

Wolfgang Hagen

Akustische Medienwirkung und Medienreflexion: Invasion of Mars & Zauberei auf dem Sender

I.

"First Person Singular" war der designierte Titel einer Radioserie auf der zweitgrößten Radiokette des USA-Rundfunks der 1930er Jahre. Geplant zur besten Sendezeit, Sonntags Abends 20 Uhr, unterschreibt der 23 Jahre junge Orson Welles im Juni 1938 den Vertrag mit CBS. Mit Dutzenden von parallel laufenden Serials jeden Tag konkurrieren die beiden Radioketten NBC und CBS um jede Sendestunde. CBS ist, was Stationenzahl, Quoten und Umsatz betrifft, NBC noch unterlegen.

Orson Welles Stimme klang wie ein "vokales Musik-Instrument", sagt John Houseman, Freund, Geliebter, Ersatzvater, Skriptautor und Produzent, "ein vokales Instrument von abnormaler Resonanz und Flexibilität"<sup>1</sup>. Mit dieser Stimme, ihrem sonoren Umfang, ihrer berückenden Stärke, ihrem Melos, ihrem ausdrucksvollen, warmen, vollen, weichen Timbre, ihrer unfasslichen Wandelbarkeit und dialektfreien, unaffektierten Artikulation war Orson Welles schon in jungen Jahren berühmt geworden. Das Maiheft der Times hatte sein Konterfei aufs Cover genommen<sup>2</sup>, um ihn und seine kleine Off Broadway Theater-Kompanie zu präsentieren, "The Mercury Theatre". Jetzt zog das Ensemble - mit insgesamt über hundert (fast vollständig erhaltenen und zugänglichen<sup>3</sup>) akustischen Dramatisierungen klassischer Stoffe - ins Radio ein.

William Paley, milliardenschwerer Sohn eines Zigaretten-Tycoons, ist seit neun Jahren Eigentümer der CBS-Kette und will endlich zum Marktführer NBC aufschließen. Um sich von NBC zu unterscheiden, holt er Welles. Aber, - keine Stimme ist im Radio allein. In ihrer akustischen Medienwirkung liegt die Besonderheit des frühen amerikanischen Radios darin, dass an die sechs Tausend tägliche und wöchentliche Serials<sup>4</sup> mit leitenden Stimmen konkurrieren.<sup>5</sup> Die besondere Komplikation aber, mitverantwortlich für die Panik um "The War of the Worlds", besteht am Halloween 1938 darin, dass die Stimme, gegen die Orson Welles antritt, nicht 'eine' Stimme ist, sondern eine doubletlierte Stimme, ein

---

<sup>1</sup> Houseman, John: Run-Through, London: Penguin 1973, 362.

<sup>2</sup> Hilmes, Michele: Radio Voices, American Broadcasting, 1922-1952, Minneapolis: University of Minnesota Press 1997, 218.

<sup>3</sup> Vgl. <http://www.mercurytheatre.info> [Last retrieval: Monday 29 February 2016]

<sup>4</sup> -Im Zeitraum 1925 bis 1953.

<sup>5</sup> Eine gute Übersicht gibt: Hickerson, Jay: The Ultimate History of Network Radio Programming and Guide To All Circulating Shows, Hickerson 1992.

Stimmdoppel, nämlich ein Bauchredner im Radio; während auf der anderen Seite ein bis dato nahezu unbekannter Radio-Sound zu hören ist, O-Töne von einer kriegerischen Invasion einer fremden Macht auf us-amerikanischen Boden.

Als Welles 1938 bei CBS unterschreibt, lauschen sonntags abends über zehn Millionen auf dem Konkurrenzkanal NBC Edgar Bergen und seiner sprechende Puppe "Charlie McCarthy".<sup>6</sup> Bauchredner Bergen trägt sein Double klassisch auf dem Arm; wie aber fesselt er Millionen, die ihn nicht sehen? Geht es beim Ventriloquismus nicht darum, dass die andere Stimme körperlich unsichtbar bleibt, ohne die kleinsten Zuckungen auf den Lippen dessen, der sie spricht? Auch am 30. Oktober 1938 ist Edgar Bergen alias Charlie McCarthy auf Sendung. Es ist der Abend, an dem wegen der zeitgleichen Ausstrahlung des CBS-Hörspiels "The War of the Worlds" in einigen Städten der USA eine leichte bis mittlere Panik ausbricht. Was geschieht zeitgleich auf NBC? Wie laufen die akustischen Medienwirkungen?

Was den Ventriloquismus betrifft, so ginge es, mit Jacques Lacan, darum, dass der Bauchredner die "Einverleibung"<sup>7</sup> der Stimme, also ihre Gebundenheit an den Leib, gleichsam rückgängig macht, und die Stimme dem Körper entreißt, dekonstruiert und von ihm abspaltet. Aber gleichwohl bleibt es 'seine'. Dieser Oszillation einer an- und zugleich abwesenden Stimme kann man sich nur schwer entziehen; nur, sie erklärt noch nicht, wie all das funktioniert, wenn man die Abspaltung nicht sieht. Radioforschern wie John Dunning<sup>8</sup> oder Arthur Wertheim<sup>9</sup> blieb denn auch der Charlie McCarthy-Erfolg im amerikanischen Radio der 30er Jahre ein Mysterium.

Bergen lässt seinen Dummy von Anfang an als einen kleinen, raffinierten Verräter sprechen. Nie bleibt Charlies Anspielung aus, dass er in Wahrheit nur ein dummes Holz ist. Die Anspielung auf das Tote, auf Holz, aus dem Charlie gebaut ist, impliziert, dass der Dummy Charlie glänzend damit leben kann, dass er ein 'Nichts' ist. Dass Charlie eigentlich schon tot ist, wenn er spricht, macht ihn erst wirklich frei zu sprechen und alle die zu verspotten, die in ihrem Sprechen mehr zu sein vorgeben als sie sind. Bergens Stimme im Radio setzt also da an, wo es um die Paradoxie geht, sich mit seiner eigenen Stimme zu identifizieren. Alles läuft so, wie in Thomas Bernhards Kurzprosastück "Der

---

<sup>6</sup> Bergen tritt im Rahmen einer Show auf, die den Namen eines Sponsors trägt: "The Chase And Sanborn Hour". Erst 1949 wird - auf CBS - die "Charlie McCarthy Show" etabliert.

<sup>7</sup> Lacan, Jacques: Die Angst <L'Angoisse, 1963>, Übersetzung von Gerhard Schmitz, Paris: Éd. du Seuil 2004, 275.

<sup>8</sup> Dunning, John: Tune in Yesterday, Englewood Cliffs 1976, 125.

<sup>9</sup> Wertheim, Arthur F.: Radio Comedy, New York: Oxford Univ. Pr. 1992, 354ff.

Stimmenimitator"<sup>10</sup>, den man bittet, mal diesen und mal jenen zu imitieren, und am Schluss fragt, ob er auch seine eigene Stimme imitieren könne, und antwortet, das könne er nicht. Ähnlich läuft es bei Bergen gleich/ungleich Charlie. Bergen kann seinen Dummy nur zur fremden Person machen, indem er darüber hinwegtäuscht, dass sein Dummy der Andere seiner eigenen Stimme ist, die stets anders und zugleich bei sich selbst ist und immer war, und zwar in der intimsten Nähe, nämlich 'eigentlich' im eigenen Körper. Charlie funktioniert als ventriloquistische Puppe so perfekt im Radio, weil Bergen ihn fortwährend klagen läßt, nur Puppe zu sein (also unterdrückt und ferngesteuert) und zugleich darin allen überlegen sein läßt, vor allem seinem Schöpfer Bergen, über den er ja alles weiss. Es gibt keinen Sketch von Bergen/McCarthy, in dem nicht am Ende Bergen wie ein "Fool" da steht. Bergen erzählt, er sei ganz müde von der Woche und von den vielen kleinen Dingen, die so passiert sind, aber sein Double entlarvt die kleinen Dinger sofort als die kleinen Mädchen, die nicht einmal so klein sind, sondern das Objekt eines heimlichen Begehrens und eines offenbar krankhaft verrückten Verliebten. Die Stimm-Double verrät Geheimnisse wie nur eine Stimme sich selbst verraten kann.

In der Radio-Ventriloquismus-Show "Charlie McCarthy" geht es um den Platz des Anderen in der eigenen Stimme, um das Begehren der Stimme, das nicht und niemals sie selbst ist, das sich nicht und niemals in ihr erfüllt, weil das Begehren, das in der Stimme als Objekt einverleibt ist, in diesem Objekt immer auch leer ausgeht. Denn die Stimme ist kein ontologisches Objekt. Sie ist ein soziales Objekt und ein Objekt des Begehrens, sagt Jacques Lacan, dem zuzustimmen uns hier aus dem Kontext der Rekonstruktion der Radiogeschichte der USA zukommt. Dass die Stimme ein Objekt des Begehrens ist, dass man sie haben will und haben muss in einem Land der Immigration, in dem man, um wer zu sein, neu sprechen zu lernen hat, - das ist eine für die Analyse der akustischen Medienwirkungen des Radios ganz unverzichtbare These. Im amerikanischen Radio, in der Phase seiner Ausbildung zum Massenmedium in den 1930er Jahre, zeigen die Erfolge der zahllosen Serials und ihrer führenden Stimmen, wie "Charlie McCarthy", dass das Problem der Stimm-Findung eine der zentralen sozialen Fragen im krisengeschüttelten Immigrationsland USA in den Zeiten nach der Großen Depression war. Das faszinierend kunstvolle Aufspalten der eigenen Stimme, das man nicht sieht, aber hört, das ist Edgar Bergens frappierendes Erfolgsrezept.

Insofern, am Vorabend von Halloween, Sonntag, 30. Oktober 1938, blieb CBS im Grunde ohnehin quotenmäßig eher chancenlos. William Paley hatte Orson Welles nach wenigen Sendungen auf diesen Sonntag-Abend-Termin gesetzt, ein fast schon verzweifelter Versuch, dem Doppel Bergen/McCarthy Paroli zu bieten mit dem Konzept

---

<sup>10</sup> Bernhard, Thomas: Der Stimmenimitator, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978.

einer volltönenden Stimme, die als "First Person Singular" nie einen Zweifel aufkommen ließ, wer hier 'Ich' sagt. Orson Welles' 'Ich-Format' bestand darin, Klassiker und dramatische Romane der Weltliteratur jeweils aus der (von Welles gesprochenen) Ich-Perspektive eines ihrer Hauptakteure zu erzählen, auch wenn die Originalvorlage eine solche Erzählperspektive gar nicht enthält. Den reichlich intellektualistischen Serien-Titel "First Person Singular" hatte Welles erst unmittelbar vor Sendestart fallen gelassen. Wenn eben schon nicht viele Hörer zu erreichen waren, so sollten diese wenigen wenigstens eine gute Werbung für sein Theater erhalten, das unter der Woche weiterhin bis zu vier Broadway-Vorstellungen absolvierte. In den gut hundert Produktionen des "Mercury Theatre on the Air" verschweigt Orson Welles nicht eine Sekunde, dass der Erzähler immer Orson Welles heißt und es seine Stimme ist, die erzählt. Insofern bringt auch er das amerikanische Radio seiner Zeit auf den Punkt. Es ist ein Stimmen-Radio, das konstituiert ist durch eine Überdeterminiertheit der Stimme, die sich in seinen Serials tausendfach dupliziert, ausdifferenziert, von Stimm-Normen abweicht und damit selbst noch einmal Stimm-Normen befestigt.

Die 17. Produktion ist die Adaption von H.G. Wells Roman "The War of the Worlds"<sup>11</sup>. An diesem Abend werden die Medienforscher erstmals mit den Folgen der tatsächlichen Rezeption der Charlie McCarthy-Show bekannt. Es war etwa Viertel nach Acht. Die Show bestand aus vier "Skit"-Teilen, die jeweils mit Live-Musik unterbrochen waren.<sup>12</sup> Als in der ersten Pause Dorothy Lamour ihre Schnulze zu singen beginnt, schaltet jeder fünfte Hörer weg. Das erweist die (in dieser Form erstmalig durchgeführte) Akzeptanzanalyse im Nachhinein.<sup>13</sup> Die Musik führt bei 20 Prozent der Hörerschaft zum 'Zappen'. Gegen Viertel nach acht ist auf dem Nachbarkanal CBS zu hören, was eine Viertelstunde nach Beginn von "The War of the Worlds" auch heute noch nachzuhören ist: Die Marsianer sind gelandet, es brennt, einige Menschen sind tot, ein Augenzeuge und ein Reporter berichten hektisch und außer Atem. Die von NBC kommenden HörerInnen haben den ganzen Ich-Monolog-Anfang verpasst, jetzt hören sie einen hektischen Reporter (auch Orson Welles, aber verstellte Stimme), Live-Schaltungen hin und her, immer wieder unterbrochen durch gestörte Übertragungen, eine offenbar verheerende Invasion. Am Ende ist der Reporter selbst vor sich ausbreitenden Gaswolken auf der Flucht und bricht auf dem Dach des CBS

---

<sup>11</sup> Vgl. Koch, Howard, *The Panic Broadcast*, Boston-Toronto 1970, 31ff.

<sup>12</sup> Charlie McCarthy trat im Rahmen der "Chase And Sanborn Hour" auf. Der erhaltene Mitschnitt der Sendung vom 30.8.1938 ist auf verschiedenen Sammler-Plattformen erhältlich, z.B. <http://oldradiocat.com/EpLog/BergenMcCarty.html> [29. 02. 2016]

<sup>13</sup> Cantril, Hadley: *The Invasion from Mars <1947>*, in: Schramm, Wilbur / Roberts, Donald F.: *The Process and Effects of Mass Communication*, Urbana e.a. 1971, 579-595,

Gebäudes zusammen, live mit dem Mikrophon in der Hand. Eine auch heute noch akustisch eindrucksvolle Szene.

Am nächsten Morgen stellt sich heraus: Es hatte Aufruhr gegeben auf zahllosen Polizeistationen, in der CBS-Telefonzentrale und bei den Feuerwehr-Departments in vielen Städten, Menschen waren verstört auf den Strassen und in Parks herum gelaufen. Niemand kam zu Schaden; keine Verletzten, keine Toten. Aber die Tageszeitungen haben es auf dem Titelblatt: Radio-Panik, Radio-Hysterie. Die Gebete vor der Haustür, die Fluchten in die Parks, all das kam zustande, als der Ich-Erzähler Welles schwieg, als keine leitende Stimme durch das Programm führte, als alle gewohnten Radiostimmen verstummt waren; stattdessen Stimmengewirr, seltsam stockende Ansager, hier und da Schreie und schrille Geräusche. Und vor allem, immer wieder, technische Pausen, kurze Sendeausfälle, Mikrophongeräusche und technischen Störungen. Das, was von Charlie McCarthy herkommend, jetzt zu hören war, war nicht das amerikanische Radio, sondern das war – 'Radio pur', das Geräusch der Übertragung, die Interferenz der Katastrophe. Das war ein Radio, das in großer Perfektion ein Radio simuliert, das im Ausfall begriffen ist. Dieser Ausfall aller leitenden Stimmen verstärkte die Suggestion, eine Invasion der fremden Macht sei erfolgt. Fremde, stimmlose Wesen machten denen den Platz streitig, die Radio hören, um eine Stimme zu finden.

So hat die "War of The Worlds"-Panik auf eine kontingente und zugleich ironische Weise die Stimmpolitik des frühen amerikanischen Serienradios entlarvt, eben gerade dadurch, dass für eine knappe halbe Stunde am Halloween-Abend 1930 auf CBS keine Stimmpolitik mehr stattfand. Und tatsächlich, am Ort der gesuchten Stimmen, an dem nichts mehr stimmte, entstand Panik. Aber nur für eine kurze Zeit. Man musste ja nur den Kanal wechseln oder abwarten. Niemand kam zu Schaden.

## II.

Es gibt in der Geschichte der Radiohörspiele wenige, die nicht so sehr ein Hörspiel, sondern vielmehr die Störung eines Hörspiels zum Inhalt haben. Die "Zauberei auf dem Sender" von Hans Flesch, uraufgeführt im Frankfurter Sender am 24. Oktober 1924, spielt mit Störungen des Sendebetriebs am 24. Oktober des Jahres 1924. Es ist - in spielerischer Performanz - eine hintersinnige Medienreflexion über die akustische Medienwirkung des Radios.

"Liebes Fräulein, bitte schreiben Sie: Protokoll – haben Sie?", diktiert der Chef, als das Sendechaos Formen angenommen hat. "Jawohl, Herr Doktor", antwortet das Fräulein. Mit diesen Worten lernen wir in seinem Stück den Autor kennen. Es ist Dr. med. Hans Flesch, eben noch Assistent am physikalischen Grundlageninstitut für Röntgenmedizin, jetzt, seit einem halben Jahr, Leiter des Frankfurter Senders. "Am 24. Oktober 1924", diktiert der

Doktor am 24. Oktober 1924, "sollte um halb neun Uhr abends wie gewöhnlich – haben Sie? – .... das Abendkonzert beginnen. Schon bei den einleitenden Worten ..."<sup>14</sup> Hier wird das Protokoll der Störung wieder gestört. Die Handlung der "Zauberei auf dem Sender" besteht aus fortgesetzten Verdoppelungen und Feedbacks von Programmstörungen: Es brechen über den Doktor und die Hörer Kratzgeräusche, Börsenmeldungen und Trompetenklänge herein. Radioverwirrung. Verzweifelt wird der "künstlerische Assistent" gerufen. Wer ist das? Ernst Schoen ist sein Name und über ihn wäre, in der Realität von 1924, ein eigener Essay zu schreiben: Musiker und Komponist, ein Schüler Ferruccio Busonis und Edgar Vareses, ein lebenslanger Freund Walter Benjamins von Jugend an, ein Beförderer der damals modernen Musik im Radio wie wohl kein zweiter. Im Radio Frankfurt war er der Programmchef unter Intendant Flesch. "Schön, haben Sie das am Kontrollapparat gehört?"<sup>15</sup> fragt der Flesch im Hörspiel. Die Störungen verdoppeln sich, Schoen hat nichts gehört. Darauf Flesch: "Herr Schön, halten Sie es für möglich – ich meine – ganz im Prinzip, daß eine Musik ertönt, die tatsächlich nirgends gespielt wird?"

Hier schmuggelt Flesch eine der Kernfragen in sein Stück. Für Flesch, den Promotor eines neuen Mediums in Deutschland ein Jahr nach seiner Gründung, wird sie zur Schlüsselfrage des Radios. 1924 ist Musik, die aus dem Radio kommt, aber "im Radio" nicht wirklich gespielt wird, pure Zauberei. Allein, Flesch scheint zu ahnen: Musik, die aus dem Radio kommt, wird auf eine bestimmte Weise im Radio nicht gespielt. Das ist keine Frage des Ortes, der Zeit, ihrer Einheit oder Nichteinheit. Musik, die aus dem Radio kommt, ist, sagt die "Zauberei auf dem Sender" von 1924, nichts, was "gespielt", sondern eher produziert, hergestellt, simuliert, synthetisiert wird. 1924 aber war die Veranstaltung einer solcher Zauberei, alles also, was über das einfache Spielen von Musik vor einem Radiomikrophon hinausgeht, ein verrücktes und groteskes Experiment. Deshalb halten alle – wir sind jetzt wieder im Hörspiel – den "Doktor" für verrückt und rufen nach einem Arzt. Ausgerechnet! Aber es kommt kein Arzt, sondern es kommt – der Zauberer.

Die Botschaft des ersten Hörspiels der Hörspielgeschichte lautet: Radio ist Zauberei, Radio ist Verführung, Täuschung, Illusion und Simulation. Alle Störungen sind hier nur Spiel, nur ein "Als Ob" - aber Radio! Radio also, und das ist die dritte, die offenste und zugleich verborgenste Botschaft des Hörspiels, – Radio steht immer auf dieser Kippe zur Störung, zur Simulation. Im Radio weiß man nie genau, wo man ist, wenn man etwas hört, und wo, wenn nicht. Ist das die - seit 1924 - ungebrochene Faszination des Mediums? Jederzeit könnte so etwas wie eine Störung (oder Zauberei) über das Programm

---

<sup>14</sup> Flesch, Hans: Zauberei auf dem Sender. <1924>, in: Lauterbach, Ulrich: Zauberei auf dem Sender und andere Hörspiele:1962, 24-35, S. 31.

<sup>15</sup> Flesch Zauberei, 27.

hereinbrechen und kein Augenblick gibt absolute Gewissheit, ob das, was gerade im Radio geschieht, nicht selbst schon bloße Zauberei ist, oder eine auf gestörte Weise geordnete Welt darstellt.

"Ins Irrenhaus mit dem Zauberer!" ruft Flesch - als Radiochef im Hörspiel - dazwischen. Aber zu spät. Die Musik verlangsamt sich, klingt mit einem Mal atonal oder, gemäß Regieanweisung, "wie ein Grammophon, das hängen bleibt". Der Zauber wirkt. "Halt", ruft Flesch, "ich kann nicht mehr". Wir sind am Ende des Experiments mit der Apparatur. Die Störung muss in Ordnung gebracht werden. Man schafft den Zauberer – keiner erfährt wie – aus dem Studio und auf die unschuldigste Weise erklingt nun der Donauwalzer, wie er immer geklungen hat. "An der schönen blauen Donau". So endet das dramaturgisch gewiss nicht übertrieben anspruchsvolle Stück; aber so war eben Rundfunkmusik, wie sie sein sollte, wie "man" sie wollte, wie der Lizenzgeber der ersten Rundfunkgesellschaften, Hans Bredow in der Reichspost, sie wollte, wie auch, laut einer allerersten Umfrage aus dem Sommer 1924<sup>16</sup> die Hörerinnen und Hörer sie nachfragten. Aber das war nicht das Radio, wie Flesch es wollte.

In Dr. Hans Flesch, damals siebenundzwanzig Jahre jung, lernen wir den wichtigsten, innovativsten, sachkundigsten und mutigsten Radiopionier der Weimarer Zeit kennen. Es lohnt sich, seine Arbeit, die mit diesem Zauberei-Hörspiel-Experiment programmatisch begann, kurz weiter zu beleuchten. Flesch war fünf Jahre in Frankfurt und danach drei Jahre in Berlin Intendant. Ohne ihn wären wohl – um nur einige Namen zu nennen – Walter Benjamin, Ernst Krenek oder Paul Hindemith, Arnold Schönberg oder Eugen Jochum nicht zum Radio gekommen. Er hat Bertold Brecht ermutigt und beauftragt, Arnold Bronnen als Mitarbeiter eingestellt, Alfred Döblins Radioarbeit ermöglicht und Kurt Weill Kompositionsaufträge gegeben. Befreundet und verschwägert war er mit Paul Hindemith, wie Flesch in Frankfurt wohnhaft und dort anfänglich Konzertmeister an der Frankfurter Oper. Dass Hindemith später Professor für elektronische Musik wurde, der sogenannten "Rundfunkversuchsstelle" in Berlin,<sup>17</sup> ist Flesch ebenso zu verdanken wie die Existenz dieser Schule insgesamt.

Um die Rolle Fleschs zu verstehen, muss man an den erstaunlichen Umstand erinnern, dass das Deutsche Radio mit einem historisch ganz einmaligen und besonderen Kulturauftrag begann. Wäre dem nicht so gewesen, ein promovierter Arzt, Künstlerfreund und moderner Intellektueller wie Hans Flesch wäre nie Gründungsintendant in Frankfurt

---

<sup>16</sup> Soppe, August, Der Streit um das Hörspiel 1924/25 : Entstehungsbedingungen eines Genres, Berlin : Spiess, 1978, 94.

<sup>17</sup> Vgl. Kutsch, Arnulf, Rundfunkwissenschaft im Dritten Reich : Geschichte des Instituts für Rundfunkwissenschaft der Universität Freiburg, München [u.a.] : Saur, 1985.

geworden. Der besondere Kulturauftrag an das neue Medium Radio aber erging aus Abwehrgründen. Verleger und Akademiker erhielten Lizenzen für die Gründung der ersten Rundfunkgesellschaften,<sup>18</sup> nicht aus Liebe zur Kunst und Kultur, sondern weil das neue Medium ein absolut politikfreies, ein "strikt überparteiliches", ein vor jeder sogenannten 'Beeinflussung' geschütztes Medium werden sollte. Der Kulturauftrag verordnete zugleich den Ausschluss von politischen Themen, verängstigte Militärs und deutschnationale Bürokraten misstrauten dem Radio zutiefst.

Das konservative Militär hätte am liebsten Radio strikt untersagt. Dagegen finden wir auch in progressiveren Kreisen ein militärisch-industrielles Kalkül, das zugleich von einer politischer Angst überlagert war. Noch einmal November, noch einmal Revolution? Noch einmal "Funkerspuk" wie 1919, als sich zehntausende heimgekommene Weltkriegsfunker unter spartakistischer Führung vereinigten? Aus historischer Distanz wissen wir heute, wie brav und harmlos sich die Spartakisten binnen kurzer Frist hatten abspeisen lassen mit leeren Versprechungen, sie an einer staatsbeamteten Funkordnung zu beteiligen! Allein, von SPD bis Deutschnational war eine Einheitsfront gegen die Spartakisten von 1919 fortan entschlossen, für alle Zukunft allen "Funkerspuk" zu unterbinden.<sup>19</sup> Aus Angst vor Phantomen erklärt sich das scharfe Kulturpostulat fürs Deutsche Radio.

Aus heutiger Sicht war das ein fataler Fehlstart. Das deutsche Radio wurde von Beginn überladen mit einem überzogenen Kulturbegriff, umstellt von willkürlichen Verboten und politischen Hysterien. Aktuelle Berichte waren unerwünscht und wurden im Vorhinein zensiert, soziale Tagesfragen kamen so gut wie nicht vor. Das hat eine reelle, den sozialen Verhältnisse angemessene Entwicklung des Mediums so verzerrt, dass, neun Jahre nach seinem Start, der deutsche Reichsrundfunk wie eine reife Frucht in Hände von Joseph Goebbels fallen konnte, der 1933 bekanntlich in sein Tagebuch notierte: "[Das Radio] ist ein Instrument der Massenpropaganda, das man in seiner Wirksamkeit heute noch gar nicht abschätzen kann. Jedenfalls haben unsere Gegner nichts damit anzufangen gewußt."<sup>20</sup>

War der "Versuch einer Rundfunkgroteske" von 1924 eine möglicherweise äußerst hinter sinnige Anspielung auf diese grotesken Entstehungsbedingungen des Radios in Deutschland? Vermutlich auch. Vor allem aber war es ein Experiment mit den

---

<sup>18</sup> Lethen, Helmut, Verhaltenslehren der Kälte : Lebensversuche zwischen den Kriegen, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2014, 7.

<sup>19</sup> vgl. Lerg, Winfried B.: Die Entstehung Des Rundfunks In Deutschland - Herkunft und Entwicklung eines publizistischen Mittels, Frankfurt am Main: Verlag Josef Knecht 1965.

<sup>20</sup> Goebbels, Joseph: Die Tagebücher sämtliche Fragmente - Teil 1.2, München: Saur 1987, 372.



Möglichkeiten des Apparats. Aus dem Apparat heraus und von seinen technischen Bedingungen her stellt Flesch, so harmlos es auch daher kommen mag, die radikale Frage nach der Zukunft des Mediums als Kunst: "Für den Rundfunk, [für] diese wundervolle Synthese von Technik und Kunst auf dem Weg der Übermittlung, gilt der Satz: Im Anfang war das Experiment."<sup>21</sup> Wie für Brecht, Benjamin, Hindemith, Weill oder Döblin waren auch für Flesch die Stummfilme Chaplins wichtig. Und so wenig wie der Stummfilm kein bloßes Abbild der sichtbaren Welt bot, sondern mittels Schnitt und Collage eine neue Welt präsentierte, so wenig sollte auch das Radio bloßes Abbild akustischer Erscheinungen sein. Darum wird, so Flesch 1924, "auch beim Rundfunk-Konzert niemals künstlerisch Wertvolles ... herauskommen, wenn der Rundfunk seine Aufgabe darin sieht, lediglich gute Konzerte zu übertragen. Es bleibt dann beim unkünstlerischen Konzert-Ersatz."<sup>22</sup> "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."<sup>23</sup>

Fleischs Begrifflichkeit ist uns fremd. Wir sagen Medium und Produktion, wo er von Mechanik und Maschine spricht. Zu Fleischs Zeit aber ist der Begriff der Medien, wie wir ihn seit den 1950er Jahren verwenden, noch unbekannt. Fleisch und mit ihm Walter Benjamin müssen zu eigenen Nomenklaturen greifen. Das "unsichtbare Band [...] zwischen Publikum und Künstler"<sup>24</sup>, das ist - in anderen Worten - Benjamin's 'Aura' des künstlerischen Augenblicks, die im Theater, im Konzertsaal sehr wohl erlebbar ist. Dieses unsichtbare Band, dieser "göttliche Funke"<sup>25</sup>, kann im Radio nicht überspringen. Damit frappt, erstaunt, ja erzürnt Fleisch die eben erst etablierte Hörspielzunft. Für die Produktion von Hörspielen fordert er strikt den Einsatz von Aufzeichnungsgeräten zu Zeiten, als die in den Funkhäusern noch nicht existierten. Dagegen setzten fast alle großen Hörspieldichter und -Regisseure seiner Zeit – Fritz Walter Bischoff, Ernst Hardt, Alfred Braun oder Arnolt Bronnen – immer noch und immer mehr auf "künstlerische

---

<sup>21</sup> Fleisch, Hans: Das Studio der Berliner Funkstunde, in: Rundfunk-Jahrbuch:1930, 117-120, 117.

<sup>22</sup> Fleisch, Hans, Zur Ausgestaltung des Programms, Radio Umschau Nr. 10, 1924, 4.

<sup>23</sup> Fleisch, Hans: Hörspiel, Film, Schallplatte <Referat, gehalten auf der ersten Programmratstagung in Wiesbaden am 5. und 6. 6. 1928>, in: Rundfunk-Jahrbuch, 1931, 31-36, 35.

<sup>24</sup> Ebd., 8.

<sup>25</sup> Fleisch, Rundfunkmusik, S. 148.

Lebendigkeit" und "Wahrhaftigkeit"<sup>26</sup> des Augenblicks, auf das Erlebnis von "geistigen Strömungen" der "Stimme als körperlose Wesenheit"<sup>27</sup>, wie es der spätere Nazi-Theoretiker Richard Kolb propagierte und wie es gültig blieb bis in das deutsche Nachkriegsradio der 60er Jahre hinein.<sup>28</sup>

Für den Intendanten Flesch aber war klar, dass Kunst im Radio nur existieren kann durch Montage, durch Einschnitte ins Material, durch "Inserts" und Collage, also durch konjekturale Techniken der Reproduktion. Dieser konsequente Ersatz der Aura durch Reproduktion nimmt schon 1927 so deutlich Walter Benjamins spätere Thesen vorweg, daß man versucht sein könnte zu vermuten, er, Benjamin, der 1927 ins Radio kam, habe seine berühmten Thesen seinem langjährigen Arbeitgeber – Hans Flesch in Frankfurt und Berlin – abgelauscht<sup>29</sup>. Flesch ist es auch, Walter Ruttmanns legendäres Hörspiel "Weekend" (1930) in Auftrag gab, die erste und für lange Jahrzehnte einzige künstlerische Hörfunkcollage der deutschen Radiogeschichte, realisiert in fabulöser Schnitttechnik auf Lichtton-Zelluloid, wie Flesch es forderte.<sup>30</sup> "Weekend" klingt, wie erst wieder unser O-Ton-Hörspiel der siebziger Jahre klingen wird. Akustisch so weit voraus, nämlich fast ein halbes Jahrhundert, war Flesch seinem Radio. Wie geht das?

Was die Musik betrifft, so gibt die gezielte Dissonanz, die der Autor in den Regieanweisungen seiner "Zauberei" vorschreibt, zumindest einen Hinweis, wo Flesch künstlerisch herkommt. Hindemith, Flesch und Kurt Weill fordern in den zwanziger Jahren nichts weniger als eine 'absolute Radiomusik', analog zu den frühen Experimentationen des "abstrakten Films".<sup>31</sup> Wir würden heute sagen, sie fordern eine rein elektronische Musik. Das ist es, was Flesch anspricht, wenn er (den Busonischüler) fragt: "Herr Schön, halten Sie es für möglich - ich meine - ganz im Prinzip, daß eine Musik ertönt, die tatsächlich nirgends gespielt wird?" Als Flesch 1929 Intendant in Berlin wird und endlich die Mittel hat, richtet er als erstes ein "Studio für elektroakustische und elektronische

---

<sup>26</sup> Hans Siebert von Heister, Programmzeitschrift-Redakteur 1931. In: Weil, Marianne: Hans Flesch - Rundfunkintendant in Berlin, in: Rundfunk und Geschichte, 22, 1996, 223-243, 232.

<sup>27</sup> Kolb, Richard: Das Horoskop des Hörspiels, Berlin 1932, S. 64.

<sup>28</sup> Vgl. Schwitzke, Heinz: Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte. Köln-Berlin 1963.

<sup>29</sup> Ein Gedanke von Marianne Weil.

<sup>30</sup> Vgl. Goergen, Jeanpaul: Walter Ruttmann - eine Dokumentation, Berlin : Freunde d. Dt. Kinemathek, 1989, 38.

<sup>31</sup> Vgl. Moritz, William: Abstrakter Film und Farbmusik, in: Tuchman, Maurice / Freeman, Judi: Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890-1985. , Stuttgart: Urachhaus, 1988, 297-311.

Musik" ein. Flesch zur Einweihung: "Wir können uns heute noch keinen Begriff machen, wie diese noch ungeborene Schöpfung aussehen kann. Vielleicht ist der Ausdruck 'Musik' dafür gar nicht richtig. Vielleicht wird einmal aus der Eigenart der elektrischen Schwingungen, aus ihrem Umwandlungsprozeß in akustische Wellen etwas Neues geschaffen, das wohl mit Tönen, aber nichts mit Musik zu tun hat."<sup>32</sup>

Für Flesch ist die Frage der Radiokunst keine ästhetische allein. "Sicher ist die Ordnung das Richtige und die Unordnung das Falsche" lässt Sendeleiter Flesch, leicht pathetisch überhöht, den Sendeleiter Flesch zum Abschluss des Hörspiels sagen. Im Ernst: Radiokunst und absolute Radiomusik sind für Flesch immer auch Teil einer neuen Ordnung. Wenn es das Radio ist, das in der Welt eine neue Kunst ermöglicht, so muss auch in dieser Welt auch eine neue Ordnung möglich sein. Das Akustische ist hier eingebunden in ein soziales Kunstpathos, das Flesch von Brecht übernimmt. Bei Brecht finden wir davon die klarste Fassung. In der Einleitung zur Radioversion von "Mann ist Mann" entwickelt Brecht 1927 die Idee vom "Typus des neuen Menschen". "D[ies]er neue Typus Mensch wird nicht so sein, wie ihn der alte Typus Mensch sich gedacht hat. ... Er wird sich nicht durch die Maschinen verändern lassen, sondern er wird die Maschinen verändern, und wie immer er aussehen wird, vor allem wird er wie ein Mensch aussehen."<sup>33</sup> "Er wird", wie Brecht sagt, "erst in der Masse stark." Brecht sagt das, als erkennbar ein Begriff von Masse im Entstehen ist, die gleichsam erst durch das Radio seinen anschaulichen Ausdruck findet. Das Radio, das 1923 mit ein paar tausend Hörern begann, war auch im Deutschland der späten 20er Jahre auf dem Wege, Massenmedium zu werden. Für Brecht wie für Hindemith, für Weill wie für Flesch war das Radio jene moderne "Maschine", die die Chance und die Hoffnung auf einen Neuen Menschen erkennen ließ. Dieser neue Typus Mensch wäre es, der in Verwendung dieser Maschine das Gesicht der Masse vermenschlichen würde. Das aber verlangte vom Künstler, Kunst und Massenattraktivität zu verkoppeln. Dem entspricht Brecht und Weill's Dreigroschenoper und ihre Kooperation mit Hindemith im Lindberghflug - Hörspiel von 1929, dessen Aufführung Flesch beauftragt hat.

Danach zog er weitere Konsequenzen. Die letzte Phase seiner Radioexperimente folgt der Erkenntnis, dass nun auch realiter eine neue Ordnung des Radios geschaffen werden muss. Als Hans Flesch, bis dahin eher als Kunstmäzen, Frauenheld und Lebemann verschrien, 1929 nach Berlin kommt, wird er politisch. Als Erstes richtet er eine "Aktuelle

---

<sup>32</sup> Flesch, Hans: Rundfunkmusik, In: Rundfunkjahrbuch 1929. S. 146 ff., S. 150.

<sup>33</sup> Brecht, Bertold: Zu "Mann ist Mann" ders.: Gesammelte Werke, Bd. 17, Schriften zum Theater 3, Anmerkungen zu Stücken und Aufführungen 1918-56, Frankfurt:Suhrkamp 1967, 973-988, S. 977.

Abteilung" ein. Was für die Radiokunst nie galt, gilt nun für das Neue Radio, nämlich ein absoluter Vorrang der Aktualität, der Live-Berichterstattung, der "Vermittlung eines gleichzeitig sich ereignenden Vorgangs"<sup>34</sup>, wie Flesch noch umständlich sagen muss. Weder der Begriff "live" noch die Sache existierte bis dato im Kulturpostulats-Radio Weimars. Ob Minister auf dem Gehweg erschossen wurden oder Straßenschlachten tobten, – nichts davon wurde im Radio zeitnah und aktuell berichtet.<sup>35</sup> Flesch ordnet nun an, "Informationsbüros" einzurichten und quer durch die Stadt feste Übertragungskabel zu legen, damit der Rundfunk schneller an die neuralgischen Orte herankäme. Flesch will Parlamentsübertragungen organisieren und Radiomikrophone in Gerichtssälen aufzustellen. Das scheitert am Widerstand der staatlichen Radioaufsicht (Goebbels wird alles das wenige Jahre später einrichten). So richtet Flesch einstweilen einen "Rückblick auf Schallplatten" ein und schuf damit die erste Sendung im Weimarer Radio, die regelmäßig Original-Töne wichtiger Ereignisse der Woche enthielt. "Flesch ... wollte Leben, wollte Auseinandersetzung"<sup>36</sup>. Die heute noch von einigen Sendern (z.B. NDR) praktizierte Sendereihe "Gedanken zur Zeit" hat Hans Flesch in Berlin erstmals eingerichtet. "Hier soll der Redner", sagt Flesch "ungehemmt sein von mannigfachen Rücksichten, die das Mikrophon ihm sonst auferlegt".<sup>37</sup>

Energisch durchstößt Flesch in der letzten Phase seiner Radioarbeit die Schranke des Politikverbots und der Tabuisierung jeglicher Aktualität. Für wenige Monate praktiziert er ein modernes, journalistisches Radio, das der taumelnden Republik aufhelfen will. Als mächtiger und angesehener Intendant in Berlin kann er das, aber ruft genau damit die alten Angstphantome wieder auf den Plan. Binnen weniger Wochen wird im Frühsommer 1932 eine Rundfunkreform aus dem Boden gestampft, die den gesamten Reichsrundfunk unter die Ägide des Innenministeriums stellt. Nur noch regierungsamtliche Nachrichten werden verbreitet und das Verbot politischer Diskussion im Radio gilt schärfer denn je. Die privaten Rundfunkgesellschaften werden aufgelöst, ein Verfahrenstrick, mit dem Flesch schon im August 1932 rausgeworfen wird. 1933 wird ihm dann von Nazis ein "Rundfunkprozess" gemacht, 1934 ein zweiter. Obwohl alle Anklagen selbst vor Nazi-Gerichten keinen Bestand haben, sitzt Flesch bis Ende 1935 ein. Danach wird er als "Halbjude" eingestuft, bekommt Berufsverbot und ist in Deutschland ein erledigter Mann. Und doch, an Emigration hat Hans Flesch offenbar nie gedacht. Gegen Ende des Kriegs

---

<sup>34</sup> Zit. nach Weil, 228.

<sup>35</sup> Ebd. S. 226ff.

<sup>36</sup> Ebd. S. 228.

<sup>37</sup> Ebd.

praktiziert er für kurze Zeit wieder als Arzt in einem kleinen Dorf an der Oder. Freiwillig. Als die russische Front heranrückt, organisiert er noch Anfang April 1945 ein Lazarett für die Verwundeten und bleibt bei ihnen.<sup>38</sup> Seither gilt Hans Flesch als verschollen.

Mit ihm war noch Jahrzehnte nach dem Krieg auch sein Hörspiel verschollen. Man erklärte die "Zauberei auf dem Sender" bis in die siebziger Jahre hinein für unbedeutend, für belanglos, für unverständliche Spielerei, vielleicht noch bestenfalls für irgendwie "interessant".<sup>39</sup> Über den wichtigsten Programmponier des deutschen Vorkriegs-Rundfunks existiert bis heute keine Biografie, seine zahllosen Aufsätze und Vorträge liegen immer noch unbibliographiert in neun Jahrgängen von ca. 40 Rundfunkzeitschriften verborgen.

---

<sup>38</sup> Vgl. Flesch-Thebesius, Marlies, Hauptsache Schweigen : e. Leben unterm Hakenkreuz, Stuttgart : Radius-Verl., 1988.

<sup>39</sup> Hörburger, Christian: Das Hörspiel in der Weimarer Republik, Stuttgart 1975, 130.