own their words.  
Since when do words belong to anybody.  
›Your very own words‹, indeed! And who are you?

*Burroughs 1963*

Das bruitistische Gedicht schildert eine Trambahn wie sie ist, die Essenz der Trambahn mit dem Gähnen des Rentiers Schulze und dem Schrei der Bremsen.

*Huesenbeck 1984: 32*

Das erkenntnisstiftende Potenzial der Künste, die intermediale Wechselspiele nutzen und eine Illusionsbildung durch etwa die Störung als künstlerischen Eingriff gewohnte Modi eines medienspezifischen Zur-Erscheinung-Bringens unterlaufen, verdeutlicht Petra Maria Meyer in zahlreichen Fallstudien, auch und insbesondere im Feld der akustischen Kunst. Sie stellt dabei heraus, dass Intermedialität als Denken von Mediendifferenzen Medienreflexion *par excellence* sei und dass den Künsten in diesem Zusammenhang ein besonderer Stellenwert zukomme,

denn schon für den Philosophen Maurice Merleau-Ponty haben sie eine besondere Fähigkeit, in ihren Darstellungen und Inszenierungen gleichsam die jeweilige Ordnung von Wahrnehmungs-, Darstellungs- und Inszenierungsweisen mit darzustellen. In der Kunst kann die Sinnestätigkeit selber in ihren diskursiven und medialen Bedingungsfeldern zum Gegenstand der Wahrnehmung werden. Indem die Künste Sichtbares und Hörbares zur Erscheinung bringen, vermögen sie das Sehen und das Hören selber zu reflektieren. Da in der Akustischen Kunst des Radios, in der audio-visuellen Gestaltung des Filmes oder der multi-sensuellen Inszenierung des Theaters sowohl bewusst mit den Sinnen als auch mit den Medientechniken gearbeitet wird, kommen die jeweiligen sensuellen, diskursiven und medialen Grundlagen am ehesten zur Erscheinung. (2008: 612)

In diesem Sinne nutzt auch Rolf Dieter Brinkmann den künstlerischen (Frei)Raum, den er bei seinem *Autorenalltag* auskostet und der es ihm ermöglicht, im Programmfluss zu intervenieren. Über das Offenlegen der Produktionstechniken, u. a. in den Gestaltungsverfahren, und des Produktionsprozesses treten die Beschaffenheit der Sendung als Medienkomposition und die ihr zugrundeliegenden Formungsprozesse als konfigurierende Eingriffe ins Material

diskursiv in Erscheinung. Sie werden hierüber bewusst wahrnehmbar wie erfahrbar. Zudem untersucht er die Grenzen und Möglichkeiten zwischen medialen Inszenierungsformen, intermedialen Systemreferenzen im audiophonen Zeichensystem des Hörspiels als dem kontaktnehmenden System, einer damit verbundenen altermedial bezogenen Illusionsbildung und dem Konzept der Unmittelbarkeit und des ›Authentischen‹.<sup>40</sup> Für die Sendung liefert er nicht nur das Manuskript, das der Regie sodann als Vorlage für die akustische Realisation dient. Er realisiert *Die Wörter sind böse* seinen Vorstellungen gemäß und mithilfe des Radios als Produktionsdispositivs überwiegend selbst. Diese nun besteht einerseits aus den Tonbandaufnahmen, die Ende 1973 entstehen, andererseits aus Aufnahmen während der Postproduktion im Tonstudio des WDR, die Brinkmann als Fragmente permanent durchscheinen lässt: Zur Offenlegung des Produktionsprozesses montiert er u. a. immerzu kleine Passagen aus Anweisungen an den Techniker und den Redakteur dazwischen. Dabei verschränkt Brinkmann auf so aufwändige wie facettenreiche Weise poetologisch-metaästhetische Überlegungen mit poetisch-ästhetischen Spielvariationen, die auf eindrucksvolle Weise intensiv aufeinander verweisen und sich gegenseitig veranschaulichend erhellen – als zufällige Einblicke, als ästhetische Eindrücke unverbunden verbunden über das cut-up-Verfahren. Werden poetologische Standpunkte qua diskursiv vollzogener Denkbewegung aktualisiert wie eingeführt, so arbeitet er in den künstlerisch-spielerischen Passagen sowohl mit der altermedial bezogenen Illusionsbildung, die indes zu intensiven Erfahrungssimulationen führen, wie deren Unmöglichkeit und weitet seine künstlerischen Verfahren über u. a. das Generieren von Ähnlichkeitsbeziehungen und die Kombination unterschiedlicher Spielarten der Systemreferenz aus. Durch die Überbrückung des *intermedial gap* zur Erweiterung der Darstellungsformen und der Intensitätssteigerung der ästhetischen Illusion als Erfahrungssimulation, für die er auf Konventionen als Erfahrungshorizont der Rezipienten zurückgreift, verringert Brinkmann einerseits die Distanz. Andererseits bewirkt Brinkmann immerzu Distanz, indem er diese Passagen mit Produktionspraktiken des Radiodispositivs und konventionellen Vorstellungen vor allem der Literatur kontrastiert. Seine Rebellion betrifft demnach zum einen das Radiodispositiv als kulturellen Produzenten wie massenmedialen Distribuenten, also das Umfeld, indem die Sen-

40 Zum Begriff und zu Strategien des Authentischen bei Rolf Dieter Brinkmann in *Rom, Blicke* sei an dieser Stelle auf Christoph Zeller verwiesen (vgl. 2010).



derung als Programmbestandteil ausgestrahlt wird. Zum anderen betrifft dies, seiner Programmatik darin allgemein analog und dem *Autorenalltag* als seinem Bezug darauf gemäß, die Literatur als Kommunikationssystem, vor allem auf der Ebene ihrer Darstellungskonventionen und tradierten Codes.

Was kann indes als Material der Sendung bezeichnet werden? Einerseits schneidet Brinkmann mit dem portablen Aufnahmegerät verschiedenste Situationen vor unterschiedlichen, auditiv wahrnehmbaren Kulissen mit. Diese situationsspezifischen Aufnahmen montiert Brinkmann zusammen mit weiteren Aufzeichnungen zu einer Sendung, die in der Reihe *Autorenalltag*, einer Sendereihe also, die auf (auto)biografische Formate referiert, ausgestrahlt wird. Das aufgenommene Material der ersten Kategorie belässt er dabei jedoch nicht unbearbeitet, d. h. wie er es zuvor aufgezeichnet hat, sondern bearbeitet es. »[D]er Begriff des »Materials« bleibt solchermaßen, wie Schumacher in einem Aufsatz, insbesondere die Tonbandaufnahmen *Wörter Sex Schnitt* betreffend, herausarbeitet, nicht »auf das beschränkt, was er aufnimmt«, sondern »sein Umgang mit dem Material« lässt die Präsentation von Material vielmehr in mehrfacher Hinsicht als eines seiner grundlegenden ästhetischen Prinzipien erkennbar werden« (2006: 79). Oder anders ausgedrückt: Der Umfang der Aufnahmen ist zwar ein Indiz für das große Interesse an der Aufnahme-prozedur und der Konfrontation derselben mit unterschiedlichsten Situationen als materialgenerierendes Verfahren, und wird ihm zeitweise sogar offensichtlich zur Obsession<sup>41</sup>; doch steht nicht so sehr der Prozess des Aufnehmens isoliert im Vordergrund, als vielmehr die anschließende Bearbeitung des aufgezeichneten Materials wie sein Umgang mit demselben: das Moment des *in Form Setzens* über die Prozedur der Bandmontage. Hierüber legen die akribisch ausgearbeitete Konzeption auf der Ebene der Struktur wie die bis ins Detail durchdachten Gestaltungsverfahren und ihre Beziehung zu den Produktionstechniken Zeugnis ab. Das Aufnahmegerät, mit dem Brinkmann die Mehrheit der Bestandteile der Sendung herstellt, tritt dabei nicht in den Hintergrund. Die technische Apparatur ist ebenso Ingredienz des verwendeten Materials: Sie wird als (aufzeichnender) Mittler wie (reproduzierendes) Mittel zum an der Konfiguration Einfluss nehmenden Beteiligten, über den sich die Tonbandaufnahme in ihrer Materialität und Medialität als mit Schöning

41 Die Intensität ist indessen zu relativieren: Zwar beschreibt die Sendedauer im Vergleich zum Umfang der generierten Tonbandaufnahmen im Nachlass eine spannungsreiche Beziehung; ob der Tatsache, dass er die Aufnahmegeräte insgesamt zwei Monate zur Verfügung hat, spricht sie dieser Spannung jedoch die Absolutheit gleichzeitig ab.

»neue, zweite, eine zitierte Realität« (1996: 66) diskursiviert. So zum Beispiel, wenn Brinkmann am Mikrofon mit den Fingernägeln schabt und es mit anderen Objekten buchstäblich in Berührung kommt, wie er es etwa im Übergang von der sechsten zur siebten Sequenz hörbar vollzieht; oder auch, innerhalb der 10. und 12. Sequenz, in der er offensichtlich am Mikrofon zu sägen beginnt, was wiederum nicht nur als Geräusch zu hören ist, sondern über die Kommunikation zwischen Aufnahme- und Regieraum thematisch aufgegriffen wird.<sup>42</sup> Außerdem akzentuiert Brinkmann das präsentierte Material als der (Re)Produktion über die mediale Technologie entspringendes, wenn er die Kapazitäten des Tonbandgerätes gewissermaßen nicht optimal ausnutzt und die Aufnahme unter- oder übersteuert. Hierauf greift Brinkmann sehr häufig zurück, wodurch Geräusch und Stimme nicht nur teilweise für das Ohr unangenehm laut werden, indem diese immer wieder massiv auf das Ohr eindringen. Sprachlaute treten darüber hinaus mitunter stärker hervor und wirken auf diese Weise körperlicher, wie etwa in der 11. Sequenz: Brinkmann fügt verbal Schnitte zwischen verschiedenen fragmentarischen Satzteilen ein und spricht dabei so nahe und etwas zu laut vor dem Mikrofon, so dass die Aufnahme übersteuert. Auf diese Weise treten das Aufnahmegerät und die Prozedur der Aufzeichnung in Erscheinung und avancieren zum Zentrum, anstatt wie im Idealfall radiojournalistischen Arbeitens unterhalb der Wahrnehmungsschwelle zu bleiben. Die Qualität der fertigen Aufnahme und die verbal vollführten Schnitte unterliegen nicht den Produktionsstandards des Mediendispositivs; sie verweisen auf die Tonbandmontage als Produktionstechnik und Verfahren eines gestaltenden Subjekts. Solchermaßen kommt die Materialität und Medialität des Tonbandes – wie es Schumacher bereits treffend formuliert hat – als »formgebende[s] Medium« über »Bandrauschen, das Knacken von Aufnahmeunterbrechungen, übersteuerte, verzerrte Aufnahmen, die Qualitätsstandards der WDR-Hörspielabteilung weitreichend unterbieten, Experimente mit der Bandgeschwindigkeit, Geräusche, provoziert durch Kratzen, Schaben und Sägen am Mikrofon, ungenau abgepaßte Überspielungen, *Cut-ups* und Schnitte« (ebd.: 80) ebenso zur Geltung wie über unterschiedliche Sprechweisen vor dem Mikrofon, über die Missachtung von Lautstärkenrelationen und -pegel, wobei die getreue Aufnahme eines akustischen Signals

42 Es handelt sich dabei ob des impulsiven Verhaltens von Brinkmann vermutlich um eine Aufnahme, die weniger einer inszenierten Situation als vielmehr dem Augenblick entspringt.

bereits während der Aufnahme gestört wird, wie ebenfalls ganz allgemein die eingeübte »Riten der Aufnahmetechnik« (1973/2005). Hierüber reflektiert wie exerziert Brinkmann das, mit Susan Sontag, »Vokabular der Formen« (1964: 20) des Mediendispositivs Radio durch.<sup>43</sup> Eckhard Schumacher unterstreicht das Interesse Brinkmanns für die von ihm verwendeten Medien und die damit verbundenen Vermittlungsstrategien, die Faszination der Medialität der Aufzeichnungen ebenso wie die des Sprechens und Schreibens:

Beinahe überdeutlich unterstreichen die *Originaltonbandaufnahmen*, daß die ›tagtäglich zu machende sinnliche Erfahrung, die Brinkmann gegen das ›Rückkoppelungsverfahren der Wörter‹ in Anschlag bringt, nicht jenseits von Medien, Geräten, Apparaten stattfindet. Brinkmanns Neugier richtet sich immer auch auf die mit ihnen assoziierten Vermittlungsanstrengungen, auf die durch sie produzierten (oder ermöglichten) Störungen, Manipulationen und Verfälschungen ebenso wie auf ihre von Brinkmann zum Teil sehr traditionell ausbuchstabierten poetischen Qualitäten. (2006: 86)

Die exzessiv betriebene Offenlegung seines ›Autorenalltags‹ führt das Programm seines künstlerischen Werkes insgesamt vor und verdeutlicht zugleich den Standpunkt des Autors in der Auswahl der Ausschnitte aus Ausschnitten, in der Inszenierung der Collage, die in ihrer Übersteuerung und der Härte ihrer Schnitte, als Gegenstrom zum normativen Fluss des Mediums der Unterhaltung und Information, mit den Reglementierungen des Dispositivs und des Illusionismus geschlossener Formen bricht. So hört der aufmerksame wie unaufmerksame Zuhörer etwa immer wieder Schritte, aber sie scheinen nirgendwo hinzugehen, es spielt auf jeden Fall keine Rolle wohin sie gehen – sie haben keinen oder nicht zwingend einen Bezug zum Rest des Gehörten, dienen nicht der Choreographie von Raumverhältnissen, noch stehen sie illus-

43 Es handelt sich dabei um Produktionsästhetiken mit dem Aufnahmegerät, die sich indessen nicht von den Programmatiken des Neuen Hörspiels unterscheiden, wie Schumacher diese mit Bezug auf Antje Vowinckels Studie zu eindimensional auf die »Forderung nach Rückkehr zur Oralität und Loslösung von der schriftlichen Vorlage« (1995: 148) reduziert. Diese Produktionsästhetik steht in einem direkten Zusammenhang mit denjenigen des Neuen Hörspiels, auch wenn Brinkmann diese ob der Dichte und daher Intensität darüber noch radikalisiert, was die Rahmung in der Sendereihe *Autorenalltag* noch verstärkt, handelt es sich hierbei doch in erster Linie um einen Sendeplatz, der die Hörerwartungen betreffend, eher in der Nähe des dokumentarischen Features als eines künstlerischen und darüber hinaus medienreflexiven wie vor allem implizit medienkritischen (Hör)Spiels anzusiedeln ist.

trierend als Orientierungsmomente und Referenzpunkte eines Handlungsvollzugs zur Verfügung. Die Schnitte wie die Schritte setzt Brinkmann im Gegenteil zur Verfremdung ein; er montiert disparate Räume, die außerhalb einer klassischen Tonstudio-Aufnahmesituation entstanden sind, auf situative, teilweise sehr abstrakte Handlungszusammenhänge verweisen und hörbar aneinander montiert sind. Darüber entsteht im Akt des Hörens eine Distanz, die medienästhetische Effekte exponiert, eben das Hören insbesondere des Rundfunkprogramms selbst thematisiert und auf diesem Weg reflexiv werden lässt wie erfahrbar macht. Die Frage nach dem, *was* man hört, wird – wiederum analog zu den Untersuchungen vor allem der Arbeiten von Ruttman, Vostell und Kagel – für den Rezipienten potenziell zur Frage danach, *wie* man hört, wie und auf welche Weise das Inszenierte im Medium Radio arrangiert ist. Sie richtet sich somit auch auf die damit einhergehende kritische Analyse der heterogenen Bestandteile und bezieht sich folglich auf die Inszenierung des Radiophonen in der Großinszenierung des Radios als Produktionsdispositiv: auf seine Formate. Sind Bandschnitt wie Montage als Produktionstechniken Voraussetzung jedweder (künstlerischen wie journalistischen) Arbeit im Massenmedium Radio, sobald eine Sendung vorproduziert ist, treten diese über die Akzentuierung der Gestaltungsverfahren in den Vordergrund. Brinkmann interpretiert demnach die Schnitttechnik um, akzentuiert die Materialdispositionen und die damit verbundenen Auswirkungen auf die Perzeption.

Die Reflexionen im Prozess des Produzierens teilen sich dem Zuhörer über dieses Spiel mit Rahmung und Offenlegung des Produktionsprozesses mit und stellen den Raum der Produktion wie ihren nur vermeintlich spontan-situativen Kontext als künstlich konstruierten aus. Die auditiven Räume und Szenarien, in die Brinkmann den Zuhörer mitnimmt, stellen sich mehr und mehr als Resultat einer Inszenierung heraus, bei denen Brinkmann genau kalkuliert, was er den Hörer hören lässt und worüber er ihn gleichzeitig zu verunsichern sucht. Auf diesem Weg erweist sich der Eindruck des Authentischen als, wie Schumacher treffend feststellt, »Ergebnis einer Konstruktion [...], als ein medial induzierter Effekt«, enttarnt sich als Effekt einer Inszenierung, »dessen irritierende Wirkung nur noch dadurch verstärkt wird, daß Brinkmann die Konstruktion von Authentizität zwischen Sprachskepsis und Medienfaszination einerseits permanent beglaubigt, andererseits aber auch unablässig fragwürdig erscheinen läßt« (2006: 79). Der sanften Blende und der *montage invisible*, den bevorzugten Produktionstechniken des literarischen Hörspiels wie des Radioprogramms insgesamt, setzt er den harten Schnitt als kompositorische Produktionstechnik sowie als künstlerisches Gestaltungsverfahren entgegen.

Dabei orientiert er sich insbesondere an William S. Burroughs' Cut-up-Methoden. Sigrid Fahrer, die sich mit diesem künstlerischen Verfahren historisch wie ästhetisch in einer ausführlichen Studie auseinandersetzt, beschreibt es wie folgt: »Ein literarisches, filmisches, bild- und tonkünstlerisches Verfahren: Man nehme einen Text/eine Filmrolle/ein Bild/ein Tonstück, zerschneide dieses Material vertikal sowie horizontal und klebe die Stücke in verwürfelter Reihenfolge auf – fertig ist der Cut-up« (2009: 96). Das Ziel, so streicht der Medienwissenschaftler Marcus S. Kleiner, diese Methode betreffend, heraus, das von den Cut-up-Autoren weniger als künstlerisches Verfahren als vielmehr »experimentelle Technik der Bearbeitung von unterschiedlichem Medienmaterial« verstanden wird, gilt es darüber »alltägliche Wahrnehmungs-, Kommunikations- und Verstehensweisen zu erweitern, zu erschüttern bzw. zu dekontextualisieren. Literarisch geht es darum, mit Konventionen der Textproduktion formal und inhaltlich zu brechen« (2013: 1). So fokussieren sich Cut-ups »auf die Materialität von Sprache sowie der von ihnen verwendeten Medien. Leitend ist hier das Prinzip: mit dem Text, gegen den Text. Mit Blick auf die konstitutive Intermedialität von *Cut up* zudem: mit dem Bild gegen das Bild, mit den Tönen gegen die Töne, mit Texten gegen Bilder, mit Bildern gegen Texte, mit Texten gegen Töne, mit Text-Bildern gegen Tonwelten etc.« (ebd.: 2).<sup>44</sup> So liest sich etwa der Text *Die unsichtbare Generation*, in dem Burroughs seine Cut-up-Verfahren erklärt, als Anleitung für Brinkmanns Experimente im Radiophon. Seine Sendung *Die Wörter sind böse* lässt sich beinahe wie eine Komposition montierter Einzelteile hören, die in ihrer Abfolge wirken, als verdankten sie sich dem aleatorischen Spielprinzip:

44 Kleiner spricht einen zentralen Aspekt an, wenn er zu bedenken gibt, dass »[d]as Problem dieser ästhetischen Strategie [...] allerdings darin [besteht], dass alle Cut ups, die das Konkrete (z. B. Worte, Texte, Bilder, akustisches Material) dekontextualisieren, im Akt der Rezeption zumeist vor dem Hintergrund der vertrauten Sinnmuster aufgefasst werden – dies gilt auch für die schlichte Feststellung des Nicht-Verstehens, also dem Ausbleiben von produktiven bzw. bildenden Sinnverstörungen. Es stellt sich hier die Frage, unter welchen Bedingungen die Rezeptionssituationen von Cut ups Bildungsprozesse auslösen, die das Gelesene oder Gesehene oder Gehörte nicht als bloße Irritation zurückweisen oder als reine Unterhaltung nicht konstruktiv ernstnehmen, vielmehr sich eigenständig auf die Cut ups einlassen und die eigenen Sinnmuster dadurch produktiv irritieren lassen.« So wird der Zusammenhang zwischen Produktions- und Rezeptionsästhetik in der Tradition der Cut-up kaum reflektiert, »sondern sich als wechselseitig bedingend und idealtypisch gelingend vorausgesetzt. Poetische Reflexionen sind grundsätzlich produktionsästhetisch fokussiert« (ebd.).

Die einfachste art des cut-up auf tonband kann mit nur einem gerät durchgeführt werden nehmen sie irgendeinen Text auf spulen sie zum anfang zurück lassen sie ein beliebiges stück ablaufen stopp nehmen sie einen kurzen text auf spulen sie vorwärts stopp bespielen sie das bereits bespielte band noch einmal die worte werden gelöscht und durch neue ersetzt wiederholen sie dies einige male und sie erhalten zufällige kombinationen sie werden feststellen dass sich die willkürlichen einschübe in vielen fällen in den text einfügen und ihr kombiniertes band erstaunlichen sinn ergibt (Burroughs 1966: 238)

Burroughs spricht in diesem Text über die Möglichkeiten der Einflussnahme der »unsichtbare[n] generation, [...] [der] unbelastete[n] generation« (ebd.: 241), die es über das Experimentieren mit Tonbandgeräten seiner Ansicht nach zu erlernen gilt, um »in die gegenwart ein[zufallen]« (ebd.: 240). Das Einfallen in die Gegenwart, als einer subversiven Strategie, ist im Sinne einer Störung der vorherrschenden Produktionspraxis der Massenmedien zu verstehen. Diese Praxis begreift Burroughs als manipulative gegenüber den Menschen, werden doch ihm zufolge »die hier beschriebenen techniken und experimente [...] ohne ihr wissen und sehr zu ihrem nachteil von offiziellen und nichtoffiziellen stellen angewendet« (ebd.: 245). Burroughs versteht Cut-up daher als Widerstand und, wie es Kleiner, die poetologischen Überlegungen Burroughs betreffend, formuliert, »angewandte Medienkritik bzw. Kommunikationsguerilla, die sich gegen die Hegemonie gesellschaftlicher Machtzentren sowie der Massenmedien und deren hypnotischen Wirkungsverzerrungen und -fälschungen wendet« (2013: 2). So sei die einzige Möglichkeit, »diese unerbittliche aufnahme und wiedergabe spirale abwärts von häßlich häßlicher am häßlichsten zu unterbrechen [...] die gegenaufnahme und wiedergabe« (1966: 246f.) über das Tonbandgerät – im McLuhanschen Diktum – als »externe[m] teil des menschlichen nervensystems« (ebd.: 243) und »der durch *Cut up* produzierten Gegenwirklichkeit« (Kleiner 2013: 2). Hierüber soll einerseits die »Legitimität kultureller Hegemonie und ihrer gesellschaftlichen Normalisierung« problematisiert, »andererseits Raum für Utopien einer anderen gesellschaftlichen Wirklichkeit« (ebd.: 6) eröffnet werden:

es kann aufnehmen und wiedergeben verbindung zu vergangenheiten herstellen vergangenheit präzise in scene setzen eine aufnahme kann beliebig oft gespielt werden jede pause und wendung eines aufgezeichneten gesprächs läßt sich studieren und analysieren warum hat soundso gerade dies oder das gerade hier gesagt hören sie sich soundso aufnahmen an und sie werden herausfinden welches seine stichworte sind man kann ein aufgezeichnetes gespräch und ein geistreiches wortgefecht man kann ein aufgezeichnetes gespräch bearbeiten und langweiliges dummes geschwätz

zurückhalten die wiedergabe kann langsam oder rückwärts erfolgen all das läßt sich erlernen nehmen sie einen satz auf und erhöhen sie die geschwindigkeit versuchen sie dann ihre beschleunigte stimme zu imitieren spielen sie einen satz rückwärts ab und lernen sie das was sie eben gesagt haben ungesagt zu machen ... [...] versuchen sie bänder zu stören man erzielt diesen effekt indem man eine einwandfreie aufnahme einen mit lauter klarer stimme gesprochenen text nimmt und das band über tonkopf hin und herreibt derselbe effekt läßt sich mit einem philips kassettengerät erzielen indem man ein band abspielt und die aufnahmetaste stop start in kurzen abständen bestätigt das klingt wie ein stottern nehmen sie irgendeinen text erhöhen sie die geschwindigkeit verlangsamen sie die geschwindigkeit spielen sie ihn rückwärts ab stören sie ihn und sie werden wörter hören die sie nicht aufgenommen haben neue worte die der apparat gemacht hat (Burroughs 1966: 237f.)

Dabei könne die Möglichkeit des manipulativen Zugriffs qua medialer Technologie, eine, wie Kleiner sie bezeichnet, »Sinn-Aleatorik« (2013: 7), dabei helfen, tradierte Sprachbarrieren zu durchbrechen, denn, so Burroughs, »übungen dieser art befreien sie von alten assoziationsperren« (1966: 238), da das Ergebnis nicht mehr intentional kontrolliert und dadurch gesteuert wird. Hierüber gibt sich das Ergebnis dem Zufall preis, was Kleiner zufolge zu einer »Entlimitierung von Literatur, zu ihrer Transformation und Transgression beitragen« (2013: 7) soll (vgl. Burroughs 1963: 84–87). Seien indes »alle assoziationsabläufe [...] zwanghafte«, lassen sich diese Burroughs zufolge über montierte Gespräche, über »die anwendung irrelevanter antworten« (Burroughs 1966: 243) durchbrechen. Außerdem offeriere das Tonbandgerät die Möglichkeit, Assoziationsmuster zu analysieren: Im Akt des aufmerksamen Hörens aufgezeichneter Gespräche werde man anfangen, »scharf und klar zu sehen ein grauer schleier lag zwischen ihnen und dem was sie sahen oder häufiger nicht sahen«; man könne lernen, Gespräche zu lenken und gelange auf diesem Wege zu einer »physiologischen befreiung [...] wenn sie die wortprinzipien gesteuerter gedankenverbindungen erst einmal durchbrochen haben« (ebd.: 240). Diese Arbeit stellt nach Kleiner in erster Linie »eine Arbeit an der Sprache dar, um die Möglichkeiten und Grenzen der Sprache und die Voraussetzungen des Verstehens zu entschlüsseln, weil die herrschende Sprache, die Sprache der Herrschenden ist.« Dies »soll eine grundsätzliche Veränderung von Denken, Wahrnehmen und Sprachgebrauch führen, ein *Break on through*, durch den Grauschleier der Wirklichkeit bzw. Kontrollgesellschaft.« (2013: 8) Kann Burroughs das Problem, »dass Sprachkritik immer mit sprachlichen Mitteln formuliert werden muss«, ebenso wenig lösen, wie dies Brinkmann gelingt, »versuchen seine *Cut ups* [allerdings] diese technisch-medial

zu transformieren« (ebd.: 3). Daher stellt das Konzept der »Sprache als Virus« (1970: 7ff.), die Kleiner zufolge zentral ist für Burroughs' Kommunikationsguerilla und seine Absage an die tradierte Autorfunktion, »den Kampf gegen Identität und Identifikation, gegen das Einheitliche und das Ganze dar«. Er richte sich in Form der »virale[n] Sprache von *Cut up* und *Fold in* auf die Deonstruktion von einmaligen, unhintergehbaren Definitionen und eindeutigen Bestimmungen«, um darüberhinaus »das Denken in binären Oppositionen aufzulösen und scheinbar konstitutiv voneinander Getrenntes durch ein Denken des Differenzen auflösenden *Und* [zu] ersetzen.« (2013: 6f.) Führt Burroughs selbst das Verfahren auf den Maler Brion Gysin als dem Urheber und damit grundsätzlich auf die Malerei zurück, so betont Susan Sontag zu Recht, dass Burroughs Cut-up Experimente dem Medium Film näher zu sein scheinen als der Malerei:

Aber man wird Burroughs' intensiver Beschäftigung mit der Dimension der Zeit in der Erfahrung nicht gerecht, wenn man diese Technik als ›Kollage‹ bezeichnet. In Burroughs' Büchern wird die Bewegung im Raum stets als schwindelerregende Bewegung in der Zeit ausgedrückt. Der Vergleich von Burroughs' Technik mit der ›Montage‹ des Films liegt näher als der mit irgendeiner Technik der Malerei. [...] Seit *Naked Lunch* hat sich sein Interesse für den Film noch verstärkt. In einem kürzlich in der Paris Review veröffentlichtem Interview vergleicht Burroughs die Erfahrung mit einer Folge von ›Fotografien der Wirklichkeit‹. Und der ›graue Raum‹, ein in *Nova express* häufig wiederkehrendes Bild, ist die Dunkelkammer, in der die Fotografien der Wirklichkeit entwickelt werden. ›In *Nova Express*‹, sagt Burroughs, ›ist die Theorie enthalten, daß das, was wir Wirklichkeit nennen, in Wahrheit ein Film ist. Es ist ein Film; das, was ich einen biologischen Film nenne.‹ Auch *The Soft Machine* kann als eine Betrachtung der Welt gekennzeichnet werden, die von der Metapher der Wirklichkeit als Film beherrscht ist. (1966: 165)

Brinkmanns Montagetechnik ist von den Burroughschen Cut-ups inspiriert, da sie gerade diese Wirkung eines zufälligen Arrangements nutzt, um verschiedene Einblicke in diesen Alltag zu geben. Die Montage- als Produktionstechnik führt nicht nur Brinkmanns Arbeit mit dem Tonbandgerät vor, sondern auch den Fertigstellungsprozess im Aufnahmestudio. Charakterisiert ein Cut-up dem Literaturwissenschaftler Johannes Ullmaier zufolge grundsätzlich eine »zufallszulassend[e] Schnittästhetik« (2003: 138), wendet Brinkmann diese über das Tonband lediglich in einer Passage als tatsächliches Zufallsprinzip an; zufällig soll indes die Sendung in ihren montierten Bestandteilen als Gesamtarrangement wirken, als zufällige Einblicke in Brinkmanns Autorenalltag. Doch was zufällig anmuten mag und darüber zur Irritation führt, ist

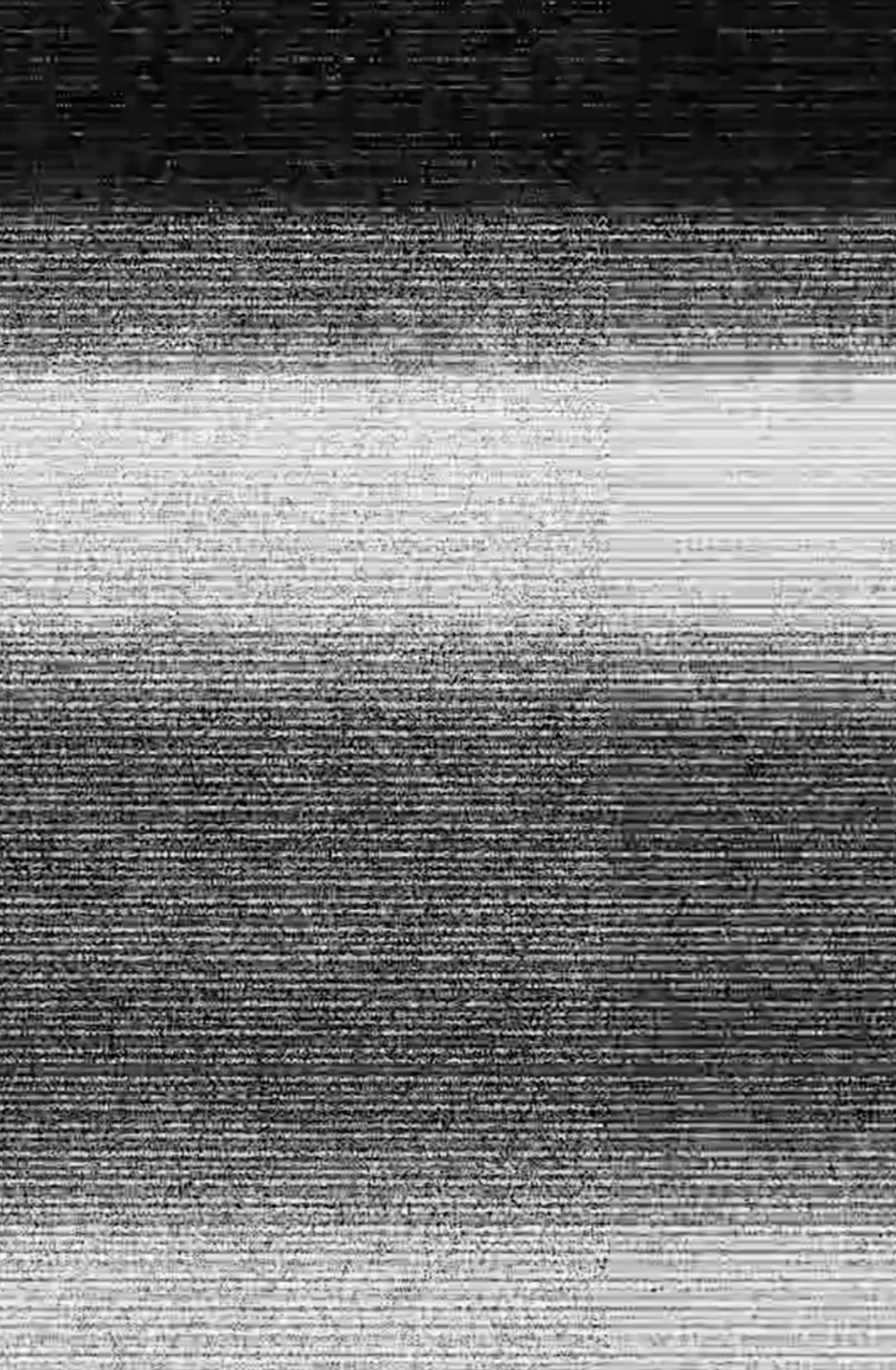


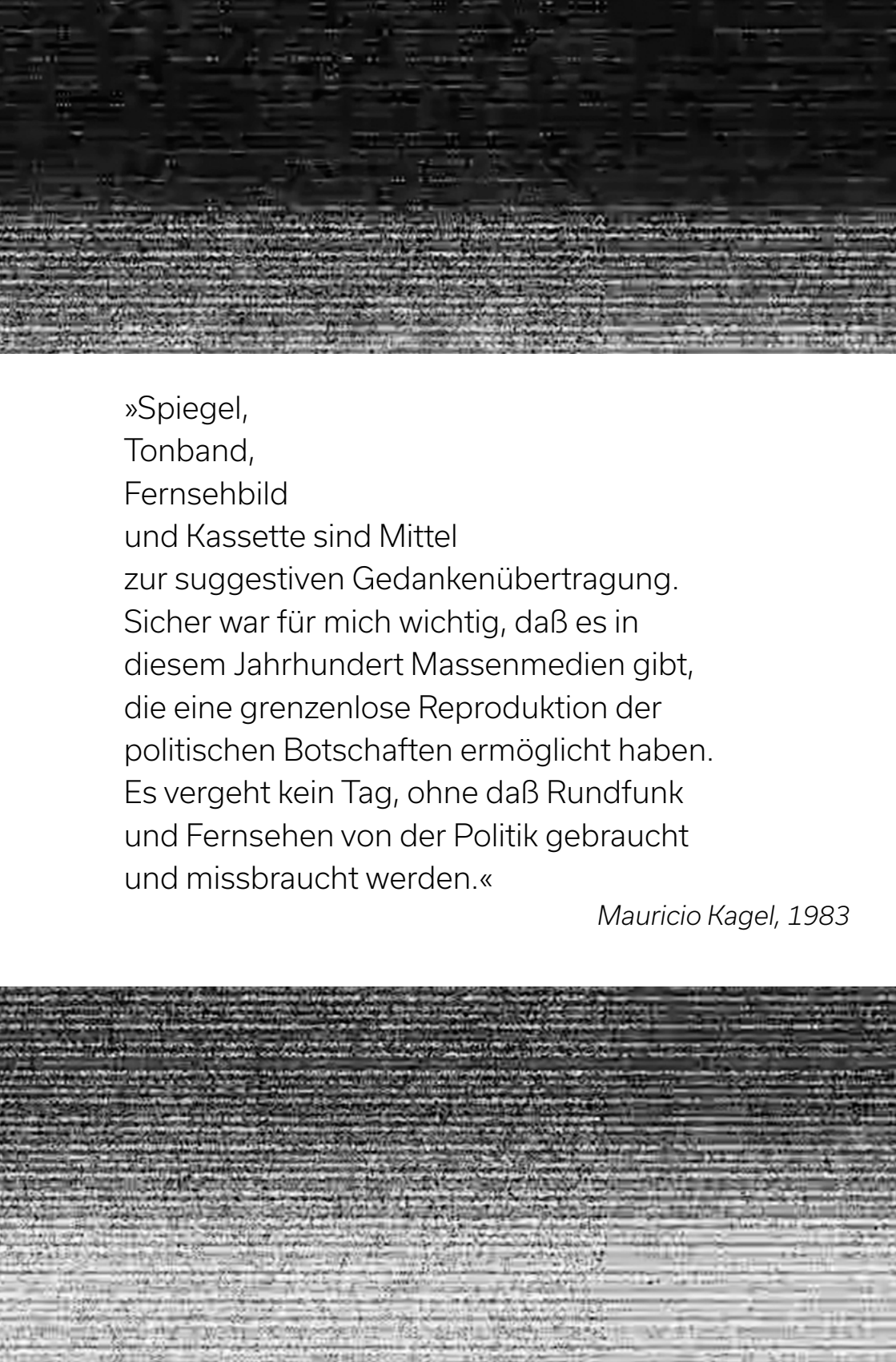
wie im gesamten Werk aufwendig disponiert und minutiös umgesetzt. So werden die auf Tonträger aufgezeichneten akustischen Informationen in der Postproduktion mit Hilfe des »Bearbeitungssystem[s] akustischer Schrift« (Schöning 1996: 65) für die Sendung *Die Wörter sind böse* geschnitten, neu arrangiert und seinen Vorstellungen entsprechend montiert: Die Abbildung seines ›Alltags als Autor‹ referiert damit einerseits insgesamt auf seine Arbeitsweise als Operieren in der »Präsenz des zeigenden Subjekts« (Lehmann 1995: 185). Andererseits bezieht Brinkmann sodann die Rahmenbedingungen dieses spezifischen Arbeitsumfeldes mit ein, um die Manipulation des Gesendeten in der Erfahrung und Begegnung mit dem Mediendispositiv als Alltag radiojournalistischer Arbeit – und neben seiner Skepsis der Sprache gegenüber – selbst wiederum auszustellen und zu problematisieren. Auf diese Weise unterbricht die Ausstellung der Produktionstechnik als exponiertes Gestaltungsverfahren den auf Kontinuität angelegten Fluss des Radioprogramms. Die Schnitte und Worte, Geräusche und Satzketten, der Klang seiner Stimme und die »Heftigkeit seiner Mitteilungswut« (ebd.: 187) schreiben sich nunmehr als metaphorische Einkerbung *in der* Tonspur und *als* Spur, als »das Materielle des Ein-Drucks« (ebd.: 189), als »*Graphophonie*« (Meyer 1993: 261) in das analoge Aufzeichnungssystem ein: Auch in den akustischen Arbeiten schiebt sich die Materialität der Bestandteile der Collage bzw. *montage visible* »vor die sprachliche Setzung von Bedeutungen« (Lehmann 1995: 185). In diesen Augen-Blicken als Aus-Schnitte, in ständigem Werden und Vergehen begriffen, die sich etwa durch den Schnitt (der sich nicht nur als solcher technisch vollzieht, denn Brinkmann benutzt durchgehend ebenso das Wort ›Schnitt‹, stellt dem Geräusch des Produktionsaktes solchermaßen die sprachliche Referenz und deren Klang in der Verlautbarung gegenüber) und die Montage aneinanderreihen, finden Brinkmanns »snapshots« und »Kurzzeitgedächtnisszenen« (1974/75: 75), als welche er seine Gedichte bezeichnet, eine weitere Realisation. Der Raum der Erinnerung wird nicht als Eintauchen in Reminiszenzen vergangener Räume nacherlebt, sondern in der Inszenierung gebrochen. Die autobiografische Dokumentation, als welche der *Autorenalltag* von Brinkmann im etikettierenden Zeichensystem angekündigt wird – zu diesem Rahmen steht das fragmentarische, zur Collage montierte Material in permanentem Bezug. Der gelenkte Blick auf das Artifizielle, über den Brinkmann den Zuhörer seines Autorenalltags immer wieder auf Distanz hält, überlagert Zeitebenen und verschiedene Räume – private, theatral arrangierte, urbane, filmische, visuelle und akustische (Zwischen)Räume – die er an- aber nicht ausdeutet und sich gegenseitig überlagernd montiert. Darüber führt Brinkmann seine Collagen-

technik – u. a. im Band *Rom, Blicke*, in dem er Aufzeichnungen, Briefe und fotografisches Material montiert – im nun genuin akustischen Medium weiter. Er führt darin Wahrnehmungsprozesse vor, denen sich Rezipienten in ihrer Mediennutzung aussetzen und nimmt sie in den Blick. Die Betonung des Medialen erfüllt dabei den Zweck, die Vielfalt der Sinne zu imitieren, wie Christoph Zeller in Bezug auf die Rolle der Medialität in Brinkmanns Werk ausführt:

Medialität ist nicht nur die Voraussetzung von Brinkmanns Werken, sondern deren Thema. Brinkmann verwendet Medien gleichberechtigt und stellt sie in seinen Collagen metareflexiv dar. Sie sind Mittel und Inhalt künstlerischer Repräsentation. Als Zeichen verweisen sie – einerseits – auf die menschlichen Sinnesorgane und verschleiern ihre Medialität. Als künstlerisches Material bezeugen sie – andererseits – die medialen Grundlagen der Darstellung. (2010: 267)

Doch dem Prinzip der Störung, wie es Brinkmann im massenmedialen Dispositiv künstlerisch anwendet und ästhetisch vollzieht, wohnen indessen andere Momente inne als den bisher diskutierten. Diese verschiedenen Konzeptionen und Ästhetiken werde ich nun abschließend vergleichen und voneinander differenzieren.





»Spiegel,  
Tonband,  
Fernsehbild  
und Kassette sind Mittel  
zur suggestiven Gedankenübertragung.  
Sicher war für mich wichtig, daß es in  
diesem Jahrhundert Massenmedien gibt,  
die eine grenzenlose Reproduktion der  
politischen Botschaften ermöglicht haben.  
Es vergeht kein Tag, ohne daß Rundfunk  
und Fernsehen von der Politik gebraucht  
und missbraucht werden.«

*Mauricio Kagel, 1983*

# 5 Schlussbetrachtung und Ausblick

## 5.1 Störung als rezeptionsästhetisches Ereignis

Grundieren die besprochenen Hörspiele auch sehr differente produktionsästhetische Verfahren wie rezeptionsästhetische Absichten, so sind ihnen dennoch mannigfaltige Gemeinsamkeiten inhärent, die jeweils einen wichtigen Stellenwert in den originären Konzeptionen einnehmen. Alle Produktionen weisen einen signifikanten Modus der Störung auf, der sich auf den Akt der Rezeption wiederum unterschiedlich auswirkt. Dies bezieht sich einerseits auf metareflexive Hörspiele, die die Wahrnehmung über die Sinne – vor allem den Hörsinn und seine Beziehung zum Sehsinn – zentral stellen und für den Rezeptionsakt ästhetisch erfahrbar machen. Das Spiel metaästhetischer Reflexion betrifft die Hörspiele von Mauricio Kagel und Walter Ruttmann: Hierüber unterminieren die Hörspielmacher angestammte Rezeptionsweisen, was sich irritierend und störend auf den Rezeptionsakt auswirkt, geht das Spiel darin doch nie vollständig auf. Kagel nutzt die Konstitutionsleistungen des stereophonen Raumes nicht, um ihn lediglich über ein narratives Handlungsgeschehen oder musikalisches Arrangement zu bespielen, wie sich dies in Gerhard Rühms Hörspiel *Ophelia und die Wörter* vollzieht; der stereophone Raum steht selbst nicht vor allem im Dienste einer Spielstrategie, sondern er avanciert zum konstitutiven Spielmittel des Hörspiels zwischen abstrakt-klangkünstlerischem und konkret-narrativem Geschehen. Dehnt sich das Spielgeschehen auf alle Stereopositionen und den Raum zwischen ihnen

aus, so ist es gleichzeitig auf die mittlere Stereoposition und damit auf den Rezipienten zentralperspektivisch ausgerichtet, der sich hierüber wortwörtlich inmitten des abstrakt-konkreten Spiels befindet. Das bedeutet eine umso größere Irritation für den Hörer, als die menschliche Wahrnehmung grundsätzlich synästhetisch arbeitet. Lassen sich nun Signifikat und Signifikant über die Ambiguität des Geräusches, wie es Kagel verwendet, nicht mehr eindeutig zuordnen und steht das changierende Spiel zwischen Sinn und Nicht-Sinn, zwischen konkretem Handlungsgeschehen und absoluter, abstrakt-vergeistigter Musik, zwischen Verstehen und Nicht-Verstehen selbst permanent auf dem Spiel, so gründet diese Instabilität bei Kagel auf mehreren Aspekten, die ineinander greifen: auf dem Eindruck eines räumlichen Spielgeschehens, das die stereophone Produktionstechnik ermöglicht, wodurch ganz besonders auch der Sehsinn aktiviert wird, auf dem rezeptiven als einem apperzeptiven Zuordnungs-Spiel von Signifikat und Signifikant und auf dem Changieren zwischen Konkretion und Abstraktion des Handlungsgeschehens. Dieses Changieren realisiert Kagel vor allem über das permanente Rekurrieren auf mindestens zwei Systeme, die auf ein unterschiedliches Ausdrucksrepertoire zurückgreifen und gemeinhin als distinkt wahrgenommen werden, auch wenn diese nicht erst im 20. Jahrhundert über Grenzgänge aus beiden Richtungen Überschneidungen aufweisen. Die zwei Systeme stellen die Musik als nicht-mimetische Kunstform einerseits, andererseits die Literatur und deren psychologisch-realistische Erzähltradition dar. Die intermediale Systemreferenz betrifft in diesem Fall insbesondere die Dramenliteratur und das Theater und das Kino als audiovisuelle Dispositive, denn Kagel rekurriert nicht nur durch die Zentralperspektive auf dieselben, sondern ebenso über die Betonung des angedeuteten Handlungsgeschehens als auf einem präsentischen Vermittlungsmodus basierendem Rollenspiel. Er nutzt demnach die Medienkompetenz und medial generierte Erfahrungswerte der Zuhörer als tradierte Ordnungsmuster, um diese spielerisch zu kontrastieren, zu durchkreuzen, hierüber gegen sich selbst auszuspielen und die Wahrnehmung vom Inhalt auf die Form zu verschieben. Über diese Verlagerung der Aufmerksamkeit auf die Formation eines (zuvor aufgenommenen) Materials – auf das wiederum der zweite Teil des Stücktitels rekurriert – und den damit verbundenen Funktionsmechanismen generiert der Komponist eine Erfahrung für die Rezeption, die die Differenz über die Funktionsweisen beider Systeme wie deren spielerisches Ineinandergreifen umfasst. Kontaktnehmendes System ist dabei das Hörspiel, auf das Kagel im Titel, also im etikettierenden Zeichensystem, verweist, das wiederum bestimmte Vorstellungen und Erwartungen

beim Zuhörer hervorruft. Setzt man diese Markierung als Voraussetzung für die Rezeptionslenkung – die sich darüber hinaus nicht in der bloßen Erwähnung erschöpft, sondern immerzu über das Rollenspiel als einem transmedialen Phänomen aktualisiert –, so handelt es sich beim (kontaktgebenden) Bezugssystem um die Musik. In der digitalen Version des Hörspiels fügt Kagel eine weitere Ebene ein, indem er die Sequenz mit *Lullaby* betitelt, womit er im etikettierenden Zeichensystem sowohl auf das *Lullaby* als Musikstück rekurriert, als auch auf den Kontext, in dem es für gewöhnlich als Schlaf- respektive Wiegenlied stattfindet.

Über das Spiel mit der Wahrnehmung wird diese – sowohl bei Kagel als auch bei Ruttman – zum einen selbst metareflexiv thematisch und als prozessualer Akt im Hörvollzug bewusst einbezogen. Der Zuhörer ist entsprechend auf die eigene Sinnestätigkeit zurückgeworfen und erlebt das intersensorische Zusammenspiel der Sinne teilweise als unüberbrückbar, teilweise als gewährleistet. Ist es Kagel über den stereophonen Raum möglich, die Höreignisse so zu choreographieren, dass sich hieraus einerseits über den Eindruck von Räumlichkeit ein intersensorisches Wechselspiel zwischen Hör- und Sehsinn ergibt, stößt die bei Ruttman angestrebte Bewegung an die Grenzen der monophonen Produktionstechnik. Dennoch verfolgt auch er bereits diese Spielidee und sucht, um dies zu realisieren, Gestaltungsverfahren und Produktionstechnik engzuführen. Dieses intersensorische Wechselspiel der Sinne in der Rezeptionsästhetik beruht zum anderen auf einer weiteren Komponente, spielt doch, wie bereits angesprochen, die Indexikalität der verwendeten Materialien eine zentrale Rolle. Entspricht es aufgrund der natürlichen Sinnestätigkeit der Erfahrung des Menschen, bezogen auf das Zusammenspiel des Seh- und Hörsinns, einen akustischen Signifikanten normalerweise eindeutig auf ein Signifikat zurückzuführen – basiert doch jedwede Schallwelle als insofern medialer Mittler auf der (aktiven oder passiven) Bewegung einer Schallquelle, vorausausgesetzt es ist nicht elektroakustisch erzeugt, und können wir uns zur Deutung oder Verifizierung des Zusammenhangs zwischen Signifikant und Signifikat gegebenenfalls über einen gezielten Blick unseres Sehsinns versichern –, so ist dies im Falle der Hörspiele nicht möglich: dem Rezipienten stehen, sofern er dem Spiel konzentriert folgt, lediglich die akustischen Signale zur Orientierung bereit. Findet sich trotz der Einsinnigkeit des Spiels auch hier die Erwartung, dass es einen Zusammenhang zwischen Signifikant und Signifikat gibt, so basiert dies wiederum auf einer Hörkonvention, die u. a. das Radiodispositiv aufgrund seiner Funktion als publizistisches Medium ausprägt. Dasselbe strebt für gewöhnlich – um den Hörer nicht vor den

Kopf zu stoßen – eine eindeutige Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat an, wodurch deren Verhältnis als stabil zu bezeichnen ist. Außerdem ist das Radio als Produktionsdispositiv darum bemüht, dass die Konstitutionsbedingungen des Vermittelten selbst unterhalb der Wahrnehmungsschwelle bleiben. Was bedeutet nun das Zusammenspiel der Sinne als deren Einheit, die ich für die Hörspiele von Ruttmann wie Kagel als wesentlich erachte? Um dies zu verdeutlichen, möchte ich noch einen kurzen Exkurs unternehmen.

### Die Einheit der Sinne und die synästhetische Wahrnehmung

Noch vor nicht allzu langer Zeit herrschte die Ansicht vor,  
die Sinne seien säuberlich voneinander getrennte Module  
der Informationsverarbeitung, die man isoliert zu erforschen habe,  
um schließlich noch der Frage nachzugehen,  
wie das, was wir sehen, hören, fühlen etc.,  
sich am Ende zur wahrgenommenen Welt fügt. [...]  
Inzwischen wurden bislang unbekannte Wechselwirkungen  
zwischen den Sinnen entdeckt,  
und schon länger bekannte gewinnen erneut Interesse.

*Schönhammer 2013: 257*

Das Zusammenspiel der Sinne stellt, neurologisch wie wahrnehmungspsychologisch betrachtet, ein komplexes Phänomen dar, das hier zwar nicht ausführlich diskutiert werden kann, das ich aber dennoch miteinbeziehen möchte. Wurde in diesen wissenschaftlichen Disziplinen die traditionelle Vorstellung strikter Modularität mittlerweile revidiert, so stellt bereits der Philosoph und Soziologe Helmuth Plessner, der sich seit den 1920er Jahren intensiv mit der Strukturiertheit der menschlichen Sinne interdisziplinär auseinandersetzt, fest, dass es sich bei der Sinnestätigkeit, die insbesondere die Künste ermöglichen, um ein Zusammenspiel, eine »Einheit der Sinne« handelt. Diese kommt ihm zufolge nicht passiv zustande, sondern der Mensch muss sie aktiv stiften:

Der Traum von der passiven Einheit der Sinne, die nur im Sensuellen sich realisiert, gelingt allenfalls unter Einfluß von Drogen. Hier verschwimmen die modalen Grenzen der isolierten Sinnesqualität, nur entzieht sich im Rausch die Einschränkung der chaotischen Fülle der Kontrolle. [...] Freilich braucht's, um Töne als Farben oder Geräusche auszukosten, suggestive Kraft, Kunstverstand und ein entsprechendes Publikum, das Kunst selbst schon ästhetisch nimmt. Das ist keine Tautologie. Publikum solcher Art will erregt sein und seine Erregung genießen. [...] Zur Einheit der Sinne kommt der Mensch niemals in bloßer Passivität. Den Qualitä-



ten ist sie nicht intermodal oder synästhetisch. Erst unsere Aktivität erschließt sie sich. [...] Eine Anthropologie der Sinne hat es heute leichter als vor fünfzig Jahren. An den Kampf gegen die Fiktionen des Sensualismus klassischer Prägung erinnern sich nur noch die älteren Jahrgänge. Das Vorurteil der Isolierbarkeit der Sinnesdaten scheint ebenso überwunden wie das ihres passiven Hingenommenwerdens, Vorurteile, die ihre Zähigkeit dem Ansehen der kantischen Philosophie verdankten und die Untersuchung der Sinnesempfindungen im Laboratorium jahrzehntelang bestimmten. (1923: 386)<sup>1</sup>

Die synästhetische Form der Wahrnehmungsverarbeitung hängt zwar nach heutigem Kenntnisstand der Neurologie nicht alleine von der Aktivität des Rezipienten ab, da die Verarbeitung modaler Reize und Sinnesinformationen auf komplexen Mechanismen des Gehirns basiert, die nicht über die Kategorien Aktivität oder Passivität zu steuern sind. Dennoch ist dieser Grenzgang Plessners ein sehr spannender. Die Musik erfährt in Plessners Betrachtung der Künste eine Sonderstellung, wenn er konstatiert, dass »[n]ur die Musik [...] in den Tönen ein Material der thematischen Sinnggebung hat, das selbst weder etwas darstellt noch zu etwas dient noch etwas bedeutet« (zit. n. Lessing 1998: 224), wobei er seine Ansicht später relativiert.<sup>2</sup> Wie spielen nun die Sinne zusammen? Dies möchte ich am Zusammenhang von Sehen und Hören in Bezug auf die Wahrnehmung erläutern. Spielen die Sinne grundsätzlich intermodal zusammen, so ist diese Beziehung nicht einfach statisch gegeben, sondern verändert sich abhängig vom jeweiligen Kontext. Dabei konstatiert die Wahrnehmungspsychologie, wie etwa im Falle der sogenannten ›intersensorischen Konkurrenz«, eine hierarchische Beziehung zwischen den Sinnen. Auf die Frage: »Trauen wir eher dem, was wir ertasten, oder dem, was wir sehen?«

1 In den Künsten etwa der Romantik spielt das synästhetische Wahrnehmen in Interferenzen von tönender Sprache und visuellen Farbreizen bereits eine zentrale Rolle, da sich insbesondere in der romantischen Lyrik vielfältige Spiele finden lassen, in denen über die Sprache etwa die Vorstellung von Farben ausgelöst werden sollen.

2 Hans-Ulrich Lessing stellt in seiner Studie über Plessner heraus, dass dieser in seinen frühen Werken ob seines rigiden Kunstbegriffs der modernen Entwicklung selbst nicht gerecht wird, diese jedoch später relativiert: »Plessner versteht die Abkehr der künstlerischen Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts von der Bindung an die Gegenständlichkeit [...] als das Programm einer ›Musikalisierung des Sehens‹. Aber im Gegensatz zur kritischen Haltung in der Einheit der Sinne formuliert er nun: ›Die Musikalisierung der Möglichkeiten, die das Auge bietet, ist keine Verirrung oder Abweichung vom rechten Weg, keine falsche Anleihe.‹ Damit bringt er seine [...] Revision seiner frühen Expressionismus-kritischen Analyse klar zum Ausdruck.« (Ebd.: 327)

eine Antwort suchend, erklärt der Wahrnehmungspsychologe Rainer Schönhammer die hierarchische Beziehung der Sinne folgendermaßen:

Gemäß Alltagsweisheit ist das Handfeste ganz selbstverständlich das, worauf wir uns im Zweifel verlassen. Versuchspersonen, die das Relief eines Quadrats ertasten, während ihnen Dank einer *Zerrlinse* der visuelle Eindruck vermittelt wird, es handle sich um ein gestrecktes Rechteck, halten sich jedoch nicht daran: Sie spüren, was ihre getäuschten Augen sehen. [...] Die Dominanz des Sehens in solchen Konkurrenzsituationen wurde vielfach bestätigt (*visual capture*, etwa: visueller Fang); bei schlechter Sicht(barkeit) aber geht sie zurück [...]. (2013: 65)

Dominiert ihm zufolge darüber hinaus der Sinn, der sich im jeweiligen Zusammenhang als geeigneter erweist, so spielt etwa in der räumlichen Wahrnehmung der Sehsinn eine dominante Rolle:

*Die überlegene Leistungsfähigkeit des Sehens im Wahrnehmen räumlicher Sachverhalte* [...] ist eine naheliegende Erklärung für seine Dominanz bei intersensorischen Konflikten (*visual capture*). [...] Wo es um Veränderungen in der Zeit geht, sollte nach dieser Hypothese das Hören dominieren, da das auditive System *schneller* arbeitet, also über ein höheres zeitliches Auflösungsvermögen verfügt. Tatsächlich ist schon länger bekannt, dass flimmernde Lichter für sich genommen bei einer niedrigeren Frequenz des Flimmerns zu einem kontinuierlichen Leuchten verschmelzen als bei Begleitung durch einen synchron pulsierenden auditiven Reiz [...]. Heute weiß man auch, dass das, was man hört, auch dazu verführen kann, die Unterbrechung eines kontinuierlichen visuellen Reizes zu *füngieren*: Wenn ein einzelner Lichtblitz durch zwei kurze Töne begleitet wird, sieht man zwei Blitze. [...] Die besondere Beziehung des Hörens zu zeitlichen Abläufen prädestiniert es dazu, *Plötzlichkeit* zu vermitteln, ein *Ereignis* wahrnehmen zu lassen (der Ton macht aus einem fingierten Film-Kinnhaken einen punktgenauen Treffer). Im Falle des Einfrier-Phänomens dehnt (und erhellt) das plötzliche Geräusch im wahrsten Sinne des Wortes den Augenblick. (Ebd.: 259f.)

Hierüber lässt sich verdeutlichen, warum das Kagelsche Hörspiel nicht nur den Hörsinn anruft, sondern auch den Sehsinn aktiviert. Ermöglicht die stereophone Technik den rezeptionsästhetischen Eindruck von Räumlichkeit und ist es der Sehsinn, der im räumlichen Kontext dominant angesprochen wird, so dehnt sich das genuin akustische Spiel entsprechend auch auf ihn aus und bezieht ihn im Akt der Rezeption mit ein. Da Kagel jedoch zwischen abstraktem und konkretem Handlungsgeschehen changiert und sich die Sinestätigkeit außerdem nur – im Vergleich zur natürlichen Sinestätigkeit im tatsächlich dreidimensionalen Raum – eingeschränkt entfalten kann, wirkt

sich das Spiel potentiell entsprechend irritierend und (ver)störend aus. Wird auch bei Ruttmann Hör- und Sehsinn angesprochen – einerseits aufgrund der Indexikalität der Geräusche, andererseits ob der angedeuteten räumlichen Bewegung –, sind ihm jedoch noch engere Grenzen gesteckt.

### Protestkultur und Ritualkritik

Von diesem verfremdenden Spiel mit der Stereophonie sind wiederum die künstlerischen Spiele Brinkmanns und Vostells im Radiophonen zu unterscheiden. Sind auch in Brinkmanns *Die Wörter sind böse* verfremdende Spiele mit der Indexikalität zu finden, so betrifft dies jedoch nur einen Aspekt seines Autorenalltags. Sein Verfahren mit der indexikalen Natur der Geräusche, mit ihrem Gebaren als Präsentatives sowie als körperliche Geste und der Performanz ihres Tönens, die er über deren Betonung zur Realisierung einer Ästhetik der Unmittelbarkeit fruchtbar macht, steht insbesondere für ein Moment der Gegenbewegung, das sich einem habitualisierten Gebrauch des Massenmediums sowie einem psychologisch-realistischen Erzählen widersetzt. Durch seinen Umgang etwa mit der Montage und der Cut-up Technik markiert er einen deutlichen Bruch zur *negativen Radioästhetik* des Fließprogramms, die indessen Ähnlichkeit zu Vostells Dé-Coll/age aufweist: Den beiden Hörspielmachern ist eine gesellschaftskritische Komponente inhärent, die rezeptionsästhetisch explizit wird. So steht nicht so sehr ein Inhalt zentral – die Hörspiele gehen darin zumindest nicht auf –, als vielmehr die Medialität und Materialität der Vermittlungsform, die nicht im Dienste einer reibungs-freien Übertragung steht, sondern den Blick auf etwas anderes lenkt. Brinkmann benennt einen wesentlichen Motor seiner schriftstellerischen Aktivität selbst, wenn er betont, es gehe ihm darum, »das Rückkoppelungssystem gängiger Kategorien« (1969: 153) auszusetzen, zu durchbrechen und darüber zu verschieben, um überkommene Vorstellungs- als Orientierungsmuster zu dekonstruieren. Diese empfindet er als Gefängnis und Hemmnis, als Überlagerung der Vergangenheit, die die Gegenwart zu ersticken droht. Ist der Befund, dass technische Medien als Kulturtechniken in unserer Gesellschaft omnipräsent sind, so basal wie folgenschwer und bedeutungsvoll, so lebt der Mensch in einer Welt, die durch und durch mediatisiert ist, denn was wir über unsere Gesellschaft und über die Welt wissen, wissen wir – mit Niklas Luhmann – eben zum Großteil auch über die Massenmedien:

Das gilt nicht nur für unsere Kenntnis der Gesellschaft und der Geschichte, sondern auch für unsere Kenntnis der Natur. Was wir über die Stratosphäre wissen, gleicht dem, was Platon über Atlantis weiß: Man hat davon gehört. Oder wie Horatio es ausdrückt: So I have heard, and do in part believe it. Andererseits wissen wir so viel über die Massenmedien, daß wir diesen Quellen nicht trauen können. Wir wehren uns mir einem Manipulationsverdacht, der aber nicht zu nennenswerten Konsequenzen führt, da das den Massenmedien entnommene Wissen sich wie von selbst zu einem selbstverstärkenden Gefüge zusammenschließt. Man wird alles Wissen mit dem Vorzeichen des Bezweifelbaren versehen – und trotzdem darauf bauen, daran anschließen müssen. Die Lösung kann nicht, wie im Schauerroman des 18. Jahrhunderts, in einem geheimen Drahtzieher im Hintergrund gefunden werden, so gerne selbst Soziologen daran glauben möchten. Wir haben es [...] mit einem Effekt der funktionalen Differenzierung der modernen Gesellschaft zu tun: Man kann ihn durchschauen, man kann ihn theoretisch reflektieren. Aber es geht nicht um ein Geheimnis, das sich lösen würde, wenn man es bekannt macht. Eher könnte man von einem ›Eigenwert‹ oder einem ›Eigenverhalten‹ der modernen Gesellschaft sprechen – also von rekursiv stabilisierten Faktoren, die auch dann stabil bleiben, wenn ihre Genetik und ihre Funktionsweise aufgedeckt sind. (2009: 9)

Kann ein Aufdecken, ein bewusstes Hinweisen und Sensibilisieren Luhmanns pragmatischer Einschätzung zufolge auch nichts an der prinzipiellen Funktionsweise ändern, zeigen die analysierten Hörspiele deutlich, auf welche radikale Weise Kunst im radiophonen Mediendispositiv versucht, kulturelle Praktiken kritischen Reflexionen auszusetzen, mediale Formprozesse zu veranschaulichen und implizites Wissen über die Produktionstechnik des Massenmediums durch Über-Formungen explizit zu machen. Das Aussetzen der Transparenz des ungestörten kommunikativen Aktes im Zustand der Störung hat dabei mehrere Funktionen: Indem es symbolische Ordnungen und Repräsentation untersucht, unterbricht wie kritisiert, hinterfragen Brinkmann und Vostell dieselben gleichzeitig im Hinblick auf ihre Funktion als gesellschaftliche Ritualisierung, in der sich die Gesellschaft dieser Ordnung und der ihr zugrundeliegenden Werte versichert. Die Hörspielmacher führen solchermaßen nicht nur die Ordnung reflexiv vor, sondern auch das damit verbundene Selbstverständnis sowie die Wahrnehmung der Lebenswirklichkeit und ihrer Vermittlung über die Massenmedien. Dabei sind sie in der Radikalität des Bruchs, die diese Hörspiele aufweisen, natürlich zeitgeschichtlich eng mit der 68er-Bewegung und den Funktionen des »ritualisierten Antiritualismus« verbunden, wie dies der Sprachwissenschaftler Joachim Scharloth bezeichnet:

Da gesellschaftliche Ordnung nicht objektiv gegeben ist, sondern im symbolischen Handeln der Mitglieder einer Gesellschaft hergestellt und immer wieder aktualisiert wird, ist eine Störung des Ablaufs zugleich eine Störung der vermeintlich unumstößlichen Faktizität der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Performative Protestpraktiken sind damit nicht nur Formen symbolischer Kritik und repräsentieren nicht nur gesellschaftlichen Dissens, sondern produzieren eine Gegenwirklichkeit im *hic et nunc*. (2007: 86f.)

So sind Brinkmanns und Vostells Absagen an gesellschaftliche Konventionen nicht nur Absagen an das Massenmedium Radio, sondern diese Verneinung vollzieht sich auch in demselben. Dort, wo ihre Verneinung einsetzt, setzt das Rundfunkprogramm tatsächlich aus: dort, wo es aussetzt, setzt wiederum das Fließprogramm abermals ein. Bedeutet Vostells *Rebellion der Verneinung* eine Übertragung der formästhetischen Prinzipien der *Dé-Coll/age* – u. a. seiner *Television Décollage* von 1963 – ins Radiophone, so fordert er hierin den Rezipienten nicht wie in *100 x HÖREN UND SPIELEN* oder wie im Falle der *Television Décollage* zur Interaktion auf, sondern konfrontiert ihn mit dem Changieren zwischen Einsetzen und erneutem Aussetzen des Nachrichten-Bulletins. Die Möglichkeit der Präsentation über das massenmediale Dispositiv nimmt Vostell als eine Gelegenheit wahr, die Zuhörerschaft beinahe noch unfreiwilliger als in seinen Happenings im öffentlichen Raum zu involvieren, um ein Verhalten hierzu zu provozieren.

### **Medienreflexive Spielvariationen des offenen Kunstwerks: Dé-Coll/age – Cut-up – Meta-Collage**

Trägt Vostells Hörspiel den Untertitel *Eine akustische dé-coll/age zur Schärfung des Bewußtseins*, so kündigt sich bereits im etikettierenden Zeichensystem die Motivation seiner radiophonen Aktivität an. Die Spielstrategie dieser angestrebten Schärfung des Bewusstseins liegt vor allem auf den Verfahren der Unterbrechung und Verfremdung, die durch weitere Methoden, wie im dritten Kapitel analysiert, radikalisiert werden. Tritt der Performance-Künstler Vostell in dieser Zeit sowohl durch künstlerische Aktions- wie politische Protestformen<sup>3</sup> in Erscheinung, die zum Teil in einer engen Beziehung ste-

3 So stört Vostell mit einer Intervention etwa im Juni 1968 die Eröffnung der *documenta 4*, um gegen die finanzielle Nichtbeachtung von Fluxus und Happening in der Ausstellung zu protestieren.

hen, wenn sie – und hierfür möchte er das Bewusstsein ja mitunter schärfen – auch unterschiedlich motiviert sind, so sind es nun die radiophone Kunstform und das Radiodispositiv, in dem er seine *Dé-Coll/age* realisiert. Vostells Material sind Versatzstücke des alltäglichen Lebens, die als solche auch klar markiert sind, die er in einen neuen Kontext stellt. Hierüber sucht er dem Zuhörer neue und ungewohnte Bezüge zu ermöglichen. Seine *Rebellion der Verneinung* verweist dabei auf die Aktionskunst des Happenings, thematisiert und reflektiert er diese doch einerseits über die explizite Systemerwähnung. Andererseits stellt das Hörspiel selbst ein Happening im Radiophon dar: Ausgangspunkt sind auch hier aktuelle Themen, politische Diskussionen und populäre wie wissenschaftliche Diskurse, die er aufgreift und vorführt, dekontextualisiert und neu kombiniert. Dabei geht es ihm nicht um die Kombination eines heterogenen Materials wie dies etwa bei Brinkmann der Fall ist. Es sind hier nicht die Schnitte als direkte Einschnitte auf der Ebene der Form, die das Material selbst betreffen; über den Loop akzentuiert er nicht die Syntax, sondern stellt die Semantik zentral, indem er sie über die Repetition gewissermaßen einzufrieren und festzuhalten sucht. Erlebt werden und zum Nachdenken anstiften sollen die Versatzstücke in der vorgefundenen Form; Raum gibt er dieser Aktivität dabei in dem Moment der Störung. Verbindet Brinkmann und Vostell auch die Absicht, Assoziationsperren zu durchbrechen und neue Perspektiven wie Bezüge zu eröffnen, so unterscheidet sich Brinkmanns intra- wie intermediales Hörspiel *Die Wörter sind böse* von der *Rebellion der Verneinung* hinsichtlich des Zusammenhangs von Produktionstechnik und Gestaltungsverfahren wiederum grundlegend. Steht auch bei Brinkmann das Erleben, die Störung und die Demonstration der Spielmittel zentral, sind diese Aspekte eng mit seiner Poetologie und seiner Arbeit an und mit der Sprache verbunden. So sucht er das Radio als Dispositiv zu enttarnen, den Vorsprung der Medien einzuholen, indem er ihre Konstitutionsleistung ausstellt, und das Rückkoppelungssystem zu durchbrechen. Der Umgang mit der Technik, den Mauricio Kagel, seine eigene Medienpraxis betreffend, als »voll des Respekts und zugleich ziemlich respektlos« (zit. n. Schöning 1996: 63) beschreibt, kennzeichnet auch Brinkmanns Arbeit im Akustischen. Einerseits betrifft dies die Mikrophonaufnahmen als eine mit Schöning »durch die technische Apparatur gerichtete: Sie ist eine neue, zweite, eine zitierte Realität, ein Tonbandoriginal.« (Ebd.: 66) Ausgerichtet – sowohl was die Auswahl des Materials und die Parameter der Aufnahme als auch die Inhalte betrifft – wird diese vom Aufnehmenden, dem Autor-Regisseur, in Produktion wie Postproduktion selbst. Bei Brinkmann geschieht dies im bekannten Stil seiner Bild- wie Textkompo-

sitionen: offensiv subjektiv und hörbar in Schritt und Schnitt als alternative Spielanordnung zum Radioprogramm. Basiert auch Kagels Produktionstechnik grundlegend auf dem Prinzip der Collage, so geht es ihm jedoch nicht um die materiale Heterogenität im Sinne des Bruchs auf der Ebene der Form als einer *montage visible*. Trotzdem erscheint der Begriff Collage treffend, sind es doch die heterogenen Spielmittel als Figurationen, die dieses Spiel der Ambiguität vorantreiben. Bei Kagel handelt es sich auf der formästhetischen Ebene aber im Anschluss an die kubistischen *papiers collés* von Georges Braques und Pablo Picasso um eine produktions- wie rezeptionsästhetisch diskret kontinuierliche Form der Collage über die Mischung, die keiner gesellschaftskritischen Absicht folgt, die politisch motiviert wäre. Wie die *papiers collés* verbindet Kagel referenziell indexikale Geräusch-Klänge und produktionstechnische Verfahren zur Abstraktion. So meidet er generell die Bezeichnung ›Collage‹ in Bezug auf seine Stücke; in der Sekundärliteratur wird Kagels Musik als »Meta-Collage« (Holtsträter 2010: 21) bezeichnet, die Kagel selbst in Bezug auf sein Stück *Ludwig van* (1969) verwendet. Die Störung liegt im Falle Kagels und auch Ruttmanns, der wesentliche Kompositionsprinzipien von Kagel dabei antizipiert, nicht in der Unterbrechung eines Kontinuums, sondern in einer anderen Art des kommunikativen Aktes, wie bereits mehrfach dargestellt. Sind die radiophonen Collagen dieser Künstler sehr unterschiedlich angelegt, sowohl die Produktions- als auch Rezeptionsästhetik betreffend, greifen sie sowohl auf unterschiedliche produktionstechnische Verfahren als auch verschiedene Spielstrategien zurück, um ihre Absichten zu realisieren. Dabei spielt auch das Material, das ihren Collagen zugrunde liegt, eine jeweils zu differenzierende Rolle: Generieren Kagel, Ruttmann und Brinkmann die Aufnahmen, die sie später auswählen und montieren, selbst, so liefert Vostell *lediglich* das Manuskript zur Sendung, obgleich er eine sehr genaue Vorstellung von der Realisation und Absicht hinsichtlich der Wirkung hat. Das Prinzip, das dem Stück zugrunde liegt, ist im Vergleich zu Kagel, Ruttmann und Brinkmann auf der Ebene des Materials weniger komplex.

### **Das Spiel mit der Realität: Leben – Kunst – Leben**

Ein weiterer Aspekt, der allen Hörspielmachern innerhalb der vorliegenden Arbeit in signifikanter Weise gemeinsam ist, betrifft den medialen Realitätseffekt, den sie im radiophonen Medium anstreben. Über denselben ist es möglich, die Intensität des Erlebens, die ebenfalls bei allen Arbeiten eine zentrale Rolle spielt, als radiophones Erleben für die Rezeption zu steigern. Nur gilt es

hierbei zwei grundsätzliche Unterschiede zunächst hervorzuheben: Nutzen Kagel und Ruttmann die Indexikalität der Geräusch-Klänge in ihrer Ambiguität, um in *Lullaby* und *Weekend* ein rezeptionsästhetisch dichtes Netz aus Bewie Entzügen zu schaffen – wobei Kagel zusätzlich noch den stereophonen Raum choreographisch bespielt –, ist es im Falle von Brinkmann und Vostell eine andere Art des medialen Realitätseffekts, der zum Zuge kommt. Rufen Kagel und Ruttmann über die indexikale Natur deutlich den Sehsinn auf, betrifft das instabile Moment des Spiels und somit die Störung wie das Zustandekommen des Hör-Spiels die Frage danach, ob hier ein konkretes Handlungsspiel angedeutet wird oder ob es sich um ein abstraktes Geräusch-Klang-Spiel handelt. Kagel und Ruttmann nutzen demnach vor allem den sinnlichen Realitätseindruck der Geräusche und der Stimme, um das metareflexive Spiel mit Handlungsfragmenten voranzutreiben.

Bei Brinkmann und Vostell ist es hingegen ein davon zu differenzierendes Moment, das mit einem medialen Realitätseindruck operiert, über den sich ihr Spiel sowohl illusionsbildend als auch illusionsbrechend auswirken kann. Sie spielen beide gleichsam mit der Verwischung der Grenzen zwischen Realität und Fiktion, wobei sich bei keinem der beiden Hörspiel-Features während der Rezeption die Frage stellt, ob es sich um ein illusionistisches Handlungsgefüge im Sinne eines Rollenspiels handelt, wie es bei Ruttmann und Kagel teilweise zutrifft. Hierbei nimmt das Spiel mit der Ambiguität der Geräusch-Klänge als Klangereignisse und die uneindeutige dramaturgische Funktion derselben eine zentrale Rolle ein.

Kommt es bei Vostell zu besagter Vermutung, dass der Sender sabotiert werde, so basiert dies auf mehreren Aspekten. Einerseits sind durchgehend zwei anonyme Stimmen zu hören, die normalerweise im Fließprogramm des Mediendispositivs nicht vorkommen, den Hörern jedoch trotz ihrer Anonymität ob ihrer Funktionalität gewissermaßen bekannt sind: die mechanische Stimme der Zeitdurchsage und die mechanische Stimme des besetzten Telegrammdienstes. Erstere ist durch ihr paradoxales Verhältnis zum Funk-Happening als Ereignis beschrieben: Ajourniert diese die Zeitdurchsage alle 10 Sekunden, die mit der tatsächlichen Zeit übereinstimmt, und akzentuiert Vostell hierüber die Flüchtigkeit und den prozessualen Charakter, so wird die Stimme als durchgängiger Soundtrack des Hörspiels ob der Monotonie und des immergleichen Rhythmus zunehmend überhört. Die zweite Stimme verweist auf ein aktives, anrufendes Moment, das jedoch – je öfter der Anruf in der Warteschleife endet – ebenso im Zeitfluss versiegt und die Monotonie des Vorgangs unterstreicht. Über diese Systemaktualisierungen verlieren die Dienste ihre



eigentliche Funktion, indem sie der Happening-Künstler umfunktioniert: Die Zeitdurchsage fungiert nicht mehr, wofür sie eigentlich gedacht ist, nämlich tatsächlich als solche, zu einem bestimmten Zeitpunkt gehört zu werden und zu informieren; der Telegrammdienst wird nur darüber präsent, dass niemals das eingelöst wird, wozu die Dienstleistung eigentlich bestimmt ist. Andererseits arbeitet Vostell mit der Stimme des bekannten Nachrichtensprechers, dem dafür typischen Sprechgestus und aktuellen Nachrichtenmeldungen: die Rezeptionslenkung erfolgt damit über die Systemaktualisierung in Richtung des Mediendispositivs als Nachrichten-Bulletin, das temporär noch intakt zu sein scheint. Die Schlussfolgerung einer Sabotage provoziert Vostell daher über die Ambiguität der Vorgänge; er setzt dabei insbesondere auf die performative Struktur des Mediendispositivs, um das, was im sedativen Fluss der Nachrichten für gewöhnlich ungehört bleibt, hörbar zu akzentuieren. Über die vermeintliche Dysfunktionalität u. a. des schnitt- und montage-technischen wie des aufnahmetechnischen Zeichensystems werden die Konstitutionsbedingungen, die normalerweise unterhalb der Wahrnehmungsschwelle bleiben, selbst diskursiv und gleichzeitig konstitutiv für die Dazwischenkunft der Störung und die Vermutung einer Sabotage.

Brinkmanns Spiel zwischen Realität und Fiktion ist wiederum von Vostells Verfahren sowohl produktions- als auch rezeptionsästhetisch sowie über den Modus der Illusionsbildung zu differenzieren. *Die Wörter sind böse*, und das spiegelt die Beschreibung des Aufbaus wider, ist ein aufwändig produziertes Hörstück, das auf verschiedene Weisen mit dem Realitätseffekt spielt. Dabei geht es in seinem Hörspiel-Feature jedoch nicht um die Verunsicherung des Dargestellten im Hinblick auf das Verhältnis zur Lebenswirklichkeit des Hörers, sondern um die in der Schwebelage gehaltene Beziehung des Autorenalltags zur Biographie Brinkmanns. Zunächst gilt es festzuhalten, dass Brinkmann in dem Hörspiel nicht wie in seinen übrigen Arbeiten lediglich über das Arrangement und die zeigende Geste, also in erster Linie über ein abstrakt-symbolisches Zeichensystem präsent ist – er ist es zudem über die sinnliche Ausdrucksqualität in der Materialität seiner Stimme und seiner Intonation. Verwendet der Autor sehr unterschiedliche Modi der Sprechweisen und macht er die Sendung als ein *in Form Gesetztes* diskursiv, so gründet hierin sein Spiel mit der Authentizität, das sich präzise über den medialen Realitätseffekt beschreiben lässt. Der Rezipient hört Brinkmann distanziert wie pragmatisch über sein Leben sprechen, er hört ihm bei der Rezitation seiner Gedichte und poetologischen Texte zu, die der Autor über die direkte prosodische Ausgestaltung in den Kontext zurückführen kann, dem sie ursprünglich entnommen

sind: dem Alltag. Brinkmann nimmt den Hörer in die Räume der Produktion mit, indem er die Situationen, in denen die Aufnahmen entstehen, akzentuiert. Er nimmt uns aber auch mit in die Postproduktion, wendet sich mit seiner Kritik, die Massenmedien betreffend, direkt an uns, lässt uns an Gesprächen mit seinem Sohn Robert und seiner Frau Maleen teilhaben. In den privaten Sequenzen zeigt er sich – gerade über die Interaktion mit den Menschen in seinem direkten Umfeld – sehr direkt und nahe, insbesondere in der retrospektiv angelegten Hörszenarie der 13. Sequenz, die ob ihres medialen Realitätseffekts auch nach der Sendung noch nachzuhallen im Stande ist. Hierin scheint ein (wenn auch vergangenes) Moment die Monotonie des Alltags potentiell noch durchbrechen zu können, was sich wiederum in der Klangfarbe seiner Stimme widerspiegelt. In dieser Sequenz wirkt er im Gegensatz zu den restlichen von den Erinnerungen affiziert und ein wenig fragiler, wodurch die Passage über den sinnlichen Realitätseindruck – insbesondere in der Systemaktualisierung der Musik – stark illusionsbildend wirkt und sich darüber deutlich abhebt. Der Einsatz der Schnitte und die Wucht seiner Mitteilung stehen deutlich für die Verletzungen Brinkmanns, wodurch sein Autorenalltag insgesamt auch als ein tatsächlich, wie im etikettierenden Zeichensystem angekündigt, autobiographisches Werk zu verstehen ist, wenn sich dieser auch anders erzählt, als es sich für gewöhnlich im Feature vollzieht. Es ist indessen die Ambiguität der Situationen und Vorgänge, die Brinkmann nutzt, um dieses persönliche Moment immerzu zu durchbrechen. Spielt die Störung als Aussetzen des Rückkoppelungsprozesses auch eine wichtige Rolle, so sind es die Aufnahmen, die Nähe und der Überschuss seiner Stimme, die Brinkmann selbst mitunter dabei gefährlich zu werden drohen, ist er doch darum bemüht, die Preisgaben über das Aufzeichnungsgerät zu kontrollieren. Vielleicht erklärt dieses Paradoxon einer nichtautobiographischen und doch so viel mehr als bloß dokumentarischen Autobiographie die Tatsache, dass Brinkmann die Sendung in seiner Vita, die er Hartmut Schnell schickt, nicht erwähnt (vgl. 1974/75: 107–116). Geraten ihm die Aufnahmen nicht zu einer Obsession – obgleich diese aufgrund des medialen Realitätseffekts eine mitunter intensivere Erlebnissteigerung gestatten als die literarischen Darstellungsformen –, so bedeutet dies in der Verfahrensweise Brinkmanns, die in hohem Masse mit ihm als dem Zeigenden zusammenhängt, ebenfalls eine Gefahr, zeigen sie ihn selbst doch derart unvermittelt, dass es nicht mehr jederzeit möglich scheint, die Preisgaben zu kontrollieren. Dafür steht für ihn potentiell zu viel auf dem Spiel. Inszeniert Brinkmann seine öffentlichen Auftritte zwar mitunter durchaus exzentrisch, handelt es sich jedoch durchweg um eine kon-

trollierte Form der Selbstinszenierung, wohingegen die Tonbandaufnahmen in den poetologischen Verfahren Brinkmanns zeitweise die Kontrolle zwangsläufig abgeben müssen, um in ihrer grundlegenden Intention und als ineinander verflochtenes Wechselspiel zwischen Kunst und Leben zu reüssieren.

Für die Analyse der unterschiedlichen Formen der radiophonen Collage bietet die Systematisierung, die Rajewsky für die Analyse bereitstellt, eine hohe Anschlussfähigkeit. Denn, wie im zweiten Kapitel ausgeführt, sind die Begriffe der Montage und Collage zur Ausdifferenzierung dieser Spielvarianten nicht hinreichend. So stellt die Systemreferenz samt Ausdifferenzierungen eine Möglichkeit dar, diese Formen zu beschreiben und hierüber zu vergleichen. Durch ihre radiophonen Arbeiten ermöglichen Brinkmann und Vostell wie Kagel und Ruttman – und die Liste ließe sich hier weiter verlängern – dem Rezipienten Hörerfahren als Hörereignisse, die weder den Hörerfahrungen der natürlichen Hörwahrnehmung noch der Wahrnehmungserfahrung des Radiodispositivs entsprechen. So ist ihnen allen gemeinsam, dass die Produktionstechniken nicht im Dienste der diskreten Realisierung anvisierter Gestaltungsverfahren verwendet werden, sondern über ihr und in ihrem Zusammenspiel zur Anschauung kommen.

Sie stehen hierüber nicht nur in einer Traditionslinie der Störung des Sendebetriebs als Suchbewegungen nach medienspezifischen Vermittlungsstrategien im rein akustischen Medium im Anschluss an Hans Flesch und Walter Benjamin; sie sind ebenfalls mit den Praktiken der Historischen Avantgarde in der Überformung der Materialität und Medialität verbunden.

## 5.2 Ausblick

Die Geschichte der Störung und der Suchbewegungen wie der Inszenierung medialer Realitätseffekte im Radiophonen enden hier nicht, schreiben sie sich doch bis heute auf den Programmplätzen des Hörspiels – wenn auch abseits der besten Sendezeiten – innerhalb des Radioprogramms und über die Erkundung weiterer medienreflexiver und intermedialer Hör-Spiel-Räume fort. Das Spiel mit und zwischen Sicht- wie Hörbarem, dem Rundfunk als dem ›Medium der Stimme‹ (Wolfgang Hagen), der technischen wie institutionellen Apparatur als Spiel mit den Bedingungen seines medienspezifischen Prozesses des *Zur-Erscheinung-Bringens* war und ist insbesondere für Medienkünstler attraktiv, die sich in ihren Arbeiten mit den Eigenarten der jeweiligen Media-

lität und Materialität der Medien und spezifischen Darstellungs- und Inszenierungsweisen auseinandersetzen und -setzen. Die Digitalisierung erweitert diese Klaviatur in die Tiefe. Sie eröffnet Hörspielmachern, wenn schon keine wesentliche Erweiterung des Materials an sich, so doch eine Ausweitung der Spielräume, die Form, Inhalt und die involvierten Medien auf vielfältige Weise kombinieren und mit den Verschränkungen spielerisch operieren. Dadurch erlauben sie ihrerseits noch komplexer werdende Interdependenzen medialer Formen. Außerdem bedienen sich Hörspielmacher nach dem *digital turn* nicht nur aller Medien und Kommunikationsmittel in veränderter Weise. Auch die Integration von Telekommunikationsmedien wie etwa Telefon und Internet sowie der Einsatz von GPS-basierten Trackingsystemen führt heute zu einer vielgestaltigen intermedialen Kunstform, die tradierte Ordnungen des Hörspiels – wie bereits in den 1960er Jahren – mit den Räumen und Gesetzen anderer Medien und deren Parametern kombiniert wie kontrastiert. So existieren heute konventionelle Anordnungen des Hörens mitunter als Zeugnisse historischer Gebrauchsweisen und haben ihre Ausschließlichkeit längst verloren. Wo ein Hörspiel rezipiert wird, hängt durch den grundlegenden Umbau des Mediensystems nicht mehr zwangsläufig vom Medium, über das es distribuiert wird, sondern von den Rezipienten selbst ab. Ebenso wie neuere Theaterformen die Rolle der Rezipienten verändern können, vermögen dies auch aktuelle Formen des Hörspiels, wie es etwa Paul Plamper in seiner Hörspielskulptur *RUHE 1* oder Eran Schaerf in seinem intermedialen Projekt *FM-Scenario* demonstrieren. Für die Rezipienten bedeutet dies nicht nur das Aufsuchen ungewohnter neuer (Kunst/Hör)Räume, sondern die aktive Teilnahme an der Kreation im Oszillieren vormals getrennter Rollen und Räume, nämlich die des Produzenten und Rezipienten. Durch die Veränderungen des Mediensystems finden sich in den letzten Jahrzehnten verstärkt Spielformen im Hörspiel, die sich durch Medienkombinationen aus der rein akustisch-vermittelten Sphäre des Rundfunks durch Kooperationen in audiovisuelle Zusammenhänge begeben. Aber auch die entgegengesetzte Richtung ist nach wie vor zu finden: Ausgehend von audiovisuellen Inszenierungs- und Aufführungskonzepten bewegen diese sich in rein akustische Aufführungskontexte. Die Entgrenzung und das Aussetzen normativer Spielregeln, die jeweils originär getroffene Festlegung und das Abstecken des Spielfeldes bedeuten für die Darstellungsformen des Hörspiels spannungsreiche Konfigurationen. Ich möchte diese (inter)medialen Konfigurationen nun abschließend an wenigen Beispielen anskizzieren.

Ein Theaterregisseur, der in seinen Werken durchweg mit unterschiedlichen Medien und Inszenierungsformen operiert und diese auf Darstellungsweisen jeweils originär insbesondere auch in und durch Medienwechsel befragt, ist Christoph Schlingensief. Sein Hörspiel *Rosebud* (WDR 2002) hat bereits einen Medienwechsel hinter sich, da es sich dabei zunächst um eine Inszenierung an der Volksbühne Berlin<sup>4</sup> handelt, die er später für die radiophone Version als Auftragsarbeit für den WDR entsprechend umgestaltet. Bereits das Hörspiel *Rocky Dutschke '68* (WDR 1997) folgt einer Inszenierung für die Theaterbühne. Schlingensief beschreibt diesen Medienwechsel als eine Möglichkeit, aus der

eine andere Kraft entstehen kann, wenn gute Schauspieler wie beispielsweise Margit Carstensen, Volker Spengler, Martin Wuttke und Sophie Rois das schon gespielt haben. Da entsteht schon eine besondere Kraft durch das Proben und durch das Aufführen vor dem Publikum. Das kann auch in die Routine abrutschen, aber bei denen ist es nun eben nicht so gewesen, sondern sie haben dann diesen Speicher angelegt, den sie dann auch so wieder abrufen konnten. (zit. n. Purkert 2003: o. S.)

Dabei legt Schlingensief sein Hörspiel *Rosebud*, das keine durchgängige Handlung aufweist, sondern vielmehr aus einzelnen Handlungsfragmenten besteht, als eine Art Live-Reportage an, die fragmentarisch auf aktuelles politisches Weltgeschehen anspielt: als dichtes Netz aus Referenzen, im Einbrechen der Realität in die Fiktion und vice versa in Form des Barthschen *effet de réel*. Da die Geräusche nicht handlungssillustrierend eingesetzt sind, jedweder Versuch einer Deutung oder Zuordnung ins Leere läuft – beziehungsweise eher für Irritation als Klärung sorgt –, erwächst daraus die Möglichkeit, die Geräusche, Struktur und Klang, ihr Tönen samt Tönung zu hören, statt ihre Zeichenhaftigkeit im Kontext zu encodieren. Dies ließe sich, überspitzt formuliert, als eine Art anvisierten Umerziehens und ein Einwirken auf die Hörgewohnheiten der Rezipienten verstehen, eröffnet es doch die Möglich-

4 Der Dramentext *Rosebud – Das Original* ist das Protokoll der Uraufführung des Theaterstücks vom 21.12.2001 an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, ergänzt um Erläuterungen und Kommentare Christoph Schlingensiefs. Die Gestaltung des Dramentextes unterscheidet sich dabei von klassischen insofern, als die einzelnen Passagen je nach Funktion im Inszenierungstext ausgezeichnet sind: Kommentare Schlingensiefs (etwa Regieanweisungen) sind fett und kursiv gedruckt, verbalsprachliche Ausgestaltungen in der Schriftgröße bzw. durch Großbuchstaben markiert – mitunter bis zur Unlesbarkeit –, improvisierte Texte sind grau unterlegt.

keit eines anderen Zuhörens, wie es sich bereits in den innerhalb der vorliegenden Arbeit analysierten Hörspielen gezeigt hat. Schlingensief befragt vom Radiodispositiv aus unsere Hör- und Sehgewohnheiten sowie deren intersensorisches Zusammenspiel und die Konventionen der Inszenierung von Info wie Entertainment und reflektiert die (Un)Möglichkeit eines Auswegs über das Theater und seine Spielräume. Auch im Hörspiel wird »der klar erkennbare Klang einer fundamentalen Dissonanz« (2011: 64) hörbar, den der Kulturwissenschaftler Diedrich Diederichsen für Schlingensiefs Theaterästhetik proklamiert, auch im Hörspiel scheint das künstlerische Handeln in der Unübersichtlichkeit zu verschwinden, »das drastische Thema, das grotesk-gewaltförmige Erzählte, der wahnsinnige Weltbezug, die Kombination aus Brachial-Boulevard, geschichtlicher Katastrophe und Götterdämmerung« (ebd.: 65) im Leerlauf zu enden und ebenso lautstark und polternd abzutreten, wie es zu Beginn aufkreuzt. Solchermaßen, und dies sei hier nur angedeutet, lässt sich Schlingensiefs Hörspiel – auch darüber, dass er das Prinzip der Repräsentation sabotiert – in der Traditionslinie der besprochenen Hörspiele sehen. *Rosebud* folgt keiner psychologisch motivierten Handlung, möchte den Hörer nicht illusionieren, ist aber durchaus nicht inhaltslos. Nur ist es die Verquickung von Form – selbst thematisch dar- und ausgestellt – und Inhalt, die als zentrales Moment des Hörspiels fungiert, den Hörer auf Distanz hält, ihn aufmerksam für die eigene Rezeptionsweise werden lässt und etwa Hörgeohnheiten des Kinos wahrnehmbar macht. Durch die Betonung der Differenz medialer Spielformen des Theaters und des Rundfunks, bleibt das Hörspiel – als inszenierte Radiokunst in ständiger Bezugnahme auf den Rahmen – als surrealistisches Spiel immerzu offensichtlich, präsent und jedwede Illusion permanent (zer)störend. Schlingensief operiert also auf verschiedenen Ebenen mit intermedialen und medienreflexiven Formspielen über (u. a. altermediale) Systemreferenzen zu theatralen Darstellungsformen, journalistischen Formaten, televisuellen und filmischen Spielformen, ohne dabei zuvorderst den »*intermedial gap*« (Rajewsky 2002: 128) zu überbrücken und einer Illusionsbildung zuzuarbeiten; ganz im Gegenteil, denn er verwendet dieselben vor allem, um über die Distanzierung die eigene Wahrnehmungstätigkeit und den Funktionsmechanismus medialer Formen für den Rezipienten diskursiv und erlebbar zu machen.

Ebenso wie Schlingensief ist auch der Hörspielmacher Andreas Ammer immerzu auf der Suche nach den Besonderheiten der beteiligten Medien, den spezifischen, den Medien selbst inhärenten Darstellungsweisen und den Differenzen zu anderen medialen Erscheinungsformen, um diese im Kunstwerk

insbesondere im Hinblick auf die Rezeptionsästhetik fruchtbar zu machen, ohne dabei im Rahmen von Modalitäten einer konstruierten Unmittelbarkeit primär dem Ziel zu folgen, die Medialität selbst zu verbergen. In zahlreichen Produktionen untersuchen Andreas Ammer und FM Einheit das besondere Verhältnis von Live-Aufführungen und medialen Ereignissen und schälen die für sie in diesem Sinne radiophonen Strategien der auditiven Kunstform heraus, inszenieren das Hörspiel u. a. als Liveshow wie bei *Apocalypse Live*. Ammer sieht im Hörspiel gar »eine der wenigen zeitgemäßen Kunstformen, die es überhaupt gibt [...], sofern es sich nur traut, seine Stärken auszuspielen.« (2001: 291) Die Stärke des Mediums liegt für ihn nicht in der Unaufdringlichkeit eines Nebenbei, das die Leere des Alltags durch die Vergabe eines Sedativums über Rituale und Routinen der Fließprogramme zu füllen vermag. Die Fußball-Live-Reportage stellt für ihn nach wie vor die Spielform im Radio-dispositiv dar, die das einzulösen im Stande ist, was sie verspricht, nämlich die vermittelt unmittelbare Teilnahme am Spielgeschehen:

Alles teilt sich über die Stimme des Reporters mit, die Emotion und die Geschwindigkeit, mit der er redet. Man kann sich nie vorstellen, wo ein Spieler ist, wie er aussieht, aber trotzdem teilt sich das, was im Stadion passiert, eins zu eins mit. Da ist ein Medium bei sich selbst. Es versucht nicht, das was passiert, eins zu eins abzubilden. Der Reporter sagt nicht: Jetzt rennt er mit soundsoviel Stundenkilometern im spitzen Winkel und der Torwart steht viel zu weit in der rechten Ecke, dazu ist gar keine Zeit. Der ganze Inhalt muss sekundär produziert werden und er wird produziert durch die Aufregung des Reporters. Redet er schneller, heißt das, jetzt ist die Chance da und es ist völlig egal, wo der Spieler steht. (Ebd.)<sup>5</sup>

Einige Hörspielmacher haben das Faszinosum der Sportreportage zum Thema ihrer radiophonen Arbeiten gemacht, bzw. dramaturgische Strategien zur Aufmerksamkeitslenkung adaptiert wie z. B. Ror Wolf in u. a. *Das langsame Erschlaffen der Kräfte* (BR 2006). Dabei spielt Wolf wie u. a. Walter Ruttmann und Mauricio Kagel produktions- wie rezeptionsästhetisch mit Systemreferenzen, indem er etwa das dem Hörspiel zugrundeliegende Material – das Material setzt sich aus Live-Kommentaren von Fußballübertragungen und Gedichtrezitationen zusammen – nach musikalischen Prinzipien komponiert wie montiert. Hierüber entwickelt er einerseits ein Hörspiel, das den Stimmkörper und seine prosodischen Sprach- als Sprechbewegungen im Hinblick auf

5 Einen spannenden und aufschlussreichen Blick auf das Prinzip Live wirft Jochen Meißener (2005: 175–202).

diese Performativität untersucht, andererseits macht er die Spielregeln der Übertragung selbst diskursiv. Besteht der wesentliche Unterschied zur Fernsehübertragung darin, dass es sich nicht um einen *bloßen* Kommentar der audiovisuellen Fern-Sicht handelt, sondern um eine Live-Reportage: eine Art Simultanübersetzung der audiovisuellen Zusammenhänge für den Zuhörer, so benötigt die Fußball-Live-Reportage gerade den Überschuss der »Stimmlichkeit des Sprechens« (Kolesch/Krämer 2006: 11), um in der Vermittlung aufzugehen und insofern für den Zuhörer zu funktionieren. Dieses Überschreitende der menschlichen Rede erzeugt den Sinn in der »Spur des Materiellen« mit: die Performanz stellt, mit Dieter Mersch, »dem Sinn, dem Inhalt der Rede ein anderes gegenüber.« (2004: 503) Auch bei diesem Beispiel neuerer Radiokunst wirkt sich die intermediale Forschungsperspektive produktiv auf die Analyse aus, steht das Hörspiel doch in mehrfacher Hinsicht in Beziehung zu medialen Konfigurationen, die über das Mediendispositiv und seine Produktion- wie Rezeptionsräume hinausgehen, die dasselbe jedoch über spezifische Inszenierungsstrategien u. a. einzuholen versucht. Ebenso wie Mauricio Kagels Hörstück ein traditionell verankertes Verständnis der Rezeption radiophoner Kunstwerke zu verunsichern vermag und mit Hörerwartungen spielt, vermögen dies auch aktuelle Formen des Hörspiels. Ein Beispiel einer der Konzeption und Komposition Mauricio Kagels nicht unähnlich gestalteten Höranordnung ist Paul Plampers<sup>6</sup> »begehbare Hörspielskulptur« *RUHE 1* (WDR/Museum Ludwig 2008). Bereits zu Beginn seiner Beschäftigung mit dem Hörspiel interessieren den Berliner Regisseur und Autor medienspezifische Darstellungsweisen und alternative Inszenierungs- und Präsentationsformen, darunter u. a. Hörspiele im öffentlichen Raum und installative Ausstellungskonzepte. Für das Kölner Museum Ludwig und den WDR entwickelt er die 31-Kanal-Klanginstallation *RUHE 1* zunächst im (Ausstellungs-)Raum als Audio-Installation im *white cube* mit leeren Stühlen und Tischen, auf denen

6 Paul Plamper war als Regieassistent am Berliner Ensemble, an der Volksbühne Berlin und als Kurator der Hörspiel-Veranstaltungsreihe *Hörspielzentrale* am HAU tätig. Für den WDR realisiert er zahlreiche Hörspiele, u. a. *Henry Silber geht zu Ende* (2003) und *Hochhaus 1–3* (2006). Außerdem betreibt Plamper die Hörspielplattform *hoerspielpark.de*, die eine Alternative zu herkömmlichen Audio-Verlagsmodellen darstellt und auf der ausgewählte Hörspielmacher (u. a. Schorsch Kamerun und Rimini Protokoll) ihr Gesamtwerk im Internet zugänglich machen.



Lautsprecher positioniert sind. Dies stellt den Ausgangspunkt für die spätere Übertragung der akustischen Szenerie in die Radioversion von *RUHE 1* dar.<sup>7</sup>

Geschickt nutzt Plamper dabei in beiden medialen Inszenierungen den akustischen Raum, die Atmosphäre des Geschehens, denn der Rezipient sitzt selbst mitten in der Geräuschkulisse eines Cafés. Im Moment der Ruhe markiert Plamper die Handlungsräume, in denen das Spiel seinen wesentlichen Spielgedanken im Moment der Störung als Möglichkeitsraum inne hat, als eine »Akustische Großaufnahme« (2012: 209), als welche sie der Theaterwissenschaftler Vito Pinto bezeichnet, die die lineare Zeit für den Rezipienten zum Stillstand bringt. Plamper bedient sich also eines filmischen Gestaltungsverfahrens, um den Hörer in die Szenerie einzubinden. Dieses intermediale Verfahren ruft dabei neben der auditiven auch die visuelle Rezeption auf, die bereits auch über die räumliche Choreographie der Hörspielszene insgesamt eine zentrale Rolle spielt, ist es dem Regisseur doch über die stereophone Ausgestaltung des Handlungsgeschehens möglich, den Eindruck von Räumlichkeit sehr präzise zu gestalten. Dabei fungiert das Geräusch des manuellen Vor- und Zurückspulens des Tonbands als eine Art Erzählinstanz und exponiert sich zugleich als technisches Verfahren des Hörspiels. Dadurch wird die Re-

7 In der Installation entsteht über das Beziehungsgeflecht der Stimmen die räumliche Anordnung und montiert sich im Vollzug des Hörens darüber hinaus zu einem sozio-kulturellen Raum. Die inszenierte Unmittelbarkeit des Ereignisses kommt im Ausstellungsraum durch die Simultaneität der Gespräche zustande, die alle parallel einem *Höhepunkt* entgegenstreben. Die Gleichzeitigkeit der Gespräche an den verschiedenen Tischen übersetzt der Regisseur wiederum in die Linearität des Hörspiels. Um diese Gleichzeitigkeit zu markieren, verwendet Plamper jeweils zu Beginn und am Ende der Gespräche prägnant eingesetzte Rückspulgeräusche einer analogen Tonbandmaschine und mischt die Geräuschkulisse im Hintergrund – die Szenerie des Cafés – zusätzlich genau ab. Über diese dramatische Formgebung lässt der Regisseur den Zuhörer eben nicht nur an den einzelnen Gesprächen teilhaben, sondern setzt diese räumlich in Relation, trennt bzw. verbindet die Tischgespräche von- bzw. miteinander, und stellt sie so in den größeren Zusammenhang des Geschehens. Plamper schafft akustische Signale, vernetzt die jeweilige Szene mit schon bekannten Gesprächsfetzen des Nachbartischs als erkennbare Refrain-elemente, die wiederum dem Hörer als Orientierungsmomente im inszenierten Raum des Cafés dienen, welche der Rezipient nach und nach entdeckt, kombiniert und zueinander in Beziehung setzt. Vito Pinto arbeitet hierzu in seiner Analyse des Hörspiels den Einsatz des *Cocktailparty-Effekts* als medienästhetischen Effekt detailliert heraus, der Pinto zufolge die »Kreisstruktur des Verlaufs des Hörspiels [markiert], um bestimmte Worte, Sätze, Lacher, Aufschreie, Geräusche bewusst in den Vordergrund zu mischen und aus dem Hintergrund hervorzuholen« (2012: 207), der somit die Aufmerksamkeit des Hörers bewusst lenkt und den Effekt aktiv inszeniert.

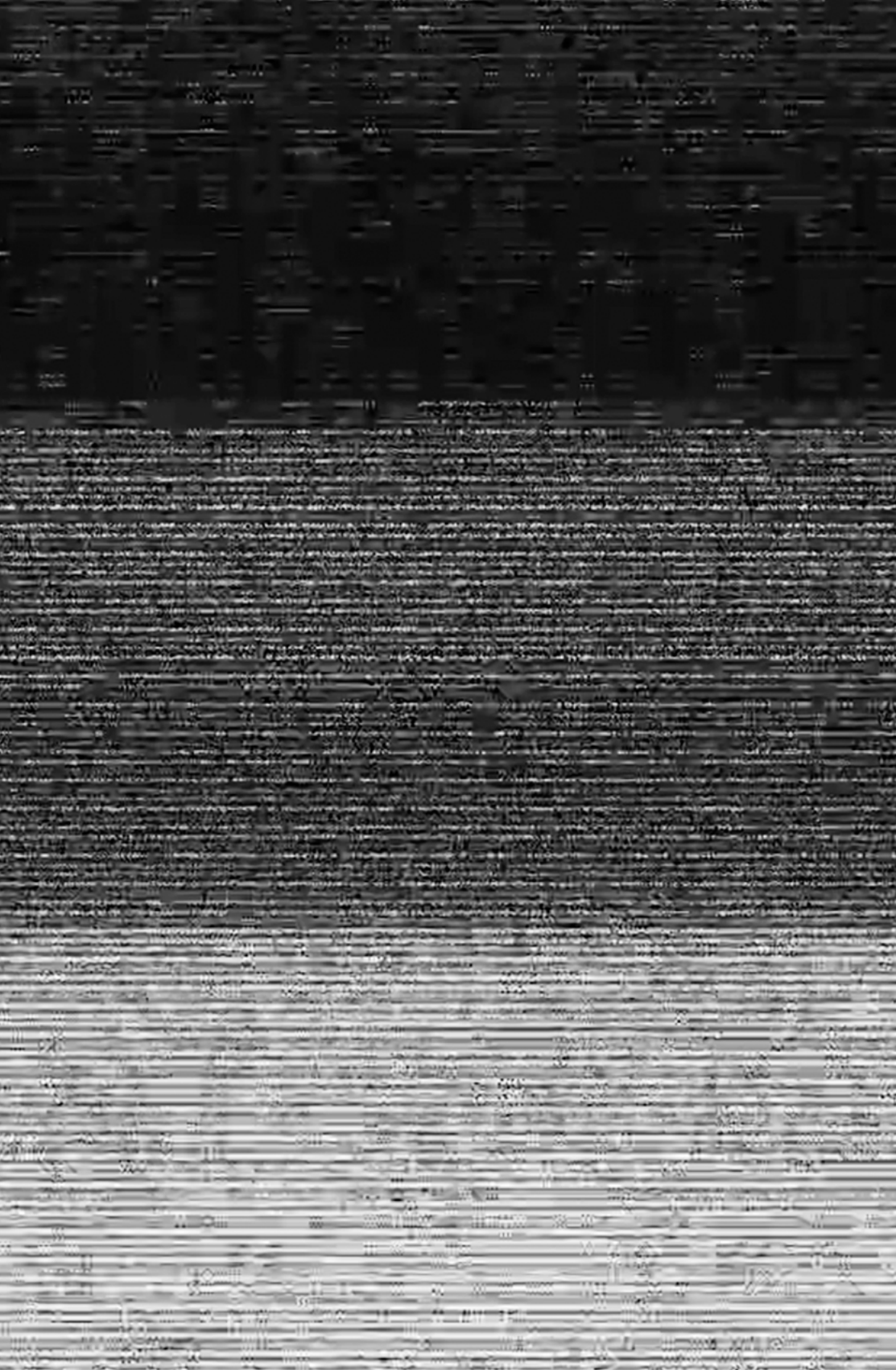
zeption als *Ab-Hörsituation* und der Vorgang des Abhörens als zu *hörendes Moment* selbst zum künstlerischen Konzept des Hörspiels und der Zuhörer Zeuge der Ereignisse. Wo sich der Besucher der Installation, vor dem Tisch sitzend, mit dem Kopf zwischen die Boxen beugen und sich diesen ganz konkret zu-neigen muss, um den Gesprächen zu lauschen und auf diese Weise eine auch körperliche Position des Belauschenden einzunehmen, wird die Ab-Hörsituation in der Übersetzung für das Radio eben durch den manuellen Vorgang des Zurück- und Vorspulens in die radiophone Komposition übernommen. Die komplex montierte Kulisse aus Geräuschen und Stimmen stellt auch hier wiederum eine Beziehung zum Zuhörer her, der sich in der Café-Kulisse zu orientieren sucht. Der Rezipient ist zwar körperlich in der Szenerie (aufmerksam hörend) anwesend – die Szene selbst entfaltet sich jedoch rein akustisch. Der durch den Raum schweifende Blick in der Installation beobachtet indessen Andere beim Zuhören und begreift sich andererseits als Beobachteten, ist in der Rezeption dabei jedoch zu jedem Zeitpunkt auf sich selbst zurückgeworfen und insofern isoliert, allein über den Augenkontakt der sich zufällig treffenden Blicke sind die Teilnehmer der Installation während des Rezeptionsakts miteinander verbunden.

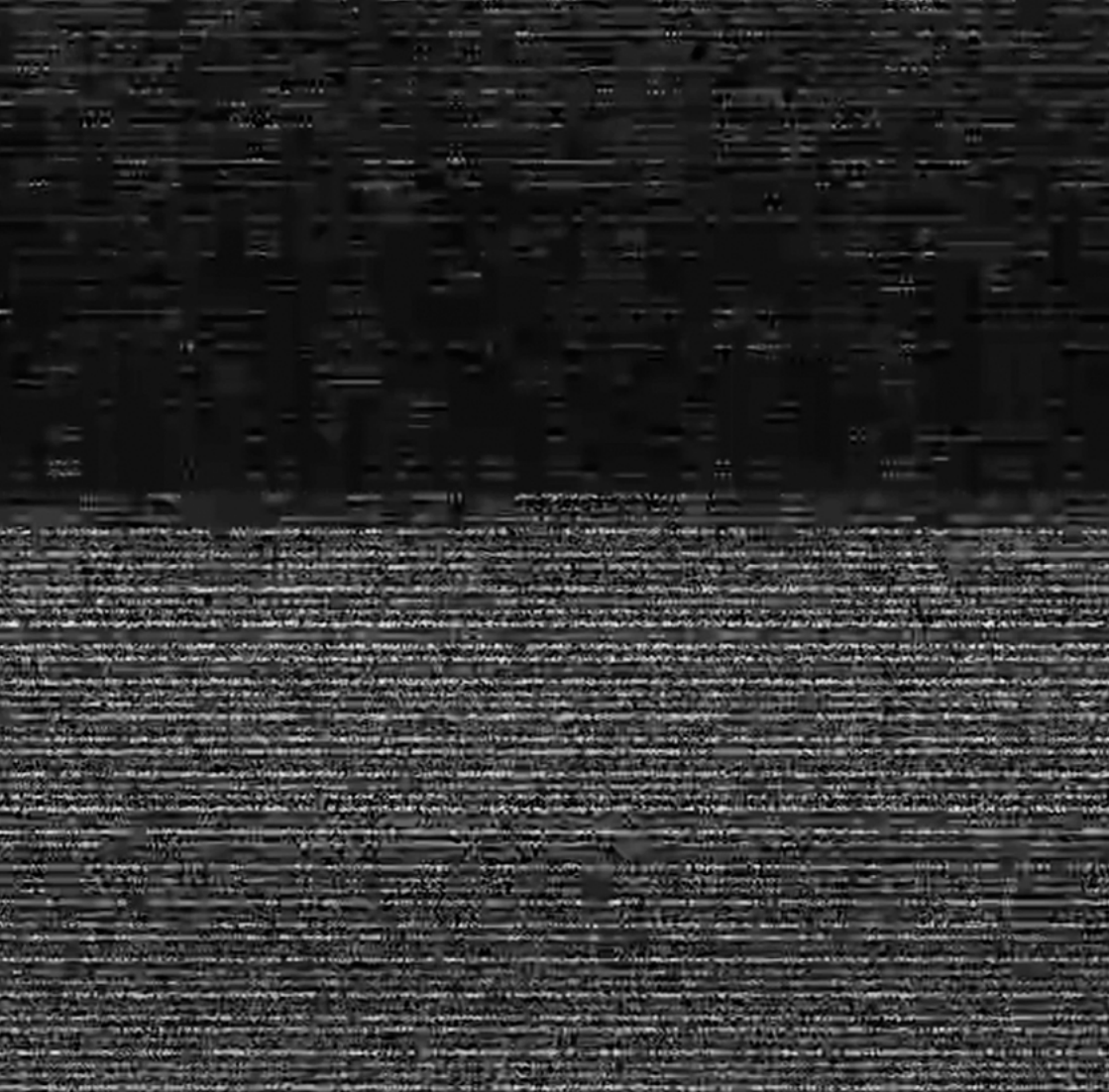
Über die angedeuteten Wege implementieren gegenwärtige Hörspielmacher die Reflexion über mediale Vermittlungsformen ins Hörspiel: als gegenseitige Durchkreuzung von Werk und Rahmung in stets unabgeschlossenen und aufgeschobenen heterogenen Räumen, die das Hörspiel und seine Möglichkeitsräume anders zu denken erlauben und in denen die Sinne, insbesondere der Hör- und der Sehsinn, in intermodale wie intra- und intermediale Wechselspiele verstrickt werden und darüber nicht nur die *HörSpielRäume* erfahrbar machen, sondern auch zu entgrenzen suchen. Von der radiophonen Kunstform des Hörspiels aus befragen Hörspielmacher über medienreflexive Anordnungen ebenso die Beschaffenheit anderer medialer Konfigurationen auf deren medien-spezifische Materialität hin. So herausfordernd eine interformative Analyse des Hörspiels auch ist, so aufschlussreich ist sie doch, sobald alle Ebenen des Hörspiels – und dies betrifft vor allem die Ebene des Zusammenhangs von Gestaltungsverfahren und Produktionstechnik, der auch gegenwärtig noch zu wenig Beachtung zukommt – mit einbezogen werden.

Allen Untergangsprognosen beinahe zum Trotz, proklamiert Hans J. Kleinsteuber noch 2012, dass das »Radio das Vielfältigste aller Medien« darstelle: »Dies ist u. a. der Tatsache geschuldet, dass niemand so genau weiß, wo die äußeren Grenzen des Phänomens Radio liegen.« (2012: 11) Diese Tatsache, dass sich die äußeren Grenzen im Zuge der Digitalisierung potentiell auflösen

und sich daher an vielen Stellen des Radiodispositivs prinzipiell ob der Vielfalt und des Facettenreichtums andocken lässt, hat intermediale Erscheinungsformen im Kulturradio von den Grundbedingungen her unterstützt. So betont Bernhard Siegert etwa für das Konzept *Extended Radio*, es gehe von der Feststellung aus, »dass ›Radio‹ sich jeder eindeutigen historischen, technischen und epistemologischen Definition entzieht.« (Zit. n. Grundmann 2006: 206) Heidi Grundmann überträgt diese Feststellung auf die Radiokunst, denn auch sie entziehe sich generell jeglicher längerfristig gültigen Definition und Einordnung (vgl. ebd.: 207). So müssen auch alle Neubenennungen der Hörspielformen in deren Entwicklung immer von temporärem Status sein.







»Das Hörspiel steht schon mit einem Bein  
im Leben, wenn sich andere Ausdrucksformen  
noch die Prothesen anschnallen. Es spricht  
nur einen Sinn an, die anderen muss es sich  
erkämpfen.«

*Christoph Schlingensiefel, 2008*



# Bibliographie

---

THEODOR W. ADORNO (1973): *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/Main 2012.

ANDREAS AMMER: »Trojanisches Pferd. Das Hörspiel auf der Höhe von Zeit und Technik«, in: Bund der Kriegsblinden Deutschlands und Filmstiftung Nordrhein-Westfalen (Hg.): *HörWelten. 50 Jahre Hörspielpreis der Kriegsblinden 1952–2001*. Berlin 2001, S. 291–297.

RUDOLF ARNHEIM (1936): *Rundfunk als Hörkunst und weitere Aufsätze zum Hörfunk*. Frankfurt/Main 2001.

THOMAS ASSHEUER: »Kopfsprung ins Seichte. Der öffentlich-rechtliche Rundfunk steckt in der Krise«, in: Wolfgang Schneider (Hg.): *Grundlagen-texte zur Kulturpolitik*. Hildesheim 2007, S. 284–298.

DIRK BAECKER: *Wozu Kultur?* Berlin 2003.

MICHAEL BACHMANN: »(1968) Ein Aufnahmestand. Klang/Körper und Ideologiekritik«, in: Friedemann Kreuder/ders. (Hg.): *Politik mit dem Körper. Performative Praktiken in Theater, Medien und Alltagskultur seit 1968*. Bielefeld 2009, S. 193–208.

ROLAND BARTHES (1968): »Der Wirklichkeitseffekt«. In: Ders.: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*. Frankfurt/Main 2006, S. 164–172.

GERHART BAUM: »Ökonomisch nicht messbar«. Der Kulturauftrag des öffentlichen Rundfunks«, in: epd medien, Nr. 10, 10.02.2010, S. 26.

ROBERTO DI BELLA: »... das wild gefleckte Panorama eines anderen Traums«: Rolf Dieter Brinkmanns spätes Romanprojekt. Würzburg 2015.

WALTER BENJAMIN (1936): »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit«, in: ders.: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Bd. I.2. Frankfurt/Main 1974, S. 431–469.

– (1934): »Auf die Minute«, in: ebd., Bd. IV.2, S. 761–763.

– (1932): »Zweierlei Volkstümlichkeit. Grundsätzliches zu einem Hörspiel«, in: ebd., S. 671–673.

– (1932A): »Was die Deutschen lasen, während ihre Klassiker schrieben«, in: ebd., S. 641–670.

– (1932B): »Theater und Rundfunk. Zur gegenseitigen Kontrolle ihrer Erziehungsarbeit«, in: ebd., Bd. II.2, S. 773–776.

– (1932C): »Radau um Kasperl«, in: ebd., S. 674–695.

– (1931): »Reflexionen zum Rundfunk«, in: ebd., Bd. II.3, S. 1506f.

– (1929): »Gespräch mit Schoen«, in: ebd., Bd. IV.2, S. 548–551.

– (1929A): »Berliner Dialekt«, in: ebd., Bd. VII.1, S. 68–74.

NATALIE BINCZEK: »Das Material ordnen. Rolf Dieter Brinkmanns akustische Nachlassedition *Wörter Sex Schnitt*«, in: Thomas Wegmann/Norbert Christian Wolf (Hg.): »High« und »low«. *Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur*. Berlin 2012, S. 57–82.

NATALIE BINCZEK/VERA MÜTHERIG: »21 Hörspiel/Hörbuch«, in: Natalie Binczek/Till Demdeck/Jörgen Schäfer (Hg.): *Handbuch Medien der Literatur*. Berlin/Boston 2013, S. 467ff.

HORST BERGMEIER: *Dada-Zürich. Ästhetische Theorie der historischen Avantgarde*. Göttingen 2011.

UMBERTO BOCCIONI (1912): »Die futuristische Bilderhauerkunst«, in: Umberto Apollonio (Hg.): *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution*. Köln/Mailand 1972.

HELMUT BÖHME/KLAUS R. SCHERPE: »Zur Einführung«, in: dies. (Hg.): *Literatur und Kulturwissenschaft. Positionen, Theorien, Modelle*. Reinbek 1996, S. 7–24.

JAY DAVID BOLTER/RICHARD GRUSIN: *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge 2001.



HANS-JOACHIM BRAUN: »Themen der Technik in der Musik des 20. Jahrhunderts«, in: Gerhard A. Stadler/ Anita Kuisle (Hg.): *Technik zwischen Akzeptanz und Widerstand*. Münster 1999, S. 167–189.

HANS BREDOW (1956): »Freud und Leid in drei Jahrzehnten«, in: Ernst Johann (Hg.): *Linien eines Lebens. Friedrich Bischoff. Gestalt, Wesen und Werk*. Tübingen 1956, S. 19–27.

– (1960): *Im Banne der Ätherwellen*. Bd. 2. Stuttgart 1960.

BERTOLT BRECHT (1932): »Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. Rede über die Funktion des Rundfunks«, in: Bertolt Brecht. *Gesammelte Werke 18. Schriften zur Kunst und Literatur 1*. Frankfurt/Main 1967, S. 127–134.

– (1930A): »Erläuterungen zum ›Ozeanflug‹«, in: ebd., S. 124–127.

– (1930): »Über Verwertung«, in: ebd., S. 123–124.

– (1927): »Radio – eine vorsintflutliche Erfindung?«, in: ebd., S. 119–121.

– (1927A): »Vorschläge für den Intendanten des Rundfunks«, in: ebd., S. 121–123.

– (1927B): »Brief an Ernst Hardt«, in: ebd., Bd. 21, S. 215.

– (1927C): »Junges Drama und Rundfunk«, in: ebd., Bd. 21, S. 189–190.

SABINE BREITSAMETER: »1924: Radiokunst – drei Grundpositionen«, in: dies./ Anne Thurmann-Jajes/Winfried Pauleit (Hg.): *Sound Art. Zwischen Avantgarde und Popkultur*. Köln 2006, S. 87–95.

ROLF DIETER BRINKMANN: *Wörter Sex Schnitt. Originaltonaufnahmen 1973*. Hg. v. Herbert Kapfer u. Katarina Agathos. München: intermedium rec. 2005.

ROLF DIETER BRINKMANN (1974/75A): »Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten (1974/1975)«, in: ders.: *Westwärts 1&2. Erweiterte Neuauflage*. Reinbek 2005, S. 256–330.

– (1974/75): *Briefe an Hartmut. 1974–1975*. Reinbek 1999.

– (1974): *Westwärts 1&2. Gedichte. Mit Fotos und Anmerkungen des Autors. Erweiterte Neuauflage*. Reinbek 2005.

– (1974A): »Vorbemerkung«, in: ebd., S. 7–9.

– (1972/73A): *Rom, Blicke*. Reinbek 1979.

- (1972/73): *Schnitte*. Reinbek 1988.
- (1971): *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand*. Reinbek 1987.
- (1970/74): »Notizen und Beobachtungen vor dem Schreiben eines zweiten Romans 1970/74«, in: Maleen Brinkmann (Hg.): *Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen Essays Hörspiele Fotos Collagen 1965–1974*. Reinbek 1982, S. 275–295.
- (1970): »Spiritual Addicton. Zu William Seward Burroughs' Roman Nova Express (1970)«, in: ebd., S. 203–206.
- (1969): »Einübung einer neuen Sensibilität«, in: Maleen Brinkmann (Hg.): *Rolf Dieter Brinkmann, Literaturmagazin 36* (1995), S. 147–155.
- (1969A): »Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu der Anthologie ›SilverScreen‹«, in: Maleen Brinkmann (Hg.): *Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen Essays Hörspiele Fotos Collagen 1965–1974*. Reinbek 1982, S. 248–269.
- (1969B): »Anmerkungen zu meinem Gedicht ›Vanille‹«, in: *März Texte 1. Trivialmythen*. Darmstadt 1969, S. 143–146.
- (1969C): »Der Film in Worten«, in: Maleen Brinkmann (Hg.): *Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen Essays Hörspiele Fotos Collagen 1965–1974*. Reinbek 1982, S. 223–247.
- (1969D): »Die Lyrik Frank O'Haras«, in: ebd., S. 207–222.
- (1968): *Standphotos*. Reinbek 1980.
- (1968A): »Angriff aufs Monopol. Ich hasse alte Dichter«, in: Uwe Wittstock (Hg.): *Roman oder Leben? Postmoderne in der deutschen Literatur*. Leipzig 1994, S. 65–77.
- BAZON BROCK: »Ich bin kein Dichter – Ich fühle den Schmerz – R. D. Brinkmann ließ die Fetzen fliegen wie die Buddhisten ihre Gebetsfähnchen«, in: Karl-Eckhard Carius (Hg.): *Brinkmann. Schnitte im Atemschutz*. München 2008, S. 14–25.
- PETER BÜRGER: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/Main 1974.
- BARBARA BÜSCHER: »Live Electronic Arts und Intermedia: die 1960er Jahre«, online unter <http://www.qucosa.de/fileadmin/data/qucosa/documents/3949/HabilBBuescher.pdf>. (Zugriff: 31.03.2018)

- WILLIAM S. BURROUGHS (1970): *Die elektronische Revolution*. Bonn 1994.
- (1966): »Die unsichtbare Generation«, in: Klaus Schöning (Hg.): *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche*. Frankfurt/Main 1970, S. 237–247.
- (1963): »Die Zerschneide-Methode«, in: Utz Riese (Hg.): *Falsche Dokumente. Postmoderne Texte aus den USA*. Leipzig 1993, S. 84–87.
- (1962): *Naked Lunch*. Wiesbaden 1962.
- FERRUCCIO BUSONI (1916): *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Wilhelmshaven 2001.
- PETER O. CHOTJEWITZ: »Der Regisseur und sein Autor«, in: Klaus Schöning (Hg.): *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche*. Frankfurt/Main 1970, S. 134–139.
- PETER DAHL: *Radio. Sozialgeschichte des Rundfunks für Sender und Empfänger*. Reinbek 1983.
- CARL DAHLHAUS: *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel 1978.
- DIETER DANIELS: *Kunst als Sendung. Von der Telegrafie zum Internet*. München 2002.
- ULRICH DEPPENDORF: »»Der heutige Stellenwert des öffentlich-rechtlichen Kulturauftrags aus Sicht des öffentlich-rechtlichen Rundfunks«, in: Manfred Kops (Hg.): *Der Kulturauftrag des öffentlich-rechtlichen Rundfunks*. Münster 2005, S. 147–155.
- BERNHARD DIEBOLD (1921): »Eine neue Kunst. Die Augenmusik des Films«, in: Jeanpaul Georgen (Hg.): *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*. Berlin 1989, S. 98–99.
- DIEDRICH DIEDERICHSEN: »Diskursverknappungsbekämpfung und negatives Gesamtkunstwerk: Christoph Schlingensief und seine Musik«, in: Pia Janke/Teresa Kovacs (Hg.): *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*. Wien 2011, S. 60–68.
- ALFRED DÖBLIN: »Literatur und Rundfunk«, in: Reichs-Rundfunk-Gesellschaft: *Dichtung und Rundfunk. Reden und Gegenreden*. Berlin 1930. Online unter: [https://www.lmz-bw.de/fileadmin/user\\_upload/Medienbildung\\_MCO/fileadmin/bibliothek/reichsrfg\\_dichtung/reichsrfg\\_dichtung.pdf](https://www.lmz-bw.de/fileadmin/user_upload/Medienbildung_MCO/fileadmin/bibliothek/reichsrfg_dichtung/reichsrfg_dichtung.pdf) (Zugriff: 31.03.2018).

REINHARD DÖHL (1988): *Das Neue Hörspiel. Geschichte und Typologie des Hörspiels*. Darmstadt 1988.

– (1987): »Akustische Literatur als Gattung«. Online: [http://doehl.netzliteratur.net/mirror\\_uni/hspljapan.htm](http://doehl.netzliteratur.net/mirror_uni/hspljapan.htm) (Zugriff: 31.03.2018).

– (1987A): »Walter Benjamins Rundfunkarbeit«. Online <http://www.stuttgarter-schule.de/benjamin.htm> (Zugriff: 31.03.2018).

UMBERTO ECO (1968): *Einführung in die Semiotik*. München 1968.

– (1962): *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt/Main 2012.

LORENZ ENGELL/LISA GOTTO: »Gesellschaftsorientierte Medientheorie«, in: Claudia Liebrand/Irmela Schneider/Björn Bohnkamp/Laura Frahm (Hg.): *Einführung in die Medienkulturwissenschaft*. Münster 2005, S. 99–113.

LOTTE H. EISNER (1930): »Walter Ruttmann schneidet ein Film-Hörspiel«, in: Jeanpaul Georgen (Hg.): *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*. Berlin 1989, S. 131.

– (1930A): »Reichsrundfunk sendet akustische Filme«, in: ebd., S. 132.

HANS EMONS: *Montage – Collage – Musik*. Berlin 2009.

HANS MAGNUS ENZENSBERGER: »Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend«, in: Kursbuch 11 (1968), S. 187–197.

CORNELIA EPPING-JÄGER (2012): »Rolf Dieter Brinkmann; ›Die Wörter sind böse‹ / ›Wörter Sex Schnitt‹«, in: Natalie Binczek/dies. (Hg.): *Literatur und Hörbuch*. München 2012, S. 48–59.

– (2014): »›Die verfluchte Gegenwart – und dann das Erstaunen, dass ich das sage‹ – Rolf Dieter Brinkmann und das Tonband als produktionsästhetische Maschine«, in: Natalie Binczek/dies. (Hg.): *Das Hörbuch: Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens*. München 2014, S. 137–155.

SIGRID FAHRER: *Cut-up: eine literarische Medienguerilla*. Würzburg 2009.

PAUL FALKENBERG (1961): »Tonmontage. A propos Ruttmann«, in: Jeanpaul Georgen (Hg.): *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*. Berlin 1989, S. 57–58.

WERNER FAULSTICH: *Radiotheorie. Eine Studie zum Hörspiel ›War of the Worlds‹ (1938) von Orson Welles*. Tübingen 1981.

MARKUS FAUSER: »Die Energie der Form. Lyrische Präsenz bei Rolf Dieter Brinkmann«, in: ders./Martin Schierbaum (Hg.): *Unmittelbarkeit. Brinkmann, Born und die Gegenwartsliteratur*. Bielefeld 2016, S. 55–73.

LESLIE FIEDLER (1965): »Die neuen Mutanten«, in: Rolf Dieter Brinkmann/Ralf-Rainer Rygulla (Hg.): *Acid. Neue amerikanische Szene*. Reinbek 1969, S. 17–31.

– (1968): »Überquert die Grenze, schließt den Graben. Über die Postmoderne«, in: Wolfgang Welsch (Hg.): *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim 1988, S. 14–39.

EUGEN KURT FISCHER: *Das Hörspiel. Form und Funktion*. Stuttgart 1964.

ERIKA FISCHER-LICHTE/FRANZ NORBERT MENNEMEIER: »Vorwort«, in: dies. (Hg.): *Drama und Theater der europäischen Avantgarde*, Tübingen/Basel 1994, S. IX–XVI.

ERIKA FISCHER-LICHTE 1998: »Verwandlung als ästhetische Kategorie. Zur Entwicklung einer neuen Ästhetik des Performativen«, in: dies./Friedemann Kreuder/Isabel Pflug (Hg.): *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*, Tübingen/Basel 1998, S. 21–91.

HANS FLESCHE (1931): »Hörspiel Film Schallplatte«, in: Reichs-Rundfunk-Gesellschaft (Hg.): *Rundfunk-Jahrbuch 1931*, S. 31–36.

– (1930): »Die neuen künstlerischen Probleme«, in: Reichs-Rundfunk-Gesellschaft (Hg.): *Rundfunk-Jahrbuch 1930*, S. 95–104.

– (1930A): »Das Studio der Berliner Funk-Stunde«, in: Reichs-Rundfunk-Gesellschaft (Hg.): *Rundfunk-Jahrbuch 1930*, S. 117f.

– (1929A): »Rede«, Reichs-Rundfunk-Gesellschaft: *Dichtung und Rundfunk. Reden und Gegenreden*. Berlin 1930. Online: [http://www.lmz-bw.de/fileadmin/user\\_upload/Medienbildung\\_MCO/fileadmin/bibliothek/reichsrfg\\_dichtung/reichsrfg\\_dichtung.pdf](http://www.lmz-bw.de/fileadmin/user_upload/Medienbildung_MCO/fileadmin/bibliothek/reichsrfg_dichtung/reichsrfg_dichtung.pdf), S. 28–33 (Zugriff: 31.03.2018).

– (1924): »Zauberei auf dem Sender. Versuch einer Rundfunkgroteske«. Online: [http://hoerspiele.dra.de/pdf/3144172\\_Mo1.pdf](http://hoerspiele.dra.de/pdf/3144172_Mo1.pdf) (Zugriff: 31.03.2018).

VILÉM FLUSSER: *Kommunikologie*. Frankfurt/Main 2003.

GOLO FÖLLMER (2013): »Theoretisch-methodische Annäherung an die Ästhetik des Radios. Qualitative Merkmale von Wellenidentitäten«, in: Jens Schröter/Axel Volmar (Hg.): *Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*. Bielefeld 2013, S. 321–338.

– (1997): »Mitten im Leben. Klanginstallation, Klangkunst, Alltagsklänge«. in: Berliner Kulturveranstaltungs GmbH (Hg.): *In Medias Res*. Berlin 1997, S. 37–42.

RUDOLF FRISIUS (2008): »Musique concrète«, in: Friedrich Blume/Ludwig Fin-scher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Kassel 2008, S. 1842.

– (1998): »Musique concrète«, online unter <http://www.frisius.de/rudolf/texte/tx355.htm> (Zugriff: 31.03.2018).

– (1997): »Musik diesseits und jenseits der Grenzen. Alternatives Hören im 20. Jahrhundert: Konkrete Musik«. Online: <http://www.frisius.de/rudolf/texte/tx810.htm>.

– (1996): »Musik und Technik: Veränderungen des Hörens – Veränderungen im Musikleben«, in: Helga de la Motte-Haber/ders. (Hg.): *Musik und Technik*. Mainz 1996, S. 22–48.

– (1980): »Musique concrète«, in: Reinhold Brinkmann (Hg.): *Musik im Alltag. Zehn Kongressbeiträge*. Mainz 1980, S. 133–150.

EVERETT C. FROST: »Radio Nachklang. Was war das Radio?«, in: Marius Babias/Katrin Klingan (Hg.): *Sounds. Radio – Kunst – Neue Musik*. Berlin 2010, S. 35–50.

KARL CHRISTIAN FÜHRER: »Das Leitungsnetz des Rundfunks«, in: Joachim-Felix Leonhard (Hg.): *Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik*, Bd. 1, München 1997, S. 163–164.

– (1997): »Aufnahmestudios und Sendesäle«, in: Joachim-Felix Leonhard (Hg.): *Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik*, Bd. 2, München 1997, S. 740–741.

HELLMUT GEISSNER (1970): »Spiel mit Hörer«, in: Klaus Schöning (Hg.): *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche*. Frankfurt/Main 1970, S. 92–107.

JEANPAUL GOERGEN (1994): *Walter Ruttmanns Tonmontagen als Ars Acustica*. Siegen 1994.

– (1989): »Walter Ruttmann – Ein Porträt«, in: ders. (Hg.): *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*. Berlin 1989, S. 17–56.

THOMAS GÖRNE: *Tontechnik*. München 2011.

CLEMENT GREENBERG: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*. Amsterdam/Dresden 1997.

STEFAN GREIF: »Schlagwörter sind Wörter zum Schlagen, hast du das begriffen?« Sprache und Gewalt bei Rolf Dieter Brinkmann«, in: Robert Weninger (Hg.): *Gewalt und kulturelles Gedächtnis. Repräsentationsformen von Gewalt in Literatur und Film seit 1945*. Tübingen 2005, S. 139–152.

WILL GROHMANN (1928): »Zehn Jahre Novembergruppe«, in: *Will Grohmann. Texte zur Kunst der Moderne*. Hg. v. Konstanze Rudert. München 2012, S. 26–30.

NILS GROSCH: »Kurt Weill, die »Novembergruppe« und die Probleme einer musikalischen Avantgarde in der Weimarer Republik«, in: Jürgen Schebera (Hg.): *Kurt Weill. Die frühen Werke 1916–1928*. München 1998, S. 65–83.

THOMAS GROSS: *Alltagserkundungen. Empirisches Schreiben in der Ästhetik und in den Materialbänden*. Stuttgart/Weimar 1993.

ROLF GROSSMANN: »Gespielte Medien. Materialbezogene ästhetische Strategien von der Collage zum Sampling«, in: Elke Bippus/Andrea Schick (Hg.): *Industrialisierung <> Technologisierung von Kunst und Wissenschaft*. Bielefeld 2005, S. 210–233

HEIDI GRUNDMANN (2006): »Expanded Radio. Radiokunst im Spannungsfeld zwischen Sendemedium und Kommunikationstechnologie«, in: Anne Thurmann-Jajes/Sabine Breitsameter/Winfried Pauleit (Hg.): *Sound Art. Zwischen Avantgarde und Popkultur*. Köln 2006, S. 197–207.

– (2000): »Bemerkungen zur Radiokunst«, in: Frank Geißler (Hg.): *Neue Musik und Medien*. Altenburg 2000, S. 129–142.

INGRID M. HAAS: »Der heutige Stellenwert des öffentlich-rechtlichen Kulturauftrags aus Sicht des privaten Senders«, in: Manfred Kops (Hg.): *Der Kulturauftrag des öffentlich-rechtlichen Rundfunks*. Münster 2005, S. 139–145.

WOLFGANG HAGEN (2013): »Kulturvergessenheit. Anmerkungen zu den Kulturprogrammen der ARD«, in: *epd medien*, Nr. 6, 8.2.2013.

– (2010): »Vielfältige Angelegenheit. Wie viel und welche Kultur kann der Hörfunk bieten?, in: epd medien, Nr. 10, 10.02.2010.

– (2009): »Die Stimme als Gast« Benjamins Sendungen«, in: Wladimir Velminski (Hg.): *Sendungen. Mediale Konturen zwischen Botschaft und Fernsicht*. Bielefeld 2009, S. 25–50.

– (2005): *Das Radio. Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks – Deutschland/USA*. München 2005.

– (2005A): »Walter Ruttmanns Großstadt-Weekend. Zur Herkunft der Hörcollage aus der ungegenständlichen Malerei«, in: Nicola Gess/Florian Schreiner/Manuela K. Schulz (Hg.): *Hörstürze: Akustik und Gewalt im 20. Jahrhundert*. Würzburg 2005, S. 183–200.

– (2004): »Pflegend, normativ, vergleichend oder spielerisch? Der moderne Kulturbegriff und seine Darstellung in den Kulturprogrammen des Hörfunks«. Online: <http://www.whagen.de/vortraege/2004/KulturJournalismus/KulturJournalismus.pdf> (Zugriff: 31.03.2018).

– (2003): »Der Neue Mensch und die Störung. Hans Fleschs vergessene Arbeit für den frühen Rundfunk«, in: Erhard Schüttpelz/Albert Kümmel (Hg.): *Signale der Störung*. München 2003, S. 275–286.

– (2002): »Die Stimme als körperlose Wesenheit. Medienepistemologische Skizzen zur europäischen Radioentwicklung«, in: Irmela Schneider (Hg.): *Medienkultur der 1950er Jahre: Diskursgeschichte der Medien nach 1945*. Wiesbaden 2002, S. 271–286.

– (1991): »Der Radioruf. Zu Diskurs und Geschichte des Hörfunks«. In: Martin Stingelin/Wolfgang Scherer (Hg.): *HardWar/SoftWar. Krieg und Medien 1914 bis 1945*. München 1991, S. 243–274.

– (1989): »Hören und Vergessen. Über Nicht-Analoges Sprechen im Radio«, in: Friedrich Kittler/Georg Christoph Tholen (Hg.): *Arsenale der Seele. Literatur- und Medienanalysen seit 1870*. München 1989, S. 139–149.

HORST O. HALEFELDT: »Sendegesellschaften und Rundfunkordnungen«, in: Joachim-Felix Leonhard (Hg.): *Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik*. Bd. 1. München 1997, S. 23–245.

EDUARD HANSLICK: *Vom Musikalischen – Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Wiesbaden 1980.



ANDREAS HAUFF: »Der Rundfunk, die Öffentlichkeit und das Theater. Kurt Weill, der Komponist als Kritiker – der Kritiker als Komponist«, in: Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hg.): *Kurt Weill. Die frühen Werke 1916–1928*. Musik-Konzepte. Heft 101/102. Juli 1998, S. 84–104.

RAOUL HAUSMANN: *Bilanz der Feierlichkeit. Texte bis 1933*. Bd. 1. München 1982.

HELMUT HEISSENBÜTTEL (1982): »These zum Kolloquium Literaturentwicklung und Literaturanalyse. Mit Zusätzen versehen das Hörspiel betreffend«, in: Klaus Schöning (Hg.): *Spuren des Neuen Hörspiels*. Frankfurt/Main 1982, S. 9–16.

– (1970): »Horoskop des Hörspiels«, in: Klaus Schöning (Hg.): *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche*. Frankfurt 1970, S. 18–36.

ERNEST HESS-LÜTTICH: »Komplementarität der Codes in öffentlicher Kommunikation. Zum Gebrauch sprachlicher und nicht-sprachlicher Zeichensysteme in den Massenmedien: eine Einführung«, in: Günter Bentele/ders. (Hg.): *Zeichengebrauch in Massenmedien. Zum Verhältnis von sprachlicher und nicht-sprachlicher Information in Hörfunk, Film und Fernsehen*. Tübingen 1985, S. 1–21.

KNUT HICKETHIER: *Einführung in die Medienwissenschaft*. Stuttgart 2003.

– (2002): »Zur Dispositiv-Debatte«, in: Tiefenschärfe. Zeitschrift des Instituts für Medien und Kommunikation der Universität Hamburg. 2/2002/03.

– (1997): »Radio und Hörspiel im Zeitalter der Bilder«. Online: [http://lmz-bw.de/fileadmin/user\\_upload/Medienbildung\\_MCO/fileadmin/bibliothek/hickethier\\_radio/hickethier\\_radio.pdf](http://lmz-bw.de/fileadmin/user_upload/Medienbildung_MCO/fileadmin/bibliothek/hickethier_radio/hickethier_radio.pdf) (Zugriff: 31.03.2018).

– (1993): *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart/Weimar 1993.

DICK HIGGINS (1965): »Intermedia«, in: ders.: *Horizons. The poetics and theory of intermedia*. Carbondale 1984, S. 18–28.

– (1969): »Towards the 70's«, in: Wolf Vostell (Hg.): *Aktionen, Happenings und Demonstrationen seit 1965. Eine Dokumentation*, Reinbek 1970, o. S.

MARION HILLER 2011: »Kreis, Punkt, Linie. Poetische Verfahren und Medialität in R.D. Brinkmanns *Die Umarmung, Die Stimme und Godzilla*«, in: Markus Fauser (Hg.): *Medialität der Kunst. Rolf Dieter Brinkmann in der Moderne*. Bielefeld 2011, S. 125–156.

CHRISTIAN HÖRBURGER: *Das Hörspiel in der Weimarer Republik. Versuch einer kritischen Analyse*. Stuttgart 1975.

KNUT HOLTSTRÄTER: *Mauricio Kagels musikalisches Werk: der Komponist als Erzähler, Medienarrangeur und Sammler*. Köln 2010.

JOHAN HUIZINGA (1938): *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Reinbek 2004.

RICHARD HUESENBECK 1984: *DADA. Eine literarische Dokumentation*. Reinbek 1984.

LUDWIG JÄGER: »Strukturelle Parasitierung. Anmerkungen zur Autoreflexivität und Iterabilität der sprachlichen Zeichenverwendung«, in: Roger Lüdeke/ Inka Mülder-Bach (Hg.): *Wiederholen: literarische Funktionen und Verfahren*. Göttingen 2006, S. 9–40.

– (2004): »Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen«, in: Sybille Krämer (Hg.): *Performativität und Medialität*. München 2004, S. 35–73.

WOLFGANG JÄGER: »Grenzen veränderter Programmkonzeptionen«, in: Dieter Roß (Hg.): *Die Zukunft des Hörfunkprogramms*. Hamburg 1982, S. 61–67.

REINHOLD JARETZKY: *Bertolt Brecht*. Reinbek 2006.

STEFFEN JENTER: *Alfred Braun – Radiopionier und Reporter in Berlin*. Potsdam 1998.

JENS JESSEN: »Vom Volk bezahlte Verblödung. Warum der öffentlich-rechtliche Rundfunk nicht leistet, wofür er die Gebühren bekommt«, DIE ZEIT, Nr 31/2010. ONLINE unter: <http://www.zeit.de/2010/31/Oeffentliche-Anstalten/komplettansicht>

HERBERT JHERING (1921): »Lichtspiel Op. 1«, in: Jeanpaul Georgen (Hg.): *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*. Berlin 1989, S. 99.

SABINE KÄLIN: *Die Anfänge des Hörspiels in der Weimarer Republik. Versuch einer Analyse*. Stuttgart 1991.

MAURICIO KAGEL (1983): »Realität und Fiktion im Radio und Hörspiel«, in: Klaus Schöning (Hg.): *Hörspielmacher*. Königstein/Ts. 1983, S. 135–143.

– (1970): »Gespräch: Mauricio Kagel – Klaus Schöning«, in: Klaus Schöning (Hg.): *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche*. Frankfurt/Main 1970, S. 228–236.

– (1969): »(Hörspiel) Ein Aufnahmezustand«, in: Klaus Schöning (Hg.): *Neues Hörspiel. Texte, Partituren*. Frankfurt/Main 1969, S. 389–438,

JOHANN M. KAMPS (1984): »Aspekte des Hörspiels«, in: Thomas Koebner (Hg.): *Tendenzen der Deutschen Gegenwartsliteratur*. Stuttgart 1984, S. 350–380.

– (1969): »Beschreibung, Kritik und Chancen der Stereophonie im Hörspiel«, in: Akzente. Zeitschrift für Literatur. München 1969, S. 66–76. Online: [http://mediaculture-online.de/fileadmin/user\\_upload/Medienbildung\\_MCO/fileadmin/bibliothek/kamps\\_stereophonie/kamps\\_stereophonie.pdf](http://mediaculture-online.de/fileadmin/user_upload/Medienbildung_MCO/fileadmin/bibliothek/kamps_stereophonie/kamps_stereophonie.pdf) (Zugriff: 31.03.2018).

HERBERT KAPFER (2011): »Hörspieldramaturgie und Medienkunst. Ein Laborbericht«, in: Anke Roeder/Klaus Zehelein (Hg.): *Die Kunst der Dramaturgie. Theorie – Praxis – Ausbildung*. Leipzig 2011, S. 168–180.

– (2006): »Kunst im Massenmedium, introspektiv«, in: ders. (Hg.): *Intermedialität und offene Form*. München 2006, S. 10–23.

L. KEIBS: »Perspektiven für eine raumbezogene Rundfunkübertragung«, in: Gravesaner Blättter, 1961, Nr. 22, S. 2–40.

ALFRED KERR (1921): »Der Vorstoß im Film«, in: Jeanpaul Georgen (Hg.): *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*. Berlin 1989, S. 99.

HELMUTH KIESEL: *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache – Ästhetik – Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*. München 2004.

MARCUS S. KLEINER: »Zur Poetik der Pop-Literatur (Teil 2: Burroughs, Fiedler, Brinkmann)«. Online: <http://www.pop-zeitschrift.de/2013/03/10/zur-poetik-der-pop-literaturteil-2-burroughs-fiedler-brinkmann-von-marcus-s-kleiner10-03-2013/> (Zugriff: 31.03.2018).

HANS J. KLEINSTEUBER/RALPH EICHMANN (HG.): *Radio. Eine Einführung*. Wiesbaden 2012, S. 11–14.

FRIEDRICH KNILLI (1970): »Das Schallspiel. Ein Modell.«, in: ders.: *Deutsche Lautsprecher: Versuche zu einer Semiotik des Radios*. Stuttgart 1970, S. 44–72. Online: [https://www.lmz-bw.de/fileadmin/user\\_upload/Medienbildung\\_MCO/fileadmin/bibliothek/knilli\\_schallspiel/knilli\\_schallspiel.pdf](https://www.lmz-bw.de/fileadmin/user_upload/Medienbildung_MCO/fileadmin/bibliothek/knilli_schallspiel/knilli_schallspiel.pdf) (Zugriff: 31.03.2018).

– (1970A): »Inventur des Neuen Hörspiels: ›Oos is Oos‹ von Ferdinand Kriwet«, in: Klaus Schöning (Hg.): *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche*. Frankfurt/Main 1970, S. 147–152.

– (1961): *Das Hörspiel: Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels*. Stuttgart 1961.

RICHARD KOLB: *Das Horoskop des Hörspiels*. Berlin 1932.

DORIS KOLESCH/SYBILLE KRÄMER (HG.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt/Main 2006.

DORIS KOLESCH (2004): »Artaud: Überschreitung der Stimme«, in: Brigitte Felderer (Hg.): *Phonorama. Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium*. Karlsruhe/Berlin 2004, S. 187–198.

– (2014): »Intermedialität«, in: Erika Fischer-Lichte/dies./Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart 2014, S. 170–172.

KLAUS-DIETER KRABIEL: *Brechts Lehrstücke. Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps*. Stuttgart/Weimar 1993.

SYBILLE KRÄMER (2008): »Medien, Boten, Spuren. Wenig mehr als ein Literaturbericht«, in: Stefan Münker/Alexander Roesler (Hg.): *Was ist ein Medium?* Frankfurt/Main 2008, S. 65–90.

– (2005): »Die Welt, ein Spiel? Über die Spielbewegung als Umkehrbarkeit«, in: Stiftung Deutsches Hygiene-Museum Dresden (Hg.): *Spielen. Zwischen Rausch und Regel*. Ostfildern Ruit 2005, S. 11–22.

– (2004): »Was haben ›Performativität‹ und ›Medialität‹ miteinander zu tun?«, in: dies. (Hg.): *Performativität und Medialität*, München 2004, S. 13–32.

– (1998): »Das Medium als Spur und als Apparat«, in: dies. (Hg.): *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien*. Frankfurt/M. 1998, S. 73–94.

– (1998A): »Form als Vollzug«, in: Dieter Siemon (Hg.): *Rechtshistorisches Journal* 17 (1998), S. 558–573. Online: [http://userpage.fu-berlin.de/~sybkram/media/downloads/Aufsaeetze/Form%20als%20Vollzug%201998%20\(51\).pdf](http://userpage.fu-berlin.de/~sybkram/media/downloads/Aufsaeetze/Form%20als%20Vollzug%201998%20(51).pdf).

SYBILLE KRÄMER/HORST BEDEKAMP: »Kultur, Technik, Kulturtechnik: Wider die Diskursivierung der Kultur«, in: dies. (Hg.): *Bild, Schrift, Zahl*. München 2003, S. 11–22.

HANS-JÜRGEN KRUG: *Kleine Geschichte des Hörspiels*. Konstanz 2008.

PRIMUS-HEINZ KUCHER: »Die Welt der Worte und die Faszination der Bilder. Text-Bild-Relationen in der (deutschsprachigen) Literatur seit der Laokoon-Diskussion um E.T.A. Hoffmann bis Rolf Dieter Brinkmann und Herta Müller«, in: Jörg Helbig/Arno Russegger/Rainer Winter (Hg.): *Visualität, Kultur und Gesellschaft*. Köln 2014, S. 102–131.

PETER MICHEL LADIGES: »Neues Hörspiel und defizitäre Verwertung der Rundfunktechnik«, in: Klaus Schöning (Hg.): *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche*. Frankfurt/Main 1970, S. 108–116.

MARTINA LEEKER: »Camouflagen des Computers. McLuhan und die Neo-Avantgarden der 1960er Jahre«, in: Derrick de Kerckhove/dies./Kerstin Schmidt (Hg.): *McLuhan neu lesen. Kritische Analysen zu Medien und Kultur im 21. Jahrhundert*. Bielefeld 2008, S. 345–275.

HANS-THIES LEHMANN (2011): »Versuche zum Verstehen (Theater), nach Derrida«. In: Martin Zenck/Markus Jüngling (Hg.): *Erzeugen und Nachvollziehen von Sinn*. München 2011, S. 29–42.

– (1995): »SCHRIFT/BILD/SCHNITT. Graphismus und die Erkundung der Sprachgrenzen bei Rolf Dieter Brinkmann«, in: Maleen Brinkmann (Hg.): *Rolf Dieter Brinkmann*, Literaturmagazin 36 (1995), S. 182–197.

HANS-JOACHIM LENGER: »Radiokultur. Zum Hintergrundrauschen der Reformen«. Online: [http://www.die-radioretter.de/cms/upload/Lenger\\_Aufsatz\\_Radiokultur.pdf](http://www.die-radioretter.de/cms/upload/Lenger_Aufsatz_Radiokultur.pdf) (Zugriff: 31.03.2018).

– (2012): »35 Thesen zum Kulturradio«. Online: [http://www.die-radioretter.de/cms/upload/Thesen\\_zum\\_Kulturradio.pdf](http://www.die-radioretter.de/cms/upload/Thesen_zum_Kulturradio.pdf) (Zugriff: 31.03.2018).

RUDOLPH LEONHARD: »Technik und Kunstform«, in: Irmela Schneider (Hg.): *Radio-Kultur in der Weimarer Republik*. Tübingen 1984, S. 67–72.

WINFRIED B. LERG (1980): »Die Rundfunkpolitik der Weimarer Republik«, in: Hans Bausch (Hg.): *Rundfunk in Deutschland*. Bd. 1. München 1980, S. 269f.

– (1977): »Bert Brecht, der Weimarer Rundfunk und ein verdrängter Text«, in: Studienkreis Rundfunk und Geschichte. Mitteilungen. 1977, Nr. 3, S. 7–9.

– (1970): *Die Entstehung des Rundfunks in Deutschland*. Frankfurt 1970.

EDGAR LERSCH: »Mediengeschichte des Hörfunks«, in: Helmut Schanze (Hg.): *Handbuch der Mediengeschichte*. Stuttgart 2001, S. 455–489.

RAINER LESCHKE (2013): »Gläserne Medien«. Von der scheinbaren Durchsichtigkeit des Mediensystems, in: Nadja Elia Borer/Constanze Schellow/Nina Schimmel/Bettina Wodianka (Hg.): *Heterotopien. Perspektiven der intermedialen Ästhetik*. Bielefeld 2013, S. 39–51.

– (2010): *Medien und Formen: Eine Morphologie der Medien*, Konstanz 2010.

– (2010A): »Figur als mediale Form. Überlegungen zur Funktion der Figur in den Medien«, in: ders./Henriette Heidbrink (Hg.): *Formen der Figur: Figurenkonzepte in Künsten und Medien*, Konstanz 2010, S. 29–52.

– (2009): »Form als Leitmedium oder die Ordnung nach dem Verschwinden«, in: Annemone Ligensa/Daniel Müller/Peter Gendolla (Hg.): *Leitmedien. Konzepte – Relevanz – Geschichte*, Bd. 2. Bielefeld 2009, S. 29–50.

– (2006): »An alle« – Vom Radio und Materialismus«, in: Jens Schröter (Hg.): *Media Marx. Ein Handbuch*. Bielefeld 2006, S. 243–258.

– (2003): *Einführung in die Medientheorie*. München 2003.

HANS-ULRICH LESSING: *Hermeneutik der Sinne. Eine Untersuchung zu Helmuth Plessners Projekt einer ›Ästhesiologie des Geistes‹ nebst einem Plessner-Ineditum*. München 1998.

MARTIN LÜDKE: »Einleitung«, in: ders. (Hg.): *›Theorie der Avantgarde‹. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*. Frankfurt/Main 1976, S. 8–26.

NIKLAS LUHMANN (1997): *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1997.

– (2009): *Die Realität der Massenmedien*. Wiesbaden 2009.

JEAN-FRANÇOIS LYOTARD (1982): *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*, Berlin 1982.

– (1978): »Bemerkungen über die Wiederkehr und das Kapital«, in: ders.: *Intensitäten*. Berlin 1978, S. 15–34.

PHILIPP MARCHAND: *Marshall McLuhan. Botschafter der Medien*. Stuttgart 1999.

THOMAS MACHO: »Zeit und Zahl. Kalender- und Zeitrechnung als Kulturtechniken«, in: Sybille Krämer/Horst Bedekamp (Hg.): *Bild, Schrift, Zahl*. München 2003, S. 179–192.

FILIPPO TOMMASO MARINETTI (1912): »Technisches Manifest der futuristischen Literatur«, in: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*. Stuttgart/Weimar 1995, S. 24–27.

MARSHALL MCLUHAN (1964): *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Düsseldorf 1992.

– (1962): *The Gutenberg galaxy: the making of typographic man*. Toronto 1962.

MARSHALL MCLUHAN/QUENTIN FIORE (1967): *Das Medium ist die Massage*. Stuttgart 2011.

JOCHEN MECKE/VOLKER ROLOFF: »Intermedialität in Kino und Literatur der Romania«, in: dies (Hg.): *Kino-/(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Tübingen 1999, S. 7–20.

JOCHEN MEISSNER: »Das Prinzip Live – Krieg im Hörspiel«, Heinz-Peter Preußner (Hg.): *Krieg in den Medien*. Amsterdam 2005, S. 175–202.

DIETER MERSCH (2006): »Marshall McLuhan«, in: ders.: *Medientheorien zur Einführung*. Hamburg 2006, S. 105–126.

– (2004): »Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine ›negative‹ Medientheorie«, in: Sybille Krämer (Hg.): *Performativität und Medialität*. München 2004, S. 75–95.

– (2002): *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main 2002.

– (2001): »Asthetik und Responsivität. Zum Verhältnis von medialer und amedialer Wahrnehmung«, in: Erika Fischer-Lichte/ Christian Horn/Matthias Warstat (Hg.): *Wahrnehmung und Medialität*. Tübingen/Basel 2001. S. 273–299.

PETRA MARIA MEYER (2013): »I've got the power«. Zur Performativität von Sprache und Stimme in filmischer Beobachtung des Radios. In: Nadja Elia Borer/Constanze Schellow/Nina Schimmel/Bettina Wodianka (Hg.): *Heterotopien. Perspektiven der intermedialen Ästhetik*. Bielefeld 2013, S. 243–262.

– (2012): »100 × Hören und Spielen«. Wolf Vostells Funk-Happening vom 19. Mai 1969 und die diskursiven Voraussetzungen seiner ›Lebens-Musik«, in: Klaus Gereon Beuckers (Hg.): *Dé-Coll/age und Happening: Studien zum Werk von Wolf Vostell (1932–1998)*. Kiel 2012, S. 169–204.

– (2010): »Lob der Störung oder der Sieg des Hörens über das Senden«, in: Marius Babias/Katrin Klingan (Hg.): *Sounds. Radio – Kunst – Neue Musik*. Berlin 2010, S. 35–50.

– (2008): »Sehgewohnheiten durch neue Hörweisen ändern. Intermedialität in Radio, Film und Fernsehen«, in: dies. (Hg.): *acoustic turn*. München 2008, S. 611–647.

– (2008A): »HörRäume der Kunst«, in: Elke Falat/Julia Tieke (Hg.): *Lieber Künstler erzähle mir! Kunst und Hörspiel*, Nürnberg 2008, S. 8–13.

– (1999): »Akustische Kunst – Live event – authentisches Erleben«, in: Rundfunk und Geschichte Jg. 25 (1999), Nr 4, S. 229–237. Online: [http://rundfunkundgeschichte.de/assets/RuG\\_1999\\_4.pdf](http://rundfunkundgeschichte.de/assets/RuG_1999_4.pdf).

– (1998): »Als das Theater aus dem Rahmen fiel«, in: Erika Fischer-Lichte/Friedemann Kreuder/Isabel Pflug (Hg.): *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*, Tübingen/Basel 1998, S. 135–195.

– (1993): *Die Stimme und ihre Schrift. Die Graphophonie der akustischen Kunst*, Wien 1993.

REINHART MEYER-KALKUS: *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*. Berlin 2001.

FRANZ MON (1982): »Hörspiele werden gemacht«, in: Klaus Schöning (Hg.): *Spuren des Neuen Hörspiels*. Frankfurt/Main 1982, S. 81–95.

– (1970): »bemerkungen zur stereophonie«, in: Klaus Schöning (Hg.): *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche*. Frankfurt/Main 1970, S. 126–128.



HELGA DE LA MOTTE-HABER (2008): »Klangkunst: Jenseits der Kunstgattungen. Weiterentwicklung und Neubestimmung ästhetischer Ideen«, in: Ulrich Tad-day (Hg.): *Musik-Konzepte. Sonderband. Klangkunst*. München 2008.

– (2002): »Ästhetische Wahrnehmung in neuen künstlerischen Kontexten«, in: Bernd Schulz (Hg.): *Resonanzen. Aspekte der Klangkunst*. Heidelberg 2002, S. 19–28.

– (1999): »50 Jahre Musique Concrète«, in: dies. (Hg.): *50 Jahre Musique Concrète*. Berlin 1999, S. 11–13.

– (1999A): *Klangkunst – Tönende Objekte und klingende Räume*. Laaber 1999.

JÜRGEN E. MÜLLER: »Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte«, in: Jörg Helbig (Hg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsbietes*. Berlin 1998, S. 31–40.

KLAUS-DETLEF MÜLLER: *Bertolt Brecht. Epoche – Werk – Wirkung*. München 2009.

STEFAN MÜNKER/ALEXANDER ROESLER: »Vorwort«, in: dies. (Hg.): *Was ist ein Medium?* Frankfurt/Main 2008, S. 7–12.

STEFAN MÜNKER: *Philosophie nach dem medial turn*. Bielefeld 2009.

HERMANN NABER (2006): »Ruttmann und Konsorten. Über die frühen Beziehungen zwischen Hörspiel und Film«, in: Rundfunk und Geschichte, Nr. 3–4/2006, S. 5–20.

– (1982): »Der Autor als Produzent«, in: Klaus Schöning (Hg.): *Spuren des Neuen Hörspiels*. Frankfurt/Main 1982, S. 167–190.

N.N. (1935): »Ruttmann plaudert«, in: Jeanpaul Georgen (Hg.): *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*. Berlin 1989, S. 92.

N.N. (1931): »Berliner Funk-Stunde. Aktualisierung des Rundfunkprogramms«, in: Reichs-Rundfunk-Gesellschaft (Hg.): *Rundfunk-Jahrbuch 1931*, S. 37–52.

N.N. (1930): »Ruttmanns photographisches Hörspiel«, in: Jeanpaul Georgen (Hg.): *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*. Berlin 1989, S. 130.

HOLGER NOLTZE: *Die Leichtigkeitlüge. Über Musik, Medien und Komplexität*. Hamburg 2010.

BEATE OCHSNER: »Zur Frage der Grenze zwischen Intermedialität und Hybridisierung«, in: Andy Blättler/Doris Gassert/Susanna Parikka-Hug/Miriam Ronsdorf (Hg.): *Intermediale Inszenierungen im Zeitalter der Digitalisierung*, Bielefeld 2010, S. 41–60.

JOACHIM PAECH (2011): »Das Medium formuliert, die Form figuriert. Medium, Form und Figur im intermedialen Verfahren«, in: Thomas Becker (Hg.): *Ästhetische Erfahrung der Intermedialität. Zum Transfer künstlerischer Avantgarden und »illegitimer« Kunst im Zeitalter von Massenkommunikation und Internet*, Bielefeld 2011, S. 57–74.

– (1998): »Mediales Differenzial und transformative Figuration«, in: Jörg Helbig (Hg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin 1998, S. 14–30.

JOHANNES G. PANKAU: »Angriffe aufs Monopol: Literatur und Medien – Brinkmanns Aufnahme der US-Kultur«, in: Thomas Boyken/Ina Cappelmann/Uwe Schwagmeier (Hg.): *Rolf Dieter Brinkmann. Neue Perspektiven: Orte – Helden – Körper*. München 2010, S. 161–177.

FRANZ PENZELSTADLER: »Elegie und Petrarkismus. Alternativität der literarischen Referenzsysteme in Luigi Alamannis Lyrik«, in: Klaus W. Hempfer/Gerhard Regn (Hg.): *Der Petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*. Stuttgart 1993, S. 77–114.

VITO PINTO: *Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisation der Stimme in Theater, Hörspiel und Film*. Bielefeld 2012.

PAUL PLAMPER: »Rede Kriegsblindenpreis«. Online: [http://www.hoerspiel-park.de/website/media/ruhe\\_1/RUHE1\\_Rede\\_Kriegsblindenpreis\\_Plamper\\_9.6.09.pdf](http://www.hoerspiel-park.de/website/media/ruhe_1/RUHE1_Rede_Kriegsblindenpreis_Plamper_9.6.09.pdf) (Zugriff: 31.03.2018).

HELMUTH PLESSNER (1923): »*Die Einheit der Sinne. Grundlinien einer Ästhesiologie des Geistes* (1923) und *Anthropologie der Sinne* (1970)«, in: Günter Dux/Odo Marquard/Elisabeth Ströker (Hg.): *Helmuth Plessner. Gesammelte Schriften*. Frankfurt/Main 1980, S. 386–391.

PAUL PÖRTNER: *Experiment Theater*. Zürich 1960.

HERMANN PONGS: »Das Hörspiel«. Online: [http://mediaculture-online.de/fileadmin/userupload/Medienbildung\\_MCO/fileadmin/bibliothek/pongs\\_dashoerspiel/pongs\\_dashoerspiel.pdf](http://mediaculture-online.de/fileadmin/userupload/Medienbildung_MCO/fileadmin/bibliothek/pongs_dashoerspiel/pongs_dashoerspiel.pdf).

GERHARD PRAGER: »Das Hörspiel und die Zeichen der Zeit«, in: ders (Hg.): *Kreidestriche ins Ungewisse. Zwölf deutsche Hörspiele nach 1945*. Darmstadt 1960, S. 415–429.

PATRICK PRIMAVESI: »Verfremdung«, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart 2014, S. 401–403.

CHRISTINA-MARIA PURKERT (2003): »Angekommen in der Kriegsblindenkultur? Christoph Schlingensiefel bekommt den Kriegsblindenpreis – Christoph Schlingensiefel im Interview«. Online: <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/kulturheute/140748/> (Zugriff: 31.03.2018).

FRITZ RAFF: »Vom Mehrwert der Kultur«, in: ders./Günter Struve (Hg.): *ARD-Kulturbuch*, Saarbrücken 2008, S. 15–28.

IRINA O. RAJEWSKY: *Intermedialität*. Tübingen 2002.

MARKUS RAUTZENBERG: *Die Gegenwendigkeit der Störung. Aspekte einer postmetaphysischen Präsenztheorie*. Zürich/Berlin 2009.

CHRISTOPH REINECKE: *Montage und Collage in der Tonbandmusik bei besonderer Berücksichtigung des Hörspiels: eine typologische Betrachtung*. Hamburg 1986.

RAINER RIEHN: »Noten zu Cage«, in: *Musik-Konzepte, Sonderband John Cage*. München 1978, S. 97–106.

ALAIN ROBBE-GRILLET: *Argumente für einen neuen Roman*. München 1965.

ALEXANDER ROESLER: »Medienphilosophie und Zeichentheorie«, in: Stefan Münker/ders./Mike Sandebothe (Hg.): *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*. Frankfurt/Main 2003, S. 34–52.

VOLKER ROLOFF: »Film und Literatur. Zur Theorie und Praxis der intermedialen Analyse am Beispiel von Buñuel, Truffaut, Godard und Antonioni«, in: Peter V. Zima (Hg.): *Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt 1995, S. 269–309.

HELGA ROSSEN-STADTFELD: »Funktion und Bedeutung des öffentlich-rechtlichen Kulturauftrags im dualen Rundfunksystem«, in: Manfred Kops (Hg.): *Der Kulturauftrag des öffentlich-rechtlichen Rundfunks*. Münster 2005, S. 29–62.

KATJA ROTHE: »Die Schule des Entzugs. Walter Benjamins Radio-Kasperl«, in: *Sinnhaft. Strategien des Entzugs*. Heft 22/2009, S. 74–89. Online: <http://rothespraxis.de/wp-content/uploads/2014/02/RotheRadioKasperl2009.pdf>.

GERHARD RÜHM (1970): »zu meinen auditiven Texten«, in: Klaus Schöning (Hg.): *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche*. Frankfurt/Main 1970, S. 46–57.

– (1969): »Ophelia und die Wörter«, in: Klaus Schöning (Hg.): *Neues Hörspiel. Texte Partituren*. Frankfurt/Main 1969, S. 241–363.

LUIGI RUSSOLO (1916): *Die Kunst der Geräusche*. Mainz 2000.

WALTER RUTTMANN (1933): »Jerzy Toeplitz im Gespräch mit Walter Ruttmann«, in: Jeanpaul Georgen (Hg.): *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*. Berlin 1989, S. 89–90.

– (1928): »Prinzipielles zum Tonfilm (1)«, in: ebd., S. 83.

– (1928A): »Prinzipielles zum Tonfilm (2)«, in: ebd., S. 83–84.

– (1927): »Der neue Film«, in: ebd., S. 80.

– (1927A): »Wie ich meinen BERLIN-Film drehte«, in: ebd., S. 80.

– (1919/20): »Malerei mit Zeit«, in: ebd., S. 73–74.

SABINE SANIO (2000): »Aspekte der Klangkunst«, in: dies./Bettina Wackernagel/Jutta Ravenna (Hg.): *Musik im Dialog III. Klangkunst, Musiktheater*. Saarbrücken 2000.

– (1999): »Form und Konkretheit in der Musik«, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.): *50 Jahre Musique Concrète*. Berlin 1999, S. 114–122.

JÖRGEN SCHÄFER: *Pop-Literatur: Rolf Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur in der Literatur der sechziger Jahre*. Stuttgart 1998.

PIERRE SCHAEFFER (1977): *De la musique concrète à la musique même*. Paris 1977.

– (1974): *Musique Concrète. Von den Pariser Anfängen um 1948 bis zur elektroakustischen Musik heute*. Stuttgart 1974.

– (1952): *A la recherche concrète d'und musique concrète*. Paris 1952.

FRANK SCHÄTZLEIN (2012): »Geschichte«, in: Hans J. Kleinsteuber (Hg.): *Radio. Eine Einführung*. Wiesbaden 2012, S. 63–82.

– (1996): »Der Hörfunk als Medium radiophoner Kunstformen. Stationen einer gemeinsamen Entwicklungsgeschichte«. Online: [http://www.akustische-medien.de/texte/zmm\\_hoerfunk\\_96\\_97.html](http://www.akustische-medien.de/texte/zmm_hoerfunk_96_97.html) (Zugriff: 31.03.2018).

ADAM SCHAFF: *Einführung in die Semantik*. Berlin 1966.

VICTOR SCHAMONI: *Das Lichtspiel. Möglichkeiten des absoluten Films*. Hamm 1936.

JOACHIM SCHARLOTH: Ritualkritik und Rituale des Protests: die Entdeckung des Performativen in der Studentenbewegung der 1960er Jahre«, in: Martina Klimke/ders. (Hg.): 1968. *Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*. Stuttgart 2007, S. 75–87.

SABINE SCHILLER-LERG: *Walter Benjamin und der Rundfunk. Programmarbeit zwischen Theorie und Praxis*. München 1984.

CHRISTOPH SCHLINGENSIEF: »An der Schwelle. Dankesrede zum Hörspielpreis der Kriegsblinden«, in: *Hörspielpreis der Kriegsblinden. Reden der Preisträger seit 1952*, S. 242–251. Online: [http://schorschkamerun.de/wordpress/wp-content/uploads/2008/08/preisreden\\_neu1.pdf](http://schorschkamerun.de/wordpress/wp-content/uploads/2008/08/preisreden_neu1.pdf).

GÖTZ SCHMEDES: *Medientext Hörspiel: Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten Alfred Behrens*. Berlin 2002.

STEPHANIE SCHMITT: *Intermedialität bei Brinkmann. Konstruktionen von Gegenwart an den Schnittstellen von Bild, Text und Musik*. Bielefeld 2012.

RAINER SCHÖNHAMMER: *Einführung in die Wahrnehmungspsychologie. Sinne, Körper, Bewegung*. Wien 2013.

KLAUS SCHÖNING (2006): »Ars Acustica – Ars Performativa«, in: Petra Maria Meyer (Hg.): *Performance im medialen Wandel*. München 2006, S. 149–177.

– (1996): »Die Technik – ein Instrument der Akustischen Kunst«, in: Helga de la Motte-Haber/Rudolf Frisius (Hg.): *Musik und Technik*. Mainz 1996, S. 63–78.

– (1983): »Vorwort«, in: ders. (Hg.): *Hörspielmacher*. Königstein/Ts. 1983, S. 7–12.

– (1983A): »hörst du das gras wies wächst. Hörspielmacher Franz Mon«, in: ders. (Hg.): *Hörspielmacher*. Königstein/Ts. 1983, S. 59–84.

– (1983B): »Wir wissen von nichts. Hörspielmacher Mauricio Kagel«, in: ebd., S. 169–196.

– (1983C): »Die Wirklichkeit des Radios ist die Wirklichkeit des Radios oder die Marsmenschen kommen. Hörspielmacher Orson Welles«, in: ebd., S. 123–134.

– (1982): »Spuren des Neuen Hörspiels.« In: ders. (Hg.): *Spuren des Neuen Hörspiels*. Frankfurt/Main 1982, S. 17–58.

– (1979): »Hörspiel hören. Akustische Literatur: Gegenstand der Literaturwissenschaft«, in: ebd., S. 287–305.

– (1974): »Der Konsument als Produzent?«, in: ders. (Hg.): *Neues Hörspiel O-Ton. Der Konsument als Produzent. Versuche. Arbeitsberichte*. Frankfurt/Main 1974, S. 7–39.

– (1970): »Hörspiel als verwaltete Kunst«, in: ders. (Hg.): *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche*. Frankfurt/Main 1970, S. 248–266.

– (1969): »Anmerkungen«, in: ders. (Hg.): *Neues Hörspiel. Texte Partituren*. Frankfurt/Main 1969, S. 7–16.

HELMAR SCHRAMM: »Spiel«, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart 2014, S. 332–339.

JENS SCHRÖTER (2004): »Intermedialität, Medienspezifität und die universelle Maschine«, in: Sybille Krämer (Hg.): *Performativität und Medialität*. München 2004, S. 385–411.

– (1998): »Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs«, in: *montage/av*, Jg. 7, Heft 2, 1998, S. 129–154.

JOCHEN SCHULTE-SASSE: »Medien/medial«, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhard Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 4. Stuttgart/Weimar 2002, S. 1–38.

ECKHARD SCHUMACHER (2006): »Schreiben ist etwas völlig anderes als Sprechen«. Rolf Dieter Brinkmanns Originaltonbandaufnahmen«, in: Dirck Linck/Gert Mattenklott (Hg.): *Abfälle. Stoff und Materialpräsentation in der deutschen Pop-Literatur der 60er Jahre*. Hannover 2006, S. 75–90.

– (2003): *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*. Frankfurt/Main 2003.

WOLFGANG SCHWEIGER: *Theorien der Mediennutzung. Eine Einführung*. Wiesbaden 2007.

HEINZ SCHWITZKE (1963): *Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte*. Köln 1963.

– (1960): *Sprich, damit ich dich sehe*. München 1960.

SASCHA SEILER: »Das einfache wahre Abschreiben der Welt«: *Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960*. Göttingen 2006.

OLAF SELG (2001): *Essay, Erzählung, Roman und Hörspiel: Prosaformen bei Rolf Dieter Brinkmann*. Aachen 2001.

– (2007): »Kein Wort stimmt doch mit dem überein, was tatsächlich passiert«– Zu Rolf Dieter Brinkmanns Tonbandaufnahmen Wörter Sex Schnitt«, in: *Weimarer Beiträge* 35 (1/2007), S. 47–66.

FRIEDRICH-WILHELM VON SELL: »Ist der Rundfunk wirklich ein Kulturgut – auch in der Zukunft?«, in: Wolfgang Schneider: *Grundlagentexte zur Kulturpolitik*. Hildesheim 2007, S. 258–266.

BERNHARD SIEGERT: »Das Hörspiel als Vergangenheitsbewältigung«, in: Irme-la Schneider/Peter Michael Spangenberg (Hg.): *Medienkultur der 50er Jahre – Diskursgeschichte der Medien nach 1945*, Opladen 2002, S. 287–298.

NATHALIE SINGER: »Musique invisible«, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.): *50 Jahre Musique Concrète*. Berlin 1999, S. 155–161.

SUSAN SONTAG (1966): »William Burroughs und der Roman«, in: dies: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Frankfurt/Main 1982, S. 156–169.

– (1965): »Die Einheit der Kultur und die neue Erlebnisweise«, in: ebd., S. 342–354.

– (1964): »Gegen Interpretation«, in: ebd., S. 11–22.

AUGUST SOPPE: *Der Streit um das Hörspiel 1924/25. Entstehungsbedingungen eines Genres*. Berlin 1978.

YVONNE SPIELMANN: »Intermedialität als symbolische Form«, in: *Ästhetik und Kommunikation* 24 (1995), S. 112–117.

WERNER SPIESS: *Max Ernst. Collagen*. Köln 1988.

REINER STEINWEG: *Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen*. Frankfurt/Main 1976.

BERND STIEGLER: »Rolf Dieter Brinkmann«, in: Fernand Hörner/Harald Neumeyer/ders. (Hg.): *Praktizierte Intermedialität. Deutsch-französische Porträts von Schiller bis Gosciny/Uderzo*. Bielefeld 2010, S. 249–264.

LUDWIG STOFFELS (1997): »Kulturfaktor und Unterhaltungsrundfunk«, in: Joachim-Felix Leonhard (Hg.): *Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik*. 2. Bd., München 1997, S. 623–640.

– (1997A): »Kunst und Technik«, in: Joachim-Felix Leonhard (Hg.): *Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik*. 2. Bd., München 1997, S. 682–724.

RAINER STRZOLKA: *Das Hörspiel der Weimarer Republik. Eine Geschichte aus den Quellen*. Hannover 2010.

MATTHIAS THIELE: »Vom Medien-Dispositiv- zum Dispositiv-Netze-Ansatz. Zur Interferenz von Medien- und Bildungsdiskurs im Klima-Dispositiv«, in: *Medien – Bildung – Dispositive: Beiträge zu einer interdisziplinären Medienbildungsforschung*. Wiesbaden 2015, S. 87–108.

GEORG CHRISTOPH THOLEN (2005): »Medium, Medien«. Online: [http://www.xcult.org/texte/tholen/Tho\\_Medium\\_VS\\_3.pdf](http://www.xcult.org/texte/tholen/Tho_Medium_VS_3.pdf) (Zugriff: 31.03.2018).

– (2002): *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen*, Frankfurt/Main 2002.

– (1999): »Überscheidungen. Konturen einer Theorie der Medialität«, in: Sigrid Schade/ders (Hg.): *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*. München 1999, S. 15–34.

MARKUS TILLMANN: *Populäre Musik und Pop-Literatur. Zur Intermedialität literarischer und musikalischer Produktionsästhetik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld 2013.

CHRISTIANE TIMPER: *Hörspielmusik in der deutschen Rundfunkgeschichte. Originalkompositionen im deutschen Hörspiel 1923–1986*, Berlin 1990.

PAUL A. TIPLER: *Physik*. Heidelberg/Berlin/Oxford 1994.

CHRISTIAN VON TSCHILSCHKE: *Roman und Film: filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde*. Tübingen 2000.

JOHANNES ULLMAIER: »Cut-up. Über ein Gegenrinnsal unterhalb des Popstroms«, in: Heinz Ludwig Arnold/Jörgen Schäfer (Hg.): *Pop-Literatur*. München 2003, S. 133–148.



HEINRICH VORMWEG (1983): »Zur Überprüfung der Radiotheorie und -praxis Bertolt Brechts«, in: Klaus Schöning (Hg.): *Hörspielmacher. Autorenporträts und Essays*. Königstein/Ts. 1983, S. 13–26.

– (1970): »Dokumente und Collagen. Voraussetzungen des Neuen Hörspiels«, in: Klaus Schöning (Hg.): *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche*. Frankfurt/Main 1970, S. 153–167.

WOLF VOSTELL: *Happening und Leben*. Neuwied 1970.

ANTJE VOWINCKEL (1998): »Online – Offline. Ansätze eines interaktiven Hörspiels«, in: Jörg Helbig (Hg.): *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes*. Berlin 1998, S. 93–107.

– (1995): *Collagen im Hörspiel. Die Entwicklung einer radiophonen Kunst*. Würzburg 1995.

MICHAEL WARSTAT/THOMAS GÖRNE: *Studiotechnik. Hintergrund und Praxiswissen*. Aachen 1994.

MARIANNE WEIL: »Hans Flesch – Rundfunkintendant in Berlin. Ein Beitrag zu seinem hundertsten Geburtstag«, in: *Rundfunk und Geschichte*, Jg. 22 (1996), Nr. 4, S. 223–243.

KURT WEILL (1936): »Was ist musikalisches Theater?«, in: *Musik und musikalisches Theater. Gesammelte Schriften*. Hg. v. Stephen Hinton/Jürgen Schebera. Mainz 2000, S. 144–148.

– (1931): »Der Komponist beim Tonfilm«, in: ebd., S. 127–130.

– (1930): »Musikfest oder Musikstudio?«, in: ebd., S. 115–118.

– (1930A): »Darf die Musik politisieren?«, in: ebd., S. 122.

– (1930B): »Tonfilm, Opernfilm, Filmoper«, in: ebd., S. 109–114.

– (1929): »Korrespondenz über *Dreigroschenoper*«, in: ebd., S. 72–75.

– (1928): »Wo liegt der Fehler? Künstlerische und wirtschaftliche Voraussetzungen der Hörspielproduktion«, in: Irmela Schneider (Hg.): *Radio-Kultur in der Weimarer Republik*. Tübingen 1984, S. 183–185.

– (1928A): »Fünf Jahre ›Der deutsche Rundfunk‹«, in: *Musik und musikalisches Theater. Gesammelte Schriften*. Hg. v. Stephen Hinton/Jürgen Schebera. Mainz 2000, S. 388f.

- (1927): »Verschiebungen in der musikalischen Produktion«, in: ebd., S. 61–64.
- (1927A): »Über die Möglichkeiten einer Rundfunkversuchsstelle«, in: ebd., S. 341–343.
- (1926): »Berliner Jahresbeginn«, in: ebd., S. 294f.
- (1926A): »Der Rundfunk und die Umschichtung des Musiklebens«, in: ebd., S. 311–314.
- (1925): »Konkurrenz«, in: ebd., S. 240f.
- (1925A): »Möglichkeiten absoluter Radiokunst«, in: ebd., S. 264–270.
- (1924): »Opern im Rundfunk«, in: ebd., S. 216f.

KURT WEILL/HANS FISCHER (1930): »Aktuelles Zwiegespräch über die Schuloper zwischen Kurt Weill und Dr. Hans Fischer«, in: ebd., S. 447–454.

DIETER WELLERSHOFF: »In der Arena der Literatur. Über Rolf Dieter Brinkmann«, in: Karl-Eckhard Carius (Hg.): *Brinkmann. Schnitte im Atemschutz*. München 2008, S. 42–58.

WOLFGANG WELSCH: *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim 1987.

TANJA WETZEL: »Spiel«, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhard Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Handbuch ästhetischer Grundbegriffe*, Bd. 5, Stuttgart 2004, S. 577–618.

HARTMUT WINKLER: »Die magischen Kanäle, ihre Magie und ihre Magier. McLuhan zwischen Innis und Teilhard de Chardin«, in: Derrick de Kerckhove/dies./Kerstin Schmidt (Hg.): *McLuhan neu lesen. Kritische Analysen zu Medien und Kultur im 21. Jahrhundert*. Bielefeld 2008, S. 158–169.

UWE WIRTH: »Die Frage nach dem Medium als Frage nach der Vermittlung«, in: Stefan Münker/Alexander Rösler (Hg.): *Was ist ein Medium?* Frankfurt/Main 2008, S. 222–234.

WOLF WONDRAATSCHEK: *Paul oder die Zerstörung eines Hörbeispiels. Hörspiele*. München 1971.

STEFAN BODO WÜRFEL: *Das deutsche Hörspiel*. Stuttgart 1978.

CHRISTOPH ZELLER (2012): »Literarische Experimente. Theorie und Geschichte – eine Einleitung«, in: ders. (Hg.): *Literarische Experimente: Medien, Kunst, Texte seit 1950*. Heidelberg 2012, S. 11–51.

– (2010): *Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970*. Berlin 2010.

WOLFGANG M. ZUCKER: »So entstanden die Hörmodelle«, in: *Die Zeit*, Nr. 47, 24.11.1972, S. 79. Online unter: <http://www.zeit.de/1972/47/so-entstanden-die-hoermodelle> (Zugriff: 31.03.2018).



