

<u>Einleitung</u>	1
<u>Körperkonzepte</u>	5
<u>Zweiwegmedien</u>	12
<u>Radio: Geschichte, Kunst und Theorie</u>	13
Radio-Kunst: Das Hörspiel als sich abgrenzende Kunstform	16
Elemente des Hörspiels.....	21
Hörspiel versus Feature.....	25
<u>Die Medienästhetik nach Brecht</u>	27
„Radau um Kasperl“	44
Enzensberger Medienbaukasten.....	45
„Requiem für die Medien“	47
Brechts Radiotheorie.....	50
Brechts Modell der Lehrstücke	54
Der Ozeanflug.....	57
<u>Entstehung des Netzes – Ein kurzer Abriss der technischen Bedingungen</u>	61
WWW (World Wide Web).....	64
Internet.....	65
<u>Netzkunst</u>	65
Die Vorläufer der Netzkunst – Happening, Fluxus und Konzeptkunst.....	67
Netzkunst in Kategorien.....	73
Der mediatisierte Körper versus der Körper als Medium	78
„Murmuring Fields“	80
<u>Conclusio – Theatrale Körperlichkeit in Zweiwegmedien</u>	84
<u>Literatur</u>	94
Lexika:.....	94
Selbstständige Werke:.....	94
Unselbstständige Werke:.....	99
Onlinequellen:.....	100
Linksammlung:.....	101
Zusammenfassung (abstract).....	102
Danksagung.....	104
CURRICULUM VITAE.....	105

Radiotheorie und extended performance im Vergleich – Theatrale Körperlichkeit in Zweiwegmedien

Einleitung

Interaktion ist eine Grundlage sozialer Systeme. Überall, wo Menschen wechselseitig aufeinander einwirken, wird interagiert. Das Theater ist dabei ein ganz besonderer Ort der Interaktion. Einerseits ist sie der dramatischen Kunst per se immanent, andererseits findet Interaktion in allen beteiligten sozialen Systemen statt.

Die vorliegende Arbeit hat zum Ziel, sich mit einem Teilaspekt der Interaktion sozialer Individuen auseinander zusetzen und beschäftigt sich mit theatraler Körperlichkeit in Zweiwegmedien. Als Zweiwegmedien werden jene Massenmedien verstanden, die die technische Möglichkeit bieten, zu senden und zu empfangen.¹

Das erste Kapitel befasst sich mit dem Körperbegriff im Allgemeinen. Besonderes Augenmerk soll dann weiterführend auf die Verkörperung und die Interaktion, die in sozialen Gefügen konstitutiv ist, aber auch in technischen Medien ProtagonistInnen miteinander in Beziehung setzt, gelegt werden. Denn die Möglichkeit der Interaktion definiert Medien zu Zweiwegmedien. Für den Rundfunk hat Bertolt Brecht in den 1930er-Jahren diese Aufgabe unter anderem in seiner Radiotheorie² eingefordert. Weitere theater- und medientheoretische Überlegungen Brechts und Walter Benjamins wurden auf Grund der politischen Forderungen ausgewählt. Denn die Forderung nach Partizipation ist eine politische. Sechzig Jahre später bietet das Internet teilweise entsprechende Strukturen. Eine medientheoretische Auseinandersetzung mit Netzkunst soll in einem Kapitel den entsprechenden Kontext aufzeigen. Beispielhaft für ein interaktives Netzkunstwerk wird eine Performance beschrieben, in der verschiedene Datenquellen miteinander verbunden und in einem teilweise projizierten Bühnenraum Bewegungen der DarstellerInnen in Klänge und Grafiken umwandelt werden.

Anhand von Brechts Hörspiel „Ozeanflug“ und der extended performance „Murmuring

¹ Kommunikationstechnologien lassen sich nach ihrer kommunikativen Verwendbarkeit in Einwegmedien und Zweiwegmedien unterscheiden. Einwegmedien eignen sich dabei vor allem für die Bereitstellung von Informationen bzw. Produkten, sind also „Produktmedien“. Zweiwegmedien ermöglichen Interaktion zwischen Individuen und können als „Prozessmedien“ bezeichnet werden. „Einwegmedien kommunizieren Aktionen. Zweiwegmedien ermöglichen Interaktion“, in: Jessica Lipnack/Jeffrey Stamps, Virtuelle Teams, Projekte ohne Grenzen, Ueberreuter, Wien/Frankfurt 1998, S. 118. Ein weiteres Unterscheidungsmerkmal ist das Verhältnis zwischen Anzahl der SenderInnen und der EmpfängerInnen. Die jeweiligen technischen Bedingungen werden durch herrschende Machtverhältnisse und deren Zielsetzungen bestimmt.

² Brechts sogenannte Radiotheorie ist kein in sich geschlossenes Denkmodell, sondern eine Sammlung von Schriften zum Thema Rundfunk, deren Innovationswert sich bis heute erhalten hat.

Fields“ der Medienkünstlerin und -theoretikerin Monika Fleischmann soll zum Abschluss die theatrale Körperlichkeit belegt werden.

Die Auseinandersetzung mit dem menschlichen Körper war seit jeher vielfältig.

Demgemäß werden Körperbegriffe durch die jeweiligen Diskursrahmen bestimmt, die ihn verschieden definieren und interpretieren. Der Körper selbst war und ist dabei immer auch Spiegel der jeweiligen Gesellschaft. Zusammenfassend kann dazu aus dem anthropologischen Werk „Leib-Zeichen, Körperbilder, Rhetorik und Anthropologie im 18. Jahrhundert“, das in verschiedenen Aufsätzen die Beziehung zwischen Körper, Wahrnehmung und Repräsentation thematisiert, zitiert werden: „Der Körper unterliegt einer kulturellen Geschichte jenseits der biologischen Evolution: Es ist die Geschichte seiner Wahrnehmung und seiner zeichenhaften Vermittlung.“³

Mittels des Körpers kann sich der Mensch gesellschaftlich einordnen, hervorheben oder abgrenzen. Der Körper ist ein integraler Bestandteil sozialen Handelns, wenn Menschen miteinander interagieren. Die Analogie zwischen dem sozialen Handeln im Allgemeinen und dem Theater wurde vom amerikanischen Soziologen Erving Goffman (1922–1982) in seiner Arbeit hergestellt. Eine seiner wichtigsten Arbeiten dazu ist „The Presentation of Self in Everyday Life“ (1956, dt. „Wir alle spielen Theater“). Darin zieht er das Theater als Modell für die soziale Welt heran und nennt jene soziale Ordnung „Interaktionsordnung“. Deren wesentlichstes Merkmal ist die körperliche Präsenz mindestens zweier AkteurInnen, die wechselseitig aufeinander reagieren können.

Nach Goffman spielen alle Menschen prinzipiell Theater, da sie in Interaktionen versuchen, von sich ein gewisses Bild zu vermitteln, wenn sie wissen, dass sie beobachtet werden. Sie schaffen sich eine Fassade, „ein standardisiertes Ausdrucksrepertoire mit Bühnenbild und Requisiten.“⁴

Der Weltbühne und der Theaterbühne gemeinsam ist die Bedingung für Interaktion, die körperliche Präsenz der AkteurInnen. Demgegenüber stehen Massenmedien, die durch technische Möglichkeit zu senden und zu empfangen Interaktion bieten, und so per definitionem zu Zweiwegmedien werden. Zwei dieser Medien sind der Rundfunk und das Internet.

Beiden gemeinsam ist ihre Entwicklung auf Grund militärischer Anforderungen. Der Rundfunk, dessen drahtlose Übermittlung sich wie das Funken für die Kriegsführung zu eignen schien und das Internet, um im Kriegsfall die Nachrichtenübermittlung zu

³ Rudolph Behrens, Roland Galle (Hg.), Leib-Zeichen. Körperbilder, Rhetorik und Anthropologie im 18. Jahrhundert, Königshausen und Neumann Verlag, Würzburg 1993, S. 7.

⁴ Markus Mikikis, Erving Goffman – Interaction Order“, Grin Verlag, München 2007, S. 15.

dezentralisieren und so weniger angreifbar zu machen.

Eine weitere Gemeinsamkeit ist die Absenz unmittelbarer Körperlichkeit. Während im Hörspiel als der künstlerischen Ausdrucksform des Rundfunks die Stimme für den Körper bzw. für die Vorstellung vom Körper konstitutiv ist, wird für Netzkunstwerke der körperliche Ausdruck in Daten übersetzt, die mit anderen Datenquellen kombiniert werden, um schließlich als Datenanhäufung dargestellt zu werden. Zweiwegmedien erheben den Anspruch auf Interaktion. Allerdings fehlt ihnen dazu die von Goffman geforderte körperliche Präsenz.

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der spezifischen Körperlichkeit im Hörspiel und in der extended performance. Anhand des Hörspiels „Ozeanflug“ und der extended performance „Murmuring Fields“ sollen die spezifischen Eigenschaften theatraler Körperlichkeit in Zweiwegmedien aufgezeigt werden.

Körperkonzepte

Die theoretischen Zugänge zum menschlichen Körper sind vielfältig. Einer dieser Zugänge ist die Auseinandersetzung mit dem theatralen Körper, der untrennbar mit dem Alltagskörper der DarstellerInnen verbunden ist. Ein kurzer Abriss über die Auseinandersetzung mit dem Körperbegriff soll einen allgemeinen Rahmen für das Kapitel über die theatrale Körperlichkeit bilden und ist vorangestellt.

Körper (lat. „corpus“): allgemein sinnlich-wahrnehmbarer Gegenstand (meist auch ausgedehnt und räumlich lokalisierbar). [...] Platon unterscheidet zwischen der Welt der nicht-körperlichen Ideen und der Welt der Einzeldinge, die einen körperlichen Charakter haben. Die Einzeldinge sind im Unterschied zu den Ideen materiell, ausgedehnt und vergänglich. Nach Aristoteles ist ein Körper materieller Gegenstand, dem eine Form inhärent ist. [...] Bei Descartes ist die Ausdehnung das Hauptmerkmal des Körpers. Er unterscheidet zwischen der ausgedehnten Substanz (res extensa), dem Körper, und der denkenden Substanz, dem Geist bzw. reinen Denken (res cogitans). [...] Im Laufe der Philosophiegeschichte wurde Körper als (menschlicher) Leib aufgefaßt, der dem Geist bzw. der Seele entgegengesetzt ist. In diesem Zusammenhang entsteht (besonders seit Descartes) das so genannte Leib-Seele-Problem.⁵

Bis ins 19. Jahrhundert hinein war der Körper für sich allein kaum ein philosophischer Untersuchungsgegenstand. In der christlichen Tradition gilt er als marginal, wird abgewertet und als physikalisch-mechanisches Präparat den Naturwissenschaften überlassen.

Aber das grundsätzliche Interesse am Körper im Detail ist nicht neu. Seit jeher sind Jugend und Alter, Gesundheit und Krankheit, Schönheit und Hässlichkeit wichtige Themen. Auch die Verbindungen und mögliche Wechselwirkungen zwischen Körper/Leib und Seele beschäftigen die Menschen bereits in frühen Kulturen. Archäologische Funde von Begräbnisritualen geben davon Zeugnis. Und so wurde schon früh über den manipulierten Körper theologisiert, philosophiert, experimentiert und gedichtet. Beginnend mit der Aufklärung gewinnt der Körper an Bedeutung, die durch die Moderne im 19. und 20. Jahrhundert weiter verstärkt wurde.

Das bürgerliche Postulat der Aufklärung, den Körper durch Bildung zur bürgerlichen Repräsentanz von Gleichheit, Unabhängigkeit, Nützlichkeit und damit zur Demokratie zu machen, ist überholt.

Heute gilt der Körper als Kennzeichen für soziale, psychische und physische Unterschiede und damit als Statussymbol.

Mit wachsender Bedeutung entstand ein Kult rund um den Körper, der immer enger an den Begriff der Identität geknüpft wird. Gleichzeitig steigt auch Zahl der Theorien und

⁵ Alexander Ulfig, Lexikon der philosophischen Begriffe, Fourier Verlag, Wiesbaden 1997, S. 234.

wissenschaftlichen Zugänge zum Körper. Und fast alle dieser Theorien scheinen dazu angetan, den Körper aufzulösen.

Beginnend mit Descartes trennt der Dualismus den Leib vom Geist, der nunmehr als alleiniger Sitz des Selbstbewusstseins gilt. Von Kant haben wir gelernt, dass die Wahrnehmung des Körpers von der transzendentalen Synthesis⁶ abhängt. Foucault macht den Körper „zu einer Relaisstation der Disziplinen“ und für Lacan ist die Identität eine Fiktion abhängig vom Imaginären. Die Gender Studies trennen in der Auseinandersetzung biologisches und soziales Geschlecht. Sex wird bei Judith Butler zu einer Gender-Variante. Der radikale Konstruktivismus schließlich lehrt, dass Kognition von der Außenwelt unabhängig ist und nach ihren eigenen Regeln funktioniert.⁷

Und Ernst Bloch schreibt zu Beginn seiner „Tübinger Einleitung in die Philosophie“:
„Ich bin. Aber ich habe mich nicht. Darum werden wir erst.“⁸

Helmut Plessner formulierte Jahrzehnte früher die *conditio humana*: Leibsein und Körperhaben.⁹ Beide, Plessner und Bloch wenden sich mit einer einfachen Sprache einer komplexen Diskussion zu, um den zur Selbstverständlichkeit hin verbrauchten Unterschied zwischen Körper und Geist zu thematisieren, der zwar immer schon diskutiert wurde, aber seit Descartes bis hinein ins

20. Jahrhundert auf der Anthropologie lastete.

Der Körper gilt nicht als natürlich oder ursprünglich, sondern muss als lebendiges Produkt der Evolution und der Geschichte gesehen werden. Dem folgend stehen die historischen Human- und Sozialwissenschaften, vor allem die historische Anthropologie, vor den Naturwissenschaften und auch vor einer naturwissenschaftlichen Variante der Anthropologie.

⁶ Immanuel Kant: Synthetische Urteile (Erweiterungsurteile); „In allen Urteilen, worinnen das Verhältnis eines Subjekts zum Prädikat gedacht wird, [...] ist dieses Verhältnis auf zweierlei Art möglich. [...] Analytische Urteile (die bejahende) sind also diejenige, in welchen die Verknüpfung des Prädikats mit dem Subjekt durch Identität, diejenige aber, in denen diese Verknüpfung ohne Identität gedacht wird, sollen synthetische Urteile heißen.“
Immanuel Kant, Kritik der reinen Vernunft, Meiner Verlag, Hamburg 1998, S. 57.

⁷ Hartmut Winkler, Schmerz, Wahrnehmung, Erfahrung, Genuss. Über die Rolle des Körpers in einer von Medien bestimmten Welt, in: Parombka, Stephan; Scharnowski, Susanne (Hg.), Phänomene der Derealisierung, Passagen Verlag, Wien 1999, S. 211.

⁸ Ernst Bloch, Tübinger Einleitung in die Philosophie, Suhrkamp, Frankfurt 1985, S. 13.

⁹ Helmut Plessner (1982–1985). Neben seiner Auseinandersetzung mit dem Werk Kants (Untersuchungen zu einer Kritik der philosophischen Urteilskraft, Habilitation, Köln 1920) ist sein Name eng mit dem Begriff der modernen philosophischen Anthropologie verbunden und mit „[...] seiner Auseinandersetzung mit der Frage nach dem Wesen und der Methode der Philosophie. P. verfolgt dabei das Ziel einer Neuschöpfung der Philosophie, um die Spaltung der Wissenschaft in Natur- und Geisteswissenschaften sowie der Philosophie in Wissenschafts- und Weisheitslehre zu überwinden.“
Julian Nida-Rümelin (Hg.), Philosophie der Gegenwart in Einzeldarstellungen, Von Adorno bis v. Wright, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1999, S. 569.

Während einer verhältnismäßig kurzen Zeitspanne hat(te) die Zivilisation einen verheerenden Einfluss auf den Körper und macht ihn zum Prothesenkörper, der im Namen der Emanzipation zugerichtet und unterdrückt werden muss. Denn zivilisatorisch ist der Körper eine Fehlkonstruktion, ein nicht integrierbarer Rest(müll), der der theologischen und technologischen Vergeistigung im Wege steht. Als die fundamentalsten Schwächen des Körpers gelten die beiden Tabuthemen Sexualität und Tod. Die Transformation des Körpers in das Bild und damit von der Vergänglichkeit in die Ewigkeit war die zivilisatorische Methode, mittels Verdrängen und Vergessen den Umgang mit dem Körper zu pflegen. Der Jahrhunderte lang eingeschränkte Zugang zum Abbild ist nun prinzipiell jeder/jedem offen und die Differenz von körperlicher Realität und Körperbild entfällt. Nun gibt es nur noch Bilder für die Ewigkeit.

„Bilder sind Denkmäler gewesenen Lebens. Mit einem Wort: Sie sind tot.“¹⁰

In der Folge basiert die Auseinandersetzung der historischen Anthropologie auf dem zerstückelten Körper, und die Kategorie des Schmerzes ist unabdingbar.

Der Versuch der WissenschaftlerInnen, ihrem Körper zu Leibe zu rücken, entfremdete den Körper bis zum Äußersten. So wurde der Körper mit dem Skalpell zerlegt, unter das Mikroskop gelegt, das Gesehene beschrieben, taxonomiert und abgebildet. Der künstlerische Ausdruck dafür war der Realismus der bildenden und darstellenden Künste. Es entstand und entsteht eine Fülle an Wissen über den Körper in seiner materialen, medizinischen, biologischen und genetischen Dimension. In Korrespondenz dazu ist die Menge an Einschränkungen, Deformationen und Abwertungen von körperlichen Erfahrungen. Auch über das Bewusstsein, die Kognition, das Mentale, den Geist und die Seele gibt es eine vergleichbare Fülle an Erkenntnissen. Vielleicht herrscht gerade deshalb immer noch Unklarheit über das Beziehungsgeflecht zwischen Körper, Geist und (Sozial-) Ökologie.

Und der Körperbegriff entzieht sich weiterhin klar abgrenzbaren Definitionen.

Aber um das Was des Körpers geht es seit dem mechanistischen Paradigma Descartes' und seiner Trennung zwischen Materie und Geist eigentlich schon lange nicht mehr:

Wesentlicher ist viel mehr, wie der Körper funktioniert. Die Orientierung am Körper als Physis folgt einer sehr strikten Trennung zwischen exoterischem Wissen, das den Körper als komplexe, nicht triviale, perfektionierte oder substituierte historische Maschine sieht, und dem esoterischem Wissen um den Körper, das zum Beispiel in der fernöstlichen Tradition

¹⁰ Karlheinz Barck (Hg.), Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Metzler Verlag, Stuttgart/Weimar 2001, Bd. 3, S. 427.

davon ausgeht, dass der Mensch zumindest aus sieben Körpern besteht.¹¹

All diesen Wissenstraditionen und Vokabularien gemeinsam ist die Unmöglichkeit einer validen Fassung des Körperbegriffs. Um sich dennoch einer Begrifflichkeit des Körpers annähern zu können, werden in der Regel in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung Begriffe einander gegenübergestellt. Wie zum Beispiel Leib vs. Körper, Wissen vs. Körper, Leben vs. Körper und Geist vs. Körper.¹²

Körpergeschichte kann daher niemals Erfahrungsgeschichte sein, sondern ist immer (nur) Diskursgeschichte. Denn die Richtlinien der jeweiligen Denkrichtung bestimmen die Fragestellung und damit den Erkenntnisgewinn.

Die grundsätzliche Auseinandersetzung mit dem Körper als Ursache oder als Wirkung setzt sich auch im zeitgenössischen Diskurs fort: Ist der Körper soziales, mediales Produkt¹³ oder ursprünglicher und authentischer naturwissenschaftlicher Untersuchungsgegenstand?

Sigmund Freud überschreitet die disziplinären Grenzen und verallgemeinert die Kausalität. Nun wirkt der Körper auf die Seele und die Seele auf den Körper. Die Einführung des Unterbewussten „[...] erlaubt nicht nur die lückenlose kausale Anordnung des Psychischen, sondern untergräbt auch das Bewusstseinsprimat der Seele;“¹⁴ Freud überwand die Substanztrennung, indem er ihre Prinzipien nutzte, aber ihre Intention veränderte.¹⁵

Mit Freud ist der psychoanalytische Körper nun Symptom geworden und gibt Auskunft über seelische Abläufe. Aber auch die beginnende Sicht auf den Körper als gesellschaftlichen Bedeutungsträger fällt in diese Zeit. Nun interessierte sich auch die Soziologie für die Einschreibungen herrschender Machtverhältnisse in den Körper als Repräsentant eben jener Ordnung. Diese Ansätze bilden die Grundlage über den bis heute andauernden Diskurs über „Verkörperung“, „soziales vs. biologisches Geschlecht“ und

¹¹ Die sieben Körper sind der physische, der ätherische, der astrale, der mentale, der spirituelle, der kosmische und der nirvanische. Vgl.: Osho: Meditation. Die Kunst der Ekstase, Innenwelt Verlag, Köln 1995, S. 258ff.

¹² Vgl.: Barck, Ästhetische Grundbegriffe, S. 428ff

¹³ So sieht zum Beispiel die Genderforschung Geschlechterrollen als in den Körper eingeschriebene soziale Rollen, die nicht zwangsläufig an biologische Tatsachen gebunden sind. „Man kommt nämlich nicht als Frau zur Welt, man wird es.“ Simone de Beauvoir, Das andere Geschlecht, Rowohlt, Reinbek 1992, S. 334.

¹⁴ Catherine Newmark, Verkörperung: Versuch einer historischen Analyse der Idee des Körpers als Effekt, Wilhelm Wundt und Sigmund Freud zum Leib-Seele-Problem, in: Karl Brunner (Hg.), Verkörperte Differenzen, Reihe Kultur.Wissenschaften; Bd. 8,3, Turia und Kant Verlag, Wien 2004, S. 55.

¹⁵ Vgl.: Ebenda.

nicht zuletzt die entsprechenden Zurichtungen des Körpers.¹⁶

Im Computerzeitalter verschiebt sich der Schwerpunkt bei der Auseinandersetzung um die Leib-Seele-Beziehung hin zur Unterscheidung zwischen dem Menschen und intelligenten Maschinen.

Bisherige Unterscheidungskriterien sind unter anderem die Einzigartigkeit der Lebensgeschichten menschlicher Individuen, der menschliche Sozialisationsprozess und die bisher nicht konstruierbare Fähigkeit, Erfahrungen zu sammeln und in einen Bedeutungskontext zu stellen.

Den unterschiedlichen Zugängen zum Körper ist eines gemeinsam: Die anthropologische Einheit „Mensch“ ist in ihrer Begrifflichkeit von fließenden Grenzen eingefasst. Denn der Begriff ist ein soziales Konstrukt abhängig von Alter, Geschlecht und/oder der Hautfarbe, das kulturellen und historischen Veränderungen unterworfen ist. Unterschiedliche Körperbilder werden nicht nur mythologisch, religiös oder wissenschaftlich bestimmt, sondern unterliegen auch realen historischen Veränderungen. Die jeweiligen kulturellen Bedingungen beeinflussten und beeinflussen unter anderem die körperliche Beschaffenheit und die psychische Allgemeinverfassung des Individuums.

Technische Entwicklungen im Bereich der Bio- und Informationswissenschaften stellen in den letzten Jahren zusätzlich die Grenzen zwischen künstlicher und menschlicher Intelligenz oder zwischen geborenem und konstruiertem Leben in Frage.

Mit dem Erstarken der globalen Medienkultur entstand in den letzten Jahrzehnten zusätzlich eine Vielzahl an Theorien, die sich mit der Schnittstelle zwischen Mensch und Maschine auseinandersetzt.

Dieser wissenschaftliche Diskurs rund um die „neuen Medien“ propagiert den vollständig virtuellen Körper. Auch wenn diese Extensions derzeit im Großen und Ganzen theoretische Modelle sind: „[...] the end of one kind of body and the beginning of another kind of body.“¹⁷

Der Körper droht am Ende des 20. Jahrhunderts endgültig von seinem Verschwinden erfaßt zu werden. Die neuen Medien des cyberspace entmaterialisieren ihn zu Formen, digitalen Codes, die technologisch fortgeschrittene Medizin ist im Begriff, ihn durch die Selbstgenerierung abzulösen oder ihn durch Kunstorganimplantationen mit der Welt des Künstlichen zu überschneiden.¹⁸

¹⁶ Vgl.: Stefanie Duttweiler, Ein völlig neuer Mensch werden – Aktuelle Körpertechnologien als Medien der

Subjektivierung, in: Karl Brunner (Hg.), Verkörperte Differenzen, Reihe Kultur. Wissenschaften, 8,3, Turia und Kant Verlag, Wien 2004, S. 130–146.

¹⁷ Emily Martin, The End of the Body?, in: Blackwell Publishing, American Ethnologist, Vol. 19, Nr. 1, Arlington Feb. 1992, S. 121–140.

¹⁸ Helmut Bast, Der Körper als Maschine. Körpers, in: Elisabeth List/Erwin Fiala (Hg.), Leib Maschine Bild.

Was alle Diskurse um eine Phänomenologie des Körpers verbindet, ist ihre Abhängigkeit von medialer Vermittlung. Jeder private oder öffentliche Körper ist von Kultur umgeben, die ihn prägt. Die Repräsentation in den Medien erfolgt unter bestimmten Bedingungen, die wiederum Auswirkungen auf den alltäglichen Körper haben. Körperliche Grunderfahrungen wie Schmerz müssen über sprachliche oder bildliche Symbole kommuniziert werden. Der Körper wird umschrieben. Dem gegenüber steht die Tatsache, dass nur durch den Körper die Welt erfahrbar und interpretierbar ist. Anthropologische Erkenntnisse bewegen sich daher stets zwischen einem individuell körpergebundenem Weltzugang und dessen sprachlicher Umschreibung.

Diesem biologisch, sozial und kulturell determinierten Körper kommt eine große Bedeutung als integralem Bestandteil sozialen Handelns zu. Für jene soziale Ordnung, die entsteht, wenn sich Menschen begegnen, verwendete der amerikanische Soziologe Erving Goffman die Theater-Metapher. In seinem handlungstheoretischen Zugang spielt der dramaturgische Körper eine Rolle auf der Alltagsbühne.

Danach ist die soziale Welt eine Bühne, auf der wir Alltagsschauspieler gemeinsam ein Stück inszenieren, in dem es ganz allgemein um die Definition der Situation geht: Durch unser wechselseitig aufeinander bezogenes Handeln legen wir fest, um welche Situation es sich gerade handelt.¹⁹

Ein wesentlicher Faktor dieser Interaktion ist die körperliche Präsenz der AkteurInnen und die Möglichkeit wechselseitig aufeinander reagieren zu können. Die Handelnden müssen sich dabei nah genug sein, um sich wahrnehmen zu können. Das Wahrnehmen und Wahrgenommen werden hat laut Goffman unmittelbaren Einfluss auf den Beginn und den Verlauf der Interaktion. Es ist dabei nicht notwendig, dass die Beteiligten miteinander verbal kommunizieren. Die Kommunikation zwischen den Körpern als Kommunikationsmittel findet ständig statt. Körpersprache ist dementsprechend eine konventionalisierte und normative soziale Angelegenheit.

Goffman kommt zu dem Schluss, dass alle Menschen prinzipiell Theater spielen, eine Rolle verkörpern und sich dafür ein entsprechendes Ausdrucksrepertoire zurechtlegen. Für bereits etablierte soziale Rollen gibt es standardisierte Versionen, so genannte Fassaden, die zur Kontrolle der Situation dienen. Obwohl Goffman das Theater als Modell für die soziale Welt benutzt, unterscheidet er klar zwischen der Theaterbühne und der Alltagsbühne: Im Theater ist die Realitätsebene fiktional. Weiters besteht das theatrale System aus DarstellerInnen und Publikum, während es im sozialen Alltag keine ZuschauerInnen gibt.

Passagen Verlag (Passagen Philosophie). Wien 1997, S. 19.

¹⁹ Robert Gugutzer, Soziologie des Körpers, transcript Verlag, Bielefeld 2004, S. 95.

In Gesellschaft spielen alle eine Rolle. Während im Realen die AkteurInnen in der Regel an ihre Rollen glauben, wissen DarstellerInnen im Theater um ihre Rollen.

Denn das Material des Schauspielers/der SchauspielerIn ist der gezielt und bewusst eingebrachte Körper. Es findet eine Überlagerung von dargestelltem Körper und dem Körper des Darstellers/der DarstellerIn statt und jede Theaterform setzt sich mit dieser Unterscheidung zwischen dem „Alltagskörper“ und dem „fiktiven Körper“ auseinander. Während naturalistische Theaterformen in der Verkörperung die möglichst realistische und glaubhafte Reproduktion des Alltagskörpers anstreben, entwickeln stilisierte Formen eine körperliche Präsenz, die sich gerade von alltäglichen Bewegungsmustern absetzt.

Der Einsatz von Körpersprache auf der Bühne geht dabei von einer Vereinbarung zwischen KünstlerInnen und Publikum aus: Das gemeinsame Wissen um den jeweiligen Bedeutungskontext ist dabei kulturabhängig.²⁰

In der darstellenden Kunst ist das Werk also nicht vom Körper des Künstlers/der KünstlerIn abtrennbar. Dadurch entsteht zwischen der Darstellung und dem phänomenalen Leib Spannung, eine Art Symbol der *Conditio humana* im Körper des Schauspielers/der SchauspielerIn.²¹

In seinem Werk „Zur Anthropologie des Schauspielers“ sieht Plessner in dieser Spannung eine anthropologische Bedeutung und Dignität. Denn einerseits hat der Mensch einen manipulier- und instrumentalisierbaren Körper, andererseits ist er/sie auch dieser Körper, ist Leib-Subjekt. Für die Darstellung schafft der/die SchauspielerIn eine Figur aus dem „Material der eigenen Existenz“ heraus und verweist so auf die Doppelung und „[...] die in ihr gegründete Abständigkeit hin.“²²

Während nun beim handlungstheoretischen Zugang körperliche Präsenz für soziale Interaktion unabdingbar ist, entsteht auf der Bühne darstellerisches Material erst aus der körperlichen Existenz. Beides scheint den Möglichkeiten so genannter Zweiwegmedien zu widersprechen, die schon aufgrund ihrer technischen Bedingtheit keine entsprechende Nähe der AkteurInnen zueinander bieten.

²⁰ Vgl.: Fabrizia Baldissera/Axel Michaels, *Der Indische Tanz*, DuMont Verlag, Köln 1988.

²¹ Vgl.: Helmuth Plessner, *Zur Anthropologie des Schauspielers*, in: derselbe, hrg. von Günter Dux [u.a.], *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, *Ausdruck und menschliche Natur*, S. 399–418 und derselbe, *Conditio humana*, in: Golo Mann/Alfred Heuß (Hg.), *Propyläen Weltgeschichte*. Bd. I, S. 33–86. Berlin/Frankfurt am Main/Wien 1961.

²² Plessner, *Zur Anthropologie des Schauspielers*, S. 407.

Zweiwegmedien

Kommunikationstechnologien lassen sich nach ihrer kommunikativen Verwendbarkeit in Einwegmedien und Zweiwegmedien unterteilen. Diese Verwendbarkeit ist einerseits technisch bedingt, andererseits muss sie politisch definiert sein.

So ist die Richtung des Informationsflusses bei Einwegmedien von wenigen ProduzentInnen hin zu vielen KonsumentInnen, während Zweiwegmedien Interaktion ermöglichen.

Der Rundfunk war das erste Massenmedium, das technisch die Voraussetzungen eines Zweiwegmediums bot. Während die Telegraphie lediglich elektrische Impulse übermittelte und für das Telefon eine Leitung zum Senden und eine weitere zum Antworten nötig gewesen wäre, bot die technische Weiterentwicklung zum Rundfunk eine Nutzung „[...] des elektromagnetischen Wellenspektrums zum Zweck akustischer Signalübertragung“²³ und damit von der technischen Übertragung hin zur Ausstrahlung. Mehr als ein halbes Jahrhundert später wird das Internet unter ähnlichen technischen Bedingungen des gleichzeitigen Sendens und Empfangens den Menschen zugänglich gemacht. Mit dem Rundfunk und dem Internet wurden für diese Arbeit die zwei wohl breitenwirksamsten Medien ausgewählt.

Abgesehen von den politischen Bedingungen für Zweiwegmedien, ermöglichen der Rundfunk und damit die ihm eigene Kunstform, das Hörspiel, keine Interaktion, die auf körperlicher Präsenz basiert. Das gleiche gilt für das Internet und die Netzkunst. Wie in diesen beiden Medien die fehlende Körperlichkeit kompensiert werden kann, soll im Weiteren aufgezeigt werden.

²³ Frank Hartmann, Globale Medienkultur, Technik, Geschichte, Theorien, UTB Verlag, Wien 2006, S.112.

Radio: Geschichte, Kunst und Theorie

Die technischen und politischen Bedingungen des Rundfunks haben die Verwendung dieses Mediums stark beeinflusst. Ein kurzer Überblick über die Entwicklung seit Beginn des letzten Jahrhunderts bis zur jetzigen Situation soll einen Rahmen für die ästhetische Diskussion skizzieren.

Die Entwicklung der Rundfunktechnik war am Anfang „des Zeitalters der Plurimedialität“²⁴ eine internationale wissenschaftliche Leistung, wenn auch entscheidende Schritte jeweils dem eigenen Land angerechnet wurden.

Ausgehend von wissenschaftlichen Erkenntnissen²⁵ des 19. Jahrhunderts gilt als herausragende Entdeckung für die Entwicklung der Rundfunktechnik die Theorie des elektromagnetischen Feldes (1865) des Physikers James Clerk Maxwell aus Edinburgh²⁶. Den experimentellen Nachweis dieser Theorie der Ausbreitung und Fernwirkung elektromagnetischer Wellen erbrachte dann 1888 der deutsche Physiker Heinrich Hertz²⁷, dessen Leistung durch die Bezeichnung der Maßeinheit für die Schwingungen pro Minute als Hertz (Hz) und die Unterteilung von Skalen bei Radiogeräten gewürdigt wurde. In Österreich wurden 1902 die ersten Versuche mit drahtloser Kommunikation gemacht. Johann Fritsch und seinem Sohn Volker gelang in Wien die erste Übertragung von Impulsen mit Hilfe einer Sende-Empfangs-Anlage.

Mit der ersten Radioanlage der Welt gelang dem Physiker Otto Nußbaumer 1904 eine drahtlose Übertragung des Dachsteinliedes aus der Grazer Technischen Hochschule. Die überbrückte Strecke der Sendung betrug ca. 20 Meter.²⁸

Die folgenden Jahrzehnte waren von der technischen Weiterentwicklung und deren rechtlichen Grundlagen geprägt. So scheiterte in der Nachkriegszeit die Errichtung eines nationalen Radiotelegrafiesystems und ein Wettlauf privatwirtschaftlicher

²⁴ Jürgen Willke (Hg.), Grundzüge der Medien- und Kommunikationsgeschichte, Von den Anfängen bis 20. Jahrhundert, Böhlau Verlag, Wien 2000, S. 326.

²⁵ Mit dem Industriezeitalter stieg die Bedeutung der Ressource Energie und im Besonderen der allgegenwärtigen Elektrizität. So notiert Michael Faraday (1791–1822) in sein Tagebuch: „Verwandle Magnetismus in Elektrizität.“ Er bewies die Möglichkeit eine Energieform in eine andere zu übertragen und entdeckte die elektromagnetische Induktion. Vgl.: Walter Conrad (Hg.), Geschichte der Technik in Schlaglichtern, Meyers Lexikonverlag, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 1997, S. 62ff.

²⁶ Willke, Grundzüge der Medien- und Kommunikationsgeschichte, S. 326.

²⁷ Hertz erkannte die Bedeutung seiner Erfindung nicht mehr. Er starb 1895. Vgl.: Theodor Venus, Die Entstehung des Rundfunks in Österreich, Herkunft und Gründung eines Massenmediums, Univ.Diss, Wien 1982, S. 160.

²⁸ Die Übertragung der ersten Radiosendung wird aber Reginald Aubrey Fessenden zugeschrieben. Der kanadische Wissenschaftler gestaltete 1906 eine kurze Weihnachtssendung, mit der er wohl einige wenige Bordfunker in der Reichweite von 8 km von der Sendestation überraschte.

Konzessionswerber begann.

Zwar gab es immer noch Zweifel an der Brauchbarkeit des Rundfunks, dennoch entstanden im Herbst 1923 die ersten Radiovereine. Denn das Abhören war lediglich geduldet und einen freien Verkauf der Empfangsgeräte²⁹ gab es auch noch nicht.

Die Menschen behelfen sich durch den Umbau von ehemaligen Feldapparaten oder durch Bausätze; wenige besaßen auf Grund des relativ hohen Preises neue Geräte.

Aus rechtlicher Sicht war die Ausgangslage des Rundfunks nicht mit den Entwicklungen anderer Massenmedien zu vergleichen. Konnte sich zum Beispiel die Drucktechnik oder auch die Filmtechnik in ihren Anfängen ungehindert entwickeln, so war der Rundfunk anfangs mehr schlecht als recht durch die Fernmeldehoheit der Post geregelt.

Bis zum Jahr 1925 durfte man ein Radio nur dann betreiben, wenn man eine so genannte Audionversuchserlaubnis besaß (vergleichbar mit der heutigen Amateurfunk-Innenprüfung).

In den 1930er-Jahren war der Rundfunk dann ein wichtiges Propagandainstrument des nationalsozialistischen Regimes. Durch die Einführung des „Volksempfängers“, der ab 1933 um damalige 80 RM von vielen BürgerInnen gekauft werden konnten, stieg die Anzahl der RundfunkteilnehmerInnen auf 5 Millionen (1934).

Ab 1939 wurde die gesamte industrielle Produktion auf den Krieg ausgerichtet, was zur Folge hatte, dass keine Empfangsgeräte mehr erhältlich waren. Es wurden zwar Geräte erzeugt, allerdings nur für den Export. Mit dem Kriegsende brach die Produktion völlig zusammen und die Herstellung neuer Empfangsgeräte wurde von den Alliierten verboten. Intakte Geräte mussten von der Bevölkerung als Teil der Reparationsleistungen ins Ausland abgegeben werden. Ende 1945 konnten Geräte aus Restbeständen der Wehrmacht hergestellt werden.

In Deutschland wurde nach dem Krieg das Verbot zur Herstellung von Empfängern von Max Grundig mit seinem „Heinzelmann-Radiobaukasten“ umgangen. Der Baukasten galt als Spielzeug und begründete ein Firmenimperium.

Ab 1950 entwickelte sich die Rundfunkindustrie rasant. Nicht zuletzt durch die Möglichkeit des weltweiten Rundfunkempfangs durch die Kurzwelle.³⁰

²⁹ Es gab in Österreich zu dieser Zeit zwei Hersteller: Czeija und Schrack. Verkauft wurde die Bausätze in Wien nur in einem Geschäft. (Paul Planer). Vgl.: Theodor Venus, Die Entstehung des Rundfunks in Österreich, S. 1137.

³⁰ Rundfunk wurde bis dahin auf Lang- und Mittelwellen ausgestrahlt. Die Kurzwelle wurde aber auch von verschiedenen Funkdiensten (Flugfunk, Amateurfunk u.a.) genutzt. Vgl.: Birgit Strackenbrock/Joachim Weiß (Redaktion), Mensch, Maschinen, Mechanismen, Brockhaus, Leipzig/Mannheim 2000, S. 320.

Durch den Einbau von UKW-Teilen in die Rundfunkgeräte wurde Anfang der 50er-Jahre die Empfangsqualität wesentlich verbessert.

Später lösten Transistoren, Mikroprozessoren und integrierte Schaltungen die Elektronenröhren ab. In den 1990er-Jahren wurden Rundfunkgeräte immer stärker mit dem PC verbunden. Über so genannte Blackbox-Lösungen erfolgte die Bedienung nur noch über den PC. Diese Geräte werden vor allem im kommerziellen Bereich verwendet.

Nach dem zweiten Weltkrieg wurden der deutsche und der österreichische Rundfunk zuerst von den alliierten Besatzungsmächten kontrolliert.

Bis ins Jahr 1955³¹ war der österreichische Rundfunk, der an sich zu dieser Zeit als Einheit nicht bestand, durch die Rundfunkleitbilder der jeweiligen Besatzungsmacht geprägt. Die Alliierten benutzten die zensurierten Sender als Propagandaträger. Die rechtliche Situation, die Frage der Verwaltungskompetenz und die Finanzierung waren teilweise ungeklärt.

Die Gründung der zweiten Republik brachte zwar die Möglichkeit, bestehende Institutionen zu einem einheitlichen Rundfunkwesen, dem österreichischen Rundfunk, zusammen zu fassen, aber die folgenden Jahrzehnte waren weiterhin durch eine schwierige rechtliche Lage und durch den Proporz der großen Koalition bestimmt. Als 1964 von der parteiunabhängigen Presse ein Rundfunkvolksbegehren für die Unabhängigkeit des Rundfunks initiiert wurde, waren die politischen Bedingungen längst fixiert. Eine Minderheit produziert für die Mehrheit. Lediglich die herrschenden Machtverhältnisse änderten sich von Zeit zu Zeit geringfügig. So wurde 1993 das Regionalradiogesetz zur Sicherung des öffentlich-rechtlichen Charakters des ORF beschlossen.

Zwar bieten seit Ende der 1990er-Jahre auch private RadiobetreiberInnen Programme an, aber eine Grundlage für ein Zweiwegmedium existiert nicht.

Derzeit senden der öffentlich-rechtliche Rundfunk und freie Radiosender.

Während der öffentlich-rechtliche Rundfunk auf die so genannte Grundversorgung konzentriert ist, bieten freie Sender einen gefälligen Sprach-, Musik- und vor allem Werbemix, der als Geräuschkulisse nebenbei mitläuft.

Das Radio an sich verlor zunehmend an kulturpolitischer Bedeutung.

³¹ 1955 wurden die einzelnen Studios im ORF vereinigt. Der Proporzrundfunk begann sich zu etablieren. Vgl.: Kurt Luger/Thomas Steinmaurer/Heinz Pürer, Rundfunk in Österreich, in: Heinz Pürer (Hg.), Praktischer Journalismus in Zeitung, Radio und Fernsehen, Reihe Praktischer Journalismus Bd.9, UVK Medien, Konstanz 1996, S. 452.

Radio-Kunst: Das Hörspiel als sich abgrenzende Kunstform

Im Anfang des Rundfunks war die Langeweile. Da sie in einer brillanten und reizvollen technischen Maskierung einherging (denn immer wieder blendete das technische Wunder), merkten sie nur wenige. Entsetzliche Dinge wurden damals getrieben. Das Musikprogramm wurde aus vermoderten Konzertsälen bezogen, Literatur aus der „Gartenlaube“, der Vortragsstil legte Wert auf die Sitten und Gebräuche der Minnesänger (unter dem Titel „Volksbildung“), Legionen Gurken wurden eingelegt („Für die Hausfrau“).³²

Die ästhetische Eigengesetzlichkeit des Hörspiels setzt sich aus Elementen anderer Kunstformen zusammen, die unter der besonderen Medienstruktur zu einer neuen Form verschmelzen. Das bestimmende Gestaltungselement ist der Ton, in Form von Sprache, Geräuschen (auch Nicht-Geräuschen/Stille) und Musik. Dabei kommt dem gesprochenen Wort für die „Verkörperung“ besondere Bedeutung zu.

Darüber hinaus ermöglicht der rein akustische Raum eine freie Verfügbarkeit über Raum und Zeit. Diese besondere Medienstruktur ist von der Technik bestimmt und so ist die Entwicklung des Hörspiels, das erst mit der Sendung zum Kunstwerk wird, eng mit der Entwicklung seiner technischen Möglichkeiten verbunden. Diese akustischen Möglichkeiten, die Produktions- und Rezeptionsbedingungen, definiert Reinhard Döhl³³ als nichtliterarische Bedingungen des Hörspiels. Dazu gehört der Umstand, dass für das Hörspiel keine künstlerische Notwendigkeit bestand. Vielmehr war man bestrebt, das neue Medium auch künstlerisch zu nutzen.

Die Produktionsbedingungen schließen bei Döhl sowohl die technischen wie auch die medialen Bedingungen eines elektroakustischen Massenmediums ein.

Allerdings musste eine Radio- bzw. Hörliteratur zwangsläufig durch die unterschiedlichen Rezeptionsbedingungen eine andere sein als die der Buch- und Leseliteratur.³⁴

Der Begriff Hörspiel gestattet jedem, alles, was er will oder kann, darunter zu verstehen. Daher die siebenjährige und nicht sehr ergebnisreiche Auseinandersetzung. Ist Hörspiel das hörbar gemachte Schauspiel? Die Übersetzung des Seelendramas ins Akustische, wodurch es Leibesebe der attischen Tragödie würde? Muß es vor dem Mikrophon spielen wie das Schauspiel vor dem Parkett? Muß es überhaupt spielen? Oder ist es Zeitung, die statt Buchstaben Stimmen in die Ohren der Hörer druckt? Vermittelt es Erkenntnisse? Dient es der Belehrung und zugleich der Unterhaltung? Waren Lindberghflug – Leben in der Zeit – Magnet Pol – Wetterkantate – Anabasis – Räuberhauptmann Kokosch Hörspiele? Man sendet unter Stimmen aufgeteilte Aufsätze, hymnische Selbstgespräche, überlegte und festgelegte Streitgespräche, Songs,

³² Hans Flesch zitiert bei Peter Dahl, Radio. Sozialgeschichte des Rundfunks für Sender und Empfänger, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 1983, S. 113.

³³ Vgl.: Reinhard Döhl: Theorie und Praxis des Hörspiels, in: „Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik“. Stationen der Mediengeschichte. 26. Jg., Nr. 103/1996, Metzler Verlag, Stuttgart/Weimar 1996, S. 70–85.

³⁴ Sekundäre Oralität hebt die Entwicklung von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit nicht auf. Sie wurde durch die Massenmedien des elektronischen Zeitalters ermöglicht und ist stark von der jeweiligen Medienstruktur geprägt. Hier greift das Zitat McLuhans „The medium ist the message.“

Zwiegesänge, Anrufungen der Elemente, Balladen, Fragegespräche, Auftritte, Hörberichte, Lyriken, Urkunden, Zeugnisse, Belehrungen und Traumdichtungen. Das alles gibt es, und es gibt niemanden, der behaupten kann, ein einziger dieser Bestandteile sei für das Hörspiel verboten.³⁵

Die anfangs in den (Versuchs-)Sendungen gesendete Leseliteratur³⁶ wurde ab 1924 hinweg geschwemmt von einer Flut von Sensations- und Katastrophenstücken, die als erste zumindest der (damaligen) Funktion des Medium Rechnung trugen:

Der Übermittlung von Nachrichten. Ein gutes Beispiel dafür ist das (zwar erst 1927 erschienene) Hörspiel „Sturm über dem Pazifik“ von Oskar Möhring.

Ich habe mir, als ich mein Hörspiel schrieb, vorgestellt, auf der fahrenden „Beringeria“ stände versteckt eine alles hörende Sendeanlage, und irgendwo säße ein Mensch an einem Empfänger und hörte den Ablauf des Geschehens, der Worte und Töne an Bord des Schiffes. Unsichtbar schrecke ein fern abrollendes Schicksal diesen Hörer, den eine unerhörte Spannung zum Hören zwingt. Er legt den Hörer (= Kopfhörer, R.D.) erst fort, wenn der Nachrichtenfunk sachlich die vollendete Katastrophe melde.³⁷

Durch die Doppelfunktion des Mikrophons wurde den technischen Besonderheiten des Hörspiels Rechnung getragen. Die Rundfunkmacher dieser Zeit waren bestrebt, aktuell zu sein, was zu einer großen Nähe zwischen Reportage und Hörspiel führte. Beide Formen wurden z.B. anlässlich des Lindberghfluges oder der Italia-Katastrophe³⁸ eingesetzt. Diese Hörspiele zählen laut Döhl zur zweiten Phase der Sensationssendungen, in der sogenannte Expeditions- oder Pionierhörspiele über Polarforscher, Flieger, Bergsteiger und andere Helden sehr beliebt waren.³⁹

Das Interesse an der technischen Entwicklung von Übertragung und Aufnahme von Stimmen und Tönen spiegelt sich auch in den Diskussionsbeiträgen der damaligen Programmzeitschriften wider. So war das öffentliche Interesse groß, als es 1928 zum ersten Mal möglich war, Direktübertragungen auf wachsbeschichteten Platten mitzuschneiden.⁴⁰

Um 1930 wurde mit dem Tri-Ergon-Verfahren⁴¹ experimentiert, das sich wegen seiner

³⁵ Arno Schirokauer zitiert nach Döhl, Theorie und Praxis des Hörspiels, S. 76.

³⁶ Es gab auch den Versuch, Theaterstücke vor dem Mikrophon als „Hörspiel“ aufzuführen. Vgl.: Ebenda.

³⁷ Oskar Möhring zitiert nach Döhl, Theorie und Praxis des Hörspiels, S. 72, Fußnote 4.

³⁸ 1928 überflog der italienische General Umberto Nobile mit dem Luftschiff „Italia“ den Pol und strandete nördlich von Spitzbergen. Der Unfall kostete insgesamt 17 Menschen das Leben. Vgl.: Jacob E. Safra (Hg.), The New Encyclopaedia Britannica, Volume 8, Micropaedia, Menage-Ottawa, Encyclopaedia Inc., Chicago [u.a.] 1997, S. 739.

³⁹ Vgl.: Döhl, Theorie und Praxis des Hörspiels, S. 71.

⁴⁰ Das älteste erhaltene Hörspiel-Tondokument dieser Art befindet sich im Deutschen Rundfunkarchiv in Frankfurt. „Hallo! Hier Welle Erdball!“ endet mit dem Hinweis an das Publikum bezüglich dieser neuen Aufnahme und Sendemöglichkeit. Vgl.: Reinhard Döhl: Neues vom Alten Hörspiel, in: „Rundfunk und Fernsehen“, Jg.21,1981,H.1, S. 127ff.

⁴¹ Das Tri-Ergon-Verfahren oder auch Lichttonverfahren ist ein Verfahren, das es ermöglicht, Ton auf einer Lichttonspur aufzuzeichnen. Eine optische Tonspur läuft dabei neben der Filmspur. Bei Kinofilmen kam diese Technik bereits in den 1920er-Jahren zum Einsatz. Den HörspielmacherInnen ermöglichte diese Technik die Montage als Gestaltungsmittel. Vgl.: Brockhaus, Naturwissenschaft und Technik, Bd., Brockhaus Verlag, Wiesbaden 1989, S. 178.

hohen Kosten für die Hörspielarbeit nicht durchsetzen konnte.

Als kostengünstigere Lösung für die Verbindung einzelner Spielsequenzen, die Blende⁴², blieb die Möglichkeit das Mikrofon „manuell“ abzudecken. Ab 1928/29 wurde dafür der Verstärker-Potentiometer verwendet. Als wichtige Voraussetzung für die Entstehung erster echter Hörspiele definiert der deutsche Schriftsteller Friedrich Walther Bischoff die Verbindung „akustischer Dramaturgie mit der Technik der elektrischen Fernübermittlung“.⁴³

[...] daß sich in ihrem Zusammenhang eine folgenreiche Theorie der Blende entwickeln konnte, eine Theorie, die selbst dann noch gültig hatte, als nach Einführung des Tonbands harter Schnitt (und damit Montage/Collage) möglich gewesen wäre. Erst im Umkreis des Neuen Hörspiels wurde immer häufiger die Blende durch die Technik des harten Schnitts ersetzt.⁴⁴

Die Symbiose zwischen Technik und Kunst bestimmte weiterhin die theoretische Diskussion. In den 1920er-Jahren bereits angedacht⁴⁵, waren in den 1950er-Jahren wichtige Punkte der theoretischen Auseinandersetzung mit dem Hörspiel die „Reproduktivität und Produktivität im Rundfunk“⁴⁶, akustische Ebenen und Wirklichkeit⁴⁷ oder auch Simultansequenzen, die bereits die Möglichkeit einer stereophonen⁴⁸ Aufnahme

⁴² Die Blende diente dem Wechsel in der Erzählstruktur. Man unterscheidet Zeit-, Raum-, Bewusstseins/Dimensions- und Ausdrucksblende. Vgl.: Frank Schätzlein, Kunst und Kondensator – Hörspiel und Technik seit 1923, unter: www.akustische-medien.de/texte/zmm_kunst97.htm, Zugriff: 6.06.2008.

⁴³ Zur Praxis der Blende beim Breslauer Sender, vgl.: Friedrich Walther Bischoff: Die Dramaturgie des Hörspiels, in: Albert Kümmel/Petra Löffler (Hg.) Medientheorien 1888–1933, Texte und Kommentare, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2002, S. 334f.

„Eine eigentümliche Sonderheit, die in Breslau verwendet wurde und die sich in vielen Fällen überraschend bewährt hat, verbindet die akustische Dramaturgie mit der Technik der elektrischen Fernübermittlung. Der Beamte am Verstärker übernimmt dabei eine ähnliche Funktion wie der Filmoperateur. Er blendet, wie wir es in Ermanglung einer ausgesprochen funktischen Terminologie nennen, über, d.h. er läßt durch ein langsames Umdrehen des Kondensators am Verstärker das Hörbild, die beendete Handlungsfolge verhallen, um durch ebenso stetiges Wiederaufdrehen dem nächsten akustischen Handlungsabschnitt mächtig sich steigernde Form und Gestalt zu verleihen.“

Albert Kümmel/ Petra Löffler (Hg.), Medientheorien 1888–1933, S. 334.

⁴⁴ Vgl.: Reinhard Döhl, Nichtliterarische Bedingungen des Hörspiels.

In: „Wirkendes Wort“. Jg. 32, Heft 3/1982, Bouvier – Verlag, Bonn 1982. S. 154-179.

⁴⁵ Rudolf Leonhards Unterscheidung zwischen „Produktionsverfahren“ und „Reproduktionsmittel“ oder einer

Forderung aus dem Jahr 1929 nach stereophonischem Funk oder einem räumlichen Hören;

Zitiert nach Reinhard Döhl: Nichtliterarische Bedingungen, Ebenda, S. 157.

⁴⁶ Vgl. Helmut Jedele, der laut Döhl mit seiner Theorie des produktiven Rundfunks ästhetische Grundlagen schaffen wollte. Vgl.: Helmut Jedele, Reproduktivität und Produktivität im Rundfunk, Masch. vervielf., Diss, Mainz 1952.

⁴⁷ Vgl.: Martin Walsers Hörspiel „Die letzte Ausflucht“. in: Döhl: Vorbericht und Exkurs über einige Hörspielansätze zu Beginn der 50er-Jahre, in: Drews, Jörg (Hg.): Vom Kahlschlag zum Movens. München 1980, S. 97ff.

⁴⁸ Stereophonie: „Dem immer attraktiver werdenden Programmangebot des Fernsehens setzte der Hörfunk am 30. August 1963 eine technische Innovation entgegen: Der Zweikanalton (Stereophonie) wurde eingeführt.“ Vgl.: Birgit Strackenbrock/Joachim Weiß (Redaktion), Mensch, Maschinen, Mechanismen, S. 322. Mit dem Zweikanalton konnte nun der Raum hörbar gemacht werden. Im Oktober 1964 wurde mit „Gewitter über Elmwood“ von P. T. Wolgar das erste Stereohörspiel

voraussetzten.

Allerdings gab es bereits in dieser Zeit radikalere Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten des Mediums. So forderte der Merzkünstler Kurt Schwitters bereits 1924 eine konsequente Dichtung. In seinem gleichnamigen Aufsatz schrieb er entsprechend:

„Nur in einem Fall ist die Klangdichtung konsequent, wenn sie gleichzeitig beim künstlerischen Vortrag entsteht und nicht geschrieben wird.“⁴⁹

Die Grundlagen der Klangdichtung bildete dabei nicht das Wort, sondern der Buchstabe.

Die konsequente Dichtung ist aus Buchstaben gebaut, Buchstaben haben keinen Begriff, Buchstaben haben an sich keinen Klang, sie geben nur Möglichkeiten zum Klanglichen gewertet werden durch den Vortragenden. Das konsequente Gedicht wertet Buchstaben und Buchstabengruppen gegeneinander.⁵⁰

Acht Jahre später entsprach der Stuttgarter Sender den Forderungen Schwitters nach einer „Konsequenten Dichtung“, die aus Buchstaben gebaut, erst durch den Vortrag klanglich wird, mit einer Lesung seines Gedichtes „An Anna Blume“ und seinem Werk „Sonate und Urlauten“. Reinhard Döhl sieht die Vorläufer des wesentlich spannenderen ästhetischen Ansatzes von Schwitters in einem Essay von Guillaume Appolinaire, der in dieser Entwicklung eine Reaktion auf die Konkurrenz durch Kino und Fotografie sah.

Im Gegensatz dazu forderte Richard Kolb in seinem oft zitierten Werk „Das Horoskop des Hörspiels“ (1932) „[...] uns mehr die Bewegung im Menschen als die Menschen in Bewegung zu zeigen.“⁵¹ „Das Horoskop“ wurde im gleichen Jahr veröffentlicht wie der Schwitterstext und zählt seither zu den meistzitierten Texten in der theoretischen Auseinandersetzung mit dem Hörspiel. Er forderte:

Die Menschen einander näher zu bringen, ist eine Hauptaufgabe des alles umfassenden Rundfunks und so auch der Hördichtung. Ihr Inhalt kann nicht um eine entnervende, von Geldmache und Zeitgeschrei belastete Aktualität gehen, sondern um die Aktualität aller Zeiten, die des Menschen an sich. Das Hörspiel birgt die Möglichkeit in sich, ein Teil einer kommenden Kultur zu werden. An ihm wird es sich vielleicht einmal zeigen, ob unsere Zeit die moralische Kraft hat, wieder zu den Höhen der Dichtung durchzustoßen und sich wieder aufzuraffen zu einem Glauben an einen höheren Zweck des Menschen. Deshalb müssen sich alle, die mit dem Hörspiel zu tun haben, ihrer hohen Verantwortung bewußt

ausgestrahlt, das erste für die Stereophonie geschriebene Hörspiel war Hans Joachim Hohbergs „Der Baum in der Kurve“ von Monterey im Jahr 1965. Die Einführung der Stereophonie in der Hörspielproduktion führte zu einer Debatte über akustischen Realismus (Curt Goetz-Pflug vs. Heinz Schwitzke). Erstmals war es möglich, akustisch einen Raum aufzubauen, was aber eben nicht nur zu plattem Realismus führte, sondern die Hörspielmacher ermutigte, an einer akustischen Choreographie im Hörraum zu arbeiten und die Stereophonie zu einem bedeutungstragenden Element der Hörstücke zu machen (E.Jandl /F. Mayröcker: Fünf Mann Menschen, 1968; Paul Pörtner: Treffpunkte, 1969; Anestis Logothetis: Anastasis, 1969; Pierre Henry: La Ville/Die Stadt ,1984 u.a.). Vgl.: Frank Schätzlein, Kunst und Kondensator–Hörspiel und Technik seit 1923, unter: http://www.akustische-medien.de/texte/zmm_kunst97.htm, Zugriff: 27. 2.1997.

⁴⁹ Kurt Schwitters, Manifeste und kritische Prosa, Du Mont Verlag, Köln 1981, S. 190.

⁵⁰ Kurt Schwitters, Manifeste und kritische Prosa, S. 191.

⁵¹ Vgl.: Döhl, Theorie und Praxis des Hörspiels, o.A.

sein. Hier muß ein Weg gegangen werden, der Pionierpfad ist, ein Weg abseits von Tagesgeschrei und allzu billigem Beifall, vorbei am Achselzucken der allzu Zeitbetonten. Da das Hörspiel Realistik nur in sehr bescheidenen Grenzen [zu] vermitteln vermag, es aber andererseits wie kein anderes Kunstmittel imstande ist, uns das Immaterielle näher zu bringen, so verlangt es ein anderes Bekenntnis als das zum Materialismus.⁵²

Reinhard Döhl kritisiert an Kolbs Thesen des Immateriellen und des Erhebenden, dass die Texte nicht im politischen Kontext verstanden werden und sich Generationen von HörspielmacherInnen auf die Forderung, dem Publikum Identifikationsmöglichkeiten zu bieten und im Hörspiel Illusionen zu erzeugen, berufen.⁵³

In den 1970er-Jahren knüpfte das so genannte O-Ton-Hörspiel an Brechts Radiotheorie an.⁵⁴

Brechts Forderung nach der Verwandlung des Distributionsapparates in einen Kommunikations-apparat wurde damit fast ein halbes Jahrhundert später zumindest partiell eingelöst mit dem Versuch, unterrepräsentierten Gesellschaftsgruppen eine Plattform zu geben. Dem Autor/der Autorin des Hörspiels kommt dabei in der Gestaltung eine Art ModeratorInnenrolle zu.

Für die Zwecke des Hörspiels, als einer zu praktizierenden Kunst, scheint eine Abgrenzung des Begriffs „Hörspiel“, eine Definition, wie man sie analog zu den traditionellen literarischen Gattungen anstreben mag, nur einengend, und daher abträglich. Sie ist dann unbedingt abzulehnen, wenn eine solche Abgrenzung irgendwelche Forderungen an das Hörspiel mit einschließt, seien es Forderungen der Beachtung irgendwelcher bisherigen Hörspieltechniken oder -theorien, seien es Forderungen der künftigen Ausschaltung von bisher Praktiziertem. Alle Forderungen an das Hörspiel sind nur insofern relevant, als sie der Autor an sich selbst stellt, als eine Art Arbeitshypothese. [...] Auf diese Weise wird man, und zwar immer wieder, zum „Neuen Hörspiel“ gelangen.⁵⁵

Die Hörspielforschung betrachtet(e) die Kunstform, die sich in der Begrifflichkeit nie ganz klar eingrenzen ließ und deren künstlerische Prämissen sich seit den Anfängen stark verändert haben, aus der Tradition der Literatur- und Theaterwissenschaft.

Doch anders als Theater oder geschriebene Literatur vermittelt das Hörspiel eine akustische Emotion in Form einer linearen oder auch nicht-linearen Geschichte, ein

⁵² Richard Kolb, Das Horoskop des Hörspiels, Rundfunkschriften für Rufer und Hörer, Unter Mitwirkung der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft, hg. von Theodor Hüpgens, Bd. II, Max Hesse Verlag, Berlin-Schöneberg 1932, S. 122f.

⁵³ Vgl.: Reinhard Döhl, Theorie u. Praxis des Hörspiels, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, S. 70–85.

⁵⁴ Vgl.: Heinrich Vormweg, Zur Überprüfung der Radiotheorie und –praxis v. Bertolt Brecht. In: Klaus Schöning (Hg.) Hörspielmacher, Autorenportraits und Essays, Athenäum Verlag, Königstein 1983, S. 13–26.

⁵⁵ Ernst Jandl, Zu Friederike Mayröckers Hörspiel „Zwölf Häuser – oder: Möwenpink“, in: Otto Breicha (Hg.), „Protokolle 77/2“. Zeitschrift für Literatur und Kunst, Pichler Verlag, Wien 1977, S. 287. Die Mehrzahl seiner Hörstücke, einige davon zusammen mit Friederike Mayröcker, sind für den WDR produziert worden.

Zeichensystem aus Stimmen, Musik, Geräuschen und Pausen.

Elemente des Hörspiels

Die menschliche Stimme galt bis in die 1960er-Jahre hinein als grundlegendes Gestaltungselement. Mit der Entwicklung des Schallspiels waren semantische Botschaften im Hörspiel theoretisch überholt. Dazu veröffentlichte 1961 Friedrich Knilli sein Buch „Das Hörspiel – Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels“. Darin versuchte er den Begriff Hörspiel neu zu definieren und von den dem Medium wesensfremden Elementen zu befreien. Das Hörspiel sei nach Knilli keine literarische Gattung, sondern müsse sich erst zu einem echten Hörspiel entwickeln. Dazu sollten die menschliche Stimme und Geräusche ein bildfreies Spiel ermöglichen.⁵⁶

Eine zentrale Rolle neben der menschlichen Stimme spielt traditionell die Musik im Hörspiel. Bis in die 1960er-Jahre hinein diente sie vor allem der Untermalung und der Gliederung zeitlicher sowie inhaltlicher Abläufe. In den Hörspielen, die sich als „Gegenbewegung“ zur bis dahin üblichen Hörspielformen verstehen, kommt der Musik keine rein begleitende und strukturierende Rolle zu. Es entsteht so eine „[...] lineare oder nicht-lineare Geschichte im Zeichensystem des Klangs und der Pausen [...]“⁵⁷.

Mit der Entwicklung des Samplers eröffneten sich viele neue Möglichkeiten der künstlerischen Ausdrucksweise. In diesem Zusammenhang entstand auch eine neue künstlerische Gattung, die heute unter dem Überbegriff *Ars Acustica* zusammengefasst wird. Es handelt sich hierbei um Hörspiele oder vielmehr Hörstücke, die kaum noch Gemeinsamkeiten mit den herkömmlichen Radiohörspielen haben und deswegen auch unter Bezeichnungen wie Klangkunst, Audioart, Soundart, Hörtext und eben Schallspiel bekannt wurden. Der wesentliche Unterschied besteht darin, dass sich diese Stücke nicht mehr nur auf Figuren oder eine Handlung beziehen, sondern das gesamte akustische Material, also Text, Musik, Geräusche, Sprache und akustische Leerstelle in seiner Einheit als Thema fungiert. Der Komponist Mauricio Kagel weist darauf hin, dass diese Art von Hörspiel weder als literarische noch als musikalische Gattung bezeichnet werden kann.

Man

kann aber von einer akustischen Gattung sprechen, in der alle Elemente gleichberechtigt

⁵⁶ Vgl.: Friedrich Knilli, *Das Schallspiel. Ein Modell*, in: *Deutsche Lautsprecher/Versuche zu einer Semiotik des Radios*, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart 1970, S. 44–72.

⁵⁷ Christian Hörburger, *Hörspiel*, in: Gert Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 3, Niemeyer Verlag, Tübingen 1996, S. 1575.

nebeneinander existieren.⁵⁸

Als Vorbild kann die Methode der Verfremdung gesehen werden, die das Zeigen an die Stelle der Illusion setzt. Nach diesem Vorbild entwickelte sich das Neue Hörspiel in drei Phasen. Der ästhetische Ansatzpunkt ist schon im Dadaismus zu finden. Mitte der 1950er-Jahre begann die Wiener Gruppe um Gerhard Rühm und Konrad Bayer nach dadaistischem Vorbild mit Sprache zu experimentieren, schuf aber keine eigentlichen Hörstücke. Später schufen die Autoren Collagen, die sie aus zuvor mit dem Tonband aufgenommenen akustischen Eindrücken auf der Straße, in der Wohnung und auf Arbeitsplätzen zusammenbastelten. Die dritte Phase umfasst die Verschmelzung der verschiedenen akustischen Elemente, die durch die Entwicklung in der Technik wesentlich erleichtert wurde. Es ergab sich nun eine Montage aus Literatur, Dokumentation, Report, Essay, Ton und Geräusch.

Im Mittelpunkt der Hörspielarbeit dieser neuen Richtung steht, ganz im Sinne des deutschen Regisseurs und Hörspielmachers Heiner Goebbels, nicht mehr die Frage, was ausgedrückt werden soll, sondern wie man das Auszudrückende dem/der HörerIn am besten nahe bringt. Der/die HörerIn soll außerdem aus seiner/ihrer passiven Position herausgeholt werden und die Möglichkeit bekommen, sich während des aktiven Hörprozesses selbst eine Art Gesamtkunstwerk im Kopf zusammensetzen. Er/sie soll das ihm/ihr Dargebotene kritisch hören und vor allem dazu Stellung beziehen können.⁵⁹ Heinz Hostnig spricht von der Fähigkeit dieser Hörspiele, Denkvorgänge zu beschleunigen und allgemeine Sinneswahrnehmungen zu vertiefen.⁶⁰ Das Material Sprache wird durch Sprachzertrümmerung, Umstellung und Reduktion auf das Geräusch aus seinen traditionellen Bindungen herausgelöst, der Sprachgebrauch wird in Frage gestellt. Vertreter der Ars Acustica wenden sich gegen eine spätsymbolische Musikalität, gegen lyrisches Sprachwerk und illusionäres Handlungsspiel.⁶¹

Von der Übertragung von Katastrophenstücken ausgehend, über die Forderung nach konsequenter Dichtung, macht die Entwicklung der Radiokunst auch Halt bei den FuturistInnen, die genauso wie die DadaistInnen das ihre zur Entwicklung einer akustischen Poesie beitrugen.

Sie entwickelte sich aus einer Opposition zur traditionellen Lyrik mit ihren Formen und

⁵⁸ Vgl.: Klaus Schöning, Gespräch: Mauricio Kagel – Klaus Schöning, in: Klaus Schöning (Hg.), Neues Hörspiel – Essays, Analysen, Gespräche, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1970, S. 228ff.

⁵⁹ Vgl.: Annetrin Heide: Klänge jenseits von Harmonie, Rhythmik und Melodik. Heiner Goebbels „Prince and the Revolution“, Humboldt-Universität zu Berlin 2000.
unter: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/works/heide.htm#IV1>, Zugriff: 30.06.2008.

⁶⁰ Klaus Schöning (Hg.), Neues Hörspiel – Essays, Analysen, Gespräche, S. 130.

⁶¹ Annetrin Heide, Klänge jenseits von Harmonie, Rhythmik und Melodik, o.A.

Inhalten, in einer radikalen Reduktion auf das Alphabet als eines Ensembles von Lautzeichen und akustischen Bausteinen.⁶²

Während des Surrealismus' stagnierte der künstlerische Fortschritt der akustischen Poesie erstmals. Der französische Dichter Isidor Isou radikalisierte 1945 mit seinem Lettrismus⁶³ dann noch einmal den dadaistischen Ansatz,

[...] indem er einerseits erklärte, „die Zentralidee des Lettrismus“ gehe „davon aus, daß es im Geiste nichts“ gebe, „was nicht Buchstabe ist oder Buchstabe werden kann“, und entsprechend andererseits das traditionelle Alphabet um neunzehn neue Buchstaben wie Einatmen, Ausatmen, Lispeln, Röcheln, Grunzen, Seufzen, Schnarchen, Rülpsen, Husten, Niesen, Küssen, Pfeifen usw. vermehrte.⁶⁴

Eine weitere Spur sieht Döhl in der Schrift von Karel Teiges „Radiopoesie“, einer auf die Sinne konzentrierten Neoklassifizierung der Dichtung.

Für Teige ergeben sich dabei als neue Kategorien eine „Poesie fürs Sehen“, eine „Poesie fürs Hören“, Poesien „fürs Riechen“, „für den Geschmack“, „für den Tastsinn“, eine „Poesie der intersensoriellen Äquivalenzen“, „der körperlichen und räumlichen Sinne“ und schließlich eine „Poesie des Sinns fürs Komische“. Die hier ausschließlich interessierende „Poesie fürs Hören“ umfaßt nach Teige als Untergattungen die „Lärmmusik“, den „Jazz“ und die „Radiogenie“ für die er auch die Bezeichnungen „Radiotelephonie“, „radiogene Poesie“ oder „Radiopoesie“ verwendet.⁶⁵

Seine Überlegungen spiegeln sich in den darauf folgenden Jahren bei anderen KünstlerInnen wider. So schreibt Fred K. Prieberg zu seinem Mailänder Experiment „Ritrato di Città“:

Elektronische Komplexe, aus dem Leben kodierte Alltagsgeräusche in denaturierter Form, Filterklänge und der Text des Sprechers mischten sich zu einer eigenartigen [...] Reportage, die oftmals die lyrische Qualität wirkliche Dichtung erreichte.⁶⁶

An Teiges Überlegungen knüpfte auch Hans Flesch, der Intendant des Frankfurter Rundfunks an, mit seiner Rede über die Rundfunkmusik. Um die gestalterischen Möglichkeiten ausschöpfen zu können, forderte Flesch 1928, die KünstlerInnen an die Studios zu binden und ihnen entsprechende Anreize für eine Zusammenarbeit anzubieten. Andere Forderungen von Flesch wurden später im Rahmen der Entwicklung der elektronischen Musik umgesetzt wurden. So sollten Schallplatten nicht bloß zur Wiedergabe, sondern auch zur musikalischen Produktionen verwendet werden. Dieser Gedanke wiederum schließt an experimentelle Musiker wie Paul Hindemith und Ernst Toch und ihre Konkrete Musik an. So komponierte zum Beispiel Toch

⁶² Döhl/Schoening, Hörspielmacher, S. 40.

⁶³ Vgl.: Günther Schweikle/Irmgard Schweikle (Hg.), Metzler Literatur Lexikon, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1990, S. 266.

⁶⁴ Ebenda.

⁶⁵ Ebenda, S. 41.

⁶⁶ Ebenda, S. 42.

[...] eine vierstimmige „Fuge aus der Geographie“, für die er vier Stimmen verschiedene Städtenamen in wechselndem Rhythmus sprechen ließ und auf Platte schnitt, dann die Drehgeschwindigkeit variierte, so daß sich die Sprache in einen seltsamen orchestralen Singsang verwandelte.⁶⁷

Wahrscheinlich ohne die Arbeiten von Toch zu kennen, begann der französische Komponist Pierre Schaeffer achtzehn Jahre später ab 1942 seine Konkrete Musik zu entwickeln. Auch er arbeitete am Anfang mit Schallplatten. Die zu dieser Zeit bereits erheblich verbesserte Technik und die Erfindung des Tonbandes vergrößerten auch die Möglichkeiten des künstlerischen Ausdruckes.

Eine erste breite Öffentlichkeit für die Konkrete Musik erreichte Schaeffer 1948 durch die Ausstrahlung des „Concert de bruits“ im „Club d’Essai“⁶⁸, dem Kulturprogramm des französischen Rundfunks.

Während im deutschen Rundfunk ein sogenanntes Hörspiel der Innerlichkeit, die Hörspielvorstellung vom literarischen als dem eigentlichen Hörspiel (Heinz Schwitzke) bedeutende Hörspielansätze der Nachkriegszeit zurückdrängen, werden im „Club d’Essai“ experimentelle Traditionen fruchtbar gemacht, [...] ⁶⁹

Die Arbeiten des deutschen Hörspielmachers Paul Pörtner weisen Eigenschaften einer „Geräuschmusik“⁷⁰ auf, der seine Anregungen durch den „Club d’Essai“ erhielt.

Pörtners so genannte Schallspiele⁷¹ oder Schallspielstudien⁷² entstanden in den 1960er-Jahren. Die Entwicklung begleitend, erschienen 1961 die Überlegungen Friedrich Knillis über „Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels“.⁷³

⁶⁷ „Auf die gleiche Weise bearbeitete Hindemith Aufnahmen von Instrumentalmusik und Gesang auf zwei Schallplatten.“ Fred K. Prieberg, *Musica ex Machina, Über das Verhältnis von Musik und Technik*, Verlag Ullstein, Berlin/Frankfurt/Wien 1960 S. 82.

⁶⁸ Der „Club d’Essai“ sendete unter der Leitung des Schriftstellers und Lyrikers Jean Tardieu ab 1946. Vgl.: Martin Esslin, *Das Theater des Absurden*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1965, S. 188.

⁶⁹ Ebenda, S. 45f.

⁷⁰ Ebenda, S. 45.

⁷¹ Ebenda, S. 47.

⁷² Ebenda.

⁷³ Vgl.: Friedrich Knilli, *Das Hörspiel, Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels*, Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1961.

Hörspiel versus Feature

Christian Hörburger definiert in seinem Text „Geschichte des Hörspiels“ (1996)

folgendermaßen:

Hörspiel umreißt im Kontext des öffentlich-rechtlichen und des privaten Rundfunks und im Sortiment der Verlage ein fiktionales oder non-fiktionales akustisches Ereignis, das mittels elektromagnetischer Wellen von einem Sender (Rundfunkanstalt) zu einem Empfänger (Hörer) abgestrahlt werden kann. Hörspielrealisationen entstehen ebenfalls im besonderen Umfeld von Schulen, Experimentalstudios der Industrie und von speziellen Werkstätten der Musiker und Komponisten, Autoren, Sprecher und Schauspieler. Technische Voraussetzung des Hörspiels ist die Umwandlung von Schallenergie in elektrische Energie. „Mit dem Eingang ins Mikrofon wird das Schallereignis herausgenommen, herausgelöst aus seiner natürlichen Umgebung, in elektrische Spannungen umgewandelt und damit in verschiedener Weise verfügbar und modellierbar gemacht. Es wird ein neuer Aggregatzustand erreicht, der, ästhetisch- dramaturgisch gesehen, eine völlig neue Darstellungsebene eröffnet.“ Die Mündlichkeit ist in aller Regel konstitutiv für das H. Die in ihm zur Geltung kommenden verschiedenen Formen der Rede (Dialog, Monolog, Streit, Klage, Bericht) lassen sich einmal semantisch-linear interpretieren, gleichwohl basiert die Wirkung ganz entscheidend auf der sinnlich-affektiven Wirkung im realisierten und gesprochenen H. Lautstärke, Intonation, Rhythmus und Dynamik des Sprechers sind im Kontext einer bislang kaum aus-differenzierten Rhetorik des Hörspiels zu berücksichtigen. Bei der Dramaturgie des inszenierten und kunstvollen Sprechens handelt es sich oft um nachahmende Rede, eine Nachahmung von Wirklichkeitsebenen, Lebenssituationen oder von Gefühlswelten.⁷⁴

Eine besondere Form des Hörspiels ist das Feature.

Das Feature gehört zwar zu den beliebtesten Sendeformen des deutschen Rundfunks, nur zu einem deutschen Namen hat es diese Programmform bisher nicht gebracht. Jeder Rundfunkmacher weiß genau, was damit gemeint ist, er kann es auch erklären: „Feature ist, wenn...“, mit anderen Worten, die Erklärung könnte selbst eines sein, ein Feature, ein gestalteter Hintergrundbericht, ein Hörbild oder eine Dokumentation. Alle diese Begriffe treffen den Inhalt ein bißchen, alle sind sie ein bißchen richtig. Beim Feature, das auch in der politischen Berichterstattung des Rundfunks von großer Bedeutung ist, kommen vielerlei funkische Formen zusammen. Zusammen kommen auch journalistische Elemente mit künstlerischen. Der Inhalt eines Features wird journalistisch recherchiert und dann mit zum Teil künstlerischen Mitteln aufbereitet.⁷⁵

Auch wenn der Begriff selbst erst nach dem zweiten Weltkrieg verwendet wurde, können gerade die Hörspiele der Anfangszeit des Rundfunks als Features bezeichnet werden.

Brechts „Flug der Lindberghs/Der Ozeanflug“ basiert auf den Erlebnissen des Piloten Charles Lindbergh während seiner Atlantiküberquerung 1927. Brecht verarbeitete diesen Tatsachenbericht künstlerisch zu einem Radiolehrstück, zu einem Feature.

Der Körper im Hörspiel ist ein Körper ohne Organe; besser noch ein Organ ohne Körper. Denn die Stimme ist abgespaltet von ihrer Körperlichkeit, die Semantik aufgespaltet von

⁷⁴ Christian Hörburger, Hörspiel, in: Gert Ueding (Hg.), Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 3, Niemeyer Verlag, Tübingen 1996, S. 1573ff.

⁷⁵ Bernd-Peter Arnold, Feature, in: ABC des Hörfunks. Reihe Praktischer Journalismus. UVK Medien, Konstanz 1999, S. 231–236.

ihrer Phonetik. Die körperlose Stimme in einem organlosen Körper ist für jene Hörspiele konstitutiv, die in der Tradition Richard Kolbs ein nach Innen gerichtetes Einfühlen ermöglichen sollen. Während hingegen das Schallspiel den menschlichen Körper in seine akustisch verwertbaren Einzelteile zerlegt, um daraus eine neue, der jeweiligen künstlerischen Interpretation entsprechende, Hörbildkomposition zu gestalten.

Die Medienästhetik nach Brecht

Nach Hans-Christian von Herrmann war sich Brecht bewusst, dass er in einer Welt von Unterhaltungs- und Propagandamedien mit seiner Kunst zu bestehen hatte.⁷⁶ Sein Theater entsprach laut Walter Benjamin den neuen technischen Unterhaltungsformen wie Kino und Rundfunk⁷⁷. Diese mediale Aktualität des epischen Theaters zieht eine nähere Betrachtung der (damals neuen) Massenmedien nach sich. Der ästhetische Bezugsrahmen für Brechts Werk sind in diesem Fall nicht unterschiedlichste Kunst- bzw. Theatertheorien, sondern Medien- und Wissenschaftstheorien, die den technischen Grundlagen angemessen sind. Einer der literaturwissenschaftlichen Lehrer Brechts während seines Studiums in München war Artur Kutscher, der in seinem 1910 erschienenen Buch „Die Ausdruckskunst der Bühne. Grundriß und Bausteine zum neuen Theater“ das Regietheater Reinhardts vertrat und von „Verbildlichung und Verlautlichung“⁷⁸ sprach. Der jeweilige Spielleiter habe ohne Anrecht auf eigene Individualität das literarische Bild des Dichters umzusetzen und es möglichst selbstverständlich wirken zu lassen.

Dieser Position trat im Besonderen Georg Fuchs⁷⁹ entgegen, der wiederum das Theater von der es unterdrückenden Literatur befreien wollte und sich dabei vor allem gegen den psychologisierenden Schauspieler wandte. Denn Schauspielkunst galt zu jener Zeit mehr als eine Art angewandte Psychologie denn als eigenständige Kunstform. Für Fuchs hingegen war die Bewegung, der Rhythmus in Sprache und Gebärde der wesentlichste Bestandteil des Theaters.

Die praktische Verwirklichung seiner Theorie sah er 1904 in den Aufführungen der Pariser Tänzerin Madeleine G.⁸⁰, einer Traum- und Schlaftänzerin, die vermutlich unter Hypnose auftrat. Allerdings wurde dieser nach Fuchs große Typus des Mimischen nicht von seinen Instinkten gelenkt, sondern von einer psychiatrischen Maschinerie⁸¹, deren Krankheitsbilder sie im wahrsten Sinne des Wortes mediengerecht gleich den filmischen Dokumentationen von psychiatrischen Fällen reproduzierte.

So war streng genommen der wiedergekehrte tanzende Körper auf der Bühne ein Produkt des damals neuen Mediums Film.

⁷⁶ Vgl.: Hans-Christian von Herrmann, Sang der Maschinen, Brechts Medienästhetik, Wilhelm Fink Verlag, München 1996.

⁷⁷ Vgl.: Walter Benjamin, Versuche über Brecht, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1971, S. 22.

⁷⁸ Von Herrmann, Sang der Maschinen, S.12, Fußnote 28.

⁷⁹ Vgl.: Georg Fuchs (1868–1949), Der Tanz, in: Klaus Lazarowicz/Christopher Balme (Hg.), Texte zur Theorie des Theaters, Reclam Verlag, Stuttgart 1993, S. 56–60.

⁸⁰ Vgl.: Von Herrmann, Sang der Maschinen, S. 10f.

⁸¹ Madeleine G. folgte auf der Bühne den Anweisungen eines Arztes namens Albert von Schrenck-Notzing, der sich einen Namen als Parapsychologe und Hypnotiseur machte.

Brecht folgte mit seiner Dichtung den Forderungen von Fuchs und musste mit seiner dem Körper eingeschriebenen Sprache eine Provokation für Kutscher gewesen sein, dessen höchste Kunst in letzter Konsequenz die Rezitationskunst war.⁸²

Für Brecht sind Bilder im Körper komprimiert und eingeschrieben. Aus dieser Quelle werden laufend vom Körper selbst Bilder und Zeichen generiert. Er nennt das „aus dem Gedächtnis spielen“.⁸³ D.h. der/die SchauspielerIn erzählt, zeigt die Geschichte, anstatt sie empathisch zu verkörpern. Die dadurch entstehende Trennung zwischen Subjekt und Objekt auf der Bühne, also das Nicht-Einfühlen, geht auf das antike Theater zurück. Brecht setzt die dazu notwendige Technik der Entfremdung (1930)⁸⁴ bzw. später die der Verfremdung (1936) im ideologischen Kontext eines marxistischen Lehrtheaters ein. Nach Foucault gehen die Epen bis zum Mittelalter aus einer „Lust am Erzählen und Zuhören“⁸⁵ hervor. Unter diesem Aspekt betrachtet sind die frühen Balladen Brechts episch, weil sie einerseits aus der Lust am Singen und Zuhören entstanden sind und andererseits ähnlich den mittelalterlichen Werken heroische und wunderbare Berichte waren. Genauso episch ist Brechts Theater. Die Form ist eine an die Musik gebundene Dichtung, für die Brecht in späteren theatertheoretischen Schriften eine „Historisierung der darzustellenden Vorgänge fordert und dies als Verfremdungs- oder V-Effekt definiert.“⁸⁶ Ein Beispiel für den Einsatz eines Kommentators um bestimmte Gesten zitierbar zu machen, sind die Geschichten vom Herrn Keuner (1926-1956).⁸⁷

„Was tun Sie“ wurde Herr K. gefragt, „wenn Sie einen Menschen lieben?“
„Ich mache einen Entwurf von ihm“, sagte Herr K. und Sorge, daß er ihm ähnlich wird.“
„Der Entwurf?“
„Nein“, sagte Herr K., „der Mensch.“⁸⁸

Die Darstellung im epischen Theater ist gleich einem Schreibmaschinentext oder einer Filmaufnahme reproduzierbar. Eine dieser kontinuierlichen Produktionen von Zeichen, von

⁸² Vgl.: Von Herrmann, Sang der Maschinen, S. 13f.

⁸³ Elisabeth Hauptmann notiert am 23. März 1926 in ihrem Tagebuch: „Brecht findet die Formel für das ‚epische Theater‘: aus dem Gedächtnis spielen (Gesten, Haltungen zitieren), und arbeitet beim Schreiben ganz in diese Richtung. Er spielt sich die Vorgänge vor. So entstehen die ‚Zeigeszenen‘, wie B. sie nennt.“ Elisabeth Hauptmann, Julia ohne Romeo, Geschichten, Stücke, Aufsätze, Erinnerungen, Aufbau Verlag, Berlin/Weimar 1977, S. 172.

⁸⁴ Mögliche Quellen der Begriffe für Brecht: Hegel und/oder die russischen Formalisten. Vgl.: Jan Knopf, Brecht-Handbuch, Theater, Metzler Verlag, Stuttgart 1980, S.378–380.

⁸⁵ Von Herrmann, Sang der Maschinen, S.15.

⁸⁶ Neben der Historisierung zählen zu den Mitteln der Verfremdung auch das Zitieren, das Referieren, das Überführen in die dritte Person, das Überführen in die Vergangenheit, das Mitsprechen von Spielanweisungen und Kommentaren und das Fixieren des Nicht-Sondern. Die V-Effekte sollen die notwendige Distanz des Publikums zum Stück erzielen, um eine erkenntnisreiche Reflexion zu ermöglichen. Vgl.: Jan Knopf, Brecht-Handbuch, Theater, S.388ff.

⁸⁷ Vgl.: Jan Knopf, Brecht-Handbuch, Prosa, Schriften, Metzler Verlag, Stuttgart 1984, S. 311-321.

⁸⁸ Bertolt Brecht „Wenn Herr K. einen Menschen liebte“, in: Werner Hecht (Hg.), Bertolt Brecht, Werke, Große Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 18, Prosa 3, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1995, S.440.

sprachlichen und gestischen Dokumenten ist das Stück „Baal“ (1922), von dessen zeigendem Gezeigten sich Brecht in späteren Jahren wieder entfernt.

Brechts Dichtung orientiert sich an Formen der Massenkommunikation wie Werbeslogans und Jazzchorälen. Das wesentliche Kriterium der lyrischen Formen für Brecht war die Sang- und Sprechbarkeit. Gemeint war damit die verbomotorische Körperlichkeit seiner oralen Lyrik und Dramatik, die sich deutlich von der introspektiven Haltung klassisch-romantischer Dichtung unterschied.⁸⁹

Das heißt, Brechts Lyrik ist auf die Stimme als Repräsentantin der körperlichen Ordnung bezogen. Geprägt wird diese Stimme bei Brecht durch andere AutorInnen, vor allem durch Rudyard Kipling, mit dem Brecht die Vorliebe für eine populäre und im marxistischen Sinne proletarische Massenkultur teilt.

Kipling schrieb seine „Barrack-Room-Ballads“ in der Tradition der Music Halls⁹⁰.

Qualitätskriterien waren die Sangbarkeit der Musik, eine leicht zu behaltende Melodie und eine emotionale Verbindung zum Publikum. Diesem Massenpublikum entsprechend war auch der Raum dieser Lyrik ein populärer und kein intimer, individueller mehr. Damit machen Kiplings Balladen den Schritt von der Literalität zur Oralität. Kipling verwendete für seine Balladen Londoner Umgangssprache⁹¹. So blieb auch die gedruckte Sprache an die Stimme gebunden. Einen ähnlichen Zugang zur „Kultur der kleinen Leute“ hatte der Direktorssohn Bertolt Brecht durch die singenden Arbeiterinnen der nahen Papierfabrik in Augsburg, die sein Vater leitete. Von ihnen lernte Brecht, dass die Massenkultur die

⁸⁹ Vgl.: Von Herrmann, Sang der Maschinen, S.121.

⁹⁰ Marinetti definierte 1913 für das Pariser Varieté, das mit der Music Hall verglichen werden kann, dass es der Zerstreung und Unterhaltung des Publikums durch geistreiche Beiträge, Komik und erotische Reize diene. Vgl.: Filippo Tommaso Marinetti, Das Varieté (1913), in: Manfred Brauneck (Hg.), Theater im 20. Jahrhundert, Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 1991, S. 85–92. Diese Definition entsprach einem Projekt Brechts, einem Rauchtheater. „[...] er meinte, die Schauspieler müssten lernen, vor Leuten zu spielen, die da unten saßen an kleinen Tischen, Bier tranken und ihre Zigarren rauchten. Und er sagte, ein Schauspieler, der gewinnt gegen Bier und Zigarre und Gespräche unten, der ist dann wirklich gut.“ Elisabeth Hauptmann zitiert nach Von Herrmann, Sang der Maschinen, S. 24, Fußnote 89.

Im Gegensatz zur herkömmlichen Literatur traten bei den Werken, die in den Music Halls dargeboten wurden sogar beim Druck der Autor und der Komponist zugunsten des Darstellers zurück. Denn der Erfolg der Schlager hing von den jeweiligen Sängern ab, die das Lied im physiologischen Sinne verkörperten und nicht interpretierten. Kipling setzt in seinem Werk den mündlichen Vortrag an die Stelle einer „stillen“ Lektüre, die den/die LeserIn auf sich selbst zurückwirft und bricht dadurch mit der Lyrik des 19. Jahrhunderts. „Orale Kommunikation vereint Leute in Gruppen. Schreiben und Lesen sind einsame Handlungen, welche die Psyche auf sich selbst verweisen.“ Walter Ong, Oralität und Literalität, Die Technologisierung des Wortes, Westdeutscher Verlag GmbH, Opladen 1987, S. 72f.

⁹¹ Der Einsatz von Umgangssprache war für die englische Literatur völlig neu. Kipling verwendet das Londoner Cockney, was auf die Lage seiner Wohnung gegenüber der Gatti Music Hall und der „Mitarbeit“ einer befreundeten Kellnerin aus einem nahegelegenen Pub zurück zu führen war. Melodie und Rhythmus an Stelle des lyrischen Metrums ermöglichen eine leichte Rezeption und damit eine leichte Reproduktion der Verse Kiplings, die dadurch in der Lage waren, mit den Schlagern der Music Halls in Konkurrenz zu treten.

Mündlichkeit der kitschigen Schlager und nicht die gebundene Hochsprache der Dichter war. Brecht nähert sich Kipling in der „Dreigroschenoper“⁹² an, die durch ihre publikumswirksame Form den Programmen der Music Halls aus dem angelsächsischen Raum entsprach und sich schwer mit einheimischen Theatertraditionen verbinden ließ. Mit „Surabaya Johnny“ bearbeitete Brecht die Kipling-Ballade „Mary, Pity Women“. Brecht ersetzte die Schlager in seinen Stücken ab 1930 mit den Massenliedern⁹³ Hanns Eislers, die aber laut Brecht wie die Schlager „formale Elemente dieser faulen, gefühlsseligen und eitlen Form“⁹⁴ enthalten. Schlager und Massenlieder verbindet eine Ästhetik der Einverleibung an Stelle der Lektüre.

Hand in Hand mit der Oralität und damit mit der Entmachtung der klassischen Dichtung geht eine Technisierung der Medien, deren Wirkung nicht mehr auf Bildung sondern auf Schaltplänen basiert. Die Möglichkeit z.B. durch die Phonographenwalze von Edison individuelle Interpretationen zu dokumentieren und beliebig oft zu wiederholen, rückt den/die SignifikantIn an die Bedeutungsstelle des Signifikats.

Hintergrund der Lyrik Brechts, die sich nicht an literarischen Traditionen, sondern an einer Sprech- und Sangbarkeit misst, ist ein physiologisches Wissen, das sich Brecht unter anderem während seines Medizinstudiums 1919/1920 in München aneignete. Er besuchte in dieser Zeit die Vorlesungen des Physiologen Otto Frank (1865–1944), dessen wissenschaftliche Arbeit sich mit der Konstruktion von Instrumenten der graphischen Aufzeichnung von gesprochener Sprache beschäftigte. Als Beispiel zitiert Hans-Christian von Herrmann das Gedicht „Der Nachschlag“ von Brecht, das um 1937 geschrieben wurde und sich auf eine Notiz aus dem Jahr 1930 bezieht.

Der Nachschlag

Meine Sätze spreche ich, bevor
Der Zuschauer sie hört; was er hört, wird
Ein Vergangenes sein. Jedes Wort, das die Lippe verlässt
Beschreibt einen Bogen und fällt
Dann in's Ohr des Hörers – ich warte und höre

⁹² In einer frühen Fassung der „Dreigroschenoper“, der „Ludenoper“, waren zwei Balladen Kiplings vorgesehen.

⁹³ Arbeitermusikultur und Kampflieder: Das politische Liedgut der Arbeiterbewegung entstand während der Kämpfe um die Organisation und Anerkennung der Arbeiterklasse im 19. Jhd. Im 20. Jhd. wurde es vor allem getragen durch den „Deutschen Arbeitersängerbund“ (1908–1933) Eine Politisierung zu Agitations- und Propagandalieder fand in den 20er-Jahren durch Künstler wie Brecht und Eisler statt.

⁹⁴ Tagebucheintrag 3.8.1938, zitiert nach: Werner Hecht (Hg.), Bertolt Brecht, Arbeitsjournal, 1. Bd., 1938 bis 1942, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1973, S.18.

Wie es aufschlägt. Ich weiß
Wir empfinden nicht das Nämliche und
Wir empfinden nicht gleichzeitig.⁹⁵

Denn wer sagt/schreibt, dass die Sätze in das Ohr des/der RezipientIn fallen, der/die definiert diese Sätze als physiologische Reize oder als Daten und setzt eine wissenschaftliche Dokumentation und Analyse der Stimme in ihrer Materialität voraus. Bei aller Popularität der Lyrikform hat der Dichter Brecht in seinen Anfängen doch Probleme mit der Verschriftlichung. So gelingt es zwar mit Hilfe der Sekretärin des Vaters die Dramen Brechts publikationsfertig zu machen, aber für die schriftliche Form seiner Lyrik fehlt ihm eine brauchbare Schnittstelle.

Auch Brechts Werben um die Mitarbeit von Doris Mannheim, einer literaturbeflissenen Sekretärin, scheiterte gerade an deren Professionalität. Denn für Mannheim war Brechts Literatur, die keine sein wollte, äußerst befremdend. So wurde die Drucklegung ganz technisch durch die fehlerhafte Übersetzung der oralen Lyrik⁹⁶ ins Medium Schrift aufgehalten.

Vor der Erfindung der Schreibmaschine war das Individuum untrennbar mit dem Fluss seiner Handschrift verbunden.

Die großen metaphysischen Einheiten, die die Goethezeit erfindet – Bildungsweg, Autobiographie, Weltgeschichte –, sind kontinuierlich-organischer Fluß, einfach weil ein kontinuierlicher Schreibfluß sie von Kindesbeinen an trägt.⁹⁷

Im Gegensatz dazu schrieb Brecht nur dann mit der Hand, wenn er keine Schreibmaschine zur Verfügung hatte. Maschineschreiben lernte Brecht von Arnolt Bronnen 1922, der schon vor dem Krieg begonnen hatte, alle seine Manuskripte in Kleinschrift zu tippen und ab 1919 dazu überging, sämtliche Satzzeichen wegzulassen. Dieser formale Stil veränderte auch den inhaltlichen Rhythmus und damit auch die Formulierung der Gedanken.

Brecht übernahm diese Schreibart anfänglich bei seinen Notizen und perfektionierte⁹⁸ sie in seinen Briefen an Marianne Zoff⁹⁹, die er aus beruflichen Gründen nicht oft sah.

Durch die fehlende Interpunktion wird die Schrift zu einem dynamischen Signifikantenstrom, der die Substanzen oder Signifikate bestimmt. Notwendigerweise bedarf es einer Anpassung des Interfaces, der Mensch-Maschine-Schnittstelle, durch eine

⁹⁵ Bertolt Brecht, Ausgewählte Werke in sechs Bänden, Jubiläumsausgabe zum 100. Geburtstag, Bd. 4, Gedichte 2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1997, S. 290.

⁹⁶ Anfang 1922 erscheint „Baal“ im Kiepenheuer-Verlag. Auf der letzten Seite wird die „Hauspostille“ mit Gedichten Brechts angekündigt. Erschienen ist dieser Band dann 1927.

⁹⁷ Friedrich A. Kittler, Aufschreibsysteme 1800/1900, Wilhelm Fink Verlag, München 1987, S. 89.

⁹⁸ Brecht verzichtet meistens auf Interpunktion und zeigt z.B. durch doppelte oder dreifache Leeransläge die Trennung zwischen zwei Hauptsätzen an.

⁹⁹ Brecht war von 1922 bis 1927 mit der Schauspielerin/Opernsängerin Marianne Zoff verheiratet.

Verbesserung der Geläufigkeit, um den Schreibvorgang auch technisch dieser Dynamik gleichzusetzen.

Brechts „Fortschritte“¹⁰⁰ beim Maschineschreiben sind die taktile Rezeption durch Gewohnheit.¹⁰¹ Durch die verwendete Schreibmaschine entsteht bei Brecht so etwas wie eine neue Sachlichkeit.¹⁰² Die individuelle Handschrift wird durch typisierte Lettern ersetzt und löst den Begriff der AutorInnenschaft auf. Besonders beim Schreiben von Stücken schätzt Brecht die kollektive Arbeit, bei der es nicht mehr möglich ist, zwischen geforderten und geförderten Beiträgen Einzelner zu unterscheiden. Brechts Gewohnheiten wurden von seinen MitarbeiterInnen bewusst oder unbewusst nachgeahmt. Von Herrmann sieht in der Verwendung der Schreibmaschine eine Auslöschung der AutorInnenschaft, weil sie nicht wie die Handschrift einer Person, sondern lediglich einer Maschine zugeordnet werden kann. Die jeweilige Maschinenschrift ist jedoch insofern individuell, als sie von der technischen Norm abweichen kann, z.B. durch die mechanische Abnutzung der Lettern.

Die Charaktereigenschaften, die vormals dem Autor/der Autorin über den Stil seiner Schriftzeichen zugeordnet wurden, gehen jetzt auf die Maschine über. Die Dichtung Brechts baut auf der Materialität der Stimme auf. Sie ist (in einem physiologischen Sinne) phonozentrisch.¹⁰³ Brechts technisierte Oralität nimmt konsequenterweise nicht den Weg über die Druckerpresse, sondern wird vom Rundfunk aufgesogen.

Bei Brecht hat die Schrift ihr Monopol als Kommunikationsmedium eingebüßt. An ihre Stelle treten Massenmedien wie die Schallplatte und das Telefon. 1930 veröffentlicht Brecht im Zyklus „Aus dem Lesebuch für Städtebewohner“ im „Zweiten Heft der Versuche“ den „Sechsten Versuch: Lesebuch für Städtebewohner“. Diese Texte waren auch zur Veröffentlichung auf Schallplatte geplant, was allerdings nicht verwirklicht wurde.¹⁰⁴ Indem Brecht diese Lyrik nicht ausschließlich als Hörtexte bezeichnet, gibt er den Kriterien der Schallplatte besondere Bedeutung. Ähnlich wie beim Rundfunk erfolgt die Rezeption der Schallplatte vor allem im privaten Raum. Allerdings sind die HörerInnen dem Programm nicht wie beim Radio ausgeliefert, sondern können souverän auswählen.

¹⁰⁰ „Ich habe mir die Schreibmaschine so angewöhnt, daß ich sie nicht mehr merke“, Brecht an Marianne Zoff, Augsburg, Mitte/Ende Oktober. Zitiert nach: Werner Hecht (Hg.), Bertolt Brecht, Große Berliner und Frankfurter Ausgabe, Briefe I, Bd. 28, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1998, S. 179.

¹⁰¹ „Die taktile Rezeption erfolgt nicht sowohl auf dem Wege der Aufmerksamkeit als auf dem der Gewohnheit.“ Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner techn. Reproduzierbarkeit, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1977, S. 41.

¹⁰² Vgl.: Von Herrmann, Sang der Maschinen, S. 50.

¹⁰³ Vgl.: Von Herrmann, Sang der Maschinen, S. 55.

¹⁰⁴ Vgl.: Jan Knopf, Brecht-Handbuch, Theater, S. 56.

Darüber hinaus kann das Gehörte beliebig oft wiederholt werden. Zwei Eigenschaften sind also der akustischen Vermittlung durch die Schallplatte immanent: die Intimität und die Wiederholbarkeit. Brecht entwickelt in diesen Texten seine „reimlose Lyrik in unregelmäßigen Rhythmen“.¹⁰⁵ In diesem Kontext sind seine Kenntnis der ostasiatischen Philosophien einerseits und sein Emanzipationsprozess von eben jener ostasiatischen philosophischen Form der Didaktik andererseits zu berücksichtigen. Die (maschinen)schriftliche Form dieser Lyrik entspricht der Protokollfunktion der Mnemotechniken vorliteraler Zeiten. Doch nun haben die medientechnischen Bedingungen durch die Konservierung mittels einer Maschine die Aufzeichnung der Stimme revolutioniert. Im Rundfunk geschieht die Umsetzung der Dramen Brechts materialgerecht in einem Hör- und Sprechraum. Konsequenterweise hatte Brecht das Skript nicht für die Augen der RezipientInnen gedacht, sondern im Hinblick auf den/die SprecherIn verfasst. McLuhan beschreibt die Wirkung der Schreibmaschine auf die von ihr verbreitete Gutenbergsche Letterntechnik durch ihre orale Auswirkung als formale Umkehrung; Affinität zwischen Schreiben, Sprechen und Publizieren.

Als Mittel der Beschleunigung brachte die Schreibmaschine Schreiben, Sprechen und Publizieren eng miteinander in Verbindung. Obwohl sie nur eine rein mechanische Form war, wirkte sie gewisser Hinsicht implusions-, nicht explosionsartig.¹⁰⁶

Hierbei bestimmt die Form den Inhalt und so entspricht die Welt des Jazz der Schallplatte wie die Schreibmaschine dem Dichter – beide zielen in ihrer Komposition auf die spätere Sprech- bzw. Sangbarkeit der Texte ab.

Brecht hatte ähnlich wie Frank Wedekind in Augsburg und München seine Gedichte selbst mit der Gitarre begleitet und diese Gewohnheit anfangs auch in Berlin fortgesetzt. Aber im gleichen Maße wie der Jazz an die Stelle der Ballade trat und wie Volkslieder vor allem die großen Städte überschwemmten, gewann damit auch die Schallplatte ab 1925 in/bei Brechts Arbeit Bedeutung. Er musste seine Lyrik auf den neuesten medientechnischen und unterhaltungsmusikalischen Stand bringen, um weiterhin die Masse zu erreichen. Bei der Arbeit diente die umfangreiche Schallplattensammlung Elisabeth Hauptmanns als Hintergrundmusik und die Englischkenntnisse seiner Mitarbeiterin ermöglichten Brecht bereits in die „Hauspostille“ zwei Songs („Alabama Song“ und „Benares Song“) aufzunehmen. Es war die Zeit des Amerikanismus.

¹⁰⁵ Albrecht Kloepfer, Poetik der Distanz, Ostasien und ostasiatischer Gestus im lyrischen Werk Bertolt Brechts, Iudicium Verlag, München 1997; Zugl.: Berlin, Techn. Univ., Diss. 1996, S. 109.

¹⁰⁶ Herbert Marshall McLuhan, Die magischen Kanäle, Understanding Media, Verlag der Kunst, Dresden 1994, S. 399.

Brecht plant in dieser Zeit (1927) gemeinsam mit Kurt Weill und dem Experimentalfilmer Carl Koch eine „Opernrevue neuen Stils“¹⁰⁷. Teil dieses Ruhrepos¹⁰⁸ bzw. dieser Ruhrrevue war neben den Kranliedern („Rutsch mal drei Meter vor“, „Kinderlied“, „Song des Krans“, „Milchsack IV“)¹⁰⁹ auch der „Sang der Maschinen“ (1927), in dem Brecht die Bedingungen der unterhaltungs-musikalischen Medien als Song formuliert.

Sang der Maschinen

1

Hallo, wir wollen mit Amerika sprechen
Über das Atlantische Meer mit den großen Städten
Von Amerika, hallo
Wir haben uns gefragt, in welcher Sprache
Wir reden sollen, damit man
Uns versteht
Aber jetzt haben wir unsere Sänger beisammen
Die man versteht hier und in Amerika
Und überall in der Welt
Hallo, hört, was unsere schwarzen Stars singen
Hallo, paßt auf, wer für uns singt.

Das ist kein Wind im Ahorn, mein Junge
Das ist kein Lied an den einsamen Stern
Das ist das wilde Geheul unserer täglichen Arbeit
Wir verfluchen es und wir haben es gern
Denn es ist die Stimme unserer Städte
Es ist das Lied, das uns gefällt
Es ist die Sprache, die wir alle verstehen
Und bald ist es die Muttersprache der Welt

2

Hallo, das sind unsere schwarzen Stars
Sie singen nicht hübsch, aber sie singen bei der Arbeit
Während sie für euch Licht machen, singen sie
Während sie Kleider machen, Zeitungen, Wasserröhren
Eisenbahnen und Lampen, Öfen und Schallplatten
Singen sie.
Hallo singt gleich noch einmal, weil ihr gerade da seid
Euren kleinen Song über das atlantische Meer
Mit eurer Stimme, die alle verstehen

¹⁰⁷ Von Herrmann, Sang der Maschinen, S.62.

¹⁰⁸ Eine Adaption unter dem Titel „Ruhrwerk“ hatte im September 1998, im Brechtjahr, in Bochum Premiere.

Vgl. Klaus Armbruster/Wolfgang Hufschmidt, Ruhrwerk...in Bildern und Klängen (1994–1998), Das Programmbuch, Pfau Verlag, Saarbrücken 1998.

¹⁰⁹ An diesem Epos wurde auf Initiative des Essener Generalmusikdirektors Rudolf Schulz-Dornburg gearbeitet. Geplant war es als episches Oratorium mit sinfonischer Musik, Arien, Chor, Jazzliedern und dramatischen Szenen, das das alltägliche Leben im Ruhrgebiet darstellen sollte.
Vgl.: Joachim Lucchesi/Ronald K. Shull, Musik bei Brecht, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1988, S. 382. Ob Weill allerdings die Texte Brechts tatsächlich vertont hat, ist nicht bekannt. Ebenda S. 378ff.

Das ist kein Wind im Ahorn, mein Junge
Das ist kein Lied an den einsamen Stern
Das ist das wilde Geheul unserer täglichen Arbeit
Wir verfluchen es und wir haben es gern
Denn es ist die Stimme unserer Städte
Es ist das Lied, das uns gefällt
Es ist die Sprache, die wir alle verstehen
Und bald ist es die Muttersprache der Welt¹¹⁰

Erst singende Maschinen ermöglichen es den SängerInnen sich auch weit über Amerika hinaus Gehör zu verschaffen. Der Song handelt also selbstreferenziell von nichts anderem als der eigenen Technizität. Weill beabsichtigte in dieser nie ausgeführten Komposition Technik und Musik zu verbinden und das Geräusch der Maschinenrhythmen allein musikalisch darzustellen.

Er schlug mit seinen Kompositionen die gleiche Richtung ein, die später Eislers Kampflieder konsequenter verfolgten, und in denen das Tänzerische zugunsten einer disziplinierenden Organisation zurücktrat.

Eine Verbindung zwischen Tanz und den Maschinenrhythmen der Arbeitswelt wurde schließlich von einem anderen Künstler realisiert. 1922 hatte Oskar Schlemmers „Triadisches Ballett“¹¹¹ in Stuttgart Premiere. Für die Donaueschinger Musiktage komponiert Paul Hindemith 1926 dazu seine „Musik für mechanische Orgel“. „Die ist der Genuß an der Mechanik und so kann die Mechanik zum Genuß gemacht werden.“¹¹²

Zwischen 1925 und 1929 setzen die Unterhaltungsmusik und ihre Medien die Standards für Brechts Dichtung. Initiiert durch Schallplattenklänge entstehen in dieser Zeit sehr schöne Songs. Wenn dann 1927 der populäre Tanzschlager „Komme nach Mahagonne“¹¹³ einem Songspiel von Brecht/Weill seinen Titel leiht, dessen Songs wieder auf Schallplatten gepresst werden, ist der Regelkreis zwischen Plattenkonsum und Plattenproduktion geschlossen. Ohren und Mäuler sind nun medientechnisch rückgekoppelt, und zwischen ihnen laufen die Songs als endlose Grammophonie. Zur Werbung für die Berliner Aufführung der Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“¹¹⁴ ließ der Theaterleiter Ernst Josef Aufricht eine kolorierte Schallplatte herstellen, die zwei Songs aus der Oper in

¹¹⁰ Bertolt Brecht, Ausgewählte Werke in sechs Bänden, Bd. 4, Gedichte 2, S.128.

¹¹¹ In Schlemmers Werken (Gemälde, Reliefe, Zeichnungen, Ballette) verbindet sich der menschliche Körper mit abstrakten Formen zu Raumplastiken. Im „Triadischen Ballett“ spielt die Beziehung zwischen Tänzern und dem Raum eine wesentliche Rolle. Die „Mechanik in der Musik“ Eislers entsprach Schlemmers Umformung des menschlichen Körpers in standardisierte Marionetten.

¹¹² Lucchesi, Musik bei Brecht, S.120.

¹¹³ Laut Von Herrmann existieren in den 20er-Jahren mehrere Titel, die mit Mahagonny in Verbindung gebracht werden können. Vgl.: Von Herrmann, Sang der Maschinen, S.64.

¹¹⁴ Brecht und Weill näherten sich in der Oper sowohl inhaltlich als auch musikalisch der Revue an. Dem entsprach auch die Umsetzung im Bühnenbild Nehers, dessen dazugehörige Projektionstafeln gemeinsam mit dem Notenmaterial an andere Theater verschickt werden sollten. Die Projektion verbanden die einzelnen Musiknummern durch Schriften und ersetzen die Dialoge. Ähnlich wie bei einem weiteren Massenunterhaltungsmedium, dem Comic, schaffen die Projektionen gedankliche Übergänge von einer Szene zur nächsten. Vgl.: Kurt Weill, Musik und Theater, Henschelverlag, Berlin 1990, S.76ff.

Tanzbearbeitung brachte¹¹⁵

Die Schallplattenaufnahmen der „Dreigroschenoper“ trugen zu einem Erfolg bei, der allein durch die Theaterinszenierungen niemals hätte erreicht werden können, und der sich für Brecht und Weill auch finanziell niederschlug. Brecht schrieb für diese Produktion neue, dem jeweiligen Song vorangestellte kurze Texte. Mit dieser Form der Veröffentlichung schloss sich für die Songs von Brecht wieder der Kreis zurück in jenes Medium Schallplatte, aus dem sie hervorgegangen waren. Konsequenterweise wies der Weg zum Radio und weiter ins Kino. Brecht und Weill blieben der Unterhaltungskultur treu und brachen damit in eine Verbrauchsindustrie ein, die zuvor einer völlig anderen Art von KünstlerInnen vorbehalten war. Strophen der „Dreigroschenoper“ werden zum Ersatz einer zu dieser Zeit fehlenden volkstümlichen Dichtung.

Bei ihrer Arbeit lag das Bild eines traditionslosen ArbeiterInnenpublikums zu Grunde, das keinen Zugang zu literarischen Unterhaltung fand.¹¹⁶ Vielmehr war der Spaß der FabriksarbeiterInnen an Maschinen und technische Medien gebunden. Diese unpoetische, medien-technische Sachlichkeit schloß die lustvolle Rezeption der deutschen Klassik und Romantik einfach aus. Darüber hinaus sah Brecht in dieser Rezeption, repräsentiert durch das Gesamtkunstwerk eines Richard Wagners eine Vernebelung, eine Hypnotisierung des Publikums, das passiv konsumiert. Brecht und Weill wollten ihre gestische Musik als konsequente Reaktion auf das Musikdrama verstanden wissen und den Begriff zerstört sehen.

Laut Hans-Christian von Herrmann wurde bei Weill der Rhythmus Sprache, Körper und Musik aneinander gebunden. „Jede Komposition gestischer Musik beginnt daher mit einer rhythmischen Fixierung des Textes.“¹¹⁷ Von Herrmann schreibt auch, dass sich Brecht ab 1930 dem kommunistischen Sowjetstaat zu und von den Unterhaltungsmedien und dem Amerikanismus abwendet, was wiederum seine Arbeit beeinflusste.

Während er in seinem dramatischen Werk dabei relativ konstant bleibt und dem Amerikanismus den Marxismus beistellt, findet sein politischer Positionswechsel v.a. in seiner Lyrik Niederschlag.¹¹⁸ Anders interpretiert Jan Knopf diese Zeit, wenn er schreibt:

Es ist zwar richtig, daß Brecht in dieser Zeit beginnt, sich in Sachen Marxismus zu orientieren und auch Partei zu ergreifen, was mit „der Maßnahme“ (1929/30) auch öffentlich dokumentiert ist, es ist aber falsch, einen prinzipiellen Wandel Brechts

¹¹⁵ Von Herrmann, Sang der Maschinen, S.63f.

¹¹⁶ Der „Mitarbeiter“ Weill ist es auch, der sich für Brecht mit den Musikdramen Richard Wagners auseinandersetzt, gegen dessen „Gesamtkunstwerk“ Brecht u.a. in den Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ polemisiert.

¹¹⁷ Kurt Weill, Musik und Theater, Gesammelte Schriften, Henschelverlag, Berlin 1990, S.65.

¹¹⁸ Von Herrmann, Sang der Maschinen, S.71.

gegenüber seinem frühen Werk zu konstatieren, wie auch Brechts sozialistischer Standpunkt durchaus kein parteikommunistischer Standpunkt gewesen ist.¹¹⁹

Diesem Wechsel entsprechend erfolgt in der Musik eine Ablöse Kurt Weills durch Hanns Eisler.¹²⁰ Es erscheint das Stück „Die Maßnahme“, das wichtigste und umstrittenste Stück aus der Zusammenarbeit zwischen Brecht und Eisler. Hanns Eisler fordert in seiner Rede „Die Erbauer einer neuen Musikkultur“:

Die bürgerliche Kunst hat als Hauptaufgabe die Befriedigung der Genußsucht. Die Arbeiterschaft, in einer der schwierigsten und kompliziertesten Perioden ihrer Klassengeschichte befindlich, voller Gegensätze in den eigenen Reihen, dabei aber stehend vor der Realität, Ergreifung der Macht, nimmt wieder als große Verbündete die Kunst. Die verändert ihre Funktion. [...] Die Musik benützt ihre Schönheit nicht mehr als Selbstzweck, sondern bringt in die verwirrten Gefühle der Einzelnen Ordnung und Disziplin. Wir sehen, daß hiermit eine neuerlich große Funktionsveränderung der Kunst erfolgt.¹²¹

Bezugnehmend auf die Musik im Stück „Die Mutter“ (1932) schreibt Brecht über Eisler:

Die Musik Eislers ist keineswegs das, was man einfach nennt. Sie ist als Musik ziemlich kompliziert, und ich kenne keine ernsthaftere als sie. Sie ermöglichte in einer bewunderungswürdigen Weise gewisse Vereinfachungen schwierigster politischer Probleme, deren Lösung für das Proletariat lebensnotwendig ist. In dem kleinen Stück, in dem den Anschuldigungen, der Kommunismus bereite das Chaos, widersprochen wird, verschafft die Musik durch ihren freundlich beratenden Gestus sozusagen der Stimme der Vernunft Gehör. Dem Stück „Lob des Lernens“, das die Frage der Machtübernahme durch das Proletariat mit der Frage des Lernens verknüpft, gibt die Musik einen heroischen und doch natürlich heiteren Gestus. So wird auch der Schlußchor „Lob der Dialektik“, der sehr leicht als ein rein gefühlsmäßiger Triumphgesang wirken könnte, durch die Musik im Bereich des Vernünftigen gehalten.¹²²

1933 wird dann noch die langjährige Mitarbeiterin Elisabeth Hauptmann¹²³ durch Margarete Steffin¹²⁴ ersetzt, die neben dem notwendigen bürotechnischen Standard auch den politisch passenden proletarischen Background mitbringt.

Über diese Zeit der Lehrstücke¹²⁵ schreibt Hauptmann, dass es eine Zeit des Lernens für Brecht war, die parallel die Bestrebung zu lehren hervorbrachte. Die Stücke dieser Zeit waren sehr puristisch und möglichst frei von allem, was nach Genuss oder Reichtum klang.

¹¹⁹ Jan Knopf, Brecht-Handbuch, Prosa, Schriften, S.65.

¹²⁰ Hanns Eisler (1898–1962) engagierte sich nach seinem Studium bei Arnold Schönberg und Anton von Webern in der ArbeiterInnenbewegung und beschäftigte sich mit der gesellschaftlichen Funktion von Musik für (proletarisches) Publikum. Seine (Arbeiter)kampflieder trugen der ArbeiterInnenmusikkultur dieser Zeit Rechnung.

¹²¹ Bertolt Brecht, Die Maßnahme, Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972, S.246.

¹²² „Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater, in: Hecht/Brecht, Werke, Schriften zum Theater 2, Teil 1, Bd. 22.1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1993, S. 161f.

¹²³ Elisabeth Hauptmann (1897 – 1973), dt. Schriftstellerin und spätere Herausgeberin der Brecht-Werke.

¹²⁴ Margarete Steffin (1908 – 1941), dt. Schriftstellerin und Schauspielerin.

¹²⁵ Wichtige Werke Brechts dieser Phase: Der Lindberghflug (1929), Das Badener Lehrstück vom Einverständnis (1929), Der-Jasager (1930), Der-Jasager und der Neinsager (1930), Die Maßnahme (1930), Die Ausnahme und die Regel (1930), Die Horatier und die Kuratier (1934). Vgl.: Jan Knopf, Brecht-Handbuch, Theater, S.417.

Das Ergebnis laut Hauptmann waren sehr dürre Stücke.¹²⁶

Mit Steffin wird Brechts Lyrik zur Textverarbeitung.¹²⁷ Sie verarbeitet professionell den oralen Signifikantenstrom Brechts, der ohne Satzzeichen im Manuskript per Post kommt, vom unterhaltungsmusikalischen zum literarischen und damit druckfertigen Manuskript. Dabei ist das Setzen der Punkte, die Brecht durch zwei Leerzeichen markiert, noch leicht, entscheidend wird der Beitrag Steffins durch ihre Aufgabe, auch Beistriche (nicht) zu setzen. Neben dieser wichtigen Aufgabe als persönliche Lektorin, bereitet Steffins professionelle Büroorganisation die technische Arbeitsgrundlage für die Arbeit Brechts am jeweiligen Manuskript. Darüber hinaus bildet ihre Ordnung über sein Werk die Grundlage des späteren Brechtarchives.

Von den Texten für Schallplatte war der Weg zu und über die Massenmedien Radio und Kino eine logische Schlussfolgerung für Brechts Arbeit. Brecht war einer der wenigen Schriftsteller, die sich in den Anfängen des Radios für dieses Medium als künstlerisches Ausdrucksmittel interessierten. Alfred Braun¹²⁸ und Ernst Hardt¹²⁹ waren Brechts wichtigste Verbindungsmänner zu den Studios. Besonders Hardt plädierte seit seinem Wechsel vom Theater zum Rundfunk für diese neue Form der Oralität.¹³⁰ 1929 führte er im Rahmen der Musikfestwochen in Baden-Baden Regie bei der Aufführung des „Lindberghflugs“ von Brecht, von dem er zuvor schriftlich genaueste Anweisungen erhalten hatte.¹³¹

Brecht selbst war die Radiotechnik eher lästig. Seine Kunst setzte beim Publikum an. 1932 forderte er, den Rundfunk „[...] aus einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln.“¹³² Auch hier strebt Brecht seiner neuen

¹²⁶ Elisabeth Hauptmann, Interview zum Film „Die Mitarbeiterin. Gespräche mit Elisabeth Hauptmann“. Film des Fernsehens der DDR, 1972, Regie: Karlheinz Mund, Autoren: Karlheinz Mund u.a., Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Elisabeth Hauptmann-Archiv, Tonbänder und Transkription, (ohne Signatur). Zitiert nach: Von Herrmann, Sang der Maschinen, S. 72.

¹²⁷ Vgl.: Wolfgang Jeske, „...jetzt habe ich ihm wieder Flöhe ins Ohr gesetzt“: Anmerkungen zu Margarete Steffin, „Hauslektorin“ bei Brecht. In: Focus: Margarete Steffin, Das Brecht-Jahrbuch 19, Marc Silberman, Roswitha Mueller, Antony Tatlow, Carl Weber (Hg.), Die internationale Brecht-Gesellschaft, Wisconsin 1994, S.119ff.

¹²⁸ Alfred Braun, Radiojournalist und späterer Intendant Senders Freies Berlin. Er führte 1927 Regie bei der Aufführung von „Mann ist Mann“, die beim Sender Radio Berlin ausgestrahlt wurde.

¹²⁹ Ernst Hardt (1876–1947), Schriftsteller und Übersetzer war von 1926 bis zur nationalsozialistischen Gleichschaltung der Massenmedien 1933 Rundfunkintendant der Westdeutschen Rundfunk AG. Zuvor leitete er von 1922 bis 1924 das Weimarer Nationaltheater.

¹³⁰ Vgl.: Ernst Hardt, Der Körper im Rundfunk, in: Albert Kümmel/Petra Löffler (Hg.), Medientheorie 1888–1933, Texte und Kommentare, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2002, S. 248–254.

¹³¹ Vgl.: Reiner Steinweg, Das Lehrstück: Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung, Metzler Verlag, Stuttgart 1976, S. 7 ff.

¹³² Bertolt Brecht, Werke, Große Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden, (Hg.) Werner Hecht, Jan Knopf, u.a., Schriften 1, Bd. 21, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1992, S. 553.

politischen Gesinnung gemäß einer Belehrung, eine Disziplinierung der RezipientInnen an.¹³³ 38 Jahre später knüpft Hans Magnus Enzensberger an diese Technik wieder an und bringt sie zurück in die Diskussion.¹³⁴

Brecht war ein Anhänger des Taylorismus¹³⁵ und richtete seine ästhetischen wie auch die politischen Konzepte danach aus. Brecht machte fast jede Neuigkeit auf wissenschaftlichem Gebiet für seine Arbeit nutzbar.

So setzt er sich in „Mann ist Mann“¹³⁶ eben mit dem Taylorismus auseinander.

Wenn Frederick W. Taylor davon spricht, dass „[...] die größte Prosperität das Resultat einer möglichst ökonomischen Ausnutzung des Arbeiters und der Maschinen [ist], d.h. Arbeiter und Maschine ihre höchste Ergiebigkeit, ihren höchsten Nutzeffekt erreicht haben [müssen]“, antwortet bei Brecht eine Maschine im Namen des Proletariats.

Der sozial-politische Kontext, in dem sein Stück eingebettet war, veranlasst Brecht, sich nicht nur in Vorbereitung auf das Stück mit dem Kapitalismus auseinander zu setzen.¹³⁷

1925, ein Jahr vor der Premiere von „Mann ist Mann“ kam es erstmals nach Kriegsende und der anschließenden Inflation zu einer vorübergehenden Stabilisierung der deutschen Wirtschaft. Das nahm der revolutionären Bewegung der Nachkriegsjahre zeitweilig den Wind aus den Segeln. Gleichzeitig hielt in den Fabriken das Fließbandverfahren Einzug. ArbeiterInnen waren fortan genauso austauschbar, wie die Bauteile des Ford T.¹³⁸

„Hier wird heute abend ein Mensch wie ein Auto ummontiert [...]“¹³⁹. Die 1930er-Jahre wurden bestimmt durch Begriffe wie „Formalisierung“ und „Mechanisierung“. Frederick W. Taylor trennt das Arbeiten vom Denken und rationalisiert das Individuum zur Funktionseinheit im Produktionsablauf. Arbeitsabläufe werden in Sequenzen zerlegt und optimiert und belegen damit Alan Turings These¹⁴⁰ der Identität von regelhaftem und mechanischem Handeln.

Henry Ford perfektioniert dieses Prinzip bis hin zum Arbeiter als einzelner Maschine in der

¹³³ Ebenda.

¹³⁴ Vgl.: Claus Pias/Joseph Vogl/Lorenz Engell/Oliver Fahle/Britta Neitzel (Hg.), Kursbuch Medienkultur, Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard, DVA, Stuttgart 2000, S. 255ff.

¹³⁵ Vgl. Von Herrmann, Sang der Maschinen, S. 146ff.

¹³⁶ Das Stück wurde im September 1926 in Darmstadt uraufgeführt.

¹³⁷ Elisabeth Hauptmann notiert im Oktober 1926, dass sich Brecht intensiv mit dem „Kapital“ beschäftigt. Vgl.: Hauptmann, Julia ohne Romeo, S. 172.

¹³⁸ In den Ford-Werken wurde kurz vor dem ersten Weltkrieg ein Massenproduktionsverfahren entwickelt, dessen zwei Hauptsäulen das Fließband und die Austauschbarkeit der Einzelteile waren. Die Austauschbarkeit ermöglicht allerdings keine Variationen mehr, was zur Folge hatte, dass alle bis 1927 gebauten Autos ein Model T waren.

¹³⁹ Bertolt Brecht, Zwischenspruch aus „Mann ist Mann“, in: Werner Hecht/Jan Knopf (Hg.), Werke, Große Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden, 1988, Bd.2, S. 123.

¹⁴⁰ A. Turing präsentierte 1936 die Turingmaschine, ein mathematisches Konstrukt, um eine Klasse von berechenbaren Funktionen zu bilden.

Fabrik und lieferte damit den Beweis für die Austauschbarkeit menschlichen formalen Handelns durch maschinelles formales Handeln. Künstlerisch aufbereitet wird es mit „Modern Times“ 1936 zu einem der größten Erfolge Charles Chaplins.

It is possible to produce the effect of a computing machine by writing down a set of rules of procedure and asking a man to carry them out. Such a combination of a man with written instructions will be called a 'Paper Machine.' A man provided with paper, pencil, and rubber, and subject to strict discipline, is in effect an universal machine.¹⁴¹

Brecht nahm an diesem Diskurs nicht von der Seite des Proletariats aus teil, sondern als linker bürgerlicher Intellektueller. Einerseits sah er zwar die kapitalistischen Missstände, andererseits fehlte ihm der Glaube an eine Rettung durch die ArbeiterInnenschicht.

Seine Skepsis am Erfolg des Klassenkampfes findet Ausdruck in „Mann ist Mann“, der Parabel vom Packer Galy Gay, der seine Herkunft verrät und zum Kleinbürger mit faschistoiden Zügen mutiert, weil er, wenn der „Kapitalismus ruft“, nicht „nein sagen“ kann. Brecht vereinfacht komplexe Inhalte darin zu einem einfachen Anschauungsmodell und schreibt zu diesem Thema später: „Die heutige Welt ist den heutigen Menschen nur beschreibbar, wenn sie als eine veränderliche Welt beschrieben wird.“¹⁴²

Spätere Kommentare zu diesem Stück zeigen, dass es Brecht als Beitrag zum Kampf gegen den Faschismus verstanden wissen wollte.

Das Theatralitätskonzept von Brecht ist im Kontext der damaligen Medienlandschaft zu sehen. Die technischen Entwicklungen, beispielsweise die des Radios, hatten unmittelbaren Einfluss auf seine Arbeit, genauso wie die philosophischen, wissenschaftlichen und ideologischen Entwürfe des Menschens im 20. Jahrhundert.

Großen Einfluss auf Brecht und ganz besonders auf dessen Arbeit für und über den Rundfunk hatte der Schriftsteller Walter Benjamin. 1929 beginnt die ungleiche Freundschaft zwischen dem großbürgerlichen Schriftsteller Brecht und Walter Benjamin, der mit „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“¹⁴³ auf die im Umbruch befindliche Medienlandschaft seiner Zeit reagierte. Die damals neuen Medien veränderten durch die Möglichkeit der technischen Reproduzierbarkeit eines Kunstwerkes nicht nur dessen Status, sondern auch dessen Wahrnehmung und Rezeption. Als Beispiele führt Benjamin Fotografie und Film an, die einer breiten Bevölkerungsschicht ein politisches Verhältnis zur Kunst vermitteln könnten.

¹⁴¹ Alan Mathison Turing, B.J. Copeland (Hg.), *The Essential Turing: Seminal Writings in Computing, Logic, Philosophy, Artificial Intelligence, and Artificial Life Plus the Secrets of Enigma*, Clarendon Press [u.a.], Oxford [u.a.] 2004, S. 416.

¹⁴² Hecht/Brecht, *Werke, Schriften 3*, Bd. 23, 1993, S. 340.

¹⁴³ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1963.

Diese Sicht teilt er mit Bertolt Brecht, der sich seit den 1920er-Jahren mit dem neuen Medium Rundfunk beschäftigte und versuchte, dessen Möglichkeiten der politischen Artikulation aufzuzeigen. Benjamin fordert in seiner posthum publizierten Rede „Der Autor als Produzent“ den medialen Produktionsapparat nur unter dem Aspekt der gesellschaftlichen Veränderung im Sinne des Sozialismus zu beliefern. Als Beispiel einer veränderten Produktionsform führt Benjamin die literarische Arbeit des russischen Schriftstellers Sergej Tretjakow¹⁴⁴ an. Dessen „Dokumentarliteratur“ setzt Berichte und Tatsachensammlungen an die Stelle fiktiver Erzählungen.

Nicht die Phantasie und nicht die fiktiven und ausgedachten Modellgeschichten sollten Aufgabe des Schriftstellers sein, sondern Sammlung, Einordnung und Nacherzählung von Fakten. Das hat eine öffentliche, sozusagen soziale Seite und eine private. Man kann berichten oder dokumentieren, was passiert ist oder man versucht, sich selbst als Faktum zu nehmen, sich selbst auszustellen, sich selbst, sein Selbst zu entblößen.¹⁴⁵

Schreibt man Benjamin eine eigene Medientheorie zu, so ist deren Kern die These von der Veränderbarkeit des Kunstcharakters zur sozialistischen Intervention in bestehende Gesellschaftssysteme.

Die Wens, die diese Spekulation bestimmen, geben einander allzu oft die Hand. Die neuen Medien, die Benjamin noch die reproduzierenden nennt, die man heute jedoch, von der Enge des bloß Reproduzierenden befreit, eher als neue Aufbewahrungsmethoden, als neue Schriftcharaktere im weitesten Sinne bezeichnen sollte, verändern in der Spekulation Benjamins ja nicht nur die Bedingungen, sondern auch den Inhalt. Oder kommen, vorsichtiger ausgedrückt, einer Veränderung des Inhalts entschieden und entscheidend entgegen.¹⁴⁶

Die meisten heutzutage benutzten (Speicher-)Medien waren zu Benjamins Zeiten allerdings noch lange nicht erfunden und auch der Hörfunk spielte noch keine große Bedeutung.

Dennoch maßen sowohl Brecht wie Benjamin dem neuen Medium großes Potential zu. Walter Benjamins eigene praktische Rundfunkarbeit beginnt ab dem Zeitpunkt, zu dem einerseits Hans Flesch die Leitung der „Funkstunde“ übernimmt und andererseits Ernst Schoen künstlerischer Leiter am Frankfurter Sender wird.¹⁴⁷

¹⁴⁴ Sergej Tretjakow (1892–1939) arbeitet als Dramaturg mit Brecht und Meyerhold. Vgl.: Wolf Keienburg (Red.), Goldmann Lexikon, Bd. 22, Bertelsmann Verlag, Gütersloh 1998, S. 9882.

¹⁴⁵ Helmut Heißenbüttel, Walter Benjamin. Medientheorie, in: Klaus Schöning (Hg.), Hörspielmacher, S. 28.

¹⁴⁶ Ebenda, S. 34.

¹⁴⁷ Abgesehen von einer einzelnen Sendung im Südwestdeutschen Rundfunk mit dem Titel „Junge russische Dichter“, 1927. Vgl.: Reinhard Döhl, Walter Benjamins Rundfunkarbeit, Zunächst WDR 7.11.1975 (Versuch einer Geschichte und Typologie des Hörspiels in Lektionen - VGTHL 25); als Vortrag erweitert und überarbeitet für ein Kolloquium mit japanischen Germanisten des Kyushu-Distrikts, 25.10.1987 in Sengakuso. Unter: www.uni-stuttgart.de/ndl1/benjamin.htm, Zugriff: 20.06.2008, o.A.

Hans Flesch verband mit Benjamin, dass er sich theoretisch-publizistisch mit dem neuen Medium Radio auseinandersetzte und praktisch versuchte, die technischen Möglichkeiten ästhetisch auszuloten. Bereits in den ersten Sendungen Anfang der 1920er-Jahre ließ er (Ton)experimente durchführen, die die Grundlagen für seine späteren Veröffentlichungen bildeten.

Darin artikulierte Flesch das Grundproblem vieler nachfolgender Medientheorien, dass das Medium, dass die Technik den Inhalt verändert.

Zunächst ist der Rundfunk als intellektueller Vermittler und Helfer zum besseren Verständnis von Kunstwerken zu werten, als Vermittler nur und Helfer, nicht jedoch als „Darsteller“. Denn die künstlerische Wirkung eines Kunstwerks beruht auf der suggestiven Kraft, die nur durch das unmittelbare Hören ausgelöst werden kann.¹⁴⁸

Walter Benjamin zählte auch Ernst Schoen zu seinem Freundeskreis. Die gemeinsamen Gespräche und ein reger Briefwechsel über das Medium Radio stehen am Anfang rundfunktheoretischer Überlegungen Benjamins und begleiten ihn auch während seiner praktischen Rundfunkarbeit in den darauf folgenden Jahren. Reinhard Döhl hält in seinem Text „Walter Benjamins Rundfunkarbeit“¹⁴⁹ fest, dass vor diesem Hintergrund auch die beiden Essays „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ und „Der Autor als Produzent“ gelesen werden müssen.

In diesen Zeitraum fallen folgende Benjamintexte: „Hörmodelle“, „Zweierlei Volkstümlichkeit“, „Theater und Rundfunk“, „Situation zum Rundfunk“, „Reflexionen zum Rundfunk“.

Die Kritik Schoens entspricht der von Benjamin, wenn er sagt:

Man glaubte im Rundfunk das Instrument eines riesenhaften Volksbildungsbetriebs in der Hand zu halten. Vortragszyklen, Unterrichtskurse, großaufgezogene didaktische Veranstaltungen aller Art setzen ein und endeten in einem Fiasko. Der Hörer will Unterhaltung. Und da hat der Rundfunk nichts zu bieten: der Trockenheit und fachlichen Beschränktheit des Belehrenden entsprachen Dürftigkeit und Tiefstand des „bunten“ Teils. Hier galt es einzusetzen.¹⁵⁰

Nach Benjamin hat der/die HörerIn immer Recht.¹⁵¹ Schoen und Benjamin haben neben ihren pädagogischen Zielen durchaus auch Interesse an den Bedürfnissen des Publikums. So entwickeln sie aus den Erfahrungen mit den erfolgreich gesendeten „Kriminal- und Scheidungsaffären“ heraus die „Hörmodelle“. Die neue Losung Benjamins und Schoens lautet nun: „Jedem Hörer, was er haben will „[...] und noch ein bisschen mehr (nämlich

¹⁴⁸ Hans Flesch, Mein Bekenntnis zum Rundfunk, in: Funk, Heft 36, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, Berlin 1925, S. 445.

¹⁴⁹ Döhl, Walter Benjamins Rundfunkarbeit, o.A.

¹⁵⁰ Ebenda.

¹⁵¹ Ebenda.

von dem, was wir wollen)¹⁵².

Benjamin war auch stark beeinflusst vom Marxismus und in diesem Kontext im Besonderen von Asja Lacis (1891–1979).¹⁵³ Die aus diesem Kontakt entstandenen Publikationen im Band „Über Kinder, Jugend und Erziehung“ seien hier nur am Rande erwähnt. Benjamins „Kommunistische Pädagogik“ schloss allerdings ausdrücklich die Vermittlung eines Parteiprogramms aus. Wesentliches Ziel war vielmehr die Politisierung, die Schaffung eines politischen Bewusstseins.

Reinhard Döhl hebt in seinem Vortrag zur Radioarbeit Walter Benjamins dessen Sendung über Johann Peter Hebel¹⁵⁴ als wesentlich für die radiotheoretische Auseinandersetzung hervor. Er begründet diese Darstellung damit, dass mit Benjamins These „[...] Hebel habe aufschlussreiche und gewichtige Vorfälle mit der Evidenz des Hier und Jetzt ausgestattet.“¹⁵⁵ Döhl sieht Parallelen zwischen Benjamins Sicht auf Hebel und dessen eigener Rundfunkarbeit. Beiden gemeinsam sei, dass die Moral an eine jeweilige Situation gebunden ist und bei der Rezeption fasslich wird.

Das aber heißt, auf Benjamins Rundfunkarbeit übertragen, von einer Kalendergeschichte sprechen, um ihr Revolutionäres herauszustellen. Oder konkret: dem Hörer in einer Folge von Mustern und Gegenmustern alltägliche Orientierungshilfe zu geben, um an sein Eigeninteresse zu appellieren im Sinne vernünftiger Veränderung im sozialen Verhalten – um derart letztlich auf soziale Veränderung zu zielen.“¹⁵⁶

Die erste Stellungnahme Benjamins zu Brechts Arbeit ist das Radio-Essay „Bert Brecht“. Benjamin bezieht sich dabei auf das erste Heft der Brechtschen „Versuche“, das die ersten Geschichten vom Herrn Keuner, das Fatzer-Fragment und den Text der „Flug der Lindberghs“ enthält. Brecht spricht sich darin gegen den Werkcharakter aus und proklamiert eine Unterordnung des Textes unter das (soziale) Ziel: eine Umgestaltung, eine Neuerung. Benjamin führt Brecht weiter und spricht von einer neuen, erlernbaren Haltung. Er unterstützt die Brechtsche Wirkungsabsicht.

Indem die Kritik so die Brauchbarkeit des Textes erweist, übernehme sie die pädagogische Funktion, die der poetische Text, auf sich allein gestellt, nur ungenügend erfüllen kann, und wird dadurch selbst zum Instrument der Veränderung.¹⁵⁷

Für Brecht lässt sich eine Priorität von pädagogischer vor politischer und poetischer Wirkung seines Werkes aufstellen. Dilemma seiner Lehrstücke und pädagogischen Texte

¹⁵² Ebenda.

¹⁵³ Zur lettischen Schauspielerin und Theatermacherin vgl.: Beata Paskevica, In der Stadt der Parolen. Asja Lacis, Walter Benjamin und Bertolt Brecht, Klartext-Verlagsgesellschaft, Essen 2006.

¹⁵⁴ Der Dichter Johann Peter Hebel (1760–1826) veröffentlichte volkstümliche Anekdoten. Vgl.: Wolf Keienburg (Red.), Goldmann Lexikon, Bd. 9, Gnei-Heine, S. 4141.

¹⁵⁵ Döhl, Walter Benjamins Rundfunkarbeit, o.A.

¹⁵⁶ Ebenda.

¹⁵⁷ Bernd Witte, Walter Benjamin – Der Intellektuelle als Kritiker, Metzler Verlag, Stuttgart 1976, S. 173.

ist allerdings, dass sie zum richtigen Verständnis einen erklärenden Kommentar brauchen.¹⁵⁸

Benjamins Prioritäten decken sich in diesem Zusammenhang mit denen Brechts. Döhl erklärt daran die Breite des Rundfunkinteresses Benjamins und dessen Rundfunkwerkes. Anders als seine Kommentare und Essays wurde Benjamins eigentliche Rundfunkarbeit zu den realen Bedingungen des Mediums Radio geschrieben.

Reinhard Döhl hebt in diesem Zusammenhang „Radau um Kasperl“ hervor, das einzige erhaltene Tondokument des Benjamin-Werks.

„Radau um Kasperl“

Kasperl wird von seiner Frau auf den Markt geschickt, um einen Fisch zu kaufen. Unterwegs begegnet ihm Herr Maulschmidt, der Sprecher des Rundfunks, der den „erfahrenen, berühmten Freund der Kinder“ unbedingt vor das Mikrophon bringen möchte. Kasperl sträubt sich und fürchtet sich davor, benutzt dann aber doch die günstige Gelegenheit, seinem Freund Seppel über das Radio ordentlich die Meinung zu sagen. Im einsetzenden Tumult flieht Kasperl, die Verfolgungsjagd führt ihn an all die beliebten Stätten des Kinderlandes, auf den Bahnhof, den Jahrmarkt, in den Zoo, wo er schließlich in die Enge getrieben wird – und zu Hause in seinem Bett verletzt erwacht. Dort hatten die Rundfunkleute in der Zwischenzeit unbemerkt ein Mikrophon installiert, Kasperls Tiraden mitgeschnitten und kamen ohne dessen Wissen und Mithilfe nun doch an ihr Ziel. Mit 1000 Mark Honorar wird er versöhnt. Auf diese Art wird Kasperl in die Arbeitsweise des Rundfunks eingeführt, seine Frau hat zum ersten Mal gesehen, wie ein Tausender aussieht.¹⁵⁹

Die Ähnlichkeiten zu Brechts „Mann ist Mann“ lassen sich unschwer erkennen. Allerdings weigert sich bei Brecht Galy Gay nicht, die ihm angebotene Funktion zu übernehmen. Wesentlich für „Radau um Kasperl“ ist auch der Interpretationsspielraum des Titels. So ist wegen Kasperl viel Aufregung, aber auch um ihn herum ist die Wirklichkeit laut und lärmend. So sind in Benjamins Manuskript die Geräuscheinpielungen¹⁶⁰ handschriftlich festgehalten. Die ursprüngliche Fassung sah eine Abfolge von Episoden vor,

[...] deren Kernstück jeweils in verschiedenen charakteristischen Geräuscharten besteht, die hin und wieder von Andeutungen, Worten unterbrochen werden.[...] Dabei sollten die einzelnen Sequenzen so offen gehalten bleiben, dass sie sich die Hörer nach ihrem Gefallen [...] ausmalen können, die jeweiligen Geräusche erraten müssen, um die Lösungen dann zur Preisverteilung an den Sender einzuschicken [...] Die Eigentümlichkeit dieses experimentellen Ratespiels, die einzelnen geräuschvollen Spielszenen zuende zu denken, werden den Hörern vom Rundfunksprecher vorab erklärt.¹⁶¹

¹⁵⁸ Vgl.: Döhl, Walter Benjamins Rundfunkarbeit, o.A.

¹⁵⁹ Roland Rall, Kasperl – Ein Plebejer auf dem Theater, in: Jörg Drews (Hg.), Zum Kinderbuch. Betrachtungen, Kritisches, Praktisches, Frankfurt/Main: Insel 1975, S. 76.

¹⁶⁰ Die Geräusche sollten in der Frankfurter Sendung von den zuhörenden Kindern identifiziert und an den Sender rückgemeldet werden. Vgl.: Döhl, Walter Benjamins Rundfunkarbeit, o.A.

¹⁶¹ Literarisches Archiv der Akademie der Künste, Ost-Berlin. Zitiert nach Döhl, Benjamins Rundfunkarbeit, o.A.

Die Frankfurter Sendung vom März 1932 unter Benjamins Regie kommt dieser Fassung am nächsten. Der für Kinder späte Sendetermin von 19.45 bis 20.45 Uhr erschließt auch erwachsene ZuhörerInnen als Publikum und doppelte AdressatInnen.

Einerseits wird das pädagogische Ziel der kritischen Auseinandersetzung mit dem Medium geboten, andererseits wird das Hörspiel als pädagogisches Mittel zum Zweck beim kindlichen Publikum demonstriert.¹⁶² „Radau um Kasperl“ ist eine Parabel auf den Rundfunk und kann als solche als Antwort auf Brechts Forderung nach Öffentlichkeit gesehen werden.¹⁶³ Kasperl benutzt den Distributionsapparat recht naiv als Kommunikationsapparat. Sein unreflektierter Zugang zu diesem Medium führt schlussendlich dazu, dass Kasperl überfahren wird, und der Kommunikationsapparat zum Spionageinstrument mutiert.

Benjamin skizziert in „Radau um Kasperl“ die dünne Linie zwischen Chance und Gefahr öffentlicher Kommunikation. Neben die Brechtsche Vision der Distribution stellt er die Gefahr der Spionage durch einen permanenten Aufnahmestand.

Die medientheoretische Auseinandersetzung Benjamins mit Texten zur Pädagogik und zur Kindererziehung nimmt einen großen Raum in seinem Gesamtwerk ein.

Sein zweites nachweislich gesendetes Hörspiel mit Musik trägt den Titel „Das kalte Herz“ (1932; Regie: Ernst Schoen), nach einem Märchen von Wilhelm Hauff. Wieder weist der späte Sendetermin auf eine breitere Publikumsschicht hin.

Enzensberger Medienbaukasten

1970 greift Hans Magnus Enzensberger in seinem Aufsatz „Baukasten zu einer Theorie der Medien“ Brechts Ideen wieder auf, um sie im Kontext der aktuellen Medienlandschaft weiter zu führen und eine „sozialistische Theorie der Medien“¹⁶⁴ zu entwickeln.

Seit der radiotheoretischen Auseinandersetzung Brechts und Benjamins sind annähernd vierzig Jahre vergangen, aber die Forderung nach einer basisdemokratischen Revolution der Medien hat nach wie vor große Relevanz.

Enzensberger teilt mit Brecht die sozialistisch-marxistische Sicht auf die Gesellschaft und die Bewertung des Veränderungspotentials der (Massen)medien.

¹⁶² Im Weimarer Rundfunk hatte das Hörspiel für Kinder einen großen Stellenwert.
Vgl.: Döhl, Walter, Benjamins Rundfunkarbeit, o.A.

¹⁶³ Vgl. Heißenbüttel/Schoening (Hg.), Walter Benjamin. Medientheorie, S. 35.

¹⁶⁴ Hans Magnus Enzensberger, Baukasten zu einer Theorie der Medien, in: Kursbuch 20/1970, Über ästhetische Fragen, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1970, S. 159.

Im Gegensatz zu Brecht, der (analog zu Benjamin) die „Rettung“ nur in der Belieferung der Medienindustrie in Verbindung mit dem Ziel der Veränderung, der Verbesserung, sieht, gilt für Enzensberger statt der Belieferung die Veränderung.¹⁶⁵

Denn die von Brecht geforderten Veränderungen zum Wohl der Gesellschaft sind nicht nur nicht umgesetzt worden, sondern es wurde ihnen sogar entgegen gearbeitet.

Diese Kritik Enzensbergers bildet den Kernpunkt seiner Theorie:

Massenkommunikationsmittel sind (noch) keine Kommunikationsmittel, sondern verhindern den Austausch zwischen SenderIn und EmpfängerIn und damit Kommunikation.

Dieser Sachverhalt läßt sich aber nicht technisch begründen. Im Gegenteil: die elektronische Technik kennt keinen prinzipiellen Gegensatz von Sender und Empfänger. Jedes Transistorradio ist, von seinem Bauprinzip her, zugleich auch ein potentieller Sender; es kann durch Rückkopplung auf andere Empfänger einwirken. Die Entwicklung vom bloßen Distributions- zum Kommunikationsmedium ist kein technisches Problem. Sie wird bewußt verhindert, aus guten, schlechten politischen Gründen.¹⁶⁶

Nach Enzensberger hat die herrschende Schicht kein Interesse daran, die Herrschaftsverhältnisse zu ändern und zementiert durch die technische Arbeitsteilung zwischen SenderIn und EmpfängerIn auch deren gesellschaftliche Differenzierung. Um diese Situation zu ändern, fordert Enzensberger, die Massen zu mobilisieren und ihnen organisiert den Bruch des Sendemonopols zu ermöglichen.

Der/die Einzelne könnte so den Schritt aus der passiven und unpolitischen Konsumation hin zum reflektierten emanzipatorischem Gebrauch der Massenmedien machen.

Ohne eine entsprechende theoretische Basis¹⁶⁷ soll die sozialistische Linke die mobilisierten Kräfte organisieren. Nach Enzensberger sind totale Kontrolle und Zensur in einer hochkomplexen Gesellschaft nur um den Preis der wirtschaftlichen Regression möglich.

Da moderne Gesellschaften auf den Informationsaustausch angewiesen sind, ist allein „der Ausnahmezustand also die einzige Alternative zur Undichtheit der Bewusstseins-Industrie.“¹⁶⁸ An diesem Punkt sieht Enzensberger eine Durchlässigkeit für die notwendigen Veränderungen und das Implementieren linker Programmatik.

Gleichzeitig belegt er, dass jedem Mediengebrauch Manipulation vorausgehen muss. Denn die „elementarsten Verfahren medialen Produzierens“, z.B. „Aufnahme, Schnitt, Synchronisation, Mischung“ stellen alle „Eingriffe in das vorhandene Material“ dar.

Entscheidend ist daher laut Enzensberger nicht, ob manipuliert wird, sondern vielmehr, wer

¹⁶⁵ Vgl.: Ebenda, S. 159ff.

¹⁶⁶ Ebenda, S. 160.

¹⁶⁷ „Eine marxistische Theorie der Medien gibt es bisher nicht“. Ebenda, S. 160.

¹⁶⁸ Ebenda S. 162.

manipuliert. Ziel muss sein, dass jedeR manipuliert. Um diese grundsätzlich immer gefährliche Manipulation im Sinne eines sozialistischen Gesellschaftsentwurfes steuern zu können, bedarf es der direkten gesellschaftlichen Kontrolle. Denn sonst wird alles Manipulation und die Revolution selbst zum Medienspektakel.

Wesentlicher Unterschied in der Sicht Enzensbergers zu anderen medientheoretischen Konzepten seiner Zeit ist die Definition der Medien als Produktionsmittel, die (grundsätzlich) jeder/jedem ermöglichen zu senden.

„Requiem für die Medien“¹⁶⁹

Einen weiteren wichtigen Beitrag zu dieser medientheoretischen Debatte lieferte zwei Jahre nach Enzensberger Jean Baudrillard, der in seiner Arbeit zu grundlegend anderer Interpretation findet.

Er kann die positive Sicht Enzensbergers auf das Potential einer sozialistischen Gesellschaftsform, die emanzipatorischen Gebrauch von Massenmedien macht, nicht teilen. Er sieht das Problem nicht in den einseitigen Besitzverhältnissen.¹⁷⁰ Er gibt zwar Brecht und Enzensberger Recht, wenn sie schreiben, dass die Veränderung der Massenmedien zu Kommunikationsmedien kein technisches Problem sei. Allerdings meint er damit nicht die inhärente Egalität der Medien, die eben nur für das Richtige verwendet werden müssten, sondern eine weitere Machtverschiebung, bei der Medien „wieder ein Relais einer Ideologie sind, deren Determinanten angeblich anderswo (in der Art und Weise materieller Produktion nämlich) liegen“.¹⁷¹

Baudrillard lokalisiert sie im Theoriekontext von Produktion und Material. Medien sind aus der Sicht von Baudrillard keine Vehikel für Inhalte, die gesellschaftliche (Miss-)Verhältnisse anzeigen. Für ihn liegt das Problem in der „Abstraktheit, der Abtrennung und Abschaffung des Tauschs“. Denn sieht man Kommunikation als Austausch, definiert als Raum von Rede und Antwort,

[...] als Raum also einer Verantwortung (responsabilité), – und zwar nicht im Sinne psychologischer oder moralischer Verantwortung, sondern als eine vom einen zum anderen im Austausch sich herstellende persönliche Korrelation,¹⁷²

so ermöglicht die Struktur der Massenmedien derzeit die „Nicht-Kommunikation“ zur

¹⁶⁹ Jean Baudrillard, Requiem für die Medien, in: Jean Baudrillard, Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen, Merve Verlag, Berlin 1978.

¹⁷⁰ Vgl.: Jean Baudrillard, Requiem für die Medien, in: Claus Pias, Joseph Vogl, Lorenz Engell, Oliver Fahle und Britta Neitzel (Hg.), Kursbuch Medienkultur, S. 279–299.

¹⁷¹ Ebenda, S. 283.

¹⁷² Pias, u.a. (Hg.), Kursbuch Medienkultur, S. 284.

Erhaltung von herrschenden Machtverhältnissen. Denn in Gesellschaften liegt die Macht bei jener Gruppe, bei jenem/jener SenderIn, die im Einbahnsystem gibt, aber nicht nehmen (muss). Und Kommunikationsprozesse verlaufen in der kapitalistischen Gesellschaft in der Regel vom/von der SenderIn zum/zur EmpfängerIn immer in einer Richtung. Ein wissenschaftliches Modell, das dieses System und damit ein gesellschaftliches Verhältnis darstellt, interpretiert Baudrillard als ideologisch. In diesem „Simulationsmodell“ der Kommunikation, wie es Baudrillard beschreibt, aus dem die Reziprozität bzw. die Ambivalenz des Austauschs ausgeschlossen sind, wird eine Botschaft durch einen bestimmten technischen Code generiert. Diese Botschaft trennt den/die SenderIn vom/von der EmpfängerIn und definiert gleichzeitig deren Verhältnis zu einander. Der/die EmpfängerIn hat lediglich die Möglichkeit, den Code zu akzeptieren oder nicht. Analog dem ökonomischen Tauschvorgang ist der Wert einer Botschaft ihr Tauschwert. Erst wenn der Austausch als Feedbackschleife abläuft, d.h. die Rollen von SenderIn/EmpfängerIn laufend gewechselt werden, ist für Baudrillard Revolution möglich.

Die Lösung sieht er in der Dekonstruktion des Systems der Nicht-Kommunikation, zumindest der funktionalen und technischen Struktur. Wobei das Vorhandensein der „Reziprozität“ und „symbolische Austausch“ den Gebrauch des Wortes ausschließt.¹⁷³

Das würde allerdings eine radikale Umgestaltung der Medienstruktur genauso wie die der Literatur voraussetzen, bei der sich die fehlende Wechselwirkung durch die Trennung von AutorIn und RezipientInnen zeigt.

Baudrillards Überlegungen sind geprägt von den Ereignissen des Mai 1968, die er als Beispiel auf die Form der Massenmedien überträgt. Massenmedien verbreiten keine Botschaften, sie definieren die Rezeptionsmodelle, die aus Zeichen und Codes generiert werden. In diesem Zusammenhang entstand Baudrillards Theorie der Simulation. Diese besagt, dass das Reale durch sein eigenes Szenario verdoppelt wird und mit den Zeichen und Modellen, die repräsentieren sollen, bis zur Ununterscheidbarkeit verschmilzt. An „the medium is the message“ von McLuhan anknüpfend, sei ein kritischer Nutzen der Medien darüber hinaus durch die einseitige Kommunikation von (wenigen) SenderInnen zu (vielen) EmpfängerInnen nicht möglich. Medien sind Instrumente der Macht.

Enzensberger Aufsatz „Nullmedium“ (1988) reagiert auf Baudrillards Kritik. Die Kommunikation im Fernsehen nähere sich dem Nullpunkt, da jede sinnvolle Unterscheidung auf ein Minimum reduziert wird. Fernsehen verweigere Kommunikation.

¹⁷³ Ebenda.

Man schaltet das Gerät ein, um abzuschalten. [...] Dagegen ereignet sich so etwas wie eine Bildstörung, sobald im Sendefluß ein Inhalt auftaucht, eine echte Nachricht oder gar ein Argument, das an die Außenwelt erinnert. Man stutzt, reibt sich die Augen, ist verstimmt und greift zur Fernbedienung.¹⁷⁴

Enzensbergers emanzipatorischer Ansatz zur Massenkommunikation zielt nicht nur auf die Veränderung des Mediensystems, sondern weitgreifender auf die Veränderung der Gesellschaft ab. Nach der Überwindung des Monopolkapitals hat jedeR gleichberechtigten Zugang zu Medien unter gesellschaftlicher Selbstkontrolle.

Auch wenn die Texte von Enzensberger und Baudrillard im Abstand nur weniger Jahre entstanden sind, können ihre Zugänge unterschiedlicher nicht sein. Während Enzensberger, das Erbe Brechts fortsetzend, Medien als Produktionsmittel sieht, die gemäß eines (spät)marxistischen Ansatzes emanzipatorisch genutzt werden könnten, so bestreitet Baudrillard jedwede emanzipatorische Funktion(smöglichkeit) der technischen Medien an sich. Medien spiegeln demnach Machtverhältnisse wider und die Mächtigen setzen fortan auf die so genannten neuen Medien. Der Mediendiskurs geht online.

¹⁷⁴ Hans Magnus Enzensberger, *Baukasten zu einer Theorie der Medien*, ex libris kommunikation Bd.8, Peter Glotz (Hg.), R. Fischer, München 1997, S. 155.

Brechts Radiotheorie

Die revolutionäre Entwicklung des Radios aktualisierte ein gesellschaftliches Problem: die eindimensionale Produktion massenmedialer Inhalte.

Auf die Repräsentation herrschender Machtverhältnisse reagierte eine sozialistische Theorie der Medien, deren Ausgangspunkt unter anderem in Brechts Forderung nach ihrer Demokratisierung begründet ist.

Brechts Auseinandersetzung mit dem neuen Medium Radio ist allerdings keine Theorie im engeren Sinne. Unter dem Titel „Radiotheorie“¹⁷⁵ werden fünf einzelne Texte zusammengefasst, die zwischen 1927 und 1932 entstanden sind und kein in sich geschlossenes Modell für ein „nichtaristotelisches Radio“ bilden. Brechts medienkritische Auseinandersetzung mit dem Medium Rundfunk lässt sich in zwei Phasen einteilen:¹⁷⁶ Die neusachliche Phase (1927–1930), in der er dem Rundfunk kritisch, aber gemäßigt gegenüber steht und noch Entwicklungspotential sieht, an dessen Freisetzung er konstruktiv mitarbeiten möchte.

In der revolutionären Phase (1930–1932) fordert Brecht die Umstrukturierung des Rundfunksystems zum Zweck der Emanzipierung der Massen. In diese Zeit fällt nur ein einziger Text: „Der Rundfunk als Kommunikationsapparat“ (1932).

Während der neusachlichen Phase entstehen die Texte:

„Radio – Eine vorsintflutliche Erfindung?“ (1927)

„Vorschläge an den Intendanten des Rundfunks“ (1927)

„Über Verwertung“ (vermutlich 1929) und

„Erläuterungen zum Ozeanflug“ (1930)

In dieser Zeit beschäftigt er sich auch praktisch gemeinsam mit Ernst Hardt¹⁷⁷ mit experimenteller Rundfunkarbeit.

In seinem ersten Aufsatz über den Rundfunk „Radio – Eine vorsintflutliche Erfindung?“ schreibt Brecht 1927: „Ein Mann, der was zu sagen hat und keine Zuhörer findet, ist schlimm dran. Noch schlimmer sind Zuhörer dran, die keinen finden, der ihnen etwas zu sagen hat.“¹⁷⁸

Brecht kritisiert, dass der Markt für dieses neue Produkt Rundfunk erst geschaffen werden muss und dass an der Wiege der technischen Entwicklung keine gesellschaftliche

¹⁷⁵ Jan Knopf, Brechthandbuch, Lyrik, Prosa, Schriften, S. 494ff.

¹⁷⁶ Ebenda.

¹⁷⁷ Ernst Hardt (1926 bis 1933) war Leiter des Westdeutschen Rundfunks.

¹⁷⁸ Bertolt Brecht, Radio – eine vorsintflutliche Erfindung?, in: derselbe, Gesammelte Werke, Bd. 18, Schriften zur Literatur und Kunst I (1920–1932), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1967, S. 123.

Notwendigkeit stand. Radio ist nach Brecht ein Zufallsprodukt. Das beweise die beliebige Gestaltung des Rundfunkprogramms.

Darüber hinaus sei das Bürgertum, das nichts mitzuteilen habe, Schuld an der Inhaltsleere.

„Es war ein kolossaler Triumph der Technik, nunmehr einen Wiener Walzer und ein Küchenrezept endlich der ganzen Welt zugänglich machen zu können.“¹⁷⁹

Trotzdem attestiert er dem neuen Medium in den richtigen Händen „unbegrenzte“ Möglichkeiten. Zur Verbesserung dieses wenig zufrieden stellenden Zustandes fordert Brecht eine grundlegende Demokratisierung des Rundfunks. Dieser Aufsatz mit dem Titel „Vorschläge an den Intendanten des Rundfunks“ erscheint Ende 1927 im Berliner Börsen Courier und ist an Ernst Hardt gerichtet. Die notwendige Umgestaltung sei durch eine Reihe von positiven Veränderungen am Programmkonzept zu erreichen. Brecht schlägt vor, dass der Rundfunk nicht allein vorproduzierte Sendungen ausstrahlen solle, sondern er solle sich die aktuellen Ereignisse produktiv machen. Wirkliche Ereignisse sollten berichtet werden, worunter ausdrücklich Reichstagssitzungen, große Justizprozesse, nicht gestellte Interviews sowie Expertenbefragungen fallen. Und schließlich sollten die Veranstaltungen entsprechend vorangekündigt werden.

Brecht forderte in wenigen Sätzen das, was heute unter den Begriff der Grundversorgung fällt. Wichtig war ihm auch die Auslotung technischer und ästhetischer Möglichkeiten des Mediums in Form von Studios, um Experimente durch zu führen. Zur demokratischen Abrundung verlangte er weiters die Offenlegung der finanziellen Gebarungen.

Fragmentarisch bleibt sein Text „Über die Verwertung“. Vermutlich 1929 verfasst, beschäftigt sich Brecht darin mit der Frage, „[...] wie man die Kunst für das Radio, und die Frage, wie man das Radio für die Kunst verwerten kann [...]“¹⁸⁰. Er kommt zu dem Schluss, dass beide pädagogischen Absichten zur Verfügung zu stellen seien.

„Die Kunst muß dort einsetzen, wo der Defekt liegt.“¹⁸¹

Die konkrete Möglichkeit, eine pädagogische Verwertung direkt umzusetzen, sieht er allerdings aufgrund der gesellschaftlichen Situation nicht.

Die Verwertung von Radio stellte Brecht genauso wie Verwertung von Kunst unter eine pädagogische Absicht und monierte gleichzeitig, dass der Staat „[...] kein Interesse daran

¹⁷⁹ Ebenda, S. 121.

¹⁸⁰ Bertolt Brecht, Über Verwertungen, in: derselbe, Gesammelte Werke, Schriften zur Literatur und Kunst I, Bd. 18, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1967, S. 127.

¹⁸¹ Ebenda, S. 128.

hat, seine Jugend zum Kollektivismus zu erziehen.“¹⁸²

Brecht wollte aber das Publikum nicht nur belehrt wissen, sondern auch belehrend einbinden. Brechts Vorstellung waren und sind nur in einem utopischen Staat zu verwirklichen.

Undurchführbar in dieser Gesellschaftsordnung, durchführbar in einer anderen, dienen die Vorschläge, welche doch nur eine natürliche Konsequenz der technischen Entwicklung bilden, der Propagierung und Formung dieser anderen Ordnung.¹⁸³

Seine Bemühungen, nach dem zweiten Weltkrieg der DDR eine entsprechende Linie vor zu denken, haben sicher Raum in einer gesonderten, durchaus kritischen Auseinandersetzung.

Im Radio sah Brecht eine technisch sehr geeignete Möglichkeit, das Wechselspiel zwischen Lernen und Lehren umzusetzen. Kommunikative Prozesse müsste dazu ständig gefördert und eingefordert werden, um so einen fortlaufenden Austausch zwischen allen gesellschaftlichen Gruppen zu gewährleisten.

Der Rundfunk wäre der denkbar großartigste Kommunikationsapparat des öffentlichen Lebens, ein ungeheures Kanalsystem, d.h., er würde es, wenn er es verstünde, nicht nur auszusenden, sondern auch zu empfangen, also den Zuhörer nicht nur hören, sondern auch sprechen zu machen und ihn nicht zu isolieren, sondern ihn in Beziehung zu setzen. Der Rundfunk müsste demnach aus dem Lieferantentum herausgehen und den Hörer als Lieferanten organisieren.¹⁸⁴

Kurz vor der Machtergreifung der NationalsozialistInnen, in den politischen Wirren rund um das Ende der Weimarer Republik, entsteht 1932/33 der Text „Rundfunk als Kommunikationsapparat. Rede über die Funktion des Rundfunks“, der in die revolutionäre Phase fällt. Brecht fordert darin die öffentliche Funktion des Rundfunks als reinem Distributionsapparat zu erweitern. Der/die HörerIn soll dazu motiviert werden, statt passiv zu konsumieren, aktiv zu partizipieren und den Rundfunk als Medium des Austausches zu nutzen. Ähnlich wie das Ziel des epischen Theaters propagiert Brecht eine Auseinandersetzung des Publikums mit dessen gesellschaftlichen Verhältnissen, um die Aufklärung der „Masse“ zu erreichen. JedeR EmpfängerIn sollte auch SenderIn sein.

Während der nationalsozialistischen Herrschaft wurde der Rundfunk als zentrales suggestives Propagandainstrument perfektioniert. Eine basisdemokratische Nutzung durch die HörerInnen war genauso wie die Auseinandersetzung mit der gesellschaftspolitischen Situation unmöglich.

¹⁸² Ebenda.

¹⁸³ Bertolt Brecht, Der Rundfunk als Kommunikationsapparat, Rede über die Funktion des Rundfunks, in: Schriften zur Literatur und Kunst I, S. 140.

¹⁸⁴ Ebenda, S. 134f.

Eine epochale Angelegenheit, aber wozu? Ich erinnere mich einer alten Geschichte, in der einem Chinesen die Überlegenheit der westlichen Kultur vor Augen geführt wurde. Er fragte: „Was habt ihr?“ Man sagte ihm: „Eisenbahn, Autos, Telefon.“ – „Es tut mir leid, Ihnen sagen zu müssen“, erwiderte der Chineser höflich, „das haben wir schon wieder vergessen.“¹⁸⁵

Von der Distribution zur Kommunikation und weg von der Folgenlosigkeit der herrschenden konsumtiven Haltung. Brecht forderte in seinen Vorschlägen für den Intendanten des Rundfunks, anstelle der Produktionen von Ereignissen das Produktivmachen von Ereignissen.

Das Paradoxon: Brechts Vorschläge sind in der Geschichte der Radiokunst nach und nach verwirklicht worden, ohne seine Intentionen auch nur zu streifen. Die geforderte Integration nach direkter Kommunikation und Aufklärung wurde ins dominierende Konsumverhalten assimiliert.

Schöning betrachtet Brechts Radiotheorie als gescheitert. Und das eigentlich auch schon zu seiner Zeit. Denn die Versuche in den 1920er-Jahren die „sendende“ Funktion der Kunst und der Medien durch kulturrevolutionäre Konzepte (Walter Benjamin, John Heartfield, Erwin Piscator, Hanns Eisler) zu stärken, hatten kaum Auswirkungen auf die Struktur des Rundfunks.

Darüber hinaus fielen seine Radioarbeit und die damit notwendigen Experimente einerseits zeitgeschichtlichen Gründen wie Faschismus und Krieg zum Opfer, andererseits schreibt Brecht, dass das Radio nichts zu sagen hat und dass es eine uralte Erfindung sei, die vergessen wurde und dieses Schicksal auch verdiene.¹⁸⁶

¹⁸⁵ Bertolt Brecht, Radio – Eine vorsintflutliche Erfindung?, in: derselbe, Schriften zur Literatur und Kunst I, S. 121.

¹⁸⁶ Ebenda, S. 121ff.

Brechts Modell der Lehrstücke

Reiner Steinweg, der Autor des Werkes „Das Lehrstück“ definiert das Lehrstück folgendermaßen: Das Lehrstück lehrt dadurch, dass es gespielt, nicht dadurch, dass es gesehen wird. Prinzipiell ist für das Lehrstück kein Zuschauer nötig, jedoch kann er natürlich verwendet werden. Es liegt dem Lehrstück die Erwartung zugrunde, dass der Spielende durch die Durchführung signifikanter Situationen bestimmter Haltungen, Wiedergabe bestimmter Reden usw. gesellschaftlich beeinflusst werden kann. Diese Situationen müssen bestimmt sein, das heißt klar umrissen, voneinander isolierbar, weil sie nur so beurteilt und nachgeahmt werden können. Kurz könnte es als „Reproduzierbarkeit durch Jedermann“ umgeschrieben werden. Diese Bezeichnung gilt nur für Stücke, die für die Darstellenden lehrhaft sind. Sie benötigen so kein Publikum.¹⁸⁷

Der Industrialisierungsprozess des 19. Jahrhunderts veränderte nicht nur die sozialen Strukturen der Gesellschaft, sondern prägte in weiterer Folge auch die Kultur dieser Zeit. Die bürgerliche Wertehaltung entsprach ideologisch nicht den Bedürfnissen eines Industrieproletariats, das nach Wirtschaftskrisen und der begleitenden Arbeitslosigkeit seinen Weg aus dem sozialen Elend mit Hilfe des marxistischen Sozialismus sah. Aus diesem (neuen) Selbstverständnis heraus, schlossen sich die ArbeiterInnen zu Gewerkschaften zusammen, um ihre Probleme bewältigen zu können.

Eine reformpädagogische Bewegung baute auf der Grundideologie „Freiheit und Gleichheit für alle“ auf. Traditionelle Sitten und Lebensgewohnheiten sollten hinterfragt und die Menschen von den gesellschaftlichen Fesseln befreit werden. Besonders die Jugend kritisierte mit diesen neuen Maßstäben die alte (bürgerliche) Generation, um eine neue eigene Identität entwickeln zu können.

In der Volksgemeinschaft und der Volksmusik sollten die soziale und kulturelle Entfremdung bewältigt werden. So ging die Jugendmusikbewegung der 1920er-Jahre experimentelle Wege, um den Modellen der Bourgeoisiekultur Alternativen entgegen zu setzen. Ab 1921 wurde in Donaueschingen jährlich diese Neue Musik aufgeführt. Von 1927 bis 1929 wurde diese Tradition in Baden-Baden im Rahmen des Deutschen Kammermusikfestes fortgesetzt. Dort bot sich auch für Brecht der Rahmen, seine experimentellen Versuche zur Reformierung des Theater dem Publikum zu präsentieren. Brecht hatte in seiner Augsburger Zeit (1918–1922) vor allem das bourgeoise Theater kritisiert und war nun bestrebt, durch eine „neue“ Schauspieltechnik das Theater vor seinem vorhersehbaren Untergang zu retten. Wichtig war ihm, die Haltung des Publikums zu verändern. „Die Zuschauer genießen den Menschenschmerz rein als Amusement, sie haben eine rein kulinarische Auffassung. Also: für ein zeitgenössisches Theater ist wichtig

¹⁸⁷ Jan Knopf, Brecht-Handbuch, Theater, S. 419.

die Auswahl des Wichtigen, was einem Menschen zustoßen kann.“¹⁸⁸

Um den veränderten sozialen Strukturen gerecht zu werden, musste sich das Theater in seiner Funktion vom Vergnügungsapparat zur pädagogischen Wirkungsstätte reformieren.

[...] neu ist Brechts Forderung, das Publikum als Faktor einzubeziehen, das heißt: die Möglichkeit einer zeitgenössischen Rezeption überhaupt erst einmal anzuvisieren und zu berücksichtigen; sie bedeutet wiederum ein Einlassen auf die zeitgenössische Realität.¹⁸⁹

Künstlerisch reagierte er darauf mit der Entwicklung seines Lehrstückmodells, das ab den 1920er-Jahren seine Arbeit maßgeblich bestimmte und seitdem immer wieder NachfolgerInnen fand, die wie Brecht in der Vorstellung eines kommunikativen Prozesses des Lernens und Lehrens die Herausforderung annahmen. Bekanntestes Beispiel ist Heiner Müller, der im Gegensatz zu Brecht schlussendlich nichts vom Publikum wusste und resümierte: „Der Versuch ist gescheitert, mir fällt zum Lehrstück nichts mehr ein.“¹⁹⁰

Diesen pädagogischen Effekt wollte Brecht unter anderem durch die Stücke „Der Flug der Lindberghs“ oder „Das Badener Lehrstück vom Einverständnis“ erzielen.

Das Lehrstück ist nach Brecht ein Typus theatralischer Veranstaltung¹⁹¹ mit pädagogischer Zielsetzung. Die Kunst für ProduzentInnen statt KonsumentInnen. Brecht schrieb aber auch, dass Theater ohne Kontakt mit dem Publikum Nonsens sei.¹⁹²

Seine Verwendung des Begriffes veränderte sich in seiner theoretischen Auseinandersetzung und lässt sich nicht klar abgrenzen. Die Folge davon sind unzählige Interpretationsversuche seiner so genannten Lehrstücktheorie.¹⁹³ So wurde der Begriff bald auf alle Stücke Brechts angewendet, die eine Lehre zu enthalten schienen,¹⁹⁴ während Brecht selbst nur sechs seiner Stücke¹⁹⁵ als Lehrstücke bezeichnete.

Das erste Lehrstück war „der Flug der Lindberghs“ mit dem Untertitel „Radiolehrstück für Knaben und Mädchen“, der nach Schöning auf den Entwicklungsstand der damaligen Radiopraxis hinwies.

¹⁸⁸ Bertolt Brecht, Gesammelte Werke, Frankfurt am Main 1967, Bd. 15, Schriften zum Theater I, S. 143.

¹⁸⁹ Jan Knopf, Brecht-Handbuch, Theater, S. 430.

¹⁹⁰ Heiner Müller, Absage, in: Reiner Steinweg (Hg.): Auf Anregung Bertolt Brechts: Lehrstücke mit Schülern, Arbeitern, Theaterleuten, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1978, S. 232.

¹⁹¹ Bertolt Brecht, Gesammelte Werke, Bd. 15, S. 239.

¹⁹² Vgl.: Steinweg, Auf Anregung Brechts: Lehrstücke mit Schülern, Arbeitern, Theaterleuten, S.230.

¹⁹³ Reiner Steinweg hat 1972 mit seinem Buch „Lehrstücke, Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung“ das verstreute theoretische Material, bestehend aus Textstellen und Notaten, zusammengefasst. In Brechts theoretischen Schriften selbst bildet die Lehrstücktheorie keinen geschlossenen Komplex. Vgl.: Jan Knopf, Brecht-Handbuch, S. 419.

¹⁹⁴ Vgl.: Reiner Steinweg: Das Lehrstück, Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung, S. 78ff.

¹⁹⁵ „Der Flug der Lindberghs“ (nach 1945 umbenannt in „Der Ozeanflug“), „Das Badener Lehrstück vom Einverständnis“, „Die Maßnahme“, „Die Ausnahme und die Regel“, „Die Horatier und die Kuratier“ und „Der Jasager/Der Neinsager.“ Vgl. Jan Knopf, Brecht-Handbuch, S. 417.

Eine Reihe von Naturmächten bestimmt das Stück genauso, wie Brechts Sprache und vor allem seine Absicht zu belehren.

Er ist ein Lehrgegenstand und zerfällt in zwei Teile. Der eine (...) hat die Aufgabe, die Übung zu ermöglichen, das heißt einzuleiten und zu unterbrechen, was am besten durch einen Apparat geschieht. Der andere pädagogische Teil ist im Text für die Übung: der Übende ist Hörer des einen Textteiles und Sprecher des anderen Teiles.¹⁹⁶

Der Zweck seines Lehrstückmodells lag für Brecht nicht (nur) in der Selbsterprobung und in der Erarbeitung bzw. Verfestigung eigenen ideologischen Selbstverständnisses (kleinerer) Gruppen, sondern in der Belehrung, dem Lernen des Publikums an sich. Brechts Wirkung ist zwar unbestritten, hatte aber nicht die erhoffte Eindeutigkeit. Das Publikum will nicht lernen, sondern konsumieren.

Die technische Entwicklung der Medien im letzten Jahrhundert unterstützt dieses Bedürfnis. Heute kann jedeR zu jeder Zeit zwischen einer (vermeintlichen) Vielzahl an Medien, Programmen und Inhalten wählen.

Allerdings kannte Brecht seine AdressatInnen genauso wenig wie fünfzig Jahre später Heiner Müller. Das Publikum wollte/will weder lehren noch belehrt werden.

Verfremdungseffekt versus Einfühlung, Aufklärung versus Konsumation.

¹⁹⁶ Vgl.: Bertolt Brecht, Erläuterungen zum Ozeanflug, in: derselbe: Gesammelte Werke, Bd. 1, Stücke, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1967, S. 23.

Der Ozeanflug

Brecht versuchte in diesem Rundfunkexperiment seine theoretischen Erkenntnisse in praktisches Handeln umzusetzen.

In der ersten Fassung „Lindbergh“ identifizierte sich das Publikum noch mit dem Held.

Um diese Reaktion zu vermeiden, betonte Brecht die Leistung des Kollektivs.

Konsequenterweise trug die zweite Fassung dann den Titel „Der Flug der Lindberghs“.

In der dritten Fassung schließlich lies er das einzelne Individuum soweit zurück treten wie möglich. Ausdruck dieser Intention ist der Titel der dritten Fassung „Ozeanflug“, den

Brecht nicht zuletzt deshalb wählte, weil Lindbergh mit den NationalsozialistInnen

kokettierte. Er war davon überzeugt, dass Medien die Gesellschaft positiv verändern

können. Sein pädagogisches Ziel war das Einüben einer neuen Gesellschaftsform.

Nach einer Diskussion im Sendestudio der Werag (Westdeutscher Rundfunk) forderte der

damalige Intendant des Kölner Rundfunks, Ernst Hardt, Brecht auf, ein Hörspiel zu

schreiben. Es sollte unter dem Thema „Originalmusik für den Rundfunk“ bei den Badener

Kammermusiktagen 1929 aufgeführt werden. Brecht schrieb den Lindberghflug, der später

als Ausdruck der Gemeinschaftsarbeit zu „Der Flug der Lindberghs“ erweitert wurde, um

schließlich auf Grund der recht deutlichen Sympathie, die Charles Lindbergh gegenüber

den NationalsozialistInnen zeigte, in der „Ozeanflug“ umbenannt wurde.¹⁹⁷

Brecht versuchte in insgesamt drei Fassungen sein Radioexperiment zu entwickeln. Ausge-

hend von der Heldentat eines Einzelnen, über die Leistung eines Teams, hin zu einem kol-

lektiven Erlebnis, das der Einübung in eine neue Gesellschaftsform dient. Brecht sah in

dem Stück ein Experiment mit dem Radio und weniger eines für das Radio.

Dem gegenwärtigen Rundfunk soll der Ozeanflug nicht zum Gebrauch dienen, sondern er soll ihn verändern. Eine neue Kunst wird endlich ihren Gebrauchswert nennen und angeben müssen, wozu sie gebraucht werden will.¹⁹⁸

Brecht war davon überzeugt, dass Medien die Gesellschaft positiv verändern. Für die

vorliegende Arbeit wurde die letzte Fassung heran gezogen, weil es einerseits 1997 ein

Mitschnitt der Sendung veröffentlicht wurde und andererseits diese Version den

theoretischen Forderungen in der Radiotheorie am nächsten kommt.

Das Stück selbst besteht aus 17 Abschnitten, die sich alle mit dem Flug des Piloten

Derundda über den atlantischen Ozean beschäftigen.¹⁹⁹ Verschiedene Stimmen

¹⁹⁷ In dieser Arbeit wird im Weiteren der Titel „Ozeanflug“ verwendet.

¹⁹⁸ Bertolt Brecht, Radiotheorie, in: derselbe, Gesammelte Werke, Bd. 18, Schriften zur Literatur und Kunst I, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1967, S. 23.

¹⁹⁹ In einer Aufzeichnung der Funk-Stunde Berlin vom 18.3.1930 dauert das Hörspiel 19´04´´. Vgl.: Bertolt Brecht, An die Nachgeborenen, Eine Zusammenstellung von Hörfunkinszenierungen, Lesungen, O-Tönen

(„Europa“, „Der Nebel“, „Die Stadt New York“, der Pilot selbst erzählen abwechselnd die Geschichte.)



Das Bühnenbild der Uraufführung bei den Kammermusiktagen 1929.²⁰⁰

Eine erste Fassung des Hörspiels entstand 1928, die wohl 1929 für das Badener Kammermusikfest überarbeitet wurde, verwendet zwar den Singular „Lindbergh“, weist aber den Flug über den Atlantik als Gemeinschaftsleistung aus.

Die Grundlage für Brechts literarische und mediale Bearbeitung bildet der Bericht von Charles Lindbergh über seine Atlantiküberquerung im Mai 1927. Es beschreibt den Sieg der Technik im Kampf mit der Natur. Brecht entwickelt aus dem „Wir“ eine dialogische Auseinandersetzung des Piloten mit seiner Maschine, in dessen Verlauf Gefahren und Ängste zum Ausdruck kommen. Schlussendlich siegt der menschliche Fortschrittsglaube, der Berge versetzen kann.

„Wir zwei, im Flugzeug über den Atlantik“²⁰¹, stellt die Leistung Lindberghs nicht als Heldentat eines Einzelnen dar, sondern als kollektive Leistung. Lindbergh selbst dankte allerdings in erster Linie seinen Sponsoren, weniger dem Kollektiv der Maschinenbauer und Mechaniker. Brecht sieht in Lindberghs unpathetischem Stil, prägnanter Kürze und seinem Ausdruck die neue Stilhaltung seiner Lehrstücke. Zwar wird das „Radiolehrstück

und Dokumenten, Suhrkamp Verlag, 1997, S.2.

²⁰⁰ Werner Hecht (Hg.), alles was Brecht ist..., Fakten, Kommentare, Meinungen, Bilder, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1998, S. 43.

²⁰¹ Charles A. Lindbergh, Wir Zwei - im Flugzeug über den Atlantik. 'Reisen und Abenteuer' N° 41, F.A. Brockhaus, Leipzig 1927.

für Knaben und Mädchen“ erst 1930 als solches bezeichnet, doch eröffnet das Stück laut Jan Knopf die Reihe.²⁰²

Als Kantate wurde das Stück einen Tag vor der Uraufführung bei den Musiktagen in einer szenischen Fassung mit der Musik Weills zum ersten Mal gesendet.

Lindbergh war später ein Unterstützer der Nazis und Brecht darüber nicht glücklich. Das Stück sollte bei einer Wiederaufnahme 1950 in der „Ozeanflug“ umbenannt und der Name Lindbergh aus dem Text gestrichen werden. Schöning sieht in dieser zweifelhaften Entwicklung eines Mannes, dessen außergewöhnliche Leistung als Vorlage für einen Helden und als Lehre dienen sollte, eine gewisse Bedeutung. Dem Humanisten Brecht ist sein Held genauso entglitten, wie laufend während einer technologischen und industriellen Expansion Menschen und ihre Haltungen mutieren. Laut Schöning befürchtete Heiner Müller, dass Brecht den „entfremdenden Sieg der technologisch-industriellen Umformungen“²⁰³ unterschätzt bzw. falsch eingeschätzt habe. Brecht fordert beim „Ozeanflug“ eine aktive Beteiligung des Hörers/der Hörerin. Zu diesem Zweck werden bei der Uraufführung auch visuelle Konzessionen gemacht, indem neben den professionellen DarstellerInnen seitlich an der Bühne ein Zimmer mit einem Radio Hörenden angedeutet wurde. Der/die HörerIn sollte den Text mitsprechen, der dazu vorher in Radiozeitschriften veröffentlicht wurde. Die aktive Teilnahme des/der ZuhörerInnen legt Brecht sehr genau fest:

Der Übende ist Hörer des einen Textteiles und Sprecher des anderen Teiles. [...] Der Text ist mechanisch zu sprechen und zu singen, am Schluß jeder Verszeile ist abzusetzen, der abgehörte Teil ist mechanisch mitzulesen.“²⁰⁴

So bleibt Brecht dem von ihm kritisierten System im Grunde genommen treu. Es hat sich lediglich das Ziel verändert. Als Ziel dieses „pädagogischen Teils“ setzt sich Brecht „eine Art Aufstand des Hörers, seine Aktivisierung und seine Wiedereinsetzung als Produzent.“²⁰⁵ Aber eine Aktivierung des Hörers/der Hörerin und in weiterer Folge deren „Wiedereinsetzung als Produzent[Innen]“ ist bei all den Anweisungen Brechts nicht möglich und wahrscheinlich auch nicht erwünscht. Denn dann würde jedeR individuell lernen und lehren.

Mit der vorgegebenen Partitur in der Hand kann das Publikum nichts am Ablauf des Stückes ändern oder mitgestalten. Auf den Text und den Autor hatte es sowieso keinen

²⁰² Vgl.: Jan Knopf, Brecht-Handbuch, Theater, S. 72.

²⁰³ Vgl.: Heinrich Vormweg, Zur Überprüfung der Radiotheorie und -praxis von Bertolt Brecht, S. 22.

²⁰⁴ Bertolt Brecht, Erläuterungen zum „Ozeanflug“, in: derselbe, Gesammelte Werke, Bd. 18, Schriften zur Literatur und Kunst I, S. 129.

²⁰⁵ Ebenda, S. 130.

Einfluss. Diesen Punkt behandelt Brecht in späteren Lehrstücken zwar, aber sehr ungenau.

Brecht vermeinte mit dem „Ozeanflug“ ein praktisches Beispiel seiner Forderungen nach der Verbesserung des Rundfunks von einem Distributions- in einen Kommunikationsapparat abgeliefert zu haben. Doch die Feedbackschleife seiner inszenierten Kommunikation ist genauso festgelegt, wie sie wenig literarisch ihren Platz auch in der kapitalistischen Nicht-Kommunikation hat.

[...] auf der Bühne auf der einen Seite der Rundfunk (als Apparat), auf der anderen Seite der Hörer (der Part des Lindbergh) plazierte wurde. Vor dem Chor und dem kleinen Orchester wurden das Schild „Das Radio“ und über dem an einem Tisch sitzenden, den Radiotrichter auf sich gerichteten Sänger das Schild „Der Hörer“ aufgestellt. Hinter allem erschien eine weiße Leinwand mit dem „permanenten Kommentar“ [...] ²⁰⁶

Um Ablenkungen zu vermeiden, beteiligt sich der Denkende an der Musik (hierin auch dem Grundsatz folgend: tun ist besser als fühlen) indem er die Musik mitliest und in ihr fehlende Stimmen mitsummt oder im Buch mit den Augen verfolgt oder im Verein mit anderen laut singt. ²⁰⁷

²⁰⁶ Jan Knopf, Brecht-Handbuch, Theater, S. 75.

²⁰⁷ Reiner Steinweg, Das Lehrstück, S. 108.

Entstehung des Netzes – Ein kurzer Abriss der technischen Bedingungen²⁰⁸

Fasst man den Medienbegriff „The medium is the message“²⁰⁹ von Marshall McLuhan weiter, so bestimmen die technischen wie die politischen Gegebenheit, unter denen sich ein Medium entwickelt, eine maßgebliche Rolle für die Informationsverarbeitung. Aus diesem Grund ist dem Kapitel über Netzkunst ein kurzer Abriss über die Entstehung des Netzes vorangestellt.

Die Alliierten entwickelten zu Beginn des Zweiten Weltkrieges ein Analysesystem, das die Grundlage für ein unterstützendes Forschungsumfeld und die Entwicklung von Schlüsseltechniken bildete und das heutige weltweite Netzwerk ermöglichte. Dieses System „Operations Research“ wandte entsprechend adaptierte wissenschaftliche Grundsätze bei der militärischen Planung an und sollte einerseits die Kriegsführung effizienter machen und andererseits die Verluste reduzieren. So wurden z.B. Statistiken erstellt, die ergaben, in welcher Tiefe U-Boote im Gefecht den größten Effekt bei Treffern haben.

Nach dem Zweiten Weltkrieg konzentrierten sich die amerikanischen Militärstrategen hauptsächlich auf die damalige Sowjetunion und auf Rot-China. Nachdem 1957 die damalige UdSSR mit Sputnik den ersten künstlichen Satelliten in die Erdumlaufbahn brachte, reagierten die USA unter anderem mit der Gründung der ARPA²¹⁰, um eine zukünftige militärische Überlegenheit der USA zu gewährleisten.

Ein großes militärisches Problem dieser Zeit war die Funktions- und Reaktionsfähigkeit aller wichtigen und entscheidungstragenden Systeme nach einem Angriff. Dieser militärische Bedarf war wie bei so vielen (technischen) Entwicklungen auch der Ausgangspunkt des Internets und anderer Rechner-unterstützter Netzwerke.

²⁰⁸ Die Definition für ein Netz der Netze ist nicht eindeutig begrenzt und daher alles andere als einheitlich. Die meisten der miteinander verbundenen Netzwerke verwenden zur Übertragung das TCP/IP-Protokoll. Andere System wie z.B. OSI (Ein Schichtenmodell für die Datenübertragung) spielen eine untergeordnete und auf bestimmte Nutzergruppen beschränkte Bedeutung. Vgl.: Jochen Hörisch, Eine Geschichte der Medien, Vom Urknall zum Internet, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 2004. Die Chronologie kann keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Da durch die Vergabe von Forschungsaufträgen eine Vielzahl an Forschergruppen teilweise unabhängig von einander an der (weltweiten) Vernetzung von Informationsquellen arbeiteten.

²⁰⁹ Herbert Marshall McLuhan, Understanding Media: The Extension of Man, Routledge Verlag, London 2001, S. 7.

²¹⁰ Advanced Research Projects Agency wurde 1973 umbenannt in DARPA – Defense Advanced Research Projects Network, unter dem Präsidenten Bill Clinton geändert auf ARPA und 1996 per Gesetz wieder zu DARPA. Vgl.: Michael Hauben, Netizen, On the History and Impact of Usenet, IEEE Computer Society Press, New York 1997, S. 96ff.

Anfang der 1960er-Jahre, mitten im Kalten Krieg, wurde in den Denkfabriken²¹¹ der USA intensiv über die Vernetzungen wichtiger Kommandozentralen nach einer atomaren Verwüstung Amerikas nachgedacht.

Unabhängig vom Grad der Verwüstung sollte ein Steuerungsnetz bestehen, das weiterhin die Kommunikation zwischen Bundesstaaten, militärischen Stützpunkten und anderen entscheidungstragenden Einrichtungen ermöglichte.

Um dieses Netzwerk nicht selbst zum Angriffspunkt zu machen, war eine zentrale Steuerung undenkbar. Das Netz musste also selbst für seine Funktionsfähigkeit sorgen. Dazu war es notwendig, dass jeder Knotenpunkt den gleichen Status im Netz hatte. Jeder Knoten musste in der Lage sein, eigenständig Nachrichten zu erzeugen, zu empfangen und zu übertragen. Die Nachrichten wurden dabei in einzelne Pakete zerlegt, um bei einem möglichen Ausfall nicht die gesamte Nachricht wiederholen zu müssen.²¹² Dabei suchte sich jedes Paket seinen eigenen Weg zum Ziel.²¹³ Auch wenn große Teile des Netzes ausgefallen wären, sollte dieses Prinzip nach wie vor funktionieren, solange der/die EmpfängerIn nur überhaupt noch irgendwie Kontakt zum Netz hätte, da immer nur direkte NachbarInnen miteinander kommunizierten.

Nach einer Reihe von Studien erteilte das Department of Defense dem MIT (Massachusetts Institute of Technology) 1966 die Erlaubnis, mit der Vernetzung von Rechnern landesweit zu beginnen. Der Plan des ersten so genannten ARPAnets (Advanced Research Projects Agency Network), dem Vorläufer des Internets, entstand.

Der erste dieser Rechner wurde an der University of California Los Angeles (UCLA) aufgestellt, weitere Knoten kamen am Stanford Research Institute²¹⁴ (SRI), an der University of California in Santa Barbara (UCSB) und an der University of Utah dazu. Zunächst arbeitete das ARPAnet ab 1970 mit dem einfachen Network Control Protocol, das allerdings das Problem der Kommunikation zwischen verschiedenen paketvermittelnden Netzwerken zu ungenügend löste, unabhängig von deren dahinter liegender Hardware.

Der neue Standard hieß TCP/IP-Protokoll. TCP (Transmission Control Protocol) definiert,

²¹¹ Das Militär vergab Operations-Research-Aufträge an diverse Universitäten und Nonprofit-Organisations. Solche „Thinktanks“ waren unter anderem: die RAND Corporation, eines der erfolgreichsten Unternehmen auf diesem Sektor; Vgl.: unter: www.rand.org, Zugriff: 27.06.2008.

²¹² Die Ausfallsicherheit dieses Systems ging auf Kosten der Dauer der Nachrichtenübertragung.

²¹³ Der Begriff „paket switching“ wurde allerdings von Donald Davies vom NPL geprägt. Robert H'obbes' Zakon, Hobbes' Internet Timeline v8.2, unter: <http://www.zakon.org/robert/internet/timeline/>; Zugriff: 20.07.2008.

²¹⁴ Um die finanziellen Schwierigkeiten der Universität in den 1950er-Jahren auszugleichen, entstand auf dem Campus ein Industriepark, der v.a. von führenden Firmen der Mikroelektronik genutzt wurde. Nach deren wichtigstem Werkstoff Silizium wird dieses Gebiet Silicon Valley genannt. Vgl.: Peter Fischer/Peter Hofer, Lexikon der Informatik, Springer-Verlag, Berlin 2008, S. 764.

wie Informationen in Pakete zerlegt werden und die Pakete am Ziel wieder zur gesamten Nachricht zusammen gesetzt werden. IP (Internet Protocol) ermöglicht das Adressieren der Pakete, so dass sie „über diverse Knoten oder auch Netzwerke mit verschiedensten Übertragungsstandards ihren Weg (ihre Route) finden.“²¹⁵

In den 1970er-Jahren wuchs das Netz stetig weiter: Die erste internationale Verbindung zum University College of London entstand. Ab 1977 wurde das TCP/IP-Protokoll zum bevorzugten Standard für den Datentransfer des Pentagon erklärt. In England entstanden zwei Jahre später die ersten MUDs.²¹⁶ 1984 prägte William Gibson in seinem Roman „Neuromancer“ den Begriff „Cyberspace“ für virtuelle Welten.

A consensual hallucination experienced daily by billions of legitimate operators, in every nation, by children being taught mathematical concepts [...]. A graphic representation of data abstracted from the banks of every computer in the human system. Unthinkable complexity. Lines of light ranged in the nonspace of the mind, clusters and constellations of data. Like city lights, receding.²¹⁷

WELL (Whole Earth Lectronic Link) ging 1985 mit seinem Internetservice ins Netz und veränderte die bisher textorientierte Seiten mit graphischen Interfaces²¹⁸.

Im gleichen Jahr wurde auch die erste Domain²¹⁹ (Symbolics.com) registriert.

Ab Mitte der 1980er-Jahre wurden Konferenzschaltungen am Bildschirm möglich, die es einer Vielzahl an BenutzerInnen ermöglichte, sich gleichzeitig miteinander über verschiedene Themen zu unterhalten.

Europäische InternetanbieterInnen gründeten 1989 RIPE (Reseaux IP Europeens), um europaweit bei notwendigen organisatorischen und technischen Koordinationen zusammen arbeiten zu können.

Das Internet wuchs um das Netz von kommerziellen E-MailträgerInnen.

1991 wurde Gopher von Paul Lindner und Mark P. McCahill (University of Minnesota) veröffentlicht. Gopher ist der Vorläufer des WWW. Im Unterschied zu diesem stellt Gopher keine Hypertext²²⁰-Umgebung dar. Durchnummerierte Listen strukturieren die

²¹⁵ Jedes Paket wird mit einer Ausgangs- und Zieladresse sowie einer Sequenznummer ausgestattet. Das gibt ihm die Möglichkeit bei Ausfall einer Schaltstelle über einen anderen Weg zum Ziel zu kommen. Dort können dann die Pakete mit Hilfe der Sequenznummern zur gesamten Nachricht zusammengesetzt werden und gegebenenfalls verloren gegangene Pakete erneut angefordert werden.

²¹⁶ Multi User Dungeons = Mehrspielerlabyrinth. Das sind interaktive Rollenspiele im Netz, die von den SpielerInnen gestaltet werden können. Martin Kimmig, Internet, Im weltweiten Netz gezielt Informationen sammeln, C.H. Beck Verlag, München 1995, S. 313.

²¹⁷ William Gibson, Neuromancer, Ace Books Verlag, New York 1984, S. 51.

²¹⁸ Interfaces (Schnittstellen) sind Verbindungen oder Übertragungen zwischen Systemen (Hardware, Software, BenutzerInnen). Fischer, Lexikon der Informatik, S. 413.

²¹⁹ Eine Domain fasst eine gewisse Anzahl an Hosts unter einem gemeinsamen Namen zusammen. Kimmig, Internet, S. 58.

²²⁰ Hypertext ist die Darstellung von Textinformationen, die durch Verweise abrufbar sind. Fischer, Lexikon der Informatik, S. 380.

Informationen.

WWW (World Wide Web)

Das WWW ist derzeit der populärste Dienst im Internet. So genannte Hyperlinks (meist blau unterstrichene Verweise) ermöglichen ein einfaches Navigieren (Surfen) im Netz und erlauben es, unterschiedliche Techniken und Dienste unter anderem unter Einbindung von Multimedia zu verbinden. Allerdings sind den neuen programmiertechnischen Entwicklungen, wie z.B. Java, eine um interaktive Kommunikationsmöglichkeiten erweiterte Programmiersprache, durch eine langsame Datenübertragung Grenzen gesetzt. Ab 1993 begannen sich erstmals die Wirtschaft und die Medien in einem größeren Ausmaß für das Netz zu interessieren und das erste Internetradio ging auf Sendung.

Jean Amour Polly prägte mit seiner Arbeit „Surfing the Internet“²²¹ über Computernetze den Begriff „surfen“. Die Entwicklung des Browsers²²² Mosaic verhalf dem WWW zum erfolgreichen Durchbruch. 1994 begannen sich die Communities (themenorientierte Gemeinschaften im Netz) direkt ans Internet anzuschließen.

Die ersten virtuellen Einkaufszentren, Banken und Radiostationen entstanden genauso wie der erste virtuelle Müll (Spam). Die Entwicklung von RealAudio ermöglichte das Hören nahezu in Echtzeit.

Möglichkeiten zum Internetzugriff wurden ab diesem Zeitpunkt auch von Online-Einwähl Providern wie Compuserve, America Online oder Prodigy angeboten. Netscape ging als drittgrößter Anbieter ans Netz, und die Registrierung von Domains war nicht länger kostenlos.

Die Polizei nutzte eine Internetfangschaltung zur Verbrechensbekämpfung, und SoldatInnen konnten während ihres Einsatzes via Internet mit ihren Familien kommunizieren.

Das Netz wurde Gegenstand der Gerichte. Regierungen erkannten die Gefahr, die teilweise für sie selbst aus dem Internet erwuchs; China z.B. ließ alle BenutzerInnen polizeilich registrieren.

Die Anzahl der NetzbenutzerInnen wuchs so stark an, dass einige Provider überlegten, ob der E-Mailverkehr bewältigbar bliebe. Ende der 1990er-Jahre (!) wurde die Kontrolle durch das US Department of Commerce (DoC) an die Industrie übergeben.

²²¹ Jean Amour Polly, Surfing the Internet, An Introduction, Project Gutenberg, Illinois 1993.

²²² Programm zur graphischen Darstellung von html-Codes. Fischer, Lexikon der Informatik, S. 120. Hypertext Markup Language ist eine plattformunabhängige Seitenbeschreibungssprache für die Verknüpfung von Informationen. Ebenda, S. 377.

MP3, ein mangelhaftes Kompressionsverfahren für Daten, das sich besonders für die Übertragung von Audiofiles eignet, wurde verfügbar.

2000 wurde die Technologie Napster²²³ zum Gerichtsfall und überlegte eine Wiederauflage als kostenpflichtiges Service und in Australien wurde das Weiterleiten von E-Mails durch ein Copyright-Gesetz illegal.

Internet

Das Internet bezeichnet das größte Rechnernetzwerk, das weltweit von mehreren Millionen Computern unterstützt wird, die untereinander wiederum in LANs (Local Area Network) und WANs (Wide Area Network) vernetzt sind. Dieser freiwillige Zusammenschluss von Universitäten, Organisationen, Unternehmen und Privatpersonen dient der gemeinsamen Nutzung von Rechenleistung auf Großcomputern. Durch die rasante Steigerung in der Leistungsfähigkeit der Computer im Allgemeinen steht heute vor allem der Datenaustausch im Vordergrund.

In den 1970er- und 1980er-Jahren ermöglichten immer kostengünstigere leistungsfähige Rechner einer stetig anwachsenden Zahl von Gesellschaftsgruppen, das Netz um weitere Netze zu erweitern. Gerade die dezentrale Struktur des Netzes erleichterte dieses Wachstum.

Das Internet dringt rasant in sämtliche gewerbliche wie private Lebensbereiche ein. Das Tempo der Entwicklung (über)fordert GesetzesgeberInnen weltweit. Das Fehlen oder verspätet in Kraft treten gesellschaftspolitischer Reglements rückt die Assoziation von Internet und (Basis-)Demokratie einerseits ins Reich der Fantasie und andererseits in den Bereich der Kriminalität. Denn beherrscht wird das Internet eigentlich zum Großteil von den Firmen, die im ausreichenden Maße Geld für Werbung und Kontrolle haben. (Basis-)Demokratie findet dagegen vor allem in den Communities zu den unterschiedlichsten Themen statt.

Netzkunst

Netzkunst entstand so wie andere (Medien-)Künste nicht aus einem künstlerischen

²²³ Napster ist ein Programm, das kostenlos herunter geladen werden kann und das es ermöglicht über den Napster - Server Audio-Files mit anderen auszutauschen. Unter: www.napster.de, Zugriff: 1.06.2008.

Vakuum heraus, sondern ist in ihren Anfängen künstlerische Anwendung, die als Spezialgebrauch von ungenutzten Möglichkeiten des jeweiligen Mediums abgeleitet werden kann.²²⁴

Ein Werk der Net.Art ist sowohl in eine Reihe von Materialitäten eingebettet als auch in eine Reihe institutioneller Kontexte, die, so könnte man sagen, transzendente Bedingungen von Netzkunst bilden, die der Künstler akzeptieren und verwenden muss, um sein Werk überhaupt formulieren zu können. Selbst der Versuch einiger Künstler, eigene Browsersysteme zu entwerfen, bestehende zu verändern oder neue zu installieren, ist wiederum nur vor dem Hintergrund der Abhängigkeit von diesen spezifischen, materiellen und institutionellen Bedingungen zu verstehen.²²⁵

Der jeweilige Kontext ist schlussendlich auch entscheidend für den Stellenwert einer Arbeit und bildet gemeinsam mit den Einbettungsverhältnissen einen Rahmen für das jeweilige Kunstwerk, das in einer Art Dialog mit dessen Vorbedingungen und Nachwirkungen steht.

Durch die unterschiedlichen Rahmenbedingungen und Bedeutungszuschreibungen ist der Begriff Netzkunst derzeit ein inhomogener Begriff, der oft synonym für Internet-Kunst, Online Art, Kunst-Netz-Werke oder Net Art verwendet wird und das mit variierenden Parametern. Ein Definitionsversuch beispielsweise über die technischen Voraussetzungen scheidet an der Tatsache, dass „Kunst-Netz-Werke“ nicht an digitale Netztechnologien, nicht einmal an die Verwendung von Computern²²⁶ gebunden sind, und dass digital vernetzte KünstlerInnen nicht zwangsläufig der Kategorie Netzkunst zu zuordnen sind.²²⁷ Denn ganz allgemein ist ein Netz eine Verbindung von Komponenten, also von Objekten und Knoten, und deren Beziehungen zu einander.

²²⁴ Vgl: Hans Dieter Huber, Internet, in: René Hirner (Hg.), Vom Holzschnitt zum Internet, die Kunst und die

Geschichte der Bildmedien von 1450 bis heute. Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 1997, S. 19–36.

²²⁵ Kai-Uwe Hemken (Hg.), Bilder in Bewegung. Traditionen digitaler Ästhetik, DuMont Verlag, Köln 2000, S. 160.

²²⁶ Vgl. dazu Mail Art: Michael Crane and Mary Stofflet (Hg.), Correspondence Art, Source Book for the Network of International Postal Art Activity, Contemporary Arts Press, San Francisco 1984.

Vgl. dazu Fax Art: Christian Pfaff (Hg.), Reactive/reaktiv Fax Art Projekt 1993, International Mail Art Group, Dresden 1993.

²²⁷ Umgekehrt scheint es wiederum dort, wo künstlerische Professionalität vorausgesetzt werden darf, kaum ernstlichen Bedarf an kollektiver Produktivität zu geben. Sicherlich sind auf den Sites renommierter KünstlerInnen-Netze wie AdaWeb, Stadium, ArtNetWeb, The ThingNet oder Rhizome nicht nur einschlägige Diskussionsforen zu finden, sondern auch zahlreiche künstlerische Arbeiten, die zu den ästhetisch interessantesten Kunstprojekten im World Wide Web zu zählen sind. Beiträgen, die sich in inhaltlicher und ästhetischer Hinsicht als offene Systeme verstehen bzw. auf eine Interaktion im Sinne einer künstlerischen Kollaboration setzen, sind jedoch nach wie vor in der Minderzahl. Vgl.: Verena Kuni, Wie köstlich ist ein digitaler Kadaver?, in: log.buch. Material zu log.in – netz/kunst/werk, hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft Kultur im Großraum Nürnberg, u.a. in Zusammenarbeit mit dem Institut für Moderne Kunst Nürnberg. Konzeption: Mathias Klos, Verlag für moderne Kunst, Nürnberg 2001, S. 162.

Netzkunst bezeichnet die Verbindung zwischen Netz und Kunst, wobei das Netz in diesem Fall nicht nur ein Netzwerk aus Computern meint, sondern auch die Verbindung zwischen Menschen, deren Ideen und Fähigkeiten.²²⁸

Von einander unterscheidbar sind diese Netze

[...] durch die Art und Weise, wie die Netzknoten miteinander gekoppelt sind (entgegen weitverbreiteter, anderslautender Annahmen sind die meisten Netze hierarchisch) und durch ihre Netzfunktionen, die Eigenschaften und Qualitätsmerkmale des Netzverhaltens.²²⁹

Die Vorläufer der Netzkunst – Happening, Fluxus und Konzeptkunst

Netzkunst zeichnet sich durch eine Kommunikationsstruktur aus, die Begriffe wie Interaktivität, Prozeß und Mittelpunkt vieler Betrachtungen rücken lässt. Dieses Charakteristikum verbindet Netzkunst mit ihren Vorläufern Happening, Fluxus und interaktiven Installationen²³⁰

Die künstlerischen Arbeiten der 1950er- und 1960er-Jahre verbinden mit der Netzkunst einen prozessualen und vor allem interaktiven Charakter.

Die BetrachterInnen in den Kunstprozess zu integrieren, war bereits bei Happings und Enviroments ein wichtiger Schwerpunkt.

1958 fand in der Reuben Gallery in New York das erste Happening statt. Um seinem Publikum den Realismus des Alltags und den damit verbunden sozialpsychologischen Strukturen näher zu bringen, bezog der Künstler Allan Kaprow²³¹ die ZuschauerInnen aktiv in das Geschehen mit ein. Auch hier verschwimmt die Grenze zwischen AkteurInnen und RezipientInnen. Klare Rollenverteilungen sind und sollen nicht mehr zu unterscheiden sein. Dieser ständige Wechsel charakterisiert das Happening und verbindet es ebenfalls mit der Netzkunst.

Ab den 1970er-Jahren wurde der Begriff Happening synonym für Aktion bzw. Aktionskunst verwendet. Die VertreterInnen dieser Richtung wurden durch den exzessiven Umgang mit Themen bekannt, die gesellschaftliche Normen brachen. Die Kritik wirft den KünstlerInnen dabei oft vor, dass die Schockwirkung an die Stelle der Überzeugungskraft eines Kunstwerkes tritt. Theoretische Grundlage des Aktionismus ist der erweiterte

²²⁸ Cornelia Sollfrank, Mythenbildung und Gegengift, Aspekte der Netzkunst, in: telepolis, Magazin für Netzkultur, 26.06.1997, unter: www.heise.de/tp/r4/html/result.xhtml?url=/tp/r4/artikel/6/6159/1.html&words=Mythenbildung&T=mythenbildung, Zugriff: 4.06.2008.

²²⁹ Verena Kuni, Wie köstlich ist ein digitaler Kadaver?, S. 156.

²³⁰ Klaus Möller, Kunst im Internet – Netzkunst, Untersuchung zur Ästhetischen Bildung, Diplomarbeit an der Fakultät für Erziehungswissenschaften, Bielefeld 1999. Onlineversion unter: <http://www.screenshock.com/theory/kmdipl/inhalt.htm>, Zugriff: 23.06.2008.

²³¹ Allan Kaprow wird auch der Begriff des Happenings zugeschrieben. Vgl.: Allan Kaprow, Assemblage, Environments and Happenings, Harry N. Abrams Verlag, New York 1966.

Kunstbegriff, die soziale Kunst, die jeden Menschen mit einschließt und ihn mit seiner Verantwortung gegenüber dem jeweiligen sozialen System konfrontiert. Ziel ist es, einen Weg zu finden, die herrschenden Gesellschaftssysteme wie Kapitalismus und Kommunismus durch einen freien sozialen Organismus zu ersetzen.

Zu den bekanntesten AktionistInnen zählen Joseph Beuys, George Brecht, John Cage, Nam June Paik, Marina Abramovic und Wolf Vostell. In Österreich wird der Aktionismus unter anderem durch Otto Mühl und Hermann Nitsch vertreten. Letzterer fasst seine Aktionen in den Rahmen des Orgien-Mysterien-Theaters.

Fluxus gilt, ausgehend vom Dadaismus, als eine Spielart des Happenings und wurde in den 1960er-Jahren von dem litauischen Künstler George Maciunas entwickelt. Die Basis der Arbeiten sind Partituren, nach denen ein zufälliges Zusammenspiel theatralischer, musikalischer und bildnerischer Mittel inszeniert wird.

Unter anderem verwendeten Beuys und Vostell diese Form, um ihr Ziel der sozialen Kunst zu verfolgen und die so genannten schönen Künste zu verdrängen. Kunst als käufliche Ware wurde abgelehnt. Besonders hervor zu heben sind die Arbeiten Beuys, der den Stellenwert und den Reflexionshorizont der Aktionskunst erweiterte, sich dabei aber immer weiter von Happening und Fluxus entfernt. In den 1970er-Jahren verbindet Beuys die gesellschaftspolitischen Ideen mit der anthroposophischen Vorstellung Rudolf Steiners, der deutschen Klassik und Romantik zur „Sozialen Plastik, einer Kunst des sozialen Bauens“²³² und eint damit die kulturelle Tradition mit der konkreten Gegenwart.

Der so entstandene erweiterte Kunstbegriff reicht in das praktische Leben hinein und beeinflusst künstlerische Arbeiten bis in die 1980er-Jahre.

In den USA beeinflussen vor allem die Arbeiten von John Cage den ästhetischen Diskurs. Seine Schwerpunkte sind die Beteiligung des Publikums an Kunstaktivitäten und die Auflösung der Medienabgrenzungen. Er entwickelt die Aktionskunst aus seiner Experimentalmusik heraus.

Maciunas verleiht Cages Arbeiten das Etikett Fluxus, um sie im Rahmen der theoretischen Auseinandersetzung in seine Publikationen besser integrieren zu können. Maciunas vermittelt diese Aktionskunst nach Europa und setzte seinen Schwerpunkt auf die Erweiterung des musikalischen Repertoires durch Geräusche und Klänge des Alltags. Den weiten Bogen an VorläuferInnen der Netzkunst umspannt auch die

²³² Vgl.: Volker Harlan/ Rainer Rappmann/ Peter Schata, Soziale Plastik – Materialien zu Joseph Beuys, Achberger Verlagsanstalt, Achberg 1976.

Auseinandersetzung mit dem Medium Fernsehen. FluxuskünstlerInnen beschäftigten sich in den 1950er- und 1960er-Jahren auch mit der Dekonstruktion dieses Mediums.

Neben Nam June Paik verwendet als einer der ersten Künstler Wolf Vostell in seinem 1958 entstandenen Werk „Deutscher Ausblick“²³³ einen Fernseher.

Neben Konzeptkunst, Happening und Fluxus lotet auch die Mail Art die künstlerischen Möglichkeiten verschiedener Kommunikationsmodelle für ihre vernetzten Arbeiten aus. Ausgehend von den Fluxus-KünstlerInnen²³⁴ wird ab den 1950er-Jahren verstärkt das Postsystem als Transportmittel ästhetischer Kommunikation herangezogen. Der Postweg dient den KünstlerInnen dabei zwar als Transportweg, wird aber selbst nicht Teil des Werkes. Mail Art geht ab von dem/der einzelnen KünstlerIn und verfolgt die Idee einer kollektiven Kreativität. Denn ein wichtiger Aspekt der Mail Art ist die Erweiterung der sozialen Dimension von Kunst.²³⁵ Mail Art gilt heute als vernachlässigter Beitrag der Nachkriegskunst.

Mit der Konzeptkunst²³⁶ verbindet die Netzkunst weiters die Dematerialisierung der Arbeiten und die Gleichstellung des Konzeptes eines Kunstwerkes gegenüber seiner Realisation. Das Konzept tritt an die Stelle des Werkes.

Entmaterialisierung und die Einschränkung der Mittel gelten für die Konzeptkunst wie für Arbeiten im Netz als charakteristisch. Die Rezeption wird in die Verantwortung des Publikums übergeben. Dadurch ist das Kunstwerk nicht endgültig abgeschlossen, sondern verbleibt im offenen Prozess. Daher werden synonym auch die Begriffe Process Art oder Processual Art verwendet.

Eine weitere Gemeinsamkeit ist, dass jeweils ein Sammelbegriff für eine Reihe künstlerischer Methoden zu verstehen ist. Allen gemeinsam ist die Definition des jeweiligen Kunstwerkes über ein mentales Konzept, das am Endpunkt des Prozesses zu einem haptischen Objekt führen kann, aber nicht muss. Mentale Zustände als Kunstwerke

²³³ Dieses Videokunstwerk ist in Teil der Sammlung der Berlinischen Galerie.

²³⁴ Als Vater der Mail Art gilt Ray Johnson, der seit 1963 den Postweg zur Schaffung seiner kollektiven Produkte benutzt und Collagen per Post verschickt. Vgl.: Ray Johnson, Correspondences, Whitney Museum of American Art, New York, 1999.

²³⁵ Ingrid Severin, Technische Vernetzungen und ihre Auswirkungen auf zeitgenössische Kunst, in: Ingo Braun/Bernward Joerges (Hg.), Technik ohne Grenzen, Frankfurt am Main, S. 212–250.

²³⁶ Konzeptkunst gilt als Nachfolgerin der Minimal Art und hat ihren Höhepunkt in den 70er-Jahren. Wichtige VertreterInnen dieser Richtung: Sol Le Witt, R. Barry, D. Buren, D. Huebler, J. Kosuth, K. Sonnier, F. e. Walther, L. Weiner und Joseph Kosuth, dessen Objekt „One and Three Chairs“, bestehend aus einem Stuhl, der Fotografie eines Stuhls und dem Lexikontext über einen Stuhl, befindet sich im Museum of Modern Art in New York. Vgl.: Peter Osborne (Hg.), Conceptual Art, Phaidon Verlag, Berlin/London 2002, S. 116.

zu betrachten, erweitern den Kunstbegriff und schaffen gleichzeitig das Problem der Autorisation, das bereits Walter Benjamin in seinem Aufsatz „das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ besprochen hat.

In der künstlerischen Fotografie ist die Reproduzierbarkeit schon länger ein Thema. Die in diesem Kontext entwickelten Lösungsansätze bezüglich der AutorInnenschaft lassen sich auch auf die Konzeptkunst übertragen. Zum Beispiel dadurch, dass KünstlerInnen den Rahmen (Stückanzahl, nummerierte oder signierte Baumaterialien u.ä.) der Realisation festlegen. Parallelen zwischen der Konzeptkunst und interaktiven Kunstformen können bei der Rezeption festgemacht werden. Die RezipientInnen werden dazu angeregt, das Kunstwerk mental zu generieren, bzw. sich mit der Bauanleitung auseinander zu setzen. Die Grenzen zwischen Kunsterzeugung und Kunstrezeption verwischen. Legt man diesem Prozess die Definition von Kommunikation als interpretierter Interpretation zugrunde, so kann man von Kommunikation sprechen.

Wenn mentale Konzepte durch Anleitungen materialisiert werden können, so sind auch andere allgemeine Datenstrukturen interpretierbar.

Betrachtet man digital gespeicherte Objekte als Konzepte der Computerkunst, so kann zum Beispiel durch das Ausdrucken das Objekt haptisch angefertigt werden. Diese Sichtweise gilt dabei sowohl für die datenorientierte wie auch für die funktionsorientierte Computerkunst, bei der ein Werk am Prozessanfang erst aus einer Formel errechnet werden muss.

Geht man weiter in der Geschichte zurück, so können als Vorläufer der Netzkunst die italienischen FuturistInnen mit ihren „drahtlosen Fantasien“ zum Radio²³⁷ und auch die russischen Supre-matistInnen, die mit sich mit der Aufhebung von Raum und Zeit durch moderne Technologien beschäftigten, gelten. Gegenstandslosigkeit als Kunstideal, das Religion, Wissenschaft und Kunst als Erkenntnisrichtungen gemeinsam haben: die Abstraktheit ihrer Ideale (Gott, gegenständlich-technische Vollkommenheit, Schönheit). Ein Raum ohne jede Richtung durch Bezug auf eine Person oder ein Ding, ohne Dimension und ohne Orientierung, ist ein suprematistischer Raum. Ähnlich wird im globalisierten Raum des Cyberspace rechts und links, hoch und tief, nah und fern ignoriert. Ein dem Internet strukturell vergleichbares Medium, das ebenfalls als konzeptueller Vorläufer der Netzkunst betrachtet werden kann, ist das Telefonnetz. Die 1922 von Laszlo

²³⁷ Anne Kaiser, *Russlands Avantgarde, Die Rolle der künstlerischen Avantgarde am Beispiel von Kasimir Malewitsch*, Grin Verlag, München 2008, S. 12ff.

Moholy-Nagy geschaffenen Telefonbilder, so genannte Multiples²³⁸, sind dafür beispielhaft.

Eine große Vielfalt an Ausdrucksformen beeinflusste die Netzkunst. So ist es wenig verwunderlich, dass der Begriff selbst schwer zu fassen. Netzkunst ist vielfältig.

Auch die ausschließliche Beschränkung der künstlerischen Auseinandersetzung mit und im World Wide Web greift zu kurz, auch wenn durch die Vernetzung von Hypertexten das WWW zu einer leicht zugänglichen und bequemen handhabbaren graphischen BenutzerInnenoberfläche geworden ist und seine Attraktivität durch die Möglichkeit, Text- und Tondokumente bzw. Bilder und Filme einzubinden, gerade für eine künstlerische Nutzung steigt.

Im Bezug auf Netzkunst ist darüber hinaus die mangelnde Distanz zwischen dem Gegenstandsbereich und der kunsthistorischen Analyse problematisch. Denn in der Kunstgeschichte war/ist die historische Distanz eine wichtige und produktive Distanz, die eine zuverlässige Entwicklung eines historischen Verständnisses zum jeweiligen Gegenstand gewährleistet. Forschungen und Literatur auf dem Gebiet der Netzkunst können im besten Fall die historische Entwicklung skizzieren. Wenig hilfreich für eine Kategorisierung ist der typische Prozesscharakter der Werke. Denn:

Eine wichtige Eigenschaft von Projekten, die auf dem World Wide Web realisiert werden, ist, dass sie jederzeit überarbeitet und verändert werden können, sodass es nie eine abgeschlossene oder fixe Schöpfung oder ein „Werk“ geben kann. Netz.Kunst-Werke sind temporär [...] und so instabil wie die Netzwerke selbst. [...] Sicherlich ist Netz.Kunst zur Zeit in einem transistorischen Stadium begriffen, in einem permanentem Flux, und sie wird sich ebenso weiterverändern und entwickeln wie ihre Urheber, ihre Mittel und ihre Umgebung, [...] ²³⁹

Diesen Artikel schrieb Andreas Broeckmann, der auf der Mailingliste „nettime“ unter dem Titel „Net.Art. Machines and Parasites“ 1997 erschienen ist und unter den LeserInnen zu heftigen Diskussionen führte.

Denn Broeckmann hat es vermieden, ästhetische Kriterien für Netzkunst bzw. für eine kunsthistorische Kategorisierung zu formulieren. Broeckmann legte seinen Schwerpunkt auf eine funktionale Definition des Begriffs und dessen prinzipiellen Offenheit. Netzkunst

²³⁸ Nach der Definition von Daniel Spoerri und Karl Gerstner zur Gründung ihrer Edition MAT sind Multiples Originale in Serie, sie sind nicht einem Original nachgebaut, sondern sind selber Originale. Seit Anfang der 60er-Jahre werden Multiples von zahlreichen Künstlern hergestellt. Zu dieser Zeit traten die Multiples an, die Kunst zu demokratisieren, weg vom hehren Original hin zu jedem bezahlbaren Objekt. Vgl.: Katerina Vatsella, Edition MAT: Daniel Spoerri, Karl Gerstner und das Multiple – Die Entstehung einer Kunstform, Verlag H.M. Hauschild, Bremen 1998.

²³⁹ Net art, Machines and Parasites' Cat WRO 97, (poln. Medienfestival) Wroclaw 1997; Onlineversion des Katalogs unter: <http://www.nettime.org/Lists.Archives/nettime-1-9703/msg00038.html>, Zugriff: 5.05.2008.

war demnach alles, was vernetzte hypertextuelle Strukturen nutzt und dadurch einem ständigen Veränderungsprozess unterliegt.

Diese Veränderlichkeit von künstlerischen Zugängen und den jeweiligen Kontexten gilt allerdings streng genommen für sämtliche Kunstrichtungen zu jeder Zeit.

Spezifisch für Netzkunst scheint die Unveränderbarkeit der medienpezifischen Offenheit und Temporalität mit einem klassischen Kunstbegriff, der den Anspruch der Kunst auf Dauerhaftigkeit erhebt. Die Problematik rund um die Dauerhaftigkeit virtueller Arbeiten und die damit verbundene Musealisierung und kunstgeschichtliche Untersuchung von Netzkunstwerken ist vor allem eine der Vergänglichkeit des Mediums. Denn zahlreiche frühe Arbeiten sind in ihren ursprünglichen Formen nicht mehr umsetz- bzw. präsentierbar, weil die Soft- und Hardware rasch veraltet und sich unter anderem dadurch auch der für das Verständnis wesentliche Kontext ändert.

Eine Konservierung der Arbeit würde deshalb bedeuten, dass zuerst einmal die verwendete Hardware konserviert werden müsste. Dann müssten neben dem von dem/der KünstlerIn verwendeten Betriebssystem auch Browser und Plug-ins²⁴⁰ konserviert werden. Wurde die Arbeit nicht nur für einen Browser optimiert, ufer eine konsequente Musealisierung aus. Dort, wo das jeweilige Werk keinen Zugang zum institutionellen Kunstbetrieb gefunden hat, führen das Problem der Konservierung und eine schwierige rechtliche Lage schlussendlich zum völligen Verschwinden der Arbeiten aus dem Netz. Neben der Dauerhaftigkeit eines Kunstwerks im Netz, wird auch die UrheberInnenschaft, die auch in der Moderne zumindest innerhalb eines Kontextes als abgeschlossen gelten muss, in Frage und zur Diskussion gestellt.

Netzkunst erfordert eine differenzierte Betrachtung der Beziehungen zwischen KünstlerIn, Kunstwerk und BetrachterIn. Nach wie vor hat jede künstlerische Arbeit im Netz einen/eine AutorIn, auch wenn eine genaue Zuordnung in manchen Fällen nicht mehr möglich ist. Aber die im klassischen Kunstverständnis übliche Aufgabenverteilung, die dem/der BetrachterIn oft einen direktiv verfestigten Modus der Betrachtung vorgibt, kann und soll im neuen Medium nicht aufrechterhalten werden, auch wenn es weiterhin eine Vielzahl an Netzkunstwerken gibt, die nur passiv konsumiert oder besser besucht werden können.

²⁴⁰ Ein Plug-in (von engl. „einstöpseln, anschließen“) ist ein Computerprogramm, das dazu verwendet wird eine andere Software zu erweitern. Vgl.: Annette M. Sauter/Werner Sauter/Harald Bender, Blended Learning, Luchterhand Verlag, München 2004, S. 314.

Ein weiteres Problem ist, dass sich (reine) Netzkunst nicht so ohne weiteres im Zuge der gängigen Vertriebssysteme in der Kunstwelt vermarkten lässt. Denn Netzkunst lässt sich zwar grundsätzlich von jedem Ort der Welt mit Anbindung ans Internet abrufen. Aber das Problem ist das Wissen darüber einem potentiellen Publikum zu vermitteln. Dort, wo die Netzkunst Zutritt zu institutionellen Präsentationsformen in eine real begehbbare Ausstellung findet, werden die Arbeiten meist offline gezeigt. Das zieht einen maßgeblichen Qualitätsverlust ihres räumlichen, situativen und konzeptionellen Kontextes nach sich.

Ich will von einem Museum sprechen, das ebenso emotional wie instrumental, ebenso intuitiv wie geordnet ist. Ich will in den Geist des Museums eintreten, und ich will ein Museum, das in meinem Geist eintreten kann. Ich will einen bruchlosen Austausch zwischen der Imagination und der Poesie des einzelnen Künstlers und der Imagination und Poesie des umfassenden Bewusstseins, der Geistigen Gemeinschaft, deren Grundlage das noch unferne, aber mächtig heranwachsende Internet ist.²⁴¹

Netzkunst in Kategorien

1979 wurde mit der Ars Electronica²⁴² das erste Festival der elektronischen Künste gegründet. Gemeinsam mit dem 1996 eröffneten Center und dem Futurelab für interdisziplinäre Forschungsprojekte gilt das Festival als die führende Institution der digitalen und der Medienkunst.

Im Jahr 1995 wurde gleichzeitig mit der Onlinepräsentation des Festivals unter dem Motto „Welcome to the Wired World“²⁴³ auch die Festivalkategorie „World Wide Web Sites“ eingeführt und damit die Netzkunst aus den verdunkelten Programmierstuben in die Sphären der Hochkultur katapultiert.

1997 folgte eine weitere maßgebliche Präsentation einer Auswahl an World-Wide-Web-Projekten auf der documenta X in Kassel unter der künstlerischen Leiterin Catherine Da-

²⁴¹ Roy Ascott, Der Geist des Museums, in: telepolis, Magazin für Netzkultur, 09.12.1996: unter: <http://www.heise.de/tp/deutsch/html/result.xhtml?url=/tp/deutsch/special/arch/6077/1.html&words=Ascott%20Geist>, Absatz 2, Zugriff: 7.10.2007.

²⁴² Das Festival wurde im Rahmen des Brucknerfestes seit 1979 von der Linzer Veranstaltungsgesellschaft und ab 1996 vom Ars Electronica Center und dem ORF Oberösterreich veranstaltet. Fixpunkte sind die Präsentation und die Verleihung des „Prix Ars Electronica“, dem höchst dotierten Preis für Computerkunst. Geleitet wurde die Ars Electronica bis 1995 von Peter Weibel, danach von Gerfried Stocker. Vgl.: <http://www.aec.at>, Zugriff: 20.07.2008.

²⁴³ Im Mittelpunkt der Ars Electronica '95 stand der hohe Stellenwert von Information in unserer Gesellschaft. Es geht um die vernetzte und verkabelte Welt und um das Meer von Informationen, in dem wir als manipulierte und missbrauchte Konsumenten entweder ertrinken oder mit dem wir als kritische Bürger eine neue Qualität des Wissens und des Lebens erfahren werden. Ars Electronica '95 nähert sich von beiden Ufern des Flusses dem Mythos der Information und der Realität der vernetzten und verkabelten Welt: Der Weg über die Brücke eröffnet Chancen und Hoffnung genauso wie Gefahr und Bedrohung. Vgl.: Karl Gerbel/ Peter Weibel (Hg.), Mythos Information, Welcome to the Wired World, Springer Verlag, Wien/New York 1995, S. 5.

vid.²⁴⁴ Fortan war die Netzkunst nicht mehr einem kleinen Kreis von Fachleuten bekannt, sondern hielt Einzug in den klassischen Kunstmarkt und rückte damit in das Interesse einer breiteren Öffentlichkeit. Der damit verbundene Hype um die neue Kunst lichtete aber keineswegs den Nebel um den Begriff an sich. Denn fortan war/ist vieles Netzkunst, auch wenn das jeweilige Werk mehr eine institutionelle Repräsentation einer Sammlung oder einer Ausstellung ist. Ein frühes Beispiel in diesem Zusammenhang:

1998 schrieb die Hamburger Kunsthalle als erstes deutsches Museum in Kooperation mit der Wochenzeitung „Der Spiegel“ einen Internet-Kunst-Preis aus, der als PR-Maßnahme die Vergrößerung der Ausstellung im Rahmen der Eröffnung begleiten sollte.

Die SiegerInnenarbeit sollte das Museum ins Netz ausweiten. Dass diese gewünschte Extension²⁴⁵ solchen Einsatz den spezifischen Eigenschaften des Mediums nicht gerecht werden würde, versuchte die Künstlerin Cornelia Sollfrank mit ihrer Reaktion „Female Extension“, einer cyberfeministischen Arbeit, aufzuzeigen.²⁴⁶

Auch wenn die historische Entwicklung der Netzkunst untrennbar mit dem jeweiligen technischen Fortschritt verbunden ist, erscheinen die unterschiedlichen Ansätze der Herangehensweise an Netzkunst interessanter.

Grob lassen sich drei große Bereiche unterscheiden: Produktion, Interpretation und Rezeption.²⁴⁷

Der produktionsorientierte Ansatz betrachte das Werk aus der Sicht des/der Künstlers/Künstlerin und dessen/deren Biografie.²⁴⁸

Der werkorientierte Ansatz beschäftigt sich mit der formalen bzw. der inhaltlichen Analyse einzelner Werke oder Werkgruppen. Dazu zählen auch die Zuordnung von Arbeiten zu Themengruppen und die Zusammenfassung unter verschiedenen Motiven, wie zum Beispiel dem des virtuellen Reisetagebuchs.²⁴⁹

²⁴⁴ Vgl.: http://www.documenta12.de/d1_d111.html?&L=0, Zugriff: 20.06.2008.

²⁴⁵ Vgl.: <http://www.hamburger-kunsthalle.de/aext/wettb.htm>, Zugriff: 4.06.2008.

²⁴⁶ Die Arbeit bestand im Generieren einer Vielzahl an Bewerberinnen, deren „Kunstprojekte“ zufällig rekombinierte Webpages waren, die eine Suchmaschine aus dem Netz zusammengestellt hatte. Mit jeder einzelnen fiktiven Künstlerin erhöhte Sollfrank einerseits ihre eigene Chance zu gewinnen, andererseits setzte sie sich mit dem Thema „Internet als Material und Gegenstand“ auseinander. Vgl.: <http://www.medienkunstnetz.de/werke/female-extension/>, Zugriff: 23.06.2008.

²⁴⁷ Außer Konkurrenz läuft bei dieser Einteilung Kunst im Netz. Die Verwertung des Internets als Möglichkeit der Präsentation und damit als PR bzw. Marketinginstrument ist keine vergleichbar ästhetische Kategorie.

²⁴⁸ Vgl.: Tilman Baumgärtel, net.art und net.art 2.0. Eine Materialsammlung zur Netzkunst in Form einer Interviewsammlung mit KünstlerInnen. Verlag Moderne Kunst, Nürnberg 2001.

²⁴⁹ Vgl: Huber, Digging the Net, in: Hemken (Hg.) Bilder in Bewegung, S. 158–174.

Breiten Raum nehmen auch unterschiedlichste Schnittstellen (zwischen realem und virtuellem Raum), die Möglichkeit der (freien) Wahl von Identität und körperlicher Repräsentanz, zum Beispiel in Form von Avataren²⁵⁰ und nicht zuletzt der große Themenkreis rund um Gender ein.

Problematisch ist dieser motivgeschichtliche Ansatz aufgrund der Verlockung, das jeweilige Kunstwerk als Belegexemplar einer Begriffsdefinition zu sehen und an Stelle der spezifischen Ausformung nur noch das „Grundproblem“ zur Diskussion zu stellen.

Darüber hinaus können Werke, die sich auch nicht mit viel Mühe einer Themengruppe zurechnen lassen, nicht tiefergehend berücksichtigt werden.

So zum Beispiel JODI²⁵¹, das als Pseudonym seit 1995 für die holländisch-belgischen KünstlerInnen Joan Heemskerk und Dirk Paesmans steht: „Es ist von Anfang an das wichtigste Anliegen von JODI gewesen, im Internet alles falsch zu machen, was man nur falsch machen kann. Das ist der Kern unserer ganzen Arbeit.“²⁵²

Schwerpunkt der künstlerischen Arbeiten von JODI ist die Modifikation von existierenden Programmen und die Entwicklung künstlerischer Software für das Internet.

Was uns immer wieder überrascht, ist, dass es so viele andere Methoden gibt, Dinge visuell mit dem Computer darzustellen, wenn man die Normen nicht respektiert – sei es auf einer Website oder auf dem Desktop.²⁵³

Ein weiterer Ansatz zur ästhetischen Analyse von Netzkunstwerken ist die der kunsthistorischen Werkinterpretationen.

Das jeweilige Netzkunstwerk muss als komplexes Konglomerat zwischen Bild-, Text- und Audio/Videosystemen in seine Einzelteile aufgeteilt werden und jedes System für sich analysiert werden. Denn anders als bei der klassischen Interpretation, die eine überschaubare (Bild-)Fläche sprachlich organisiert in eine Struktur bringt, ist der Netzkunst eine sukzessive Zeitstruktur immanent. Denn es kann zwar die Reihenfolge der aufgerufenen Seiten und die Dauer des Verbleibens frei gewählt werden, aber der Lesevorgang ist analog dem des Lesens eines Buches: Seite für Seite. So ist die Rezeption eines Netzkunstwerks bestimmt von Fragmentarität, Selektivität und Bildlichkeit.

Darüber hinaus steht eine formale Werkinterpretation bei der Analyse eines Netzkunstwerkes schon bei der reinen Werkbeschreibung vor einem Problem. Das, was dem/der BetrachterIn zugänglich und damit beschreibbar ist; Ist das das Werk bzw. ein Original?

²⁵⁰ Der Begriff Avatar stammt aus dem Sanskrit und kann mit „göttliche Erscheinung“ übersetzt werden. In der digitalen Welt ist ein Avatar eine virtuelle Gestalt. Vgl.: Bruce Damer, Avatars!: Exploring and Building Virtual Worlds on the Internet, Peachpit Press, Berkeley 1998.

²⁵¹ Vgl.: <http://www.jodi.org>, Zugriff: 23.06.2008.

²⁵² Zitiert nach Baumgärtel, Net Art, S. 166.

²⁵³ Ebenda, S. 169.

Hans Dieter Huber greift in seinem Aufsatz „Digging the Net – Materialien zu einer Geschichte der Kunst im Netz“²⁵⁴ auf einen Gedanken von Nelson Goodman in „Sprachen der Kunst“²⁵⁵ zurück, der die Notation des Werkes von seiner Ausführung unterscheidet. Diese Notation oder auch Partitur eines Netzkunstwerkes liegt in Form eines so genannten Sourcecodes vor, der zum Beispiel in HTML, SHTML, Java, Flash, Perl, CGI oder Shockwave programmiert bzw. erstellt wurde.

Dieser Code wiederum wird vom verwendeten Browser²⁵⁶ auf dem Bildschirm des/der UserIn interpretiert. Ähnlich wie bei einem musikalischen Werk unterscheidet sich die abstrakte Organisation von der konkreten Aufführung des Werkes. Denn die Interpretation eines Netzkunstwerkes wird erst durch den individuellen Aufruf eines/einer UserIn zu einem rezipierbaren Kunstwerk.

Vom/von der jeweiligen BetrachterIn geht dann der rezeptionsorientierte Ansatz aus.

Interviews, Mailinglisten oder auch jedwede Form der Publikation über Netzkunst können dabei zur Untersuchung heran gezogen werden, um die Wirkung auf das Publikum zu erforschen.

Hans Dieter Huber unterteilt seinerseits von der spezifischen Rezeptionsstruktur aus die Netzkunstwerke in vier Kategorien: reaktive, interaktive, partizipative und Kontextsysteme.

Zu den reaktiven Kunstwerken zählen jene Werke, durch die sich das Publikum lediglich durchklickt bzw. durchscrollen kann. Diese Werke sind am häufigsten in der Netzkunst vertreten. Da diese Werke nicht nur im Netz bestehen, sondern auch auf anderen Medien (CD-Rom oder auch Diskette) gespeichert werden können, kann man bei dieser Gruppe nicht von einem reinen medienspezifischen Gebrauch des Netzes sprechen.²⁵⁷

Im Gegensatz dazu stehen die interaktiven Werke, die nur online funktionieren und mit Java Script, Java Applets, Shockwave und/oder Flashanimationen arbeiten. Diese Arbeiten sind temporär. Das heißt, dass der/die UserIn über Eingabefelder und/oder Skripten den

²⁵⁴ Hemken, Bilder in Bewegung, S. 158ff.

²⁵⁵ Nelson Goodman, Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1995.

²⁵⁶ Der derzeit am meisten verwendete Browser ist der Internet Explorer von Microsoft, daneben versuchen sich Mozilla, Avant Browser, Konqueror und Opera zu behaupten. Der ehemalige Marktführer Netscape wird kaum noch verwendet.

²⁵⁷ Beispiele für diese Kategorie sind, neben dem vielzitierten waxweb <http://www.emaf.de/1994/waxwe.html> von David Blair, das von 1994 bis 1999 online war; <http://www.yorku.ca/BodyMissing/> von Vera Frenkel: Body Missing, 1997; <http://adaweb.walkerart.org/project/aitken/> von Doug Aitken und Dean Kuiper, 1997; <http://sunsite.cs.msu.su/wwwart/refresh.htm> von Alexej Shulgin: Refresh, o.A.

Server anweisen, das Kunstwerk individuell und zeitlich begrenzt zu verändern. Nachdem der/die UserIn allerdings die Seite geschlossen hat, kehrt das Werk zu seiner ursprünglichen Form, der Notation, zurück.²⁵⁸

Eine dauerhafte Veränderung durch den/die RezipientIn ist bei partizipativen Werken möglich. Das Publikum wird unter anderem zum Herunterladen und Bearbeiten aufgefordert. Beigetragene Texte, Bilder und/oder Audio-Videofiles sollen/können das Werk nachhaltig verändern.²⁵⁹

Schließlich die Werke, die einem Kontextsystem zu zuordnen sind oder genauer die infrastruktur-bildenden Arbeiten: Der/die UserIn findet für seine/ihre Zwecke ein spezifisches Rahmensystem. Das kann in Form einer mehr oder weniger gestalteten Plattform sein. Zu den bekanntesten Beispielen dieser Kontextsysteme zählen The Thing²⁶⁰ oder das Bionic Mailboxsystem.²⁶¹

Aus der Vielzahl anderer Zugänge am Beginn der Rezeptionsforschung von Netzkunst sei noch die Sammlung an Vergleichen genannt, die der Wiener Telekommunikationskünstler Robert Adrian X zusammen getragen hat, der die Netzkunst mit so ziemlich allen bestehenden Kunstformen vergleicht.

Everybody seems to agree that there is something happening in the networks that is connected in some way with the art of the 20th Century. [...] In looking for reference points to somehow locate 'Net.Art' (as a phenomenon of the WWW) within the recent history of art, various contributors to the discussion have proposed most of the movements and media of the 20th Century. David Garcia started the list with video art, while Carey Young found 'strong links' to sculpture, telematic art, land art and especially to installation. John Hopkins mentions mail art, Walter van der Crujisen added experimental film, performance, conceptual art, electronic art and media art. Pauline Bosma suggests radio and hints at

²⁵⁸ Zu den interaktiven Werken zählt Huber: <http://www.irational.org/skint> (Heath Bunting: Internet Beggar, o.A.) <http://adaweb.walkerart.org/partners/protected/instructions.html> (David Bartels: arrangements, 1996) <http://www.numeral.com/alterend.html> (Dokumentation) (John Simon: Alter Stats, 1995 – 1998) <http://www.antworten.de> (Holger Friese/Max Kossatz: Antworten, 1997)

²⁵⁹ Vgl.: <http://sero.org/handshake> (Blank/Jeron/Aselmeier/Haase: Handshake, 1994) <http://ca80lehman.cunyedu/davis/Sentence/sentencel.html> (Douglas Davis, 1994) <http://adaweb.walkerart.org/project/holzer/cgt/pch/org> (Jenny Holzer: Please Change Beliefs, 1995) <http://www.sito.org/synergy/hvgrid/> Ed Stastny: Synergy-Hygrid-Projekt, 1995) <http://thing.at/netzbika> (Eva Grubinger, 1996) http://sero.org/withaut_addresses/ (Blank/Jeron: without addresses, 1997)

²⁶⁰ 1991 wurde The Thing in New York als erstes Projekt zu Vernetzung von Kunst entwickelt. Messageboards, Diskussionsforen zu Themen wie Ausstellungen, Kunstmarkt und (neue) Medien bilden das Datennetz. In Wien wurde The Thing Vienna 1993 von Helmut Mark und Max Kossatz als klassisches Bulletin Board System (BBS) in Entsprechung zur New Yorker Version eingeführt. Vgl.: www.thing.at, Zugriff: 2.06.2008.

²⁶¹ Die beiden MedienkünstlerInnen Rena Tangens und Padaluun stellen mit dem Bionic Mailboxsystem kreative und soziale (Kommunikations-)Systeme in den Mittelpunkt ihrer Arbeit. Die entsprechende Seite <http://zerberus.de/bionic/> ist nicht mehr online.

fluxus while Alexei Shulgin and Rachel Baker's references to on-line readymades and 'found elements' points to a dada connection. I can add minimal art, computer graphics and Zerography to the list without even stopping to think.²⁶²

Der mediatisierte Körper versus der Körper als Medium

Die Auseinandersetzung mit dem Körper in Netzkunstwerken ist bestimmt vom Diskurs über den mediatisierten Körper bzw. den Körper als Medium. Mediatisierung ermöglicht uns, fremde Erfahrungen, die in den Medien generiert wurden, zur Wirklichkeitskonstruktion heranzuziehen. Das heißt, andere machen für uns die Erfahrungen. So übernimmt beispielsweise im Theater der/die DarstellerIn für uns diese Aufgabe und schafft so eine Distanz, die es erst ermöglicht, Erfahrungen zu erkennen und zu reflektieren. Das Publikum nimmt nicht mehr aktiv an Handlungen teil, sondern bildet sich eine Meinung über die vorgelegten Handlungsmodelle. Der zeitgenössische Körper ist dadurch vor allem ein mediatisierter und im Alltag weniger auf seine Unmittelbarkeit ausgerichtet.

Um den Körper zum Medium zu machen, ist die Fähigkeit des Menschen, Distanz zu sich selbst einzunehmen, notwendig. Diese Abständigkeit wird beispielsweise in der (darstellenden) Kunst geschaffen.

Martina Leeker sieht drei Kriterien, die den Körper auf der Bühne zum Medium machen: Die Spaltung der Darstellerin/des Darstellers in ein Subjekt und ein Objekt, in ein Ich und ein Nicht-Ich, die Darstellung.

Daraus ergibt sich die Unterscheidung zwischen der Materialität des Körpers, dem Leib und dem Körper als Zeichen, also dem inszenierten Körper.

Schlussendlich bedarf es eines beobachtenden Publikums, um den Körper als Medium herzustellen. Die Kontrolle über die Darstellung festigt die Trennung zwischen Subjekt und Objekt nochmals. Der Körper als Medium auf der Bühne suggeriert die Möglichkeit, durch eine kontrollierbare und wiederholbare Technik eine selbstbestimmte Abständigkeit erlangen zu können. So nimmt das Theater seit jeher eine ambivalente Haltung ein.

Einerseits durch seine Anpassung an Medien, andererseits durch die Reflexion gerade dieser Beziehung.

Doch das Theater ist im Grund nur Erfüllungsgehilfe der Schrift, die als neue Kommunikationstechnologie das Gesellschaftsgefüge verändert hat.

²⁶² Robert Adrian X, net.art on nettime, (Posting vom 11. Mai 1997) unter: ljudmila.org/nettime/zkp4/37.htm, Zugriff: 20.05.2007.

Nun wird die Narration in eine kausale Ordnung gebracht. Sinnliche Daten werden abstrahiert und in einen Bedeutungskontext gesetzt. Durch die Mediatisierung gewinnt die Wahrnehmung an Bedeutung.

Folgt man der Theorie von Marshall McLuhan („Understanding Media“), ist die menschliche Kulturgeschichte eine Geschichte der sich stets ändernden Wahrnehmungen.²⁶³ Der jeweilige Stand der technischen Entwicklung bestimmt unsere Wahrnehmung. So verändert sich durch die Digitalisierung auch der Wahrnehmungsraum des Körpers. Ästhetische Formate wie zum Beispiel die Videoclips auf MTV heben die bisherige handlungsorientierte Erzählstruktur zugunsten einer Bilderflut vom mediatisierten Körper auf. Eine Geschichte und ihre gesellschaftliche Referenz gehen daher verloren.

Dem werden im ausgehenden 19. Jahrhundert unmittelbare Erfahrungen entgegen gestellt. So koppelt Richard Wagner das Publikum ähnlich einer Feedbackschleife direkt an die Musik seines Gesamtkunstwerkes. Auf einem relativ niedrigen technischen Level beginnt das Zeitalter der technischen Simulation. Mit weniger hohem Anspruch haben diese Simulationen beispielsweise in Form von Erlebniswelten á la Disneyworld Eingang in den Alltag gefunden.

Dieser Wandel hatte massive Auswirkungen auf die Kommunikation der Menschen und nicht zuletzt auf die verwendeten Zeichen und Medien. Der Status der Zeichen, wie sie aus dem Schriftdenken entstanden sind, ändert sich durch die Möglichkeit der technischen/digitalen Medien zur unmittelbaren Kommunikation. Das Zeichen ist nun Signal und nicht länger Bedeutungsträger. So basiert jedes Computerprogramm auf dem binären Code, also auf der Information ob elektrischer Strom fließt oder nicht. Es transportiert Befehle und dient der Information in einer selbstreferenziellen Feedbackschleife. Am Ende dieses Datenstranges steht ein konstruierter Körper, der mittels passender Software reguliert werden kann. Diese technischen Möglichkeiten einer unmittelbaren Kommunikation verändern die Sicht des Menschen auf die Welt.

Daraus folgert Leeker, dass die digitalen Medien unsere Beziehung zur Wirklichkeit verändern und uns Unmittelbarkeit bringen. Extreme Beispiele dieser technischen Unmittelbarkeit sind die Arbeiten der KünstlerInnen Stelarc²⁶⁴ und Orlan²⁶⁵, die den

²⁶³ Vgl.: Gabriella Hima, Körperlichkeit gegen Verbalität und Visualität – Theater im Kontext der Medien, in Trans – Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Nr.9/Juli 2001, unter: <http://www.inst.at/trans/9Nr/hima9.htm>, Zugriff: 27.07.2008.

²⁶⁴ Stelarc (eigentlich Stelios Arcadiou, geb. 1946); griechischer Medienkünstler; Unter: <http://www.stelarc.va.com.eu>, Zugriff: 27.07.2008.

²⁶⁵ Orlan (geb. 1947), franz. Medienkünstlerin; Unter: <http://www.orlan.net>, Zugriff: 27.07.2008

Übergang reproduzieren und sozialisieren.

Ein Paradigmenwechsel hat stattgefunden. Im Schrifttheater wurde mittels theatraler Distanz dem Menschen Kontrolle über seinen Körper vorgeführt, als exemplarisches Ebenbild der distanzierten Haltung zur Welt, einer Art Schriftexistenz. Der Gegenentwurf ermöglicht dem Körper unmittelbare Erfahrungen über Beteiligung von DarstellerInnen und ZuschauerInnen.

„Murmuring Fields“

Die interaktive Installation „Murmuring Fields“ wurde dem Radiolehrstück von Brecht gegenüber gestellt, weil es eine durchaus gelungen Umsetzung der technischen und interaktiven Möglichkeiten des Netzes ist. Die Performance bietet die Möglichkeit den Körper zum Medium zu machen und so den höchsten Grad der Mediatisierung zu erreichen, wenn er sich in die Reihe anderer Medien einreicht, in denen Erfahrungen für die Wirklichkeitskonstruktion generiert werden.

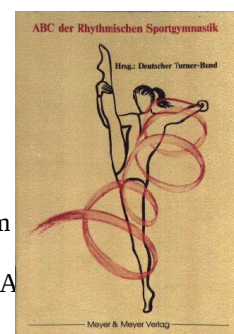
„Murmuring Fields“ entstand zwischen 1997 und 1999 als mixed reality environment der beiden MedienkünstlerInnen Monika Fleischmann und Wolfgang Strauss.

Technisch basiert diese Arbeit auf VRML. Die Virtual Reality Modeling Language ist eine Skriptsprache (genauer eine HTML-Erweiterung) mit der dreidimensionale Szenen dargestellt werden können. Für die Darstellung der Szene benötigt man einen geeigneten Browser oder ein Plug-in für einen der Standardbrowser.²⁶⁶

Im Rahmen dieser extended performance treffen TeilnehmerInnen in einem vernetzten Raum, dem erweiterten Handlungsraum einer virtuellen Realität, zufällig aufeinander und gestalten eine Klanglandschaft. Der reale Körper steuert den Datenkörper, erforscht (neue) Kommunikationsmodelle und das Verhältnis von tatsächlicher und medialer Anwesenheit.

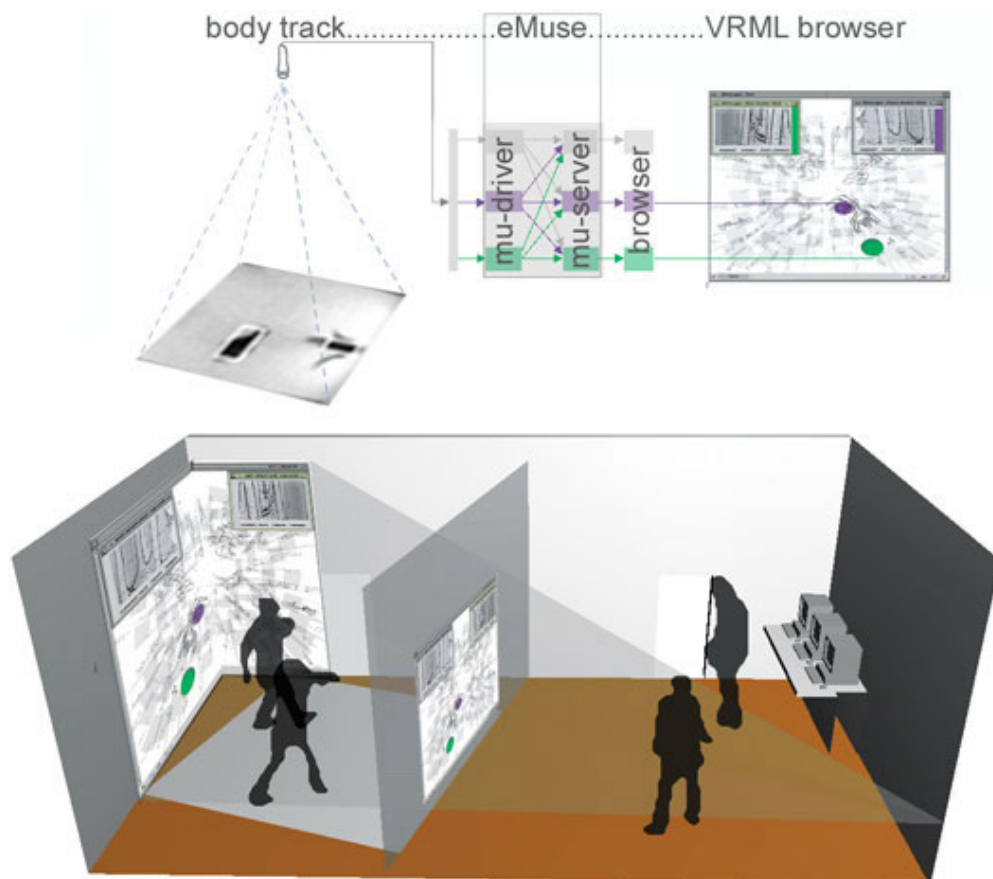
„Murmuring Fields“ findet auf einer Bühne statt, auf der sich reale und virtuelle Welt überlagern. Darin inszenieren die AkteurInnen mittels ihrer eigenen Bewegungen virtuelle, hörbare Bildblöcke. Diese farbigen Körperbilder werden durch die Ästhetik des individuellen Verhaltens bestimmt und reagieren auf dynamische Gesten, die durch die Übersetzung der eigenen Bewegungen im Datenraum entstanden

²⁶⁶ Für den Netscape Communicator und den Internet Explorer bietet sich zum als Plug-in an. Vgl.: John R. Vacca, VRML Clearly Explained, : Replacement, A Boston 1998, S. 11.



Player

sind und arrangieren sich zusätzlich mit vorgegebenem Material. Die AkteurInnen interagieren mit ihren eigenen virtuellen Spuren wie mit imaginären PartnerInnen. Das Ergebnis, das auf die Leinwand projiziert wird, erinnert an Momentaufnahmen von rhythmischen GymnastikerInnen.²⁶⁷



Bühnenbild „Murmuring Fields“²⁶⁸

Die virtuellen Körperspuren der AkteurInnen (Trace-Avatare) erzeugen Klangbilder, die an Schriftzeichen gekoppelt sind und so für die AkteurInnen zu „Lautkoordinaten zum Navigationsinstrumentarium“²⁶⁹ werden. Das Ergebnis ist vergleichbar mit einem Dialog zwischen zwei Menschen, die einander ständig und sehr rasch ins Wort fallen.

Fleischmann und Strauss erarbeiten mit „Murmuring Fields“ die virtuelle Bühne zum

²⁶⁷ Analoge Trace-Avatare, Regina Brzank, ABC der Rhythmischen Sportgymnastik, Meyer & Meyer Verlag, Aachen 1992, Deckblatt.

²⁶⁸ Unter: <http://netzspannung.org/learning/iswdh/mars/>; Zugriff: 25.04.2008

²⁶⁹ Monika Fleischmann/Wolfgang Strauss, Extended Performance – Virtuelle Bühne, Selbstrepräsentanz und Interaktion, in: Kaleidoskopien, Bd. 3, Körperinformationen 384, Leipzig 2000, S. 52 – 57.

erweiterten Kommunikationsraum und knüpfen so an surrealistische Traditionen an.²⁷⁰ Die Collagetechniken des Kubismus werden in einen Raum-Zeit-Kontext transformiert. Der Raum ist durch durchscheinende Stoffe in drei Zonen unterteilt: Eine Zone hat die Maße 3m x 3m mit einer Projektionsfläche und ist für zwei AkteurInnen gedacht, die zweite Zone bietet zwölf Personen Platz und die dritte Zone ist ein Korridor. Technisch besteht die eMUSE Vision (electronic Multi User Stage Environment) aus dem optischen Tracking und der transparenten Projektionsfläche, die Grenze einer medialen Netzhaut, die als visuelles Interface für Orientierung und Interaktion dient. Dazwischen liegt ein offener Kommunikationsraum. Diese Schnittstelle (bodytracking) verbindet den virtuellen und realen Raum zu eigenständigen Referenzebenen von Handlung und Wahrnehmung. Dabei überwacht eine Kamera die Bewegungen im Raum und zeichnet sie mittels einer Tracking Software auf. Die Aufzeichnungen werden als Messdaten (25 Bilder/sec.) an einen Computer weitergegeben und in weiterer Folge berechnet dann das eMUSE die Positionsdaten für die Abbildungen der AkteurInnen als gestische Körper im Raum. Diese Daten werden als x,y-Koordinaten eines zeitbasierten Flächenereignisses (2D) an die dreidimensionale Umgebung übermittelt. Die Trace-Avatare werden vom Bild des Internet-Netscape Rahmens und einer internen Bild- im-Bild-Aufteilung überlagert. Eine Multi-UserInnen-Perspektive entsteht. Auf der Projektionsfläche ist die sich ständig ändernde farbige Körperspur zu sehen und in den oberen Ecken, in kleinen Bildausschnitten zusätzlich das Bild, das die Kamera von de/der AkteurIn aufgenommen hat. Die Bewegungen der AkteurInnen sind Datenmengen, die sichtbar gemacht werden; genauso wie die daraus entstandenen Trace-Avatare und die Daten, die über das Internet dazukommen. Wie bei einer Mischtechnik oder auch einer Übermalung wie sie beispielsweise Arnulf Rainer in den 1960er-Jahren gestaltet hat, wird die Verbindung zwischen den Bildern, die aus den jeweiligen Datenclustern entstehen, auf die Leinwand projiziert.

²⁷⁰ Wie z.B. „Cadavre Exquis“. Vgl.: Bernadett Fasshauer, Die Organische Form in der Malerei, Grin Verlag, Berlin 2005, S. 15.



„Murmuring Fields“ von der Bühne aus gesehen.²⁷¹

Innerhalb einer einzigen Darstellung überkreuzen sich Grundriss, Aufriss und Multi-Perspektive. Im obigen Bild sind auf der Projektionsfläche in der Mitte ein Übersichtsplan des Klanggartens und die Aktionen der Trace-Avatare zu sehen. Die kleineren Bilder, links und rechts oben, zeigen die Perspektiven der AkteurInnen; vergleichbar mit den unterschiedlichen Bildern, die sich ein rechtes und ein linkes Auge zum Beispiel von einer Landschaft machen.

Eine Kamera, die aus der Vogelperspektive die AkteurInnen erfasst, ist ein Interface mit Distanz zu den UserInnen, anders als beispielsweise eine Maus, die einen direkten Kontakt ermöglicht. Die Kamera ist zwar nicht anfassbar, aber das Ergebnis ist erfahrbar. Die mixed reality Situation ist so gestaltet, dass durch die zeitliche Verzögerung für die BenutzerInnen Raum zur Auseinandersetzung entsteht.

Durch den externalisierten Standpunkt der Kamera sehen die AkteurInnen sich selbst von außen und haben so die Möglichkeit sich selbst zu objektivieren.

²⁷¹ Murmuring Fields als Performance-Umgebung, Transmediale Berlin 1999. Unter: <http://netzspannung.org/cat/servlet/CatServlet?cmd=document&subCommand=show&forward=%2fnetzkollektor%2foutput%2fproject.xml&entryId=148563§ion=technical&lang=de>, Zugriff: 30.05.2008.

Als RealMedia-File (Murmuring Fields in Theatre Space; Murmuring Fields in Public Setting) Ebenda.

Conclusio – Theatrale Körperlichkeit in Zweiwegmedien

Zweiwegmedien bieten technisch die Möglichkeit zu senden und zu empfangen.

Grundsätzlich ist Kommunikation, die in zwei Richtungen verläuft, Voraussetzung für Interaktion. Interaktion wiederum ist zur Entwicklung und Aufrechterhaltung sozialer Systeme notwendig. Abgesehen vom digitalen Bedeutungskontext, der technisch bedingt mehr oder weniger eng gefasst ist, findet Interaktion zwischen Individuen statt.

Dabei ist der Körper integraler Bestandteil sozialen Handelns. Denn das Individuum ist stark an einen Körper gebunden. Im Rahmen der Interaktionsordnung²⁷² ist die körperliche Präsenz zumindest zweier AkteurInnen wesentlich. Diese Bedingung ist erfüllt, wenn die Handelnden

[...] deutlich das Gefühl haben, dass sie einander nahe genug sind, um sich gegenseitig wahrzunehmen bei allem, was sie tun, einschließlich ihrer Erfahrung der anderen, und nahe genug auch, um wahrgenommen zu werden als solche, die fühlen, dass sie wahrgenommen werden.²⁷³

Der Handlungsvollzug, der auf materiellen und körperlichen Voraussetzungen basiert, ist im Theater mit dem Begriff „Verkörperung“ definiert, die wiederum in der Regel an eine leibliche Präsenz des/der Darstellenden als Wirkungsmoment im Theater gebunden ist.

Diese theatrale Körperlichkeit war seit jeher Referenzmodell und Labor zur Einübung sozialer Abläufe. Dabei ist die Distanz des/der ZuschauerIn zum Dargestellten keine originäre Erfindung des Theaters, sondern Produkt der Schrift. Der Wechsel von Oralität zur Literalität bringt die Informationen in eine kausale Ordnung und abstrahiert sie.

Die Distanz des Individuums zu seiner Umwelt führt zur endgültigen Mediatisierung des Körpers und macht die theatrale Haltung zu einer alle Bereiche der Kultur durchziehende Haltung zur Welt.²⁷⁴

Auch die Wirkungsästhetik ist eng an die jeweils vorherrschenden Vorstellungen vom menschlichen Körper und dessen zugewiesenen Kommunikationsmöglichkeiten gebunden.

Dabei lassen sich zwei Prinzipien unterscheiden:

- α) körperergrenzende Konzepte theatraler Kommunikation. Hierbei stehen die sinnliche Erfahrung und die Möglichkeiten körperlicher Aktionen im Mittelpunkt. Diese Theaterkonzepte teilen die Vorstellung, dass selbst über eine gewisse Distanz, also ohne unmittelbaren

²⁷² Erving Goffman (1922–1982), amerikanischer Soziologe, verfasste eine Reihe von Studien zu den Strukturen und Regeln sozialer Interaktion. Einen besonderen Stellenwert in seiner Arbeit hat der Körper als integraler Bestandteil sozialen Handelns. Vgl.: Erving Goffman/Hubert A. Knoblauch, *Interaktion und Geschlecht*, Campus Verlag, Frankfurt am Main 2001.

²⁷³ Erving Goffman, *Verhalten in sozialen Situationen. Strukturen und Regeln der Interaktion im öffentlichen Raum*, Bertelsmann, Gütersloh 1971, S. 28.

²⁷⁴ Vgl.: Martin Leeker, *Der Körper des Schauspielers als Medium*, o.A.

Körperkontakt, Körper aufeinander einwirken können, dass ihre Grenzen nicht stabil, sondern durchlässig sind. K.[ommunikation] kann demnach körperliche Regungen bewirken, und diese werden auch explizit am theatralen Ereignis geschätzt.

- β) auf eindeutige Zeichenhaftigkeit festgelegte körperliche Kommunikation. Dabei geht es um Minimierung der sinnlichen Regungen zu Gunsten einer prinzipiell semiotischen Instrumentalisierung des Schauspielerkörpers. Dies steht zumeist im Zusammenhang mit der Aufwertung und proklamierten szenischen Umsetzung dramatischer Texte.[...] Die Distanz zwischen Darsteller und Publikum wird in der Regel größer.²⁷⁵

Abhängig vom jeweiligen kulturellen Kontext erfüllt Theater eine referenzielle Funktion bei dem Modell geschlossener Körpergrenzen und eine performative Funktion bei dem Modell der Offenheit des menschlichen Körpers.

Die Körperlichkeit der Industriegesellschaft war geprägt von der Kontrolle des Körpers durch das Kapital. Die Bedürfnisse des Individuums mussten zugunsten der Gruppe zurück gesteckt werden. Denn die Identifizierung mit der ArbeiterInnenschaft sicherte das Überleben. Brecht wandte sich gerade an diese soziale Schicht, die gerade begann, über ihre Identität hinaus ihr Selbstbewusstsein aufzubauen.

Im Hörspiel fehlt dieser sicht- und spürbare Körper. Denn für das Hörspiel ist die Stimme als Träger der Identität konstitutiv. Stimmen erzeugen (Körper-)Raumeindrücke bis hin zu Raumsulpturen und ermöglichen den HörerInnen so Raumerfahrungen. Die Stimme wie das Akustische im Allgemeinen ist ein flüchtiges und veränderliches Phänomen, das sich durch Form, Erfahrung und Interpretation immer wieder neu erfindet und an eine zeitliche Abfolge gebunden ist.

Während Richard Kolb in den 1930er-Jahren das Ziel dieser ästhetischen Besonderheit darin sieht, die Stimmen des Hörspiels für die HörerInnen als die Stimmen ihrer Herzen bzw. ihrer Gewissen und die entkörperte Stimme des/der SprecherIn als inneren Monolog zu definieren, erkannten Brecht und Benjamin die besonderen Möglichkeiten dieser technischen Entwicklung.

Kraft der technischen Möglichkeiten, die er eröffnete, an unbegrenzte Massen sich zu gleicher Zeit zu wenden, wuchs die Popularisierung über den Charakter einer wohlmeinenden menschenfreundlichen Absicht hinaus und wurde zu einer Aufgabe mit eigenen Form-Artgesetzen.²⁷⁶

Brecht wie Benjamin sehen in der Rückkoppelung des/der HörerIn an die jeweilige Sendung einen sachlichen Wert für den Inhalt, der als Repräsentationsmodell einer gerade

²⁷⁵ Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.), Metzler Lexikon Theatertheorie, Metzler Verlag, Stuttgart/Weimar 2005, S.181.

²⁷⁶ Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd IV,2, Kleine Prosa, Baudelaireübertragungen, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972, S. 671.

erstarkenden ArbeiterInnenschicht dient und die Möglichkeit zur politischen Artikulation bietet. Denn bisher war die Definitionsmacht über sämtliche gesellschaftskonstituierende Fragen in den Händen des (Groß-)Bürgertums, aus dem, nebenbei bemerkt, auch der Fabrikantensohn Bertolt Brecht kommt.

Während der schwierigen Situation der Weimarer Republik entstand 1932 der Text über den „Rundfunk als Kommunikationsapparat“, in dem Brecht über eine Funktion des Rundfunks nachdenkt, die über dessen bisherige Verwendung als Distributionsapparat hinausgeht.

Statt der Belieferung der HörerInnen mit mehr oder weniger wertvollen Inhalten, sollte der Rundfunk nun zur Organisation eben jener HörerInnen aufrufen.

Der Rundfunk als ein Medium des Austauschs entspricht dem epischen Theater und dessen Forderung nach einer unmittelbaren Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Verhältnissen und seiner aufklärerischen Funktion.

Doch die Idee vom Rundfunk als Zweiwegmedium blieb Utopie. Die Entwicklung des Rundfunks steuerte direkt auf die Funktionalisierung durch die NationalsozialistInnen als Propagandainstrument zu. Ziel war ein autoritäres Repräsentationsmodell, das die Hingabe des Individuums für seine Volksgemeinschaft forderte. Die Ideale der Gleichschaltung, Formierung und Militarisierung wurden gerade über das Radio propagiert. Der Versuch der ArbeiterInnen-Radio-Bewegung, gegen diese einseitige Nutzung zu wirken und das Radio als demokratisches Kommunikationsmedium zu etablieren, ist gescheitert.

Die grundlegende Auswirkung des Radios bestand aber darin, daß es unsere Beziehung zur Sprache verändert hat. Wir wurden von neuen, oralen Kommunikationsgesetzen überrascht, die sich für die breite Masse zugänglich, plötzlich über ein großflächiges Netzwerk ausdehnten. Das Radio erweckt den Eindruck, daß der Planet, der durch den visuell-stillen Modus des Buchdrucks in Fragmente aufgelöst auseinander gesprengt worden war, mit dem oralen Kode zu vereinigen wäre.²⁷⁷

In den „Erläuterungen zum Ozeanflug“ schreibt Brecht:

Er ist ein Lehrgegenstand und zerfällt in zwei Teile. Der eine Teil (die Gesänge der Elemente, die Chöre, die Wasser- und Motorengeräusche usw.) hat die Aufgabe, die Übung zu ermöglichen, d.h. einzuleiten und zu unterbrechen, was am besten durch einen Apparat geschieht. Der andere pädagogische Teil (Lindberghpart) ist im Text für die Übung: der Übende ist Hörer des einen Textteiles und Sprecher des anderen Teiles. Auf diese Art entsteht eine Zusammenarbeit zwischen Apparat und Übenden, [...]²⁷⁸

Der körperliche Ausdruck ist dabei dem Ziel der kritischen Auseinandersetzung mit den

²⁷⁷ Derrick de Kerckhove, Schriftgeburten: vom Alphabet zum Computer, Fink Verlag, München 1995, S. 193.

²⁷⁸ Bertolt Brecht, Gesammelte Werke, Bd. 24, Schriften 4, Texte zu Stücken, Aufbau Verlag, Berlin 1991, S. 87.

herrschenden Machtverhältnissen untergeordnet. „Der ‚Flug der Lindberghs‘ hat keinen Wert, wenn man sich nicht daran schult.“²⁷⁹ Um die Identifikation als nachhaltige Erfahrung zu gestalten, wurde der/die HörerIn dazu angehalten, die gesellschaftspolitische Botschaft mittels Exerziten in den Körper einzuschreiben.²⁸⁰ Es war die Vorbereitung einer proletarischen Revolution im Do-it-Yourself-Verfahren.

Den Rundfunk nicht zu beliefern, sondern zu verändern. Dem gegenwärtigen Rundfunk soll der „Flug der Lindberghs“ nicht zum Gebrauch dienen, sondern er soll ihn verändern. Die zunehmende Konzentration der mechanischen Mittel, sowie die zunehmende Spezialisierung in der Ausbildung – Vorgänge, die zu beschleunigen sind – erfordern eine Art Aufstand des Hörers, seine Aktivisierung und seine Wiedereinsetzung als Produzent.²⁸¹

Der innere Monolog und die Personifizierung der Naturgewalten bestimmen im „Ozeanflug“ den Raum. Die HörerInnen können über die Partitur am Spiel teilnehmen, haben aber keine aktive Gestaltungsmöglichkeit. Der Denkende beteiligt sich an der Musik, um seine Ablenkung zu vermeiden. Hierbei ist handeln besser, als fühlen.

Damit Sie sich den pädagogischen Wert vorstellen können, den Wert, den eine solche Kunstübung für den Staat besäße, stellen Sie sich etwa vor, dass die Knabenschulen mit dem Rundfunk zusammen solch ein Werk aufführten. Tausende junge Leute würden in ihren Klassenzimmern angehalten werden, jene heroische Haltung einzunehmen, die Lindbergh in diesem Werk auf seinem Flug einnimmt.²⁸²

Der revolutionierende Gestus soll über die entsprechende Einschreibung in den Körper die Gesellschaft verändern. Die Frage nach der Wirkung gesellschaftlicher Strukturen auf den Körper und die sich daraus ergebenden „Rezepte“ die gewünschte Wirkung zu erzielen, machen den Körper zum Ordnungsproblem.²⁸³

Diese strukturalistischen Zugänge zum Körper sehen in den auf den Körper einwirkenden Präge- und Regulationsmechanismen gesellschaftliche Notwendigkeiten, um soziale Ordnung zu gewährleisten. So muss das körperliche Verhalten von Individuen genauso reguliert werden, wie das von Gruppen. Daraus kann der Schluss gezogen werden, dass der Körper nicht vollständig kontrolliert werden kann und eine potentielle Gefahr für die Gesellschaft darstellt.

Diese Übung dient der Disziplinierung, welche die Grundlage der Freiheit ist. Der einzelne aber wird zwar nach einem Genußmittel von selber greifen, nicht aber nach einem Lehrgegenstand, der ihm weder Verdienst noch gesellschaftliche Vorteile verspricht.²⁸⁴

²⁷⁹ Ebenda.

²⁸⁰ Das Publikum sollte während der Aufführung mit verteilten Rollen mitsingen.

²⁸¹ Ebenda, S.88.

²⁸² Reiner Steinweg (Hg.), Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1976, S. 40.

²⁸³ Vgl.: Robert Gugutzer, Soziologie des Körpers, transcript Verlag, Bielefeld 2004, S. 86ff.

²⁸⁴ Bertolt Brecht, Zum „Flug der Lindberghs“, in: Schriften zur Literatur und Kunst I, Bd. 18, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1967, S. 68.

Unter der Definition des Politischen ist dieses Hörspiel eine klassische Nutzung der Technik und weit von den eigenen Forderungen entfernt. Brecht ging es wohl nicht um eine radiophone Kunst. Denn die landesweite Ausstrahlung des Hörspiels erfolgte, ohne dass Texte an HörerInnen verteilt wurden. Der hörbare Körper bei Brecht ist durch den Gestus seiner Theaterarbeit im Allgemeinen bestimmt. Unter einem Gestus versteht Brecht

[...] einen ganzen Komplex von Gesten (...), zusammen mit Äußerungen, welcher einem absonderbaren Vorgang unter Menschen zugrunde liegt und die Gesamthaltung aller an diesem Vorgang Beteiligten betrifft (Verurteilung eines Menschen durch andere Menschen, eine Beratung, ein Kampf usw.) oder ein Komplex einzelner Gesten (...), welcher (...) gewisse Vorgänge auslöst (die zögernde Haltung des Hamlet, das Bekenntertum des Galilei usw.) oder auch nur eine Grundhaltung eines Menschen (wie Zufriedenheit oder Warten).²⁸⁵

Die Auseinandersetzung mit dem Körper bestimmt auch „Murmuring Fields“.

„Die Mixed Reality Bühne ist ein leerer Spiegel, der auf Blicke wartet, die den ganzen Körper ausdrücken.“²⁸⁶

Mehr als ein halbes Jahrhundert nach dem „Ozeanflug“ entsteht mit „Murmuring Fields“ eines jenes Netzkunstwerke, die als extended performance, als digital erweiterte Aufführung, den menschlichen Körper direkt an den Computer koppeln und ihn in Daten zerlegen und diese Datenanhäufungen im Rahmen der Performance wieder neu zusammensetzen. Mit dem entstandenen Klangfeld schufen sich die AkteurInnen gleichzeitig ihre autonome zweite Existenz.

Der Körper wird zum Medium um im gleichen Moment seiner Mediatisierung zu unterliegen.

Durch diese Mediatisierung verändern sich die repräsentativen Aspekte des Körpers und des Raum-Zeit-Gefüges. Zeit und Raum werden entgrenzt zu simultanen, delineaeren Zeit- und Erzählsträngen. Eine wesentliche Eigenschaft der medialen Bühne ist, dass der Körper von seinem Spiegelbild zu einem (medialen) Abbild abgelöst wird.

Die AkteurInnen werden von Avataren audiovisuell repräsentiert, die zuvor durch die Bewegungen der AkteurInnen generiert wurden.

Die virtuelle Bühne ist durch den konstanten Kreislauf zwischen Körperlichkeit und Virtualität geprägt. Im Vergleich zu traditionellen Bühnen ist der ins Unendliche gehende Bühnenraum ein Möglichkeitsraum, in den das Prozesshafte eingeschrieben ist.

Künstlerisch ist so die Abspaltung zwischen DarstellerIn und Dargestelltem gelungen.

²⁸⁵ Bertolt Brecht. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 23, Suhrkamp Verlag, Berlin und Frankfurt am Main 1993, S. 188.

²⁸⁶ Monika Fleischmann/Wolfgang Strauss, Murmuring Fields oder ein Raum möbliert mit Daten, in: Wolfgang Zacharias (Hg.), Interaktiv. Medienökologie zwischen Sinnenreich und Cyberspace, KoPäd Verlag, München 2000, S. 150.

Aber auch wenn die Körperlichkeit im Netz anderen Bedingungen der Konstitution unterliegt, bleibt sie doch eng an die bisher vermittelten Rollenvorbilder gebunden. „Murmuring Fields“ beschäftigt sich mit den Themen Präsenz und Repräsentation. Im erweiterten Handlungsraum werden die TeilnehmerInnen durch Avatare audiovisuell repräsentiert. Die (Bühnen-)Handlung wird gesteuert durch den Einsatz von Körper, Stimme und Bewegung. Der virtuelle Raum ist visueller Hörraum. Dieser Hörraum wird von der Bewegung beeinflusst und die Bewegung wiederum vom Hörraum. In einer Art hörbarer Choreographie teilen die Bewegungen Klänge in einzelne Töne und Silben auf und generieren laufend neue Klangerlebnisse. Der Handlungsrahmen wird durch die Konstruktion und Dekonstruktion sowie die Codierung und Decodierung der zugrunde liegenden Struktur bestimmt.



Entwicklung des Vokabulars einer Körpersprache.²⁸⁷

Während in der linearen Anordnung theatraler Konzepte der Spannungsaufbau vom Drehbuch vorgegeben ist, wird in Mixed Reality Konzepten nur der Handlungsrahmen bestimmt durch Struktur, Navigation- und Interaktionsmöglichkeit mit dem vorgegebenen Bühnenmaterial. Soll die zugrundeliegende digitale Struktur zur Geltung kommen, so bedürfen nonlineare Konzepte der Entwicklung neuer narrativer Elemente, die beispielsweise auf selbst reproduzierenden Inhalten basieren wie digitale neuronale Netzwerke. Die Kunst des Hypertext Drehbuchs verlagert sich teilweise auf die Ebene computerlinguistischer Scripttechniken. Diese Entwicklung steht jedoch erst am Anfang und kann nur über experimentelle Anordnungen wie „Murmuring Fields“ vorangetrieben werden.²⁸⁸

So entsteht ein virtueller Körper, der die Bedeutung realer Aktionen in Form von Zeichen spiegelt. (Soziale) Interaktion ist dadurch nicht an sensorische Erfahrungen gebunden, sondern wird von außen in Form von Bits and Bytes des jeweiligen Bedeutungskontextes rekonstruiert. Soziales Verhalten greift auf real erprobte, analoge Strategien zurück. In der von den Neuen Medien hergestellten Gemeinschaft bleibt das Subjekt erhalten und wird in einen medial vermittelten kollektiven Handlungszusammenhang integriert.²⁸⁹

²⁸⁷ Monika Fleischmann/Wolfgang Strauss/Mette R. Thomsen/Irina Kaldrack/Rainer Liesendahl, LautFolgen-Theater der interaktiven Erfahrung, GMD Report 81, Frankfurt am Main 1999, S.10.

²⁸⁸ Ebenda, S. 6f.

²⁸⁹ Vgl.: Derrick de Kerckhove, Connective Intelligence, Kogan Page Verlag, London 1998.

Symbolische Handlungen werden so zu gesellschaftlichen Wirklichkeit.

Es findet eine Re-Ritualisierung der Gesellschaft statt. Menschen werden nun in eine von Maschinen generierte Gemeinschaft integriert.²⁹⁰

So ist der Körper als Signifikant mehr denn je kein rein biologisches sondern ein soziales Produkt und sein Avatar keine Entkörperung, sondern eine Wiederverkörperung in Form einer Imitation, die die materielle Qualität des physischen Körpers (noch) nicht aufgegeben hat. In „Murmuring Fields“ wird auf Basis realweltlicher Körpererfahrungen (theatrale) Körperlichkeit erarbeitet. Das Ziel ist, interaktive Kommunikation zur Kulturtechnik zu entwickeln, und somit eine Ästhetik der interaktiven Erfahrung zu schaffen, in Anlehnung an die Forderung von Antonin Artaud „[...] eine von Schauspielern und Zuschauern gemeinsam vollzogene Handlung im Theater und damit die Überwindung von Spiel und Wirklichkeit.“²⁹¹

Fleischmann und Strauss versuchten im Grunde die von Artaud proklamierte Interaktivität medial umzusetzen. Der so entstandene Handlungs- und Kommunikationsraum korrespondiert mit der veränderten menschlichen Wahrnehmungsstruktur, die sich durch das Tempo, in dem technische Entwicklung ablaufen, ebenso rasch verändert.

Die Kommunikations- und Wahrnehmungsstruktur verläuft auf zwei Ebenen: die Ebene, auf der die AkteurInnen in einer klassischen theatralen Situation agieren und wahrnehmbar sind, und die Ebene, auf der sie mit ihren Avataren interagieren und dadurch einen virtuellen Handlungsraum eröffnen. Der Avatar ist in dieser Performance Repräsentant der ersten Ebene. Durch die Interaktion verliert er diesen Status und wird selbst zum Feld der Kommunikation. Fleischmann und Strauss postulieren Theater als interaktive Erfahrung mit politischem Auftrag, in dem ästhetische Prozesse über den virtuellen Raum und seiner Funktion als Interaktionsmedium koordiniert werden.

Es scheint uns politisch notwendig und ästhetisch fruchtbar, diese neue Konstellation im Sinne des aufklärerischen Auftrag von Kunst zu nutzen und künstlerisch sinnvolle, neue Interaktionsmöglichkeiten mitzugestalten.²⁹²

Zwar konnte auch das Internet das Ziel von Brecht und Benjamin, die Gleichstellung der Gesellschaft durch eine Gleichstellung der Produktionsverhältnisse, bisher nicht verwirklichen. Aber veränderte gesellschaftliche Bedingungen, von der Industriegesellschaft zur Informationsgesellschaft, von der Sozialgesellschaft zur Zivilgesellschaft, ermöglichen veränderte Einschreibungen in den repräsentierenden

²⁹⁰ Vgl.: Ong, *Oralität und Literalität*, Opladen 1987.

²⁹¹ Fleischmann, *Murmuring Fields*, S. 162.

²⁹² Fleischmann, *LautFolgen*, S. 18.

Körper. Der bisher als historische Prämisse gültige Repräsentationsraum Theater wird nun kommentiert und als kompositorischer Artikulationsspielraum des Publikums gesichert. Interaktivität ist in diesem Fall eine ästhetisch notwendige Konsequenz.

Eine laufende Verbesserung der technischen Möglichkeiten, die Humankapital als zuverlässige Schnittstellen kompatibel machen, erschließt so auch den virtuellen Raum als Raum für soziale Interaktion, die bisher untrennbar an einen realen Körper gebunden ist. So war die theatrale Körperlichkeit im „Ozeanflug“ der Besonderheit der Radiotechnik unterworfen und konnte keinen spezifischen Gestus entwickeln.

Im Gegensatz dazu kann die extended performance „Murmuring Fields“ ihren Handlungsraum (fast) unbegrenzt erweitern, solange die Software nur regelmäßig aktualisiert wird. Die TeilnehmerInnen sind miteinander verbunden und agieren innerhalb desselben künstlerischen Prozesses. Somit ist der „Ozeanflug“ eine „[...] auf eindeutige Zeichenhaftigkeit festgelegte Kommunikation.“²⁹³ Ziel ist nicht die sinnliche Erfahrung, sondern eine semiotische Instrumentalisierung. Das entspricht der Brechtschen Forderung, dem Publikum die Welt zu zeigen und sie vor allem für die Menschen handhabbar zu machen. Das nichtaristotelische oder epische Theater soll die ZuschauerInnen nicht vereinnahmen, sondern ihnen praktikable Definitionen anbieten. Um die dazu notwendige beobachtende Distanz zu erzielen, die erst Veränderungsmöglichkeiten im Dargestellten wahrnehmbar macht, verwendet Brecht unter anderem den berühmten Verfremdungseffekt und das gestische Spiel, bei dem der/die DarstellerIn Distanz zur Figur hält, ihr Verhalten vorführt und so der/die DarstellerIn nicht in seiner/ihrer Figur aufgeht.

Im Vergleich dazu basiert „Murmuring Fields“ auf körperentgrenzenden Konzepten theatraler Kommunikation. Die Wirkung von Körpern zueinander steht hier im Mittelpunkt. Ermöglicht wird diese Interaktion durch Extensions, die den Körper zur Schnittstelle hin zum virtuellen Raum machen. Der Körper wird zum „Gravitationsfeld der Fernsteuerung“, er entwickelt eine neue biotechnologische Pathologie.²⁹⁴ Der erweiterte Körper verfließt. Eine definitorische Fassbarkeit wird schwierig. Baudrillard spricht ihm deshalb jedes mediale und ästhetisch-kommunikatives Sinnstiftungspotential ab.

²⁹³ Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.), Metzler Lexikon Theatertheorie, Metzler Verlag, Stuttgart/Weimar 2005, S. 181.

²⁹⁴ Peter Purg, Körper im elektronischen Raum, Modelle für Menschen und interaktive Systeme, Univ. Diss., Erfurt 2004, S.76, Fußnote 260.

Die Szene des Körpers – die geheime Regel, die einen Körper begrenzt, ihm seinen Spielraum, seine Ausdehnung, seine gestischen und morphologischen Grenzen gibt – ist verschwunden. [...] Ohne Begrenzung, ohne Transzendenz: als ob der Körper sich nicht mehr von der Außenwelt abgrenzt, sondern versuchte, sie zu verschlingen, einzuverleiben und in der eigenen Hülle zu verdauen.²⁹⁵

Die Entstehung von „Murmuring Fields“ fällt in eine Zeit, in der Mensch und Maschine direkt verbunden werden können. Gerade das Theater spielt dabei eine wichtige Rolle. Denn mit den digitalen Medien flammte auch die Auseinandersetzung zwischen den Ansichten Artauds und Brechts wieder auf, die sich mit der Frage beschäftigt, ob das Publikum in das Geschehen einbezogen oder vom selbigen distanziert werden soll. Auf der Metaebene ist diese extended performance in einem offenen Feld technologischer Entwicklungen und ihrer dazugehörigen Theoriebildung eingebettet. An der Schnittstelle von Theorie und Praxis erhalten künstlerische Strategien und ästhetischen Reflexionen einen besonderen Status. Dieser Umstand verbindet beide Arbeiten auf der Metaebene. Tendenziell beziehen digitale Medien aber die ZuschauerInnen in das Geschehen ein, wenn zwei Faktoren zusammentreffen: Interaktivität und Informationsverarbeitung. Dadurch verändert sich auch der Zugang zur Welt. Wurden bisher mittels der Kulturtechnik Schrift Informationen von außen nach innen aufgenommen, so findet seit der Erfindung des Computers eine Verrechnung des Inneren nach außen statt. Der menschliche Körper bleibt zwar weiterhin das Medium der (Theater-)Inszenierung, aber als digitalisierter und vernetzter Körper erfährt er eine Erweiterung im Sinne traditioneller Theatralität und es verliert sich nach Baudrillard das kritische Bewusstsein vom Körper samt seinem Objekt.²⁹⁶ Als Kommunikationsmedium löst er einen Dialog zwischen Maschine/Medium und Mensch aus. Der Körper samt seiner elektronischen Erweiterungen kann so als Medium unter anderen Medien betrachtet werden. Der Nachteil: Auf der multimedialen Bühne kann es zu einer diffusen Wahrnehmungsüberlastung kommen, die nicht mehr auf eine synästhetische Wirkung abzielt. Verschiedene Medien differenzieren ihre spezifische Medialität gegeneinander und produzieren einen Bedeutungsüberschuss, der sich wiederum ins Gegenteil verkehrt. Am ehesten lassen sich die aktuellen Kommunikationsstrukturen als moderne Oralität beschreiben, die Ähnlichkeiten mit der präliteraten Oralität aufweist. So stehen heutigen Kommunikationsformen mehrere kulturell verfügbare und gesellschaftlich akzeptierte Kommunikationskanäle in Form von Techniken des Informationstransfers in

²⁹⁵ Jean Baudrillard, Vom zeremoniellen zum geklonten Körper. Der Einbruch des Obszönen. In: Dietmar Kamper / Christoph Wulf (Hg.), Die Wiederkehr des Körpers, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1982, S. 350.

²⁹⁶ Peter Purg, Peter Purg, Körper im elektronischen Raum, S. 76.

gleichrangiger Koexistenz zur Verfügung.

Diese Rückbesinnung kommt unter anderem jenen Gesellschaften entgegen, die nur oberflächlich literalisiert sind. Die moderne Oralität erleichtert globale Kommunikation unter den lokalen kulturellen Historizitäten angemessenen Bedingungen.

Verteilt man unterschiedliche Kommunikationsstile als Kontinuum auf einer Achse, so verläuft diese von der Literalität, über die Audiovisualität zur (modernen) Oralität, um am Ende in der Plurimedialität zu münden.

Ungeachtet der gesellschaftlichen Folgen, die aus den beiden Medien Internet und Radio und deren Ästhetik resultieren (könnten), ist die theatrale Körperlichkeit nach der Intentionen von Brecht im „Ozeanflug“ sozialistisch, die in „Murmuring Fields“ nach den Intentionen von Fleischmann sozial.

Brecht inszenierte mit seiner Gemeinschaftsleistung des „Ozeansflugs“ das körperliche Repräsentationsmodell der ArbeiterInnengesellschaft, die sich gesellschafts- und demokratiepolitisch zu positionieren trachtete. Denn er sieht in diesem neuen Medium die Möglichkeit zur Demokratisierung der Gesellschaft und nicht zuletzt eine Gelegenheit die sozialistische Botschaft weiter zu geben.

Fleischmann und Strauss bewegen sich mit „Murmuring Fields“ vor dem Hintergrund der Zivilgesellschaft, in der jede/jeder in möglichst kleinen Einheiten maßgeschneiderte Repräsentationsmodelle in die demokratische Landschaft einbringt. In einer (westlichen) Gesellschaft, in der Individualität und Freiheit als zentraler Wert gilt, gibt es keine großen politisch-gesellschaftlichen Utopien mehr. Der Körper dient nun als Projektionsfläche für Zukunftsvision.

Literatur

Lexika:

Barck, Karlheinz (Hg.), Ästhetische Grundbegriffe.

Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Metzler Verlag, Stuttgart/Weimar 2001.

Brockhaus, Naturwissenschaft und Technik, Brockhaus Verlag, Wiesbaden 1989.

Fischer, Peter/Peter Hofer, Lexikon der Informatik, Springer-Verlag, Berlin 2008.

Fischer-Lichte, Erika/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.), Metzler Lexikon Theatertheorie, Metzler Verlag, Stuttgart/Weimar 2005.

Keienburg, Wolf (Red.), Goldmann Lexikon, Bertelsmann Verlag, Gütersloh 1998.

Mann, Golo/Alfred Heuß (Hg.), Propyläen Weltgeschichte. Bd. I, 33-86.
Berlin/Frankfurt am Main/Wien 1961.

Safra, Jacob E. (Hg.), The New Encyclopaedia Britannica, Volume 8,
Micropaedia, Menage-Ottawa, Encyclopaedia Inc., Chicago [u.a.] 1997.

Schweikle, Günther/Irmgard Schweikle (Hg.), Metzler Literatur Lexikon,
J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1990.

Strackenbrock, Birgit/Joachim Weiß (Redaktion), Mensch, Maschinen, Mechanismen,
Brockhaus Mensch, Natur, Technik, Leipzig/Mannheim 2000.

Ueding, Gert (Hg.), Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 3,
Niemeyer Verlag, Tübingen 1996.

Ulfig, Alexander, Lexikon der philosophischen Begriffe, Fourier Verlag, Wiesbaden 1997.

Selbstständige Werke:

Adrian X, Robert/Gerfried Stocker (Hg.), Zero-The Art of Being Everywhere,
Steirische Kulturinitiative, Graz 1993.

Arbeitsgemeinschaft Kultur im Großraum Nürnberg (Hg.).

log.buch. Material zu log.in – netz/kunst/werk, in Zusammenarbeit mit dem Institut für
Moderne Kunst Nürnberg. Konzeption: Mathias Klos, Verlag für moderne Kunst, Nürnberg
2001.

Armbruster, Klaus/Wolfgang Hufschmidt, Ruhrwerk...in Bildern und Klängen
(1994–1998), Das Programmbuch, Pfau Verlag, Saarbrücken 1998.

Arnold, Bernd-Peter, ABC des Hörfunks, Reihe Praktischer Journalismus,
UVK Medien Verlag, Konstanz 1999.

Baldissera, Fabrizia/Axel Michaels, Der Indische Tanz, DuMont Verlag, Köln 1988.

Baudrillard, Jean, Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen. Merve Verlag, Berlin 1978.

Baumgärtel, Tilman, net.art und net.art 2.0. Eine Materialsammlung zur Netzkunst in Form
einer Interviewsammlung mit KünstlerInnen, Verlag Moderne Kunst, Nürnberg 2001.

- Beauvoir, Simone de, Das andere Geschlecht, Rowohlt, Reinbek 1992.
- Becker, Jürgen/Wolf Vostell, Happenings: Fluxus, Pop Art. Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 1965.
- Benjamin, Walter, Versuche über Brecht, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1971.
- Benjamin, Walter, Gesammelte Schriften, Bd IV,2, Kleine Prosa, Baudelaireübertragungen, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972.
- Benjamin, Walter, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1963 und 1977.
- Bloch, Ernst, Tübinger Einleitung in die Philosophie, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1985.
- Braun, Ingo/Bernward Joerges (Hg.), Technik ohne Grenzen, Frankfurt am Main.
- Brauneck, Manfred (Hg.), Theater im 20. Jahrhundert, Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 1991.
- Brecht, Bertolt, Gesammelte Werke, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1967.
- Brecht, Bertolt, Die Maßnahme, Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972.
- Brecht, Bertolt, hrsg. Werner Hecht, Arbeitsjournal, 1. Bd., 1938 bis 1942, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1973.
- Brecht, Bertolt, Werke, Große Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden, hrsg. Werner Hecht, Jan Knopf, u.a., Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1988–1998.
- Brecht, Bertolt, Gesammelte Werke, Aufbau Verlag, Berlin 1991.
- Brecht, Bertolt, Ausgewählte Werke in sechs Bänden, Jubiläumsausgabe zum 100. Geburtstag, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1997.
- Brecht, Bertolt, An die Nachgeborenen, Eine Zusammenstellung von Hörfunkszenierungen, Lesungen, O-Tönen und Dokumenten, Suhrkamp Verlag, 1997.
- Brunner, Karl (Hg.), Verkörperte Differenzen, Reihe Kultur.Wissenschaften, 8,3, Turia und Kant Verlag, Wien 2004.
- Brzank, Regina, ABC der Rhythmischen Sportgymnastik, Meyer & Meyer Verlag, Aachen 1992.
- Conrad, Walter (Hg.), Geschichte der Technik in Schlaglichtern, Meyers Lexikonverlag, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 1997.
- Crane, Michael/ Mary Stofflet (Hg.), Correspondence Art, Source Book for the Network of International Prostal Art Activity, Contemporary Arts Press, San Francisco 1984.
- Dahl, Peter, Radio. Sozialgeschichte des Rundfunks für Sender und Empfänger, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 1983.
- Damer, Bruce, Avatars!: Exploring and Building Virtual Worlds on the Internet, Peachpit Press, Berkeley 1998.

- Drews, Jörg (Hg.), Zum Kinderbuch. Betrachtungen, Kritisches, Praktisches, Insel Verlag, Frankfurt/Main 1975.
- Drews, Jörg (Hg.), Vom Kahlschlag zum Moven München 1980.
- Enzensberger, Hans Magnus (Hg.), Kursbuch 20/1970, Über ästhetische Fragen, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1970.
- Esslin, Martin, Das Theater des Absurden, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1965.
- Fasshauer, Bernadett, Die Organische Form in der Malerei, Grin Verlag, Berlin 2005.
- Gerbel, Karl/ Peter Weibel (Hg.), Mythos Information, Welcome to the Wired World, Springer Verlag, Wien/New York 1995.
- Gibson, William, Neuromancer, Ace Books Verlag, New York 1984
- Goodman, Nelson, Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1995.
- Goffman, Erving, Wir alle spielen Theater, Piper Verlag, München 1969.
- Goffman, Erving, Verhalten in sozialen Situationen. Verhalten in sozialen Situationen: Strukturen und Regeln der Interaktion im öffentlichen Raum, Bertelsmann Verlag, Gütersloh 1971.
- Goffman, Erving/Hubert A. Knoblauch, Interaktion und Geschlecht, Campus Verlag, Frankfurt am Main 2001.
- Gugutzer, Robert, Soziologie des Körpers, transcript Verlag, Bielefeld 2004.
- Harlan, Volker/Rainer Rappmann,/Peter Schata, Soziale Plastik – Materialien zu Joseph Beuys, Achberger Verlagsanstalt, Achberg 1976.
- Hartmann, Frank, Globale Medienkultur, Technik, Geschichte, Theorien, UTB Verlag, Wien 2006.
- Hauptmann, Elisabeth, Julia ohne Romeo, Geschichten, Stücke, Aufsätze, Erinnerungen, Aufbau Verlag, Berlin/Weimar 1977.
- Hecht, Werner (Hg.), alles was Brecht ist..., Fakten, Kommentare, Meinungen, Bilder, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1998.
- Hemken, Kai-Uwe (Hg.), Bilder in Bewegung. Traditionen digitaler Ästhetik, DuMont Verlag, Köln 2000.
- Herrmann, Hans-Christian von, Sang der Maschinen, Brechts Medienästhetik, Wilhelm Fink Verlag, München 1996.
- Hörisch, Jochen, Eine Geschichte der Medien, Vom Urknall zum Internet, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 2004.
- Jedele, Helmut, Reproduktivität und Produktivität im Rundfunk, Maschinenschr. vervielf., Diss, Mainz 1952.
- Johnson, Ray, Correspondences, Whitney Museum of American Art, New York, 1999.

- Kaiser, Anna, Russlands Avantgarde, Die Rolle der künstlerischen Avantgarde am Beispiel von Kasimir Malewitsch, Grin Verlag, München 2008.
- Kamper, Dieter/ Christoph Wulf (Hg.), Die Wiederkehr des Körpers, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1982.
- Kant, Immanuel, Kritik der reinen Vernunft, Meiner Verlag, Hamburg 1998.
- Kaprow, Allan, Assemblage, Environments and Happenings, Harry N. Abrams Verlag, New York 1966.
- Kerckhove, Derrick de, Schriftgeburten: vom Alphabet zum Computer, Fink Verlag, München 1995.
- Kerckhove, Derrick de, Connective Intelligence. Kogan Page Verlag, London 1998.
- Kimmig, Martin, Internet, Deutscher Taschenbuchverlag, München 1995.
- Kittler, Friedrich A., Aufschreibsysteme 1800/1900, Wilhelm Fink Verlag, München 1987.
- Kloepfer, Albrecht, Poetik der Distanz, Ostasien und ostasiatischer Gestus im lyrischen Werk Bertolt Brechts, Iudicium Verlag, München 1997; Zugl.: Berlin, Techn. Univ., Diss. 1996.
- Knilli, Friedrich, Das Hörspiel, Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels, Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1961.
- Knopf, Jan, Brecht-Handbuch, Theater, Eine Ästhetik der Widersprüche, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1980.
- Knopf, Jan, Brecht-Handbuch, Prosa, Schriften, Metzler Verlag, Stuttgart 1984.
- Kolb, Richard, Das Horoskop des Hörspiels, Rundfunkschriften für Rufer und Hörer, Unter Mitwirkung der Reichs-Rundfunk -Gesellschaft, hg. von Theodor Hüppens, Bd. II, Max Hesse Verlag, Berlin-Schöneberg 1932.
- Kümmel, Albert/Petra Löffler (Hg.), Medientheorie 1888–1933, Texte und Kommentare, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2002.
- Lazarowicz, Klaus/Christopher Balme (Hg.), Texte zur Theorie des Theaters, Reclam Verlag, Stuttgart 1993.
- Lessing, Gotthold Emphraim, Hamburgische Dramaturgie, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1986.
- Lipnack, Jessica/Jeffrey Stamps, Virtuelle Teams, Projekte ohne Grenzen, Ueberreuter Verlag, Wien/Frankfurt 1998.
- List, Elisabeth /Erwin Fiala (Hg.), Leib Maschine Bild. Körperdiskurse der Moderne und Postmoderne, Passagen Verlag (Passagen Philosophie), Wien 1997.
- Lucchesi, Joachim/Ronald K. Shull, Musik bei Brecht, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1988.
- Marshall McLuhan, Herbert, Die magischen Kanäle, Understanding Media, Verlag der Kunst, Dresden/Basel 1994.

Meyerhold, Wsewolod/Alexander Tairow/Jewgeni Wachtangow, Theateroktober – Beiträge zur Entwicklung des sowjetischen Theaters, Reclam Verlag, Leipzig 1972.

Möller, Klaus, Kunst im Internet – Netzkunst, Untersuchung zur Ästhetischen Bildung, Diplomarbeit an der Fakultät für Erziehungswissenschaften, Bielefeld 1999.

Nida-Rümelin, Julian (Hg.), Philosophie der Gegenwart in Einzeldarstellungen, Von Adorno bis v. Wright, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1999.

Ong, Walter, Oralität und Literalität, Die Technologisierung des Wortes, Westdeutscher Verlag GmbH, Opladen 1987.

Osho, Meditation. Die Kunst der Ekstase, Innenwelt Verlag, Köln 1995.

Parombka, Stephan/ Susanne Scharnowski (Hg.), Phänomene der Derealisation, Passagen Verlag, Wien 1999.

Pias, Claus, Joseph Vogl, Lorenz Engell, Oliver Fahle und Britta Neitzel (Hg.), Kursbuch Medienkultur, Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard, Deutsche Verlagsanstalt GmbH, 2.Auflage, Stuttgart 2000.

Plessner, Helmuth, Gesammelte Schriften, Bd. 7, Ausdruck und menschliche Natur, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2003.

Polly, Jean Amur, Surfing the Internet, An Introduction, Project Gutenberg Verlag, Illinois 1993.

Prieberg, Fred K., Musica ex Machina, Über das Verhältnis von Musik und Technik, Verlag Ullstein, Berlin/Frankfurt/Wien 1960.

Pürer, Heinz (Hg.), Praktischer Journalismus in Zeitung, Radio und Fernsehen, Reihe Praktischer Journalismus Bd.9, UVK Medien, Konstanz 1996.

Purg, Peter, Körper im elektronischen Raum, Modelle für Menschen und interaktive Systeme, Univ. Diss., Erfurt 2004.

Sauter, Annette M./Werner Sauter/Harald Bender, Blended Learning, Luchterhand Verlag, München 2004.

Schöning, Klaus (Hg.), Neues Hörspiel – Essays, Analysen, Gespräche, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1970.

Schöning, Klaus (Hg.), Hörspielmacher, Autorenportraits und Essays, Althäum Verlag, Königstein 1983.

Schwitters, Kurt, Manifeste und kritische Prosa, Du Mont Verlag, Köln 1981.

Silberman, Marc (Hg.), Focus: Margarete Steffin, Das Brecht-Jahrbuch 19, Die internationale Brecht-Gesellschaft, Univ. of Wisconsin Press, Wisconsin 1994.

Steinweg, Reiner, Das Lehrstück: Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung, Metzler Verlag, Stuttgart 1976.

Steinweg, Reiner, (Hg.), Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1976.

Steinweg, Reiner (Hg.), Auf Anregung Bertolt Brechts: Lehrstücke mit Schülern, Arbeitern, Theaterleuten, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1978.

Vacca, John R., VRML Clearly Explained,: Replacement, AP Professional, Academic Press, Boston 1998.

Vatsella, Katerina, Edition MAT: Daniel Spoerri, Karl Gerstner und das Multiple – Die Entstehung einer Kunstform, Verlag H.M. Hauschild, Bremen 1998.

Venus, Theodor, Die Entstehung des Rundfunks in Österreich, Herkunft und Gründung eines Massenmediums, Univ.Diss, Wien 1982.

Weill, Kurt, Musik und Theater, Gesammelte Schriften, Henschelverlag, Berlin 1990.

Willke, Jürgen (Hg.), Grundzüge der Medien- und Kommunikationsgeschichte, Von den Anfängen bis 20. Jahrhundert, Böhlau Verlag, Wien 2000.

Witte, Bernd, Walter Benjamin – Der Intellektuelle als Kritiker, Metzler Verlag, Stuttgart 1976.

Zacharias, Wolfgang (Hg.), Interaktiv. Medienökologie zwischen Sinnenreich und Cyberspace, KoPäd Verlag, München 2000.

Unselbstständige Werke:

Döhl, Reinhard, Neues vom Alten Hörspiel, in: „Rundfunk und Fernsehen“, Jg.21,1981,H. 1.

Döhl, Reinhard, Nichtliterarische Bedingungen des Hörspiels. In: „Wirkendes Wort“. Jg. 32, Heft 3/1982, Bouvier – Verlag, Bonn 1982, 154-179.

Döhl, Reinhard, Theorie und Praxis des Hörspiels, in: „Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik“. Stationen der Mediengeschichte. 26. Jg., Nr. 103/1996, Metzler Verlag, Stuttgart/Weimar 1996.

Fleischmann, Monika/Wolfgang Strauss/Mette R. Thomsen/Irina Kaldrack/Rainer Liesendahl, LautFolgen-Theater der interaktiven Erfahrung, GMD Report 81, Frankfurt am Main 1999.

Dieselben, Extended Performance – Virtuelle Bühne, Selbstrepräsentanz und Interaktion, in: Kaleidoskopien, Bd. 3, Körperinformationen 384, Leipzig 2000, S. 52 – 57.

Flesch, Hans, Mein Bekenntnis zum Rundfunk, in: Funk, Heft 36, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, Berlin 1925.

Jandl, Ernst zu Friederike Mayröckers Hörspiel „Zwölf Häuser – oder: Möwenpink“, in: Otto Breicha (Hg.), „Protokolle 77/2“. Zeitschrift für Literatur und Kunst, Pichler Verlag, Wien 1977.

Friedrich Knilli, Das Schallspiel. Ein Modell. In: Deutsche Lautsprecher/Versuche zu einer Semiotik des Radios., J.B. Metzler Verlag, Stuttgart 1970.

Emily Martin, The End of the Body?, in: Blackwell Publishing, American Ethnologist, Vol. 19, Nr. 1, Arlington Feb. 1992, 121–140.

Onlinequellen:

Adrian X, Robert, net.art on nettime, (Posting vom 11. Mai 1997)

unter: ljudmila.org/nettime/zkp4/37.htm, Zugriff: 20.05.2007.

Ascott, Roy, Der Geist des Museums, in: telepolis, Magazin für Netzkultur, 09.12.1996:

unter: <http://www.heise.de/tp/deutsch/html/result.xhtml?url=/tp/deutsch/special/arch/6077/1.html&words=Ascott%20Geist>, Absatz 2, Zugriff: 7.10.2007.

Döhl, Reinhard, Walter Benjamins Rundfunkarbeit, Zunächst WDR 7.11.1975 (Versuch einer Geschichte und Typologie des Hörspiels in Lektionen - VGTHL 25); als Vortrag erweitert und überarbeitet für ein Kolloquium mit japanischen Germanisten des Kyushu-Distrikts, 25.10.1987 in Sengakuso.

Unter: www.uni-stuttgart.de/ndl1/benjamin.htm, Zugriff: 20.06.2008, o.A.

Fleischmann, Monika/Peter Strauss, Mars, unter:

<http://netzspannung.org/learning/iswdh/mars/>; Zugriff: 25.04.2008

Fleischmann, Monika/Peter Strauss, Murmuring Fields als Performance-Umgebung, Transmediale Berlin 1999,

unter: <http://netzspannung.org/cat/servlet/CatServlet?cmd=document&subCommand=show&forward=%2fnetzkollektor%2foutput%2fproject.xml&entryId=148563§ion=technical&lang=de>, Zugriff: 30.05.2008. Als RealMedia-File

(Murmuring Fields in Theatre Space; Murmuring Fields in Public Setting)

Heide, Annetrin, Klänge jenseits von Harmonie, Rhythmik und Melodik.

Heiner Goebbels „Prince and the Revolution“, Humboldt-Universität zu Berlin 2000.

unter: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/works/heide.htm#IV1>, Zugriff: 30.06.2008

Hima, Gabriella, Körperlichkeit gegen Verbalität und Visualität – Theater im Kontext der Medien, in Trans – Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Nr.9/Juli 2001,

unter: <http://www.inst.at/trans/9Nr/hima9.htm>, Zugriff: 27.07.2008.

Leeker, Martina, Der Körper des Schauspielers/Performers als ein Medium.

Oder: Von der Ambivalenz des Theatralen, in: Sybille Krämer (Hg.),

Über Medien. Geistes- und kulturwissenschaftliche Perspektiven, Berlin 1998

Unter: <http://userpage.fu-berlin.de/~sybkram/medium/inhalt.html>, Zugriff: 2.07.2008.

Lovink, Geert/ Pit Schultz (Hg.), Net art, Machines and Parasites' Cat WRO 97,

(poln. Medienfestival) Wroclaw 1997; Onlineversion des Katalogs

unter: <http://www.nettime.org/Lists.Archives/nettime-1-9703/msg00038.html>,

Zugriff: 5.05.2008.

Schätzlein, Frank, Kunst und Kondensator – Hörspiel und Technik seit 1923,

unter: www.akustische-medien.de/texte/zmm_kunst97.htm

http://www.akustische-medien.de/texte/zmm_kunst97.htm, Zugriff: 6.06.2008.

Sollfrank, Cornelia, Mythenbildung und Gegengift, Aspekte der Netzkunst,

in: telepolis, Magazin für Netzkultur, 26.06.1997,

unter: <http://www.heise.de/tp/r4/html/result.xhtml?url=/tp/r4/artikel/6/6159/1.html&words=Mythenbildung&T=mythenbildung>, Zugriff: 4.06.2008.

Sollfrank, Cornelia, <http://www.medienkunstnetz.de/werke/female-extension/>,

Zugriff: 23.06.2008.

Zakon, Robert H´obbes´, Hobbes' Internet Timeline v8.2,
unter: <http://www.zakon.org/robert/internet/timeline/>; Zugriff: 20.07.2008.

Linksammlung:

Adaweb, <http://adaweb.com>, Zugriff: 23.06.2008.

Ars Electronica, <http://www.aec.at>, Zugriff: 20.07.2008.

Blair, David, Waxweb 3.0, <http://www.hgb-leipzig.de/artnine/netzkunst/geschichte/waxweb.html>, Zugriff: 3.06.08.

Blank/Jeron/Aselmeier/Haase: Handshake, <http://sero.org/handshake>, Zugriff: 2.03.2008.
withaut addresses, http://sero.org/withaut_addresses/, Zugriff: 2.03.2008.

Documenta, http://www.documenta12.de/d1_d111.html?&L=0, Zugriff: 20.06.2008.

Frenkel, Vera, Body Missing, <http://www.yorku.ca/BodyMissing>, Zugriff: 3.06.08.

Fries, Holger/Max Kossatz, Antworten, www.antworten.de, Zugriff: 3.06.08.

Hamburger Kunsthalle, <http://www.hamburger-kunsthalle.de/aext/wettb.htm>,
Zugriff: 4.06.2008.

Heath Bunting, Internet Beggar, <http://www.irational.org/skint>, Zugriff: 17.01.2008.

Holzer, Jenny, Please Change Beliefs,
<http://adaweb.walkerart.org/project/holzer/cgt/pch/org>, Zugriff: 18.01.2008.

Jodi, <http://www.jodi.org>, Zugriff: 23.06.2008.

Ljudmilawest (Ljubjana Digital Media Lab), <http://www.ljudmila.org/>, Zugriff: 22.05.2008.

Napster, www.napster.de, Zugriff: 1.06.2008.

Orlan, <http://www.orlan.net>, Zugriff: 27.07.2008

Rand, www.rand.org, Zugriff: 27.06.2008.

Shulgin, Alexej, Refresh, <http://sunsite.cs.msu.su/wwwart/refresh.htm>,
Zugriff: 18.03.2008.

Simon, John, Alter Stats, <http://www.numeral.com/alterend.html>, Zugriff: 22.04.2008.

Stastny, Ed, Synergy-Hygrid-Projekt, <http://www.sito.org/synergy/hvgrid/>,

Stelarc, <http://www.stelarc.va.com.eu>, Zugriff: 27.07.2008.

The Thing, <http://www.thing.net>, Zugriff: 23.06.2008.
<http://www.thing.at>, Zugriff: 2.06.2008.

Zusammenfassung (abstract)

Interaktion ist eine Grundlage sozialer Systeme. Überall, wo Menschen wechselseitig aufeinander einwirken, wird interagiert. Der Körper ist dabei ein integraler Bestandteil sozialen Handelns.

Anhand von Brechts Hörspiel „Ozeanflug“ und der extended performance „Murmuring Fields“ der Medienkünstlerin und -theoretikerin Monika Fleischmann soll theatrale Körperlichkeit in Zweiwegmedien als Teilaspekt der Interaktion belegt werden.

Als Zweiwegmedien werden jene Massenmedien verstanden, die die technische Möglichkeit bieten, zu senden und zu empfangen.

Ausgehend vom handlungstheoretischen Zugang kann das Theater als Modell für die soziale Welt heran gezogen werden. Denn der Weltbühne und der Theaterbühne gemeinsam ist die Bedingung für Interaktion, die körperliche Präsenz der AkteurInnen. Demgegenüber stehen so genannte Zweiwegmedien wie der Rundfunk und das Internet. Deren Gemeinsamkeit ist allerdings die Absenz unmittelbarer Körperlichkeit. Während im Hörspiel als der künstlerischen Ausdrucksform des Rundfunks die Stimme für den Körper bzw. für die Vorstellung vom Körper konstitutiv ist, wird für Netzkunstwerke der körperliche Ausdruck in Daten übersetzt.

Der Handlungsvollzug, der auf materiellen und körperlichen Voraussetzungen basiert, ist im Theater mit dem Begriff „Verkörperung“ definiert, die wiederum in der Regel an eine leibliche Präsenz des/der Darstellenden als Wirkungsmoment im Theater gebunden ist.

Die Distanz des Individuums zu seiner Umwelt führt zur endgültigen Mediatisierung des Körpers und macht die theatrale Haltung zu einer alle Bereiche der Kultur durchziehende Haltung zur Welt.

Der Rundfunk als ein Medium des Austauschs entspricht dem epischen Theater und dessen Forderung nach einer unmittelbaren Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Verhältnissen. Doch die Idee vom Rundfunk als Zweiwegmedium blieb Utopie.

Der Körper wird zum Medium um im gleichen Moment seiner Mediatisierung zu unterliegen.

Durch diese Mediatisierung verändern sich die repräsentativen Aspekte des Körpers und des Raum-Zeit-Gefüges. Zeit und Raum werden entgrenzt zu simultanen, delineaeren Zeit-

und Erzählsträngen.

Die virtuelle Bühne ist durch den konstanten Kreislauf zwischen Körperlichkeit und Virtualität geprägt. Künstlerisch ist so die Abspaltung zwischen DarstellerIn und Dargestelltem gelungen. Aber auch wenn die Körperlichkeit im Netz anderen Bedingungen der Konstitution unterliegt, bleibt sie doch eng an die bisher vermittelten Rollenvorbilder gebunden. „Murmuring Fields“ beschäftigt sich in diesem Zusammenhang mit den Themen Präsenz und Repräsentation.

Zwar konnte auch das Internet das Ziel von Brecht, die Gleichstellung der Gesellschaft durch eine Gleichstellung der Produktionsverhältnisse, bisher nicht verwirklichen. Aber veränderte gesellschaftliche Bedingungen, von der Industriegesellschaft zur Informationsgesellschaft, von der Sozialgesellschaft zur Zivilgesellschaft, ermöglichen veränderte Einschreibungen in den repräsentierenden Körper.

So war die theatrale Körperlichkeit im „Ozeanflug“ der Besonderheit der Radiotechnik unterworfen und konnte keinen spezifischen Gestus entwickeln.

Im Gegensatz dazu kann die extended performance „Murmuring Fields“ ihren Handlungsraum (fast) unbegrenzt erweitern, solange die Software nur regelmäßig aktualisiert wird.

Am ehesten lassen sich die aktuellen Kommunikationsstrukturen als moderne Oralität beschreiben, die Ähnlichkeiten mit der präliteraten Oralität aufweist. So stehen heutigen Kommunikationsformen mehrere kulturell verfügbare und gesellschaftlich akzeptierte Kommunikationskanäle in Form von Techniken des Informationstransfers in gleichrangiger Koexistenz zur Verfügung.

Brecht inszenierte mit seiner Gemeinschaftsleistung des „Ozeansflugs“ das körperliche Repräsentationsmodell der ArbeiterInnengesellschaft, die sich gesellschafts- und demokratiepolitisch zu positionieren trachtete. Denn er sieht in diesem neuen Medium die Möglichkeit zur Demokratisierung der Gesellschaft und nicht zuletzt eine Gelegenheit die sozialistische Botschaft weiter zu geben.

Fleischmann und Strauss bewegen sich mit „Murmuring Fields“ vor dem Hintergrund der Zivilgesellschaft, in der jede/jeder in möglichst kleinen Einheiten maßgeschneiderte Repräsentationsmodelle in die demokratische Landschaft einbringt. In einer (westlichen) Gesellschaft, in der Individualität und Freiheit als zentraler Wert gilt, gibt es keine großen politisch-gesellschaftlichen Utopien mehr. Der Körper dient nun als Projektionsfläche für Zukunftsvision.

Danksagung

Dank an Richard, Rikki und Ulli, die mit Durchkoppelungen gepunktet haben.

Dank an Barbara V. für ihre therapeutische Höflichkeit.

CURRICULUM VITAE

Michaela Rischka
geboren am 7. Oktober 1969 in Wien

- 1994 Studienberechtigungsprüfung
- 1994 Immatrikulation an der Universität Wien
Inskribierte Fächer:
Theaterwissenschaft/Publizistik- und Kommunikationswissenschaft
- 2000 Zweiter Studienabschnitt
Publizistik- und Kommunikationswissenschaften abgeschlossen
- 2000 – 2007 Berufsbedingte Unterbrechung des Studiums
- WS 2007/2008 Wiederaufnahme Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Zusatzqualifikationen:

Abgeschlossene Ausbildung zur diplomierten Sprecherin
Abgeschlossene Ausbildung zur Kommunikationstrainerin
Abgeschlossene Ausbildung zur Tanzpädagogin
Fortbildung zur reteaming – Coach (OE)

Berufliches:

- Seit 1998 selbstständige Kommunikationstrainerin in Wien
- Seit 2003 Fa. entertraining – kommunikationsberatung
Rischka & Ruggenthaler OG, 1070 Wien
- Seit 06/2008 Bereichsleiterin am Berufsförderungsinstitut Wien
(Bereich für Ausbildungen in Dienstleistungsberufen)