

Jessica Nitsche, Nadine Werner (Hrsg.)

POPULÄRKULTUR,  
MASSENMEDIEN,  
AVANTGARDE  
1919–1933

Wilhelm Fink

Urheberrechtlich geschütztes Material!  
© 2012 Wilhelm Fink Verlag, München

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft  
und gedruckt mit Unterstützung der Speyer'schen Hochschulstiftung,  
Frankfurt am Main.

Umschlagabbildung:  
Jessica Nitsche/Nadine Werner:  
*Ersparender Roter* (Montage)

#### 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.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2012 Wilhelm Fink Verlag, München  
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München  
Printed in Germany  
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5278-8

Urheberrechtlich geschütztes Material!  
© 2012 Wilhelm Fink Verlag, München

## INHALT

JESSICA NITSCHKE / NADINE WERNER Einleitung: Populärkultur, Massenmedien, Avantgarde 1919-1933. . . . .	9
--	---

### THEORETISCHE VERORTUNGEN

KASPAR MAASE Bewegliche Grenzen. Überlegungen zur Bestimmung von Populärkultur in der Weimarer Republik . . . . .	21
---	----

THOMAS KÜPPER Der Kitsch der Gesellschaft? Systemtheoretische Beobachtungen des Populären am Beispiel Hedwig Courths-Mahler. . . . .	37
--	----

### RUNDFUNK – HÖRSPIEL – EXPERIMENT

SABINE BREITSAMETER Die Anfänge des Hörspiels im Rundfunk der Weimarer Republik: Drei ästhetische Grundpositionen und ihre gesellschaftlichen Implikationen . . . . .	55
---	----

WOLFGANG HAGEN ,Kulturinstrument Radio'. Zur Genealogie einer medialen Katastrophe der Weimarer Republik . . . . .	67
--	----

DIETER DANIELS Lindberghs Flug und Brechts Kampf mit dem Apparat. Eine kritische Revision von Bertolt Brechts Radiotheorie und seines Hörspiel- Experiments <i>Der Lindbergh Flug</i> . . . . .	83
--	----

ANJA NOWAK Walter Benjamin und die Popularisierung . . . . .	99
---	----

## FOTOGRAFIE – REKLAME – MONTAGE

TIMM STARL

Filmprogramm und Starporträt. Fotomontage und Bildpostkarte  
in der Filmreklame der Zwischenkriegszeit . . . . . 115

BERND STIEGLER

Montagen montieren . . . . . 137

ECKHARDT KÖHN

Populäre Fotobücher in der Weimarer Republik. Variationen des  
*Deutschland-Buchs* . . . . . 161

JESSICA NITSCHKE

Ungewollt postkolonial. Populäre Bilder deutscher Kolonien  
und kolonialer Phantasien . . . . . 189

## TONFILMOPERETTE – MUSIKTHEATER – BOULEVARDKOMÖDIE

MICHAEL WEDEL

Tanz der Form. Die Tonfilmoperette als populäre Avantgardebewegung? . . . 215

NILS GROSCH

Zur medialen Dramaturgie des populären Musiktheaters in der  
Weimarer Republik . . . . . 239

SOPHIA EBERT

Theater als moralische Versuchsanstalt: Die Boulevardkomödie  
der Weimarer Republik . . . . . 251

## FILM – KINO – STADT

NADINE WERNER

Jahrmarkt, Zirkus, Varieté im Film. Zur Selbstreflexivität des  
Weimarer Kinos . . . . . 273

BURKHARDT LINDNER

Stummfilmexpressionismus oder die Popularisierung des  
Unheimlichen durch das Kino . . . . . 295

SABINE BIEBL	
Grenzziehungen. G.W. Pabsts Literaturverfilmung	
<i>Tagebuch einer Verlorenen</i> .....	307
CHRIS DÄHNE	
Die Konstellation von Architektur und Film am Beispiel	
der Stadtsinfonien .....	327
FELIX LENZ	
Von euphorischer Gegenwart zu reflektierter Vergangenheit.	
Elemente der Stadtsinfonien der Weimarer Zeit und ihrer modernen	
Zwillinge .....	351
Bibliographie .....	373
Abbildungsverzeichnis und Bildnachweis .....	397
Autorinnen und Autoren .....	403

DIETER DANIELS

## LINDBERGH'S FLUG UND BRECHTS KAMPF MIT DEM APPARAT

Eine kritische Revision von Bertolt Brechts Radiotheorie und  
seines Hörspiel-Experiments *Der Lindbergh Flug*

Das prominenteste und bis heute am meisten diskutierte Radiohörspiel der Weimarer Republik ist vermutlich der 1929 uraufgeführte *Lindberghflug* von Bertolt Brecht mit der Musik von Kurt Weill und Paul Hindemith.<sup>1</sup> Trotz der schlechten Tonqualität des Mitschnitts der Radiosendung vermittelt sich auch heute noch die mitreißende Wirkung dieser Kombination epischer Dichtung mit selbstbewusst modernistischer Musikkomposition.<sup>2</sup> Doch im Folgenden soll es nicht um eine literarische, theater- oder musikwissenschaftliche Analyse des *Lindberghflugs* gehen, sondern um eine Revision von Brechts sogenannter Radiotheorie, die parallel zu und in enger Wechselwirkung mit seiner künstlerischen Arbeit für den deutschen Rundfunk in der Weimarer Republik entsteht.<sup>3</sup>

Noch zwei Jahre zuvor, 1927, hat Brecht für dieses Medium keine guten Worte übrig: „Tatsache ist, dass wir uns immerfort von Möglichkeiten an der Nase herumführen lassen. [...] Kein Mensch kümmert sich um Resultate. Man hält sich einfach an die Möglichkeiten. Die Resultate des Radios sind beschämend, seine Möglichkeiten sind ‚unbegrenzt‘. Also ist das Radio eine ‚gute Sache‘. Es ist eine sehr schlechte Sache.“<sup>4</sup> Brechts Skepsis richtet sich vor allem auf das Radio als eine Erweiterung des bürgerlichen Kulturbetriebs, den er auch als ‚Apparat‘ bezeichnet. Über diesen Verwertungsapparat von Theater, Oper, Musik und Presse schreibt er: „Es wird gesagt: dies oder das Werk sei gut; und es wird gemeint, aber

1 Brecht hat das Stück mehrfach überarbeitet, die Fassungen haben jeweils andere Titel *Lindbergh* (1929), *Der Lindberghflug* (1929, Titel der Radiosendung), *Der Flug der Lindberghs* (1930), *Ozeanflug* (1950). Siehe dazu: Klaus-Dieter Krabiel, *Brechts Lehrstücke. Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps*, Stuttgart/Weimar 1993, Kap. 1-3.

2 *Der Lindberghflug*, Capriccio CD 60 012-1, Pro Musica Köln, Kölner Rundfunk Orchester, Jan Latham-König, enthält auch die originale Weill/Hindemith Version, dirigiert von Hermann Scherchen, aufgenommen im März 1930.

3 Vgl. zu einer medien-, musik- und theaterwissenschaftlichen Untersuchung des Lindberghflugs als Vorform heutiger Medienkunst Sebastian Klotz, „Der Lindberghflug von Brecht · Hindemith · Weill (1929) als Rundfunkproblem“, in: Stefan Andriopoulos/Bernhard J. Dotzler (Hg), 1929. *Beiträge zur Archäologie der Medien*, Frankfurt am Main 2002, S. 268-287.

4 Bertolt Brecht, *Werke*, Berlin/Weimar/Frankfurt am Main 1988ff., Bd. 21, Schriften 1, S. 218.

nicht gesagt: gut für den Apparat. Dieser Apparat aber ist durch die bestehende Gesellschaft bestimmt und nimmt nur auf, was ihn in dieser Gesellschaft hält.“<sup>5</sup>

Warum kommt es also überhaupt zu einer Zusammenarbeit Brechts mit dem ‚Apparat‘, den das Radio sozusagen in zweifacher, technischer und sozialer Bedeutung verkörpert? Vielleicht gibt der erste Absatz des *Lindbergh Flugs*, gesprochen vom Radio, dem Brecht eine eigene Stimme verleiht, dazu Auskunft: „Hier ist der Apparat/Steig ein/Drüben in Europa erwartet man dich/Der Ruhm winkt dir.“<sup>6</sup> Gewiss, sie gelten Lindbergh und seinem Flugzeug, doch ebenso kann man sie als Selbstbefragung des Autors Brecht bei seinem Einstieg in den Produktionsapparat des Radios verstehen. Und außerdem klingt der Refrain „Hier ist der Apparat/Steig ein“ in der erhaltenen Aufzeichnung mit der Musik von Weill und Hindemith wie eine Aufforderung an die Hörer, in die Handlung des Stücks einzusteigen.<sup>7</sup> Damit sind bereits die drei wesentlichen Faktoren benannt, um die Brechts Radiopraxis und Radiotheorie kreisen: Der Ruhm und Wirkungsgrad, welchen das neue Medium dem Autor verspricht, die politischen Einschränkungen, denen das Medium unterliegt und die Suche nach einer neuen Methode, welche letztere umgeht und den Autor und seine Hörer in eine direktere Relation setzen kann.

In Deutschland haben schon vor Brecht fünf Hörspielautoren den sensationellen Flug von Charles Lindbergh zum Thema gemacht.<sup>8</sup> Brecht wählt das Thema, um Popularität zu erreichen, will aber mehr als nur ein Lieferant für den Apparat sein. Sein Stück berichtet sozusagen live aus dem Cockpit von den inneren Kämpfen des Fliegers. Brecht hat dazu fast unverändert längere Textpassagen aus Lindberghs Buch *We* (1927, in dt. Übersetzung: *Wir zwei*, 1927; gemeint sind Lindbergh selbst und sein Flugzeug) übernommen. Einen Live-Bericht aus dem Cockpit konnte es nicht geben, denn historisch trifft zu, was Brechts Lindbergh sagt: „Ich fliege alleine. [...] Ich fliege in einem Apparat ohne Radio.“<sup>9</sup> Erst nach Lindberghs Landung wird seine Rückkehr in die USA zum Radioereignis, das 50 Stationen landesweit übertragen und bei dem erstmals eine Stafette von Ansagern den Verlauf der Konfetti-Parade nacheinander kommentiert, die einander die Mikrofonzuschaltung „wie eine flammende Fackel weiterreichen“<sup>10</sup>. Dies mag auch Brecht beeindruckt haben, zumal es sich mit einem seiner „Vorschläge für den Intendanten des Rundfunks“ deckt, die er 1927 an den Berliner Intendanten Carl

5 Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main 1967, Bd. 17, Schriften zum Theater 3, S. 1005.

6 Brecht, *Werke*, Bd. 3, S. 9.

7 Vgl. die Audioausschnitte: <http://www.medienkunstnetz.de/werke/bertold-brecht/> (03.12.2011)

8 Siehe Krabiell, *Brechts Lehrstücke*, S. 330; vgl. Theresa Wittenbrink, „Rundfunk und literarische Tradition“, in: Joachim-Felix Leonhard (Hg.), *Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik*, München 1997, S. 996-1097, hier S. 1032.

9 Brecht, *Werke*, Bd. 3, S. 10.

10 Erik Barnouw, *A Tower in Babel. A History of Broadcasting in the United States*, Bd. 1, New York 1966, S. 192.

Hagemann richtet, „die *aktuellen* Ereignisse produktiv zu machen“<sup>11</sup>. So also nähern sich Autor und ‚Apparat‘ einander an. Dabei ist klar, dass der technische ‚Apparat‘ aus den USA kommt, sei es nun Lindberghs Flugzeug, oder eben das Radio, von dem Brecht laut eigener Auskunft schon vor seiner Einführung in Europa „zum ersten mal hörte“ durch „ironische Zeitungsnotizen über einen förmlichen Radio-Hurrikan, der an der Arbeit war, Amerika zu verwüsten“<sup>12</sup>. Nun nimmt es Brecht selbst mit dem technischen und politischen ‚Apparat‘ auf, den das Radio für ihn verkörpert. Das Stück ist laut Brechts später hinzugefügtem Vorspruch „nicht die Beschreibung eines Ozeanflugs, sondern ein pädagogisches Unternehmen, ist zugleich eine bisher nicht erprobte Verwendungsart des Rundfunks“<sup>13</sup>. Lindbergh muss sich bedingungslos auf seinen Apparat verlassen, dagegen will Brecht ihn herausfordern, ihm eine neue Verwendungsart abgewinnen. Gewiss, auch die Verwendungsart des Flugzeugs, damit den Atlantik zu überqueren, war damals neu und hat sich heute zu etwas Alltäglichem entwickelt. Doch machte Brecht sich ernstlich Hoffnungen, dass auch sein Vorschlag für eine neue Verwendungsart des Rundfunks eines Tages allgemein üblich werden könnte?

1927, im Jahr des Flugs von Charles Lindbergh, schreibt Brecht in einem Brief an Ernst Hardt, Intendant des Kölner Senders und selbst von Hause aus Schriftsteller: „Ich hätte gern mit Ihnen einmal über die Möglichkeiten eines wirklichen Sendespiels gesprochen [...]. Aber es ist sehr 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. [...] Es müsste eine große Sache sein, die erste dieser Art, es könnte eventuell die ‚Kölner Sintflut‘ heißen. Übrigens ist das Projekt für mich eine wichtige, aber keine eilige Sache.“<sup>14</sup> Diese nicht ungeschickt verpackte Offerte an den ‚Apparat‘ wird durch einen sehr positiven Text über *Junges Drama und Rundfunk* ergänzt, in dem Brecht aus der Krise des Theaters und der Massenwirkung des neuen Mediums folgert: „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.“<sup>15</sup> Ebenfalls 1927 antwortet Brecht dem Intendanten des Berliner Senders mit seinen konstruktiv-kritischen Vorschlägen im Berliner *Börsen Courier*. Im Vergleich zu der im gleichen Jahr verfassten drastischen Kritik am Radio als „vorsintflutlicher Erfindung“, laut der die „Bourgeoisie noch hundert Jahre [...] von den ungeheuren ‚Möglich-

11 Brecht, *Werke*, Bd. 21, Schriften 1, S. 215. Das deutsche Rundfunkprogramm war in den 1920er Jahren noch nicht auf Aktualität ausgerichtet. Der Pionier für eine ‚Live‘-Berichterstattung ist der Berliner Intendant Hans Flesch, der weit mehr als Brecht als Vordenker einer ‚Radiotheorie‘ gelten kann. Vgl. Wolfgang Hagen, *Das Radio. Zur Theorie und Geschichte des Hörfunks Deutschland/USA*, München 2005, S. 110, sowie dessen Beitrag in diesem Band.

12 Brecht, *Werke*, Bd. 21, S. 217.

13 Ebd. Bd. 3, S. 8.

14 Ebd. Bd. 28, Briefe 1, S. 296.

15 Ebd. Bd. 21, S. 189.

keiten‘ faselte, die zum Beispiel im Radio stecken<sup>16</sup> wird ein gewisser Opportunismus der Äußerungen Brechts zum Radio deutlich. Ob es nun als ‚fruchtbare Chance‘ oder als ‚eine sehr schlechte Sache‘ beurteilt wird, scheint vor allem davon abzuhängen, was Brecht selbst als Radioautor erreichen will oder als verfehlte Praxis am eigenen Leibe erlebt. Entsprechende Reaktionen bleiben nicht aus, so wertet die Zeitschrift *Arbeiterfunk* Brechts Lob des Radios als „ein Beispiel mehr dafür, dass es der Funkokratie immer wieder glückt, mit ihren goldenen Fangpraktiken ‚kritische Gewissen in den Schlaf zu lullen“<sup>17</sup>.

Heute ist es gängig, von Brechts Radiotheorie zu sprechen, dabei handelt es sich allerdings um verstreut publizierte Einzeltexte, die immer in Zusammenhang mit seiner Praxis stehen und nie als eigenständige Theorie gedacht waren.<sup>18</sup> Anfangs haben Brechts theoretische Äußerungen sozusagen eine propagandistische Funktion: Sie sollen ihren Autor in die Position bringen, diese Thesen auch im Rundfunk zu erproben. Brecht will 1927 Radioautor werden und erreicht dies mit der Radiofassung seines Stückes *Mann ist Mann*. Doch im nächsten Schritt, dem *Lindberghflug* von 1929 – das erste von Brecht direkt für den Rundfunk geschriebene Stück –, stellt die Theorie den Maßstab der hohen eigenen Ansprüche an die Radio-Praxis: Brecht will den ‚Apparat‘ nicht nur bedienen, er will eine neue ‚Verwendungsweise‘ aufzeigen. Um es vorweg zu nehmen: In dieser konkreten Zusammenarbeit mit dem Rundfunk erweist sich die Differenz zwischen Theorie und Praxis als letztlich unüberbrückbar. Der *Lindberghflug* erntet zwar bei der Uraufführung durchweg sehr positive Kritiken als „ein Meilenstein in der Entwicklung des Rundfunks und seiner Kunstübung“<sup>19</sup>. Für Brecht bleibt der selbst gestellte Anspruch jedoch unerfüllt. „viele gründe ergaben den plan jener öffentlichen übung neuer verwendung der vorhandenen ungenützten apparate [...] aber wieviele gründe immer dafür sprachen einer zumindest fehlte den plan auszuführen“ fasst Brecht 1930 „nachdenkend über jenen grund der fehlte“<sup>20</sup>, aber ohne ihn zu nennen, seine Erfahrung mit dem Stück zusammen.

Wo liegt nun dieser eine Grund, der laut Brecht fehlte, um sein Projekt zum Erfolg zu führen? Dazu ist ein genauerer Blick auf die verschiedenen Aufführungen während des Baden-Badener Kammermusikfests nötig. Das Programmheft nennt nicht weniger als drei verschiedene Versionen des *Lindberghflugs*. Zuerst am

16 Brecht, *Werke*, Bd. 21, Schriften 1, S. 218, Brechts heute oft zitierter kritischer Text *Radio – eine vorsintflutliche Erfindung* von 1927 scheint seinerzeit nicht veröffentlicht worden zu sein, die positiven Texte aus dem gleichen Jahr hingegen an prominenter Stelle in der *Funkstunde* und dem *Berliner Börsen Courier*. Siehe Brecht, *Werke*, Bd. 21, Schriften 1, S. 685.

17 Peter Dahl, *Radio – Sozialgeschichte des Rundfunks für Sender und Empfänger*, Reinbek 1983, S. 121.

18 Der Begriff ‚Radiotheorie‘ taucht bei Brecht nur an einer Stelle auf, vgl. Hans-Christian von Herrmann, *Sang der Maschinen. Brechts Medienästhetik*, München 1996, S. 100.

19 Dahl, *Radio*, S. 127.

20 Brecht, Eisler und Mitarbeiter, „Äußerungen zu den Lehrstücken, chronologisch geordnet (1929-1970)“, in: Reiner Steinweg (Hg.), *Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrung*, Frankfurt am Main 1976, S. 31-224, hier S. 70.

Samstag, dem 27. Juli 1929, eine konzertante, öffentliche Generalprobe, die allerdings aus Zeitgründen ausfällt; dann eine radiophone Uraufführung, bei der das Publikum nur über Lautsprecher der Aufführung folgt, die aus einem Aufnahme-studio im Haus direkt per Kabel in die umliegenden Säle übertragen wird. Beide stehen unter der Regie von Ernst Hardt, dem Auftraggeber des Stücks von der Rundfunkseite. Ihre Gegenüberstellung sollte dem Publikum den Vergleich der verschiedenen Klangwirkung im Konzertsaal und vor dem Lautsprecher ermöglichen, denn diese Frage nach der „Originalmusik für den Rundfunk“<sup>21</sup> steht im Zentrum des gesamten Festivalprogramms. Den Abschluss bildet Brechts eigene szenische Inszenierung am nächsten Tag, gefolgt von der Uraufführung seines *Lehrstücks vom Einverständnis*, das die komplementäre Ergänzung zum *Lindberghflug* bildet. Diese zwei Inszenierungen Brechts werden nicht vom Radio übertragen, das wäre auch gar nicht möglich, da sie in keiner Weise dem an die Komponisten gerichteten Aufruf zum Musikfest folgen, der ausdrücklich die „Berücksichtigung der absoluten Ausschaltung der Optik, so dass der Inhalt dem Zuhörer restlos aus dem Gehörten klar wird“<sup>22</sup> fordert. Während das *Lehrstück* mit Filmsequenzen und Kostümen arbeitet, ist Brechts Inszenierung des *Lindberghflugs* gezielt gegen Hardts radiophone Regieversion gerichtet, die in ganz Deutschland von den Sendeanstalten übernommen wird.<sup>23</sup> Nur das Fachpublikum in Baden-Baden erfährt etwas über die „andere Verwendungsmöglichkeit solcher Werke“, die Brecht in einer Einführungsrede dezidiert von dem „akustischen Gemälde“ unter der Regie Hardts absetzt, das „zur Empfindung anregt“ und „eine künstlerische Suggestion“<sup>24</sup> auf den Hörer ausüben soll.

Der geplante aber nicht realisierte Vergleich von zwei Fassungen der Hardt-Inszenierung – konzertante Generalprobe und radiophone Uraufführung – zeigt das Interesse des Rundfunks, eine mediengerechte Kunstform zu entwickeln. Dies entspricht ganz dem Thema des Baden-Badener Musikfests und die beiden Komponisten der Musik des *Lindberghflugs* sind einschlägige Spezialisten, Weill mit seinen Thesen zu einer ‚absoluten Radiokunst‘ und Hindemith als Lehrer an der Rundfunkversuchsstelle der Hochschule für Musik in Berlin. Für Brecht hingegen stehen die ästhetischen Fragen mit der sozialen Funktion des Medienapparats in Zusammenhang. In der szenischen Aufführung schafft er auf der Bühne ein Modell für seine andere Verwendungsweise: „Es könnte wenigstens optisch gezeigt werden, wie eine Beteiligung des Hörers an der Radiokunst möglich wäre. (Diese Beteiligung halte ich für notwendig zum Zustandekommen des ‚Kunstak-

21 Krabiel, *Brechts Lehrstücke*, S. 43f.

22 Ebd. S. 31.

23 Die Sendung des *Lindberghflugs* erfolgt aufgrund technischer Übertragungsprobleme nicht aus Baden-Baden, sondern erst am Montag 29. Juli 1929 vom Sender Frankfurt aus, dem sich alle deutschen Sender außer München anschließen.

24 Brecht, Eisler und Mitarbeiter, Äußerungen zu den Lehrstücken, S. 39f., vgl. Krabiel, *Brechts Lehrstücke*, S. 335, der nachweist, dass die Rede von Brecht und nicht – wie sonst teilweise angenommen – von Hardt gehalten wird.



Abb. 1: Fotografie von Bertolt Brecht und Hermann Scherchen bei den Proben zu *Lindbergh-Flug*, 1929

tes“), schreibt er in einem Brief an Hardt, den er vergeblich für seine Pläne zu gewinnen versucht.

„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 Hemdärmeln 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.“<sup>25</sup> Da Hardt nicht dazu bereit ist, hält Brecht selbst vorab eine kurze Rede in der er erklärt: „Sie sehen also auf der Bühne auf der einen Seite den Rundfunk placiert, auf der anderen Seite den Hörer und sie werden sehen, dass Rundfunk und Hörer hier gemeinsam das Werk aufführen, sich

25 Brecht, *Werke*, Bd. 28, S. 322.

also gegenseitig sozusagen in die Hände spielen und zwar so, dass der Rundfunk alles das dem Hörer liefert, was der Hörer selbst schwer erzeugen kann, was er aber braucht, um seinen Part aufführen zu können.<sup>26</sup> Dies entspricht den im Brief erwähnten und auf die Bühne projizierten ‚Grundsätzen‘, wo es heißt: „Freischweifende Gefühle anlässlich von Musik, besondere Gedanken ohne Folgen, wie sie beim Anhören von Musik gedacht werden, Erschöpfung des Körpers, wie sie beim blossen Anhören von Musik leicht eintritt, sind Ablenkungen von der Musik. [...] Um diese Ablenkungen zu vermeiden, beteiligt sich der Denkende an der Musik, hierin auch dem Grundsatz folgend: Tun ist besser als fühlen.“<sup>27</sup> Die Theorie bildet somit in doppelter Hinsicht das Bühnenbild für die Praxis, sie wird in der Demonstration vorgeführt und steht als These nachlesbar im Hintergrund.

Dass es über diese Gegenüberstellung von zwei Regieversionen zu Differenzen zwischen Hardt und Brecht kommt, ist so verständlich wie nebensächlich.<sup>28</sup> Hingegen lautet die interessante Frage: Warum arbeitet Brecht hier mit ausschließlich szenischen Mitteln, um sein Modell einer anderen Verwendung des Radios vorzuführen – statt zum Beispiel wie Hardt die aufgebaute Lautsprecheranlage zu nutzen, um eben seine Version eines anderen radiophonischen Erlebens gegen die ‚offizielle‘ Fassung des Rundfunks zu stellen? Brecht ist klar, dass seine Version nicht für die am nächsten Tag aus Frankfurt erfolgende deutschlandweite Sendung des Stücks in Frage kommt, wie er in seiner Vorrede sagt, wegen „organisatorischen Schwierigkeiten – es müssten ja dem Hörer Partituren ins Haus geliefert werden und vor allem eine große Propaganda entfaltet werden“<sup>29</sup>. Doch ist sie überhaupt für eine Radiosendung verwendbar? Brecht nennt folgendes Beispiel: „Damit Sie sich den pädagogischen Wert vorstellen können, den Wert, den eine solche Kunstübung für den Staat besäße, stellen Sie sich etwa vor, dass die Knabenschulen mit dem Rundfunk zusammen solch ein Werk aufführten. Tausende junge Leute würden in ihren Klassenzimmern angehalten werden, jene heroischen Haltung einzunehmen, die Lindbergh in diesem Werk auf seinem Flug einnimmt.“<sup>30</sup> Dass Brecht es mit dieser propagandistischen Verwendung seines Stücks ernst meint, zeigt der spätere Untertitel *Ein Radiolehrstück für Knaben und Mädchen*. Spätestens hiermit wird klar, dass es Brecht kaum um die Fragen radiophoner Kunst geht, sondern um die politische Verwendung des Rundfunks, also letztlich um eine neue Gesell-

26 Brecht, Eisler und Mitarbeiter, *Äußerungen zu den Lehrstücken*, S. 39f. In der ersten Strophe der Textfassung wendet sich das Radio als ‚das Gemeinwesen‘ direkt an die Hörer und fordert sie zum gemeinsamen Absingen der Noten und Ablesen des Textes auf. In der erhaltenen Audioaufzeichnung der Radiosendung fehlt diese Strophe, weil Brechts Plan nicht zur Ausführung kam. Brecht, *Werke*, Bd. 3, S. 9.

27 Brecht, *Werke*, Bd. 28, S. 323, zu dem Textteil, der auf der Bühne zu lesen ist und zu Brechts signifikanten Auslassungen gegenüber der ersten Fassung aus dem Brief an Hardt vgl. Kriebel, *Brechts Lehrstücke*, S. 335.

28 Siehe Gerhard Hay, „Bertolt Brechts und Ernst Hardts gemeinsame Rundfunkarbeit“, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 12. Jg. (1968), S. 112-131.

29 Brecht, Eisler und Mitarbeiter, *Äußerungen zu den Lehrstücken*, S. 40.

30 Ebd.

schaftsordnung, in der dem Radio eine andere, vor allem pädagogische Rolle zukäme.

Im Laufe seiner praktischen Erfahrungen in der Zusammenarbeit mit dem Rundfunk präzisiert und radikalisiert sich Brechts theoretische Haltung zum Medium. Circa zwei Jahre nach Beginn seiner Arbeit am *Lindberghflug* zieht er 1930 auf einer Tagung des Südwestdeutschen Senders in seiner Rede *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat* ein Resumée, das einem Abgesang auf jede weitere Form der Zusammenarbeit mit dem Radio gleichkommt.<sup>31</sup> In der Tat bleibt der *Lindberghflug* sein erstes und letztes für den Rundfunk verfasstes Stück, das allerdings 1930/1931 noch mehrere Aufführungen, sowohl im Radio als auch in einer Bühnenfassung, erlebt. Der Kern von Brechts Rede und damit seiner an der Praxis fortentwickelten theoretischen Haltung ist, dass der Diskurs über die medienspezifische Ausformung einer Radiokunst zu kurz greift, wenn er nur den ‚Apparat‘ beliefert, statt ihn zu verändern. Doch genauso verkennt Brecht, dass wesentliche Aspekte seiner Radiotheorie mit der im Apparat angelegten Koppelung von Technik und Ästhetik nicht vereinbar sind. Sein Modell einer ‚neuen Verwendungsweise‘ bleibt dem Theater verhaftet. Und so erfolgreich eine Arbeit gegen den ‚Apparat‘ im Falle des Theaters sein kann, so hoffnungslos ist sie im Falle eines technischen Mediums wie dem Radio. Dies zeigt schon seine szenische Aufführung des *Lindberghflugs* in Baden-Baden, die mit einem Bühnenbild das vorführen will, was über den Sender nicht vermittelbar ist. Theater und Radio, visuelle und akustische Ebene stehen sich hier wie Ideologie und Realität oder wie Theorie und Praxis unversöhnlich gegenüber.

Brecht übersieht, dass es nicht nur eine Frage der Politik ist, durch „eine Art Aufstand des Hörers, seine Wiedereinsetzung als Produzent“ das Ziel zu erreichen, „den Mächten der Ausschaltung durch eine Organisation der Ausgeschalteten zu begegnen“<sup>32</sup>. Das Prinzip der radialen Ausstrahlung der Radiowellen enthält bereits einen wesentlichen Grund für die zentralistische Struktur aller Broadcast-Medien. Dies zeigt sich auch in der Entstehung des US-amerikanischen Radios. Anders als in Europa entwickelt es sich aus dem Kommunikationsnetz der Amateurfunker, welches ab 1920 zunehmend durch politische und vor allem ökonomische Interessen in eine ‚one-to-many‘ Sendestruktur überführt wird.<sup>33</sup> Zu der technischen Möglichkeit einer solchen anderen, dezentralen Verwendungsweise des Funks äußert sich Brecht nicht, da sie ihm möglicherweise nicht bekannt ist. In diesem Punkt ist die Arbeiterradio-Bewegung zu dieser Zeit praktisch weiter

31 Brecht, *Werke*, Bd. 21, Schriften 1, S. 552-557. Krabel weist nach, dass Brecht die Rede auf einer Arbeitstagung des Südwestdeutschen Rundfunks in Frankfurt am 1. Nov. 1930 hält, und nicht erst 1932 wie sonst meist angegeben, vgl. Krabel, *Brechts Lehrstücke*, S. 108.

32 Brecht, *Werke*, Bd. 21, Schriften 1, S. 555.

33 Dieter Daniels, *Kunst als Sendung. Von der Telegrafie zum Internet*, München 2002, S. 131ff.

als Brechts Theorie – doch keinem von beiden gelingt es, das Rad der Entwicklung auf die Vor-Broadcast Ära zurückzudrehen.<sup>34</sup>

Ebenso verkennt Brecht, dass auch eine neue Organisationsform des Hörens keine Änderung der spezifischen akustischen Qualitäten des Radios bewirken kann: Die Versenkung des Einzelnen in das Hören, das rauschhafte Lauschen, das Alleinsein mit dem Erlebten. Der in der Anfangszeit des Radios gängige Kopfhörer intensiviert diese Art der Rezeption noch. Deshalb trifft das Radio laut Brecht „auf den einzelnen Mann, und von allen alkoholischen Exzessen ist nichts gefährlicher als der stille Suff“<sup>35</sup>. Für Brecht ist diese Form des Radiohörens eine Art Weltflucht, nichts anderes als ein neues Opium für das Volk – wie laut Karl Marx die Religion. Brecht hingegen greift mit seinem Modell des mitsingenden Publikums im *Lehrstück vom Einverständnis* auf die „dialogisch-oratorische Form“ zurück, die mit ihren „gregorianischen Elementen“ an „die geistlichen Volksspiele des Mittelalters“<sup>36</sup> anknüpft, wie es in einer Besprechung der Uraufführung von Heinrich Strobel heißt.

Brechts theoretischer Ansatz, darin liegt sein Grundproblem, arbeitet gegen die Merkmale des Radios an, die andere Autoren zu dieser Zeit gerade als die wesentlichen Aspekte einer medienspezifischen Ästhetik sehen. Der polnische Schriftsteller Tadeusz Peiper schreibt 1927 über die Technikverachtung der deutschen Dichter, der er das Radio als „Versöhnung des Menschen mit der Maschine“<sup>37</sup> gegenüberstellt: „Dank dem Radio hat sich in der Welt der Maschine ein Platz aufgetan für eine Welt, in der man nur für sich sein kann. [...] Der Kopfhörer macht aus dem Radioapparat die Maschine der Träume.“ Trotz dieses ‚einsamen Suffs‘ im Sinne Brechts weiß der Hörer laut Peiper, dass das Gehörte, anders als beim Buch, „Teil eines verzweigten Apparates ist, keines mechanischen, sondern eines gesellschaftlichen Apparats“. Und deshalb ist „die Einsamkeit des Rundfunkhörers [...] mit dem gesellschaftlichen Bewusstsein gekoppelt“<sup>38</sup>.

Schon vor Brecht haben andere die Trennung von Rezeption und Produktion beim Radio zum Thema gemacht. Kurt Weill benennt bereits 1925 die schwierige Lage der Ausführenden vor dem Mikrofon: „Sie sehen ihr Publikum nicht, also fehlt ihnen jeder Maßstab für die Wirkung ihrer Darbietung. [...] Sie können

34 Hans-Christian von Herrmann verweist darauf, dass von einer „funktechnischen Mobilisierung des Hörers“ bei Brecht keine Rede sein kann und ebenso finden die zeitgenössischen Radioamateure, zumal die kommunistischen, bei Brecht kaum Berücksichtigung. Brecht selbst war (im Unterschied z.B. zu dem passionierten Radiobastler Alfred Döblin) kein sehr aktiver Radiohörer. Hans-Christian von Herrmann, *Sang der Maschinen. Brechts Medienästhetik*, München 1996, S. 105 u. S. 109f.

35 Brecht, *Werke*, Bd. 21, Schriften 1, S. 556. Erst mit dem Volksempfänger der NS-Zeit wird ein Gerät mit Röhrenverstärker und Lautsprecher allgemein üblich.

36 Christian Hörburger, *Das Hörspiel der Weimarer Republik*, Stuttgart 1975, S. 437.

37 Tadeusz Peiper, „Das Radio als Anwalt“, in: Heinrich Olschowsky (Hg.), *Der Mensch in den Dingen. Programmtexte und Gedichte der Krakauer Avantgarde*, Leipzig 1986, S. 222-228, hier S. 226f.

38 Ebd.

nicht [...] jene Brücke fortreißender Empfindung schlagen, die sie sonst mit ihrem Publikum verbindet. Die elektrische Welle trägt nur den Klang [...] hinaus, sie bringt nichts zurück.“<sup>39</sup> Der Dramatiker Alfred Döblin stellt ebenso fest, dass man trotz der Massenwirkung „faktisch isoliert im Aufnahmerraum“ sitzt und deshalb „die Resonanz, die Rückwirkung unseres Publikums auf uns“<sup>40</sup> fehlt. Dass ein verwandtes Problem für die Hörer besteht, denen ebenfalls das bis dahin gewohnte gemeinsame Erleben von Musik oder Theater fehlt, wird auch von vielen Zeitgenossen thematisiert. Rudolf Arnheim bezeichnet die suggestive Kapazität des Radios als ‚Lob der Blindheit‘. Einerseits werden durch das Radio die „grotesken, unerträglichen Folgen einer übersteigerten Passivität des Massenmenschen“ deutlich, andererseits ermöglicht das gleiche Medium eine „ausgleichende Gegenentwicklung“ welche „der Aktivität und Selbständigkeit des Einzelmenschen wieder aufhilft“<sup>41</sup>. Dem selbstständig denkenden „ideale[n] Rundfunkhörer“ könnte das gelingen, was Arnheim in seinem zuerst englisch publizierten Buch als „Art of NOT-Listening“ bezeichnet.<sup>42</sup> Dieser selbstbestimmte Umgang mit dem Massenmedium kann laut Arnheim allerdings nicht vom Radio selbst vermittelt werden. Arnheim untersucht differenzierter als Brecht die dem Medium eigene Wirkung, welche nicht durch das Medium selbst, sondern nur durch die soziale oder politische ‚Verwendungsweise‘ veränderbar ist.

Die musiktheoretischen Überlegungen von Paul Hindemith zur Gemeinschaftsmusik finden im Rundfunk ihre zeitgenössische Entsprechung in der „Aktivierung des Musik liebenden Hörers“<sup>43</sup> durch Ausstrahlung von Stücken, in denen ein Part fehlt, den der jeweilige Hörer zuhause am Apparat übernimmt. Diese von der *Deutschen Welle* 1931 eingeführte Sendeform ‚Musizieren mit unsichtbaren Partnern‘ ist möglicherweise als eine der wenigen Umsetzungen Brechtscher Ideen in die Rundfunkpraxis seiner Zeit zu verstehen.

Trotz der Verwandtschaft zu den Vorschlägen Brechts dürften diese Sendungen, welche zum Mitspielen am Radio zuhause aufforderten, kaum seinen weit reichenden Vorstellungen entsprechen. Dann nämlich wäre die Karaoke heute die späte Praxis zu Brechts Theorie. Sie stimmt zumindest mit dessen Zielen überein, die Vereinzelung vor dem Medium zu überwinden und führt zu dem kollektiven Musizieren vor-radiophoner Zeiten zurück, aber eben als ‚Genussmittel‘ statt als ‚Lehrmittel‘. Brechts Kommentar dazu wäre vermutlich: „Das gegen ihn gespritz-

39 Kurt Weill, *Gesammelte Schriften*, Berlin 1990, S. 189.

40 Dahl, *Radio*, S. 112.

41 Rudolf Arnheim, *Rundfunk als Hörkunst*, Frankfurt am Main 2001, S. 169f. Das Buch wurde 1933 in Berlin abgeschlossen, aber hier fand sich für einen jüdischen Autor kein Verlag mehr. Es wird erst nach der Emigration 1936 in London unter dem Titel *Radio, an Art of Sound* publiziert.

42 Rudolf Arnheim, *Radio, an Art of Sound*, New York 1972, S. 274.

43 Krabiell, *Brechts Lehrstücke*, S. 331, hier findet sich auch der Hinweis darauf, dass diese Sendungen erst ab 1931 stattfinden, also nicht als direktes Vorbild für Brecht gedient haben können, wie Heinz Schwitzke vermutet, vgl. Heinz Schwitzke, *Das Hörspiel*, Köln 1963, S. 96.

te Gift verwandelt der Kapitalismus sogleich und laufend in Rauschgift und genießt dieses.<sup>44</sup>

Brechts kritische Radiotheorie muss auch vor dem Hintergrund der frühen russischen Radioutopien gelesen werden. Welimir Chlebnikow, Wladimir Tatlin und El Lissitzky glaubten um 1920, die Funktechnik werde sozusagen automatisch zur Bildung eines neuen, kollektiven Bewusstseins führen. Hingegen wehrt sich Brecht gegen den Vorwurf, solche Versuche wie der *Lindberghflug* würden „falsche Kollektive“ bilden, denn „die Kollektivbildungen gehen ohne Übungen am Rundfunk vor sich und sind überhaupt nichts als eine Existenzform des Klassenkampfes. Die Reden der Regierung, durch Rundfunk verbreitet, würden keine Kollektive bilden (der gemeinsame Zustand des Abhörens bildet kein Kollektiv), sondern auf Kollektive stoßen oder Kollektive spalten“<sup>45</sup>. Im Vergleich zu der russischen, noch naiv-euphorischen Gleichsetzung von Radio und Kollektivismus liegt bei Brecht eine Umkehrung des Fehlschlusses zu Technik und Wirkung vor: Nur gegen die Technik kann das politische Ziel erreicht werden.

Brecht versucht die im Medium Radio angelegte Koppelung von Ästhetik und Technik gewaltsam aufzubrechen, weil sie seinen vor allem am Theater entwickelten Zielen einer aktiven Rolle der Zuschauer zuwider läuft. Dabei tritt das Paradox auf, dass Brechts episches Drama alles Theatrale zurückdrängen will, aber seine kollektiven Radiostücke auf nichts anderes als eine Theatralisierung des Radios hinaus laufen. So schlägt er vor: „Der Rundfunk könnte Chöre an die Theater senden, so wie er aus den meetingsähnlichen Kollektivveranstaltungen der Lehrstücke die Entscheidungen und Produktionen des Publikums in die Öffentlichkeit leiten könnte.“<sup>46</sup> Er kommt damit in erstaunliche Nähe zu dem ‚Radiotheater‘ wie es zu dieser Zeit auch den politischen Gegnern, nämlich den italienischen Futuristen, vorschwebt.<sup>47</sup>

Als Schuldigen für die Nichtrealisierbarkeit der anderen Verwendung des Radios macht Brecht die derzeitige Staatsform aus: „Auf die Frage also, was hier jemand zwingen könne, mitzutun und erzogen zu werden, antwortet Brecht: nur der Staat“, heißt es in der Vorrede zu seiner Regieversion des *Lindberghflugs*, die Hardt nicht halten wollte.<sup>48</sup> In der Tat sollte sich nicht der von Brecht erhoffte sozialistische Staat, sondern der Faschismus des politischen Potentials des Radios bemächtigen. Am 8. April 1933 werden alle Programme des Reichsrundfunks gleichgeschaltet und überall in Deutschland stehen 800.000 SS-Männer vor den Lautsprechern stramm, welche die Ansprachen von Hitler, Röhm und Goebbels

44 Brecht, *Werke*, Bd. 21, S. 516.

45 Ebd. S. 263.

46 Ebd. S. 556; zu Ansätzen einer praktischen Verwirklichung eines solchen Zusammenspiels von Theater und Radio durch den Frankfurter Sender 1931 vgl. Krabiel, *Brechts Lehrstücke*, S. 111-113.

47 Vgl. Giovanni Lista, *La scène futuriste*, Paris 1989, S. 242f.

48 Brecht, Eisler und Mitarbeiter, *Äußerungen zu den Lehrstücken*, S. 40.

übertragen.<sup>49</sup> Dies erinnert scheinbar an Brechts Vorstellung „tausende junge Leute würden in ihren Klassenzimmern angehalten werden, jene heroischen Haltung einzunehmen“<sup>50</sup> die sie mit dem *Lindberghflug* via Radio übermittelt bekommen. Andererseits zeigt es, wie Brecht schon zuvor schreibt, dass „[d]ie Reden der Regierung, durch Rundfunk verbreitet, [...] keine Kollektive bilden (der gemeinsame Zustand des Abhörens bildet kein Kollektiv), sondern auf Kollektive stoßen oder Kollektive spalten“<sup>51</sup>.

Von dieser anderen Staatsform ins Exil getrieben, findet sich Brecht nun selbst in der ihm zuvor so gefährlich suggestiv erscheinenden Rolle des einsamen Lauschers, der er zwei Gedichte von poetischer Intensität widmet. Er hört mehrmals am Tage Kriegsnachrichten „[u]m mich zu vergewissern, dass ich noch in der Welt bin./So bittet der heimgekehrte Seemann seine alte Mutter/Aus einem Kübel Wasser auszuschütten/Bis er einschläft“<sup>52</sup>. Und er dichtet *Auf den kleinen Radioapparat*: „Du kleiner Kasten, den ich flüchtend trug [...] Dass meine Feinde weiter zu mir sprächen [...] Versprich mir, nicht auf einmal stumm zu sein.“<sup>53</sup> Aus dem Exil verfolgt Brecht nicht nur die NS-Propagandasendungen, sondern versucht 1937 mit einer Reihe von Gedichten für den in Paris stationierten *Deutschen Freiheitssender* auf die ‚virtuose Handhabung‘ des Radios durch die Nationalsozialisten zu antworten. Unter dem Titel *Deutsche Satiren* verfasst er seine vielleicht medien-spezifischste Dichtung, die den NS-typischen Tonfall der direkten Rede aufnimmt und die „auf knappste Form gebracht“<sup>54</sup> trotz der zu erwartenden Unterbrechungen durch Störsender verständlich bleiben soll.

Das Erstaunlichste an Brechts Radiotheorie bleibt ihre Prominenz, die trotz oder gerade wegen ihres praktischen Scheiterns bis heute ungebrochen ist. Ausgehend von einigen verstreuten und widersprüchlichen Texten entwickelt sich eine in der Wirkung breite, aber in der Wahrnehmung ebenso selektive Rezeptionsgeschichte, welche Brecht zu einem Klassiker der Medienkritik macht, dessen Referenzen bis hin zum politischen Internet-Aktivismus oder dem Einsatz von sozialen Netzwerken in der Arabellion reichen. Der Beginn dieser Wirkung lässt sich bis zur Wiederaufnahme von Brechts Thesen durch Hans Magnus Enzensbergers einflussreichen Text *Baukasten zu einer Theorie der Medien* von 1970 zurück verfolgen.<sup>55</sup> Enzensbergers Text führte auch in den USA zu einem verstärkten Interesse an Brechts Radiotheorie, u.a. bei dem marxistischen Theoretiker Todd Gitlin und bei dem Medienkünstler Douglas Davis. Insbesondere Jean Baudrillards 1972 veröffentlichte Abrechnung mit den linken Medienutopien von Brecht und

49 Hagen, *Das Radio*, S. 115.

50 Brecht, Eisler und Mitarbeiter, *Äußerungen zu den Lehrstücken*, S. 40.

51 Ebd. S. 263.

52 Brecht, *Gesammelte Werke*, Bd. 9, S. 785, 819.

53 Ebd.

54 Herrmann, *Sang der Maschinen*, S. 118.

55 Hans Magnus Enzensberger, „Baukasten zu einer Theorie der Medien“, in: *Kursbuch*, Nr. 20 (1970), Reprint in: Ders., *Baukasten zu einer Theorie der Medien*, München 1997.

Enzensberger benennt einen prototypischen Konflikt in der frühen Medientheorie.<sup>56</sup> Hier treffen zwei Deutungsmuster der Medien aufeinander, deren Folgen bis heute reichen: Bei Brecht und Enzensberger der Glaube an ein in der Technik selbst liegendes soziales und kommunikatives Potential, das von seiner politischen und ökonomischen Reglementierung zu befreien sei, um seine revolutionäre Wirkung zu entfalten – bei Baudrillard hingegen die Hoffnungslosigkeit aller Massenmedien, die nur Nicht-Kommunikation fabrizieren und sich nicht in eine demokratische Architektur umbauen lassen, sondern nur die ‚Simulation einer Antwort‘ zulassen.<sup>57</sup>

Auch in der Medienpraxis entstehen in den 1960er und 1970er Jahren partizipative Formen, die unter veränderten technischen und organisatorischen Bedingungen die Möglichkeiten von Feedbackkanälen und Publikumsbeteiligung in Massenmedien nutzen. Dies geschieht einerseits als künstlerisches Experiment in der Umnutzung vorhandener Medien. Beispielsweise schafft der Soundkünstler Max Neuhaus mit *Public Supply* (1966) und *Radio Net* (1977) im öffentlichen Radio Sendestrukturen, die alleine auf der Basis von Telefonanrufen der Hörer komplexe Soundschichtungen entstehen lassen.<sup>58</sup> Andererseits entwickelt sich, in direkter Nähe zu den Thesen von Enzensberger, ein in technischer und ökonomischer Hinsicht autonomer Medienaktivismus, der eigene Strukturen aufbaut und sie für demokratische Kommunikationsmodelle öffnet. Beispielsweise setzt der 1976 in Bologna gegründete Sender *Radio Alice* seine Frequenz temporär als ‚offenen Kanal‘ für Telefonanrufe ein, die zur Koordination politischer Aktionen dienen. Eine Kombination von Medienaktivismus und Radiokunst entwickelt die Gruppe LIGNA mit dem seit 2002 in mehreren Städten aufgeführten *Radioballett*. Die Handlungen der Teilnehmer einer Aktion im öffentlichen Raum werden dabei über eine per Kopfhörer empfangene Radioansage koordiniert und synchronisiert. Für die nicht eingeweihten Passanten entsteht der überraschende Effekt, dass scheinbar mitten unter ihnen ein ‚Kollektiv‘ von einer unsichtbaren Macht zusammen gehalten wird. LIGNA meldet diese Aktionen nicht als Demonstrationen an und untersucht damit die Grenze zwischen legaler und illegaler Bewegung von Gruppen und Individuen im öffentlichen Raum.<sup>59</sup> Es handelt sich dabei ganz im Sinne Brechts um kollektive Übungen, wie der Titel *Übung in nicht bestimmungsgemäßigem Verweilen* andeutet.

In der Aufbruchzeit des Internets in der ersten Hälfte der 1990er erlebt Brechts These zum Wandel des Radios vom Distributions- in ein Kommunikationsmedi-

56 Jean Baudrillard, „Requiem für die Medien“, in: Ders., *Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen*, Berlin 1978, S. 83-118.

57 Ebd. S. 91.

58 Für eine Verbindungslinie von Brecht zu Neuhaus vgl. Golo Föllmer, „Klangkunst in öffentlichen Räumen: Vision, Utopie und Pragmatismus“, in: Peter Kiefer (Hg.), *Klangräume der Kunst*, Heidelberg 2010, S. 147-160, hier S. 153.

59 Siehe auch zu Brechts *Lindbergh Flug* im Kontext des Stücks *Der neue Mensch*: Anne König/ Paul Feigelfeld (Hg.), *LIGNA: An Alle! Radio Theater Stadt*, Leipzig 2011, S. 163-167.

um nochmals ein Revival.<sup>60</sup> Diesem folgt ein zweites Revival im Zeichen des Web 2.0 und der sozialen Netzwerke. In Blogs finden sich solche wunderbaren Statements wie „Correct me if I’m wrong, but this is a guy who is talking about the Internet, not radio“<sup>61</sup>. Oder etwas differenzierter unter dem Titel *Radiotheorie = Twittertheorie?* nach einem längeren Brecht-Zitat zum Radio als potentiellen Kommunikationsmedium: „Wir ersetzen mal zum Spaß ‚Rundfunk‘ durch ‚Internet‘ – und schon könnte die Aussage aus den 90er Jahren stammen. Jetzt ist das irgendwie alles da – Twitter und die Blogs (die eigentlich zusammengehören als in sich irgendwie unvollständige Bruchstücke eines Ganzen), Wikipedia, Indymedia, Facebook, das Wasser im Kanal fließt in beide Richtungen. Brecht ging es allerdings nicht darum, dass Blogger ihre kleinen Erlebnisse aufschreiben oder Twitterer ihre Verfolger mit Beiträgen wie ‚Ich finde am Marienplatz kein Taxi. #FAIL‘ anöden, sondern um die Herstellung von Gleichgewicht, von Gegenöffentlichkeit: ‚Den Mächten der Ausschaltung durch eine Organisation der Ausgeschalteten begegnen‘. Tragisch ist nur, dass die Forderung theoretisch zwar erfüllt, das weiße Rauschen aber so laut geworden ist, dass man vieles, ach so vieles, nicht mehr so recht hört. Und dass die ‚Mächte der Ausschaltung‘, also die Obrigkeit, durch die ‚Mächte der Verdoofung‘, also die Konzerne, ersetzt worden sind, die ziemlich effizient arbeiten.“<sup>62</sup>

Diese breite Fortwirkung der Brechtschen Thesen, seiner an einer gescheiterten Praxis gereiften Radiotheorie, verweist auf einen symptomatischen, bis heute immer wieder aufbrechenden, doppelten Konflikt: Einerseits zwischen künstlerischer und politischer Zielsetzung – andererseits, damit unlösbar verflochten, zwischen medientechnisch-sozialen utopischen Potentialen und der banalen massenmedialen Realität in ihrer ökonomischen und politischen Kanalisierung. Dieser Konflikt bleibt grundsätzlich unlösbar, er beschreibt ein nicht hintergebares Dilemma aller künstlerischen Interventionen in Massenmedien, das bis heute immer neue Varianten erlebt und damit das eigentliche, dauerhafte Vermächtnis von Brechts Thesen bildet.

In diesem Sinne lässt sich auf Brecht und seine Folgen in der Medientheorie und Medienkunst vielleicht Brechts eigene Erkenntnis anwenden: „Wir Deutsche haben eine sehr gute Anlage zur Unzufriedenheit. [...] Es ist leicht festzustellen: unser Ideal ist das Unerreichbare; und während wir bemüht sind, uns in der Bahn des Erreichbaren fortzubringen, würden wir unzufriedener sein, als wir schon sind, wenn diese Bahn je enden könnte.“<sup>63</sup> Vielleicht schließt deshalb auch der

60 Vgl. Dieter Daniels, „Strategien der Interaktivität/Strategies of Interactivity“, in: Goethe-Institut München/ZKM Karlsruhe (Hg.), *Medien Kunst Interaktion, die 80er und 90er Jahre in Deutschland*, Wien/New York 2000, S. 142-197.

61 Matthew Lasar, „Did Brecht want radio or the Internet?“, <http://www.radiosurvivor.com/2010/03/31/did-brecht-want-radio-or-the-internet/> (1.12.2011).

62 Gunnar Lott, „Radiotheorie = Twittertheorie?“ <http://kaliban.de/2009/01/radiotheorie-twittertheorie/> (1.12.2011).

63 Brecht, *Werke*, Bd. 21, S. 262.

*Lindberghflug* mit dem rätselhaften, oft missverstandenen, ja schließlich sogar von Brecht korrigierten „Bericht über das Unerreichbare [...] Aufzeigend das Mögliche/Ohne uns vergessen zu machen: das Unerreichbare./Diesem ist dieser Bericht gewidmet“<sup>64</sup>.

---

<sup>64</sup> Ebd. Bd. 3, S. 24.