

Absolute Klangbilder

Abstrakter Film und Radiohörspiel der 1920er als
komplementäre Formen einer »Eigenkunst« der Medien

Dieter Daniels

»Film und Rundfunk... beide besitzen Eigenwerte, die ihnen alleine gehören und die durch allmähliche Entwicklung zu einer besonderen Gattung von Kunst heranreifen können.«¹

(Kurt Weill)

In den Jahren von 1920 bis 1930 werden in den damals neuen Medien Film und Radio »absolute« Kunstformen entwickelt, die sich an der ästhetischen Eigenwirkung dieser Techniken orientieren. Aus heutiger Sicht sind der abstrakte Film und das »funkische« Hörspiel deshalb als Vorläufer der Medienkunst zu bezeichnen. Diese Praxis wird von theoretischen Überlegungen zur Beziehung von Musik und bewegtem Bild, von Klang und visueller Wahrnehmung untermauert. In Deutschland arbeiten Musiker wie Kurt Weill, bildende Künstler und Filmemacher wie Walter Ruttmann, Radiomacher wie Hans Flesch und Friedrich W. Bischoff teils im Dialog, teils unabhängig voneinander an verwandten Fragestellungen, welche die Parallelen, Differenzen und Interferenzen zwischen diesen Medien und Kunstformen ausloten.

Bis heute folgen Darstellungen der Mediengeschichte oftmals einer Aufteilung in akustische und visuelle Medien, bzw. in Medien für Sprache, Bild und Musik. Solange diese Entwicklungen getrennt verhandelt werden, können jedoch die vielfältigen Wechselwirkungen zwischen diesen Medien und vor allem die

1 | Kurt Weill: »Möglichkeiten absoluter Radiokunst«, in: Ders., Musik und Theater. Gesammelte Schriften, Berlin 1990, S. 195, zuerst in: Der Deutsche Rundfunk 3 (1925).

entscheidenden Prozesse der Hybridisierung nicht erfasst werden². Deshalb gilt es, ein Modell für die Kombination der diachronen mit der synchronen Betrachtung von Medientechniken und den damit arbeitenden Kunstformen zu entwickeln.

Eine zweite wichtige und oft übersehene Differenz besteht zwischen Übertragungsmedien und Speichermedien: Übertragungsmedien bleiben in ihrer kulturellen Wirkung oft unverstanden, während Speichermedien früh in das Visier von Kultur- und Medientheorie kommen. Dies gilt schon seit Ende des 19. Jahrhunderts und fast unverändert bis heute. Über die Fotografie und den Phonographen gibt es schon vor 1900 zahlreiche theoretische und literarische Texte, über die Telegrafie oder das Telefon vergleichsweise wenige. Heute haben sich Foto- und Filmtheorie als wissenschaftliche Disziplinen etabliert, hingegen existieren Radiotheorie oder Fernsehtheorie nur als Randphänomen, eine Telefontheorie, die diesen Namen verdient, scheint es bis heute kaum zu geben.

Film und (Rund-)Funk werden ab 1895 zunächst völlig unabhängig voneinander an mehreren Orten zeitgleich entwickelt (Film durch Lumière, Skladanowsky, Edison und Funk durch Marconi, Popow, Lodge, Tesla u. a.). Doch als 1895 die ersten öffentlichen Filmvorführungen der Lumières, Skladanowsky und anderer in Paris, Berlin, New York und London stattfinden, glaubt, trotz des regen Publikumsinteresses, noch niemand daran, dass hieraus in kurzer Zeit die erste medientechnische Massenunterhaltung werden wird. Und als im gleichen Jahr Guglielmo Marconi in Bologna und Alexander Popow in Petersburg erstmals drahtlose Signale auf Distanz übertragen, denkt keiner von beiden daran, dass hieraus mit dem Rundfunk ein Massenmedium entstehen könnte, das sogar den Film in seiner Verbreitung bald überrunden wird. Diese parallelen, aber damals noch unverbundenen Entwicklungen vernetzen sich in der Folge in einer komplexen, technischen, sozialen und ästhetischen Wechselwirkung, deren Folgen bis zum Fernsehen führen. Exemplarisch für die blinden Flecken der Kunst- und Medientheorie sind die künstlerisch-theoretisch-technisch-experimentellen Interferenzen zwischen Film und Radio in den 1920er-Jahren, sie befinden sich sozusagen im »Bermudadreieck« der oben genannten Faktoren einer Nichtbeachtung und sollen deshalb im Mittelpunkt des Textes stehen.

In den 1920er-Jahren verläuft die Debatte über die Kunsttauglichkeit von Film und Radio weitgehend parallel. Es geht jeweils um eine medienspezifische Ästhetik des filmischen bzw. »funkischen« Kunstwerks. Diese Spezifik muss dabei jeweils ein Defizit bewältigen: Dem Stummfilm fehlt der Ton, dem Radio

2 | Vgl. Dieter Daniels: »Hybrids of Art, Science, Technology, Perception, Entertainment, and Commerce at the Interface of Sound and Vision«, in: Dieter Daniels/Sandra Naumann (Hg.), *Audiovisuology. A Reader*, Köln 2015, S. 442–459.

das Bild. Für die anfangs gängige Adaption bestehender Gattungen, wie etwa des Theaters, geht es nur um einen Ausgleich des jeweiligen Defizits, etwa durch die verstärkte Gestik der stummen Akteure oder begleitende, atmosphärische Geräusche zu den unsichtbaren Sprechern. Überzogene Kompensationsbemühung entbehren jeweils nicht unfreiwilliger Komik, die noch heute Teil der Stummfilm-Faszination ist. Auch im Radio gibt es berühmte Beispiele, wie etwa 1924 Alfred Brauns Inszenierung von Schillers *Wallensteins Lager* mit Darstellern in scheppernder Rüstung und voller Bewaffnung, die gegenüber dem einsamen Mikrofon des Rundfunkstudios aufmarschieren und zwecks Raumwirkung auch durch das Treppenhaus des Gebäudes stürmen.

Von einer medienspezifischen Kunstform sind solche Adaptionsversuche weit entfernt. Allerdings entwickelt sich Anfang der 1920er eine theoretische Debatte begleitet von praktischen Experimenten, die zu zwei neuen Kunstformen führt: dem abstrakten Film und dem klangbasierten Radiohörspiel. Zur Zeit ihrer Entstehung werden beide als eng verbundene Entwicklungen diskutiert – diese Verbindung scheint jedoch heute abgerissen zu sein, deshalb hier ein Versuch ihrer Rekonstruktion. Der Horizont der Untersuchung beschränkt sich dabei auf Deutschland in der Zeit der Weimarer Republik, da sich hier eine besonders fruchtbare Materiallage bietet.

Ein wichtiger Faktor dieser Vernetzung sind die personellen Überschneidungen zwischen abstraktem Film und Radiohörspiel. An der Entwicklung *beider* Kunstformen beteiligen sich als Praktiker und *zugleich* als Theoretiker bis Mitte der 1920er u. a. Walter Ruttmann, Hans Flesch und Kurt Weill. Ende der 1920er erweitert sich das Feld u. a. um Rudolf Arnheim, Oskar Fischinger und László Moholy-Nagy. In einem künstlerisch und medial erweiterten Umfeld bestehen Verbindungen zum Bauhaus (Ludwig Hirschfeld-Mack, Kurt Schwertfeger, László Moholy-Nagy, Werner Graeff), zu Dada (Hans Richter, Kurt Schwitters, Raoul Hausmann), der engagierten Literatur/Theorie (Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Theodor W. Adorno) und der Neuen Musik (Paul Hindemith). Absoluter Film und Radiohörspiel stehen somit am Schnittpunkt interdisziplinärer Impulse der Weimarer Republik.

Der von Bruno Latour für die Wissenschaftstheorie geprägte Begriff der *soziotechnischen Netzwerke* könnte auch in der Kultur- und Medientheorie für die Beschreibung solcher komplexen Überlagerungen zwischen künstlerischen Disziplinen und medialen Techniken dienen. In eben diesen Netzen entstehen laut Latour die sogenannten *Hybriden*, welche der modernen wissenschaftlichen Kategorisierung entgehen, weil diese Netze aus der jeweiligen Fachperspektive nicht wahrnehmbar sind³.

3 | Laut Latour sind diese soziotechnischen Netze zugleich »real wie die Natur, erzählt wie der Diskurs, kollektiv wie die Gesellschaft« und deshalb ein für das moderne wissen-

THEORIEN FÜR DIE PRAXIS MEDIALER KUNST

Anhand von zeitgenössischen Zitaten soll im Folgenden zunächst der theoretische Hintergrund für diese Netzwerkbildung und Hybridisierung zwischen den akustischen und visuellen Künsten und ebenso zwischen den Übertragungsmedien und den Speichermedien dargelegt werden.

Walter Ruttmann, Maler, ab 1921 Autor der ersten abstrakten Filme und 1930 des ersten Klanghörspiels auf Tonfilm, entwirft ca. 1919/1920 (d. h. noch vor seinem ersten »absoluten« Film) in einem seinerzeit nicht publizierten Typoskript seine Vision einer *Malerei mit Zeit*:

»Eine Kunst für das Auge, die sich von der Malerei dadurch unterscheidet, daß sie sich zeitlich abspielt (wie Musik), und daß der Schwerpunkt des Künstlerischen nicht (wie im Bild) in der Reduktion eines (realen oder formalen) Vorgangs auf einen Moment liegt, sondern gerade in der zeitlichen Entwicklung des Formalen. [...] Es wird sich deshalb ein ganz neuer, bisher nur latent vorhandener Typus von Künstler herausstellen, der etwa in der Mitte von Malerei und Musik steht.«

Die Notwendigkeit einer solchen Kunst begründet Ruttmann mit dem

»Tempo unserer Zeit: Telegraf, Schnellzüge, Stenografie, Fotografie, Schnellpressen [...] haben zur Folge eine früher nicht gekannte Geschwindigkeit in der Übermittlung geistiger Resultate. [...] [Dadurch] ergibt sich für das Einzelindividuum ein fortwährendes Überschwemmtsein mit Material, demgegenüber die alten Erledigungsmethoden versagen.«

In dieser »erhöhten Geschwindigkeit, mit der die Einzeldaten gekurbelt werden« liegen laut Ruttmann auch »die Gründe für unsere verzweifelte Hilflosigkeit gegenüber den Erscheinungen der bildenden Kunst«, die ihn dann zum absoluten Film führen⁴. Fast eine Dekade später schreibt Ruttmann in einem kritischen Rückblick: »Was ist ein absoluter Film? Ein Film, bei dem man sich nicht darauf verlässt, dass aus der Praxis des Filmemachens heraus sich Kunst entwickeln möge, sondern bei dem die Theorie, die überzeugte Vorstellung von autonomer Filmkunst am Anfang steht.«⁵

schaftliche Denken nicht auflösbarer Widerspruch; Bruno Latour: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie, Frankfurt a. M. 2008, S. 14.

4 | Walter Ruttmann: »Malerei mit Zeit«, zit. nach: Jeanpaul Goergen: Walter Ruttmann. Eine Dokumentation, Berlin 1989, S. 82.

5 | Walter Ruttmann: »Die ›absolute‹ Mode«, in: Film-Kurier Berlin 30 (1928), zit. nach: Jeanpaul Goergen: Walter Ruttmann. Eine Dokumentation, Berlin 1989, S. 82.

Wie unmittelbar solche Überlegungen vom Film auf den seit Oktober 1923 in Deutschland eröffneten Rundfunk übertragen werden, zeigt ein Essay von Kurt Weill. Komponist und Autor zahlreicher Filmmusiken sowie der Musik zu Bertolt Brechts Hörspiel *Lindberghflug*. Im Anschluss an den ersten großen öffentlichen Auftritt des »absoluten Films« bei einer vielbeachteten Matinee im Berliner Ufa-Kino 1925 schreibt Weill über »Möglichkeiten absoluter Radiokunst« in der Absicht, »den oft angewandten und allzu oft missbrauchten Vergleich zwischen Film und Rundfunk einmal zu Ende zu denken.« Er sieht ebenfalls die Breitenwirkung des Mediums als wesentlichen Faktor: »Unendlich viel ist schon erreicht durch die Möglichkeit, die Kunst in die Masse zu tragen.« Zwar hat das Radio künstlerisch »zunächst mehr eine quantitative als eine qualitative« Bedeutung, aber:

»Das wird – genau wie in der Entwicklung des Films – zu einer strengen Scheidung führen zwischen dem Rundfunk und anderen Kunstinstitutionen, die ihn vorläufig noch als Konkurrenz empfinden. Die Künste werden Teile ihres Gesamtkörpers abstoßen, deren Übermittlung dann dem Mikrofon allein überlassen bleibt.«

So wie Ruttmann erwartet auch Weill eine Verschiebung von Gattungsgrenzen und Neubildung von Kunstformen durch das Medium: »Man spricht schon davon, das Hörspiel gänzlich vom herkömmlichen Theater loszutrennen, es als eine nach den eigenen Gesetzen und mit den eigenen Zielen des Senderraums orientierte Kunstgattung auszubauen.«⁶

An solchen Zielen arbeiten in der Rundfunkpraxis innovative Köpfe wie der zum Intendanten des Breslauer Senders berufene Schriftsteller Friedrich W. Bischoff mit dem von ihm initiierten Modell der »Hörfolge«, wenn er 1926 schreibt: »Ähnlich wie das Lichtspiel optisch, bedarf das Funkspiel akustisch einer vielfältigen Rhythmisierung der einzelnen szenischen Abschnitte.« Die Gesamtentwicklung soll zur »absoluten Funkkunst« hinführen:

»Eine symphonisch-akustische Gliederung literarischer Darbietungen, gerichtet in die Zeit und über die sozial-vielfältige Struktur der Zeit hinaus in das Herz des Hörers, muss, es kann gar nicht anders sein, zu einem Kunstprodukt führen, das Wort und Musik zusammenfügt und in letzter endgültiger Totalität sich als akustisches Kunstwerk, als reines Hörspiel darstellt.«⁷

6 | Kurt Weill: »Möglichkeiten absoluter Radiokunst«, S. 193f.

7 | Friedrich W. Bischoff: Was wir bringen, Schlesische Funkstunde, zit. nach: Joachim-Felix Leonhard (Hg.), Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik, Band 2, München 1997, S. 1088.

Alfred Braun, Leiter der Abteilung Schauspiel beim Berliner Sender, nennt sein Stück *Der Tönende Stein* einen »Hörfilm« oder auch

»akustischen Film [...] ein Funkspiel, das in schneller Folge, traummässig bunt und schnell vorübergleitender und springender Bilder, in Verkürzungen, in Überschneidungen – im Tempo – im Wechsel von Grossaufnahmen und Gesamtbild mit Aufblendungen, Ablendungen, Überblendungen bewusst die Technik des Films auf den Funk übertrug.«

Er sieht die eigene Arbeit nur als Modell, als »die Form; füllen sollten und sollen sie andere«, nämlich die Dichter: »Welche Ausdrucksmöglichkeiten bieten sich einem dramatischen Dichter in einem solchen Spiel! Die grösste Unbegrenztheit, wie sie nicht einmal der Film hat; Zeit und Raum sind aufgehoben.«⁸

Kurt Weill wagt in seinem Essay 1925 auch vorzuschauen auf die titelgebenden, zukünftigen Möglichkeiten absoluter Radiokunst:

»Film und Rundfunk [...] beide besitzen Eigenwerte, die ihnen alleine gehören und die durch allmähliche Entwicklung zu einer besonderen Gattung von Kunst heranreifen können. [...] [D]aß zu den Tönen und Rhythmen der Musik neue Klänge hinzutreten. Klänge aus anderen Sphären: Rufe menschlicher und tierischer Stimmen, Naturstimmen, Rauschen von Winden, Wasser, Bäumen und dann ein Heer neuer, unerhörter Geräusche, die das Mikrophon auf künstlichem Wege erzeugen könnte, wenn Klangwellen erhöht oder vertieft, übereinandergeschichtet oder ineinanderverwoben, verweht und neugeboren werden würden. [...] [E]in absolutes, über der Erde schwebendes, seelenhaftes Kunstwerk [...]«⁹

Auch Bertolt Brecht, gegenüber dem Radio vor allem als Kritiker bekannt, denn »die Resultate des Radios sind beschämend, seine Möglichkeiten sind »unbegrenzt«,¹⁰ kann sich – vielleicht inspiriert von Weill – der Faszination des nur akustischen Bildes nicht ganz entziehen. So notiert er: »Die Kunst muss dort einsetzen, wo der Defekt liegt. Wird das Sehen ausgeschaltet, so bedeutet das nicht, dass man nichts, sondern gerade so gut, dass man unendlich viel,

8 | Alfred Braun, 1929, zit. nach: Heinz Schwitzke: *Das Hörspiel. Geschichte und Dramaturgie*, Köln/Berlin 1963, S. 63. Vgl. zu Alfred Braun und Friedrich W. Bischoff umfangreich: Reinhard Döhl: »Neues vom Alten Hörspiel. Versuch einer Geschichte und Typologie des Hörspiels in Lektionen«, *Radiosendung WDR 29.12.1980*; Druck in: *Rundfunk und Fernsehen. Wissenschaftliche Vierteljahrszeitschrift* 29 (1981), S. 127–141; online: http://doehl.netzliteratur.net/mirror_uni/hspl_neualt.htm vom 18.08.2015.

9 | K. Weill: »Möglichkeiten absoluter Radiokunst«, S. 195.

10 | Bertolt Brecht: *Gesammelte Werke, Schriften 2*, Frankfurt a. M. 1967, S. 120.

»beliebig« viel sieht.«¹¹ Die ersten Hörspiele, die 1924 in Europa gesendet werden, machen diesen »Defekt« des Mediums durchweg zum Thema. Der englische Autor Richard Hughes lässt sein Stück *Danger* in einem finsternen Grubenschacht handeln, so dass die Akteure ebenso wenig wie die Zuhörer sehen. Die Franzosen Pierre Cusy und Gabriel Germinet erwecken in *Maremoto* den Eindruck, der Hörer empfangt zufällig die Funksignale einer Schiffskatastrophe. Hans Fleschs *Zauberei auf dem Sender* hingegen – auf die noch ausführlicher eingegangen wird – geht über diese eher oberflächlichen Metaphern hinaus und macht ausdrücklich den Rundfunk selbst zum Thema¹².

Hans Flesch, künstlerischer Leiter der Südwestdeutsche Rundfunkdienst AG in Frankfurt und dann später Intendant der Berliner Funk-Stunde schreibt 1925 in seinem programmatischen Text *Mein Bekenntnis zum Rundfunk*: »Das echte Hörspiel muss sich (aber) auf akustischer Grundlage aufbauen, muss aus dem Akustischen selbst wachsen. [...] [Die] Möglichkeit des Rundfunks, wo er als selbstständige Kunstgattung auftritt: die »Sendespiele.«¹³ Und 1928 formuliert er in seinem Vortrag *Hörspiel, Film, Schallplatte* die seinerzeit noch radikale Forderung nach der Medienspezifik radiophoner Kunst: »Der Rundfunk ist ein mechanisches Instrument, und seine arteigenen künstlerischen Wirkungen können infolgedessen nur von der Mechanik herkommen. Glaubt man nicht, daß das möglich ist, so kann man eben an das ganze Rundfunk-Kunstwerk nicht glauben.«¹⁴

Eine wichtige Gemeinsamkeit dieser Zitate ist die Forderung nach einer Kunst, die keine Imitation vorhandener Gattungen ist, kein Transfer von Malerei, Musik und Literatur in die neuen Techniken, sondern eine der Eigenwirkung der neuen Medien entsprechende, sich aus dieser Technik entwickelnde Kunstform, die gelegentlich auch als »Eigenkunst« des Radios bezeichnet wird¹⁵. Zugleich werden auch Unterschiede im Duktus deutlich, Ruttman und Weill formulieren mit künstlerischer Emphase, Flesch und Bischoff eher aus der Perspektive einer technisch-institutionellen Programmatik. Allen gemein-

11 | B. Brecht: *Gesammelte Werke, Schriften 2*, S. 124.

12 | Vgl. zu Hans Flesch und *Zauberei auf dem Sender*: Wolfgang Hagen: *Das Radio*, München 2005, S. 103–111, und: Solveig Ottmann: *Im Anfang war das Experiment. Das Weimarer Radio bei Hans Flesch und Ernst Schoen*, Berlin 2013.

13 | Hans Flesch: »Mein Bekenntnis zum Rundfunk«, in: *Funk 36* (1925), S. 445, siehe: http://www.lmz-bw.de/fileadmin/user_upload/Medienbildung_MCO/fileadmin/bibliothek/flesch_bekenntnis/flesch_bekenntnis.pdf vom 18.08.2015.

14 | Hans Flesch: »Hörspiel, Film, Schallplatte« (Referat, gehalten auf der ersten Programmratstagung in Wiesbaden am 05. und 06.06.1928), in: *Rundfunk-Jahrbuch 1931*, S. 28.

15 | Zum Begriff der »Eigenkunst« siehe Ludwig Stoffels, in: Joachim-Felix Leonhard (Hg.), *Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik*, Band 2, München 1997, S. 687ff.

sam ist jedoch, dass sie aus der eigenen Praxis zur Formulierung einer Theorie kommen, die ihrerseits wiederum als Basis einer neuen Praxis dienen soll. Die besondere Bedeutung dieser »Künstlertheorie« bzw. »Praktikertheorie« liegt darin, dass sie in direkter Auseinandersetzung mit den technisch-ästhetischen Produktionsbedingungen entsteht und zugleich unmittelbare Rückwirkungen auf diese Praxis hat. Eine solche fruchtbare, direkte Wechselwirkung von Medientheorie und Medienkunst ist heute nur noch selten zu finden.

Zur selben Zeit entwickeln sich auch die Anfänge der deutschen Medientheorie direkt aus der Kunsttheorie, während in der heutigen, internationalen Debatte über die Besonderheiten der »german media theory« oft deren Technizismus als Spezifikum hervorgehoben wird. Der Diskurs über das filmische bzw. »funkische« Kunstwerk und damit die Frage, ob diese Medien überhaupt eine eigene Kunst hervorbringen, oder nur zur Verbreitung bestehender Formen taugen, insbesondere mit dem genannten Defizit nur Ton oder nur Bild übertragen zu können, wird beispielhaft bei Rudolf Arnheim auf der Basis einer grundsätzlichen Analyse von optischer und akustischer Wahrnehmung geführt. Anfang der 1930er stellt er nacheinander seine beiden Bücher über »Film als Kunst« und »Rundfunk als Hörkunst« fertig, von denen das erste berühmt und das zweite fast vergessen ist¹⁶. Beide Bücher lassen sich aus heutiger Sicht als Medientheorien im Gewand einer Kunst- und Wahrnehmungstheorie lesen. Ihre vergleichende Lektüre ist sehr aufschlussreich, weil Arnheim die Defizite beider Medien gerade als Basis für ihre künstlerische Form sieht: »Denn ohne solche »Mängel« gegenüber der Wirklichkeit ist Kunst überhaupt nicht möglich.«¹⁷ Arnheim will vor allem die Notwendigkeit und Fruchtbarkeit einer kunsttheoretischen Analyse solcher von der Wissenschaft seinerzeit noch ignorierten Gebiete nachweisen. Trotz aller Innovation mischt sich schon ein Element der Nostalgie in beide Bücher, da mit der Ära des Tonfilms und dem von Arnheim schon bald erwarteten Beginn des Fernsehens seiner Meinung nach sowohl Stummfilm wie Radio ihre spezifische Ästhetik verlieren werden.

MODELLE FÜR DIE PRAXIS EINER »EIGENKUNST« DER MEDIEN BEI RUTTMANN UND FLESCH

Die bisher anhand von zeitgenössischen Zitaten entwickelte These einer Vernetzung und Hybridisierung zwischen akustischen und visuellen Künsten

16 | Rudolf Arnheim: *Film als Kunst*, Berlin 1932 und Rudolf Arnheim: *Radio*, London 1936 (unter dem Titel *Rundfunk als Hörkunst* in Berlin 1933 vollendet, aber seinerzeit nicht mehr auf deutsch erschienen).

17 | Rudolf Arnheim: *Film als Kunst*, Frankfurt a. M. 1979 (zuerst: 1932), S. 18.

und Medien soll anhand einer praxisbezogenen Untersuchung der zunächst parallelen, sich dann verbindenden bzw. überschneidenden Entwicklungsstränge von absolutem Film und Hörspiel weiter ausgeführt werden. Die beiden exemplarischen Protagonisten im Kontext der Weimarer Republik sind Walter Ruttmann und Hans Flesch.

Kurz das Wesentliche vorab: Ruttmanns Weg führt vom abstrakten (musikalischen) »absoluten« Film (*Opus 1*, 1921) über den aus Realszenen »musikalisch« montierten Stummfilm (*Berlin – Die Sinfonie der Großstadt*, 1927) und den Tonfilm schließlich zum Klanghörspiel *Weekend*, 1930. Fleschs Weg führt von einem experimentellen Sendespiel in Eigenregie zur Beauftragung herausragender Künstler für die »Eigenkunst« der Medien – und damit auch zur Beauftragung von Ruttmann für besagtes Tonfilm-Hörspiel-Experiment *Weekend*, 1930.

Der initiale Schritt in dieser zunächst parallelen, noch nicht verbundenen Entwicklung ist Walter Ruttmanns erster abstrakter Film *Opus 1* mit einer Originalmusik von Max Butting. Im Einladungsbrief von Ruttmann zur Berliner Uraufführung 1921 heißt es:

»Dieses photodramatische Werk [...]. Als Beginn einer wirklich selbstständigen Filmkunst sieht man Gestaltungen, Farbe und Geschehen in einer bisher noch nie gezeigten Einigung zum Kunstaussdruck werden. [...] Die Symphonie des Optischen, die vielleicht bisher nur eine Spekulation der Aesthetiker war, wird hier Ereignis.«¹⁸

Vier Wochen vor der Berliner Uraufführung findet eine nicht-öffentliche Vorab-Aufführung für die Presse in Frankfurt statt, noch ohne die Musik, am 1. April im Ufa-Theater U. T. im Schwan. Dazu erscheint ein sehr ausführlicher Bericht von Bernhard Diebold, *Eine neue Kunst. Die Augenmusik des Films*, in der *Frankfurter Zeitung* vom 2. April 1921, der sogar noch über den Stand der Dinge hinaus geht: »Die Primitivität dieser geometrischen Gebilde wird einmal durch die großen Formen des Ausdrucks überwunden werden, wie die mathematische Kontrapunktik der Musik aus ihrer Absolutheit einst erlöst wurde.«¹⁹

Lange galt *Opus 1* als verschollen und ist erst auf dem Umweg über Moskauer Archive in den 1980ern aus verschiedenen Segmenten in einer Schwarz-Weiß-Fassung rekonstruiert worden. Die von Ruttmann auf circa 10.000 Einzelbildern von Hand vorgenommene Colorierung wurde erst 2008 vom

18 | W. Ruttmann, 3. April 1921, zit. nach: Jeanpaul Goergen: *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*, Berlin 1989, S. 78.

19 | Bernhard Diebold: »Eine neue Kunst. Die Augenmusik des Films«, in: *Frankfurter Zeitung* vom 02.04.1921, zit. nach: Jeanpaul Goergen: *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*, Berlin 1989, S. 99.

Filmuseum München in digitaler Einzelbildretusche nach historischen Quellen wiederhergestellt²⁰. Dass Ruttmann der Autor des ersten öffentlich gezeigten abstrakten Films ist, geriet ebenfalls lange in Vergessenheit und wird erst 1977 wieder erkannt²¹. Die Einheit von Produktion und Kreation entspricht eher der Rolle des Einzelkünstlers als der Arbeitsteilung von Filmproduktionen: Konzept, Regie, Kamera, Animation und sogar der Bau eines extra dafür entstandenen und patentierten Apparats fallen in der Person Ruttmanns zusammen. Laut dem Werbeblatt enthält der Film nichts anderes als »Geschehnisse von Farben und Form«²². Oder wie es der Theaterkritiker und Dramaturg Herbert Jhering 1921 sieht: »Im Grunde war es die Urform des Lichtspiels (zu der hier erst eine späte Entwicklung kam): Formen in rhythmischer Bewegung zu zeigen, unabhängig von stofflichen Hemmungen, unabhängig von Belastung durch die Materie. Sichtbare Musik, hörbares Licht.«²³ Medienspezifischer kann ein Kunstwerk kaum sein, auch wenn es, mangels anderer Möglichkeiten, eben immer noch zum Teil von Hand gemalt wird und laut der Patentschrift zur Apparatur »man den Auftrag der Bilder auf die Bildplatten mittels von Bildaufnahme zu Bildaufnahme feucht bleibender Farbe vornimmt.«²⁴ Die durchweg positiven, ja teils emphatischen Besprechungen weisen mehrfach darauf hin, dass sich mit Worten nicht wiedergeben lässt, was zu sehen ist. »Ein gelbliches Dreieck schießt in die Höh' [...] entwirrt und zerduftet. Etwas Grünglitzerndes schwillt, schwimmt, schwindet.« Dies schreibt der Schriftsteller und Theaterkritiker Alfred Kerr 1921 und fügt hinzu »(Es ist nicht genau so – doch die Sprache muss das nachsingen.)«²⁵ Fast Alle stellen auch die Analogie zur Musik her, so Bernhard Diebold, der schon 1916 eine solche Synthese voraussah und nun schreibt: »Die Malerei hat sich mit der Musik vermählt. Die Grenzsetzungen von Lessings ›Laokoon‹ sind unbestimmt geworden. Es gibt eine *Augenmusik*.«²⁶

20 | Vgl. auch B. Diebold: »Eine neue Kunst«, dass Ruttmann »10.000 Filmphasen in dreiviertel Jahren gemalt hat« (S. 98).

21 | Birgit Hein/Wulf Herzogenrath: Film als Film. 1910 bis heute, Stuttgart 1977, S. 8ff.

22 | Laut Hans Pander, 1924, zit. nach: Jeanpaul Goergen: Walter Ruttmann. Eine Dokumentation, Berlin 1989, S. 102.

23 | Herbert Jhering, 1921, zit. nach: Jeanpaul Goergen: Walter Ruttmann. Eine Dokumentation, Berlin 1989, S. 99.

24 | Ruttmanns Patent vom 27. Juni 1920, zit. nach: Jeanpaul Goergen: Walter Ruttmann. Eine Dokumentation, Berlin 1989, S. 76.

25 | Alfred Kerr, 1921, zit. nach: Jeanpaul Goergen: Walter Ruttmann. Eine Dokumentation, Berlin 1989, S. 99; vgl. ebd. S. 101 Bernhard Diebold und S. 102 Hans Pander zur Nicht-Sprachlichkeit von *Opus 1*. Kerr und Jhering wirken übrigens auch mehrfach als Rundfunkkritiker.

26 | B. Diebold: »Eine neue Kunst.«, S. 99.

Der gelernte Mediziner Dr. Hans Flesch wird 1924 im Alter von 27 Jahren zum Künstlerischen Leiter der Südwestdeutsche Rundfunkdienst AG in Frankfurt berufen. Schon früh sucht er die Zusammenarbeit mit Brecht, Benjamin, Adorno und dem Freund und seinem Schwager Hindemith. Circa ein Jahr nach dem offiziellen Sendebeginn entsteht in Frankfurt das erste Hörspiel der deutschen Radiogeschichte, von Flesch selbst verfasst und produziert²⁷. Wie der Titel *Zauberei auf dem Sender. Versuch einer Rundfunkgroteske* zeigt, ist es vor allem als Beispiel für die medienspezifischen Möglichkeiten des Radios und zur Anregung für weitere Autoren gedacht²⁸. In seiner Regieanweisung formuliert Flesch das Ziel: »durch den Zusammenklang der Geräusche eine rundfunkeigentümliche Kunstgattung anzudeuten.«²⁹

Die spezifische wechselseitige Relation von Theorie und exemplarischer Praxis seiner Rundfunkarbeit benennt Flesch ausdrücklich 1925:

»Dann die (zweite) Möglichkeit des Rundfunks, wo er *als selbständige Kunstgattung* auftritt: die ›Sendespiele‹. Einmal habe ich den Versuch unternommen, ein rundfunkcharakteristisches Hörspiel zu schaffen, schrieb – als Nichtschriftsteller, als Theoretiker eigentlich – die ›Zauberei auf dem Sender‹, um durch den Zusammenklang der Geräusche eine rundfunkeigentümliche Kunstgattung anzudeuten; diese Groteske wäre nie auf die Bühne oder in den Konzertsaal übertragbar, und das ist das Entscheidende.«³⁰

Flesch will laut seinem damaligen Assistenten Ernst Schoen, durchaus bescheiden, nur »das materielle Schema eines Kunstwerks« liefern, um den Weg für andere Autoren zu ebnet³¹. Radio entsteht – ganz so wie der absolute Film bei Ruttmann – am Anfang noch in enger Einheit von Kreation, Produktion, Verwaltung und Technik. Dies ist jedoch nicht nur aus der Not geboren, son-

27 | Die jeweiligen Premieren dieser parallelen aber damals noch nicht verbundenen Entwicklung von absolutem Film und Hörspiel finden interessanterweise also beide in Frankfurt statt.

28 | Die Sendung erfolgte live über den Sender Frankfurt am 24.10.1924 und wurde nicht aufgezeichnet. Das Skript wurde publiziert in: Funk 35 (1924); erstmals als Reprint in: Ulrich Lauterbach (Hg.), *Zauberei auf dem Sender und andere Hörspiele*, Frankfurt a. M. 1962, S. 25–35. Nach dem Skript wurde 1962 vom Hessischen Rundfunk eine neue Fassung produziert. Siehe das Skript online unter: http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/user_upload/Medienbildung_MCO/fileadmin/bibliothek/flesch_zauberei/flesch_zauberei.pdf vom 18.08.2015.

29 | H. Flesch: Mein Bekenntnis zum Rundfunk, S. 445.

30 | Ebd.

31 | Ernst Schoen: »Vom Sendespiel, Drama, der Oper und dem Briefkasten«, in: *Der Deutsche Rundfunk 42* (1924), zit. nach: Joachim-Felix Leonhard (Hg.), *Programmggeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik*, Band 2, München 1997, S. 1160.

dern entspricht der Absicht des Stücks, dessen Thema vor allem das Medium selbst bildet: »Mitwirkende: Alle bei der Frankfurter Sendestation beschäftigten Personen, Dinge und Instrumente«, heißt es in der Ansage der Sendung³².

In diese familiäre Runde bricht die halluzinatorische Kraft des Mediums umso radikaler ein. Als erster bekommt sie der Leiter, im Stück dargestellt von Flesch, am eigenen Leibe zu spüren, worauf ihn seine Mitarbeiter für verrückt erklären lassen und beinahe ins Irrenhaus stecken. Kein einfacher Stoff für einen solchen historischen Anfang, nur leicht durch den Untertitel *Versuch einer Rundfunkgroteske* abgedämpft. Entsprechend verständnislos fällt die Kritik aus, deren Verdikt noch bis in die 1960er-Jahre nachhallt. »Nur eine formal belanglose Verulkung der damals noch fremdartigen Möglichkeiten des Mikrophons«, heißt es bei Heinz Schwitzke, dem Prediger des Wortwerks als einziger Kunstform des Rundfunks³³.

Die Gemeinsamkeiten zwischen dem ersten Hörspiel von Flesch und dem ersten absoluten Film von Ruttmann reichen weiter als die Bild-Ton-Analogie. Beide sind vor allem Reflektionen ihres Mediums. Sie sind eine erste Antwort auf die Frage, ob der Film, das Radio eine eigene Kunstform hervorbringen können. Ruttmann setzt laut Diebold einen Neuanfang für »das Instrument des Films, das durch so viel Banalität geschändet ist«³⁴. Flesch geht es laut seinem damaligen Assistenten Ernst Schoen darum, die »Darstellung der wesentlichen akustischen Arbeitsfaktoren und Arbeitsmittel der Kunst durch Rundfunk« vorzustellen³⁵.

Beide Ansätze treffen unweigerlich auf einen zentralen Punkt des Mediums, seinen fiktionalen Charakter. *Zauberei auf dem Sender* gibt vor, keine Sendung, sondern eine Panne zu sein, die sich ins Unheimliche steigert. Es fängt damit an, dass der Sender sich angeblich nicht mehr abschalten lässt. Insofern wird die Illusion erzeugt, dass all dies gar nicht für die Ohren der Hörer bestimmt sei. Dann beginnen die Instrumente des Rundfunkorchesters zu spielen, ohne dass die Musiker sie anrühren, doch nur die Radiohörer und der Leiter können dies vernehmen. »Halten sie es für möglich«, fragt der Leiter deshalb, »ich meine – ganz im Prinzip – dass eine Musik ertönt, die tatsächlich nirgends gespielt wird?«³⁶ Es klingt fast wie eine Beschreibung von Fleschs Hörspiel, wenn der amerikanische Kritiker Herman George Scheffauer schreibt: »Die stumme Symphonie war vorüber. War es nur eine akustisch-

32 | In: Radio-Umschau 36 (1924), S. 1116.

33 | H. Schwitzke: Das Hörspiel, S. 59.

34 | Bernhard Diebold, 1916, zit. nach: Jeanpaul Goergen: Walter Ruttmann. Eine Dokumentation, Berlin 1989, S. 99.

35 | Ernst Schoen, 1924, zit. nach: Joachim-Felix Leonhard (Hg.), Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik, Band 2, München 1997, S. 1160.

36 | U. Lauterbach (Hg.), Zauberei auf dem Sender, S. 29.

optische Illusion, dass man die Vibrationen dieser Symphonie zu hören glaubte, die man gesehen hatte?«³⁷ In der Tat beschreibt er aber eine Aufführung von Ruttmanns Film, anscheinend ohne die Musikbegleitung.

Statt eine Illusion von Realität vorzuspielen, erzielen die abstrakten Filme bei ihren Zuschauern direkte, physiologische Reaktionen. Zu den *Opus*-Filmen gibt es zahlreiche zeitgenössische Äußerungen, die ihnen die Fähigkeit zusprechen, beim Publikum »Lustgefühle« oder »mancherlei Ideenassoziationen erotischer Art« auszulösen. Dies reicht bis zu einem Jugendverbot durch die Zensur für *Opus 2*, das aber eventuell auch durch eine befürchtete hypnotische Wirkung auf die Zuschauer begründet ist³⁸. Diese suggestive Wirkung von Medien, gerade nicht als eine reflexiv erkennbare Fiktion, sondern als unmittelbare Wirkung auf den Betrachter bzw. Hörer ist bei Ruttmanns Filmen eine Reaktion der Zuschauer und soll als Effekt auch durch Fleschs Vorspiegelung einer Senderpanne erzeugt werden. Es wird in dem Hörspiel jedoch auch explizit thematisiert, und zwar in dem Moment, wo die Senderpanne spätestens unglaubwürdig und damit die Suggestion aufgelöst wird. Am Schluss tritt der Zauberer auf, der für den Spuk verantwortlich ist und der sich dadurch an dem Leiter rächt, der es abgelehnt hat, ihn seine Kunststücke im Rundfunk aufführen zu lassen, weil er es für Unsinn hält, »Sachen die man nur sehen kann« ins Programm zu nehmen. Doch der Zauberer fordert die Leute über den Sender auf, in die Elektronenröhren ihres Radioapparats zu sehen, da »die Rundfunkzuhörer kraft meiner Macht Funkzuschauer« werden können³⁹. Es geht hier also um die Magie des Mediums, mittels des Klangs Bilder zu erzeugen – und zugleich wird fast wörtlich das »in die Röhre Sehen« zukünftiger TV-Technik vorweggenommen. Zurück bleibt am Schluss ein zweifelnder Leiter: »Dann bin ich also wirklich geschlagen. Dann hat also der Unsinn recht behalten. Dann ist es also wirklich so, dass wir etwas tun wollten, was richtig ist, und konnten es nicht, weil ein anderer etwas tun wollte, was falsch ist.«⁴⁰ Nur eine mit Schwung gespielte *Schöne blaue Donau* kann ihn vorläufig aus der Sinnkrise retten. Der Kreis schließt sich, wenn der Kritiker Hans Pander *Opus 1+2* zum Anlass einer »tiefschürfenden Seelenforschung« nimmt: »Steht man vor einem derartigen Rätsel, wie es die Ruttmannschen Filme sicherlich für den Durchschnittsbesucher sind,« so empfiehlt er: »Suche zu dem Rätsel, das die Vorstellung beherrscht, Einfälle hervorzubringen, bilde eine Kette dieser Einfälle, dann wird diese Kette vielleicht zur Quelle

37 | Herman George Scheffauer: The New Vision in the German Arts, New York 1924, zit. nach: Jeanpaul Goergen: Walter Ruttmann. Eine Dokumentation, Berlin 1989, S. 100.

38 | Vgl. Holger Wilmesheimer: Deutsche Avantgarde und Film. Die Filmmatinee »Der absolute Film«, 3. und 10. Mai 1925, Münster/Hamburg 1994, S. 51–53.

39 | U. Lauterbach (Hg.), Zauberei auf dem Sender, S. 32, 33.

40 | Ebd., S. 35.

führen, aus der der anscheinend sinnlose Bewusstseinsinhalt stammt, und damit kann das Rätsel seinen Sinn enthüllen.«⁴¹ In beiden Fällen zeigt sich, mal ironisch, mal psychoanalytisch verbrämt, die Vorahnung einer Medienmacht jenseits aller Rationalität.

DAS KLANGHÖRSPIEL *WEEKEND* (1930) ALS SYNTHESE, HÖHEPUNKT UND ZUGLEICH ENDPUNKT DER ENTWICKLUNG DER 1920ER-JAHRE

»Alles Hörbare der ganzen Welt wird Material.«
(Walter Ruttmann)

Schon 1925 distanziert sich Ruttmann von der »absoluten Mode«, an der andere, wie etwa der stark von Ruttmann beeinflusste Oskar Fischinger, noch Jahrzehnte weiterarbeiten sollten⁴². Die weitere Entwicklung von Ruttmanns Werk ist wiederum exemplarisch für die Wechselwirkung zwischen medialer Veränderung der Wahrnehmung und innovativer künstlerischer Produktion. Sie führt ihn zur Überwindung seiner manuell hergestellten, noch dem maleischen Duktus verhafteten »Malerei mit Zeit« der insgesamt vier *Opus*-Filme. Stattdessen wendet er sich 1927 mit *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* einer musikalischen Montage von dokumentarischen Bildern zu.

Seine Rückkehr zu Aufnahmen des Realen wird verstärkt durch die neue Technik des Tonfilms, der sich Ruttmann ab 1928 zuwendet. Als Werbefilm für den deutschen Rundfunk dreht er *Tönende Welle* (manchmal auch *Deutscher Rundfunk* genannt), ein Ton-Film-Experiment, bei dem er die Montage-methode des Berlin-Films auf den Tonfilm anwendet. Die Uraufführung findet bei der Berliner Funkausstellung 1928 statt; der Film ist bis heute verschollen. Für Ruttmann sind die vor allem auf die Narration im Sprechfilm und die Musikbegleitung orientierten Anfänge des Tonfilms enttäuschend: »Man benutzt ihn [den Ton] allzu oft nur als Dekoration zur Unterstreichung des Bildes und vernachlässigt so gut wie ganz den wesentlichen Vorteil dieses neuen Mittels: die Möglichkeit, mit Hilfe von Tönen andere Dinge auszudrücken, die sich von Bildern unterscheiden.«⁴³ Konkret entwirft Ruttmann für seinen ersten Tonfilm die künstlerische Strategie »eines optisch-akustischen Kontrapunktes, ei-

41 | Hans Pander, 1924, zit. nach: Jeanpaul Goergen: Walter Ruttmann. Eine Dokumentation, Berlin 1989, S. 102.

42 | W. Ruttmann: »Die ›absolute‹ Mode«, S. 82.

43 | Walter Ruttmann in dem französischen Beitrag über Ruttmann von Jean Lenauer, Paris 1924, zit. nach: Jeanpaul Goergen: »Walter Ruttmanns Tonmontagen als Ars Acustica«, in: Massenmedien und Kommunikation 89, Siegen 1994, S. 42.

nes Gegeneinandermusizierens zwischen sichtbaren und hörbaren Bewegungen.«⁴⁴ In diesem Sinne schreibt auch Siegfried Kracauer anlässlich der ersten Tonfilm-Vorführungen: »Zu seinem eigentlichen Sinn wird der Tonbildfilm erst gelangen, wenn er das vor ihm nicht gekannte Dasein erschließt, das Tönen und Lärmen um uns, das mit den Bildeindrücken noch niemals kommunizierte und stets den Sinnen entging.«⁴⁵ Kracauer lässt sich dabei explizit von Ruttmanns Tonfilm *Tönende Welle* inspirieren.

Ihre erste und für lange Zeit auch einzige Verwirklichung erhalten alle diese zeitgenössischen Tendenzen und Ideen in Ruttmanns auf Tonfilm ohne Bilder produzierten Klanghörspiel *Weekend*, das er 1930 ebenfalls für den deutschen Rundfunk realisiert – und zwar im Auftrag von niemand anderem als Hans Flesch, mittlerweile Intendant der Berliner Funk-Stunde⁴⁶. *Weekend* ist ein Solitär in der Kunst- und Mediengeschichte, das erste und für lange Zeit auch einzige komplett aus aufgezeichneten Klängen realisierte Radiohörspiel, ohne eine literarische oder textuelle Vorlage, montiert nur aus dem »natürlichen« Klangmaterial der Stadt Berlin. Es ist das erste Hörspiel, das nicht von Darstellern aufgeführt wird, sondern nur aus aufgezeichneten Originalklängen und dem O-Ton von Laien besteht. Schon während der Produktion berichtet der Berliner *Film-Kurier*: »Ruttmann, der seine Folge von sechs Hör-Szenen in drei Tagen aufnehmen will, wird mit Dilettanten und nicht mit Schauspielern arbeiten und neben den Tonatelieraufnahmen auch Außenaufnahmen in Berliner Fabriken, Untergrundbahnhöfen usw. machen.«⁴⁷

So wie das gesamte Radioprogramm wurden Hörspiele seinerzeit als Live-Sendungen vor dem Mikrofon realisiert. Die anfangs noch mangelnde Tonqualität der verfügbaren Speichermedien (Schallplatte, Tonfilm) war ein

44 | Walter Ruttmann, 1928, zit. nach: Jeanpaul Goergen, Walter Ruttmann. Eine Dokumentation, Berlin 1989, S. 33.

45 | Siegfried Kracauer: Der verbotene Blick. Beobachtungen, Analysen, Kritiken, Leipzig 1992, S. 301.

46 | *Weekend*, Regie: Walter Ruttmann, Produktion: Reichsrundfunkgesellschaft u. Berliner Funk-Stunde, Länge: 11 Minuten 10 Sekunden, Uraufführung: 15. Mai 1930, Berlin (Haus des Rundfunks; interne Vorführung anlässlich der Fünf-Jahres-Feier der Reichsrundfunkgesellschaft), Ursendung: 13. Juni 1930, 21 Uhr, über die Berliner und die Schlesische Funkstunde im Rahmen des Programms »Hörspiele auf Tonfilmen«, in dem auch das Hörspiel *Hallo! Hier Welle Erdball* von Friedrich W. Bischoff ausgestrahlt wurde. (*Weekend* ist erhältlich als Teil der DVD *Walter Ruttmann, Berlin, die Sinfonie der Großstadt & Melodie der Welt*, Filmmuseum München, Edition Nr. 39, München 2008).

47 | *Film-Kurier* Berlin, Nr. 41 vom 15. Februar 1930. Vgl. die Versuche einer nachträglichen Transkription: Antje Vowinkel: Collagen im Hörspiel: die Entwicklung einer radio-phonischen Kunst, Würzburg 1995, S. 68–75, sowie die Strukturanalyse von *Weekend* durch Rudolf Frisius: <http://www.frisius.de/rudolf/texte/txhorend.htm> vom 18.08.2015.

wesentliches Argument. Doch auch nach der Perfektionierung der Aufzeichnungstechnik gibt es kontroverse Debatten über den Reproduktionscharakter des Mediums Rundfunk: Aus heutiger Sicht bestehen erstaunliche ideologische Differenzen zwischen den Verteidigern der Liveness als einzig authentischer und »auratischer« Kunstform und den Befürwortern der Aufzeichnung mit anschließender Sendung (so wie heute üblich)⁴⁸. Flesch gehört zu den Pionieren einer medienspezifischen Differenzierung: Bei Musik kann die Aufzeichnung mehrerer Aufführungen eines Stücks und die Auswahl der besten Version, um diese dann zeitversetzt zur Sendung zu bringen, die künstlerische Qualität verbessern. Insbesondere die Radiokunst des Hörspiels konnte durch die Vorproduktion aus Fleschs Sicht nur gewinnen; Aufzeichnungsmedien bieten die Möglichkeiten zur Kombination verschiedener Soundquellen und zur Perfektionierung durch Montage, ganz so wie im Film seinerzeit schon Standard. Hingegen setzte sich Flesch bei der Berichterstattung stark für die Live-Sendung von Originalschauplätzen ein, damals noch völlig ungewöhnlich, heute eine Selbstverständlichkeit⁴⁹.

Ein zentraler Begriff in den oft verworrenen zeitgenössischen Diskussionen ist die technische Reproduzierbarkeit von Kunst. Schon 1927 fordert László Moholy-Nagy »die bisher nur für Reproduktionszwecke angewandten Apparate (Mittel) zu produktiven Zwecken zu erweitern« und nennt dabei neben der Fotografie und dem Grammophon auch explizit den Tonfilm und sogar den Fernseher⁵⁰. Schon bevor Walter Benjamin in seinem prominenten Essay die Reproduzierbarkeit der Kunst medien- und kunsttheoretisch untersucht, wird sie von Hans Flesch zu einem neuen Paradigma der Radiokunst⁵¹. Aus heutiger Sicht könnte man Fleschs Intention so formulieren: Um sich end-

48 | Vgl. dazu Ludwig Stoffels, in: Joachim-Felix Leonhard (Hg.), Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik, Band 2, München 1997, S. 712–724, und: Dieter Daniels: What is Live? Von der Aura zum Avatar, Berlin 2011, <http://transmediale.de/content/what-live-dieter-daniels-de-and-his-talk-about-what-live-aura-avatar> vom 18.08.2015.

49 | Vgl. W. Hagen: Das Radio, S. 110.

50 | László Moholy-Nagy: »Produktion – Reproduktion«, in: Malerei Fotografie Film 1927, Nachdruck Berlin 2000 (= Neue Bauhausbücher), S. 28.

51 | Wolfgang Hagen spekuliert sogar: »daß man meinen könnte, er, Benjamin, [...] habe seine berühmten Thesen seinem langjährigen Arbeitgeber – Hans Flesch in Frankfurt und Berlin – abgelascht.« (W. Hagen: Das Radio, S. 108.) Doch sind Benjamins Thesen sehr viel komplexer und widersprüchlicher als die pragmatischen und resultatorientierten Vorschläge von Flesch. Benjamins prominenter Aufsatz zum Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit geht interessanterweise mit keinem Wort auf das Radio ein, obwohl es das einzige technische Medium ist, mit dem Benjamin eigene praktische Erfahrungen sammeln konnte.

gültig aus der Entwicklungslinie der Übertragungsmedien Telegrafie und Telefonie zu lösen, muss das Radio zu einer Hybridisierung seiner Kunstform mit der Entwicklungslinie der Speichermedien Fotografie und Film finden. Zugleich werden die Grenzen zwischen einer technischen Reproduktion von Kunst und einer künstlerischen Produktion mittels Reproduktionstechniken dabei unscharf. Wir stehen damit am Beginn einer bis heute reichenden Hybridisierung und Verflechtung von künstlerischen und medientechnischen Entwicklungssträngen.

Deshalb hat Flesch mit Walter Ruttmann den idealen Künstler für seine Suche nach einer medienspezifischen Radiokunst gefunden: *Weekend* nutzt die Erfahrungen des Avantgardefilms für eine neue Klangkunst, die erstmals nicht mehr an ein Skript gebunden ist und sich rein aus dem akustischen Material entwickelt, die sich zugleich von der Linearität und Ortsgebundenheit einer Live-Sendung löst, um in einer filmischen Klangmontage verschiedene Zeiten und Räume zusammen zu koppeln.

In seinem Text *Neue Gestaltung von Tonfilm und Funk. Programm einer photographischen Hörkunst* formuliert Ruttmann bereits im Oktober 1929, also sieben Monate vor der Fertigstellung des Hörspiels, die theoretischen Grundlagen für *Weekend*. Der programmatische Charakter kommt dem Typoskript *Malerei mit Zeit* von 1919/1920 gleich, in dem er die theoretische Basis für den absoluten Film formuliert. Die schon im Begriff der »photographischen Hörkunst« angelegte Übertragung von Methoden des Films auf das Hörspiel wird hier als künstlerische Konsequenz aus den bis dahin nicht genutzten technischen Möglichkeiten des Tonfilms entworfen:

»Wirkliche Gestaltung und kompositorische Zusammenfassung des dem Rundfunk zur Verfügung stehenden natürlichen Materials setzt die Möglichkeit einer von allen Zufälligkeiten freien und bis ins Letzte vom Schöpfer verantworteten Montage – wie im Film – voraus.

Die Technik des Tonfilms bringt die Möglichkeit.

Unter Tonfilm ist hier nicht die Kombination optischer und akustischer Photographie zu verstehen, sondern lediglich das Verfahren, hörbare Phänom[en]e unstilisiert und einschließlich ihres spezifischen Raumcharakters zu photographieren. Da nun die Photographie des Tons durch Belichtung eines Filmbandes geschieht, ergeben sich für die akustische Montage die gleichen Möglichkeiten wie beim Filmschnitt.

Alles Hörbare der ganzen Welt wird Material.

[...] Damit ist der Weg offen für eine vollkommen neue akustische Kunst – neu nach ihren Mitteln und nach ihrer Wirkung.«⁵²

52 | Walter Ruttmann: »Neue Gestaltung von Tonfilm und Funk. Programm einer photographischen Hörkunst«, in: Film-Kurier Berlin, Nr. 255 vom 26. Oktober 1929, Reprint in:

Die für Ruttmann typische Mischung von technischer Pragmatik, ingenieurhafter Machbarkeitsbeschreibung und künstlerischer, wirkungsorientierter Vision kommt hier, wie schon 1919/20, voll zur Geltung. Deshalb lässt sich behaupten: Kein Musiker oder Schriftsteller hätte eine solche Lösung finden können, sondern nur Ruttmann, als Pionier des abstrakten Films, der sich aber auch schon früh wieder von der »absoluten« Kunst ab und dem »natürlichen Material« zuwendet, das er für seinen Berlin-Film durch ein »Beschleichen der Wirklichkeit« aufspürt. Die akustische Entsprechung dieser doppelten Erfahrung im Film entsteht mit *Weekend* – weniger »absolute« Kunst als vielmehr »konkret« – im Sinne der späteren »musique concrète«, die damit bereits vorweggenommen wird. Eine lange Vorgeschichte von Avantgarde-Ideen, die von Luigi Russolos Manifest zur Geräuschkunst von 1913 über Dziga Vertov, der schon 1916 Klänge »fotografieren« wollte, bis zu Kurt Weills 1925 skizzierter »absoluter Radiokunst«, die »Rufe menschlicher und tierischer Stimmen, Naturstimmen, Rauschen von Winden, Wasser, Bäumen...« enthalten sollte, findet mit *Weekend* ihre erstmalige Realisierung.

Um abschließend auch in der Rezeption die Brücke zum Film zu schlagen, sei darauf verwiesen, dass *Weekend* mehrfach in Kinos aufgeführt wurde, unter anderem auf dem 2. Internationalen Kongress des Unabhängigen Films in Brüssel (27.II.–01.II.1930) als ein Beispiel für die deutsche Schule des Avantgarde-Films, sowie bei weiteren Veranstaltungen in Berlin und eventuell auch in Paris⁵³. Die bisher zwar ideell verwandten, aber faktisch getrennt verlaufenden Entwicklungen einer medienspezifischen Filmkunst bzw. Radiokunst kommen bei *Weekend* erstmals zusammen – und das ausgerechnet in Person der beiden Pioniere des absoluten Films bzw. des Klanghörspiels: Ruttmann und Flesch. Der Einsatz des Tonfilms als innovativem Speichermedium für den Rundfunk wird von Flesch als Intendant der Berliner Funk-Stunde maßgeblich vorangetrieben. Seine Vision einer »Eigenkunst« des Radios wird durch die Zusammenarbeit mit Ruttmann erstmals greifbar. In dem programmatischen Text *Rundfunk heute* von 1930 beschreibt Flesch seine Suche nach der

»... Sendung als Eigenkunstwerk. Ich habe bisher noch nichts gesehen bzw. gehört, was diese Bezeichnung rechtfertigt, weder musikalisch noch literarisch, obwohl ich mich bemühe, alles in dieser Richtung, jede Andeutung, jeden Versuch vor das Mikrophon zu bringen. Hindemiths Orgelkonzert, das Berliner Requiem von Brecht und Weill, Bischoffs ›Song‹, der ›Lindbergh-Flug‹, um vier Beispiele zu nennen, sind Stücke unterschiedlicher künstlerischer Qualität, die sich zweifellos für den Rundfunk sehr gut eignen und sich seinen Möglichkeiten anpassen. Niemand kann aber behaupten, dass sie ausschließ-

J. Goergen: »Walter Ruttmanns Tonmontagen«, S. 25–26. Siehe Auszüge online: <http://www.medienkunstnetz.de/quellentext/40/> vom 18.08.2015.

53 | J. Goergen: »Walter Ruttmanns Tonmontagen«, S. 2 und S. 31.

lich und nur durch Rundfunk zur Wirkung kommen können. Der im Auftrag der Berliner Funk-Stunde fertig gestellte rein akustische Film ›Weekend‹ von Walter Ruttmann ist vielleicht der kühnste, eigenartigste und weitestgehende Versuch, den es bisher gibt.«⁵⁴

Die besondere Bedeutung, die Flesch diesem Stück beimaß, zeigt sich ebenso an der zweimaligen Radiosendung am Abend der Premiere, eine Wiederholung von *Weekend* in voller Länge folgte »nach den erklärenden Worten des mit grosser Liebe für diesen Versuch sich einsetzenden Intendanten Flesch.«⁵⁵

So gut wie nichts ist über die persönliche Relation von Flesch und Ruttmann bekannt, zumal ihre Biografien ab 1933 diametral entgegengesetzt verlaufen – Verfolgung durch das NS-Regime bei Flesch, Andienung an das System bei Ruttmann. Offenbar gab es nur um 1929/1930 für eine kurze Zeit eine kongeniale Korrespondenz ihrer Interessen an der »Eigenkunst« der Medien. Diese bleibt jedoch sowohl für die Seite der Kunst wie für die Seite des Massenmediums Rundfunk weitgehend folgenlos.

Zwar hat *Weekend* zur Zeit der Entstehung eine sehr breite Resonanz, die sich in ausführlichen Rezensionen und Interviews in der deutschen Presse und ebenso europaweit aus Paris, Rom und Prag niederschlägt⁵⁶. Hans Richter berichtet über die Begeisterung von Vsevolod Podovkin, dem Ruttmann *Weekend* vorführte⁵⁷. Umso erstaunlicher bleibt das völlige, jahrzehntelange Vergessen von *Weekend*, über das sich nach 1932 keinerlei weitere Literatur oder Aufführungen nachweisen lassen. Zu dieser Folgenlosigkeit gehört auch das spurlose Verschwinden des originalen Tonfilms und ebenso der Sendekopien auf Schallplatte aus den Rundfunkarchiven. *Weekend* hat nur zufällig als Tonbandkopie bei dem nach New York emigrierten Schnittmeister Paul Falkenberg überlebt, wo es 1978 entdeckt und von Hansjörg Schmitthenner im Bayrischen Rundfunk am 28.04.1978 erstmals wieder gesendet wird⁵⁸.

Welche Gründe gibt es für diese weitgehende Folgenlosigkeit einer Pionierleistung, deren Methoden doch von der »musique concrète« über die künstlerische Arbeit mit »Soundscapes« bis zum popkulturellen Sampling so vieles vorweggenommen haben? Tatsächlich hat sich Ruttmanns und Fleschs Forderung nach einer medienspezifischen Kunst seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts umfassend realisiert, allerdings ohne Bezug auf ihre Pionierleistungen, die inzwischen der Vergessenheit anheim gefallen waren. Besonders auffällig

54 | Hans Flesch: »Rundfunk heute«, in: Der Querschnitt Berlin, X/4 (1930), zit. nach: J. Goergen: »Walter Ruttmanns Tonmontagen«, S. 32.

55 | Acoustos, Funk-Kritik der Woche, 1930, zit. nach: J. Goergen: »Walter Ruttmanns Tonmontagen«, S. 39.

56 | Siehe die Reprints in: J. Goergen: »Walter Ruttmanns Tonmontagen«, S. 41–52.

57 | Hans Richter: Köpfe und Hinterköpfe, Zürich 1967, S. 156–157.

58 | J. Goergen: »Walter Ruttmanns Tonmontagen«, S. 2f.

ist dieses Vergessen der Pionierleistungen von Ruttman und Flesch etwa im Vergleich zu der breiten Rezeptionsgeschichte von Bertolt Brechts letztlich an einer Fehleinschätzung des Mediums weitgehend gescheitertem Hörspielversuch *Lindberghflug*⁵⁹.

Hier sind letztlich nur Spekulationen über eine Kombination unterschiedlichster Faktoren möglich: Auf der Seite der Technik: Die Nutzung des Tonfilms im Radio setzt sich aufgrund hoher Kosten und problematischer Tonqualität nicht durch, *Weekend* und eine zweite Auftragsproduktion von Friedrich W. Bischoff bleiben Einzelfälle. Stattdessen wird ab 1930 die Wachsschallplatte für den Rundfunk eingesetzt, mit der jedoch keine filmische Montage mehr möglich war. Auf der Seite der Politik: Die Mitwirkung Ruttmanns bei Leni Riefenstahls *Triumph des Willens* und seine eigenen Propagandafilme zur NS-Zeit haben sicherlich einen wesentlichen Anteil daran, dass er nicht mehr als Teil der nach 1945 wiederzuentdeckenden Avantgarde der 1920er-Jahre betrachtet wurde. Und auf der Seite der Kunst?

Im Epilog sollen abschließend verschiedene Paradoxien untersucht werden, die der Übertragung einer idealen »absoluten« Kunst auf die Medien entgegenstehen, die nichts mit den spezifischen, bisher genannten Aspekten von *Weekend* und Ruttman zu tun haben. In der Tat hat diese ästhetische Frage vielleicht schon Nina Hamson, die damalige Lebensgefährtin von Ruttman, erahnt, wenn sie 1930 zu *Weekend* schreibt: »Dieses Werk, das den Beginn einer neuen Kunst markiert, zeigt auch deren Vollendung an.«⁶⁰

EPILOG: THESEN ZUR MEDIENSPEZIFISCHEN KUNST DER 1920ER UND DEN PARADOXIEN DER ÜBERTRAGUNG EINER »ABSOLUTEN KUNST« AUF DIE MEDIEN

Aus heutiger Sicht überrascht es, dass die hier skizzierten Pionierleistungen einer medien-spezifischen Kunst so gründlich in Vergessenheit geraten konnten. In der Tat waren die *Opus*-Filme und *Weekend* von Ruttman ebenso wie Fleschs *Zauberei auf dem Sender* bis in die 1970er-Jahre hinein weitgehend unbekannt – während zeitgleich eine intensive Debatte die Entstehung der massenmedialen Medienkunst (Experimentalfilm, Fernseh- und Videokunst, Klanghörspiel, Elektronische Musik etc.) begleitet. Erst im Rückblick werden

59 | Vgl. Dieter Daniels: »Lindberghs Flug und Brechts Kampf mit dem Apparat.

Eine kritische Revision von Bertold Brechts Radiotheorie und seines Hörspiel-Experiments *Der Lindbergh Flug*«, in: Jessica Nitsche/Nadine Werner (Hg.), *Populärkultur, Massenmedien, Avantgarde 1919–1933*, München 2012, S. 83–97.

60 | Nina Hanson in einem französischen Beitrag über Ruttman: *La Revue du Cinema Paris* 2/12 (1930), zit. nach: J. Goergen: »Walter Ruttmanns Tonmontagen«, S. 46.

diese Errungenschaften der 1920er zu einer Art von »übersehenen Vorbildern« einer komplexen und vielgestaltigen, bis heute weiter wirkenden Entwicklung. Das gleiche gilt für die oben zusammengefassten Theorien der 1920er, die in vieler Hinsicht bis heute aktuelle Grundfragen einer Kunst mit und in technischen Massenmedien erstmals erörtern. Die Gründe, die dafür angeführt werden können, sind eine vielfältige Mischung biografischer, politischer, wirtschaftlicher und technischer Faktoren – und, das wurde bisher selten diskutiert, auch künstlerischer Art.

Zunächst zu den evidenten äußeren Faktoren: Mit dem Ende der Weimarer Republik und der Machtübernahme durch den Nationalsozialismus endet auch die Phase der künstlerischen Experimente in Film und Rundfunk: Flesch wird entlassen und verfolgt, Weill, Arnheim und Fischinger fliehen in die USA, Ruttman wendet sich dem Faschismus zu. Aber auch schon vor 1933 und unabhängig von dem Kulturbruch des Nationalsozialismus gibt es wichtige ökonomische und institutionelle Gründe, die der Übertragung einer »absoluten Kunst« auf die (Massen-)Medien entgegenstehen. Im Unterschied zu den USA besteht in Deutschland während der 1920er eine grundsätzliche Trennung der ökonomisch-institutionellen Verfassung von Film und Rundfunk. Film existiert nur privatwirtschaftlich, d. h. als kommerzielle Kinoaufführung, das Radio nur als staatlicher Rundfunk, über Rundfunkgebühr finanziert und unter direkter politischer Kontrolle. Ein Film kann nur als Unterhaltung überleben, dem Radio hingegen wird ein Bildungsauftrag staatlich verordnet. Walter Ruttman beschreibt dieses Dilemma schon 1928 und folgert: »Die Filmkunst braucht einen starken Patron,« die Industrie kann diese Aufgabe wegen anderer Interessen nicht übernehmen, deshalb ist der Staat »fürs erste die »letzte« Hoffnung.«⁶¹ Für die von Ruttman geforderte Einrichtung eines experimentellen Labors für künstlerischen Film findet sich jedoch keine staatliche Unterstützung. Eine Entsprechung für das Radio ist hingegen die der Hochschule für Musik in Berlin angegliederte Rundfunkversuchsstelle, an der 1928–33 unter anderem Paul Hindemith, Friedrich Trautwein und Oskar Sala Grundlagen der elektronischen Musik erarbeiten. Ruttmanns Ausweg aus diesem Dilemma sind seine erfolgreichen Werbefilme, die teilweise identisches Filmmaterial aus seinen abstrakten *Opus*-Filmen für die Produktwerbung einsetzen. So wird aus dem Kampf geometrischer Formen von *Opus 1* in *Der Sieger* der Kampf des runden Reifens gegen die spitzen Steine der Landstraße. Zwischen »absoluter« und »angewandter« Kunst, oft als Antipoden betrachtet, bestehen offenbar produktive Interferenzen.

Auf Basis der bisherigen Analysen zur Entwicklung der 1920er lassen sich jedoch neben diesen äußeren Faktoren auch kunst- und medien-spezifische

61 | Walter Ruttman: *Staat, Film und Alkohol*, 1928, zit. nach: Jeanpaul Goergen: *Walter Ruttman. Eine Dokumentation*, Berlin 1989, S. 82.

Aspekte herausarbeiten, die hier nur kurz angedeutet werden können. Erstens kommt es zu *technischen* Paradoxien bei der Übertragung einer »absoluten Kunst« auf die Medien. Die klassischen Gattungen (Malerei, Musik, Literatur) treffen auf medienbasierte Techniken (Film, Radio, Tonfilm, Schallplatte), dabei entsteht eine unklare Konfliktzone zwischen der künstlerischen Fixierung auf Speichermedien (Malerei, Literatur, Tonfilm, Schallplatte) und der komplementären Fixierung auf die Live-Aufführung bzw. Live-Medien (Musik, Radio). Es entstehen neue Kombinationen und Hybride von Live-Aufführung mit Übertragungsmedien und Speichermedien, die sich nicht mit den bisherigen Gattungsgrenzen kategorisieren lassen: Absoluter Film ist gespeicherte Malerei mit Zeit, die synchron zu einer Livemusik gezeigt wird; das Hörspiel ist eine Livesendung von Literatur, teils mit Einsatz vorproduzierter Geräusche. Das heißt, die Ideen einer »absoluten Kunst« führen bei ihrer Übertragung aus dem Kontext der Malerei und der Musik auf die neuen Medien Film und Radio zu mehrfacher Verschränkung und Überlagerung von Speichermedien und Live-Praktiken. Daraus ergeben sich zweitens *ästhetische bzw. konzeptuelle* Paradoxien der Übertragung einer »absoluten Kunst« auf die Medien. In seiner Genese aus der Fotografie ist der Film ein Medium der Aufnahme/Wiedergabe/Montage von konkreten Realszenen, hingegen zeigt sich der absolute bzw. abstrakte Film als ein Medium der Malerei/Komposition/Synthese, also ohne direkten Bezug zur äußeren Welt. Damit nähert sich der absolute Film einerseits der malerischen Abstraktion und andererseits der absoluten Musik, die wiederum bei Kandinsky, Picabia, Kupka und Mondrian als Legitimation für ihre Malerei angeführt wird. Hingegen wäre eine »absolute« Radiokunst (mit *Weekend* als einzigem Beispiel) auf dem Medium Tonfilm gekoppelt an das »natürliche Material« der Geräusche und deren Montage, und damit eigentlich ebenso wie Fotografie und Film »konkret«, jedoch nicht »abstrakt« im Sinne des absoluten Films.

Dieser dreifache Transfer zwischen zeitbasierter und ikonischer Kunst (absolute Musik – abstrakte Malerei – absoluter/abstrakter Film – absolutes Klanghörspiel) würde, verlief er völlig reibungslos, die Notwendigkeit einer medienspezifischen Kunst geradezu konterkarieren. Doch er verläuft alles andere als reibungslos, vielmehr wird er Auslöser von kategorialen Irritationen: Künstlerisch-kreative Kategorien wie »abstrakt«, »absolut«, »konkret« sind nicht mehr trennscharf (wenn sie es denn je waren), ebenso greifen ökonomisch-ästhetische Unterscheidungen zwischen »absoluter« und »angewandter« Kunst oder die technisch-ästhetische Differenz von technischer Reproduktion zur künstlerischen Produktivität mit Reproduktionsmedien nicht mehr. Aus heutiger Sicht kündigt sich hier eine Begriffsverwirrung an, deren Auslöser nichts anderes als die neuen ästhetischen Möglichkeiten der Medientechniken Film und Radio sind, die sich zudem untereinander in dem oben

geschilderten zeitgenössischen Diskurs vernetzen und gegenseitig ebenso befruchten wie irritieren.

Eine solche Begriffsverwirrung lässt sich auch bereits in den theoretischen Texten aus den 1920er-Jahren diagnostizieren. Beispielsweise sollte für Kurt Weill die absolute Radiokunst auch die Erzeugung und Synthese von Klängen ermöglichen, Weill schreibt über das Mikrofon als sei es ein Medium der Klangerzeugung, obwohl es sich doch um ein Medium der Aufzeichnung und Reproduktion handelt, dank »unerhörter Geräusche, die das Mikrofon auf künstlichem Wege erzeugen könnte.«⁶² Den »absoluten Film« nimmt Weill (nach dem Besuch der gleichnamigen Veranstaltung 1925) zwar zum Anlass seines Textes, zugleich wendet er sich gegen dessen Tendenz zur angewandten Kunst, ihm fehlt laut Weill »die Seelenhaftigkeit, der innere Gesang. Dieser Mangel am Wesentlichen macht den absoluten Film zum Kunstgewerbe.«⁶³ Hingegen wendet sich Ruttmann 1928 ausdrücklich gegen die absolute Musik als falsches Vorbild, denn dann drohe dem absoluten Film ein ebensolches Schicksal der Marginalisierung: »Soll er in schlecht besuchte Konzertsäle abwandern, sich klösterlich destillieren für eine kleine Gemeinde ästhetisch anspruchsvoller, die über die ›Reinheit‹ seiner Struktur wachen?« Denn »wo er sich als Selbstzweck und -ziel gebärdet, gleitet er automatisch in die Rumpelkammern des l'art pour l'art hinein, aus denen gerade der Film uns erlöst hat.«⁶⁴ Ganz offensichtlich gehen Weill und Ruttmann von verschiedenen Konzepten einer »absoluten« Kunst bzw. Musik aus.

Die Fortsetzung solcher Debatten über Autonomie oder Medienspezifität zieht sich durch die gesamte Geschichte der sogenannten Medienkunst seit der Mitte des 20. Jahrhunderts, beginnend mit der parallelen Entwicklung von elektronischer Musik und Videokunst ab den 1950er/60er-Jahren. In den 1990er-Jahren wird die digitale Fotografie als Hybrid zwischen den Paradigmen der Reproduktion und der Synthese von Bildern erneut zum Gegenstand einer produktiven Begriffsverwirrung, Vergleichbares gilt für das Sampling als kreative Umkodierung von Reproduktionsmedien. Zeitgleich versucht die Netzkunst das Internet als »Medium« zu thematisieren, bevor klar wird, ob es sich dabei überhaupt um ein Medium im klassischen Sinne handelt. Diese Debatten der 1990er sind bis heute nicht abgeschlossen, doch sie stagnierten zumindest im Kunstkontext ab den 2000ern, während man scheinbar zur Normalität der Produktion und der Kategorisierungen zurückkehrt. Unter dieser teilweise als »postmedia« etikettierten, scheinbaren Normalität liegen jedoch nach wie vor

62 | K. Weill: »Möglichkeiten absoluter Radiokunst«, S. 195. Wolfgang Hagen verweist hierzu auf Weills Lehrer Ferruccio Busoni als Inspirationsquelle (W. Hagen: *Das Radio*, S. 95).

63 | K. Weill: »Möglichkeiten absoluter Radiokunst«, S. 193.

64 | W. Ruttmann: »Die ›absolute‹ Mode«, S. 82.

die in den 1920er-Jahren erstmals aufgebrochenen und bis heute aktuellen Fragen nach dem Status der Kunst in einer medienbasierten Gesellschaft⁶⁵.

65 | Vgl. den Überblick zur Begriffsverwirrung betreffs »postmedia«: Andreas Broeckmann: »Postmedia« Discourses. A Working Paper; <http://www.mikro.in-berlin.de/wiki/tiki-index.php?page=Postmedia+Discourses> vom 18.08.2015.