

Jochen Meißner

Das Prinzip Live – Krieg im Hörspiel

In the Live Principle, radio is regarded as a medium of presence and presentation at the same time. Beyond the surface of its fluidity and immediate authenticity in real time lies a layer of recording and distribution techniques which paradoxically decode the Live Principle as a category of mediation that constructs a certain cultural tradition. Examples from Orson Welles' War of the Worlds and the echoes of its dramaturgy of illusion in German radio drama are confronted with plays where the Live Principle functions as model and structural analogy.

I. Schrecken in Echtzeit – Mediengeschichtliche Vorbemerkungen

Die radiophone Urszene, die die Wirkungsmacht des Prinzips Live begründete, stammt aus dem Jahr 1937. Es war der 6. Mai, als der Reporter Herbert Morrison von der katastrophalen Landung des Luftschiffes Hindenburg berichtete¹ und – überwältigt von den Ereignissen – die Schrecken des Realen mit seiner Übertragung in Echtzeit verknüpfte. Seit es Apparate zur Schallaufzeichnung und -übertragung gibt, haben auch die Schrecken des Krieges ein neues Schlachtfeld gefunden. Die Eroberung von Territorien wird durch die Eroberung des Äthers ergänzt. Fliegende Sendestudios unterstützten im Irakkrieg die kämpfenden Verbände, und in Afghanistan warfen die Flugzeuge nicht nur Bomben und Lebensmittelpakete, sondern auch Radios mit einem Kurbelmechanismus zur Stromversorgung ab.² Schon 1937/38 hatte Bertolt Brecht in einem Sonett (wohl die Sowjetunion) aufgefordert, solche Geräte schon für den künftigen “Krieg mit Hitler” zu bauen. Er nannte sie im Vertrauen auf die Durchschlagskraft von Argumenten “schiessbare Radioempfangsgeräte”.³ “Ich wollt, ihr sprächt zu ihnen vor den Schlachten / Und bautet für sie die Empfangsgeräte / Die man wirft unter sie, als ob man säte / Und fragtet Tag und Nacht sie, was sie machten.” Verbreitet wurde diese Aufforderung mediengerecht über die Kurzwellen-

¹ Zu hören auf der CD *Der Zeppelin in Deutschland. Tondokumente 1900 bis 1937*. Hg.: Deutsches Historisches Museum, Deutsches Rundfunkarchiv, Zeppelin Museum. Berlin 1997.

² Eine Erfindung des britischen Ingenieurs Trevor Baylis, die seit 1995 von der Firma Freeplay produziert wird.

³ Bertolt Brecht: *Vorschlag für den Krieg mit Hitler schiessbare Radioempfangsgeräte zu bauen*. In ders.: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* 1993. Bd 14. S. 425f. (im Folgenden kurz BFA).

frequenz des ‐Deutschen Freiheitssenders‐,⁴ eines Geheimsenders der Internationalen Brigaden des Spanischen Bürgerkrieges, der sich auch ‐Die Stimme der Freiheit in deutscher Nacht auf Welle 29,8‐ nannte.

Das war nicht der einzige Vorschlag Brechts zum Umgang mit dem neuen Medium. Schon zehn Jahre zuvor (1927) hatte er dem Intendanten des Rundfunks Vorschläge unterbreitet, die das Prinzip Live etablieren sollten.⁵ Es wäre schon allerhand erreicht: ‐wenn Sie es aufgäben, für die wunderbaren Verbreitungsapparate, die Sie zur Verfügung haben, immerfort nur selbst zu produzieren, anstatt durch ihre bloße Aufstellung und in besonderen Fällen noch durch ein geschicktes zeitsparendes Management die *aktuellen* Ereignisse produktiv zu machen.‐⁶ Und Brecht betont das kursiviert:

*Ich meine also, Sie müssen mit den Apparaten an die wirklichen Ereignisse näher herankommen und sich nicht nur auf Reproduktion oder Referat beschränken lassen [...]. Außerdem können Sie vor dem Mikrofon an Stelle toter Referate wirklich Interviews veranstalten, bei denen die Ausgefragten weniger Gelegenheit haben, sich sorgfältige Lügen auszudenken, wie sie dies für die Zeitungen tun können.*⁷

Mit der Hypostasierung des ‐Wirklichen‐ als vermeintlich unverfälscht Authentischem und dem Ressentiment gegen ‐tote‐ Referate, schließt sich Brecht der Position einer Medien- (hier primär einer Schrift-)Kritik an, deren prominentester Vertreter Paulus im 2. *Korintherbrief* Kap. 3, Vers 6 verkündete: ‐der Buchstabe tötet, aber der Geist macht lebendig‐. Seit dem argumentiert die Kritik an den Aufzeichnungs- und Speichermedien in der binären Opposition von tot und lebendig. Konsequenterweise bedienen sich die Toten gerne der aktuellen Aufzeichnungsmedien, worauf Walter Filz sinnigerweise in einer Live-Inszenierung seines Features *Vox Zombie – Wir hören die Stimmen der Toten*⁸ hinwies. Karl-Heinz Göttert, Autor der großen Monographie über *Die Geschichte der Stimme*,⁹ zeichnet die Entwicklung des Topos vom ‐toten Buchstaben‐ von Paulus über Harsdörffer bis zu Adam Müller nach und stellt fest: ‐Der Kampf gegen den toten Buchstaben gehört in den

⁴ Ebd. S. 672.

⁵ Bertolt Brecht: *Vorschläge für den Intendanten des Rundfunks*. In ders.: BFA (Anm. 3). 1992. Bd 21. S. 215-217.

⁶ Ebd. S. 215.

⁷ Ebd. S. 216f.

⁸ Walter Filz: *Vox Zombie. Wir hören die Stimmen der Toten*. Westdeutscher Rundfunk 1999. Ursendung live aus dem Kölner Filmhaus 15. 11. 1999, 20.00 Uhr. WDR 3. 52:30 Min. In Filz' Feature geht es nicht nur um paranormale Tonbandstimmen, sondern ebenso um die digitale Reanimation von Rock- und Popstars.

⁹ Karl-Heinz Göttert: *Die Geschichte der Stimme*. München 1998.

großen Zusammenhang der Reaktionen auf den Modernisierungsprozess“,¹⁰ wie es unter anderem an Brechts Ablehnung des neuen Mediums ‘abzulesen’ ist.

Live is live, wusste auch schon Joseph Goebbels, der in seinen Tagebüchern gestand, lieber vor lebendigen Menschen als vor toten Mikrofonen zu sprechen.¹¹ In erheblich größerem Maße galt dieser Satz für Hitler, der im Gegensatz zu Goebbels ein miserabler Radiosprecher war. In einer leeren Sprecherkabine, ohne den Kontakt zum Publikum, wirkte seine Rede unverständlich, kraftlos, ‘unhitlerisch’. Vor der Reichstagswahl am 5. März 1933 reiste Hitler zusammen mit Goebbels per Flugzeug durch ganz Deutschland, um überall präsent zu sein und seine Reden zu halten. Die wurden nicht nur live übertragen, sondern auch auf Wachsplatte aufgezeichnet und tags darauf wiederholt. Es ergab sich eine Arbeitsteilung, die Goebbels in seinen Tagebüchern in die Formel fasste: “Dort Hitler. Ich Reportage.”¹²

Das lenkt die Aufmerksamkeit auf eine Paradoxie, die dem Prinzip Live, wie es hier verstanden werden soll, innewohnt. Das Prinzip des Live ist eine Kategorie des Medialen, der Vermittlung, der Übertragung. Das heißt, es geht nicht um seine Flüchtigkeit, die ein unmittelbares Dabeisein in Hörweite erforderlich machte, sondern es gibt immer eine räumliche Differenz. Während Hitler mit den schnellsten Verkehrsmitteln seiner Zeit die Illusion der Allgegenwart zu erzeugen versuchte, stellte Goebbels sie mit der Gleichschaltung der medialen Kanäle in der Live-Übertragung her.

Wäre das Prinzip Live nicht schon grundsätzlich eine Kategorie der Vermittlung, würde es mit der Möglichkeit der Aufzeichnung und zeitversetzten Sendung verschwinden. So nimmt lediglich der Grad von (suggerierter) Unmittelbarkeit ab; am wenigsten noch in der unmanipulierten Ausstrahlung eines zuvor ‘live-on-tape’ aufgezeichneten Ereignisses, die, wenn auch nicht in Echtzeit, immerhin den linearen Fluss der Ereignisse respektiert.

Als ‘tape’ diente in der Frühzeit des Radios die ab Juli 1929 eingeführte Wachsplatte, die, anders als die später eingeführten Draht- oder Magnetbandspeicher, mit einfachsten Mitteln einen nichtlinearen Schnitt ermöglichte – indem man den Stichel auf einer beliebigen Stelle neu aufsetzte. Ein

¹⁰ Karl-Heinz Göttert: Wider den toten Buchstaben. Zur Problemgeschichte eines Topos. In: *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*. Hg. von Friedrich Kittler, Thomas Macho und Sigrid Weigel. Berlin 2002. S. 93-113, S. 109.

¹¹ “Allerdings ist es ein eigentümliches Gefühl, plötzlich vor einem toten Mikrofon zu stehen, während man bisher nur gewohnt war, vor lebendigen Menschen zu sprechen, sich von ihrer Atmosphäre hochheben zu lassen und aus ihren Gesichtern die Wirkung der Rede abzulesen.” Joseph Goebbels: *Die Tagebücher. Sämtliche Fragmente*. Hg. von Elke Fröhlich. München 1987. S. 371f.

¹² Ebd. S. 379.

Verfahren, dem man sich gerne bei Sportübertragungen bediente, die vor Ort aufgezeichnet und im Funkhaus als so genannte "Stochersendungen" gefahren wurden.¹³

Solche Zeitachsenmanipulationen sind mit der digitalen Technik allgemein üblich geworden. Sie erlebten ihren Höhepunkt in der beständigen Wiederholung der in die Zwillingstürme des World Trade Centers stürzenden Flugzeuge. Paradoxerweise brauchte dieses Ereignis die permanente Wiederholung, um den Rezipienten die Echtheit seiner Einmaligkeit zu versichern, und nicht als ein Knalleffekt von vielen in einer fiktiven Hollywoodinszenierung vergessen zu werden. Weder Wiederholung noch Zeitachsenmanipulation des ursprünglichen Materials, nicht Jahrzehnte lange Distanz zum ursprünglichen Ereignis, ja nicht einmal die komplette Fälschung eines Live-Ereignisses (und die gleichzeitige Enthüllung dieser Fälschung!) können dem distanzauflösenden Effekt des Prinzips Live schaden.

Warum ist das so? In *Lob der Blindheit*, dem zentralen Text seines Buches *Rundfunk als Hörkunst*, polemisiert der Film- und Radiotheoretiker Rudolf Arnheim¹⁴ gegen jenen "unausstehlichen Typ von Kunstgenießer", der ein Kunstwerk danach beurteilt, wie stark es sein Phantasie 'anrege'. Man habe sich streng daran zu halten, was vom Künstler geboten werde und keineswegs sei der Kunstgenießer befugt, das Werk seinerseits durch eigenes Hinzuphantasieren zu komplettieren: "Statuen darf man nicht nachträglich mit rosa Fleischfarbe bemalen, und Rundfunksendungen darf man nicht nachträglich sichtbar machen."¹⁵

Genau diese Ausschließung der Phantasie leistet das Prinzip Live mit seiner Anmutung von unmittelbarer Teilhabe. Im Gegensatz zu Brecht, der sich von Live-Übertragungen aus Parlamenten und Gerichtssälen eine Demaskierung der Akteure erhofft (und deswegen die gesetzgeberische Verhinderung solcher Übertragungen erwartete), kann Arnheim mit der ungestalteten Ausstrahlung irgendwelcher Ereignisse nichts anfangen:

Während also der Hörer beim Hörspiel das ruhige Gefühl hat, daß er den Vorgang vollständig auffaßt, fühlt er sich vor der Übertragung als Krüppel. Er hört Leute hin- und hertrappeln und weiß nicht, was sie tun, er hört ein glücklicheres Publikum laut auflachen und weiß nicht weswegen, er hört plötzlichen Applaus oder Begrüßungsrufe und hat gar nicht gemerkt, daß jemand aufgetreten ist. [...]

¹³ Wolfgang Hagen: *Über das Radio (hinaus): Ein Medium zwischen Krieg und Digitalisierung*. Feature. Österreichischer Rundfunk 1993. Ursendung 29. 3. 1993, 19.45 Uhr. Landesstudio Tirol.

¹⁴ Rudolf Arnheim: *Rundfunk als Hörkunst* [dt. verf. 1933]. München, Wien 1979. Zuerst erschien das Buch 1936 in London unter dem Titel *Radio*, übersetzt ins Englische von Herbert Read und Margaret Ludwig.

¹⁵ Ebd. S. 81, 82.

Soll der Rundfunk ernstlich nicht mehr als ein bloßer Übermittlungsapparat, sondern als eine von der Wirklichkeit durch eigne Formgesetze unterschiedene Hörwelt behandelt werden, so ist die Abschaffung dieser, durch nichts als die Bequemlichkeit der Sendeleitungen gerechtfertigten Übertragungen eine unabwendbare Forderung.¹⁶

Während der Theoretiker Arnheim für die medienadäquate Gestaltung der (Hör-)Welt plädiert, setzt der Theaterpraktiker Brecht auf das Medium als Werkzeug zur Umgestaltung der Welt. Es gehe nicht darum, die Institutionen (Theater, Rundfunk) zu beliefern und zu perpetuieren, sondern die Aufgabe bestehe vielmehr in Folgendem: “Durch immer fortgesetzte, nie aufgehende Vorschläge zur besseren Verwendung der Apparate im Interesse der Allgemeinheit haben wir die gesellschaftliche Basis dieser Apparate zu erschüttern.”¹⁷ Darin besteht der Zweck des Rundfunks, den Brecht nach seiner Medienkritik (s. o.) wiederholt “*Lebenszweck*”¹⁸ nennen muss. Das Radio kommt nicht als neues Medium in den Blick, sondern bestenfalls als Werkzeug, eher aber als eine störende Erfindung. So konstruiert er eine verquere Genealogie des Mediums, nicht ohne dabei sich als Künstler eine entscheidende legitimatorische Rolle zuzusprechen:

In diesen Städten beginnt jede Art künstlerischer Produktion damit, daß ein Mann zu dem Künstler kommt und sagt, er habe einen Saal. Daraufhin unterbricht der Künstler seine Arbeit, die er für einen anderen Mann unternommen hat, der ihm gesagt hat, er habe ein Megaphon. Denn das Metier des Künstlers besteht darin, etwas zu finden, wodurch es hinterher entschuldigt werden kann, daß man Saal und Megaphon unüberlegterweise gemacht hatte.¹⁹

Was Brecht nicht hindert, von der Bourgeoisie zu ihrer Erfindung des Livemediums Radios noch eine weitere zu verlangen, nämlich “eine, die es ermöglicht, das durch Radio Mitteilbare[!] auch noch für alle Zeiten zu fixieren.”²⁰ Die offensive Ahnungslosigkeit in Fragen der technischen Entwicklung des Rundfunks, die Brecht mit vielen Schriftstellern der Weimarer Republik teilte, erklärt Wolfgang Hagen psychologisch:

“Ich hatte”, heißt es in seinem [Brechts] Radiotheoretikertext, “was das Radio betrifft, sofort den schrecklichen Eindruck, es sei eine unausdenkbar alte Einrich-

¹⁶ Ebd. S. 84, 85.

¹⁷ Bertolt Brecht: *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. Rede über die Funktion des Rundfunks*. In ders.: BFA (Anm. 3). 1993. Bd 21. S. 552-557, hier S. 555. Der Text entstand 1932.

¹⁸ Ebd. S. 553. Kursivsetzung original.

¹⁹ Bertolt Brecht: *Radio – eine vorsintflutliche Erfindung?* In ders.: BFA (Anm. 3). 1993. Bd. 21. S. 217f. Ersetzt man “Saal” durch “Staat”, ergibt sich die präzise Funktionsbeschreibung des Künstlers in der späteren DDR.

²⁰ Ebd. S. 218. Der Text entstand 1927, vor der Einführung der Wachsplatte.

„tung, die seinerzeit durch die Sintflut in Vergessenheit geraten war.“ Philologisch besehen ist dieser Satz ein Paradebeispiel für die Wirkung kriegstechnischer Medienspuren. Der Erste Weltkrieg als Sintflut, die vergessen gemacht hat, woher dieses Medium kommt. Nämlich aus dem Ersten Weltkrieg.²¹

“World-War One ist ein Radiokrieg, der nicht zu seinem Ende gekommen ist”,²² zeichnet Hagen thesenhaft die Entwicklung des Radios nach, das personell und technisch seine Herkunft aus dem Militär nicht verleugnen kann. Selbst als am 29. Oktober 1923 der Deutsche Unterhaltungsrundfunk “urplötzlich” auf Sendung ging, sei das eine prophylaktische Bürgerkriegsmaßnahme gewesen, so friedlich das Programm auch dahinmusizierte, während Ausnahmezustand, Arbeitslosigkeit und Hyperinflation herrschten.²³

Mehrere Jahrzehnte später beschreibt Marshall McLuhan den Status des Rundfunks als Aufzeichnungs- und Verbreitungsmedium und seine Verschaltung mit dem Menschen als Wiederkehr des Verdrängten:

Das Radio ist wie jedes Medium mit einer Tarnkappe versehen. Offensichtlich tritt es uns gegenüber direkt auf, wie von Mensch zu Mensch, privat und intim, während es tatsächlich aber, und das ist wichtiger, eine unterschwellige Echo-kammer ist, die die Zauberkraft besitzt, längst vergessene Saiten erklingen zu lassen. In noch stärkerem Maße als das Telefon oder der Telegraf ist der Rundfunk eine Erweiterung unseres Zentralnervensystems, dem nur die menschliche Sprache selbst gleichkommt.²⁴

Enttarnt erweist sich das Radio trotz seiner scheinbar direkten und privaten Ansprache als Transportmittel kollektiver Erfahrungen, das heißt kultureller Überlieferung. Die nachhaltigsten Echos, die das Radio mit seiner quasi-magischen Kraft hervorruft, haben ihren Ursprung in den Erschütterungen des Krieges, dessen Produkt es ist, was es aber zu verbergen versucht.

Wenn es anhand der folgenden Fallbeispiele um Krieg und Hörspiel gehen soll, dann nicht um Propagandahörspiele oder um die literarische Aufarbeitung von Kriegserfahrungen im Hörspiel, sondern um den Umgang von Hörspielmachern mit authentischem Material in den verschiedensten Erscheinungsformen: als Dokumentation, als Spiel, als Recycling und als Konstruktion. Für die Überwältigungsdramaturgie des Prinzips Live braucht es nicht einmal einen Krieg im strengen völkerrechtlichen Sinne als Gegen-

²¹ Hagen: *Über das Radio (hinaus)* (Anm. 13).

²² Wolfgang Hagen: Der Radioruf. Zu Diskurs und Geschichte des Hörfunks. In: *HardWar / SoftWar. Krieg und Medien 1914 bis 1945*. Hg. von Martin Stingelin und Wolfgang Scherer. München 1991. S. 243-274, hier S. 254.

²³ Ebd. S. 257.

²⁴ Marshall McLuhan: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Übers. von Meinrad Amann. Düsseldorf, Wien 1968. S. 329.

stand. Seine Funktion lässt sich auch an einer (fiktiven) extraterrestrischen Invasion, einer friedens erzwingenden Maßnahme, einer Revolution, bürgerkriegsähnlichen Zuständen, einem Terroranschlag sowie an diversen zivilen Katastrophen demonstrieren.

II. Der Phonographenkrieg – *Kaiser Wilhelm Overdrive*

Eines der ganz wenigen Tondokumente, die von Kaiser Wilhelm II. erhalten sind, ist sein 2 ½-minütiger Aufruf an das deutsche Volk vom 6. August 1914. Genauer gesagt: Erhalten ist dessen nachgesprochener Text, der vom Kaiser am 10. Januar 1915 für die Aufzeichnung verlesen wurde.²⁵

An das deutsche Volk. Seit der Reichsgründung ist es schon 43 Jahre mein und meiner Vorfahren heißes Bemühen gewesen, der Welt den Frieden zu erhalten und in Frieden unsere kraftvolle Entwicklung zu fördern. Aber die Gegner neiden uns den Erfolg unserer Arbeit. Alle offenkundige und heimliche Feindschaft von Ost und West, von Jenseits der See haben wir bisher ertragen im Bewußtsein unserer Verantwortung und Kraft. Nun aber will man uns demütigen. Man verlangt, daß wir mit verschränkten Armen zusehen, wie unsere Feinde sich zu tückischem Überfall rüsten. Man will nicht dulden, daß wir in entschlossener Treue zu unserem Bundesgenossen stehen, der um sein Ansehen als Großmacht kämpft und mit dessen Erniedrigung auch unsere Macht und Ehre verloren ist. Es muß denn das Schwert nun entscheiden. Mitten im Frieden überfällt uns der Feind. Darum auf zu den Waffen. Jedes Schwanken, jedes Zögern wäre Verrat am Vaterlande. Um Sein oder Nichtsein unseres Reiches handelt es sich, was unsere Väter sich neu gründeten, um Sein oder Nichtsein deutscher Macht und deutschen Wesens. Wir werden uns wehren bis zum letzten Hauch von Mann und Roß und wir werden diesen Kampf bestehen auch gegen eine Welt von Feinden. Noch nie ward Deutschland überwunden, wenn es einig war. Vorwärts mit Gott, der mit uns sein wird, wie er mit den Vätern war.

*Kaiser Wilhelm Overdrive*²⁶ nennt Andreas Ammer den ersten Teil seiner zusammen mit FM Einheit realisierten Tonträgeroper *Deutsche Krieger*.²⁷ In dem "Remix der Originalklänge aus den Jahren 1888 bis 1918" treten unter

²⁵ In den Rundfunkarchiven lassen sich für viele Dokumente, die für authentisch zu halten man sich geeinigt hat, solche Unstimmigkeiten finden; so auch für die erste Sendung des Deutschen Unterhaltungsrundfunks.

²⁶ Andreas Ammer: *Kaiser Wilhelm Overdrive*. Bayerischer Rundfunk 1991. Ursendung 20. 3. 1991, 21.00 Uhr. Bayern2Radio 19:48 Min. Das Stück ging in stark überarbeiteter Fassung in *Deutsche Krieger* auf.

²⁷ Andreas Ammer, FM Einheit: *Deutsche Krieger. Tonträgeroper*. Bayerischer Rundfunk 1995. Bestehend aus: Kaiser Wilhelm Overdrive (Ursendung 10. 10. 1995, 21.00 Uhr. Bayern2Radio. 22:05 Min.), Adolf Hitler Enterprise (Ursendung 10. 10. 1995, 21.00 Uhr. Bayern2Radio. 21:40 Min.) und Ulrike Meinhof Paradise (Ursendung 10. 6. 1997, 23.00 Uhr, WDR 1Live, 24:21 Min.). Auf CD wiederveröffentlicht Hamburg 2003.

anderem auf: Wilhelm II. als Der Kaiser, Leo XIII. als Der Papst, Enrico Caruso als Der Sänger, sowie die Schauspieler Alexander Moissi und Ludwig Wüllner als Schiller und Goethe. Nicht nur, dass diese alle dem Kaiser ins Wort fallen, das Medium selbst scheint sich gegen ihn zu verschwören und unterminiert die Linearität seiner Äußerungen, indem es um des komischen Effektes willen die Substantive vertauscht. Statt “Es muß das Schwert nun entscheiden” könnte das genauso gut “das Roß”, “der Feind”, “jedes Schwanken” etc. erledigen.

Mehr noch: Das Radio, dem Brecht bestenfalls eine Rolle als Stellvertreter von Theater, Oper, Konzert oder Vorträgen zugestehen wollte,²⁸ kommt selbst zu Wort – und zwar in der 1. Person Singular. In einer zeitgenössischen Demonstration stellt sich das Aufzeichnungsgerät, der Edison-Phonograph, selbst vor: “Ich, die Sprechmaschine, habe das Vergnügen, Sie alle auf das Herzlichste zu begrüßen”, nicht ohne auf seine Funktion (“Meine Lebensaufgabe besteht darin, alle Anwesenden stets zu unterhalten”) und seinen Charakter als vermittelnder Bote zu verweisen (“Durch mich hören sie mit vollkommener Naturtreue die berühmtesten Künstler”). Allerdings können die Botschaften der Sprechmaschine auch aus dem Totenreich kommen: “Ich zaubere Ihnen auf Wunsch die Stimme und die Kunst längst Dahingegangener herbei.” Die Autonomie der Sprechmaschine endet allerdings genau da, wo sie als Befehlsverteilungsmaschine benutzt wird, selbst wenn der finale Befehl von einer anderen Stimme kommt: “Und deshalb rufe ich Ihnen zu, so laut es meine Konstruktion gestattet: Stillgestanden!”

Der Befehl als einziger Sprechakt, der die Massen informiert, das heißt in Form bringt und in Bewegung setzt, ist, glaubt man Friedrich Kittler, Wolfgang Hagen und anderen, die grundlegende Struktur des Radios. Die ist allerdings erheblich älter als ihre kriegstechnische Implementierung. Eine der ältesten Institutionen der Menschheit, die Kirche, wurde auf einer Kommunikationstechnologie begründet, die nicht über Schrift und Bild, sondern über die übertragene Stimme funktionierte. Der Bericht vom Sendestart stammt aus der *Apostelgeschichte*, Kap. 2, Vers 3f.: “Und es erschienen ihnen Zungen zerteilt, wie von Feuer; und er setzte sich auf einen jeglichen unter ihnen, und sie wurden alle voll des heiligen Geistes und fingen an zu predigen in anderen Zungen, wie der Geist ihnen gab auszusprechen. Da nun diese Stimme geschah, kam die Menge zusammen und wurde bestürzt; denn ein jeder hörte sie in seiner eigenen Sprache reden.” Radio-‘Sendungen’ als Worldservice gibt es also seit 2000 Jahren.²⁹

²⁸ Brecht: *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat* (Anm. 17), hier S. 552.

²⁹ Zu den Anweisungen erteilenden, keinen Widerspruch duldenden und nicht abschaltbaren Stimmen, wie denen der automatisierten Ansagen aus den Lautsprechern von Bahnhöfen, Flughäfen oder Navigationssystemen, denen der Schizophre-

Sprechmaschinen, wenn man sie denn nicht nur als Reproduktionsautomaten auffasst, gibt es seit gut 200 Jahren. 1791 publizierte der Wiener Hofrat Wolfgang von Kempelen die Abhandlung “Mechanismus der menschlichen Sprache nebst der Beschreibung einer sprechenden Maschine”. Als genialer Mechaniker hatte er schon für die blinde Tochter eines Freundes eine Schreibmaschine und den berühmten Schachtürken konstruiert, dem Edgar Allen Poe ein literarisches Denkmal gesetzt hat. Kempelen führte seinen Schach spielenden Androiden und seine Sprechmaschine immer gemeinsam vor. Der blecherne Schachspieler war dem Äußeren eines Menschen nachgebaut und unterstrich mit eckigen Bewegungen und unnatürlich rollenden Augen seine Maschinenhaftigkeit, um den Betrug, der in ihm steckte – nämlich einen menschlichen Schachspieler – zu verbergen. Die Sprechmaschine hingegen konnte auf jedes illusionistische Beiwerk verzichten. In einer absolut modernen, schuhkartongroßen Blackbox steckte ein Nachbau der menschlichen Anatomie: ein Blasebalg als Lunge und Stimmlippen aus Gummi.³⁰ Im Gegensatz zu der fixierten Stimme des Phonographen waren die mit Kempelens Maschine erzeugten Laute flüchtig – eben live. Der Phonographenkrieg endet bei Andreas Ammer nicht mit einem militärischen, sondern mit einem demokratischen Sprechakt, Scheidemanns Bericht von seiner Ausrufung der Republik am 9. November 1918.

III. Der Radiokrieg 1 – *Adolf Hitler Enterprise*

Es sind nicht, wie man vermuten könnte, die Stimmen Hitlers oder Goebbels’, die den zweiten Teil der *Deutschen Krieger* dominieren. Es sind vielmehr die Stimmen anonymer Sprecher, die mit Daten und Zahlen die Frequenzwechsel annonciieren und so die Kommunikation am Laufen halten: “Diese Sendung geht über die Kurzwellensender GFA im 49 Meter Band, 6050 kHz – Achtung, Achtung! GSW im 41 Meter Band 7430 kHz.”³¹ Die technischen Medien haben sich als widerstandsfähiger erwiesen als das Menschenmaterial an der Front. Wie man bei Ammer hören kann, trennen ganze drei Minuten Krieg von Nachkrieg:

20 Uhr und 3 Minuten. Wir bringen heute den letzten Wehrmachtsbericht dieses Krieges, den 9. Mai 1945. Das Oberkommando der Wehrmacht gibt bekannt: Seit Mitternacht schweigen nun an allen Fronten die Waffen. Die deutsche Wehr-

nie und nicht zuletzt der Gottes siehe Walter Filz: *Masters Voices. Stimmen aus dem Off.* Feature. Deutschlandradio Berlin / Westdeutscher Rundfunk 1999. Ursendung 23. 11. 1999, 0.05 Uhr. DLR Berlin. 53:40 Min.

³⁰ Siehe Brigitte Felderer: Stimm-Maschinen. Zur Konstruktion und Sichtbarmachung menschlicher Sprache im 18. Jahrhundert. In: *Zwischen Rauschen und Offenbarung* (Anm. 10). S. 257-278.

³¹ Ammer/ Einheit: *Deutsche Krieger* (Anm. 27).

macht ist vor der gewaltigen Übermacht ehrenvoll unterlegen. Wir brachten den Wortlaut des letzten Wehrmachtberichtes dieses Krieges. Es tritt eine Funkstille von drei Minuten ein. – 1212 sendet. – Die Naziregierung und die deutsche Wehrmacht haben bedingungslos den alliierten Expeditionstreitkräften kapituliert. – 1212 sendet, 1212 sendet.³²

Der Synchronisation von Zeit und Frequenz im Takt der Übertragungstechnik korrespondiert die Synchronisation und Gleichschaltung der Stimmen. Chiffre für diese Synchronisation ist die Zusammenschaltung aller Truppenteile am 24. Dezember 1941 von Stalingrad bis Afrika um ‘Stille Nacht, heilige Nacht’ zu singen:

diesem spontanen Wunsch unserer Kameraden fern, drunten am Schwarzmeer schließen sich nun alle Stationen an. Jetzt singen sie schon am Eismeer und in Finnland, und jetzt schalten wir dazu alle die andern Stationen: Leningrad, Stalingrad und jetzt kommt dazu Frankreich, kommt dazu Catania, uns singt Afrika und nun singt alle mit, singt alle mit uns gemeinsam in dieser Minute das alte, deutsche Weihnachtslied.³³

Unabhängig davon, ob es die Schalte zu allen Fronten wirklich gegeben hat, wichtig im Propagandakrieg war, dass sie als Live-Ereignis rezipiert wurde und so die distanzlose Unmittelbarkeit und Geschlossenheit demonstrierte. Ebenso wie Herbert Morrisons Lakehurst-Reportage wirkt auch diese Inszenierung noch nach Jahrzehnten, wenn auch gegen ihre propagandistische Absicht. Weiß man doch, dass die Mitglieder des Chores, wo immer sie auch gewesen sein mögen, wenig später zu Zehntausenden tot sein werden. Auf den gespenstischen Chor der Toten haben die Nazis allerdings kein Copyright. Ein frühes Zeugnis stammt aus einer anderen Terrorherrschaft, nämlich der Robespierres. Schon damals bildeten Musik und Stimme den Kampfplatz politischer Auseinandersetzungen.

IV. Exkurs über die Stimme und Politik

In den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts tobte zwischen dem Komponisten Jean-Philippe Rameau und dem Philosophen Jean-Jacques Rousseau ein geradezu fundamentalistischer Streit darüber, was am Ursprung der Musik stehe: Harmonie oder Melodie. Rameau vertrat die These der Harmonie und der “verunglückte Musiker” Rousseau proklamierte eine *unité de mélodie*, das heißt eine Einheit durch und im Namen der Melodie. Der Streit eskalierte und führte zu heftigen öffentlichen Beschimpfungen, Demütigungen und Bloßstellungen. Warum die ganze Aufregung? Es schien um mehr zu gehen als um Musik. Und in der Tat standen in diesem Streit Denkfiguren

³² Ebd.

³³ Ebd.

und Argumentationsmuster zur Diskussion, die später auf ganz anderem Gebiet wirkungsmächtig werden sollten.

Was sind also die gesellschaftspolitischen Forderungen der *Unité de Mélodie*? Das entscheidende scheint mir zu sein, dass Rousseaus (nun auch politisches) Konzept der Einheit nicht auf einer Übereinstimmung basiert. Einheit meint nicht Übereinstimmung; Übereinstimmung wäre das alte Konzept der Harmonie. Einheit meint den Rückgang auf einen Ursprung, der als Prinzip oder Gesinnung oder Gefühl oder Leidenschaft Präsenz bekommt und immer einfach ist. Genau das ist jene Melodie, die der Harmonie als Übereinstimmung – wo die Mehrheiten entscheiden, wo man sich einigt – gegenübersteht.³⁴

Es geht nicht um Gesang, es geht um Politik. Und zwar um eine, in der Kompromisse nicht gefragt sind, sondern das einmal erkannte Gute durchgesetzt werden soll. Und die Gesangsstimme ist das Schlachtfeld, auf dem und mit der Politik gemacht wird. Die Revolution will zu keiner rechten Einstimmigkeit gelangen. In der Politik, in den Konventen, Versammlungen und Ausschüssen herrscht rege Polyphonie. Misstöne müssen da natürlich ausgemerzt werden. Im *terreur* der französischen Revolution erlebt der Kampf gegen die Mehrstimmigkeit seinen Höhepunkt.

Den inneren Feind auslöschen – das war Robespierres Version der *Unité de Mélodie*, der Einstimmigkeit, zu der sich das französische Volk, die Nation, die wie ein Körper nur eine Stimme hat, formieren sollte. Jede Polyphonie war Verrat an den Idealen der *Unité*, ihrem gemeinsamen Ursprung, an dem die einfachen Melodien regieren. Darum mussten nicht fremde Körper oder äußere Feinde, sondern *Stimmen* im Inneren dieses Nationenkörpers eliminiert werden. Und darum auch sind die letzten Worte und Gesänge, also die Stimmen der Verurteilten bei ihrer Exekution so wichtig.³⁵

Es gibt sogar ein – vermutlich nicht ganz authentisches – Zeugnis über dieses Phänomen:

Ein Chor von zwanzig Männerstimmen singt die Marseillaise. Ihr Gesang ist einstimmig, ihre Gesinnung einmütig, ihr Schicksal völlige Gleichheit: Sie sind zum Tode verurteilt. Den Text der Marseillaise haben sie geändert; er lautet nun:

Plutôt la mort que l'esclavage!
C'est la devise des Français

Den Tod der Knechtschaft vorzuziehen,
sind Frankreichs Söhne stets bereit.

Sie singen bis zu ihrem Tode, bis das Beil ihre Stimme zerschneidet. Das Verstummen ihres Gesangs lassen sie zum Merkmal ihres Todes werden. So sehr sich ihre Reihen lichten, verkleinert sich das Volumen ihres Chors – bis dem letz-

³⁴ Nicklaus: Rousseau und die Verurteilung der Mehrstimmigkeit. In: *Zwischen Rauschen und Offenbarung* (Anm. 10). S. 153-173, hier S. 160.

³⁵ Ebd. S. 171 f. Kursivsetzung original.

ten nicht das Wort, sondern der Gesang buchstäblich abgeschnitten wird. [...] Im Namen der neuen Einstimmigkeit ging es um das Zerschneiden unstimmiger Stimmbänder. Man vernichtete die politische Stimme der Verurteilten.³⁶

Gegen das Stimmengewirr im Parlament, das die Einheit von Vox und Votum, Stimme und Stimmrecht symbolisiert, hilft also nur die Durchtrennung der Stimmbänder, was unter der Guillotine praktischerweise mit dem Ableben der Unstimmigen zusammenfiel. Im Nationalsozialismus wurde die Polemik gegen die freie Rede im Parlament bis zum Exzess gesteigert. Schon bevor sie der gleichgeschaltete Rundfunk in die Volksempfänger des Reiches sendete, bedienten sich die Nazis offensiv der Stimmen ihrer Funktionäre. Ein gewisser Fritz Reinhardt, Gründer einer Fernhandelsschule, rief 1928 eine offizielle Partei-Redner-Schule ins Leben, die die rund 180.000 Parteiversammlungen vor der Machtergreifung mit Agitatoren versorgte. Die Kulturwissenschaftlerin Claudia Schmölders zitiert Fritz Reinhardt:³⁷

Dieser Kurs soll Ihnen nicht beibringen, wie Sie Ihren Mund und Ihren Körper bewegen sollen, oder wie Sie Arme und Hände rühren, oder welchen Gesichtsausdruck Sie einsetzen sollen, oder was Sie laut oder leise sprechen sollten usw. Sie sollen kein Schauspieler werden, sondern zuerst ein Anwalt des Nationalsozialismus und dann ein nationalsozialistischer Redner.

Dem im Prinzip dialogischen Charakter der öffentlichen Rede standen Reinhardts geradezu antirhetorische Maximen gegenüber, die Hitler in *Mein Kampf* so beschrieb:

Ich habe damals in kurzer Zeit etwas sehr Wichtiges gelernt, nämlich dem Feinde die Waffe seiner Entgegnung gleich selber aus der Hand zu schlagen. [...] Es war wichtig, sich in jeder einzelnen Rede vorher schon klar zu werden über den vermutlichen Inhalt und die Form der in dieser Diskussion zu erwartenden Gegen Einwände und diese dann in der eigenen Rede bereits restlos zu zerpfücken. Es war dabei zweckmäßig, die möglichen Einwände selbst immer sofort anzuführen und ihre Haltlosigkeit zu beweisen; so wurde der Zuhörer, der, wenn auch vollgepfropft mit den ihm angelernten Einwänden, aber sonst ehrlichen Herzens gekommen war, durch die vorweggenommene Erledigung der in seinem Gedächtnis eingepägten Bedenken leichter gewonnen.³⁸

Gelungen ist das seinem Propagandaminister Goebbels in der Sportpalastrede. "Führer befiehlt, wir folgen", so bejubelte das Publikum das Versprechen des noch totaleren und radikaleren Krieges. Die Stimmen sind gleichgeschaltet und auf eine 64^{stel} Sekunde synchronisiert. Das *unisono* im Berliner

³⁶ Ebd. S. 167, 172.

³⁷ Claudia Schmölders: Stimmen von Führern. Auditorische Szenen 1900–1945. In: *Zwischen Rauschen und Offenbarung* (Anm. 10). S. 175–195, hier S. 178.

³⁸ Adolf Hitler: *Mein Kampf*. München 1936. Zit. nach Schmölders: *Stimmen von Führern* (Anm. 36). S. 179. Kursivsetzung C. Schmölders.

Sportpalast entfaltet im ganzen Reichsgebiet seine Wirkung. Was sich grundsätzlich geändert hat, ist die Struktur, die nicht mehr dialogisch ist, sondern nach der Relation von lautem Befehl und – in der Regel – stummem Gehorsam funktioniert.

In der Einweg-Kommunikation über ein Massenmedium ist der Hörer nicht einmal mehr als Zwischenrufer vorgesehen. Er hat eine Botschaft zu empfangen: “Der Rundfunk ist nun nicht länger im physikalisch-technischen, sondern endlich im geistigen Sinne ‘Sendung’. Jeder Funkschaffende ist Träger der nationalsozialistischen Sendung, ein Propagandist und Apostel der Idee”,³⁹ schrieb der Reichssendeleiter Eugen Hadamovsky 1934. Und Joseph Goebbels verweist, nachdem er in seiner Sportpalastrede die Schließung der Vergnügungslokale verkündet hatte, auf den Rundfunk als Ersatz. Als Befehlsverteilungsmaschine auf UKW und als Unterhaltungsmedium auf Mittelwelle hat der Rundfunk durch seine Übertragungsmöglichkeit die Stimme unendlich effektiviert. Die Technik war dem gegenüber indifferent und sendete einfach weiter, jedoch nicht mehr nach den Gesetzen der *unité de mélodie*. Es ging nicht mehr um die Einheit der Differenz, sondern um die Differenz der Differenz. Der Unterhaltungsrundfunk eroberte das UKW-Band und die Befehle wanderten in den Gigahertzbereich der Satellitenkommunikation ab.

V. Der Radiokrieg 2 – Orson Welles und seine Echos

Mit der Sprechmaschine aus *Kaiser Wilhelm Overdrive* teilte Orson Welles zwei Eigenschaften: seine stimmliche Variabilität und seine Position im Radio. Sein Debüt hatte Welles im vom Magazin *Time* gesponserten NBC-Programm *The March of Time*, in dem Schauspieler Politikerstimmen imitierten, um die harten Nachrichten der Woche dialogisch und mit Geräuschen in Szene zu setzen. Eine Mischung aus *fact* und *fiction*, die man heute aus Dokudrama oder Infotainment kennt. Als 1934 für den Bericht über die Geburt von Fünflingen jemand gebraucht wurde, der fünf unterschiedlich schreiende Babys nacheinander imitieren konnte, war Welles zu Stelle. In der Folge sprach er Franklin D. Roosevelt, Haile Selassie, Hindenburg, Kaiser Hirohito u. v. a. m.⁴⁰ Welles kassierte Höchstgagen und bekam 1938 seine eigene Radio-Show auf CBS: *First Person Singular*, die Radiobearbeitungen von Romanen und Dramen aus der subjektiven Perspektive der Ich-Form präsentierte. “First Person Singular – die einzige Person im Radio, die es nicht gibt, und die sich, um zu existieren, als eine andere maskieren

³⁹ Schmölders: *Stimmen von Führern* (Anm. 36). S. 192.

⁴⁰ Richard France: *The Theatre of Orson Welles*. Cranbury, New Jersey 1977. S. 172ff. Zit. nach Hagen: *Der Radioruf* (Anm. 22), hier S. 270.

muß”,⁴¹ wie es Wolfgang Hagen beschreibt, und wie es die Sprechmaschine vorgemacht hatte.⁴²

Ohne die akustische Erfahrung mit der Lakehurst-Katastrophe von 1937, deren Mitschnitte zur auditiven Grundierung der Explosionen auf dem Landeplatz der Marsmenschen dienten, und ohne die heraufziehende Bedrohung aus Europa, wäre die Wirkung von Orson Welles’ *War of the Worlds*⁴³ nicht möglich gewesen. Eine Woche vor Welles’ Ursendung am 30. Oktober 1938 brachte die CBS an gleicher Stelle Archibald McLeishs Hörspiel *Air Raid*,⁴⁴ das den Luftangriff der Legion Condor auf Guernica thematisierte. Das Publikum war für die Schrecken des Realen sensibilisiert und wusste, dass es bei solchen Terrorangriffen mehr noch auf den traumatisierenden Effekt als auf die tatsächlichen Zerstörungen ankommt. Der Autor Howard Koch hatte in dieser Zeit seinen ersten Job bei Columbia Broadcasting System und bekam von Orson Welles den Auftrag, in nur sechs Tagen den 1898 erschienenen Roman *War of the Worlds* von Herbert George Wells in Nachrichtenform für das Mercury-Theatre zu bearbeiten. Der Effekt des fiktiv Authentischen war überwältigend.

Zwischen neun Uhr abends New Yorker Zeit und der Frühe des nächsten Tages flüchteten Männer, Frauen und Kinder in vielen Städten der USA vor Dingen, die nur in ihrer Phantasie existierten. Innerhalb von fünfundvierzig Minuten realer Zeit – im Unterschied zu subjektiver oder vorgespiegelter Zeit – waren die eindringenden Marsmenschen angeblich imstande, von ihrem Planeten zu starten, auf der Erde zu landen, ihre Vernichtungsmaschinen aufzustellen, unsere Armee zu schlagen, Verkehrsverbindungen zu unterbrechen, die Bevölkerung zu demoralisieren und ganze Landstriche zu besetzen. In fünfundvierzig Minuten! [...]

Nach der Landung der Marsmenschen ließ ich die Streitkräfte beider Seiten über ein immer weiteres Gebiet operieren, machte Manöver und Gegenmanöver zwischen den Invasoren und uns und genoß schließlich die Verwüstung, die ich zustande brachte, wie ein betrunkenen Feldherr. Endlich, nach der Zerstörung des CBS-Gebäudes, vielleicht ein unbewußter Wunschtraum von mir, beschloß ich das Gemetzel mit einer einsamen Funkamateurstimme im Äther: “Ist denn da niemand ... Ist da niemand ... Niemand?”

Zu diesem Zeitpunkt saßen anscheinend nur noch die Nervenstärksten, oder die mit der Geistesgegenwart, eine andere Station einzuschalten, an den Geräten. Die Menschen flüchteten blind in alle Richtungen, zu Fuß und in allen möglichen

⁴¹ Hagen: *Der Radioruf* (Anm. 22). S. 270.

⁴² Dabei ergibt sich eine interessante Umkehrung. War es bei der Sprechmaschine noch ihr technischer Kern, der maskiert werden musste, so wird bei den heute gebräuchlichen künstlichen Stimmen (in Navigationssystemen etc.) verborgen, dass sie auf der Rekombination kleinster Bestandteile natürlich gesprochener Sprache basieren.

⁴³ Orson Welles: *The War of the Worlds*. Audio-Kassette. München 1996. 56:10 Min.

⁴⁴ Als *Luftangriff* 1988 vom Sender Freies Berlin in deutscher Fassung produziert.

Fahrzeugen. Die Szene in Newark, wie sie mir später beschrieben wurde, war ein vollständiges Chaos. Hunderte von Wagen rasten zur Verblüffung der Polizei ohne Rücksicht auf die Verkehrsampeln durch die Straßen, wie in einer Keystone-Komödie aus der Stummfilmzeit.⁴⁵

Gegen die ausgeklügelte Dramaturgie des Stückes, das langsam begann und in der Temposteigerung reale und erlebte Zeit entkoppelte, gegen die meisterhaft fingierten O-Töne – unter anderem dem des damaligen Innenministers und späteren Präsidenten Franklin D. Roosevelt –, halfen weder die Sprünge in der Zeitachse noch der mehrfache, explizite Hinweis, dass es sich um *“fiction”* handelte. Welles’ Abmoderation, die, als Reaktion auf wütende Anrufe im Sender, das Stück zum Halloween-Scherz erklärte, konnte den panikauslösenden Effekt nicht verhindern. Nachdem sich die Aufregung gelegt hatte, zogen Ströme von Schaulustigen nach Grovers Mill (*“wo die Marsmenschen gelandet waren”*), und die Grundstückspreise explodierten. In gewisser Weise wurde das Fiktive jetzt erst real, weil das Spiel nicht falsch sein kann, wenn das Geld echt ist. Wie Welles später freimütig zugab, war er nicht einmal der Urheber des Genres, das man heute als Mediafiction bezeichnet. Welles ließ sich von einer BBC-Show inspirieren, in der ein katholischer Priester von der Eroberung Londons durch die Kommunisten erzählte.⁴⁶

Nach dem Skandal ging Orson Welles mit den Mercury-Leuten nach Hollywood und drehte den ‘ersten radiophonen Film’ (so François Truffaut) *Citizen Kane*; der Schauspieler Joseph Cotten wurde ein Star und Howard Koch ging zu den Warner Brothers und schrieb das Drehbuch zu *Casablanca*.

Eine deutsche Fassung ließ lange auf sich warten. Nachdem das Stück auf Schallplatte veröffentlicht worden war, wagte es der Bayerische Rundfunk 1975 erstmals, eine kommentierte Fassung zu senden. 1998 produzierte Radio Bremen ebenfalls eine kommentierte Fassung mit dokumentarischen O-Tönen der Beteiligten.⁴⁷ Eine eigenständige Fassung entstand 1977, fast 40 Jahre nach der Ursendung, produziert vom damaligen Chef des *Studios Akustische Kunst* im WDR, Klaus Schöning. Dabei stand Eines im Mittelpunkt – um jeden Preis den Eindruck des Live zu vermeiden. Warum? Weil es einer ‘derartigen Panik’ nicht noch einmal bedürfe, um auf die Konse-

⁴⁵ Howard Koch: Text auf dem Cover der Schallplatten-Edition der Originalsendung *War of the Worlds*. Zit. nach Klaus Schöning: *Die Wirklichkeit des Radios ist die Wirklichkeit des Radios oder Die Marsmenschen kommen*. Feature. Westdeutscher Rundfunk 1988. 1. 11. 1988, 21.00 Uhr. WDR 3. 37:30 Min.

⁴⁶ Siehe Jochen Rack: *The War of the Worlds*. Radio Bremen 1998. Ursendung 14. 6. 1998, 17.05 Uhr. Radio Bremen 2. 87:07 Min.

⁴⁷ Darin unter anderem ein Radiogespräch von 1940, in dem H. G. Wells auf Orson Welles’ *“jolly good new noises”* verweist.

quenzen des Missbrauchs der auf Glaubwürdigkeit angewiesenen Form der Radio-Reportage aufmerksam zu machen. Deshalb ist für Schöning *War of the Worlds* "ein Lehrstück, jedoch kein Modell".⁴⁸ Die Angst des Radiomachers vor dem eigenen Medium wird nur noch von der eines Interpreten übertroffen, der dem Radio jedes aufklärerische Potential abspricht.⁴⁹ Das Motto, unter das Klaus Schöning seine Fassung stellte, lautete: "Zeitreise zurück".⁵⁰ Die deutsche Radioversion beabsichtigt dabei allerdings nicht, die historische Situation des Vorkriegs-Amerika zu vergegenwärtigen, sondern "den medienspezifischen Aspekt spielerisch zu verdeutlichen" – und verhält sich deswegen dem amerikanischen Original gegenüber "zitierend kritisch".⁵¹

Nicht Verdoppelung, die das Original vergessen macht war die Absicht, sondern eine Art bewußt gemachter Annäherung an das Original. Ein vergeblicher Versuch, der sich seiner Vergeblichkeit bewußt ist. Die deutschen Texte sollten wie eine Folie sein, die ihre originale Vorlage sucht, jedoch nie ganz deckungsgleich mit ihr wird und natürlich auch nie werden kann. [...] Das Original, ein Dokument mit eigener Realität und Geschichte, sollte – bei allen Versuchen, es zu verlebendigen – hörbar werden als Zitiertes, eben als Dokument, akustisch verstärkt durch die technisch nicht mehr einwandfreie historische Bandkopie.⁵²

Die zentrale Kategorie der deutschen Realisierung ist die der Übersetzung. Schon beim Originalhörspiel handelte es sich um die Übersetzung von einem Medium (dem Buch) in ein anderes (das Radio). Für die deutsche Fassung war eine weitere Übersetzungsleistung nötig, nämlich von einer Sprache in die andere und von einem Frequenzband auf ein anderes: von der Amplituden- zur Frequenzmodulation, von Mittelwelle (AM) zur Ultrakurz- welle (FM). Da alle Ebenen kenntlich bleiben sollten, wurde das Stück zu einem akustischen Palimpsest. Aber das ist nicht die einzige Sicherheitsvorkehrung, die verhindern soll, dass man das Stück für bare Münze nimmt. Die Reporter und Moderatoren als "berufsmäßige Übersetzer einer Wirklichkeit in eine andere" (nämlich die der Medien) sind mit bekannten Radiostimmen besetzt wie den Journalisten Dieter Thoma und Lothar Dombrowski sowie den Schauspielern Christian Brückner, Gert Haucke und Jürgen Thormann. Schauspieler als Moderatoren, Moderatoren als Schauspieler ihrer selbst: die Irritation wächst und die Übersetzung überholt schließlich ihre Vorlage.

⁴⁸ Schöning: *Die Wirklichkeit des Radios* (Anm. 44).

⁴⁹ Werner Faulstich: *Radiotheorie. Eine Studie zum Hörspiel 'The War of the Worlds' (1938) von Orson Welles*. Tübingen 1981.

⁵⁰ H. G. Wells, Orson Welles, Klaus Schöning: *Der Krieg der Welten*. Westdeutscher Rundfunk 1977. Ursendung 18. 3. 1977. WDR 3. 61:15 Min.

⁵¹ Schöning: *Die Wirklichkeit des Radios* (Anm. 44).

⁵² Ebd.

Der aufmerksame Zuhörer weiß, daß auch der WDR-Moderator Teil des Spiels ist, Moderator, Spielmacher einer Reise in die Vergangenheit und nicht des Augenblicks. Sein Versuch, sich schließlich dann direkt mit seinem amerikanischen Original anzulegen und die Moderation als Live-Reportage vom Dach des New Yorker Funkhauses zu verkaufen, endet damit, daß der deutsche Moderator den Text seines Originals überrundet (der amerikanische Kollege "übersetzt" jetzt den Text seines deutschen Übersetzers) – und so stirbt er einige Sekunden vor ihm an dem imaginierten Rauch, der über New York City am 30. Oktober 1931 nach dem Willen von Orson Welles hintreibt.⁵³

Der Titelthese seines erläuternden Essays *Die Wirklichkeit des Radios ist die Wirklichkeit des Radios* hat Klaus Schöning im Untertitel durch eine Drohung ergänzt: *oder die Marsmenschen kommen*.⁵⁴ Nur indem man permanent eine kritische Bewusstseinsspaltung gegenüber dem Medium aufrechterhält, entgeht man der Invasion. Nur die Selbstdistanzierung und die Perspektive des Beobachters von Beobachtern schützt vor der Überwältigung durch das Prinzip Live.

Aber es kommt, wie es kommen muss, wenn man sich in die Sphäre der Medien begibt, insbesondere die der ästhetisch gestalteten. Waren nach der Ursendung am 18. April 1977 die panikartigen Reaktionen ausgeblieben und das Stück für seinen medienkritischen Gestus gelobt worden, so entfaltete es, ganz gegen die Intentionen seiner Macher, doch noch seine irritierende Wirkung. Am 1. November 1978 wurde das Hörspiel, in der Mittagsmagazinzeit auf der populären Welle WDR 2, wiederholt. Laut einer Meldung der Deutschen Presse Agentur (dpa) erkundigten sich daraufhin 158 Anrufer beim Westdeutschen Rundfunk nach den Marsmenschen.⁵⁵ Warum ist das so? Weil der 'Schlaf der Vernunft Monstren gebiert'? Wolfgang Hagen formuliert es so:

War of the Worlds markiert den Schnittpunkt, an welchem die politische Geschichte des Radios in die Epoche seiner emotionalen Ohnmacht einläuft. Die perfekte Radiosage, die Orson Welles Meisterwerk inszeniert, entdeckte am Radiohören jenen entschiedenen Anteil des Vergessens, der bislang, praktisch und noch mehr theoretisch, unbeachtet geblieben war. Ein Vergessen aus Hörvergessenheit, das vergißt, was es hörte, indem es vergißt, daß es hört, um also umso mehr von der Präsenz und Tatsächlichkeit des Gehörten überzeugt zu sein.⁵⁶

Erst 62 Jahre nach Welles Original und 23 Jahre nach der deutschen Realisierung konnte man eine Medienfiktion hören, die sich selbst als Fiktion ernst nahm. Für den 23. August 2000 kündigte der Hessische Rundfunk ein

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Zur besonderen Akzentuierung bildet der Titel zugleich den Schlusssatz des Features.

⁵⁵ Faulstich: *Radiotheorie* (Anm. 48), hier S. 90.

⁵⁶ Hagen: *Der Radoruf* (Anm. 22), hier S. 271.

Stück namens *Krieg der Wellen: Club-Nacht Spezial mit Wigald Boning und Gästen an*.⁵⁷

Der aus dem Privatfernsehen bekannte Comedy-Star Wigald Boning, der früher als Journalist gearbeitet hat, kehrt zu seinen Wurzeln zurück, zum Radio der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalt Hessischer Rundfunk. Auf hr2 wird ihm für knapp 80 Minuten "carte blanche" gegeben, um hier und heute mit seinem ihm typischen Witz endlich all das zu Medien, Sport, Kultur und Politik ungeschminkt zur Sprache zu bringen, was der Blick auf die Quoten bei den Privaten bisher verboten hat. Aber Wigald Boning zelebriert nicht nur eine "One-Man-Show" – zahlreiche Gäste werden ihm live über den "Krieg der (Funk- und Fernseh-)Wellen" Rede und Antwort stehen. Ungewöhnlich an diesem Abend wird auch sein, dass der Hausautor der Berliner Schaubühne, Roland Schimmelpfennig, dafür gewonnen werden konnte, einen Rahmen mit Stegreifszenen zu entwickeln, ein Versuch, Comedy und Hochkultur kompatibel zu machen.⁵⁸

Aber es kommt ganz anders. Der, den man am wenigsten in dieser Sendung zu hören bekommen wird, ist Wigald Boning, denn gleich zu Beginn wird er von einem Sonderkommando des Panzeraufklärungsbataillons 14 als Geisel genommen, als es das Frankfurter Funkhaus besetzt. Es soll eine Erklärung verlesen werden, die aber sofort von Störgeräuschen unterbrochen wird. Alle Hörfunkprogramme des HR werden nacheinander abgeschaltet und die ARD übernimmt die Frequenzen zur Berichterstattung über das Ereignis. Der Medienapparat, in Deutschland im Gegensatz zu Amerika traditionell hoheitlich organisiert (zumindest bis zur Zulassung des Privatfunks 1982), wehrt sich gegen seine Übernahme. Echte Radiojournalisten berichten vor Ort und aus den Funkhäusern, die großartige Wibke Bruhns koordiniert die Live-Reportagen und moderiert die Expertengespräche und Hintergrundberichte. Es kommt sogar zum Showdown, bei dem das Funkhaus gewaltsam gestürmt und das bundesweite Programm abgeschaltet wird.

Worum es eigentlich geht, das heißt was in der Erklärung steht, die die abtrünnigen Bundeswehrsoldaten verlesen wollen, muss sich der Hörer aus den übertragenen Fetzen und der Metaebene der Hintergrundberichte selbst zusammenreimen. Das Motiv für Besetzung des Senders ist die Verbreitung der völkerrechtlichen und ethischen Bedenken der Soldaten bei Auslandseinsätzen der Bundeswehr außerhalb des NATO-Gebietes.

Belehrt von der Vergeblichkeit metafiktionaler Distanzierungsversuche, bewegt sich Roland Schimmelpfennigs Stück – nur sporadisch von Off-Air-Tönen aus den Sendestudios unterbrochen – konsequent auf der Ebene der Medienrealität. Denn, so Werner Faulstich: "Der Hörfunk war von Anfang an im doppeltem Sinne Medium des Jetzt: als Medium der Präsentation und

⁵⁷ Roland Schimmelpfennig: *Krieg der Wellen*. Hessischer Rundfunk 2000. Ursendung 23. 8. 2000, 21.00 Uhr. HR 2. 66:43 Min.

⁵⁸ Programmheftankündigung zum *Krieg der Wellen*. HR 3/2000.

als Medium der Präsenz.”⁵⁹ Radiojournalisten spielen im *Krieg der Wellen* nicht sich selbst, sondern tun einfach im Rahmen der Fiktion ihre Arbeit – in Echtzeit, an Originalschauplätzen und ohne vorher fixierten Text. Konsequenter orientiert sich Regisseur Klaus Buhkert an den Formatierungen des Radios und am Erwartungshorizont der Hörer. Am unglaublichsten wirken die wenigen echten Schauspieler im Stück, deren Darstellungsbedürfnis nicht genügend Einhalt geboten wurde.⁶⁰ Eines aber muss man stets erklären, wenn das Radio selbst Teil einer Katastrophe wird: warum noch etwas zu hören ist und der Sender nicht sofort ausfällt oder abgeschaltet wird. “Wenn man der Geschichte nicht glaubt – und das finde ich sehr gut, dass man ihr nicht glaubt – dann muss man zumindest den Schauspielern und den Störgeräuschen glauben”,⁶¹ sagt *Krieg der Wellen*-Regisseur Klaus Buhkert. Diesmal war es nicht die künstlerische Abteilung, die eine letzte Sicherheitsbarriere einzog, um die Wirklichkeit der Hörer vor der Wirklichkeit des Radios zu schützen. HR-Dramaturg Manfred Hess wollte das Stück zwar nicht ins Mittagsprogramm hieven, aber immerhin ins bundesweite Nachtprogramm der ARD. Da spielte jedoch die Intendanz nicht mit.

VI. Der Fernsehkrieg oder *Ulrike Meinhof Paradise*

Obwohl Rudolf Arnheim in seinem Buch *Rundfunk als Hörkunst* für eine ein- und eigensinnige Hörwelt plädierte und das “Lob der Blindheit”⁶² verkündete, obgleich auch der Komponist und Hörspielmacher Heiner Goebbels sich danach sehnt, “die Tonspuren von Filmen zu senden, denn das sind die besseren Hörspiele”⁶³ (und sich alternativ dazu wenigstens eine Taste auf der Fernbedienung der Fernsehgerätes wünscht, mit der man das Bild ‘muten’ könne), herrscht in den Diskursen über das Hörspiel immer noch eine andere Vorstellung, nämlich dass es ‘Kino im Kopf’ sei. Autor Walter Filz erläutert in seiner Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden:

Der Satz steht fest: gegen alle praktischen und theoretischen Aufweichungen des Hörspielbegriffs. – *ars acustica*, Sound Art, Medienkunst, literarisches DJ-ing. Destruktion, Rekonstruktion, Dekonstruktion des Hörspiels, hat alles nix genutzt bzw. nix geändert an der Ansicht, dass Hörspiel Kino im Kopf sein soll. [...]

⁵⁹ Faulstich: *Radiotheorie* (Anm. 48), hier S. 36.

⁶⁰ So z. B. Dieter Mann, der in der Rolle eines miesen Generals a. D. chargiert.

⁶¹ Klaus Buhkert: Diskussionsbeitrag zum “Krieg der Wellen” bei der jährlich stattfindenden Woche des Hörspiels. Berlin, 12. November 2000.

⁶² Arnheim: *Rundfunk als Hörkunst* (Anm. 14). S. 81-120.

⁶³ Heiner Goebbels: Tonspur Radoraum: Plädoyer für ein Geheimnis. In: *Heiner Goebbels. Komposition als Inszenierung*. Hg. von Wolfgang Sandner. Berlin 2002. S. 84-87.

Nehmen wir mal ein kleines Beispiel: Telefon klingelt. Gemäß der Kino-im-Kopf-Theorie müsste unsere Phantasie dann das Bild eines Telefons erzeugen – und zwar bei jedem ein anderes. Der eine sieht vielleicht das Telekom-Modell Europa 30i, der andere das Sinus 44. Der eine sieht's in Brombeerblau, der andere in Businessschwarz – und er sieht es natürlich nicht wie im Telekom-Prospekt freigestellt auf weißem Grund. Das Telefon steht irgendwo – auf einem Tisch in einem Raum. Und der braucht eine Einrichtung. All das müsste unser Kino im Kopf leisten. Oder habe ich jetzt übertrieben? Weil "Kino im Kopf" gar keine so konkreten Bilder meint, sondern Bilder allgemeiner Art, universal abstrahierte Vorstellungsbilder? Gut. Aber was sind denn universal allgemein abstrahierte Vorstellungen? Es sind überhaupt keine Bilder, es sind Begriffe. Und Begriffe werden uns vermittelt durch Zeichen. Ein Telefonklingeln im Hörspiel ist ein Zeichen für Telefon. Ein Sound-Icon. So wie in einem Text die Buchstabenfolge t-e-l-e-f-o-n ein Zeichen für Telefon ist. Wir nehmen das Zeichen wahr und haben den Begriff.

Also: entweder ist die Rede vom "Kino im Kopf" nur so lala, ungefähr metaphorisch zu verstehen, dann ist sie nicht ernst gemeint. Ist sie ernst gemeint, dann ist sie falsch. Ich glaube, dass das Hörspiel unseren komplizierten Apparat aus Wahrnehmung, Begriffsbildung und Vorstellung vielleicht anders – auf jeden Fall aber nicht besser, nicht leistungsstärker, nicht sensibler, nicht innerlicher oder sonst qualitativ herausragend in Gang setzt als andere Medien das tun. Ich glaube, dass das Hörspiel keinen andersinnfördernden Turbokreativ-Vorstellungsprojektor in unseren Köpfen anwirft.⁶⁴

"Den optischen Möglichkeiten sind beim Radio keine Grenzen gesetzt."⁶⁵ spottet Heiner Goebbels. In *Ulrike Meinhof Paradise*, dem dritten Teil der *Deutschen Krieger*, ist es Andreas Ammer und FM Einheit dennoch gelungen, Bilder hörbar zu machen oder, mit Walter Filz, das Fernsehen auf seinen akustischen Begriff zu bringen. Im Gegensatz zu Osama bin Laden, der eigentlich nur im Medium existiert, ist Ulrike Meinhof im heutigen Fernsehen eine mediale Unperson, die gerade deswegen zur Mythisierung einlädt. Aber man hört, dass sie zu Lebzeiten im Fernsehen des von ihr als faschistoid denunzierten Staates präsent war. Das kaum zu registrierende, aber dennoch vorhandene hochfrequente Fiepen des Fernsehempfängers ermöglicht eine Identifikation des Tons als Fernsehton. Der Sound transportiert neben Sprache, die im Wesentlichen aus antiimperialistischer Rhetorik⁶⁶ besteht, eine weitere Information.

Das bedrückendste Tondokument in diesem Zusammenhang ist der Mitschnitt des Telefonats eines Beauftragten der Bundesregierung mit einem

⁶⁴ Walter Filz: Metaphysische Moorbäder. Kurze Bitte: Die Rettung des Hörspiels vor dem Ächz. In: *epd-Medien* Nr. 49. 23. 10. 2001.

⁶⁵ Goebbels: *Tonspur Radoraum* (Anm. 62), hier S. 84.

⁶⁶ "Und wenn ein anderes Mittel als das des Krieges ihnen nicht übrig bleibt, dann sind wir für ihren Krieg." Zit. Meinhof in Ammer / Einheit: *Deutsche Krieger* (Anm. 27).

der Geiselnahme der deutschen Botschaft in Stockholm 1975, bei der Ulrike Meinhof freigeschossen werden sollte.

Ministerialdirigent Dr. Hoye aus dem Bundesinnenministerium in Bonn. – Ja? – Mit wem spreche ich? – Kommando Holger Meins. – Die Bundesregierung hat beschlossen, nicht auf ihre Forderungen einzugehen. – Unsere Entscheidung steht auch. – Sagen Sie mir Ihre Entscheidung. – Die steht in unserer Erklärung. Wir werden jetzt jede Stunde einen Botschaftsangehörigen erschießen. Und wenn das Gebäude gestürmt wird, werden wir das Gebäude sprengen. Wir werden hier nicht rausgehen, bevor unsere Forderungen erfüllt sind. Ist das klar? (*Schuß*) Wir haben eben den Botschaftsangehörigen Hillegaart erschossen. Wir werden hier nicht rausgehen, bevor unsere Forderungen erfüllt sind.⁶⁷

Wer solche Paradiese hat, braucht keine Höllen mehr, hatte sich Ammer schon früher gedacht und 1993 den Schock derselben Geiselnahme in sein Hörspiel *Radio Inferno* (nach Dantes *Göttlicher Komödie*) eingebaut.⁶⁸ Im siebten Kreis der Hölle, dem der Mörder und Selbstmörder, ist das Telefonat mit heiteren Grooves unterlegt, die den Schockeffekt steigern. Drastischer kann man die These, dass im Radio immer der Abwesende spricht und es überhaupt das Medium der Toten sei, nicht illustrieren. Das Prinzip Live ist allerdings nicht nur eines des Schreckens, sondern auch eines der Überlieferung. *Apokalypse Live*, nach der *Offenbarung* des Johannes, noch kurz vor seinem Tode moderiert vom Anchorman der "Tagesthemen" Hanns Joachim Friedrichs, beglaubigt, dass der Weltuntergang nicht stattfindet – oder aber in Permanenz. Das "Live" im Titel des Stückes besagt unter anderem, dass das Stück live im Münchner Marstall aufgeführt, live vom Bayerischen Rundfunk gesendet und *live-on-tape* auf CD gepresst wurde.

Seine Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden 1995 nahm Andreas Ammer zum Anlass, die Kunstformen zu benennen, die er für radiophon und damit für medienadäquat hält:

- die Fußball-Live-Reportage (für die Schnelligkeit und die im Torschrei kulminierende Emotionalität des Mediums),
- die Oper (als eine Medientechnik, die große Geschichten auf intensivste Weise erzählt) und
- die Hitparade (, die aus der Opernart kommt und disparate Stile vereinigen kann).⁶⁹

Es sollte nicht der einzige Kriegsblindenpreis für Andreas Ammer und FM Einheit bleiben. 2002 bekam ihn das Autorenduo für *Crashing Aeropl-*

⁶⁷ Ammer/ Einheit: *Deutsche Krieger* (Anm. 27).

⁶⁸ Andreas Ammer, FM Einheit: *Radio Inferno*. Bayerischer Rundfunk 1993. Ursendung 29. 10. 1993, 22.05 Uhr. Bayern2Radio 74:10 Min.

⁶⁹ Andreas Ammer: *Rede zu Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden*. Bonn. 30. 6. 1995. Alle Reden ab 1952 sind online verfügbar unter www.kreidestriche.de.

nes. Das Stück verwendet Material der akustischen Raumüberwachung eines Flugzeugcockpits: “Der Cockpit Voice Recorder nimmt die Stimmen der Crew sowie andere Geräusche innerhalb des Cockpits auf. Der Cockpit Voice Recorder übersteht – anders als Piloten – jeden Flugzeugabsturz.”⁷⁰ Als Teil der Black Box, die permanent alle relevanten Daten des Fluges aufzeichnet, dienen die akustischen Informationen, die der CVR liefert, in erster Linie technischen Zwecken. So ging es Ammer und Einheit ähnlich wie Klaus Schöning um eine Übersetzungsleistung, nämlich “eine Übersetzung eines technischen Dokuments, was es ja eigentlich ist, in ein verstehbares künstlerisches”.⁷¹ Das Konzept des Stückes, das in Gestalt eines Requiems die letzten Worte der Besatzungen bewahrt, wurde von der European Broadcasting Union (EBU) in Auftrag gegeben und 10 Sender wollten es in ihrer Sprache nachproduzieren. Das war vor dem 11. September 2001; zufällig der Tag, auf den die CD-Veröffentlichung ursprünglich terminiert war. Urgesendet wurde das Stück schon am 18. Juni 2001 auf WDR 3. Nach dem 11. September hat nur ein Sender die Produktionsvorgabe umgesetzt: der Slowenische Rundfunk. Der unterlegte die strenge Komposition, die nur aus den Originaltönen und FM Einheits Musik besteht (die lediglich die Funktion hat, das Vergehen von Zeit hörbar zu machen), mit angstvollen Atmern aus der Passagierkabine – Töne, die den CVR nie erreichen. Die vorgebliche Steigerung der Intensität bewirkte das genaue Gegenteil: eine Verkitschung des unerwartet ruhigen und besonnenen Tons, in dem die Besatzung ihre letzten Äußerungen übermittelt, um künftige Unglücke zu verhüten. Andreas Ammer und FM Einheit sind “immer auf der Suche nach den verbliebenen Unmittelbarkeiten, sowohl nach den Unmittelbarkeiten im Leben als auch den Unmittelbarkeiten, die das Medium zulässt”,⁷² sagt die WDR-Dramaturgin Martina Müller-Wallraf.

Es gibt Momente, wo die Wirklichkeit stärker ist als die Kunst. Da muss man auch der Wirklichkeit ihr Recht einräumen. Dass man sich auch solchen Momenten künstlerisch stellen muss, bleibt als Herausforderung an eine Kunst, die es noch ein bisschen ernst meint.⁷³

⁷⁰ Andreas Ammer, FM Einheit: *Crashing Aeroplanes*. Westdeutscher Rundfunk 2001. Ursendung 18. 6. 2001, 23.05 Uhr. WDR 3. 50:42 Min.

⁷¹ Jochen Meißner: Interview mit Andreas Ammer. In ders.: *Der Prix Europa 2002*. Deutschlandfunk 2002. Ursendung 9. 11. 2002, 21.20 Uhr. DLF 32:00 Min. “Verstehbar” bezieht sich in diesem Zusammenhang nur auf die akustische Qualität der Aufnahmen.

⁷² Ebd.

⁷³ Ebd.

Die Kritik ließ nicht auf sich warten. Die Verwendung von Tönen echter Toter sei pornographisch, voyeuristisch und moralisch zutiefst fragwürdig. Andreas Ammer will diese Vorwürfe nicht akzeptieren:

Früher, bevor sie nur abstrakt wurde, war Kunst immer Kommunikation mit einem heiligen Bereich. Und der Tod ist so ein heiliger Bereich und deshalb war er unser Thema und diesmal auch unser Material.

Ich denke, dass wir den Tönen eine gewisse Heiligkeit zurückgegeben haben, die Leute ja nicht durch dieses Hörspiel umbringen, sondern gerade am Leben halten in ihrem Kampf mit der Technik. In allen Hörspielen, die ich mit FM Einheit gemacht habe, geht es immer um menschliche Auflösungszustände, ob es jetzt die Hölle von Dante ist oder die biblische Apokalypse. Das war immer der Versuch, solche Extremzustände der menschlichen Imagination fürs Radio oder für die CD sozusagen einzufangen.⁷⁴

Aber einen überzeitlichen Rettungsanker setzen auch Ammer und Einheit. Ein alter Lateiner rezitiert einen Text, von dem nur wenige Worte verstanden werden müssen, um zu erkennen, worum es geht – nämlich um den Traum vom Fliegen und sein Scheitern im Mythos von Ikarus.⁷⁵ Die letzten Worte der Cockpitbesatzung, gesprochen in Bewusstsein der Ausweglosigkeit ihrer Situation – und ihrer Aufzeichnung – begründen in der Fassung von Ammer und Einheit eine neue Art mythischer Überlieferung: Ikarus unter Live-Bedingungen.

VII. Fiktionen des Live

Schon Schlingensief's Hörspieldebüt *Rocky Dutschke '68* spielte mit der Fiktion einer Live-Sendung. Gefälschte Interviews, die ihre Inszeniertheit geradezu ausstellen, und vitale Parodien des so genannten "Brechtstils", der nur entstehen konnte, weil es in der DDR "weder Vitamine noch Mineralien gab",⁷⁶ steht der langsame Tod der Redakteurin für "Gedenken ohne Schmerzen" gegenüber, die vor aller Ohren live im Sendestudio vergast wird.

Aber nicht immer enden Begegnungen mit dem Prinzip Live tödlich. Als einer der großen Charismatiker unter den deutschen Regisseuren, ist Schlingensief 1999 nach Mazedonien gereist und hat sich von dem Elend der Flüchtlingslager anrühren lassen. In *Lager ohne Grenzen* verlässt Schlingensief den Schauplatz des Geschehens und inszeniert sein Hörspiel als die

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Im Wortlaut: "puer Icarus una stabat et, ignarus sua se tractare pericla, ore renidenti modo, quas vaga moverat aura, catabat plumas". Ammer/Einheit: *Crashing Aeroplanes* (Anm. 69).

⁷⁶ Christoph Schlingensief: *Rocky Dutschke '68*. Westdeutscher Rundfunk 1997. Ursendung 7. 1. 1997, 23.00 Uhr. WDR 1Live. 49:14 Min.

Travestie einer Spendengala, ergänzt um die Erzählungen kinderschändender Offiziere und hysterisierter Helferinnen.⁷⁷ Hier ist wirklich kein Ton authentisch. Schlingensief's Verhältnis zum Prinzip Live ist zwar immer ein inszenierendes, aber er nimmt es auch wörtlich, setzt sich ihm aus, und beglaubigt es mit seinem Körper. Christoph Schlingensief meint es wirklich ernst. Das 'Missverständnis', wenn man es denn so nennen will, besteht darin, mit dem Prinzip Live aus der Sphäre der Vermittlung wieder in die Unmittelbarkeit des Körpers vorstoßen zu können. Der bekommt aber dadurch seinerseits medialen Charakter.

Die Ängste, die ich als Kleinbürger habe, die sind dafür zuständig, dass ich die ganze Zeit eigentlich mit diesen Katastrophen, die das Leben ja auch ausmachen, nur auf eine andere Art und Weise umgehen kann. Eigentlich ist es lebensgefährlich, aber man hört's pochen, und das ist ein ganz warmes Gefühl bei einem selber, und auch da hat das Gehirn mal Pause.⁷⁸

In *Lager ohne Grenzen* ist die Wirklichkeit des Radios ausschließlich die Wirklichkeit des Radios. Die Außenwelt wird nur noch als Irritationspotenzial wahrgenommen, das den selbstreflexiven Betrieb am Laufen hält. Die Methode Schlingensief ist das Live-Ereignis als Recycling und das Recycling des Live. Kulturgüter sind mit dem "Grünen Punkt" zu versehen, um sie bei Bedarf wieder verwenden zu können.

Es ist alles zur Benutzung freigegeben, und es ist alles zu Abnutzung freigegeben, und alles, was abgenutzt ist, ist ja auch – wie in jedem Antiquitätenladen sichtbar – wohl mittlerweile mehr wert als das, was neu hergestellt wird.

Und jetzt haben wir den Salat, es ist alles zerstört, es ist alles da gewesen und jetzt wäre eigentlich Ende der Fahnenstange. Aber jetzt geht's eben wirklich in das tatsächlich auswertende Element dieses Jahrhunderts, nämlich zu dem Müll zu stehen und aus dem Müll etwas Recyceltes herzustellen. Und dadurch nicht nur zu veredeln, sondern einfach etwas zur Verfügung zu stellen, was man wieder auf dem Boden von Müll weiterverwerten kann.

Und diese Ökomaßnahme, die wir jetzt mit dem grünen Punkt und so weiter allmählich akzeptiert haben, die sollte man auch auf Kulturgüter stecken und sagen, dieses Stück von Herrn Soundso ist mit dem Grünen Punkt ausgezeichnet worden, weil es nämlich absolut noch mal verwertet werden kann. Recycelt es, recycelt die Welt.⁷⁹

⁷⁷ Christoph Schlingensief: *Lager ohne Grenzen*. Westdeutscher Rundfunk/Deutschlandradio Berlin 1999. Ursendung 23. 6. 1999, 23.00 Uhr. WDR 1Live. 33:29 Min.

⁷⁸ Christoph Schlingensief in: Gabriele Flessenkemper und Kati Hötger: *White Trash – Zündstoff für den Unterleib*. Feature. Westdeutscher Rundfunk 1996. Ursendung 23. 3. 1996, 23.00 Uhr. WDR 1Live. 49:14 Min.

⁷⁹ Ebd.

Von ähnlicher Qualität sind denn auch die Spenden, die in der Gala eingehen. Statt Geld gibt es gebrauchte Artikel des täglichen Bedarfs, über die sich die Moderatorinnen ganz doll freuen:

Meine Damen und Herren, ist das nicht großartig, das darf doch nicht wahr sein, wie sich hier die Spenden mehren und mehren. – Margit Carstensen, was haben Sie gerade für eine Spende bekommen, was für Spenden gehen bei Ihnen ein? Sie haben ja hier ... – Wiederum haben wir hier eine schöne Keramikvase, die gespendet wird. Das sind inzwischen nun schon einige. Wir haben jetzt inzwischen 14 Keramikvasen. Sehr schön, herzlichen Dank, meine Damen und Herren, und da kommt noch ein Max ..., Maxialbum mit Fotoflipp-Album; das ist was ganz großartiges, darüber werden wir uns sehr, sehr freuen. Und weiter, meine Damen und Herren, haben wir hier ein City-Bike 26 Zoll, das hatte ich schon gesagt, und eine Babylatzhose, sehr schön. Sehen Sie, denken Sie an all die kleinen Bedürfnisse des Alltags, meine Damen und Herren.⁸⁰

Gänzlich ohne die Schlingensiefchen Exaltationen kommt die Live-Fiktion *Die Stimme des Hörers* des Medienkünstlers und Hörspielautors Eran Schaerf aus.⁸¹ Auch die Anlehnung an die Hörgewohnheiten, die Roland Schimmelpfennigs *Krieg der Wellen* auszeichnete, ist seine Sache nicht, genauso wenig wie die ihrem eigenen Anspruch nicht ganz gerecht werdende Schöningsche Fassung des *War of the Worlds*. Schaerfs Fassung des Prinzips Live ist eine modellhaft abstrahierte. Keine Musik illustriert das Geschehen, nicht einmal die schrägen Cello-Akzente, die als Hochkultursignale regelmäßig den unbändigen Impuls umzuschalten auslösen. Keine An- oder Abmoderation sagt: „Achtung, Kunst“. Kein Schauspieler wurde eingesetzt, dessen typischen Hörspielsprech man schon an den Atmern erkennt. Die einzige Stimme der *Stimme des Hörers* gehört Peter Veit, einem Nachrichtensprecher des Bayerischen Rundfunks. Diese fungiert, modulationsarm und künstlich intoniert, als ‘automatischer Moderator’, der das Prinzip des Senders, das heißt die Funktionsweise seiner Software erklärt, Fehlermeldungen absetzt und Hackerangriffe auf das System meldet. Denn bei der titelgebenden “Stimme des Hörers” handelt es sich um einen autonomen, computergesteuerten Talkradio-Sender, dessen Programm ausschließlich von Höreranrufen bestimmt werden soll. In unterschiedlichen Sprechhaltungen spricht Peter Veit sämtliche Höreranrufe und Fremdprogramme, auf die sich der Sender “Die Stimme des Hörers” aufschaltet, wenn keine Anrufe eingehen oder diese redundant werden. Nur der Wechsel dieser Sprechhaltungen erlaubt es dem Hörspielhörer, sich in dem beginn-

⁸⁰ Schlingensief: *Lager ohne Grenzen* (Anm. 76). Die Schauspielerin Margit Carstensen hat das Wort ‘Maxialbum’ im Eifer des Gefechts nicht verstanden und es falsch betont; statt ‘Maxi-Album’ also ‘Maxial-Bumm’.

⁸¹ Eran Schaerf: *Die Stimme des Hörers*. Bayerischer Rundfunk 2002. Ursendung 23. 3. 2002, 22.05 Uhr. Bayern2Radio. 40:24 Min.

und übergangslosen Wortschwall zu orientieren. Im spannungsreichen Wechsel von kalkulierter Verwirrung und ebenso kalkulierten Redundanzen kann er sich niemals sicher sein, ob das spröde und sperrige Material der vorgetragenen Texte authentisch, manipuliert, rein fiktiv oder überhaupt das eines ganz anderen Senders ist. Das führt den vorgeblichen Anspruch eines Talkradios ad absurdum, als Stimme der Hörer das denkbar demokratischste Medium zu bilden. Als im Wortsinne utopischer, nämlich ortloser Sender ist "Die Stimme des Hörers" nicht einmal auf dem Frequenzband zu fixieren. Er ist ein – wie es im Stück heißt – adressenloser Ort am Rande der Demokratie. Der Sender könnte ebenso gut eine Werbepattform wie ein Notprogramm für Krisenfälle sein. Wer dahinter eine antidemokratische Verschwörung vermutet, sieht sich getäuscht. Nicht einmal die Finanziere des Senders (der Visacard-Inhaber-Club und die Gastarbeiter-Gesellschaft für Visa-Antragsteller) könnten gegen die Algorithmen der Software, das heißt gegen die selbstreferenzielle Operationsweise des Mediums, ihre Interessen durchsetzen. Und vielleicht ist eine der beiden Organisationen nur eine alternative Adresse, die der Sender aus "vergnügungspolitischen Gründen" hinzugefügt hat.

Versuchen, den Sender dingfest zu machen, entzieht sich die Steuerungssoftware durch Frequenzwechsel; und falls jemand versucht, eine eigene Diskussion zu 'programmieren', werden Daten wie die Namen von Personen, Orten, Kriegen usw. einfach durch "Soundso" ersetzt oder diesen Daten Alternativen(!) hinzugefügt. Anschließend wechselt der Sender die Frequenz. Ein Beispiel:

Heutzutage gibt es die Stimme Israels in der Soundsosprache nicht mehr. In 18 ½ Sendestunden Minuten Sekunden gibt es kein einziges politisches Programm. Nur Musik von Soundso und Soundso. Das muss man sich vorstellen: Soundso, die Ikone der Soundsomusik, die auf denselben Kanälen sang, auf denen Soundso Propaganda machte. Die mit dem Lied Soundso in der Ära der Transistorradios ihre größten Erfolge errang. Die nach der Ausweisung sowjetischer Experten durch Soundso "Gib mir meine Freiheit" sang. Das ist der Anfang unseres Rückzugs aus dem Äther, den wir mit der soundso sprechenden Stimme Israels so mühsam besetzt hatten.⁸²

Der Konnex von Bild und Abbild, Ereignis und Vermittlung ist verloren gegangen beziehungsweise nur noch in konstruktivistischer Terminologie zu beschreiben. Ein grundlegendes Konzept des Schaerfschen Werkes ist das so genannte Re-enactment⁸³ (die Wiederaufführung), das heißt die Umkodierung durch Wiederholung. Ein Foto, das vorgeblich Kampfhandlungen von als Palästinenserinnen verkleideten israelischen Elitesoldaten zeigt, wird in

⁸² Ebd.

⁸³ Eran Schaerf: *Re-enactment*. Ausstellung und Katalog. Esslingen 1996.

der Ausstellung *Scenario Data*⁸⁴ mit dem Kommentar präsentiert, dass das Bild nicht die Soldaten zeige, sondern Personen, die sich für diese Aufnahmen zu Verfügung gestellt haben. Das hat zur Konsequenz, dass “die Verwendung der Photos in der Presse [...] gesetzlich verbunden [ist] mit dem Satz ‘Zwischen Bild und Bildunterschrift besteht keine Verbindung’”.⁸⁵ Neben der Wiederaufführung ist die Übersetzung (ähnlich wie für Klaus Schöning und Andreas Ammer) eine zentrale Kategorie – nicht nur des Schaerfschen Werkes, sondern wohl auch des Prinzips Live: “Ich merke immer mehr, dass ein Kriterium, das für mich ganz wichtig ist, ist, ob es übersetzbar ist, das heißt übersetzbar in eine andere Sprache oder in ein anderes Medium.”⁸⁶

Das Medium prozessiert die Welt nach seinen eigenen Algorithmen. Der hochartifiziiellen formalen Konstruktion der *Stimme des Hörers* korrespondiert eine bemerkenswerte Welthaltigkeit. Denn die Themenkomplexe, die in den fiktiven Anrufen verhandelt werden, sind authentisch und reflektieren die politischen und medialen Verhältnisse in Israel.

Wir [Eran Schaerf und Eva Meyer] haben Bezug genommen auf die Medienlandschaft in Israel Anfang und Mitte der 90er Jahre: einerseits der Rückzug aus den besetzten Gebieten, andererseits Fortführung der Besetzung auf den Frequenzen. Also, dass man der palästinensischen Autorität Frequenzen gegeben hat, die gar nicht frei, sondern von Gegnern der palästinensischen Autorität innerhalb der palästinensischen Gesellschaft schon besetzt waren – was fast wie eine Kriegsliste oder fast wie eine Inszenierung von Gegnerschaft innerhalb der Palästinenser gewesen ist.⁸⁷

Je unwahrscheinlicher und komischer die Anrufe anmuten, umso authentischer sind die Realitätsartikel. Als zum Golfkrieg 1991 die orthodoxen Rabbiner auch den Strenggläubigen den Radioempfang gestatteten, stellte sich ihnen das Problem, das Programm geschlechtsspezifisch aufteilen zu müssen – einen halben Tag mit männlichen Sprechern für männliche Ohren, einen halben Tag mit weiblichen für weibliche Ohren. Natürlich stellt sich dem säkularisiert orientierten Israeli sofort die Frage, wie sich ein monosexuelles Programm von einem homosexuellen unterscheidet.

Die *Stimme des Hörers* betreibt keine Medienkritik von einem vorgeblich außermedialen Standpunkt, sondern macht im Vollzug die Operationsweise des Mediums Radio hörbar. Der Sender “Die Stimme des Hörers” ist

⁸⁴ Seit 1998 in Herzliya, Israel, Berlin, Bern und Turku gezeigt. Katalog Herzliya 1998. Versatzstücke daraus tauchen immer wieder in späteren Werken Schaerfs auf.

⁸⁵ Schaerf: *Die Stimme des Hörers* (Anm. 80).

⁸⁶ Interview mit Eran Schaerf in Jochen Meißner: *Über “Die Stimme des Hörers”*. Hessischer Rundfunk 2003. Ursendung 6. 4. 2003, 15.30 Uhr. HR 2. 16:39 Min.

⁸⁷ Ebd.

zugleich Erfüllung und Negation der Forderung aus Brechts Radiotheorie, das Radio von einem Distributionsapparat zu einem Kommunikationsapparat zu machen. Zwischen die Anrufe sind immer wieder analytische Passagen geschaltet, die – bisweilen überraschend präzise – die gegenwärtige Lage der Medienkriege auf den Punkt bringen und ganz nebenbei den Adressaten aller medialen Vermittlung wenn schon nicht gänzlich in Frage stellen, so doch zur *quantité négligeable* machen:

Alltägliche militärische Operationen mit theatralischen Anteilen sind publikumlose Aufführungen, die exklusiv von der Berichterstattung in Nachrichten wahrgenommen werden. Sie können nicht angekündigt werden, da der Staat als Produzent sich die politischen Implikationen der möglichen Anwesenheit eines Publikums nicht leisten kann.⁸⁸

Die nichtssagenden grünstichigen Bilder oder die Leerformeln der *embedded correspondents* sind nur die Wiederaufführung der in Schaerfs Stück vorgedachten Konzepte.

Mich hat zum Beispiel sehr interessiert, was das Stück von Orson Welles für Konsequenzen für die Regelung des Radios in Amerika hatte. Da wurde etwas inszeniert, aber das war so nahe an der Realität, dass es für real genommen worden ist. Es geht letztlich darum, wie man ganz genau dem Hörer kenntlich macht, wo er ist, wem er gerade zuhört und wie der Realitätsstatus dieser Sendung ist.⁸⁹

Gerade weil das Prinzip Live nur noch lose mit den Realitäten verkoppelt ist und im medialen Äther operiert, stellt sich das Problem, das Niklas Luhmann zum Ausgangspunkt seiner Theorie der Massenmedien genommen hat, verschärft: “Was wir über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir durch die Massenmedien.”⁹⁰ Dagegen wächst die Sehnsucht nach dem Echten und Authentischen; und sie manifestiert sich in Figuren wie der von Christoph Schlingensief gern zitierten Lafontaine-Attentäterin Adelheid Streidel, die ihren Akt als “private politische Entscheidung” verstanden wissen wollte. Auch die Männer mit den Teppichmessern meinten es am 11. September ernst, als sie neben möglichst vielen echten Toten auch noch möglichst schreckliche Bilder produzieren wollten. Während der aufgeklärte Medienkonsument auf die Differenz von Bild und Abgebildetem geeicht ist, versuchten sie in einem fundamentalistischen Akt, die Einheit des Schreckens und seiner Abbilder wiederherzustellen.

⁸⁸ Schaerf: *Die Stimme des Hörers* (Anm. 80).

⁸⁹ Schaerf in Meißner: *Über “Die Stimme des Hörers”* (Anm. 85).

⁹⁰ Niklas Luhmann: *Die Realität der Massenmedien*. Opladen ²1996. S. 9.