

S

Wolfgang Hagen

DER NEUE MENSCH UND DIE STÖRUNG.

HANS FLESCHS VERGESSENE ARBEIT FÜR DEN FRÜHEN RUNDFUNK.

Es gibt in der Geschichte der Radiohörspiele wenige, die nicht so sehr ein Hörspiel, sondern vielmehr die Störung eines Hörspiels zum Inhalt haben. Ausgerechnet das allererste in der deutschen Radiogeschichte ist ein solches. Die »Zauberei auf dem Sender« von Hans Flesch, uraufgeführt im Frankfurter Sender am 24. Oktober 1924, spielt mit Störungen des Sendebetriebs am 24. Oktober des Jahres 1924.

»Liebes Fräulein, bitte schreiben Sie: Protokoll – haben Sie?«, diktiert der Chef, als das Sendechaos Formen angenommen hat. »Jawohl, Herr Doktor«, antwortet das Fräulein. Mit diesen Worten lernen wir in seinem Stück den Autor kennen. Es ist Dr. med. Hans Flesch, eben noch Assistent am physikalischen Grundlageninstitut für Röntgenmedizin, jetzt, seit einem halben Jahr, Leiter des Frankfurter Senders. »Am 24. Oktober 1924«, diktiert der Doktor am 24. Oktober 1924, »sollte um halbneun Uhr abends wie gewöhnlich – haben Sie? – das Abendkonzert beginnen. Schon bei den einleitenden Worten ...«¹ Hier wird das Protokoll der Störung wieder gestört. Die Handlung der »Zauberei auf dem Sender«, wenn es denn eine gibt, beruht auf den fortgesetzten Verdoppelungen und Rückbezüglichkeiten von Programmstörungen. So etwas nennt man, technisch, eine Rückkoppelung.

Nun brechen über den Doktor und die Hörer Kratzgeräusche, Börsenmeldungen und Trompetenklänge herein. Radioverwirrung. Verzweifelt wird der »künstlerische Assistent« gerufen. Wer ist das? – Es ist ein Mann, über den ein eigener Essay zu schreiben wäre. Ein Musiker und Komponist, ein Schüler Ferruccio Busonis und Edgar Vareses, ein lebenslanger Freund Walter Benjamins von Jugend an, ein Beförderer der damals modernen Musik im Radio wie wohl kein zweiter. Sein Name, – Ernst Schoen.² – »Schön, haben Sie das am Kontrollapparat gehört?«³ fragt der Doktor im Hörspiel. Die Störungen verdoppeln sich abermals, denn Schoen hat nichts gehört. Flesch ist es, der eine Störung hat, wie sind es, die Hörer, die eine Störung hatten. Flesch hat, wir Hörer haben, nur Schön und alle im Studio haben nichts gehört.

Ja, Herr Doktor, – wir haben – ich meine – es ist doch eben gar kein Musikstück gewesen – es war doch gar nichts zu hören....

Darauf Flesch:

1 Flesch, *Zauberei*, S. 31.

2 Vgl. Schiller-Lerg, »Ernst Schoen«.

3 Flesch, *Zauberei*, S. 27.

Herr Schön, halten Sie es für möglich – ich meine – ganz im Prinzip, daß eine Musik ertönt, die tatsächlich nirgends gespielt wird?

In all der Verwirrung schmuggelt Flesch hier die Kernfrage in sein Stück. Sie wird für Flesch, den Autor, den Intendanten, den Promotor eines neuen Mediums in Deutschland, die Schlüsselfrage des Radios werden. 1924 ist sie völlig offen. 1924 ist Musik, die aus dem Radio kommt, aber im Radio nicht wirklich gespielt wird, pure Zauberei. Allein Flesch scheint zu wissen: Musik, die aus dem Radio kommt, wird auf eine bestimmte Weise nicht gespielt. Das ist nicht nur eine Frage des Ortes, der Zeit und ihrer Einheit oder Nichteinheit. Vielleicht ist Musik, die aus dem Radio kommt, ganz prinzipiell nichts, was »gespielt«, sondern eher produziert, hergestellt, simuliert, synthetisiert wird. 1924 wäre jedenfalls die Veranstaltung einer solcher Zauberei, alles also, was über das einfache Spielen von Musik vor einem Radiomikrophon hinausgeht, ein verrücktes und groteskes Experiment. Deshalb halten alle – wir sind jetzt wieder im Hörspiel – den Dr. Flesch für verrückt und rufen nach einem Arzt. Ausgerechnet! Aber es kommt kein Arzt, sondern es kommt – der Zauberer.

Die Botschaft des ersten Hörspiels der Hörspielgeschichte lautet: Radio ist Zauberei, Radio ist Verführung, Täuschung und Illusion. Aber auch: Radio ist Simulation. Denn alle Störungen, so realistisch sie sein mögen, sind ja nur Spiel, sind ja nur ein »Als Ob«. Radio also, und das ist die dritte, die offenste und zugleich verborgenste Botschaft des Hörspiels, – Radio steht immer auf dieser Kippe zur Störung, zur Simulation. Im Radio weiß man nie genau, wo man ist, wenn man etwas hört, und wo, wenn nicht. Jederzeit kann so etwas wie eine Störung oder Zauberei über das Programm hereinbrechen und in keinem Augenblick weiß man, ob das, was gerade im Radio geschieht, nicht selbst schon bloße Zauberei und damit die Organisation eines kleinen Stücks gestörte oder eben als auf eine gestörte Weise geordnete Welt darstellt.

Der Autor, Regisseur und Hauptdarsteller des Stücks, der Sendeleiter Dr. Hans Flesch, im Umgang mit Röntgenröhren erfahren, leitet das alles sehr klar und einfach aus der technischen Basis des Radios her. Die allermodernste und allererstaunlichste Zauberei ist nämlich 1924 das Radio selbst. Es funktioniert auf Basis der Rückkoppelung von Röhrenschwingungen. Im technischen Deutsch hieß es damals, elektrische Schwingungen in Röhren riefen »Störungen« hervor,⁴ nämlich geordnete Störungen im Äther, geordnete Störungen in der Form von Radio-Wellen, die einmal in Gang gesetzt, die Welt umkreisen. Nichts weniger als dieses Prinzip des Radios, die Rückkoppelung einer Störung, hat Hans Flesch zum Formprinzip seines ersten Radiohörspiels gemacht.

Es war noch keine sieben Jahre her, daß Hans Bredow, mitten auf den Schlachtfeldern in der Champagne, die ersten Röhrensender und Radioempfänger aus Telefunken's Kriegslaboren ausgetestet hatte.⁵ Aber für Weltkrieg Eins kam das

4 Vgl. Rowlands, *Oliver Lodge*, S. 45.

5 Vgl. Bredow, *Im Banne*.

Zauberwunder zu spät. Nun aber, für die moderne Welt nach dem Krieg ist es da, für jedermann verfügbar. »Meine Damen und Herren«, sagt der Zauberer im Hörspiel, »sehen Sie fest – ganz fest in Ihren Apparat, in die Glühfarben ihrer Verstärkerröhren ... ich zähle bis drei – auf drei sehen Sie mich alle, Achtung, eins – zwei«.

»... ins Irrenhaus« mit dem Zauberer! ruft Fleisch dazwischen. Aber zu spät. Die Musik verlangsamt sich, klingt mit einem Mal atonal oder auch »wie ein Gramophon, das hängen bleibt«. Der Zauber wirkt. »Halt«, ruft Fleisch, »ich kann nicht mehr«. Wir sind am Ende des Experiments mit der Apparatur. Die Störung muß in Ordnung gebracht werden. Man schafft den Zauberer – keiner erfährt wie – aus dem Studio und auf die unschuldigste Weise erklingt nun der Donauwalzer, wie er immer geklungen hat. »An der schönen blauen Donau«. So endet das Stück und so war Rundfunkmusik, wie sie sein sollte, wie »man« sie wollte, wie der Lizenzgeber der ersten Rundfunkgesellschaften, Hans Bredow in der Reichspost, sie wollte, wie auch, laut einer allerersten Umfrage aus dem Sommer 1924⁶ die Hörerinnen und Hörer sie nachfragten. Aber das war nicht das Radio, wie Fleisch es wollte.

In Dr. Hans Fleisch, damals ganze siebenundzwanzig Jahre jung, lernen wir den wichtigsten, innovativsten, sachkundigsten und mutigsten Radiopionier der Weimarer Zeit kennen. Es lohnt sich, seine Arbeit, die mit diesem Zauberei-Hörspiel-Experiment ganz programmatisch begann, näher zu verfolgen. Fleisch war fünf Jahre in Frankfurt und danach drei Jahre in Berlin Intendant. Ohne ihn wären – um nur einige Namen zu nennen – Walter Benjamin, Ernst Krenek oder Paul Hindemith, Arnold Schönberg oder Eugen Jochum nicht zum Radio gekommen. Er hat Bertold Brecht ermutigt und beauftragt, Arnold Bronnen als Mitarbeiter eingestellt, Alfred Döblins Radioarbeit ermöglicht und Kurt Weill Kompositionsaufträge gegeben. Befreundet und verschwägert war er mit Paul Hindemith, wie Fleisch in Frankfurt wohnhaft und dort als Konzertmeister an der Frankfurter Oper tätig. Daß Hindemith später Professor an der ersten Hochschule für elektronische Musik wurde, der sogenannten »Rundfunkversuchsstelle« in Berlin,⁷ ist Fleisch ebenso zu verdanken wie die Existenz dieser Schule insgesamt. Kaum ein künstlerischer Name des republikanischen Weimar, kein moderner Sprachkünstler oder Musiker des republikanischen Deutschland in diesem zweiten Jahrzehnt des Aufbruchs und der »tiefwirkende[n] Desorganisation«⁸, das die Nazis so verheerend unter sich begraben sollten, der nicht in näherer oder weiterer Verbindung zu Hans Fleisch stand, wenn es um das Radio ging. Ein Radiopionier, hoch verehrt von den Radiopionieren.

Um die Rolle Flechs zu verstehen, muß man an den erstaunlichen Umstand erinnern, daß das Deutsche Radio mit einem dezidierten Kulturauftrag begann. Wäre dem nicht so gewesen, ein so durch und durch künstlerischer Mensch, ein

6 Soppe, *Streit um das Hörspiel*, S. 94.

7 Vgl. Kutsch, *Rundfunkwissenschaft*.

8 Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte*, S. 7.

promovierter Arzt, ein moderner Intellektueller wie Hans Flesch wäre nie Gründungsintendant in Frankfurt geworden. Der Kulturauftrag an das neue Medium Radio aber erging aus Abwehrgründen. Ausschließlich Verleger, Photofabrikanten, Akademiker, Zeitungsleute erhielten Lizenzen für die Gründung der ersten Rundfunkgesellschaften,⁹ nicht aus Liebe zur Kunst und Kultur, sondern weil das neue Medium ein absolut politikfreies, ein »strikt überparteiliches«, ein von jeder sogenannten »Beeinflussung« freies Medium werden sollte. Der Kulturauftrag verordnete eine politikfreie Kultur, weil die verängstigten Militärs und deutschnationalen Bürokraten in Berlin dem Radio zutiefst mißtrauten.

Am liebsten hätten sie gar kein Radio zugelassen. Aber es mußte sein, das Radio, wollte man England und Amerika nicht nachstehen. Diesen Gedanken hatte Bredow mit Erfolg durchgesetzt. Der Ex-Chefingenieur und Telefunken-Unternehmer Hans Bredow wußte zu gut, daß nach dem Desaster von 1918 und der »Schmach« von Versaille alle Zauberwaffen der Zukunft von elektronischen Röhren abhängen würden. Röhren aber zu besitzen, zu produzieren, – das war ganz gut zivil zu machen, aber nur in der Fabrikation großer industrieller Serien. So wie heute, um einen einzigen guten Computerchip zu fertigen, zunächst eine riesige Chip-Fabrik errichtet werden muß, so wußte es damals schon Bredow und die Elite der modernen, liberalen Elektroindustrie in Bezug auf die Röhren. Wenn Deutschland röhrentechnisch mithalten wollte – und das wollten die Macht-Eliten explizit –, dann mußten sie auch das Unterhaltungsradio schlucken. Nur Röhrengeräte für jedermann boten die ausreichende Bedingung der Möglichkeit, eine industrielle Röhrenproduktion in Gang zu bringen.

Auf der Rückseite des Kulturauftrags an das Radio finden wir ein überwiegend verschwiegenes militärisch-industrielles Kalkül, das neue Deutschland zu einem führenden Röhrenproduktionsland der Welt zu machen. Dies Kalkül war zudem von einer politischer Angst, ja von panischer Hysterie überlagert. Wenn man jetzt nun tatsächlich dieses Radio zuließe, irgendwelche Stimmen aus dem Äther, die jederzeit Alle erreichen könnten, – wäre das nicht wie geschaffen für die Mob der Straße, für die Verführung der Masse? Noch einmal November, noch einmal Revolution? Noch einmal »Funkerspuk« wie 1919, als sich zehntausende heimgekommene Weltkriegsfunker unter spartakistischer Führung vereinigten? Aber ach, wie brav und harmlos hatten sich die Spartakisten binnen kurzer Frist abspesen lassen mit dem leeren Versprechen der Beteiligung an einer staatsbeamteten Funkordnung! Man kann sich die Einigkeit von SPD bis Deutschnational in Berlin nicht tief und verschworen genug denken, für alle Zukunft jeglichen »Funkerspuk« zu unterbinden.¹⁰ Ein für allemal. Aus der Abwehr von Phantomen, unter anderem der Abwehr des Phantoms einer anarchistischen Radiobewegung, die es nie gegeben hatte, erklärt sich das scharfe Kulturpostulat fürs Deutsche Radio.

Ein weiteres Menetekel der Angst und Ungewißheit kam aus Amerika. In Pittsburgh hatte das Handelsministerium bereits 1920 das Unterhaltungsradio lizen-

9 Gelistet in Soppe, *Streit*.

10 vgl. Lerg, *Entstehung des Rundfunks*.

siert, auf Druck der starken Radio-Amateurbewegung, die vor dem Weltkrieg entstanden und nach dem Sieg 1919 vehement wieder aufgeflammt war. So vehement, daß der Versuch der Navy, das Radio wie in Europa regierungsamtlich zu verstaatlichen, 1919 im Kongreß scheiterte. Die erste Übertragung, die eine offizielle Radiogeschichte überhaupt zu verzeichnen hat, war denn auch eine selbstverständlich politische. Der Pittsburgher Sender KDKA berichtete über die amerikanische Präsidentenwahl Harding gegen Cox im Herbst 1920.¹¹ Harding gewann und fortan unterließ es kein Präsident und kein Kandidat, das Radio als die Bühne seines Wahlkampfes zu nutzen. Hysterische Ungewißheit oder politische Angstphantome sind im Gründungsklima des amerikanischen Radios unbekannt. Es fungiert von Beginn an als ein psychologisches Werkzeug der neuen Elektrizitätskonzerne und der Präsidentenmacht.

In Amerika begann Radio zudem als Radiotelefonie, gestützt auf Hunderte von Amateur- und halbkommerzielle Sender.¹² Hans Bredow hat diese radiotelefonische Geburt des amerikanischen Radios – Ruf und Gegenruf auf einer Frequenz – in Deutschland so unwidersprochen als Anarchismus brandmarken dürfen, daß es noch heute bei diesem verzerrten Bild über die Frühgeschichte des amerikanischen Radios geblieben ist.¹³ Dabei sollte man sich – mutatis mutandis – die Frühzeit des amerikanischen Radios nicht grundsätzlich anders vorstellen als ein heutiger »Chat« im Internet. Viele sprechen zu vielen, viele reden durcheinander, aber in diesem Vielklang des Rauschens von Kommunikation kristallisiert sich immer wieder ein Gespräch, ein geordnetes Nacheinander, eine Serie der Kommunikation heraus. Der demokratische Urgrund der frühen amerikanischen Radioentwicklung, nämlich der Betrieb von Amateurfunksendern, war in Deutschland von Beginn an bei Androhung von Gefängnishaft verboten. Die politische Panik vor dem Radio ging so weit, daß die »Reichstelegraphenverwaltung« hierzulande jederzeit bei registrierten Radiobesitzern oder verdächtigen Amateuren Hausdurchsuchungen und Verhaftungen vornehmen konnte.¹⁴

Der Radio-Kulturauftrag in den Anfängen der Weimarer Republik offenbart sich aus heutiger Sicht als fataler Fehlstart. Von Beginn an nämlich wurde das deutsche Radio in seiner der Kultur und überwiegend flachen Unterhaltung gewidmeten Unschuld de facto überladen mit einem Diskurs aus willkürlichen Verboten und politischen Angstphantomen, hinter denen die realen Ansprüche an das Medium im Keim ersticken mussten. Politische Berichte war im wesentlichen verboten, aktuelle Geschehnisse im Radio nahezu inexistent, soziale Tagesfragen kamen so gut wie nicht vor. Das hat eine reelle, den sozialen Verhältnisse angemessene Entwicklung des Mediums so verzerrt, daß, neun Jahre nach seinem Start, der deutsche Reichsrundfunk wie eine reife Frucht in Hände von Joseph Goebbels fallen konnte, der 1933 bekanntlich in sein Tagebuch notierte:

11 Barnouw, *Tower in Babel*, S. 69f.

12 Vgl. Douglas, *Inventing Broadcasting*.

13 Vgl. Breiting, *Rundfunk und Hörspiel*.

14 Vgl. Lerg, *Entstehung des Rundfunks*, S. 373

[Das Radio] ist ein Instrument der Massenpropaganda, das man in seiner Wirksamkeit heute noch gar nicht abschätzen kann. Jedenfalls haben unsere Gegner nichts damit anzufangen gewußt.¹⁵

War der »Versuch einer Rundfunkgroteske« von 1924, war die »Zauberei auf dem Sender« von Hans Flesch eine möglicherweise äußerst hintersinnige Anspielung auf die grotesken Entstehungsbedingungen des Radios in Deutschland? Vielleicht. Vor allem aber ist es ein Experiment mit den Möglichkeiten des Apparats. Aus dem Apparat heraus und von seinen technischen Bedingungen her, stellt Flesch mit diesem ersten Radiohörspiel der deutschen Rundfunkgeschichte, so harmlos es auch daher kommen mag, die radikale Frage nach der Zukunft des Mediums als Kunst.

Für den Rundfunk, [für] diese wundervolle Synthese von Technik und Kunst auf dem Weg der Übermittlung, gilt der Satz: Im Anfang war das Experiment.¹⁶ (...) Der Rundfunk muß experimentieren. (...) [und] so ist das ganze Programm zu einem großen Teil Experiment.¹⁷

Hans Flesch, diesem großen Pionier des deutschen Radios, diente das Experiment mit der Apparatur von Anfang an nur einem Ziel, nämlich der Erforschung des Weges zu einer eigenständigen Kunstform, der Radiokunst. Aber Kunst nicht als Kunst um der Kunst willen. Es mußte eine Kunst sein, die etwas über das Leben sagt, über den Menschen in der Masse, also genau jene, die das Radio jederzeit erreichen konnte. Fleschs Bezugspunkte waren die Stummfilme Charlie Chaplins, die er wie Brecht, Benjamin, Hindemith, Weill, Döblin und alle anderen als Kunstform verehrte. Und so wenig wie der Stummfilm kein bloßes Abbild der sichtbaren Welt bot, sondern mittels Schnitt und Collage eine neue Welt präsentierte, so wenig sollte auch das Radio kein bloßes Abbild akustischer Erscheinungen sein.

Darum wird, sagt Flesch 1924, auch beim Rundfunk-Konzert niemals künstlerisch Wertvolles ... herauskommen, wenn der Rundfunk seine Aufgabe darin sieht, lediglich gute Konzerte zu übertragen. Es bleibt dann beim unkünstlerischen Konzert-Ersatz.¹⁸

Was für ein mutiger Satz. Boten denn die Radiosender in den Anfangstagen etwas anderes? Stets und ständig wurden Konzerte von überall her übertragen, oder hilfsweise Musiker ins Studio zum Konzert gebeten. Wenn Flesch das nicht für die Kunst hielt, mußte er radikal experimentieren. So ist es denn auch vor allem die Radio-Musik, die in der »Zauberei auf dem Sender« in das Groteske gezogen wird. Noch Jahre später, als Flesch längst ein anerkannter Kopf unter den Reichsrundfunk-Intendanten war, bleibt er konsequent skeptisch in Bezug auf die künstlerischen Möglichkeiten des Übertragungskanal Radios.

Ich habe noch kein sogenanntes Hörspiel gefunden, das sich nicht als ein verkapptes Schauspiel entpuppt hätte, das seinen optischen Sinn verdrängt hat.¹⁹

15 Goebbels, *Tagebücher Band II*, S. 372.

16 Flesch, »Studio Berliner Funkstunde«, S. 117.

17 Ebd. S. 118.

18 Flesch, »Ausgestaltung des Programms«, S. 4.

19 Flesch, »Hörspiel Film Schallplatte«, S. 32.

Flesch weiß, was zu seiner Zeit nur wenige wissen. Nämlich daß es im Radio ein vor dem Mikrophon sich abspielendes Originalkunstwerk nicht geben kann. Der Hörspielregisseur, hält Flesch seinen Kollegen entgegen,

sollte daran denken, daß er mit Mikrophon und Sender zwischen ... seinen Hörspielern ... und dem empfangenden Hörer eine Maschine schaltet, durch die er die persönliche Wirkungskraft des Künstlers – jenes unsichtbare Band, das zwischen Publikum und Künstler geknüpft werden soll – nicht hindurchpressen kann.²⁰

Folglich liegt die Kunst des Radios, auf deren Suche Flesch von Anfang an ist, allein im Apparat selbst, nämlich in der Kunst der Reproduktion.

Der Rundfunk ist ein mechanisches Instrument, und seine arteigenen künstlerischen Wirkungen können infolgedessen nur von der Mechanik herkommen. Glaubt man nicht, daß das möglich ist, so kann man eben an das ganze Rundfunk-Kunstwerk nicht glauben.²¹

Die Metaphorik, die Flesch gebraucht, ist für uns ungewohnt, wir sprechen von Medium und Produktion, wo er von Mechanik und Maschine spricht. Aber das ist nur so, weil zu Fleschs Zeit der Begriff der Medien, wie wir ihn seit den sechziger Jahren verwenden, völlig unbekannt war. Seine Ausdrucksweise ist ungewohnt, seine Gedanken sind es nicht.

Flesch erinnert uns. Das unsichtbare Band zwischen Publikum und Künstler, das ist, wie Benjamin sagte, die ›Aura‹ des künstlerischen Augenblicks, die im Theater, im Konzertsaal sehr wohl erlebbar ist. Dieses unsichtbare Band, dieser »göttliche Funke«²² – Fleschs Ausdruck für ›Aura‹ – kann im Radio nicht überspringen. Flesch frappiert, erstaunt, ja erzürnt die gesamte Hörspielzunft seiner Zeit damit, daß er für die Produktion von Hörspielen den strikten Einsatz des Tonbandes einfordert, zu einer Zeit, als dieses Mittel für den Hörfunk nicht existiert, sondern gerade mal für den Lichtton zur Verfügung stand. Dagegen setzten fast alle großen Hörspieldichter und -Regisseure seiner Zeit – Fritz Walter Bischoff, Ernst Hardt, Alfred Braun oder Arnolt Bronnen – immer noch und immer mehr auf »künstlerische Lebendigkeit« und »Wahrhaftigkeit«²³ des Augenblicks, auf das Erlebnis von »geistigen Strömungen« der »Stimme als körperlose Wesenheit«²⁴, wie es der Nazi-Theoretiker Richard Kolb propagierte und wie es gültig blieb bis in das deutsche Nachkriegsradio der 60er Jahre hinein.²⁵

Für Hans Flesch aber hatte die experimentelle Erforschung des Radios schon Mitte der zwanziger Jahre ergeben, daß Kunst im Radio nur existieren kann durch Montage, durch Einschnitte ins Material, durch »inserts« und Collage, also durch konjekturale Techniken der Reproduktion. Dieser konsequente Ersatz der Aura durch Techniken der Reproduktion des Kunstwerks nimmt schon 1927 so deut-

20 Ebd. S. 35.

21 Ebd. S. 28.

22 Flesch, »Rundfunkmusik«, S. 148.

23 Hans Siebert von Heister, Programmzeitschrift-Redakteur 1931, in: Weil, »Hans Flesch«, S. 232.

24 Kolb, *Horoskop des Hörspiels*, S. 64.

25 Vgl. Schwitzke, *Das Hörspiel*.

lich Walter Benjamins spätere Thesen vorweg, daß man meinen könnte, er, Benjamin, der 1927 ins Radio kam, habe seine berühmten Thesen seinem langjährigen Arbeitgeber – Hans Flesch in Frankfurt und Berlin – abgelauscht.²⁶ Flesch ist es auch, der Walter Ruttmanns legendäres Hörspiel »Weekend« in Auftrag gab, die erste und für lange Jahrzehnte einzige künstlerische Hörfunkcollage der deutschen Radiogeschichte, tatsächlich, wie Flesch es forderte, realisiert auf Lichtton-Zelluloid.²⁷ »Weekend« klingt, wie erst wieder unser O-Ton-Hörspiel der siebziger Jahre klingen werden. So weit also, nämlich ein halbes Jahrhundert fast, war Flesch in Wahrheit seinem Radio voraus.

Wenn das Radio wie der Stummfilm Chaplins eine Kunstform werden sollte, so mußte das Radio zunächst die künstlerischen Mittel dazu aus seiner Apparatur gewinnen. Das ist die einfache Wahrheit, der sich Flesch verschreibt. Und das ist der experimentelle Weg, auf den Flesch sich und seine kleine Frankfurter Belegschaft mit der »Zauberei auf dem Sender« schickt. Was die Musik betrifft, so gibt die gezielte Dissonanz, die der Autor in den Regieanweisungen seiner »Zauberei« vorschreibt, einen Hinweis, wo Flesch künstlerisch herkommt. In der verzauberten Atonalität der Musik spielt er an auf die Arbeit seines Freundes Hindemith und jenes anderen Schülers Ferruccio Busonis, Kurt Weill, der Fleschs Ansätze mit zahllosen Artikeln in zeitgenössischen Rundfunkzeitschriften publizistisch stark unterstützt hat.²⁸ Hindemith, Flesch und Kurt Weill fordern in den zwanziger Jahren nichts weniger als eine »absolute Radiomusik«. Wir würden heute sagen, sie fordern eine rein elektronische Musik.

Das Konzept einer absoluten Musik, die wie das Radio selbst auf Elektrotechnik zurückgeht, war in Busoni's Beschreibung der ersten elektromechanischen Musikmaschinen schon im Kern enthalten.²⁹ Dieses, dem Radio technisch eng verwandte Konzept ist es, das Flesch in der »Zauberei auf dem Sender« anspricht, wenn er (den Busonischüler) fragt:

Herr Schön, halten Sie es für möglich – ich meine – ganz im Prinzip, daß eine Musik ertönt, die tatsächlich nirgends gespielt wird?

Als Flesch 1929 Intendant in Berlin wird und jetzt endlich die Mittel hat, richtet er als erstes ein Studio für elektroakustische und elektronische Musik ein, in dem Musik ertönt, die nirgends, außer in Elektronenröhren, gespielt wird. Flesch bei Gelegenheit der Einweihung dieses Studios:

Wir können uns heute noch keinen Begriff machen, wie diese noch ungeborene Schöpfung aussehen kann. Vielleicht ist der Ausdruck »Musik« dafür gar nicht richtig. Vielleicht wird einmal aus der Eigenart der elektrischen Schwingungen, aus ihrem Umwandlungsprozeß in akustische Wellen etwas Neues geschaffen, das wohl mit Tönen, aber nichts mit Musik zu tun hat.³⁰

26 Ein Gedanke von Marianne Weil.

27 Vgl. Goergen, *Walter Ruttmann*.

28 Vgl. Hauff, »Der Rundfunk«.

29 Vgl. Busoni, *Entwurf einer Ästhetik*.

30 Flesch, »Rundfunkmusik«, S. 150.

Nichts anderes hatte Kurt Weill gefordert und nichts anderes wird John Cage, sieben Jahre später, in seinem die Fluxus-Bewegung einleitenden Credo von 1937 in die Welt setzen.³¹

Aber anders als bei Cage oder Weill ist für den Intendanten Hans Flesch die Frage der Radiokunst keine ästhetische oder gar kunsttheoretische allein. »Sicher ist die Ordnung das Richtige und die Unordnung das Falsche« läßt Sendeleiter Flesch den Sendeleiter Flesch zum Abschluß des Hörspiels sagen. Radiokunst und absolute Radiomusik, die Flesch fordert und realisiert, wie Hindemith, Weill, Kreneck, Ruttman und alle seine Autoren sie realisieren, ist für Flesch eben immer auch die Suche nach einer neuen Ordnung. Flesch weiß viel zu gut, daß er im Radio ist und damit in einer Ordnung der realen Welt. Wenn es aber das Radio ist, das in der Welt eine neue Kunst möglich macht, so muß auch für diese Welt eine neue Ordnung möglich werden.

Das wäre dann das soziale Kunstpathos, das Flesch von Brecht übernimmt. Oder sollen wir sagen: das möglicherweise Brecht auch von Flesch übernommen hat? Jedenfalls finden wir bei Bertold Brecht die klarste Fassung jener Vision, die hinter den Bemühungen um eine neue Kunst für die Maschine namens Radio steht. Wir finden sie als live im Radio gesprochene Rede. In der Einleitung zur Radiofassung von »Mann ist Mann« entwickelt Brecht 1927 die Idee vom »Typus des neuen Menschen«.

D[ies]er neue Typus Mensch wird nicht so sein, wie ihn der alte Typus Mensch sich gedacht hat. ... Er wird sich nicht durch die Maschinen verändern lassen, sondern er wird die Maschinen verändern, und wie immer er aussehen wird, vor allem wird er wie ein Mensch aussehen.³²

Der neue Mensch ist kein Individualist, kein Kollektivist oder Kommunist. Es ist vor allem zunächst einmal, nach Brechts und Fleschs Kunstverständnis, ein Mensch der Masse. »Er wird«, wir Brecht sagt, »erst in der Masse stark.« Brecht sagt das, als erkennbar ein Begriff von Masse im Entstehen ist, die erst durch das Radio in die Welt kommt. Das Radio, das 1923 mit ein paar tausend Hörern begann, war auch im Deutschland der späten 20er Jahre, wie längst schon in Amerika, auf dem Wege, das erste Massenmedium der Menschheitsgeschichte zu werden. Radio war das erste Medium, das nicht tausende oder hunderttausende gleichzeitig auf freien Plätzen, sondern jetzt gut 3 bis 4 Millionen Menschen gleichzeitig wo auch immer hören konnten. Aus dieser so erschlossenen neuen Masse, sagt Brecht, wächst der neue Typus Mensch. Brecht schließt:

Und wenn er zum Beispiel zum Schluß eine ganze Bergfestung erobert, so ist das nur deshalb, weil er damit anscheinend den unbedingten Willen einer großen Menschenmasse ausführt, die durch eben diesen Engpaß will, den diese Bergfestung verstopft.³³

Für Brecht wie für Hindemith, für Kurt Weill wie für Hans Flesch war das Radio jene allermodernste Maschine, die die Chance und die Hoffnung auf einen Neuen

31 Vgl. Cage, »Credo Future«.

32 Brecht, »Vorrede«, S. 977.

33 Ebd. S. 978.

Menschen erkennen ließ. Dieser neue Typus Mensch wäre es, der in Verwendung dieser Maschine das Gesicht der Masse vermenschlichen würde. Das aber verlangte nun vom Künstler, Kunst und Massenattraktivität zu verkoppeln. Erst eine massenattraktive Kunst würde diesem neuen Typus von Masse-Mensch entsprechen. Dem entspricht die Vision der später so gelungenen Kooperation von Brecht und Weill in der Dreigroschenoper und dem entspricht das Motiv der Kooperation von Brecht, Weill und Hindemith im Lindberghflug-Hörspiel von 1929, dessen Aufführung Ernst Flesch beauftragt und organisiert hat.

Ab 1929 zog Hans Flesch weitere Konsequenzen, nicht als Theoretiker, Musiker oder Künstler, sondern als Intendant. Die letzte Phase seiner Radioexperimente, die dieser so weit vorausblickende Radiopionier veranstaltet hat, folgte der Erkenntnis, daß für den Neuen Menschen der Masse auch eine neue Ordnung des Radios geschaffen werden müsse. Als Hans Flesch, bis dahin unter den Radiomachern Weimars als Kunstmäzen, Frauenheld und mondäner Lebemann verschrien, 1929 nach Berlin kommt, wird er politisch. Nicht laut und nicht ideologisch sondern konkret.

Als Allererstes richtet er eine »Aktuelle Abteilung« ein. Was für die Radiokunst nie galt, gilt nun für das Neue Radio, nämlich ein absoluter Vorrang der Aktualität, der Vorrang der Live-Berichterstattung, der Vorrang der »Vermittlung eines gleichzeitig sich ereignenden Vorgangs«³⁴, wie Flesch noch umständlich sagen muß. Weder der Begriff »live« noch die Sache dahinter existierte im Kulturpostulats-Radio Weimars bis dahin. Ob Minister auf dem Gehweg erschossen worden waren, oder Straßenschlachten in den Städten oder Waldbrände im Grunewald tobten, – nichts davon wurde im Radio bis dahin zeitnah und aktuell berichtet.³⁵ Es erwartete auch niemand. Aber das sollte sich nun ändern. Flesch ordnet an, »Informationsbüros« einrichten und die Stadt mit Übertragungskabeln zu überziehen, damit der Rundfunk schneller an die neuralgischen Orte herankäme. Politische »Zeitberichte« werden ins Programm gebracht, er will Parlamentsübertragungen organisieren und fordert, Radiomikrophone in den Gerichtssälen aufzustellen. Da dies am Widerstand der staatlichen Radioaufsicht scheitert, – um dann erst von den Nazis realisiert zu werden, richtet Flesch, mit großem Erfolg, einen »Rückblick auf Schallplatten« ein. Flesch schuf damit die erste Sendung im Weimarer Radio, die regelmäßig Original-Töne von wichtigen Ereignissen der Woche enthielt. »Flesch ... wollte Leben, wollte Auseinandersetzung«³⁶. Die heute noch von vielen Sendern praktizierte Sendereihe »Gedanken zur Zeit« hat Hans Flesch in Berlin erstmals eingerichtet. Er fordert eine radiogemäße Offenheit der Sprache. »Hier soll der Redner«, sagt Flesch »ungehemmt sein von mannigfachen Rücksichten, die das Mikrophon ihm sonst auferlegt«.³⁷

In gewohnter Konsequenz und energisch wie immer durchstößt Hans Flesch in der letzten Phase seiner Radioarbeit mit einem Mal die unheilige Decke des Ver-

34 Zit. nach Weil, »Hans Flesch«, S. 228.

35 Ebd. S. 226ff.

36 Ebd. S. 228.

37 Ebd.

bots, die das deutsche Radio bis dahin mit Politikverbot und Tabuisierung jeglicher Aktualität überlagert und gelähmt hatte. Für wenige Monate praktiziert er ein modernes, journalistisches Radio, das der taumelnden Republik aufhelfen will. Als mächtiger und angesehenener Intendant in Berlin kann er das. Jetzt aber ruft genau dies, seine Person und seine mächtige Stellung, die alten Angstphantome gegen das Radio und die Antirepublikaner in den Bürokratien wieder auf den Plan. Wegen der von Flesch initiierten neuen Ordnung im Berliner Funkhaus, die sich unmittelbar im Programm auswirkt, wird binnen weniger Wochen im Frühsommer 1932 eine Rundfunkreform aus dem Boden gestampft und durchgesetzt, eine Reform, die den gesamten Reichsrundfunk unter die Ägide des Innenministeriums stellt und politisch wieder entaktualisiert. Jetzt dürfen nur noch regierungsamtliche Nachrichten verbreitet werden und es gilt das Verbot der politischen Diskussion im Radio schärfer denn je. Alle privaten Rundfunkgesellschaften werden aufgelöst, ein Verfahrenstrick, über den Flesch noch im August 1932 aus dem Amt gejagt werden kann. 1933 wird ihm obendrein von den Nazis ein erster infamer Rundfunkprozeß gemacht, 1934 ein zweiter. Obwohl alle Anklagen selbst vor Nazi-Gericht keinen Bestand haben, sitzt Flesch bis Ende 1935 ein. Danach wird er als »Halbjude« eingestuft und ist ein erledigter Mann. Aber, erstaunlich genug, offenbar alles andere als mutlos. Vielleicht konnte einer wie er, dem man zu Unrecht von Staatswegen alles genommen hatte, am ehesten abschätzen, daß dieses Reich nicht ewig währen würde. An Emigration hat Hans Flesch, nach allem was wir wissen, nie gedacht. Ab 1935 schlug er sich irgendwie durch mithilfe seiner Frau, seiner Geliebten und einiger Freunde. Gegen Ende des Kriegs praktiziert er für kurze Zeit wieder als Arzt in einem kleinen Dorf an der Oder. Als die russische Front heranrückt, organisiert er Anfang April 1945, wohl im sicheren Wissen, daß Krieg nicht mehr lange währen wird, ein Lazarett für die Verwundeten.³⁸ Seither gilt Hans Flesch als verschollen.

Mit Hans Flesch war noch Jahrzehnte nach dem Krieg auch sein Hörspiel verschollen. Die ersten Nachkriegs-Hörspielmacher erklärten die »Zauberei auf dem Sender« bis in die siebziger Jahre hinein für unbedeutend, für belanglos, für unverständliche Spielerei, vielleicht noch bestenfalls für irgendwie »interessant«.³⁹ Über den wichtigsten Programmponier des deutschen Vorkriegs-Rundfunks existiert bis heute keine Biografie, seine zahllosen Aufätze und Vorträge liegen immer noch unbibliographiert in neun Jahrgängen von ca. 40 Rundfunkzeitschriften verborgen, kein Institut pflegt seinen Nachlaß. Vermutlich hat sein Sohn, des Vaters Südseeträume realisierend, einen Teil des Nachlasses nach Französisch-Polynesien mitgenommen.⁴⁰

38 Vgl. Flesch-Thebesius, *Hauptsache Schweigen*.

39 Vgl. Hörburger, *Hörspiel Weimarer Republik*.

40 Marlies Flesch-Thebesius, der ich an dieser Stelle den herzlichsten Dank sagen möchte, gab mir Hinweise auf einen möglichen, allerdings nicht gesicherten Nachlaß von Hans Flesch. Das besondere Schicksal Hans Fleschs, der in den allerletzten Kriegstagen an der Ostfront verschollen ist, hat die Verwirrung in die Nachlaßfrage gebracht. Die Familie hatte in Berlin ausgeharrt, dann verließen 1947 Mutter und Tochter Berlin, der Sohn – Ernst – blieb zwei Jahre länger. Auch er emigrierte später in die USA und von dort aus nach Französisch-Polynesien..

Literatur

- Barnouw, Erik: *History of Broadcasting in the United States, Vol. I: A Tower in Babel – to 1933*. New York 1966.
- Brecht, Bert: »Vorrede zu »Mann ist Mann« <1927>, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Band 17, Frankfurt 1967, S. 976-78.
- Bredow, Hans: *Im Banne der Ätherwellen. Band 1 – Daseinskampf des Deutschen Funks*, Stuttgart 1954.
- Breitinger, Eckard: *Rundfunk und Hörspiel in den USA: 1930 – 1950*. Trier 1992.
- Busoni, Ferruccio: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. <Triest : C. Schmidt & Co, 1907> Frankfurt M. 1972
- Cage, John: *Credo – The Future of Music* <1937>, in: Richard Kostelanetz: *John Cage*, New York 1970, S. 54-61.
- Douglas, Susan J.: *Inventing American Broadcasting 1899-1922*. Baltimore & London 1987.
- Flesch, Hans: »Das Studio der Berliner Funkstunde«, in: *Rundfunk-Jahrbuch*:1930, S. 117-120.
- Flesch, Hans: »Hörspiel, Film, Schallplatte« <Referat, gehalten auf der ersten Programmratstagung in Wiesbaden am 5. und 6. 6. 1928>, in: *Rundfunk-Jahrbuch* 1931, S. 31-36.
- Flesch, Hans: »Rundfunkmusik«, in: *Rundfunk-Jahrbuch* 1930, S. 146-153.
- Flesch, Hans: »Zauberei auf dem Sender« <Versuch einer Rundfunkgroteske, in: *Funk. Die Wochenschrift des Funkwesens*, 1924, 35, S. 543-46>, in: Lauterbach, Ulrich: »Zauberei auf dem Sender- und andere Hörspiele, Frankfurt a.M., 1962, S. 24-35.
- Flesch, Hans: »Zur Ausgestaltung des Programms im Rundfunk« <Text eines Rundfunkvortrages vom 5.9.1924>, in: *Radio Umschau*. Die Besprechung 1, 1924, S. 3-5; Fortsetzung: Die Besprechung 2, S. 11-13.
- Flesch-Thebesius, Marlies: *Hauptsache Schweigen: ein Leben unterm Hakenkreuz*, Stuttgart, 1988.
- Goebbels, Joseph: *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente*, hg. v. Elke Fröhlich. 4 Bde. München 1987.
- Goergen, Jeanpaul: *Walter Ruttmann: eine Dokumentation*, Berlin 1989.
- Hauff, Andreas: »Der Rundfunk, die Öffentlichkeit und das Theater. Kurt Weill, der Komponist als Kritiker – der Kritiker als Komponist«, in: *Musik-Konzepte* 101/102 »Kurt Weill. Die frühen Werke 1916-1928«, VII/98, München: edition text & kritik 1998, S. 84-104.
- Hörburger, Christian: *Das Hörspiel in der Weimarer Republik*, Stuttgart 1975.
- Kolb, Richard: *Das Horoskop des Hörspiels*, Berlin 1932.
- Kutsch, Arnulf: *Rundfunkwissenschaft im Dritten Reich*, München 1985.
- Lerg, Winfried B.: *Die Entstehung des Rundfunks in Deutschland. Herkunft und Entwicklung eines publizistischen Mittels*. 2. Aufl. Frankfurt/M. 1970.
- Lethen, Helmut: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt 1994.
- Rowlands, Peter: *Oliver Lodge and the Liverpool Physical Society*, Liverpool 1990.
- Schiller-Lerg, Sabine/Soppe, August: »Ernst Schoen (1894-1960). Eine biografische Skizze und die Geschichte seines Nachlasses«, in: *Studienkreis Rundfunk und Geschichte* 20, 2/3, 1994, S. 79-88.
- Schwitzke, Heinz: *Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte*. Köln-Berlin 1963.
- Soppe, August: *Der Streit um das Hörspiel 1924/25. Entstehungsbedingungen eines Genres*. Berlin 1978
- Weil, Marianne: »Hans Flesch – Rundfunkintendant in Berlin«, in: *Rundfunk und Geschichte*, 22, 1996, S. 223-243.