

24. August 2007

medien heft

Das Weltbild des Ohres

Reflexionen über 80 Jahre Radioforschung

Christian Filk

Das Radio gehört zu den Medien, die bisher wenig systematisch erforscht wurden. Entsprechend dürftig nimmt sich seine Mediengeschichte aus. Eine Rückblende zu den Anfängen des Radios zeigt die Stationen seiner Entwicklung. Im Zentrum steht der Hörfunk als technisches Verbreitungsmedium und seine Diskursgeschichte von Anfang der 1920er Jahre bis ins 21. Jahrhundert.

Ungeachtet der seit etwa rund zwei Dekaden zu beobachtenden hohen Konjunktur der inter- und transdisziplinären Medienforschung nimmt sich eine radiotheoretische Konsolidierung – in diachroner und synchroner Perspektive – nach wie vor als Desiderat aus. Der vorliegende Beitrag, der im Forschungsprojekt "Theorie, Geschichte und Ästhetik auditiver Medien" am Institut für Kommunikationsforschung und Informationstechnologie (IKIT) der Fernfachhochschule Schweiz (FFHS) in Zürich entstanden ist, versucht dem durch die Vergegenwärtigung einer Diskursgeschichte zur Theorie des akustischen Wahrnehmungsraums abzuhelpfen. Das forschungsleitende Moment konzentriert sich auf die medientheoretische Bestimmung des Hörfunks als technisches Verbreitungsmedium in der Systematik unterschiedlicher medialer Horizonte. Um mögliche medientheoretische Anhaltspunkte – mit systematisierender Orientierung – zu gewinnen, werden ausgewählte Ansätze, die von den 1920er Jahren des letzten Jahrhunderts bis ins 21. Jahrhundert erstrecken und für eine Medientheorie des Radios als relevant zu erachten sind, für die aktuelle Diskussion (re)konstruiert.

Dimensionen auditiver Medien

"Denn das Radio ist mittlerweile ein vernachlässigtes Forschungsobjekt – vergleicht man das Interesse an ihm mit dem Forschungs- und Diskussionsinteresse, das das Fernsehen oder der Computer gegenwärtig auf sich ziehen." (Kreuzer 1997: 239) – Der bereits vor einem Jahrzehnt von Helmut Kreuzer geäußerten Einschätzung kann man

Impressum

Medienheft (vormals ZOOM K&M), ISSN 1424-4594

Herausgeber: Katholischer Mediendienst, Charles Martig; Reformierte Medien, Urs Meier

Redaktion: Judith Arnold, Adresse: Medienheft, Badenerstrasse 69, Postfach, CH-8026 Zürich

Telefon: +41 44 299 33 11, Fax: +41 44 299 33 91, E-Mail: redaktion@medienheft.ch, Internet: www.medienheft.ch

kostenloser Bezug via Internet oder Newsletter: www.medienheft.ch/mailling_abo/

nur zustimmen. Dies gilt umso mehr, wenn es darum geht, dieses auditive Medium, der Begriff 'Radio' setzt sich nach 1945 durch (vgl. Diederichs 2001: 219), historisch-systematisch zu verorten. Die Voraussetzungen für ein solches Ansinnen nehmen sich jedoch alles andere als günstig aus; denn das Radio – synonyme Termini sind: Hörfunk und Rundfunk ('Rundfunk' dient auch als Bezeichnung von Radio und Fernsehen) – wird heute als Folge eines über Jahrzehnte hinweg signifikant gewandelten Mediennutzungsverhaltens (vgl. Berg/Kiefer 1992; Berg/Kiefer 1996; ARD/ZDF 2007) mit dem wenig schmeichelhaften Etikett eines Nebenbei- oder Begleitmediums belegt.

Grundsätzlich stellt sich die Frage: Wie lässt sich eine systematische Medientheorie des Radios entwickeln? Hierbei erweist sich der Gegensatz zwischen singulärer Medientheorie einerseits und genereller Medientheorie andererseits (vgl. Leschke 2003) als höchst problematisch. Denn: redet eine theoretische Ausrichtung auf ein Medium – wie den Hörfunk – nicht einer fatalen Rückwendung das Wort? Macht man sich dadurch nicht eben jene reduktionistischen Argumentationsmuster singulärer Medientheorien zueigen, die ihren Bedeutungsüberschuss zu einem Medium zu behaupten suchen, indem sie von kontextuellen Zusammenhängen absehen? Und gehen damit letztlich nicht Ansätze einer reflexiven Mediensystematisierung verlustig, die gerade die Abhängigkeits-, Austauschs- und Wettbewerbsbeziehungen von Medien untersuchen?

Einen problemorientierten Zugriff auf unser Thema, einer Reflexion auf Beschreibungen des akustischen Wahrnehmungsraums im beziehungsweise durch das Radio in acht Jahrzehnten Radioforschung, gewährt der seit einigen Jahren aktuelle Diskurs der so genannten 'Sound Studies' (vgl. Segeberg/Schätzlein 2005). Mithin zeichnen sich die Sound Studies dadurch aus, dass sie die eher eingeschränkten Perspektivierungen der klassischen Radiotheorie und -geschichte überschreiten, wodurch es möglich wird Zusammenhänge des Akustischen in den Dimensionen sinnlicher Wahrnehmungsmedien (wie Raum, Zeit und Hörsinn), semiotischer Kommunikationsmedien (wie Sprache, Musik und Töne) sowie technischer Verbreitungsmedien (wie Radio) zu ergründen (vgl. zu den Medienunterscheidungen Luhmann 1997; Sandbothe 2001; Filk 2008; Anleihen werden im Folgenden partiell gemacht bei Filk 2005).

Vor diesem Hintergrund setzt uns die Berücksichtigung kontrastiver Akzente in den Stand, sich geschichtliche Alteritäts- und Differenzbehauptungen beziehungsweise Alteritäts- und Differenzenerfahrungen des Akustischen im Umgang mit dem Medium und/oder im Medienensemble näher zu beschreiben. Mithin ist es angezeigt, die Prämissen, Modi und Effekte des auditiven Mediums von den frühen 1920er Jahren bis an die Schwelle des 21. Jahrhunderts mit in den Fokus der Analyse einzubeziehen. Anhand von Beispielen aus der mehr als 80-jährigen Historie des Radios werden wir technologische, anthropologische, soziokulturelle, politische, ökonomische, ästhetische, psycho(pathologische) und andere Diskursformationen und -konstellationen betrachten. Schließlich sollten wir dadurch genügend Anschauungsmaterial gewinnen, um Thesen zur Beschreibung des akustischen Wahrnehmungsraums im und durch das Radio während seiner Kultur- und Wissenschaftsgeschichte nachvollziehen zu können.

Medialität und Realität des Hörfunks

Von Beginn nimmt das Verhältnis von 'Medialität' und 'Realität' einen besonderen Stellenwert ein. Die Möglichkeit, die Wirklichkeit oder die Gesellschaft medial zu verändern, ist Gegenstand der zum Teil fragmentarischen "Radiotheorie" von Bertolt Brecht (1967) aus der Zeit von 1927 bis 1932, die editorisch in eine "neusachliche" Phase (vgl. Brecht 1967a, 1967b) und eine "revolutionäre Phase" (vgl. Brecht 1967c, 1967d, 1967e) unter-

teilt werden. Das Studium des Marxismus klärte den Schriftsteller darüber auf, dass die soziokulturelle Wirklichkeit von Kunst verstellt sei, solange man sie einzig und allein als bedeutungsschwangere Erscheinung ansehe; vielmehr sei entscheidend, Kunst in der materiellen Anordnung der Apparate, Agenturen und Institutionen des Kulturlebens zu betrachten. Dabei adaptierte er den Impetus der Avantgarde, der "die konventionelle Kunst erstmals in ihrer sozialen Existenz als institutionalisierte Kommunikationskonvention sichtbar gemacht hatte" (Plumpe 1993: 95, im Rekurs auf Bürger 1995) und transferierte diesen in ein auf dem historischen Materialismus beziehungsweise Sozialismus basierendes Medienkonzept.

Eine revolutionäre (Medien-)Praxis exemplifiziert Brecht anhand des Lehrstückes "Der Flug der Lindberghs" respektive der "Ozeanflug" (vgl. Brecht 1977, 1977a, 1967d), eine literarisch-mediale Adaption der historischen Atlantiküberquerung des US-amerikanischen Piloten Charles Augustus Lindbergh 1927 (vgl. Lindbergh 1927). In der Baden-Badener konzertanten Aufführung "Der Lindberghflug" von 1929 demonstriert und visualisiert der Stückeschreiber das gesamte Präsentationsprinzip. Die Aufführung sieht vor – eine Fotografie von der Baden-Badener Musikwoche illustriert dies (vgl. Brecht 1977: 17) –, dass ein Radiogespräch zwischen zwei Sprechern, das "Radio" auf der einen Seite, der "Hörer" auf der anderen Seite, inszeniert wird. Das Spezifikum der Komposition besteht – szenisch dargestellt – darin, dass die lineare, monodirektionale Kommunikationssituation durch einen symmetrischen, bidirektionalen Kommunikationsprozess ersetzt wird, indem beide Sprecher miteinander interagieren. Der Medienexperimentator Brecht intendiert, das Massenmedium Rundfunk als eine innovative Kunstform einzusetzen, die gleichfalls Einzug in den Lebensalltag halten könnte (vgl. Wöhrle 1988: 52).

Für Brecht dient das Modell des "Radiolehrstücks" als Vorbild, den Rundfunk zu 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 Aktivierung und seine Wiedereinsetzung als Produzent." (Brecht 1967d: 130) Daraus resultiert mit Notwendigkeit die idealtypische Maxime: Potenziell alle Aktanten, Institutionen und Instanzen haben das Recht und zugleich die Pflicht, sowohl alleine als auch gemeinsam auf der Basis des Prinzips der "Disziplinierung" und des Prinzips der "Freiheit" symmetrisch miteinander zu kommunizieren (Brecht 1967d: 130; Enzensberger 1997). "Seine richtige Anwendung aber macht ihn immerhin so weit 'revolutionär'", räumt Brecht am Beispiel des Radioexperiments ein, "dass der gegenwärtige Staat kein Interesse hat, diese Übungen zu veranstalten." (Brecht 1967d: 131)

Der Brechtsche Aufsatz "Der Rundfunk als Kommunikationsapparat" (1967e) aus dem Jahre 1932 entwirft nicht nur die soziale Vision einer auf reziproker Kommunikation beruhender Gesellschaft, vielmehr bezeichnet hier die "Erfindung des Radios [...] den historischen Ort der Überwindungsmöglichkeit des Kapitalismus" (Schrage 1997: 33), wengleich unter anderen gesellschaftlichen Bedingungen. Mithin besteht das entscheidende Postulat des Brechtschen Utopia darin: "Der Rundfunk ist aus einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln." (Brecht 1967e: 134) Das Radio könnte demnach ein hervorragendes Instrument abgeben, dem Zustand der "Folgenlosigkeit" entgegenzuwirken. So sieht Brecht in jedem, wenn auch noch so mäßig ausfallenden Vorstoß, der auf eine Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse abzieht, ein den Rundfunk in seiner Wirksamkeit stärkendes Moment: "Was die auszubildende Technik aller solcher Unternehmungen betrifft, so orientiert sie sich an der Hauptaufgabe, dass das Publikum nicht nur belehrt werden, sondern auch belehren

medien heft

muss." (Brecht 1967e: 137) Die Anregungen des Dramatikers, er bezeichnet sie selbst als "utopisch" (Brecht 1967e: 139), gründen nicht mehr auf den Voraussetzungen, Entwicklungen und Möglichkeiten des zeitgenössischen, staatlich kontrollierten Rundfunks in der Weimarer Republik (vgl. Lerg 1970; Lerg/Steininger 1975; Lerg 1980; Leonhard 1997); sie verweisen auf die mediale Verwertung in einer anderen Gesellschaftsordnung.

"Die Formen des epischen Theaters entsprechen den neuen technischen Formen, dem Kino sowie dem Rundfunk. Es steht auf der Höhe der Technik." – Dieses Zitat aus dem Jahre 1931 entstammt der Feder des Essayisten und Kulturphilosophen Walter Benjamin (1988: 22). Es bringt die enge Verwandtschaft seines Denkens zu Brecht auf den Punkt. Aufgrund des fragmentarischen Charakters des Benjaminschen Oeuvres, was schon Theodor W. Adorno (1989: 570) bemerkte, lassen sich die medientheoretischen Schriften schlechterdings nicht in einer übergeordneten Argumentationsfigur auflösen. Insbesondere steht Benjamins pädagogisch-revolutionäre Perspektivierung des Radios zwischen 1931 und 1934 (vgl. Benjamin 1988a: 97; 1988b: 114) seiner historisch-ästhetischen Betrachtung der Medien von 1936 entgegen (vgl. Benjamin 1992: 13f.).

Analog zum Stückeschreiber Brecht verfißt Benjamin die These, dass das Radio in der Medienkonkurrenz – vornehmlich zum Konzertsaal und Theater – nicht nur die "neuer", sondern zudem die "exponiertere" Technik sei (Benjamin 1988a: 98). Während das 'klassische' Theater den Rückschritt repräsentiere, markiere das Epische Theater den Fortschritt. Das Brechtsche Vorbild hat nach Überzeugung Benjamins Signalcharakter in einem doppelten Sinne: Erstens symbolisiere es eine pädagogische "Gemeinschaftsarbeit" von Bühne und Hörfunk; zweitens fungiere es als "Verbindungsglied" zwischen beiden Institutionen (Benjamin 1988a: 97). So verwundert es nicht, dass für den Essayisten der dem Rundfunk entlehnte Begriff der Technik – er hat hier wohl in erster Linie die kollektiv-arbeitsteilige Produktionspraxis von Radiosendungen im Blick –, zum maßgeblichen Vehikel revolutionärer Gesellschaftsveränderungen wird.

Die Überlegungen des Kulturphilosophen kulminieren in einer "Literarisierung" sämtlicher Lebensverhältnisse als einer literarischen Technik, mit der das Wort eine jedwede Veranstaltung zu einem "politischen Meeting" mache. Nach dem Trend des Rundfunks, wonach sich Hörergruppen nach sozialer Schicht, Interessen und anderen Präferenzen formieren (vgl. für den Wiener Rundfunk Lazarsfelds Hörerbefragung 1932; Mark 1996), wolle das Epische Theater einen Stamm von Interessenten heranbilden. Diese sollen – unbehelligt von Kritik und Werbung – in einem "durchgebildeten Ensemble" ihre Ansichten und Ansinnen, eingedenk der politischen, in einer "Reihe von Handlungen" im Sinne der Aristotelischen Dramaturgie umsetzen. Das Epische Theater setze an die Stelle von Bildung Schulung, an die Stelle von Zerstreuung Gliederung! "Das dürfte zugleich erhellen, was es besagt", pointiert Benjamin, "wenn an die Stelle der Bildung (der Kenntnisse) die Schulung (des Urteils) tritt." (Benjamin 1988a: 100)

Sozialistisch als 'fortschrittlich' adressierte Intellektuelle und Literaten sollen ihren Beitrag zum Klassenkampf leisten, indem sie durch "Umfunktionierung" der Produktionsformen und -instrumentarien (im Sinne Brechts) eine "Befreiung" der Produktionsmittel bewerkstelligen. Der "Modellcharakter der Produktion", so wie es das Epische Theater und die Lehrstücke illustriert haben, soll anderen Produzenten als Vorbild dienen und ihnen einen optimierten Apparat an die Hand geben: "Und zwar ist dieser Apparat um so besser, je mehr er Konsumenten der Produktion zuführt, kurz aus Lesern oder aus Zuschauern Mitwirkende zu machen imstande ist." (Benjamin 1988b: 114)

Ausdrucksmöglichkeiten des Radios

Im Unterschied sowohl zu Brechts als auch zu Benjamins primärer Konzentration auf die veränderten Gestaltungsmöglichkeiten für Produzenten durch das technische Verbreitungsmedium Radio reflektiert der Psychologe und zeitweilige Weltbühne-Redakteur Rudolf Arnheim in seiner 1936 (in englischer Sprache) erschienenen Abhandlung "Rundfunk als Hörkunst" nicht auf die Gestaltungsmöglichkeiten des Produzenten, sondern auf die "Analyse der Materialbedingungen" (Arnheim 2001: 16). In unserer Lesart analysiert er den Hörfunk in Beziehung zum sinnlichen Wahrnehmungsmedium Gehör, zu den semiotischen Kommunikationsmedien Sprache und Musik sowie zu den technischen Verbreitungsmedien Stimme, Film, Theater und Fernsehen. Mit Hilfe einer für diese Zeit bemerkenswert elaborierten Distinktion werden Spezifika der Sinnesreize eruiert, die dem Radio im Allgemeinen und dem Hörspiel im Besonderen eigen sind. Aus seinen Resultaten deduziert Arnheim schließlich die "Ausdrucksmöglichkeiten der Kunst" des Radios (Arnheim 2001: 16).

Mit großer begrifflicher Akribie bemüht sich der Psychologe um eine Beschreibbarkeit des jungen Mediums. Akustische Effekte seien komplizierter zu erfassen als visuelle. Das Ohr ist für Arnheim ein "Werkzeug des Verstandes, des Gehirns" (Arnheim 2001: 173). Er hält es für legitim, von einem "Weltbild des Ohres" oder einem "akustischen Weltbild" (Arnheim 2001: 18f.) zu sprechen, da die Klangwelt so vielseitig sei. Arnheim insistiert darauf, "dass im Klang die Grundkraft ruht, die auf alle Menschen wirkt, viel unmittelbarer als Wortsinn, und dass bei Hörkunstwerken also von ihm ausgegangen werden muss." (Arnheim 2001: 22) Aufgrund einer vorgeblich schweren Hypothek der naturalistischen Sprechweise, verschuldet durch naturalistischen Bühnenstil und naturalistischen Tonfilm, sei die Sprache "enttönt" (Arnheim 2001: 24). So klagt Arnheim eine rigorose Normativität ein: Im Hörspiel dürften Charakterrollen ausschließlich mit Sprechern besetzt werden, deren Stimmen "eindeutig 'kostümiert' oder kostümierbar" (Arnheim 2001: 29) sind.

Der einstige Weltbühne-Redakteur formuliert wahrnehmungsmediale Thesen zum Radio, differenziert nach Zeit- und Raumdimension. Klangwahrnehmung und -kunst sind Arnheim zufolge allein innerhalb eines Zeitablaufs denkbar: "Zum Charakter des Hörbaren gehört die Erstrecktheit in der Zeit, und daher haben alle Ohrenkünste (Musik, Rundfunk, Theater, Tonfilm usw.) Zeitcharakter." (Arnheim 2001: 19) Um die Ausdrucksmöglichkeiten des Rundfunks charakterisieren zu können, ist nach Arnheim nicht nur essentiell, was, sondern zudem von wo etwas erklingt – die Verortung der Schallquelle im Raum: "Wahrscheinlich gibt es in dem psychologischen Hörraum, den uns das Mikrophon vermittelt, *überhaupt keine Richtungen sondern nur Abstände*. D.h. alle durch die Schallrichtung hervorgerufenen Schallveränderungen werden als Abstandswirkungen aufgefasst." (Arnheim 2001: 38) Da man keine Richtung, vielmehr lediglich Abstände perzipieren könne, avanciere das "perspektivische Element" (Arnheim 2001: 46) zu einem der effektivsten Gestaltungsinstrumentarien von Hörfunksendungen.

Der näheren Zukunft, insbesondere dem sich ankündigenden technischen Verbreitungsmedium Fernsehen, begegnet Arnheim Mitte der 1930er Jahre mit Skepsis: "Mit dem Hinzukommen des Bildes verliert der Rundfunk seine Eigenart als neues Ausdrucksmittel und wird reines Verbreitungsmittel." (Arnheim 2001: 172) Darüber hinaus gibt er zu bedenken: "Je komfortabler unsere Anschauungsmittel werden, um so mehr befestigt sich die gefährliche Illusion, als ob Sehen schon Erkennen sei." (Arnheim 2001: 174)

Eingedenk der mehr oder minder programmatischen Vorschläge eines Brechts oder Arnheims zur Gestaltung des Hörfunks nimmt sich das später berühmt gewordenen Hörspiels "War of the Worlds" nach der Romanvorlage von Herbert G. Wells und in der Regie nach Orson Welles (1996) als eine Art sozialpsychologisches Großexperiment mit dem Radio aus der Frühphase seiner Kulturgeschichte aus. Im Jahre 1938 evozierte diese Radioausstrahlung eine bis anhin nicht vorstellbare medieninduzierte Panik in den Vereinigten Staaten. In einer damals viel beachteten US-amerikanischen Studie mit dem Titel "The Psychology of Radio" von 1935 hatten die US-amerikanischen Psychologen Hardley Cantril und Gordon W. Allport (1986: VII) schon vorher akribisch die Qualitäten und Effekte des Rundfunks fixiert: *"Radio is an altogether novel medium of communication, preëminent as a means of social control and epochal in its influence upon the mental horizons of men."*

"War of the Worlds" war eine fingierte Nachrichtensendung, die vermeldet, wie Marsbewohner in New Jersey landen und ihr Unwesen treiben. Welles' Invasion vom Mars geriet zu einer, so McLuhan später, "klare[n] Demonstration der allumfassenden, totalen Faszination des tönenden Leitbildes im Radio" (McLuhan 1992: 343). Ein Radioreporter berichtete live über die Angriffe der Außerirdischen auf die Bevölkerung. Die Zuhörer erlebten ein beklemmendes Hörstück, das viele – es sollen Millionen gewesen sein! – als 'real' empfanden, nicht zuletzt weil die Sendung nach den Genrekonventionen der Reportage arrangiert war. In der hörspielspezifischen Dramaturgie (Unterbrechungen, Live-Berichterstattung, Reportage, Statements, Kommentare etc.) spielten die Produzenten bewusst mit den Grenzen von Fiktion und Wirklichkeit (vgl. Faulstich 1981). Die (An-)Spannung löste sich erst, als Welles im Abgang die Veranstaltung zum Halloween-Scherz erklärte.

Das wirklichkeitskonstruierende bzw. -inszenierende Potenzial des Massenmediums Radio wurde sozusagen empirisch in Echtzeit getestet. Erhellend schrieben Cantril und Allport (1986: 22): *"Now we encounter a paradox. Radio brings greater variety into the lives of men, and yet at the same time tends to standardize and to stereotype mental life."* Das Beispiel des Hörspiels "War of the Worlds" zeigt: es bedarf Begriffe, mittels derer sinnliche Empfindungen und Eindrücke nach Regeln des Denkens zusammengefügt und geordnet werden. Man hat den Zusammenhang von Gedanken, Anschauungen und Begriffen zu gewärtigen, um die 'Wahrheit' medialer Erscheinung realisieren zu können. Man mag es als eine grausame Ironie des Schicksals deuten, dass wenige Jahre nach "War of the Worlds", Rundfunkmeldungen über den Angriff Japans auf Pearl Harbor (1941) im Umkehrschluss als fiktionales Szenario gewertet wurden.

Empirische Analyse und gesellschaftliche Kritik des Hörfunks

Hatten etwa Brecht und Benjamin noch in den frühen 1930er Jahren, dem "Modellcharakter", den neuen Formen der (Rundfunk-)Produktion das Wort redend, gegen den Faschismus gekämpft, so wurden eine gute Dekade später die Massenmedien, allen voran das Radio, als Vollzugs- und Erfüllungsgehilfen der Herrschenden und Mächtigen – seien sie kapitalistischer, nationalsozialistischer oder sonstiger Prägung – analysiert und kritisiert. Noch während des "Dritten Reiches" entstand im US-amerikanischen Exil die "Dialektik der Aufklärung", die 1944 als Mimeografie und 1947 als Buch veröffentlicht wurde. Darin formulieren Max Horkheimer und Theodor W. Adorno im Kapitel "Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug" (1992) die nicht nur für die Frankfurter Schule folgenreiche These: "Kultur schlägt heute alles mit Ähnlichkeit. Film, Radio,

medien heft

Magazine machen ein System aus. Jede Sparte ist einstimmig in sich und alle zusammen. Die ästhetischen Manifestationen noch der politischen Gegensätze verkünden gleichermaßen das Lob des stählernen Rhythmus." (Horkheimer/Adorno 1992: 128) Durch ihre kultur- und medienkritische Wendung war die ehemals proklamierte empirisch-sozialwissenschaftliche Orientierung des "Institute of Social Research" (zum Beispiel "Studien über Autorität und Familie") aus den 1930er Jahren nunmehr zu Makulatur geronnen.

Diesem zumindest partiellen *turn around* zum Trotz dürften es Adornos Erfahrungen aus der Gründungsphase der empirischen Kommunikations- und Medienforschung geschuldet sein (personifiziert durch den Austro-Amerikaner Paul F. Lazarsfeld), dass im "Kulturindustrie"-Aufsatz Thesen zu manipulierenden, uniformierenden und neutralisierenden Funktionen und Effekten des Hörfunks formuliert wurden. Nahezu über 60 Jahre war in Vergessenheit geraten, dass die moderne empirische Massenkommunikationsforschung eine ihrer Wurzeln in Europa, im Wien der beginnenden 1930er Jahre, hat. Im Jahr 1931 betraute die Wiener Radio-Verkehrs-A.G., kurz: RAVAG, den studierten Mathematiker Paul F. Lazarsfeld mit der Durchführung einer systematischen Auswertung des Hörerverhaltens (Auftragsforschung!).

In seiner 1932 als Manuskript zirkulierenden und erst 1996 publizierten RAVAG-Studie (vgl. Mark 1996) modellierte Lazarsfeld – in prototypischer Weise – ein theoretisch-methodologisches Setting, das später nicht nur als ein Fundament der modernen empirischen Radioforschung, sondern der gesamten empirischen Massenkommunikationsforschung in den USA, Europa und darüber hinaus arrivieren sollte. Jenseits einer vorgängigen Fixierung des Rundfunks auf 'Einschaltquoten' implementierte Lazarsfeld, heute längst *State of the Art* in der "Audience Research" (vgl. McQuail 2001: 359–411), sozialwissenschaftliche Instrumente zur empirischen Erhebung von Programmpräferenz und -rezeption, differenziert nach personenbezogenen Daten, Soziodemografie, formalem Bildungsniveau, Herkunft, Religion etc. (vgl. Mark 1996: 27–66).

Die "eigentliche Geburtsstunde" der methodenreflektierenden Hörfunkforschung in den Vereinigten Staaten von Amerika (Neurath 1996: 17), an der neben Lazarsfeld auch Adorno an durchaus exponierter Stelle agierte, ist auf das Jahr 1937 datiert. Auf Anregung des Psychologen Hadley Cantril bewilligte die "Rockefeller Foundation" das "Princeton Radio Research Project" mit der Intention, die Auswirkung des Rundfunks im Gesamtkontext der US-amerikanischen Gesellschaft und Kultur zu studieren (vgl. Delia 1987: 50–54). Der Österreich-Exilant Lazarsfeld fungierte als maßgeblicher Direktor, flankiert durch Hadley Cantril (Cantril kannte die RAVAG-Studie mindestens schon 1935; vgl. Cantril/Allport 1986: 34, 95) und Frank Stanton als Co-Direktoren. Hauptsächlich war es der Initiative Lazarsfeld zu verdanken, dass Adorno als Leiter des musikalischen Teils des Radioforschungsprojektes rekrutiert wurde. Im Mittelpunkt des Erkenntnisinteresses standen vier Gesichtspunkte, nämlich: "music", "book-reading", "news" und "politics" (vgl. Wiggershausen 1993: 270). Vor dem Hintergrund durchaus zu prognostizierender gesellschaftlich "kontroverser" Befunde adressierte Lazarsfeld Adorno mit seinen Vorstellungen für den Musikbereich: *"By that I mean two things: A more theoretical attitude toward the research problem, and a more pessimistic attitude toward an instrument of technical progress."* (Wiggershausen 1993: 267)

Die sich im Laufe der Zeit zunehmend als schwierig erweisende Mitarbeit Adornos, der anfänglich in Aussicht gestellt hatte, eine "dialektische Theorie des Rundfunks" beziehungsweise "Sozialtheorie des Rundfunks" in Angriff zu nehmen (Wiggershausen 1993: 268), kam im Sommer 1940 an ihr Ende. Von vier umfangreicheren Abhandlungen Ador-

medien heft

nos im Kontext "music study" erachtete Lazarsfeld lediglich den Beitrag "The Radio Symphonie" für würdig, um als offizielle Projektveröffentlichung distribuiert zu werden. Noch nachhaltig durch Benjamins Begriffskategorien aus dem "Kunstwerk"-Aufsatz (vgl. 1992) geprägt, suchte Adorno, der sich durch das Defizit des 'wahren' Live-Charakters im Radio gestört fühlte, die Hypothese zu begründen: Eine mittels des Rundfunks verbreitete Symphonie böte lediglich eine Kontur des lebendigen Konzerts, genauso wie eine Verfilmung eines Theaterstücks nur eine Kontur der lebendigen Aufführung darstelle. Generell sprich Adorno der Radio-Industrie das Vermögen ab, die gemeine Hörermassen für ernste Musik gewinnen zu können. Je weniger die Zuhörer von einem unverfälschten Werke Kenntnis hätten und je konsequenter sie der Stimme des Rundfunks ausgesetzt seien, desto besinnungsloser und machtloser würden sie dem radiofonen Neutralisierungseffekt zum Opfer fallen (vgl. Adorno 1997: 378ff.; Wiggershausen 1993: 273f.). In den drei weiteren Arbeiten ging Adorno hart mit dem Rundfunk- und Gesellschaftssystem der USA ins Gericht (vgl. Wiggershausen 1993: 274).

Jenem gleichsam kulturpessimistischen wie medienkritischen Grundtenor weiterhin antizipierend – und damit vollends Strömungen wie 'Technikfortschrittsgläubigkeit' und 'Neue Sachlichkeit' der frühen 1920er bis frühen 1930er Jahre suspendierend –, attackieren die Altvorderen der Frankfurter Schule das Konstrukt der Massenkultur: "Verschwiegen wird dabei, dass der Boden, auf dem die Technik Macht über die Gesellschaft gewinnt, die Macht der ökonomisch Stärksten über die Gesellschaft ist. Technische Rationalität heute ist die Rationalität der Herrschaft selbst. Sie ist der Zwangscharakter der sich selbst entfremdeten Gesellschaft." (Horkheimer/Adorno 1992: 129)

Die Kulturindustrie zeitige, wie sich anhand des technischen Verbreitungsmediums Rundfunk exemplifizieren lässt in manipulierende, uniformierende und neutralisierende Funktionen und Effekte. Die Kultur- und Medienkritik der Altvorderen der Kritischen Theorie vollzieht sich vor dem Hintergrund ihrer Beobachtungen der Destruktion künstlerisch-ästhetischer Qualitäten semiotischer Kommunikations- und technischer Verbreitungsmedien wie Sprache, Musik und Stimme durch die technisch-ökonomische Rationalität der Kulturindustrie vor allem mittels des Rundfunkapparates. Habe die Medientechnik des Telefons dem Nutzer noch "liberal" die Illusion des "Subjekt"-Handelns gelassen, so habe die Medientechnik des Radios gleich alle "demokratisch" als "Hörer" uniformiert (Horkheimer/Adorno, S. 129). Die Logik der Kulturindustrie weise noch darüber hinaus: "Das Fernsehen zielt auf eine Synthese von Radio und Film, [...] deren unbegrenzte Möglichkeiten aber die Verarmung der ästhetischen Materialien so radikal zu steigern verspricht, dass die flüchtig getarnte Identität aller industriellen Kulturprodukte morgen schon offen triumphieren mag [...]" (Horkheimer/Adorno 1992: 132) Die Synthese von Kultur und Entertainment ereigne sich nicht nur als "Depravation" der Kultur, sondern zugleich als zwangsläufige Sublimierung des Amusements. Sie offenbare sich bereits darin, dass man ihr nur mehr noch als Reproduktion, als Kinofotografie oder Radioaufnahme, begegne (Horkheimer/Adorno 1992: 152).

Das "Lebenselixier" der Kulturindustrie ist nach Horkheimer und Adorno die Reklame. In der Reklame werde ein einzelnes Moment abstrahiert, funktionalisiert, einem jedweden Sinnzusammenhang, sogar technisch, entfremdet. In der Propaganda, in den stereotypen Formulierungen der Rundfunksprecher im "Dritten Reich" (vgl. Diller 1980), dem "Mutterlaut von Millionen", sei das "letzte Band zwischen sedimentierter Erfahrung und Sprache" durchtrennt (Horkheimer/Adorno 1992: 175). Schließlich kulminiere der kulturindustrielle "Triumph der Reklame" in der zwangsneurotischen Nachahmung durchschaubarer Kulturwaren durch die Konsumenten (Horkheimer/Adorno 1992: 175).

Inszenierung und Manipulation durchs Radio

In seinem 1946 publizierten Buch "Hitler in uns selbst" reflektiert der schweizerische Schriftsteller und Kulturphilosoph Max Picard ebenfalls auf Zusammenhänge von Macht, Herrschaft und Radio. In bizarr anmutender Manier sind bei ihm technische Verbreitungsmedien Symbol einer Flucht des Menschen vor Gott, Moment einer Dissoziation des Menschen. Dabei geht Picard von einer höchst problematischen spekulativen Geschichtsphilosophie aus: "Hitler brauchte gar nicht zu erobern, - durch die Struktur der Diskontinuität, der allgemeinen Zusammenhangslosigkeit, war für ihn alles schon vorerobert." (Picard o.J.: 17)

In diesem Argumentationsduktus beschreibt Picard die inszenatorische Funktion des Hörfunks: "Hier, im Radio, nicht mehr unmittelbar, empfängt der Mensch die Wirklichkeit. Die Wirklichkeit gibt es für ihn überhaupt nur durch das Radio. Die Folge davon ist, daß dem Menschen durch das Radio auch das alles als wirklich übermittelt werden kann, was gar nie geschehen ist, und das hat auch Göbbels [sic! Der NS-Propagandaminister heißt korrekt: Paul Joseph Goebbels; C.F.] am Radio benützt: er hat den Deutschen, die gewohnt waren, aus dem Radio die Wirklichkeit zu empfangen, jene Nachrichten am Radio übermittelt, von denen er wollte, dass sie Wirklichkeit in den Menschen werden sollten." (Picard o.J.: 112)

Nach Picard werden das "Schweigen" (Gegenbegriff zur Stimme) und das "Wort" – beides verstanden als Ursprüngliches, Göttliches – durch das Geräusch des technischen Verbreitungsmediums Rundfunk zerstört. In "Die Welt des Schweigens" aus dem Jahre 1948 sieht Picard das "Schweigen", jenes Urphänomen, das "ohne Nutzen" ist und das auf den Deus absconditus, den verborgenen Gott, verweist, einer großen zweifachen Bedrohung ausgesetzt, nämlich durch "die Un-Welt der Wortmaschinerie, die jedes Ding in Lärm auflösen will, und die Un-Welt der Ding-Maschinerie, die, losgelöst vom Wort, darauf wartet, sich in einer lauten Explosion selber eine Sprache zu schaffen" (Picard 1948: 79). In Analogie dazu gedacht, entsteht der Mensch nach Picard erst durch das Radio, ja dieser erfahre sich gar erst durch das Radio. Das Medium suggeriere einen Anschein von Kontinuität und oktroyiere eben diesen dem Menschen. Jedoch realisiere der "diskontinuierliche Mensch" schlechterdings nicht seinen Zustand, denn seine "innere Diskontinuität" werde durch die Permanenz des Radios überlagert, die nichts anderes sei als die "Kontinuität der Diskontinuität" (Picard 1948: 213).

In die Tradition medienkritischer Rundfunktheorien ist auch die "Gelegenheitsphilosophie" von Günther Anders (alias Günther Stern) einzuordnen. Im Zentrum seiner "negativen Anthropologie" steht nicht die Sonderstellung des Menschen, sondern vielmehr dessen Verlorenheit. Technik, technischen Verbreitungsmedien, insbesondere Radio und Fernsehen, kommt grundlegende Bedeutung zu: "Der Triumph der Apparatewelt besteht darin, dass er den Unterschied zwischen technischen und gesellschaftlichen Gebilden hinfällig und die Unterscheidung zwischen den beiden gegenstandslos gemacht hat." (Anders 1987a: 110)

Anders lässt in seinem Essay "Die Welt als Phantom und Matrize" aus dem ersten Band seines Hauptwerkes "Die Antiquiertheit des Menschen" von 1956 (Anders 1987) keinerlei Zweifel daran, dass - von Beginn an - über die Wahl der Radio- und Fernsehkonsumenten entschieden sei: Zuhörer und Zuschauer seien dazu "verurteilt", statt "Welt" zu erfahren, sich mit "Weltphantomen" begnügen zu müssen: "Aber auch die sogenannte 'wirkliche Welt', die der Geschehnisse, ist durch die Tatsache ihrer Phantomisierung bereits mitverändert: denn diese wird ja bereits weitgehend so arrangiert, dass sie optimal sende-geeignet ablaufe, also in ihrer Phantom-Version gut ankomme." (Anders 1987: 1f.)

Anders begreift "Phantome" als technisch reproduzierte Formen. Nun sind diese Formen nicht nur Formen der "Anschauung" und des "Verstandes", sondern auch solche des "Gefühls" und des "Benehmens und Handelns" (Anders 1987: 169). Diese Anwendungsformen heißen bei Anders "Matrizen". Und sie zeitigen Folgen: "Was letztlich präpariert wird, ist vielmehr das *Weltbild als Ganzes*, das aus den einzelnen Sendungen zusammengesetzt wird; und jener *ganze Typ von Mensch*, der ausschließlich von Phantomen und Attrappen genährt ist." (Anders 1987: 164) Die Matrizenfunktion kulminiert darin: "dass die künstlichen Modelle von 'Welt', als deren Reproduktionen die Sendungen uns erreichen, nicht nur uns und unser Weltbild prägen; sondern die Welt selbst, die wirkliche Welt; dass die Prägung einen bumerang-haften Effekt hat; dass die Lüge sich wahrlügt, kurz: *dass das Wirkliche zum Abbild seiner Bilder wird.*" (Anders 1987: 179)

Neue und offene Formen des Hörfunks

Es nimmt nicht wunder, dass exilierte Autoren wie Arnheim, Horkheimer, Adorno und Anders, die während der 1930er und 1940er Jahre vor den Nationalsozialisten in den Vereinigten Staaten Zuflucht fanden, schon frühzeitig – die Entwicklungsdynamik des US-amerikanischen Fernsehens vor Augen – den Siegeszug des Bildmediums prophezeien konnten. Hierzulande etablierte sich das Fernsehen als massenattraktives Medium erst in den 1960er Jahren (Bausch 1980, 1980a). Bald darauf zirkulierte bereits das fragliche Wort vom vermeintlich neuen 'Leitmedium' Television (TV). Das Radio musste sich fortan im Schatten des vermeintlich 'überlegenen' audiovisuellen Mediums Fernsehen behaupten.

Jene Zäsur in der Historie der technischen Verbreitungsmedien – vom monosensuellen Hörfunk zum bisensuellen Fernsehen – scheint auch, den (medien)philosophischen Zeitgeist zu affizieren: Der Regisseur und Autor Otto Gmelin schreibt 1967 in seiner Philosophie des Fernsehens – durch ein televisuelles Prisma gebrochen – wider den offiziösen Hörfunk in Deutschland an: "Das macht ja das Funkprogramm mitunter so steril, dass es für jeden da ist und von jedem Verein produziert wird: ein Zusammenspiel abgestandener Leichen, deren Verweser ohne Geruchssinn sind. Die Sendungen liegen undynamisch 'starr in der Zeit, während die Hörerschaft das menschliche Substrat eines gesellschaftlichen Umwandlungsprozesses war, der sich in ihrem Lebensgefühl, in ihrer politischen Aufmerksamkeit verändert hat'." (Gmelin 1967: 10) Gmelin klagt einen dem soziopolitischen, -kulturellen und -ästhetischen Gesellschaftskontext der Post-Adenauer-Ära angemessenen Einsatz der Medien ein.

Der in der Rekonstruktion aufscheinende Gegensatz zwischen anachronistischen und emanzipatorischen Konzepten des technischen Verbreitungsmediums Radio eskaliert in besonderer Weise mit Blick auf das Hörspielgenre, das mittlerweile durch die Konkurrenz des Fernsehens zusehends Gefahr läuft zu erodieren. Zu Beginn der 1960er Jahre geht der polemisch geführte Streit unter den Exponenten Heinz Schwitzke und Friedrich Knilli als Kontroverse zwischen 'Traditionellem Hörspiel' und 'Totalem Schallspiel' in die Annalen der Rundfunkgeschichtsschreibung ein. In seinem 1961 vorgelegten Buch "Das Hörspiel: Mittel und Möglichkeiten des totalen Schallspiels" (1961, 1970) demonstriert der Literatur- und Medienwissenschaftler Knilli das vehement von dem Rundfunkdramaturgen Schwitzke protegierte Arrangement des geschlossenen, wortlastigen literarischen Hörspiels.

Während Schwitzke 1963 in "Das Hörspiel: Geschichte und Dramaturgie" semiotische Kommunikationsmedien wie Musik und/oder Derivate technischer Verbreitungsmedien wie Geräusche normativ als formale Strukturmomente des konventionellen Hörspiels negiert – sie würden lediglich als Akzentuierung des Wortes fungieren – (vgl. S. 232–240), definiert Knilli das Hörspiel von seiner akustischen Autarkie her als "Schallspiel": "Erstmalig wird hier nun versucht, eine Synthese aller Schallkünste und damit eine totale Bespielung der Schallwelt zu begründen, ein 'Totalhörspiel', das sich der Mittel und Möglichkeiten der 'musique concrète' genauso bedient wie der Mittel und Möglichkeiten der elektronischen Musik [...]" (Knilli 1961: 8) Damit initiiert Knilli zwar nicht den Durchbruch zum "Neuen Hörspiel" – zu einer offenen Dramaturgie und Ästhetik der Gattung –, doch präzeptiert er immerhin einige seiner zentralen Merkmale.

Technik, Interaktivität und Digitalisierung auditiver Medien

Nimmt sich die genrespezifische Debatte ums Hörspiel in der ersten Hälfte der 1960er Jahre noch recht hermetisch aus, so bringt eine forcierte Internationalisierung des Diskurses seit Mitte der 1960er Jahre eine ganze Reihe von Novitäten mit sich. Für den späteren medientheoretischen Diskurs wird insbesondere die Mediumtheorie des kanadischen Literaturwissenschaftlers und Kommunikationstheoretikers Herbert Marshall McLuhan einflussreich werden. In Kontrastierung zum Gros der ihm zeitlich vorangegangenen Autoren reflektiert McLuhan nicht mehr aus einem spezifischen Erkenntnisinteresse heraus auf singuläre Medien, sondern expliziert diese als ein Theorieelement unter anderen, um ein generelles Medienkonzept plausibel machen zu können, das aufeinander bezogene Ansätze sinnlicher Wahrnehmungsmedien, semiotischer Kommunikationsmedien und technischer Verbreitungsmedien beinhaltet.

Seine eigentümlichen Leitthesen repetiert er auch in dem Kapitel "Das Radio. Die Stammestrommel" (McLuhan 1992) aus dem 1964 (in englischer Sprache) veröffentlichten Buch "Die magischen Kanäle. Understanding Media". Hitler verdanke seine politische Existenz ausschließlich dem Rundfunk und den Radioapparaten, was jedoch nicht heiße, dass jene Medien Hitlers Gedanken an das deutsche Volk herantrugen, denn: "The Medium is the Message." Die Grundsätze der Stetigkeit, Gleichförmigkeit und Wiederholbarkeit, welche von der Drucktechnik übernommen worden seien, hätten in England und Amerika schon seit langer Zeit jede Phase des Gemeinschaftslebens durchdrungen. Hingegen seien die "erdhaften und weniger visuellen Völker Europas" vor dem "heißen" Medium Radio nicht gefeit gewesen: "Sein Stammeszauber prallte an ihnen nicht ab, und die alte Sippenbindung erwachte von neuem unter den Klängen des Faschismus." (McLuhan 1992: 340)

Das Radio berühre, so die Einlassung McLuhans, das Gros der Leute persönlich – sprich: "von Mensch zu Mensch" – und erzeuge eine Stimmung unausgesprochener Kommunikation zwischen Autor, Sprecher und Hörer: "Das ist dem Wesen dieses Mediums eigen, das die Macht hat, die Seele und die Gemeinschaft in eine einzige Echo-kammer zu verwandeln." (1992: 343) Mehr noch als die technischen Verbreitungsmedien Telefon oder Telegraf sei der Rundfunk eine "Erweiterung unseres Zentralnervensystems" (1992: 346), an die allein das semiotische Kommunikationsmedium der menschlichen Sprache heranreiche. Eben jene Macht des Radios, die Menschen an die "Stammesgesellschaft" zurück zu binden, vergleicht McLuhan mit einer nahezu unmittelbaren "Verkehrung des Individualismus in den Kollektivismus" (1992: 347). Das Radio generiere eine Akzeleration der Informationsbewegung, die wiederum auch andere Medien beschleunige. Es limitiere Welt auf "Dorfmaßstab" (1992: 350) und lasse unauflös-

hörlich dörfliche Bedürfnisse nach Tratsch, Gerüchten und persönlichen Gehässigkeiten entstehen.

Die Zeit einer verstärkten Rezeption der Schriften McLuhans und anderer internationaler Autoren fällt mit einem grundlegenden Paradigmenwechsel in der Medienreflexion zusammen. Während sich die etablierte Philosophie nach 1945 – prominent die Frankfurter Schule – bis dahin unter vornehmlich ideologie- und kulturkritischen Vorzeichen mit den Inhalten technischer Verbreitungsmedien, zuerst des Radios, dann des Fernsehens, auseinandersetzte – und somit letztendlich einer 'Austreibung der Medien aus den Geisteswissenschaften' Vorschub leistete –, exekutierte eine Reihe deutschsprachiger Medientheoretiker der ersten Generation in den 1970er und 1980er Jahren einen programmatischen Trendwechsel hin zu Benjamin McLuhan, zur Diskurstheorie, zu Lacans Psychoanalyse, zum Poststrukturalismus generell. Die philosophisch-hermeneutische Tradition, der *ceteris paribus* eine Verkennung der medialen Präfiguration alles Geistigen angelastet wird, wird indes durch eine Analyse der historisch jeweils dominanten (Medien-)Techniken ersetzt.

Jene massive Technikinduzierung ist auch der Kittlerschen Radiotheorie implementiert, auch wenn singuläre Medien wiederum – darin McLuhan gleichend – als Verifizierung einer allgemeinen theoretischen Konzeption fungieren, hier: dem Medienmaterialismus Kittlerscher Provenienz. In einem ausgesprochen eigenwilligen Rekurs auf Heraklits Diktum "Der Krieg ist der Vater aller Dinge" erklärt Kittler 1986 in "Grammophon, Film, Typewriter" (Kittler 1986: 6) unter anderem die Medientechnologie des Radios zum Produkt militärischen Kalküls. "Es [das Buch; C.F.] sammelt, kommentiert und verschaltet Stellen und Texte, in denen sich die Neuheit technischer Medien dem alten Buchpapier eingeschrieben hat." (Kittler 1986: 4) Kurzerhand wird Medien- mit Militärgeschichte synchronisiert, Rundfunktechnik mit Kriegsschauplätzen und Schützengräben der beiden letzten Jahrhunderte kurzgeschlossen. Nichtmilitärische, nichttechnische Faktoren der Radioentwicklung bleiben außen vor. So konturiert Kittler ein kriegerisches Panoptikum der (Rund-)Funktechnik, angefangen von "Heeresfunkgeräten" über "Bombenzielakustik" bis zum "Weltkriegstonband" (Kittler 1986: 149, 156, 164). Schlussendlich will Kittler demonstrieren, wie sich aus einer Gemengelage von Geräten im Laufe der Geschichte eine "Technisierung von Information" (Kittler 1986: 4) konstituiert und differenziert.

Eine andere, zeitgenössische Medien(miniaturisierungs)technologie sorgte während der frühen 1980er Jahre als "laufendes Gadget" (Hosokawa 1990: 234) für Furore und signalisierte die Emphase der bald aufkommenden "mobile devices", der mobilen Medien. Mit Anleihen bei der französischen Postmoderne (Lyotard, Baudrillard etc.) spricht der japanische Musikwissenschaftler Shuhei Hosokawa 1984 in einem gleichnamigen (englischsprachigen) Essay vom "Walkman-Effekt", vom "walking-self": "Der Walkman verkörpert ein parasitäres und/oder symbolisches Selbst, das nun autonom und mobil geworden ist." (Hosokawa 1990: 230) In der Regel ist das miniaturisierte "Begleitmedium" (Bernd Schorb) ein Kassettenrekorder, der mit Radio, Mikrofon und zusätzlichen Funktionen ausgestattet sein kann.

Nach Hosokawa lässt sich eine *musica mobilis* des Walkman anhand von vier Aspekten rekonstruieren: Erstens befördere die "Verkleinerung" der Geräte neben einer effizienteren Strategie der Raumnutzung eine "urbane Strategie", eine "neue Lebensart". Zweitens kreierte die "Singularisierung" des Walkman wie bereits das portable Transistor- oder Autoradio ein (Musik-)Erlebnis, das durch die Attribute "einmalig", "mobil" und "singulär" charakterisiert sei. Drittens bedeute die "Autonomie" des Walkman-Hörers,

dass dieser in einem "Prozeß der Selbst-Vereinheitlichung" mit dem einmaligen Augenblick, dem Realen vereint sei. Und viertens zeitige die "Konstruktion/Dekonstruktion von Bedeutungen" durch das *walking-self* praktische Folgen und Konsequenzen: Der Walkman erzeuge in erster Linie eine Distanz zwischen den "Anderen" und dem "Ich": "Er zerstört den Kontext des bestehenden Textgefüges der Stadt und stellt gleichzeitig jedwede zusammenhanglose Situation in einen Kontext." (Hosokawa 1990: 235ff.) Vor allem durch die Mobilität des Walkman verändert sich nicht nur die dispositive Anordnung des Radio(hören)s in den sinnlichen Wahrnehmungsmedien Raum und Zeit, sondern zugleich wird es zu einem kreativen, expressiven Moment der Selbstperformance und des -konzeptes.

Außer *Mobilität* etablieren sich im Laufe der 1990er Jahre mit *Intermedialität* und *Interaktivität* weitere wichtige Diskursformationen des Verbreitungsmediums Radio. Beides lässt sich anhand des interaktiven Hörspiels illustrieren. Propädeutisch meint 'Intermedialität' in diesem Kontext: "Stücke", "deren Sendung, zumindest aber deren Produktion, den Bedingungen des Rundfunks *und* eines weiteren Mediums unterliegt." (Vowinckel 1998: 94) Der Terminus 'interaktives Hörspiel' (meist nicht-narrative Genres) ist generell noch nicht akzeptiert wie etwa das Neue Hörspiel; den solchermaßen rubrizierten Projekten ist gemein, dass sie auf der Basis elektronischer Medien mit neuen Arrangements und Settings im und übers Radio experimentieren und 'klassische' Produktions-, Distributions- und Rezeptionsmodalitäten des Radios transzendieren.

Die Germanistin und Rundfunkredakteurin Antje Vowinckel unterscheidet in ihrem 1998 publizierten Aufsatz "Online – Offline. Ansätze eines interaktiven Hörspiels" (Vowinckel 1998), wenn auch nicht trennscharf, zwei Hauptrichtungen: zum einen "Interaktivität von Räumen", zum anderen "Interaktivität von Menschen" (Vowinckel 1998: 104). Ist ein Projekt nach dem Collageprinzip modelliert, so fördere die Fragmentierung das Hören eines neuen unbekanntes Raumes, beeinträchtigt jedoch die Wahrnehmung eines interaktiven Wechselspiels. Doch sehe dies anders aus, wenn die Räume akustisch voneinander entkoppelt würden, indem zum Beispiel ein Raum über Telefon vermittelt werde. Sei der Hörer über das Internet mit dem akustischen Geschehen verschaltet, so könne er via Tastendruck und/oder Mausklick den entstehenden Raum mitgestalten (Vowinckel 1998: 104f.). Während viele solcher Projekte beabsichtigen würden, die Raumidentität und/oder den Autorenstatus zu dekonstruieren, zu dissimulieren, würden andere Projekte darauf abzielen, die Konstruktion des Textes oder des Plots – oft emanzipatorisch motiviert – dem Rezipienten zu überlassen, aber ohne ihn deshalb gleich als Co-Autor im herkömmlichen Sinne zu rekrutieren (Vowinckel 1998: 105).

Resümierend konstatiert Vowinckel: "Das Hörspiel als technisches Medium bietet hier vielfältige Möglichkeiten der Vernetzung mit anderen Medien, doch besteht immer wieder die Gefahr, dass das Spiel mit Kategorien der Realität, wie Raum, Autor und Werk, im Hörspiel – verstanden als Kunstgattung mit ohnehin irrationalen Tendenzen – seine Wirkung verfehlt. Es ist daher zu vermuten, dass intermediale akustische Projekte in Zukunft ihren Platz eher auf anderen Programmplätzen oder ganz außerhalb des Radios im Internet finden." (Vowinckel 1998: 106) In Gestalt des Digital- und Internetradios, das je nach Theorieansatz als 'Transformation', 'Integration', 'Adaption' oder 'Imitation' des analogen Rundfunks konzipiert wird, wurde dieser Schritt in gewisser Weise bereits durch die konsequente Umstellung auf den digitalen Kode vollzogen. Und in der Multi-mediatechnik redet man schon gar nicht mehr von Radio, Hörfunk oder Rundfunk, sondern wie der Ingenieur Ralf Steinmetz 2000 in seinem Buch *Multimediatechnologie vom "Medium Audio" und von "Audiotechnik"* (Steinmetz 2000: 23).

Zusammenfassung und Ausblick

Ausgehend von dem Befund, dass eine medientheoretische Konfundierung des Radios kaum von der seit gut 20 Jahren währenden Expansion beziehungsweise Extension der Medienforschung zu profitieren vermochte, intendiert der vorliegende Beitrag, erste Aufschlüsse für eine systematische Medientheorie des Radios zu gewinnen. Mit Blick auf die grundsätzliche Problematik einer Vermittlung zwischen den berechtigten Ansprüchen singulärer und genereller Medientheorie(n) wurde der Versuch unternommen, nicht allein den Charakteristika des Mediums Hörfunk Rechnung zu tragen, sondern darüber hinaus auch seinen Dependenz-, Zirkulations- und Konkurrenzrelationen zu anderen Medien sowie seiner Integration in historisch sedimentierte Medienkonstellationen den gebotenen Tribut zu zollen.

Das doppelte Bedingungsgefüge aus Radiospezifität und Medientaxonomie veranlasste das erkenntnisleitende Interesse dazu, sich maßgeblich auf die medientheoretische Identifikation des Hörfunks als technisches Verbreitungsmedium in der Systematik unterschiedlicher medialer Horizonte zu fokussieren. In der Operationalisierung stützte sich der Argumentationsgang auf das triadische Analyseinstrumentarium zur Differenzierung sinnlicher Wahrnehmungsmedien, semiotischer Kommunikationsmedien sowie technischer Verbreitungsmedien. Um potenziell medientheoretische Indikatoren – mit systematisierender Orientierung – fixieren zu können, wurden aus der rund 80-jährigen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte des Hörfunks relevante (medien)theoretische Dispositionen selektiert und vor dem Hintergrund der medientheoretischen Matrix interpretiert.

Die medientheoretisch fundierte und systematisch versierte Analyse des historisch-empirischen Materials zeitigt eine Reihe spannender und richtungweisender Einsichten über das Medium Radio und seine Verortung in unterschiedliche intermediale Diskurse und Konfigurationen. Nichtsdestotrotz kann dieses Zwischenergebnis natürlich nicht darüber hinweg täuschen, dass wir erst am Anfang der Bestimmung einer systematischen Medientheorie des Radios stehen. Eine eingehende Darstellung der systematischen Medientheorie des Hörfunks sowie eine synoptische Auswertung der Erkenntnisse stehen freilich noch dahin. Daran wird nicht zuletzt auch eine transdisziplinäre Medienforschung anzuknüpfen haben.

Dr. Christian Filk ist Kommunikations- und Medienwissenschaftler und leitet das Institut für Kommunikationsforschung und Informationstechnologie (IKIT) an der Fernfachhochschule Schweiz (FFHS) in Zürich.

Der Text befindet sich im Internet unter:
http://www.medienheft.ch/kritik/bibliothek/k07_FilkChristian.html

Literatur

Adorno, Theodor W. (1989): Einleitung in Benjamins 'Schriften'. In: Adorno, Theodor W.: Schriften zur Literatur. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. 4. Auflage. Frankfurt am Main, S. 567–582.

ARD/ZDF (2007): ARD/ZDF-Online-Studie 2007. Mai 2007:
<http://www.daserste.de/service/studie.asp>

Anders, Günther (1987): Die Antiquiertheit des Menschen. Band 1: Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution. Nachdruck der 7., unveränderten Auflage. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (Beck'sche Reihe; 319).

Anders, Günther (1987a): Die Antiquiertheit des Menschen. Band 2: Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution. Nachdruck der 4., unveränderten Auflage. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (Beck'sche Reihe; 320).

Arnheim, Rudolf (2001): Rundfunk als Hörkunst und weitere Aufsätze zum Hörfunk. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Helmuth H. Diederichs. Frankfurt am Main.

Bausch, Hans (1980): Rundfunkpolitik nach 1945: 1945–1962. München.

Bausch, Hans, (1980a): Rundfunkpolitik nach 1945: 1963–1980. München.

Benjamin, Walter (1988): Was ist episches Theater? (1) Eine Studie zu Brecht. In: Benjamin, Walter: Versuche über Brecht. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Rolf Tiedemann. Neu durchgesehene und erweiterte Ausgabe. 7. Auflage. Frankfurt am Main, S. 17–29.

Benjamin, Walter (1988a): "Theater und Rundfunk: Zur gegenseitigen Kontrolle ihrer Erziehungsarbeit." In: Benjamin, Walter: Versuche über Brecht. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Rolf Tiedemann. Neu durchgesehene und erweiterte Ausgabe. 7. Auflage. Frankfurt am Main, S. 97–100.

Benjamin, Walter (1988b): Der Autor als Produzent: Ansprache im Institut zum Studium des Faschismus in Paris am 27. April 1934. In: Benjamin, Walter. Versuche über Brecht. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Rolf Tiedemann. Neu durchgesehene und erweiterte Ausgabe. 7. Auflage, Frankfurt am Main, S. 101–119.

Benjamin, Walter (1992): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Benjamin, Walter. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie. 19. Auflage, Frankfurt am Main, S. 9–44.

Berg, Klaus/ Kiefer, Marie-Luise (Hrsg.) (1992): Massenkommunikation IV: Eine Langzeitstudie zur Mediennutzung und Medienbewertung 1964–1990. (Schriftenreihe Media Perspektiven; 12), Baden-Baden.

Berg, Klaus/ Kiefer, Marie-Luise (Hrsg.) (1996): Massenkommunikation V: Eine Langzeitstudie zur Mediennutzung und Medienbewertung 1964–1995. (Schriftenreihe Media Perspektiven; 14) Baden-Baden.

Brecht, Bertolt (1967): Radiotheorie. In: Brecht, Bertolt: Schriften zur Literatur und Kunst, Band 1: 1920–1932. Aus Notizbüchern. Über alte und neue Kunst. Radiotheorie. Der Dreigroschenprozeß. Frankfurt am Main, S. 119–140.

Brecht, Bertolt (1967a): Radio – eine vorsintflutliche Erfindung? In: Brecht, Bertolt: Schriften zur Literatur und Kunst, Band 1: 1920–1932. Aus Notizbüchern. Über alte und neue Kunst. Radiotheorie. Der Dreigroschenprozeß. Frankfurt am Main, S. 121–123.

Brecht, Bertolt (1967b): Vorschläge für den Intendanten des Rundfunks. In: Brecht, Bertolt: Schriften zur Literatur und Kunst. Band 1: 1920–1932. Aus Notizbüchern. Über alte und neue Kunst. Radiotheorie. Der Dreigroschenprozeß. Frankfurt am Main, S. 124–127.

Brecht, Bertolt (1967c): Über Verwertungen. In: Brecht, Bertolt: Schriften zur Literatur und Kunst. Band 1: 1920–1932. Aus Notizbüchern. Über alte und neue Kunst. Radiotheorie. Der Dreigroschenprozeß. Frankfurt am Main, S. 127–128.

Brecht, Bertolt (1967d): Erläuterungen zum 'Ozeanflug'. In: Brecht, Bertolt: Schriften zur Literatur und Kunst. Band 1: 1920–1932. Aus Notizbüchern. Über alte und neue Kunst. Radiotheorie. Der Dreigroschenprozeß. Frankfurt am Main, S. 128–131.

Brecht, Bertolt (1967e): Der Rundfunk als Kommunikationsapparat: Rede über die Funktion des Rundfunks. In: Brecht, Bertolt: Schriften zur Literatur und Kunst. Band 1: 1920–1932. Aus Notizbüchern. Über alte und neue Kunst. Radiotheorie. Der Dreigroschenprozeß. Frankfurt am Main, S. 132–140.

Brecht, Bertolt (1977): Der Ozeanflug: Ein Radiolehrstück für Knaben und Mädchen. In: Brecht, Bertolt: Versuche 1–12: Hefte 1–4. Reprint. Frankfurt am Main, S. 6–22.

Brecht, Bertolt (1977a): Erläuterungen. In: Brecht, Bertolt: Versuche 1–12: Hefte 1–4. Reprint. Frankfurt am Main, S. 23–24.

Brecht, Bertolt (1977b): Das Badener Lehrstück vom Einverständnis. In: Brecht, Bertolt: Versuche 1–12: Hefte 1–4. Reprint. Frankfurt am Main, S. 117–141.

Bürger, Peter (1995): Theorie der Avantgarde. Mit einem Nachwort zur 2. Auflage. 10. Auflage. Frankfurt am Main.

Cantril, Hadley/ Allport, Gordon W. (1986): The Psychology of Radio. Salem und New Hampshire: Ayer Company, Publishers (History of Broadcasting: Radio to Television).

Delia, Jesse G. (1987): Communication Research: A History. In: Berger, Charles R./ Chaffee, Steven H. (Eds.): Handbook of Communications Science. Newbury Park, Beverly Hills, London and New Delhi: Sage Publications, S. 20–98.

Diederichs, Helmut H. (2001): Radio als Kunst: Rudolf Arnheims rundfunktheoretische Schriften im biographischen Zusammenhang. In: Arnheim, Rudolf: Rundfunk als Hörkunst und weitere Aufsätze zum Hörfunk. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Helmut H. Diederichs. Frankfurt am Main, S. 217–236.

Diller, Ansgar (1980): Rundfunkpolitik im Dritten Reich. München.

Enzensberger, Hans Magnus (1997): Baukasten zu einer Theorie der Medien. In: Enzensberger, Hans Magnus. Baukasten zu einer Theorie der Medien: Kritische Diskurse zur Pressefreiheit. Herausgegeben von Peter Glotz. München, S. 97–132.

Faultstich, Werner (1981): Radiotheorie: Eine Studie zum Hörspiel "War of the Worlds" (1938) von Orson Welles. Tübingen.

Filk, Christian (2005): Medientheorie des Radios – Überlegungen zu einer systematischen Rekonstruktion. In: MEDIENwissenschaft: rezensionen / reviews, Jg. 22 (2005), H. 3, S. 280–294.

Filk, Christian (2008): Eine Diskursgeschichte zur Theorie des akustischen Wahrnehmungsraums. Zürich: Institut für Kommunikationsforschung und Informationstechnologie (IKIT) der Fernhochschule Schweiz (FFHS).

medien heft

Gmelin, Otto (1967): Philosophie des Fernsehens: Heuristik und Dokumentation. Pfullingen.

Horkheimer, Max/ Adorno, Theodor W. (1992): Kulturindustrie: Aufklärung als Massenbetrug. In: Horkheimer, Max/ Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente. Frankfurt am Main, S. 128–176.

Hosokawa, Shuhei (1991): Der Walkman-Effekt. In: Barck, Karkheinz et al. (Hrsg.): Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays. 3. Auflage. Leipzig, S. 229–250.

Kittler, Friedrich (1986): Grammophon Film Typewriter. Berlin.

Knilli, Friedrich (1961): Das Hörspiel: Mittel und Möglichkeiten des totalen Schallspiels. Stuttgart.

Kreuzer, Helmut (1997): Ein Germanist, der als eine Art von Kommunikationswissenschaftler gilt. In: Kutsch, Arnulf/ Pöttker, Horst (Hrsg.): Kommunikationswissenschaft – autobiographisch: Zur Entwicklung einer Wissenschaft in Deutschland. [Sonderheft der Publizistik. Vierteljahreshefte für Kommunikationsforschung, Jg. 42, Heft 1, 1997] Opladen, S. 223–242.

Lerg., Winfried B. (1970): Die Entstehung des Rundfunks in Deutschland: Herkunft und Entwicklung eines publizistischen Mittels. 2. Auflage. Frankfurt am Main.

Lerg, Winfried B. (1980): Rundfunkpolitik in der Weimarer Republik. München.

Lerg, Winfried B./ Steininger, Rolf (Hrsg.) (1975): Rundfunk und Politik 1923 bis 1972: Beiträge zur Rundfunkforschung. Berlin.

Leonhard, Joachim-Felix (Hrsg.) (1997): Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik [in zwei Bänden]. München.

Leschke, Rainer (2003): Einführung in die Medientheorie. München.

Lindbergh, Charles Augustus (1927): Wir zwei: Im Flugzeug über den Atlantik. Leipzig.

Luhmann, Niklas (1997): Die Gesellschaft der Gesellschaft [in zwei Teilbänden]. Frankfurt am Main.

Mark, Desmond (Hrsg.) (1996): Paul Lazarsfelds Wiener RAVAG-Studie 1932: Der Beginn der modernen Rundfunkforschung. Wien und Mülheim an der Ruhr.

Mark, Desmond (1996a): Vorwort. In: Mark, Desmond (Hrsg.): Paul Lazarsfelds Wiener RAVAG-Studie 1932: Der Beginn der modernen Rundfunkforschung. Wien und Mülheim an der Ruhr, S. 7–10.

McLuhan, Herbert Marshall (1992): Das Radio: Die Stammestrommel. In: McLuhan, Herbert Marshall: Die magischen Kanäle: "Understanding Media". Düsseldorf, Wien, New York und Moskau, S. 340–351.

McQuail, Dennis (2001): Mass Communication Theory. 4. Auflage. London, Thousand Oaks und New Delhi.

Neurath, Paul (1996): Die methodische Bedeutung der RAVAG-Studie von Paul F. Lazarsfeld: Der Wiener Bericht von 1932 und seine Rolle für die Entwicklung in Amerika. In: Mark, Desmond (Hrsg.): Paul Lazarsfelds Wiener RAVAG-Studie 1932: Der Beginn der modernen Rundfunkforschung, Wien und Mülheim an der Ruhr, S. 11–26.

Picard, Max (o.J.): Hitler in uns selbst. 4. Auflage. Erlenbach-Zürich und Stuttgart.

medien heft

Picard, Max (1948): Die Welt des Schweigens. Erlenbach-Zürich.

Plumpe, Gerhard (1993): Theorie und Politik der Kunst: Marx. In: Plumpe, Gerhard: Ästhetische Kommunikation der Moderne. Band 2: Von Nietzsche bis zur Gegenwart. Opladen, S. 95–122.

Sandbothe, Mike (2001): Pragmatische Medienphilosophie: Grundlegung einer neuen Disziplin im Zeitalter des Internet. Weilerswist.

Schrage, Dominik (1997): Soziale Bänder: Über zwei Vorschläge zum Einsatz des Radios bei der Ordnung von Gesellschaft. In: Ästhetik & Kommunikation, Jg. 26, H. 96, S. 31–35.

Segeberg, Harro/ Schätzlein, Frank (Hrsg.) (2005): Sound: Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien. Marburg.

Steinmetz, Ralf (2000): Multimedia-Technologie: Grundlagen, Komponenten und Systeme. 3., überarbeitete Auflage. Berlin, Heidelberg und New York.

Vowinkel, Antje (1998): Online – Offline: Ansätze eines interaktiven Hörspiels. In: Helbig, Jörg (Hrsg.): Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin, S. 93–107.

Wells, Herbert G. (1996): War of the Worlds. Hörspielbearbeitung: Howard Koch, Regie: Orson Welles, Sprecher Orson Welles u.a. München: DerHörVerlag (Reihe Hörbuch).

Wiggershaus, Rolf (1993): Adorno, Lazarsfeld und das Princeton Radio Research Project. In: Wiggershaus, Rolf: Die Frankfurter Schule: Geschichte, Theoretische Entwicklung, Politische Bedeutung. 4. Auflage. München, S. 266–276.

Wöhrle, Dieter (1988): Das Radioexperiment 'Der Lindbergflug' und Brechts Auseinandersetzung mit dem Medium Rundfunk. In: Wöhrle, Dieter: Bertolt Brechts medienästhetische Versuche. Köln, S. 45–60, S. 212–220.