

Elizaveta Willert

## Der Klang der neuen Wirklichkeit. Zur künstlerischen Arbeit im dokumentarischen Rundfunk der Sowjetunion zu Beginn des Stalinismus

2021

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21618>

Veröffentlichungsversion / published version  
Zeitschriftenartikel / journal article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Willert, Elizaveta: Der Klang der neuen Wirklichkeit. Zur künstlerischen Arbeit im dokumentarischen Rundfunk der Sowjetunion zu Beginn des Stalinismus. In: *Rundfunk und Geschichte*, Jg. 47 (2021), Nr. 3-4, S. 32–47. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21618>.

### Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://rundfunkundgeschichte.de/artikel/heft-3-4-2021/>

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

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

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

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

## Der Klang der neuen Wirklichkeit

### Zur künstlerischen Arbeit im dokumentarischen Rundfunk der Sowjetunion zu Beginn des Stalinismus

Elizaveta Willert

In der Periode von 1928 bis 1933 lässt sich ein spannender Prozess beobachten: Die sowjetische Radiokunst etabliert sich und sucht in der Verbindung von Agitationskunst, Theater, Musiktheater und Film eine eigene künstlerische Ästhetik. Dabei spielen eine Reihe von Anordnungen zur Reglementierung der künstlerischen Radiokompositionen eine Rolle, die die Funkoberagentur NKPT SSSR in dieser Zeit veröffentlicht hat.

So wird in der Anordnung vom 4. September 1929 eine spezielle „radiophone Qualifikation“ erwähnt, die alle musikalischen Ensembles und Solisten erhalten sollten.<sup>1</sup> Tat'ána Goráeva versteht unter diesem Begriff spezielle Kenntnisse über die Arbeit mit dem Mikrofon und vor allem die Befähigung zum Hören von Klangverhältnissen zwischen Stimme, Musik und Geräuschen.<sup>2</sup> Eine weitere Reglementierung aus dem Jahr 1933 bezüglich der Tonaufnahmen-Abteilung verweist unter anderem darauf, dass wegen der „großen Rolle des Rundfunks beim Aufbau des Sozialismus“<sup>3</sup> in der Abteilung die „besten Tonregie-Spezialisten“ arbeiten müssten.<sup>4</sup> Im Winter 1933 erfolgte die für die vorliegende Fallstudie ebenfalls relevante Anordnung zur „Reorganisation des literarisch-dramatischen Rundfunks“, in der noch einmal die Aufgaben der radiophonen Propaganda angedeutet sind. Der Fokus des literarisch-dokumentarischen Rundfunks sollte auf der Verbindung zwischen der „bäuerlichen“ und der städtischen Kultur liegen. Darüber hinaus sollte an den Rundfunk ein wissenschaftliches Institut angeschlossen werden, an dem die Probleme der Wahrnehmung der Funkproduktion von Literaturwissenschaftler:innen, Musikwissenschaftler:innen, Radioregisseur:innen und Radiotechniker:innen erforscht werden sollten.<sup>5</sup>

---

1 Staatliches Archiv der Russischen Föderation (Gosudarstvennyj Arhiv Rossijskoj Federacii, GARF), F. P-6903, op. 1, l/s, D. 1, S. 112.

2 Tat'ána Goráeva: „Veliká kniga dná...“ Radio v SSSR. Dokumenty i materialy. Moskau 2007, S. 149.

3 Alle Zitate wurden von der Autorin des Artikels aus dem Russischen ins Deutsche übersetzt und nach dem ISO 9-Standard transkribiert.

4 GARF, F. P-6903, op. 1, op. 1, l/s, D. 1, S. 112. „Privlečenie k delu zvukozapisi lučših specialistov-zvukovikov v celáh podnátiá tehničeskogo urovná zapisi na vysotu, polnost'ú otvečaúšú toj bol'šoj roli, kotorú dolžno sygrat' radiovešanie v oblasti stroitel'stva socializma v SSSR“, September 1933.

5 GARF, F. P-2382, Op. 1, D. 41, L. 24–26.

Dass der Rundfunk in der Sowjetunion ein Instrument der Agitprop war und stark politisch und ideologisch geprägt wurde, ist mithin offensichtlich und steht außer Frage. Dieser Artikel blickt nun auf die in den 1930er bis 40er Jahren entstandene Debatte um eine neue akustische Form. Diese Debatte betraf unter anderem ästhetische und künstlerische Probleme des seit 1924 existierenden Genres *Radiogazeta* und sollte sich in den 1940er Jahren in der Entstehung der akustischen Radiodramen widerspiegeln. Eben die historisch-genetische Entwicklung von Agitprop-Genres wie der *Radiogazeta* und des Radiodramas – mit Fokus auf Verbindungen zwischen der musiktheatralischen Ästhetik und der der radiophonen Deklamation – steht im Zentrum des folgenden Artikels; dies soll als Anstoß für die weitere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der sowjetischen Radiogeschichte dienen, sowohl in medienhistorischen als auch in musikwissenschaftlichen Diskursen.

In diesem Sinne sind die wichtigste Grundlage für die folgende Studie die Zeitschriften, die speziell dem Rundfunk gewidmet sind, und zwar die europaweit älteste Radio-Zeitschrift „*Novosti radio*“<sup>6</sup> (später „*Radioslušatel*“) und „*Govorit SSSR*“.<sup>7</sup> Außerdem werden mehrere Primärquellen wie Texte der Funksendungen herangezogen.

Im ersten Abschnitt des Artikels werden die historische Genealogie des Genres des dokumentarischen Radiodramas und die Analogien in den künstlerischen und ästhetischen Diskursen über die frühen Genres *Radiogazeta* und *Radiodrama* kurz skizziert. Im zweiten Teil des ersten Abschnitts werden die relevanten künstlerischen Methoden der Stimmwiedergabe, der Nutzung von Geräuschen und der Musik in den Radiokompositionen näher untersucht. Der zweite Abschnitt des Artikels ist der intermedialen Analyse von zwei ausgewählten Radiodramen gewidmet, die den kompositorischen Aufbau und den Inhalt der „dokumentarisch-künstlerischen“<sup>8</sup> Radiokompositionen des frühen Stalinismus illustrieren. Eine kurze Diskussion und Zusammenfassung der Ergebnisse der Untersuchung beschließen den Artikel.

## Zur Genealogie des Radiodramas

### Von der Radiogazeta zum Radiodrama:

#### Die Anfänge der politischen Radiokunst in der Sowjetunion

Das Genre der *Radiogazeta* (wörtlich „Radiozeitung“) war ursprünglich die akustische Darstellung von gedruckten Zeitschriften, die man aus wirtschaftlichen und logistischen Gründen nicht im ganzen Land verteilen konnte. Für Lenin war *Radiogazeta* eine „Zeitung ohne Papiere und Entfernungen.“<sup>9</sup> Den Text, der bisher nur gelesen werden musste, galt es nun akustisch zu hören und zu verstehen. Dieser Aspekt verändert nach und nach die Ästhetik des Textes und die Methoden seiner Präsentation. Dabei hatte *Radiogazeta* von Anfang an eine

<sup>6</sup> „*Novosti radio*“ erschien seit dem Februar 1925.

<sup>7</sup> Mehr über die Geschichte der Zeitschriften hier: Stephen Lovell: *Russia in the Microphone Age. A History of Soviet Radio, 1919–1970*. Oxford Press 2015 und bei Aleksanr Šerel': *Audiokul'tura XX veka. Istoriiâ, èstetičeskie zakonomernosti, osobennosti vliâniâ na auditoriû. Očerki*. Moskva 2011.

<sup>8</sup> Als Untertitel zu dem Genre fungiert meistens „dokumetal'no-hudožestvennaâ kompoziciâ“, was man als „dokumentarisch-künstlerische Komposition“ übersetzen kann.

<sup>9</sup> Lenin V.I., *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 51, S. 130

ästhetische Ambivalenz. So wurden in der frühen Entwicklungsphase (1924–1928) durchaus spezifische Normen für den stimmlichen Vortrag der Texte festgelegt und erste Versuche unternommen, Informationen zu „dramatisieren“.<sup>10</sup> Zudem wurde die *Radiogazeta* nicht nur über das Radio übertragen, sondern gleichzeitig auf der Bühne theatralisch „ausgespielt“. M. Veprinskij beschreibt diese theatraalisierte Form als „lebendigen Vortrag“ (*živoj doklad*), der neben der Radiozeitung „immer mehr Platz in den Clubs einnimmt“.<sup>11</sup> Oft stand ein Radio oder ein Telegraf auf der Bühne, sodass deren Geräusche gleichzeitig mit der szenischen Handlung wahrgenommen werden konnten.<sup>12</sup> „Die Zeitung erzählt...singt...spielt“ – so beginnt eine Anmerkung des Redakteurs A. Sadovskij in der Zeitschrift „Radioslušatel“ über diese neue radiophone Form informativer Sendungen für die „proletarischen Arbeiter:innen und Bäuer:innen“.<sup>13</sup>

Neben der Radiozeitung entstand das Genre des Radiofilms, bei dem immer mehr auf Geräusche und Soundeffekte geachtet wurde. Beide Genres haben sich gegenseitig beeinflusst. Die Diskrepanz zwischen der „reinen“ sprachlichen Darstellung von Fakten einerseits und der Suche nach radiophonen Ausdrucksmöglichkeiten andererseits spiegelt sich auch in der weiteren Entwicklung der Radiokunst von 1928 bis 1932 wider. Hier muss man bedenken, dass diese Diskrepanz des Genres eng mit seiner strengen politischen Kontrolle verbunden war. Schon am 1. Dezember 1921, fast drei Jahre vor der ersten *Radiogazeta*, erschien die Anordnung N 137, dass die Zuverlässigkeit (*dostovernost*) der Information streng kontrolliert sein sollte.<sup>14</sup> In den Protokollen vom 30. November 1926 bestätigte der Rat der RSFSR (Russische Sozialistische Föderative Sowjetrepublik) außerdem die Notwendigkeit der Zensur der Radionummern.<sup>15</sup>

Die erste *Radiogazeta* „erschien“ am 23. November 1924 und bestand aus kurzen Vorlesungen der politischen regionalen und Welt-Nachrichten. Das Skript dieser Radiosendung liegt im Staatlichen Archiv der Russischen Föderation (*Gosudarstvennyj Arhiv Rossijskoj Federacii, GARF*)<sup>16</sup>; aus ihm geht hervor, welche Aufgaben und Ziele mit dieser Sendung verfolgt wurden. Laut dem Text besteht die Besonderheit der *Radiogazeta* in ihrer „Lebendigkeit“; sie wird „gehört“ und nicht gelesen, ist in „lebendiger“ Sprache geschrieben und besteht aus „kur-

<sup>10</sup> Šerel' 1993, S. 35.

<sup>11</sup> M. Veprinskij: *Živoj doklad*. In: *Novosti radio*, 1925, N 1, S. 48–49, hier S. 48. „Živoj doklad avlâetsâ odnoj iz novyh form samodeâtel'noj raboty. Narâdu s zivoj gazetoj, on zahvatyvaet sebe pročnoe mesto v klubah“. S. Korev: *Živaâ gazeta*. In: *Novosti radio*, 1925, N 3, S. 38–40, hier S. 39. „(...) Teper' my uze vvodim v dejstvie telefon, telegraf, radio, rabotaûšie na scene, pinimaûšie telegrammy i peredaûšie otveti, idušie so szeny, ili že iz zritel'nogo zala v forme hora, deklamacii ili nebol'soj szenki i t.d.“

<sup>12</sup> S. Korev: *Živaâ gazeta*. In: *Novosti radio*, 1925, N 3, S. 38–40, hier S. 39. „(...) Teper' my uze vvodim v dejstvie telefon, telegraf, radio, rabotaûšie na scene, pinimaûšie telegrammy i peredaûšie otveti, idušie so szeny, ili že iz zritel'nogo zala v forme hora, deklamacii ili nebol'soj szenki i t.d.“

<sup>13</sup> A.A. Sadovskij: *Gazeta rasskazivaet...poët...igraet*. In: *Radioslušatel*, 1928, Nr. 1, S. 4–5, Hier S. 4.

<sup>14</sup> GARF, F. 391, op.11, d.9, l. 31. Oder vgl. bei Šerel' 1993, S. 34.

<sup>15</sup> GARF, F. 2306, op.69, d.571, l.49. Oder vgl. bei Šerel' 1993, S. 35.

<sup>16</sup> GARF, Fond P4459, op.7, d. 16 oder vgl. der Abdruck des Skriptes im Buch von Tat'âna Gorâeva 2007, S. 207–208.

zen, lebendigen Beiträgen (stateek)<sup>17</sup>. Das Gehör wurde zu einer Kategorie der Propaganda gemacht. Aber wie genau sollte die „živaâ“ *Radiogazeta* die proletarischen Ohren schulen?

Der erste Teil der *Radiogazeta* vom 23. November 1924 bestand aus den „Grußworten“ von vier Politikern – Čičerin, Āroslavskij, Lunačarskij und Lūbovič. Um den ästhetisch-politischen Konnex des Genres besser zu verstehen, sollen zwei dieser Persönlichkeiten und deren Bezug zur Ästhetik der Radiopropaganda hier kurz näher eingeführt werden, und zwar der Volkskommissar (narodnij komissar) Čičerin und der Publizist und Politiker Lunačarskij. Beide erklärten das proletarische Ohr zum Hauptmedium der Aufklärung und der Propaganda.

Georgij Vasil'evič Čičerin (1872–1936) war russischer Diplomat und Volkskommissar des Auswärtiges Amtes der RSFSR und der UdSSR. Sehr selten in der Literatur über ihn wird die Tatsache erwähnt, dass Čičerin außerdem Musiker und Musikwissenschaftler war. Seinen Bezug zur Musik und Musikgeschichte dokumentiert die Ausstellung im Museum in seinem Geburtshaus in Tambov.<sup>18</sup> Čičerins Opernleidenschaft, belegt durch seine umfangreiche persönliche Sammlung an Opernpartituren, verwirklichte er in einer musikwissenschaftlichen Schrift über Wolfgang Amadeus Mozart<sup>19</sup>, dessen Schaffen und Leben er im Jahr 1929 zu untersuchen begann. Seine Nichte – Sofiâ Nikolaevna Čičerina (1904–1983) – war Komponistin und schrieb während des zweiten Weltkriegs für das Radio mehrere Kompositionen.<sup>20</sup> Dass eben Čičerin als Politiker, aber auch als Musikwissenschaftler, in der ersten *Radiogazeta* über die aufklärende Rolle der Sendung spricht, wird vor dem Hintergrund dieser Untersuchung kein Zufall sein.

Anatolij Vasil'evič Lunačarskij (1875–1933) war Publizist und Redakteur von Zeitungen wie „Proletarij“ und „Prosvešenie“; von 1917 bis 1929 war er Volkskommissar für Bildung der RSFSR. Seine Überzeugung von dem propagandistischen und aufklärenden Potenzial des Radios beweist unter anderem seine Initiative, die musikalischen Konzerte aus dem Bolšoj-Theater zu übertragen.<sup>21</sup> Außerdem war Lunačarskij seit dem Jahr 1925 im Radiokomitee bei der Abteilung für Propaganda aktiv.<sup>22</sup> Nicht zuletzt muss man anmerken, dass Lunačarskij, wie Čičerin, als Musikkritiker, Musikhistoriker und Dramaturg tätig war und sowohl theoretische Schriften über Kunst, Kultur und Revolution als auch Libretti für das Theater verfasst hat.<sup>23</sup> Am 24. November 1924, einen Tag nach der Ausstrahlung der ersten Ausgabe der *Radiogazeta*,

17 Ebd., Übersetzung der Autorin. „Radiogazeta – samaâ živaâ v mire. Radiogazeta ne čitaetsâ, a slušaetsâ. Radiogazeta napisana žyvm âzikom. Radiogazeta sostoit iz žyvyih korotek·kih statek.(...) Pered gazetoj važnejšie zadači, velikoe buduše. (...)“.

18 Artefakt – guide to Russian museums. The House-Museum of G.V. Chicherin. Online: <https://ar.culture.ru/en/museum/dom-muzey-g-v-chicherina>, abgerufen am 13.07.2021.

19 Das Buch mit dem Titel „Mozart“ wurde erst nach dem Tod von Čičerin im Jahr 1970 herausgegeben; im Jahr 1975 erschien die Schrift auf Deutsch im Verlag VEB Deutscher Verlag für Musik. Eine neue Ausgabe wurde im Jahr 2000 vom Rowohlt-Verlag herausgegeben.

20 Der Nachlass von Sofiâ Čičerina befindet sich im Archiv des Čičerin-Museums in Tambov und im Russischen Zentralen Archiv für Kunst und Kultur (Sankt-Petersburg), F. P-348, op. 3–2, d. 113.

21 Ružnikov 1987, S. 140.

22 Ebd., S. 62.

23 Einige Artikel und Schriften in der Übersetzung findet man hier: DNB-Katalog. Online: <https://portal.dnb.de/opac.htm?method=simpleSearch&query=118818694>, abgerufen am 28.07.2021.

hielt er eine Radiovorlesung über die „Kultur der UdSSR und die Bedeutung des Radios“; bemerkenswert ist, welche Rolle er dem Radio dabei zuschrieb:

(...) Das ist eine lebendige Bibliothek, tragende gigantische Strömung des menschlichen Schaffens, die Lebenslinie, die für uns verständlich ist. Menschen folgen schon jetzt dieser Strömung und werden auch weitere diesem Lebensmaterial folgen, das kolossalen Reichtum in sich selbst trägt. Mit Hilfe des Radios vermehrt der Mensch den Umfang seiner Eindrücke und macht unsere Psyche bunter und empfindlicher. (...) Wir, Lebende auf dem Planeten, leben, im Grunde, durch sein Gehirn, und befinden uns alle unter den Einfluss der Strömung des Gedankens und Gefühls, die durch seine Oberfläche fließt. (...) <sup>24</sup>

In diesem kurzen Absatz sieht man, wie Lunačarskij das Radio mythologisierte. In diesem Sinne ist seine Erklärung am Ende der Vorlesung höchst interessant: „(...) Jede menschliche Psyche wird eine empfindlichere kreative Muschel [tvorčeskoj rakovinoj] sein, die auf jede Erregung und Schwankung dieser Strömung reagiert (...).“ <sup>25</sup> Die politisch-ästhetische Idealisierung des Mediums Radio hängt bei Lunačarskij mit dem Potenzial der akustischen „Macht“ der die Kreativität fördernden Informationsströmungen zusammen.

Die agitatorische Bedeutung der Radiopropaganda stand für die politische Führung also außer Frage. Es stellte sich aber heraus, dass das einfache Vorlesen der Zeitungsnachrichten in der Radiosituation eine Erweiterung braucht:

Die Radiogazeta muss nicht nur kurz sein, sondern auch lebendig, interessant und verständlich. Ansonsten wird niemand es anhören (...) Besonders wichtig ist die Form der Darstellung. Für die Verstärkung dieser Lebendigkeit der Radiogazeta erlauben wir auch musikalische Nummern, Častuškas mit Gesang und Balalajka-Begleitung u. s. w. Und schließlich ist die Übertragung der Radiogazeta ebenso wichtig. Sogar die beste Nummer kann durch schlechte Deklamation ruiniert werden. <sup>26</sup>

<sup>24</sup> Russisches Staatliches Archiv für Literatur und Kunst (RSALK), F.279, Op.1, d. 91, L. 33–44, Kopie. „Eto živaâ biblioteka, nesušaâ gigantskij potok čelovečeskogo tvorčestva, eto nit' žizni, kotoraâ nam ponâtna. Lûdi i sejčas dvigaûtsâ za etim materialom žizni, nesušim kolossal'noe bogatstvo. Pri pomoši radio čelovek uveličit ešë značitel'nye količestva polučaemyh vpečatlenij i sdelaet bogače i gorazdo bolee vospriimčivoj našu psihiku (...) My, živušie na planete, živëm v sušnosti govora, eë mozgom, i mi vse nahodimsâ pod dejstviem togo potoka mysli i čuvstva, kotoryj tečët po eë poverhnosti“.

<sup>25</sup> RSALK, F.279, Op.1, d. 91, L. 33–44, Kopie. „(...) Každyâ otdeľnaâ psihika čeloveka budet naibolee vospriimčivoj tvorčeskoj rakovinoj, kotoraâ budet otsyvat'sâ na malejšie kolebaniâ i volnenie ètogo potoka (...)“ Das Wort *rakovina* kann im Russischen sowohl „Muschel“ als auch „Ohrmuschel“ bedeuten.

<sup>26</sup> Novosti radio. Radiogazeta – radiogazeta pervââ v mire 1925, N 1, S. 3. Übersetzung der Autorin. „Radiogazeta dolžna byt' ne toľko korotkoj, no i vešma živoj, interesnoj i ponâtnoj. Inače radiogazetu ne budut slušat' (...) Črezvyčajno važna forma izložena. Dlá usileniâ živosti radiogazety my dopuskaem v gazete musykal'nye nomera, častuški s peniem i balalajkoj i proč. Nakonez, ne menee važna peredača radiogazety. Samyj lučšij nomer možet byt' isporčen vsledstvie plohoj deklamacij.“

Aleksandr Šerel' bemerkt in seiner Monografie über die ersten Etappen der Entwicklung des Radiodramas<sup>27</sup>, dass die erhaltenen Quellen der *Radiogazeta* beweisen, dass nur eine „deklamatorische“, also keine „künstlerische“, Vorlesung von Bedeutung war. Außerdem zitiert er die Aussage der Radiosprecherin und Zeitzeugin Natal'â Aleksandrovna Tolstova<sup>28</sup> zu den Anforderungen an die artistischen Stimmen für die Arbeit bei den ersten Ausstrahlungen der *Radiogazeta*: „(...) alles, was sie brauchten, war eine schöne Stimme und eine tadellose Diktion. Andere Anforderungen kamen später mit dem Aufkommen neuer Sendungsformate hinzu.“<sup>29</sup> Gemeint waren mit diesen Formaten zum Beispiel das Radiotheater oder eben die Radiodramen. Aus einigen kritischen Zeitungskomentaren zu den ersten Ausgaben der *Radiogazeta* geht hervor, dass das damalige Verständnis der Diktion der Radiosprecher:innen nah an der theatralischen Deklamation lag. In späteren Ausstrahlungen waren Klang und Rhythmus der Stimme sowie der Zusammenhang zwischen den Geräuschen und der Orchester-Begleitung Teil der Aufnahmesituation und in der „Partitur“ der *Radiogazeta* festgehalten:

(...) Genau um 18:15 Uhr hört man manchmal vernehmlich [âvstvenno] erst ein tiefes Ausatmen des Sprechers und dann seine gemessene, voll klingende Stimme. Dies wird von einer Radiozeitung ausgestrahlt. Es wird wie durch eine Partitur vermittelt. (...) Inzwischen herrscht Totenstille in den weichen Falten des Tuches des Radiostudios. Das Orchester, bereit für das Vorspiel, lauerte. Der Ansager erstarrte erwartungsvoll. Mit einer Handbewegung des Moderators der Radiozeitung tritt jeder Teilnehmer laut Vermerk in der Partitur der Zeitung mit einer Stimme in seine Rolle in das Material der Zeitung ein. Eine Geste – und mitten im Studio steht ein Sänger oder Musiker, ein Chor oder Orchester dem Mikrofon gegenüber.<sup>30</sup>

Dieser Kommentar Sadovskijs verweist darauf, dass sich das Genre der Radiosendung der Opernaufführung näherte: Es gab eine bestimmte dramatische Handlung, die aber, im Unterschied zu den theatralischen Präsenzformen des Theaters, rein akustisch wahrgenommen wurde. Der Moderator tritt in der Aufnahmesituation fast wie ein Dirigent auf, das Zitat macht deutlich, wie wichtig die körperliche Präsenz im Radiostudio war. Der Zeitpunkt der Veröffentlichung der ersten Radiodramen lässt sich nicht eindeutig bestimmen. Anfang der 40er Jahre hörte die Radiozeitung auf zu existieren, jedoch trifft man in den Zeitungen häufiger Erwähnungen von dokumentarisch-künstlerischen Kompositionen oder Radiodramen. Das

27 Aleksandr Šerel': Tam na nevidimyh podmostkah.... Moskau, 1993, S. 15.

28 Natal'â Aleksandrovna Tolstova. Vnimanie, vključat mikrofon. Moskau, 1972, S. 31.

29 Šerel' 1993, S. 16. „(...) ot nih trebovalis' liš' krasivyj golos i bezukoriznennaâ dikziâ. Drugie trebovania poâvilis' pozže, s poâvlenijem novyh vidov peredach“.

30 Sadovskij, 1928, S. 4. „(...) Rovno v 6 chasov 15 minut, možno inogda âvstvenno uslyšat' sperva glubokij vydoh konferans'je, a zatem jego razmerennyj, polnozvunyj golos. Eto peredayotsâ radiogazeta. Peredayotsâ ona kak po partiture. K etomu vremeni v mágkih skladkah sukna radiostudii – mÛrtvaâ tišina. Pritailsâ gotovyj I vystuplenij orkestr. V ožidanii zastyli diktory. Po manoveniû ruki vedušego, každij učastnik soglasno pometki v partiture gazety, vstupaet golosom v svoû rol' v material gazety. Žest – i na seredinu studii, licom k mikrofonu, stanovitsa pevec, libo muzykanty, libo hor ili orkestr.“

Radiodrama übernahm von der *Radiogazeta* die Funktion der Information und Aufklärung der Bevölkerung. Gleichzeitig basierte die Form des Radiodramas nicht mehr auf dem „Lesen“ des Textes, sondern wurde nach den Prinzipien der Ausdruckskraft von Wort und Musik aufgebaut.

### Sound, Stimme und Musik als Praxen der künstlerischen Wirklichkeitsdarstellung in den Radiodramen

Die Dokumentation der „neuen“ sozialistischen Wirklichkeit war das oberste Ziel einiger experimenteller Radioformate, die Anfang der 40er Jahre in der Sowjetunion existierten, darunter der Radiofilm und das Radiodrama. Im folgenden Abschnitt wird näher diskutiert, welche Methoden der künstlerischen Darstellung im Format des Radiodramas existierten, warum die Theatralisierung Teil der Radiokunst wird und welche Rolle dabei die Soundgestaltung mithilfe von Geräuschen, Musik und Stimme spielte. Wie im vorherigen Abschnitt angedeutet, nimmt die Frage, wie Informationen dargestellt werden sollten, damit sie politisch „zuverlässig“ blieben, aber auch, wie die Aufmerksamkeit der Hörer:innen gefördert werden sollte, einen wichtigen Platz in dem hier untersuchten Diskurs ein; dies zeigen die genannten Radiozeitschriften.

Die Stimme der Sprecher:innen ist in den Zitaten von Sadovskij ein wichtiges Objekt der ästhetischen Suche in der radiophonen Aufnahmesituation. In diesem Zusammenhang ist der Genderaspekt der Radiostimme interessant, der auch in einigen Zeitungsartikeln diskutiert wird. In den 1930er Jahren wurde in Moskau eine Gruppe gegründet, die sich mit der Ausbildung von Radiosprecher:innen beschäftigte (*diktorskaâ gruppâ*); in der Gruppe wirkten unter anderem zwei Akteur:innen des Čehov-Kunsttheaters Moskau, Vasilij Kačalov und Nina Litovceva.<sup>31</sup> Šerel' zitiert die Erinnerungen des ersten Gruppenleiters, Alexander Gurin, an eine Anweisung der Redaktion der *Radiogazeta*, dass weibliche Stimmen nicht mehr im „Zeitungsmaterial vorkommen sollen“. Die einzige Ausnahme sollte eine weibliche „angenehme, tiefere Stimme“ sein, die „der männlichen Stimme“ ähnelte.<sup>32</sup> Auch nach der Meinung von Sadovskij passen tiefe Stimmen besser bei der Radioübertragung. „Eine Frauenstimme, die zur Gestaltung rein weiblicher oder kindlicher Stoffe oder überhaupt für jede diskrete Angelegenheit dient, sollte unmittelbar nach dem Bass nicht zugelassen werden. Um die Klanglücke zu glätten, um Bass mit Frauenstimmen in Einklang zu bringen, werden Bariton und Tenor benutzt“<sup>33</sup>. Die Frauenstimme scheint in den 30er Jahren nur für bestimmte Inhalte „zuständig“ sein. Die männliche, „tiefere“ Stimme figuriert in den Zeitschriften als „Standard“ für das Genre des Radiodramas.<sup>34</sup>

31 Aleksandr Šerel': Radiovešanie 1920–1930h godov. K probleme vzaimnogo vliâniâ nemeckoj i russkoj audiokul'tur. In: Hans Günther und Sabine Hänsen (Hg.): *Sowjetmacht und Medien*. Sankt-Petersburg 2005, S. 104–112, hier S. 109.

32 Šerel' 1993, S. 16.

33 Sadovskij, 1928, S. 4. „Ėfir, naprimer, lučše priemlet nizkie golosa. Ženskij golos, kotorij podaëtsâ dlâ oformleniâ čisto ženskogo ili detskogo materiala, ili voobše dlâ vsâkoj ‚delikatnoj materii‘, nel'zâ puskat' totčas že posle basa. Zagladit' zvukovoj rasriv, primirit' bas s ženskim golosom, vypuskaetsâ bariton i tenor.“

34 Interessante Überlegungen über weibliche und männliche Radiostimmen in den 20–30er Jahren macht Dmitri Zakharine in dem Artikel „Das Ethos und Pathos der E-Stimme“. In: Riccardo Nicolosi, Tanja Zimmer-



Trotz dieser Einstellung gibt es in der frühen sowjetischen Funkgeschichte Frauen, die als Radio-Ansagerinnen arbeiteten, darunter Zinaida Remizova, Evgeniâ Gol'dina, Nataliâ Tolstova und Ol'ga Vysockaâ.<sup>35</sup> Im Radiodrama „Steklo“, das später im Text näher dargestellt wird, spielte eine Frau die „Artistin Zubkova“.<sup>36</sup> Überlegungen über den stimmlichen Zusammenklang und das narrative Potential des Klangs der Stimme gab es in den 40er Jahren in verschiedenen medialen Kontexten: Das Theater und die Agitationskunst sind eng miteinander verbunden. Diese Verbindung wird institutionell schon in den frühen 30er Jahren durch die Gründung des „Instituts des Lebendigen Worts“ (Institut Živogogo Slova) gefördert, wo unter anderem Anatolij Lunačarskij und der Theaterregisseur Vsevolod Mejerhold wirkten.<sup>37</sup> Zu den Aufgaben des Instituts gehörte die wissenschaftliche Ausarbeitung von Methoden, die die Probleme der Sprache und des Sprechens betreffen; die Ausbildung von „Meister-Orator:innen“ in der Pädagogik, in gesellschaftlich-politischen (Agitator:innen, Richter:innen) und in künstlerischen Bereichen (Poet:innen, Schriftsteller:innen, und Schauspieler:innen), außerdem die Verbreitung des Wissens über die Sprache und Sprachförderungsmethoden.<sup>38</sup> Die Audioübertragung der Stimme förderte ein bestimmtes Publikum, das bereit war, mithilfe der eigenen Ohren Inhalte zu verstehen und zu visualisieren. In diesem Zusammenhang zitiert Tat'âna Marčenko in ihrem Buch über das sowjetische Radiotheater Vladimir Markov, der über das Problem der akustischen Wahrnehmung des Radiogeschehens berichtete.<sup>39</sup> Markov verglich die Zuhörer:innen des Radios nicht mit Theaterzuschauer:innen, sondern mit den Leser:innen eines Buches, die das Geschehene selbst für sich visualisieren müssen.<sup>40</sup> Marčenko verweist auf veröffentlichte Kommentare von Zuhörer:innen der Radioinszenierung „Purga“ von Dmitrij Šeglov (Moskau Radio), aus denen man erkennt, welche Auswirkung künstlerisch inszenierte Stimmen hatten:

Es ist nicht wichtig, dass die abgebildeten Typen nicht sichtbar waren. Die große Geschicklichkeit der Künstler im Stimmenspiel hat sie so bunt geschaffen, sie sind alle so lebendig und echt, dass es notwendig war, sie gedanklich in imaginäre Kostüme zu kleiden, und jetzt sind sie alle vor unseren Augen da.<sup>41</sup>

---

mann (Hg.): Ethos und Pathos. Mediale Wirkungsästhetik im 20. Jahrhundert in Ost und West. Böhlau 2017, S. 97–129.

<sup>35</sup> Vgl. Oksana Bulgakova: Golos kak kul'turnyj fenomen. Očerki aktual'nosti. Moskau 2015.

<sup>36</sup> Steklo. In: Govorit SSSR, 1931, N.7, S. 9–10. Über ihre Stimmeigenschaften findet man keine Anmerkungen, aber ein klangliches Beispiel der weiblichen Stimmen der 40er Jahre kann man auf der Internetplattform „Staroe radio“ anhören. Zur Verfügung steht die Stimme der Radioansagerin Ol'ga Vysockaâ (1906–2000). Staroe radio: Diktor vsesoúznogo radio. Online: <http://svidetel.su/audio/2905>, abgerufen am 10.08. 2021.

<sup>37</sup> Tat'âna Gorâeva: „Fabrika poëtov“. K istorii instituta živogo slova. In: Vstreči s prošlym, 2011, Nr. 11, S. 231–328, hier S. 232.

<sup>38</sup> Ebd.

<sup>39</sup> Vladimir Markov: Spektakl' po radio. Moskau 1930, S. 50. Hier S. 17.

<sup>40</sup> Ebd.

<sup>41</sup> Tat'âna Marčenko: Radioteatr. Stranicy istorii i nekotorye problemy. Moskau 1970, S. 29–30. „Eto ničego, što izobražajemyje tipy byli ne vidimy. Bol'shoje masterstvo artistov igroj golosa sozdavalo ih tak árko, vse oni

Mit welchen Mitteln arbeiteten die Sprecher:innen und Schauspieler:innen, um die eigenen Radiostimmen zu inszenieren? Der Radioregisseur und Schauspieler Osip Abdulov, dessen Radiodrama „Torf“ später ausführlicher dargestellt wird, vertrat eine Theorie der „Stimm-schminke“ (*golosovoj grimm*), deren Konzept auf der theatralischen, musikalischen Arbeit mit der Radiostimme basierte. Die Stimme der Radiosprecher:innen wurde dabei als plastisches Kompositionsmaterial wahrgenommen.<sup>42</sup> Ausführlich berichtet über Abdulovs Theorie sein Schüler, der Radiokünstler Rostislav Plätt:

(...) Ich liebe es, in Bezug auf die Erinnerung an die 30er Jahre im Radio über das Abdulov-Theater zu sprechen. (...) All dies wurde in Abdulovs Programmen durch eine äußerst ausdrucksstarke Kommunikation mit dem Wort erreicht. Seine besten Radioauftritte zeichneten sich meiner Meinung nach durch eine solche radiotheatralische Qualität wie das Schauspiel [*zrelišnost'*] aus. Abdulov kannte den Wert verschiedener Pläne am Mikrofon, Entfernungen und Annäherungen, er kannte den Wert der Funkpause, wenn zum Beispiel ein Wort aus einem Schrei in ein Flüstern verwandelt wurde, plötzlich aufhörte ... dann Stille ... (...)<sup>43</sup>

In diesem Zitat ist die Stimme der Radioinszenierung nicht als rein deklamatorisch dargestellt, sondern als ein z. B. mit Geräuschen montierter Teil der klanglichen Komposition, mit musikalisch-akustischen Eigenschaften (Dynamik, Rhythmus, Tempo) und theatralischen Pausen. Die Montage als künstlerische Methode der Wirklichkeitsdarstellung wurde in den 20er und 30er Jahren als Innovation wahrgenommen und viel in Radiodramen und Radiofilmen genutzt. In Evgenij Rûmins Beschreibung der sprachlichen Montage und des Auftritts des Schauspielers Vladimir Âhontov merkt man zum Beispiel, dass die schnell wechselnden Bilder der Erzählung, zusammen mit der passenden Mimik und Gestik, oft begleitet durch einen Pfeifton, eine Sirene oder Gesang, als gesamte „Harmonie“ wahrgenommen wurden.<sup>44</sup> Das Problem der Soundeinführung in den frühen radiophonen Kompositionen beschäftigte mehrere Kritiker:innen und Radioregisseur:innen. Am Ende der 20er Jahre, noch am Anfang der klanglichen Experimente, sieht Šerel' drei Tendenzen: erstens die Versuche einer „gleichberechtigten“ Synthese aller akustischen Elemente, bzw. eines so genannten „klanglichen Alphabets“, zweitens die Benutzung der Musik und des klanglichen Materials als erklärende

---

nastol'ko živы i dejstvitel'ny, što ostavalos' myslenno odet' ih v voobražayemyje kostûmy, i vot oni vse nalizo pered glazami“.

<sup>42</sup> Osip Abdulov. In: Govorit SSSR, 1935, N. 8, S. 32, hier S. 32.

<sup>43</sup> Rostislav Plätt: Bez èpiloga. Moskau 2008, S. 156ff. „(...) Â lûblû, vsboominaâ o radio v 30e godi, govorit o teatre Abdulova. Vse eto v abdulovskih peredačah dostigalos' putëm predel'no vyrazitel'nogo obšeniâ so slovom. Lučšye ego radiospektakli otličalis', po-moemu, takim kak by ne radioteatral'nym kačestvom, kak zrelišnost'. Abdulov znal cenu raznym planam u mikrofona, udaleniâm i približeniâm, znal tsenu radiopauze, kogda, k primeru, slovo s krika perešlo na šepot, vdrug zamerlo... zatem tishina... (...).“

<sup>44</sup> Evgenij Rûmin: Montaž. In: Novosti radio, 1925, N. 4–5, S. 53–55, hier S. 53. Ein audiovisuelles Beispiel des Auftritts von Âhontov siehe hier: Triacetat TV: Vladimir Âhontov liest das Gedicht „Denkmal“ von Alexander Puškin. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=Mlr9VXA7kfw>, abgerufen am 11.08.2021.

Begleiter in den Radiostücken und schließlich die totale Verbalisierung des akustischen und musikalischen Geschehens, die besonders in den frühen Konzertaufführungen stark geprägt wurde.<sup>45</sup> In seinem Bericht über das „klangliche Alphabet“ schreibt der Tonregisseur Vladimir Kanzel, dass prinzipiell alle Zeichen dieses Alphabets für die Radiokünstler:innen gleich sein müssen, sowohl im Moment der Auswahl als auch dem der Aufführung.<sup>46</sup> Das Hauptkriterium für die Geräusche und die klangliche Begleitung des Wortes in den Radiokompositionen sollte nach der Meinung der Zeitung „Novosti radio“ ihre Ausdrucksfähigkeit und Zweckmäßigkeit sein.<sup>47</sup> Aber welches Material kann durch den Klang radiophon passend ausgedrückt werden? Nach der Meinung des Kritikers Borodin kann die Radiokomposition nur mit vollständig akustisch ausdrückbarem Material arbeiten, es kann keine „statischen seelischen Zustände“ beschreiben, die nur wörtlich beschreibbar sind.<sup>48</sup> Der Diskurs über den Klang, seine Wirkung und Funktion war in dieser Zeit nicht nur in journalistischen Reportagen, sondern auch in den Radiodramen sehr präsent, und verweist auf die intensive Beschäftigung mit dem künstlerischen Potential des Klanges.

Ein frühes Klang-Experiment beschrieb die Zeitschrift „Radioslušatel“:

Jetzt organisiert das Moskauer Rundfunkzentrum seine Arbeit neu und sucht nach neuen Formen und Wegen, um die breite Masse der Radiohörer zu erreichen. Nehmen Sie den Moskauer Alltag. (...) Für Provinzhörer ist alles, was in Moskau gemacht wird, äußerst interessant. (...) Die erste Erfahrung, mit einem Mikrofon durch Moskau zu laufen. Der Radiohörer, der mit Kopfhörern an seinem Tisch sitzt, wird gedanklich für eine Weile nach Moskau zurückkehren. (...) In einem separaten, speziell ausgestatteten Raum proben Schauspieler und Musiker ihre Aufführungen.<sup>49</sup>

Danach folgen in dem Artikel Verbalisierungen von Zuggeräuschen oder dem schweren Geratter eines Lastkraftwagens.<sup>50</sup> Diese Beschreibung verweist auf Methoden der Inszenierung realer Situationen oder der *sound-scape*. Einzelne Signalelemente, die eindeutig auf bestimmte Gegenstände des Raums oder des Geschehens verweisen, benutzten die Regisseure in diesem Fall, um das Leben der Hauptstadt akustisch in die Provinz zu übertragen. In der Ankündigung

45 Šerel' 1993, S. 52–54.

46 Vladimir Kanzel': Zvukovoj âzik – vedušij radioiskusstvo. Nekotore soobraženiâ po tehnologii radioâzyka. In: Miting milliohov, 1931, N 4–5, S. 32–33, hier S. 32.

47 Vgl. Šerel' 1993, S. 53.

48 A. Borodin: Radiokompozicyi. In: Govorit SSSR, 1933, N 16, S. 22.

49 G.: Progulki po Moskve. In: Radioslušatel', 1928, N. 3, S. 14. „Sejčas Moskovskiy radiovešatel'nyj uzal prestraivaet svoû rabotu, našupyvyet novye formy i puti, čtoby ohvatit' širokiye massy radioslušatelej. Vzât' hotâ by povsednevnû žizn' Moskvu. (...) Dlya provincial'nyh slushatelej vsë, što delayetsâ v Moskve, črezvyčajno interesno. (...) Pervyj opyt progulki s mikrofonom po Moskve. Radioslushtatel', sidâ s naushnikami u sebâ za stolom, myslenno vernëtsâ na vremâ v Moskvu. (...) V otde'l'noj komnate, special'no oborudovannoj, aktëry i muzykanty repetiruût svoi vysptupleniâ“.

50 Vgl. Ebd.

des ersten Radiofilms „Stepan Halturin“ (1928) trifft man einen anderen Verweis auf diese Methode der künstlerischen Faktenwiedergabe:

„Stepan Halturin“ hat die Aufgabe, den Lebensweg und den revolutionären Kampf von Halturin aufzuzeigen, indem mit Hilfe künstlerischer Techniken Fakten aus seinem Leben und Werk durch Methoden der freien Komposition vermittelt werden, was manchmal Abweichungen von Fakten und Verletzungen ihrer Richtigkeit erfordert.<sup>51</sup>

Die Experimente des Radiojournalismus mit den Methoden des „klanglichen Alphabets“ und der bestehende Mangel der theoretisch fundierten Auseinandersetzung mit dem abstrakten klanglichen Material im Radio führten einerseits zur Verschärfung der Kritik an den Radiokompositionen, und andererseits, zur starken Kontrolle der Radioproduktion durch die Regierungspolitik.<sup>52</sup> Im selben Jahr 1928 schreibt außerdem der Autor Kal'ma über die Notwendigkeit der Professionalisierung der Arbeit mit Klängen und Geräuschen und der Einrichtung eines „Klanglabors“.<sup>53</sup>

#### Fallstudie: Die zwei Radiodramen „Povest' o sfagnume“ (1931) und „Steklo“ (1932)

In der folgenden Fallstudie werden zwei Radiodramen näher dargestellt und miteinander verglichen: „Povest' o sfagnume“ (deutsch „Torf“) sowie „Steklo“ (deutsch „Spiegel“), beide von Osip Abdulov und Asenij Trakovskij realisiert. Laut Šerel' wurde die Komposition „Povest' o sfagnume“ sehr positiv von der Kritik aufgenommen<sup>54</sup>, während die Komposition „Steklo“ sehr scharf als „nicht-proletarische“ Kunst kritisiert wurde.<sup>55</sup> Da beide Stücke zur gleichen Zeit entstanden sind, ist es interessant zu vergleichen, wie die beiden Dramen aufgebaut sind und was an ihnen kritisiert wurde.

In der Zeitschrift „Radiodekada“ findet man einen vollständigen Text des Dramas „Povest' o sfagnume“, außerdem wurde ein kritischer Bericht von Abdulov veröffentlicht. Von dem Drama „Steklo“ ist kein Text bekannt, aber man findet eine ausführliche Beschreibung des Stückes von dem Schriftsteller Arsenij Tarkovskij und dem Komponisten Vladimir Fere in der Zeitschrift „Govorit SSSR“. Außerdem existiert ein Bericht, „Ošibki, na kotoryh učatsä“, in dem „Steklo“ von der literarisch-künstlerischen Redaktion kommentiert wurde. Anhand dieser Quellen wurde die folgende Analyse durchgeführt.

51 Radioslušatel', 1928, N3, S. 13. „Stepan Halturin imeet zadačej pokazat' žiznennyj put' i revolütsionnuü bor'bu Halturina, peredavaâ fakty iz ego žizni i deâtel'nosti metodami svobodnoj kompozitsii pri pomoči hudožestvennyh priëmov, trebušijy podčas otstuplenij ot faktov i narušenij ih točnosti“.

52 Vgl. dazu zum Beispiel die Ausgaben von der Zeitschrift „Govorit SSSR“, 1932, N. 15, S. 10 oder 1932, N. 12, S. 13.

53 Kal'ma: Ston vetra, voj volka i mnogoe ešë. In: Radioslušatel', 1928, N.8, S. 2, hier S. 2.

54 Šerel' 1993, S. 137.

55 Ošibki, na kotoryh učatsä. In: Govorit SSSR, 1932, N. 4, S. 6–7.

„Povest' o sfagnume“ basiert auf einer Erzählung über den Torfabbau; es besteht hauptsächlich aus zusammenmontierten Fakten über dem Abbau in der UdSSR, enthält aber auch Elemente aus historischen Quellen über den Torfabbau zur Zeit des Zaren Peter I.

In dem am 3. Januar 1932 erstausgestrahlten Radiodrama „Steklo“ geht es ebenfalls um ein industrielles Thema, es wurde von Tarkovskij aber als Drama über eine Person – den Arbeiter Stepan Kruglâkov – verstanden, der dank seiner Auffassungsfähigkeit und der Erfindung des unzerbrechlichen Glases seine Fabrik „rettet“. Die Figur des Kruglâkov wurde in dem Bericht „Steklo – Udar po proletarskomu iskusstvu“ scharf kritisiert; seine Handlungen entsprechen, nach der Meinung der Kritiker:innen, nicht den sozialistischen Vorstellungen über den Arbeitsablauf in einer Spiegelmanufaktur:

In der Aufführung selbst wurde die falsche Herstellung von „Glas“ sorgfältig hervorgehoben, das Bild eines einsamen Erfinders wurde hervorgehoben, und das 18. Jahrhundert bis zum scheinbar spiritistischen Auftritt Lomonosovs am Mikrophon (gleichzeitig mit der Rede zum Fünfjahresplan!) ebenso behandelt.<sup>56</sup>

Kruglâkov handelt allein, zufällig, als einzelne Einheit.<sup>57</sup>, während in „Povest' o sfagnume“ keine einzelnen Individuen, sondern „Typen“ wie der russische *mužik* (Bauer) gezeigt werden; so ist auch die Komposition „Steklo“ anders aufgebaut: Tarkovskij benutzte einen arhythmischen Jambus für den Text und der Komponist Vladimir Fere führte eine thematisch-motivische musikalische Begleitung ein. Letzterer erklärte nicht die „Illustration“, sondern die „Erläuterung“ und „Unterstreichung“ des Sujets zur Hauptaufgabe der Musik.<sup>58</sup> Laut dem kritischen Bericht entspricht die künstlerische Methode der Produktion nicht den sozialistischen Prinzipien; vor allem betrifft diese Anmerkung „die musikalische Begleitung“, die den „Text verfolgt“ und die „Motive der nebensächlichen [pobočnoj] Arbeitslyrik“ unterstreicht.<sup>59</sup>

Der letzte und größte – methodische – Fehler des Hörspiels schließlich liegt darin, dass Musik nicht als organisch notwendiges Element in die Komposition einfließt. Sie begleitet nur den Text und betont ständig, dass dies alles nur Spiel, Theater, Rezitation ist und den Hörer von realen alltäglichen Darstellungen ablenkt.<sup>60</sup>

Während in „Povest' o sfagnume“ die Musik zwischen den Szenen eingeführt wurde, ist die Musik und die klangliche Begleitung in „Steklo“ laut Fere ein Teil des Sujets. Die Volkstümlichkeit stand offensichtlich nicht im Fokus des „Spiegels“, sondern die Charakteristika der

---

<sup>56</sup> Ebd. „V samom ispolnenii staratel'no byli podčerknuty nevernye ustanovki ‚Stekla‘, vydelen byl obraz odinokogo izobretatelâ, sootvetsvušim obrasom byl traktovan 18 vek vplot' do âvno spiritičeskogo poâvleniâ Lomonosova u mikroфона (odnovremenno s razgovorami o pâtiletke!)“

<sup>57</sup> Ošibki, na kotoryh učatsâ, 1931, S. 6, Sp. links.

<sup>58</sup> „Steklo“. In: Govorit SSSR, 1931, N 7, S. 8–9.

<sup>59</sup> Ošibki, na kotoryh učatsâ, 1931, S. 6, Sp. links.

<sup>60</sup> Ebd., S. 7. „Nakonez, poslednij i kreupnejšij – metodologičeskij – promah radiopësy ‚Steklo‘ – zaključaetsâ v tom, što vsë– tol'ko igra, teatr, deklamaziâ, otvelkaâ slušatelâ ot real'no–bytovyh predstavlenij.“

Personen und deren Bezug zur Spiegelproduktion. Dass die Musik und das „Theatralische“ in der Kritik des Radiodramas eine präsenste Rolle spielte, verweist darauf, wie komplex der Aufbau des Stückes war.

Die starke „Theatralisierung“ des radiophonen Geschehens durch die musikalische und klangliche Begleitung des Textes führte zu einer unerwünschten Kollision der künstlerischen Darstellung der Realität mit der Realität, die eigentlich durch das Prisma der Propaganda gezeigt werden sollte. Das unterstreicht den gespaltenen Charakter des dokumentarisch-künstlerischen Rundfunks zwischen der ästhetischen Suche nach neuen Formen der akustischen Darstellung und der Notwendigkeit, den „Sound“ der politischen Propaganda weiterzugeben.

Nach Osip Abdulovs Kommentar hat „Povest' o sfagnume“<sup>61</sup> (wie Abdulov es nennt, „očerka“, d. h. eine „Prosaskizze“) die Form einer Ballade oder eines Liedes, das nicht in „alltäglichen Tönen“, sondern in „aktivem Pathos“ geschrieben ist.<sup>62</sup> Das literarische Genre des „očerka“ kann man mit der Englischen „sketch story“ oder dem zeitgenössischen „feature“ vergleichen, es ist in der Regel eine kurze, teilweise realistische, teilweise poetische Beschreibung einer konkreten Situation. Dementsprechend enthält die Komposition von Tarkovskij und Abdulov dokumentarische und stilisierte Teile. Tarkovskij verwirklicht das „Skizzenhafte“ in sprachlichen Montagen zwischen den Repliken von Wissenschaftler:innen und Arbeiter:innen mit Darstellungen von Fakten über die zeitgenössische Torfverarbeitung. Das Radiodrama ist als Abfolge einzelner Szenen konzipiert, deren „Tempo und Rhythmus variiert.“<sup>63</sup> In der Komposition sind 4 männliche und 2 weibliche Stimmen eingeführt.

Aus dem 5. Teil, „Nam nužno toplivo“ („Wir brauchen Kraftstoff“)<sup>64</sup>

Diesen Ausschnitt bezeichnet der Regisseur mit dem musikalischen Begriff „razrabotka“ („Durchführung“), die zum Beispiel für den Sonatensatz charakteristisch ist.

Und die Kraftwerke mit voller Stimme: – Gib mir Treibstoff.	I elektrostancii gososom polnym: – Topliva daj.
Der Dampfer brüllt, die Wellen schneidend: – Gib mir Treibstoff.	Revët parohod, razrezaâ volny: – Topliva day.
Die Häuser singen etwas leichter: – Gib mir Treibstoff.	Doma zapevaût čut' polegče: – Topliva day.
Und die Fünfjahresplanbestellungen: – Es ist notwendig, die Torfproduktion zu maximieren und durch die Umwandlung in Strom zu ersetzen.	I pâiletka prikazyvaet: – Neobhodimo maksimal'noje rassïrenie dobyči torfa i zamena im putëm prevrašeniâ v elektroenergiû.
Das jährliche Torfwachstum im europäischen Teil der UdSSR erreicht 27 Millionen Tonnen.	Ežegodnyj prirost torfa po Evropejskoj časti SSSR dostigayet 27 millionov ton.

61 „Povest' o sfagnume“ wurde am 13. Juli 1931 ausgestrahlt.

62 Osip Abdulov: Kak zvučit torf?. In: Govorit SSSR, 1931, N. 1, S. 14, hier S. 14.

63 Abdulov 1931, S. 14.

64 Arsenij Tarkovskij: Povest' o sfagnume. In: Radiodekada, 1931, N. 1, S. 11–14, hier S. 12.

(...) Die Entwicklung hat begonnen. Die Torfproduktion nimmt jedes Jahr zu. Die Sümpfe werden zur Basis der Industrialisierung. Der erste Teil des Stücks ist vor dem Hintergrund des Sirensignals aufgebaut, das sich die ganze Zeit verstärkt. Die Stimmen, zusammen mit den Sirenen, verlangen kraftvoll nach Kraftstoff. Ein Textstück wird sechsstimmig gesungen. Der zweite Teil des Stückes („Es ist notwendig, die Torfproduktion“...) – ist ein Bericht über eine große Versammlung. Eine Person, die von der enormen Bedeutung der Torfgewinnung überzeugt ist, erstattet Bericht. Die Stimme erklingt temperamentvoll, fest und klar. (...) <sup>65</sup>

Aus dem Kommentar wird deutlich, dass an dieser Stelle die Kulmination der Komposition stattfindet. Es erklingt ein stimmliches *tutti*, die Arbeiter:innen und Wissenschaftler:innen fordern gemeinsam die Entwicklung des neuen Kraftstoffs.

In „Povest' o sfragume“ sollte die Musik eine große Rolle gespielt haben, in dem Skript des Dramas wechseln sich die in Klammern bezeichneten musikalischen Nummern mit den Deklamationen der Sprecher:innen ab. Die Besonderheiten der Vortragsweise mit der musikalisch-sprachlichen Montage kann man grafisch aus dem überlieferten Text des Radiodramas herauslesen, da der vorgelesene Text mit einer anderen Schrift als der Text des Liedes markiert wurde (siehe Abb. 1).

Abb. 1: Ausschnitt aus dem Finale der Radiokomposition. <sup>66</sup>

<p>— Смазочные масла из торфа. — А это? — А это? — А это? — Торф. — Торф. — Торф.</p>	<p>Машины двинь — и сам иди — на те торфяники. Держи на торф! Раз! Два! На торф! Дружней в поход! Чтобы ток бежал к твоей избе — по звонким проводам. Страна моя, — страна твоя — приказывает нам: Держи на торф! Раз! Два! На торф! На торф вперед! Расти страна. Заводы строй. Лесами зеленой. Но чтоб еще — была страна — Советская сильней — Держи на торф! Раз! Два! На торф! Дружней В поход!</p>
(Музыка).	
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ.</b>	
<b>Песня хора.</b>	
<p>— Шумит листва — поет листва, — звенит, что голоса. Нам нужен лес, нам нужен лес, побереги леса. Держи на торф! Раз! Два! На торф! На торф вперед! Торфяники у нас лежат — как море широки.</p>	

<sup>65</sup> Abdulov 1931, S. 14.

<sup>66</sup> Tarkovskij 1931, S. 14. „(Музыка) Zaklyucheniye. Pesná hora – Shumit listva – poyot listva – zvenit, chto golosa Nam nuzhen les, nam nuzhen les, poberegi lesa. Derzhi na torf! Raz! Dva! Na torf! Na torf vpered! Torfyaniki u nas lezhat – kak more shiroki. Mashiny dvin' i sam idi – na te torfyaniki Derzhi na torf! Raz! Dva! Na torf! Druzhney v pokhod! Chtoby tok bezhal k tvoyey izbe – po zvonkim provodam. Strana moyá – strana tvoya – prikazyvayet vam: Derzhi na torf! Raz! Dva! Na torf! Na torf vpered! Rasti, strana. Zavody stroy. Lesami zeleney. No chtob yeshcho – byla strana – Sovetskaya sil'ney Derzhi na torf! Raz! Dva! na torf! Druzhney v pokhod!“

(Musik)

## ABSCHLUSS

**Chorlied.**

— Laub raschelt — Laub singt — es klingeln die Stimmen

Wir brauchen einen Wald, wir brauchen einen Wald, rette den Wald.

Bleib' auf dem Torf! Eins! Zwei! Auf den Torf!  
Vorwärts zum Torf!

Unsere Torfmoore sind so breit wie das Meer.

Beweg' die Autos und geh' selbst — in diese Torfmoore

Bleib' auf dem Torf! Eins! Zwei! Auf den Torf!  
Gemeinsam auf den Weg!

Damit der Strom zur Hütte fließt — entlang der klingelnden Drähte.

Mein Land — Dein Land — befiehlt:

Bleib' auf dem Torf! Eins! Zwei! Auf den Torf!  
Vorwärts zum Torf!

Wachse, Land. Bau' Fabriken. Aus grünen Wäldern  
Aber damit auch das sowjetische Land stärker wird

Bleib' auf dem Torf! Eins! Zwei! Auf den Torf!  
Gemeinsam auf den Weg!

Um die „Volkstümlichkeit“ in der Komposition zu unterstreichen, führt Tarkovskij ein stilisiertes Volkslied „Och ty, gore velikoe“ in der Art des Klagehiedes (russkaâ protâžnaâ pesnâ) ein. Dieses Lied erklingt im dritten Teil „Istoričeskaâ spravka“ („Historische Anmerkung“) zusammen mit der Beschreibung des Treffens von Zar Peter mit dem Holländer Erasmus Armus, der dem Zaren das Geheimnis des Kraftstoffes offenbarte. Die Episode stellt gleichzeitig mehrere Räume dar: Den Zuhörenden soll gezeigt werden, wie der „herrsüchtige“ Peter dem „hinterlistigen“ Holländer akustisch gegenübergestellt ist. Denn eben der Holländer schafft die unmenschlichen Arbeitsbedingungen der russischen Bauern, deren „übermäßige Arbeit den Rücken biegt.“<sup>67</sup> Der anderer Raum sind die Sümpfe und Wälder des damaligen Russlands. Laut Abdulov soll das Lied die „Einfachheit, die Unterdrückung“ des *mužik* (Bauern) des zaristischen Russlands charakterisieren.<sup>68</sup> Beide Räume unterscheiden sich akustisch durch den Text und die Vortragsweise.

### Diskussion

Der im ersten Abschnitt des Artikels skizzierte historische Schritt von der *Radiogazeta* zum *Radiodrama* zeigte, dass die Dokumentation der Wirklichkeit und die Übertragung der Propaganda durch das Medium Radio in der Sowjetunion der 1930er und 40er Jahren zu einem ästhetischen Spannungsfeld geführt hat. Die Schulung des proletarischen Ohrs und das Zusammenfügen der Stadt- und Provinzkulturen wurde zur höchsten Priorität der Radiopolitik erklärt und führte deswegen zu strengen Reglementierungen in Bezug auf die Radioproduktion. Gleichzeitig bekamen die Möglichkeiten der akustischen Wahrnehmung und die künstlerischen Methoden der radiophonen Deklamation, darunter auch bestimmte Stimm- und Klangpolitiken, eine starke theatralische und musikalische Prägung. Das Netzwerk aus Politiker:innen, Musikwissenschaftler:innen, Schauspieler:innen und Schriftsteller:innen um die sowjetische Radiopropaganda zu Beginn des Stalinismus verweist darauf, dass die neu entstandenen Genres wie die *Radiogazeta* und das *Radiodrama* interdisziplinäre Experiment-

67 Abdulov 1931, S. 14. „Trud, neposil'nyj trud gnët ego spinu“.

68 Ebd. „V peredače aktërom dolžna byt' prostota, ugnëtnost', (harakterizuûšaâ muzika zarevoj Rusi)“



felder waren. Dabei entstanden bestimmte Diskurse darüber, wie der Klang, das Wort und die Stimme in den Radiostücken eingeführt werden sollten, um eine verständliche Botschaft zu vermitteln. Die Versuche der Akteur:innen, Kunst und Propaganda im Radio zusammenzufügen, kann man als ein historisches Labor bezeichnen, das aus verschiedenen musik- und medienwissenschaftlichen Perspektiven weiter untersucht werden kann.