

in »leibhaften« Kontakt zum Redner zu treten, i. e. ihn beim Reden zu sehen. Unmittelbarkeit muß in einer Massenversammlung, wo nur wenige in direktem Sichtkontakt zum Redner stehen, durch die Vermittlung der Masse selbst erzeugt werden. Sie überträgt sich wie elektromagnetische Wellen von denen, die leibhaftig kommunizieren, auf die, die bloß in mittelbarem Kontakt zum Redner stehen. Unmittelbarkeit entsteht durch eine Vermittlung, an der das technische Medium insofern unbeteiligt ist, als technische Eigenschaften in das Konzept leibhafter Kommunikation einwandern. Die Massenversammlung partizipiert deshalb als kommunikationstheoretischer Grenzfall an jenem Geheimnis, das die mediale, mittelbare Kommunikation umgibt. Das Geheimnis von Medialität liegt für Traub in der »Verstofflichung des Gedankens«. ¹²² Die Rede vom »Geheimnis« schreibt das Konzept von Ausdrucksmittel und Ausdrucksträger dem seit den 1880er Jahren weitverbreiteten spiritistischen Mediendiskurs ein. Im Unterschied zum spiritistischen mainstream legt Traub das Geheimnisvolle, das das Mediale umgibt, ganz in den Vorgang der Speicherung statt in Aspekte der Übertragung *sub titulo* Fernwirkung.

VI.

1937 wird Hans Traub die Lehrerlaubnis entzogen. ¹²³ Als sogenannter »Wierteljude« fällt er unter das im April 1933 erlassene »Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums«. Ein Jahr später stellt die Redaktion der *Zeitungswissenschaft*, Walther Heide und Karl d'Éster, das Erscheinen der von Hans Traub seit 1934 betreuten Rubrik »Randgebiete: Film und Rundfunk« ersatzlos ein. Obwohl es weiterhin Veranstaltungen und wissenschaftliche Arbeiten zu Film-, Rundfunk- und auch Fernsehthemen gibt, ist damit die erste Chance der Etablierung einer umfassenden *Medienwissenschaft* in Deutschland vertan.

¹²² Ebd., S. 18.

¹²³ Zu Traubs Biographie siehe Biermann, Frank, »Hans Traub (1901-1943)«, in: *Zeitungs-wissenschaftler im Dritten Reich. Sieben biographische Studien*, hg. v. Arnulf Kutsch, Köln 1984, S. 45-78.

25. Juli

Hans-Christian v. Herrmann Psychotechnik versus Elektronik

*Kunst und Medien
beim Baden-Badener Kammermusikfest 1929*

Nicht mit einem Konzert, sondern mit einer Tonfilmvorführung im Film-Palast in der Lichtentalerstraße wurde die »Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1929« am Abend des 25. Juli eröffnet. Bereits zwei Jahre zuvor, als das von Paul Hindemith geleitete Musikfest gerade von Donaueschingen an den neuen Veranstaltungsort umgezogen war, hatte man sich unter dem Titel »Film und Musik« erstmals medienästhetischen Fragen zugewandt. Es wurde zunächst der Film *op. 4* von Walter Ruttmann »mit Musik für Kammerorchester von Hanns Eisler« mit Kammerorchesterbegleitung gezeigt, anschließend »[d]erselbe Film mit derselben Musik, aufgenommen durch das Tri-Ergon-Verfahren«. Nach einem Trickfilm mit »Musik für mechanische Orgel von Paul Hindemith«, deren »synchrone[r] Ablauf[...] durch das *Musikehronometer* von *Carl Robert Blum*« »hergestellt« wurde, folgte schließlich eine »Vorführung des Tri-Ergon-Verfahrens durch Dr. Guido Bagier«, ¹ der als Komponist und Tonproduzent an den meisten frühen deutschen Tonfilmen mitarbeitete. Auch im darauffolgenden Jahr gab es in Baden-Baden einen als »Experimentalvorführung« bezeichneten Bereich »Film und Musik«, der abgesehen von einem »Film mit Musik für mechanisches Klavier« von Werner Gräff, Paul Hindemith und Hans Richter allerdings nur Stummfilme mit Orchesterbegleitung brachte, darunter Darius Milhauds »Musik zu einer Ufa-Wochenschau« mit dem Titel *Actualités*. ² 1929 wagte das Musikfest dann mit der von Guido Bagier für die Tobis hergestellten Tonfilmreihe den Schritt in Richtung einer spezifischen Medienkunst. Die künstlerische Leitung merkte dazu an:

¹ Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1929. Programmheft, zit. nach: *Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1927-1929. Badener Musiktage 1977. Texte, Bilder, Programme. Ausgewählt von Klaus Schultz*, hg. v. Südwestfunk Baden-Baden und vom Theater Baden-Baden. Baden-Baden 1977, S. 10.

² *Programmheft* (wie Anm. 1), S. 14; vgl. auch Milhaud, Darius, *Noten ohne Musik* [1949], übers. v. Eva Maria Neumeyer, München 1962, zit. nach: *Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1927-1929* (wie Anm. 1), S. 24. – Mit der Komposition einer »mechanischen Musik« hatte sich Hindemith bereits 1926 in Donaueschingen befaßt, und zwar in Zusammenar-

rat Vokale, wobei die Grenzfrequenz der Drosselkette von oben her allmählich erniedrigt wird, so hört man die Veränderungen der Vokale [...] Z.B. verwandelt sich das E beim Abbau von oben herab in ein Ö, das zuerst nach E, später nach O anklingt. Bei 1300 Hertz ist ein reines O übrig geblieben; zuletzt geht dieses in ein leises U über. Auch von den anderen Vokalen bleibt unterhalb etwa 400 Hertz nur ein U übrig.¹⁰

Diese Demonstrationen, in denen Wagner nicht nur die sprachliche Artikuliertheit der Stimme durch Filterung auf bestimmte Frequenzbereiche bezog, sondern auch den akustischen Verfügungsbereich des Menschen gänzlich hinter sich ließ, indem er eine Elektronenröhre als »Schwingungserzeuger«¹¹ einsetzte, wurden begleitet von den medienästhetischen Überlegungen, die Hans Flesch im Programmheft anstellte:

Es sei noch darauf verwiesen, daß man sich mit ein wenig Phantasie vorstellen könnte, daß einmal der Rundfunk seinen eigenen Kunstausdruck im musikalischen Sinn findet, der mit dem Begriff Musik im heutigen Sinne vielleicht gar nichts mehr zu tun hat. Man könnte sich denken, daß einmal aus der Eigenart der elektrischen Schwingungen, aus ihrem Umwandlungsprozeß in akustische Wellen etwas Neues geschaffen wird, was wohl mit Tönen, aber nicht mit der musikalischen Komposition in der bisherigen Gestaltung zu tun hat, ebenso wie wir davon überzeugt sind, daß das Hörspiel weder Theaterstück noch Novelle, noch Epos, noch Lyrik sein wird. Man denke, ehe man diese Idee als utopisch unmöglich abtut, beispielsweise an die Versuche Theremins und Jörg Magers.¹²

Jörg Mager arbeitete seit Mitte der zwanziger Jahre in Berlin an einem »Kunstinstrument«, bei dem eine »Kathodenröhre« als »Schwingungserreger« diente.¹³ Magers sogenanntes »Kaleidosphon« sollte eine »[s]elbstständige, registermäßige Darstellung der Obertonreihen für Klangfarbenmischungen« leisten und bildete somit »die positive Ergänzung zu den Obertonversuchen des telegraphentechnischen Reichsamtes« unter Leitung von Karl Willy Wagner.¹⁴ Den »Sender direkt zum Musikinstrument zu machen«¹⁵ war auch das Ziel der Versuche, die Lev Theremin als

Professor am Physikalisch-technischen Institut in Leningrad anstellte. Das von ihm entwickelte Instrument nannte er Aetherophon, später Thereminovox. 1927 führte er es in Deutschland und Frankreich vor; im Jahr darauf meldete er es in den USA zum Patent an. Etwa zur gleichen Zeit erträumte sich auch Kurt Weill in der Programmzeitschrift *Der deutsche Rundfunk* eine künftige radiogemäße Musik:

Nun können wir uns sehr gut vorstellen, daß zu den Tönen und Rhythmen der Musik neue Klänge hinzutreten würden, Klänge aus anderen Sphären: Rufe menschlicher und tierischer Stimmen, Naturstimmen, Rauschen von Winden, Wasser, Bäumen und dann ein Heer neuer, unerhörter Geräusche, die das Mikrophon auf künstlichem Wege erzeugen könnte, wenn Klangwellen erhöht oder vertieft, übereinandergeschichtet oder ineinander verwoben, verweht und neugeboren werden würden.¹⁶

Der *Lindberghflug*, das 1929 in Baden-Baden uraufgeführte oratorische Hörspiel Brechts, an dem Weill gemeinsam mit Hindemith als Komponist beteiligt war, folgte aber keineswegs einer solchen elektronischen, sondern einer dezidiert physiologischen Ästhetik, und zwar in Form einer psychotechnischen Übung. Zwei Jahre zuvor hatte ein Gedicht *Vom armen B. B.* noch den Verdacht geäußert, daß »die dünnen Antennen« der Radiosender vielleicht gar nicht die Menschen, sondern nur »das Atlantische Meer unterhalten«,¹⁷ was Walter Benjamin später wie folgt erläuterte:

Die Antennen »unterhalten« das Atlantische Meer sicher nicht mit Musik und mit der gesprochenen Zeitung, sondern mit Kurz- und Langwellen, mit den Molekularvorgängen, die den physikalischen Aspekt des Radios ausmachen.¹⁸

Im *Lindberghflug* findet sich von dieser Einsicht keine Spur. Spätere Diskussionen konnten ihn als Kernstück einer Brechtschen Radiotheorie behandeln, da Brecht, der seit seinen Anfängen als Autor den Anschluß an die technischen Medien Grammophon, Film und Radio gesucht hatte, seinen Text kurz vor der Baden-Badener Aufführung zum Experiment erklärte und brieflich genaue Anweisungen für die Inszenierung gab.¹⁹ Anliegen der dabei vom Hörer geforderten musikalischen Übung

16 Weill, Kurt, *Musik und Theater. Gesammelte Schriften. Mit einer Auswahl von Gesprächen und Interviews*, hg. v. Stephen Hinton u. Jürgen Schebera, Berlin 1990, S. 194 f.

17 Brecht, *Werke* (wie Anm. 7), Bd. II, S. 120.

18 Benjamin, Walter, *Versuche über Brecht*, hg. v. Rolf Tiedemann, 6. Aufl. Frankfurt/M. 1981, S. 78.

19 Vgl. *Briefe an Ernst Ullrich. Eine Auswahl aus den Jahren 1898-1947* (= Marbacher Schriften, Bd. 10), hg. v. Jochen Meyer, Marbach 1975, S. 119 f. sowie Brecht: *Werke* (wie Anm. 7), Bd. 24, S. 482.

10 Ebd., S. 173.

11 Ebd.

12 Flesch, Hans, »Rundfunk und Baden-Baden«, in: *Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1929. 25.-28. Juli. Veranstaltet von der Stadt Baden-Baden unter Mitwirkung des deutschen Rundfunks. Programmheft*, S. 9 [Exemplar im Nachlaß Ernst Hardt, Deutsches Literaturarchiv, Marbach].

13 Kuznitsky, Hans, »Neue Elemente der Musikerzeugung«, in: *Melos 6* (1927), H. 4, S. 156-160 (hier S. 157 f.); vgl. auch: Mager, Jörg, *Eine neue Epoche der Musik durch Radio*, Berlin 1924.

14 Ebd., S. 158 f.

15 Theremin, Lev, »Ätherwellenmusik und neue Wege der Musik«, in: *Tunk* (1927), H. 44, S. 368.

war es, den Rundfunk seiner üblichen Unterhaltungsfunktion zu berauben und »freischweifende gefühle anlässlich von musik, besondere gedanken ohne folgen wie sie beim anhören von musik gedacht werden, erschöpfung des körpers wie sie beim bloßen anhören von musik leicht eintritt«, zu »vermeiden«. Zu diesem Zweck

beteiligt sich der denkende an der musik, hierin auch dem grundsatz folgend: tun ist besser als fühlen, indem er die musik mitliest und in ihr fehlende stimmen mitsummt oder im buch mit den augen verfolgt oder im verein mit anderen laut singt. so gibt der staag eine unvollkommene musik aber der einzelne macht sie vollkommen.²⁰

Daß Brechts Radiotheorie eine *staatliche* Übung vorsah, kann nur den erstaunen, der sich lediglich auf ihre durch Hans Magnus Enzensberger zur Technik des Staatsstreichs verballhornte Fassung bezieht. Sicherlich kann man, wie Enzensberger dies in seinem »Baukasten zu einer Theorie der Medien« getan hat, Brechts Formulierung von 1932, der »Rundfunk« sei »aus einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln«,²¹ dahingehend erläutern, daß die »elektronische Technik« eben »keinen prinzipiellen Gegensatz von Sender und Empfänger« kenne, da jedes Radio »von seinem Bauprinzip her zugleich auch ein potentieller Sender«²² sei. In Brechts Texten zum Radio ist von solchen Möglichkeiten der Röhrentechnik aber schlechterdings nie die Rede. Wenn in ihnen die »Konsequenz« aus einer »technischen Entwicklung«²³ gezogen wird, so ist damit stets die spezialisierte und automatisierte Fabrikarbeit gemeint. Der »Aufstand des Hörers, seine Aktivisierung und seine Wiedereinsetzung als Produzent«,²⁴ wie Brecht sie 1930 forderte, waren kein Ruf nach einer Mobilmachung kommunistischer Radiobastler, sondern Ausdruck einer Sorge um die physiologische Konstitution des zum häuslichen Radiohörer vereinzelt Proletariers, den sein täglicher Radiokonsum körperlich und geistig zu ermüden drohte. Brechts Radioprojekt *Der Lindberghflug* ist demnach nichts anderes als eine musikalische Hygienemaßnahme, die, zumal im Verweis auf die »zunehmende Konzentration der mechanischen Mittel sowie die zunehmende Spezialisierung in der Ausbildung«,²⁵ den physikalisch-phy-

siologischen Dekadenztheorien des späten 19. Jahrhunderts verpflichtet ist. So erinnert sein zentrales Verfahren der mechanischen Wortergänzung stark an Emil Kraepelins Versuchsreihen zur Messung geistiger Ermüdung, die, als Übungen eingesetzt, der energetischen Entropie entgegenwirken und eine bessere Adaptation an die neuen industriellen Arbeitsbedingungen gewährleisten sollten.²⁶ Als Brecht das »Radiolehrstück für Knaben und Mädchen«²⁷ 1930 im ersten Band seiner *Versuche als Flug der Lindberghs* veröffentlichte, notierte er:

Teils der Gewohnheit meinesgleichen folgend teils dem Auftrag

Habe ich ein Gedicht geschrieben für das Radio

Schildernd den Flug eines Fliegers über das atlantische Meer

Im vergangenen Jahr

Ich habe dazu entworfen den genauen Plan seiner Verwendung

Neuer Aufgaben der Apparate im Dienste der Pädagogik

Und alles drucken lassen nach meinem Recht als Schriftsteller

[...]

Der Plan entsprach der genauen

Betrachtung der vorhandenen Apparate

Er deutete kindlich die unverkennbaren Anzeichen

Entstehender Bedürfnisse der Massen

Beruhete auf der zunehmenden Konzentration der Produktionsmittel

Und der Spezialisierung der Arbeitskräfte

Der dringenden Notwendigkeit geistiger Ausbildung möglichst vieler

Zur Bedienung unserer stetig feiner werdenden Maschinen

Und erstrebte zur Ermöglichung für die Arbeit notwendiger Mechanisierung

Eine einfache Schulung des Geistes in der Mechanik

Viele Gründe ergaben den Plan jener öffentlichen Übung

Neuer Verwendung der vorhandenen ungenützten Apparate

Und entschuldigten ihn vor den Fachleuten [...].²⁸

In Brechts Versuchsaufbau erscheint das elektroakustische Übertragungsmedium Radio einzig als Reizquelle für ein psychotechnisches Training im Massenmaßstab. Darüber hinaus sollte die Eintübung in die Bedienung von Maschinen, die, wie etwa das Fordsche Fließband, eine Mechanisierung von Arbeitsprozessen leisten, aber auch als »Disziplinierung«²⁹ wirken, wie sie, Lenin zufolge, für die Übernahme der »Staats-

20 Zit. nach: Meyer, *Briefe an Ernst Hardt* (wie Anm. 19), S. 119 f.

21 Brecht, *Werke* (wie Anm. 7), Bd. 21, S. 553.

22 Enzensberger, Hans Magnus, »Baukasten zu einer Theorie der Medien«, in: *Kursbuch* 20 (1970), S. 160.

23 Brecht, *Werke* (wie Anm. 7), Bd. 21, S. 557.

24 Ebd., Bd. 24, S. 88.

25 Ebd.

26 Vgl. Rabinbach, Anson, *The Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity* [1990], Berkeley-Los Angeles 1992, S. 151 f.

27 Brecht, *Werke* (wie Anm. 7), Bd. 3, S. 7.

28 Ebd., Bd. 14, S. 100 f.

29 Ebd., Bd. 24, S. 88.

gewalt« durch die »bewaffneten Arbeiter«³⁰ unabdingbar war. »Eine klerikale Strenge«, so Walter Benjamin 1939 in einem rückblickenden Kommentar, »wird der Unterweisung in einer neuzeitlichen Technik zugewandt – hier der im Flugwesen, später der im Klassenkampf.«³¹ Weniger ein geistesgeschichtlicher Amerikanismus als vielmehr der Grad seiner physiologischen Anpassung an die Welt der Maschinen lassen Lindbergh zu dem proletarisch-sächlichen Typus werden, zu dem ihn nicht nur Brecht stilisierte. Bereits 1927 hatte die *Vossische Zeitung* anlässlich der geglätteten und per Wochenschau und Rundfunk auch zum globalen Medienergebnis gewordenen Atlantiküberquerung geschrieben:

Lindberghs Leistung ist fabelhaft, ist übermenschlich. Er hat 33 Stunden Flug vor sich, 33 Stunden, 1200000 Zehntelsekunden Wachsen, in Gefahr sein, Arbeiten, Auslugen, Hinhorchen, Kurshalten, Flugzeugführen. Die Nacht vor dem Start schlief er zwei Stunden, denn er mußte ins Kino. Er hat 33 Stunden Fasten vor sich, nur Kraftnahrung aus Flaschen oder Pillen, er isst ein Sandwich, steigt ein und startet. Foolish? Gut – aber typisch. Nach 33 Stunden Flug steigt er aus – im Straßenanzug –, setzt sich einen Strohhut auf und grüßt, ein Lausbub, dem ein Spaß gelungen ist.³²

Als typisch erscheint an Lindberghs Leistung die Verbindung von präziser Arbeit, sportlicher Ausdauer, militärischer Disziplin und alltäglicher Routine. Und es war genau dieser Punkt, der bei den Proben in Baden-Baden 1929 zu einer Auseinandersetzung zwischen Brecht und seinem Regisseur, dem Kölner Rundfunkintendanten Ernst Hardt, führte. Einer Anweisung des ehemaligen Theaterleiters Hardt folgend, spielte Alexander Maass, der Sprecher des Lindbergh, nach der Ankunft des Fliegers in Paris zunächst Müdigkeit.

Brecht habe ihn [daraufhin] angeschrien: »Sie sind doch ein Sportler und das ist doch eine sportliche Tat gewesen. Und der kommt ganz frisch heraus und fragt: Ist das Paris?« Hardt habe widersprochen mit dem Hinweis, der Mann sei über den Ozean geflogen, habe viele Flugstunden hinter sich und sei müde. Erst als Maass Brecht auf die Seite gezogen und versichert habe, er werde die Sache in Ordnung bringen, sei Brecht bereit gewesen, das Stück nicht zurückzuziehen.³³

Brechts *Lindberghflug* sollte also auf der Handlungsebene vorführen, was er als radiophone Übung zugleich bewirken sollte: eine Anpassung an die Bedingungen maschinisierte Arbeit. Auch wenn nach Kraepelin zwischen Ermüdung und Müdigkeit unterschieden werden muß,³⁴ so bringt Lindberghs entschlossenes »ich schlafe nicht, ich bin nicht müde«,³⁵ mit dem er bei Brecht den Verführungen des Schlafes widersteht, doch seine Person und seine Tat auf den Punkt.

Außer mit dem *Lindberghflug* war Brecht 1929 noch mit einem zweiten Beitrag in Baden-Baden vertreten: dem zusammen mit Hindemith konzipierten »Lehrstück«, dessen Aufführung am 28. Juli das Musikfest beschloß. Die künstlerische Leitung, spricht Hindemith, verortete es im Programmheft als »Gemeinschaftsspiel« auf »derselben Ebene« wie die auch im Programm vertretene »Gemeinschaftsmusik«, mit der man »die schaffenden Künstler wieder auf die Forderungen des Tages und auf die Bedürfnisse aller musikpflegenden Bevölkerungsschichten hinzuweisen« gedachte.³⁶ Daneben aber erschien auch eine kurze provokante Anmerkung Brechts, die einen gänzlich anderen Ton anschlug:

Das »Lehrstück«, gegeben durch einige Theorien musikalischer, dramatischer und politischer Art, die auf eine kollektive Kunstübung hincielen, ist zur Selbstverständigung der Autoren und derjenigen, die sich dabei tätig beteiligen, gemacht und nicht dazu, irgendwelchen Leuten ein Erlebnis zu sein. Es ist nicht einmal ganz fertig gemacht. Das Publikum würde also, *sofern es nicht bei dem Experiment mitbeteiligt*, nicht die Rolle des Empfangenden, sondern eines schlicht Anwesenden spielen.³⁷

Damit war in musikalischer Hinsicht Brechts kurz zuvor skizzierte *Musiklehre* angesprochen, die sich mit großer Schärfe gegen eine Erzeugung von »Stimmungen« wandte:

Die bürgerlichen Musiker haben in ihrer Musik ihre Gefühle ausgedrückt und in ihren Zuhörern Stimmungen erzeugt, auf deren Art es weniger ankam als auf deren Stärke. Diese Musik nennt der Denkende asozial.³⁸

Notwendig sei statt dessen eine Musik, die es vermag, »die Gefühle der Menge zu ordnen, in gleiche Richtung zu biegen.«³⁹ Durch instrumen-

34 Vgl. Rabinbach, *The Human Motor* (wie Anm. 26), S. 150.

35 Brecht, Bertolt, »Lindbergh. Ein Radio-Hörspiel für die Festwoche in Baden-Baden. Mit einer Musik von Kurt Weill«, in: *Uhu* 5 (1929), H. 7, S. 10–16 (hier S. 15); vgl. auch Brecht, *Werke* (wie Anm. 7), Bd. 3, S. 7–24 (hier S. 15).

36 *Programmheft* (wie Anm. 1), S. 18.

37 Ebd., S. 20; vgl. auch Brecht, *Werke* (wie Anm. 7), Bd. 24, S. 90.

38 Ebd., Bd. 21, S. 267.

39 Ebd.

30 Lenin, Vladimir Iljitsch, *Staat und Revolution. Die Lehre des Marxismus vom Staat und die Aufgaben des Proletariats in der Revolution*, 3. Aufl., Berlin 1951, S. 54.

31 Benjamin, *Versuche über Brecht* (wie Anm. 18), S. 37.

32 Der Artikel mit dem Titel »Lindbergh«, verfaßt von Willy Meisl, erschien in der Ausgabe vom 24. 5. 1927. Brechts *Lindberghflug* zitiert daraus wörtlich eine kurze Passage.

33 Schüssler, Susanne, *Ernst Hardt. Eine monographische Studie*, Frankfurt/M. u. a. 1994, S. 228.

tale oder vokale Beteiligung werde Musik ein »Handeln« und damit »gestisch«. Als »*lautes Fühlen*«, das »dem Fühlen des einzelnen, soweit es allgemein werden will, eine allgemeine Form« gibt, ermögliche sie eine »Organisation von Menschen auf Grundlage der Organisation von Tönen«. ⁴⁰ Das Motto der Aufführung »Besser als Musik hören, ist Musik machen« ⁴¹ entstammte der musikpädagogischen Diskussion der zwanziger Jahre, der die Erfindung des Schulfachs Musik zu danken ist, ⁴² und an der sich Hindemith seit längerem beteiligte. Daß sich die Unvereinbarkeit dieses sozialdemokratischen Hintergrunds mit Brechts Kollektivismus kaum längere Zeit verbergen ließ, zeigte sich schon 1930 bei der Veröffentlichung des nunmehr *Badener Lehrstück vom Einverständnis* genannten Textes in Heft 2 der *Versuche*, wo »in aller Kürze die Anweisungen des Komponisten Hindemith (im Klavierauszug zum *Lehrstück*, dem die erste, ganz unvollständige Fassung des Textes zugrunde liegt) als abwegig korrigiert« wurden. ⁴³ Zwar hatte Hindemith zunächst ganz im Sinne der Brechtschen *Musiklehre* betont, »das Lehrstück« habe »nur den Zweck«, »alle Anwesenden an der Ausführung eines Werkes zu beteiligen« und wolle »nicht als musikalische und dichterische Äußerung in erster Linie bestimmte Eindrücke hervorrufen«. Was darauf aber folgte, dürfte Brecht vor allem deshalb zu so deutlicher Abgrenzung veranlaßt haben, weil Hindemith offensichtlich den keineswegs unbegründeten Verdacht zerstreuen wolle, das *Lehrstück* diene der politischen Agitation. Er betonte, der »in der Partitur angegebene Verlauf« sei »mehr Vorschlag als Vorschrift«, und »Auslassungen, Zusätze und Umstellungen« seien »möglich«. »Dem die Übung Leitenden und der Gemeinschaft der Ausführenden ist es überlassen, die für ihren Zweck passende Form zu finden.« ⁴⁴ »Selbstverständlich«, entgegnete Brecht, sei »der Lehrwert einer solchen musikalischen Übung« »viel zu gering«.

Selbst wenn man erwartete, daß der einzelne »sich in irgendwas dabei einordnet« oder daß hier auf musikalischer Grundlage gewisse geistige formale Kongruenzen entstehen, wäre eine solche künstliche und seichte Harmonie doch niemals im-

⁴⁰ Ebd., S. 268.

⁴¹ Vgl. Dümmling, Albrecht, »Tun ist besser als fühlen«. Der pädagogische Aspekt bei Brecht und Hindemith«, in: *Hindemith-Jahrbuch* 17 (1988), S. 68-93 (hier S. 81f.).

⁴² Vgl. ebd., S. 78. Die Reform der Musikerziehung wurde in Deutschland vom Busonischüler Leo Kestenberg betrieben. Er war Musikreferent im preußischen Kulturministerium und Leiter der Musikabteilung des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht, an dem Brecht/Weills *Jasager* 1929 uraufgeführt wurde.

⁴³ Brecht, *Werke* (wie Anm. 7), Bd. 24, S. 90.

⁴⁴ Ebd., S. 90f.

stande, den die Menschen unserer Zeit mit ganz anderer Gewalt auseinander zerrenden Kollektivbildungen auf breiter und vitalster Basis auch nur für Minuten ein Gegengewicht zu schaffen. ⁴⁵

Ästhetische Erziehung versus Psychotechnik oder Arbeitswissenschaft ist die Formel, auf die sich Brechts Auseinandersetzung mit Hindemith bringen läßt. Die Lehre des »*Lehrstücks*«, das zugleich eine neue, nicht mehr dramatische Form des Theaters begründete, war kein durch Kunst herbeigeführtes Reich der Freiheit, sondern die »Zertrümmerung der Person« in den »wachsenden Kollektiven«. ⁴⁶ Es war somit der Prototyp eines »aktiven Lehrtheater[s]« als »eine[s] neuartigen Institut[s] ohne Zuschauer«, dessen »Spieler zugleich Hörende und Sprechende sind und dessen Verwirklichung im Interesse eines kollektivistischen, klassenlosen Gemeinwesens liegt«. ⁴⁷ Wie der *Lindberghflug* sollte es diesen Prozeß nicht nur darstellen, sondern als ganz unmetaphorisches Experiment auch mit befördern. Der »bericht vom fliegen«, mit dem es einsetzt, zitiert die letzten Zeilen des *Lindberghflugs*, die die Ingenieursleistung der motorisierten Luftfahrt feiern. Folgt der Text dort jedoch auf die umjubelte Landung des Atlantikfliegers in Paris, ist er jetzt nur mehr Erinnerung an ein gescheitertes Programm: Der Flieger ist abgestürzt und gibt, befragt durch den Chorführer, zu Protokoll:

ich beteiligte mich an den arbeiten meiner kameraden
 unsere flugzeuge wurden besser
 wir flogen höher und höher
 das meer war überwunden
 schon waren die berge niedrig
 mich hat erfaßt das fieber
 des städtebaus und des öls
 meine gedanken waren: maschinen und
 die kämpfe um geschwindigkeit
 ich vergaß über den kämpfen
 meinen namen und mein gesicht
 und über dem geschwinderen aufbruch
 vergaß ich meines aufbruchs ziel. ⁴⁸

Nach der Projektion eines als Stummfilm aufgezeichneten Tanzes von Valeska Gert mit dem Titel *Tod* »beginnt der gestürzte« zwar zunächst

⁴⁵ Ebd., S. 91.

⁴⁶ Brecht, *Werke* (wie Anm. 7), Bd. 21, S. 320.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Hindemith, *Szenische Versuche* (wie Anm. 7), S. XXIII; vgl. auch Brecht, *Werke* (wie Anm. 7), Bd. 1, S. 28.

noch »zu schreien: »ich kann nicht sterben«,⁴⁹ am Ende kommt er jedoch zur Einsicht in seine Nichtigkeit:

chor: wer also stirbt wenn du stirbst?
der gestürzte: niemand
chor: jetzt weiß er
niemand
stirbt wenn er stirbt⁵⁰

Unter der Herrschaft der Technik »fällt« die »Person«, wie Brecht zur gleichen Zeit notiert, »In Teile«, »geht über in anderes«, »ist namenlos« und »flieht aus ihrer Entbehrlichkeit in das Nichts«, um schließlich »ihre neue und eigentliche Unentbehrlichkeit im Ganzen« zu erkennen.⁵¹ Und zwar im Ganzen des ersten sowjetischen Fünfjahresplans, den Stalin 1928 verkünder hatte und im Blick auf den Brecht feststellte:

In unserer Zeit besteht eine große Furcht vor dem Überhandnehmen der Städte, und viele hängen Gedanken nach, dem zu enttrinnen. Die Führenden aber wissen, daß alle diese Gedanken von Übel sind und verwirklichen die großen Städte. So ist es auch mit dem Mechanischen und der kollektiven Moral. Die Führenden erklären den Sinn des Mechanischen und den Nutzen der kollektiven Moral.⁵²

Im »Lehrstück« erhielt somit die psychotechnische Einübung einzelner in die Bedienung der Maschinen, wie sie der *Lindberghflug* betrieb, ihren »Sinn« durch die Zwecksetzung einer kollektivistischen Lehre. »Der Mensch«, wird Martin Heidegger 1949 schreiben,

ist im Weltalter der Herrschaft der Technik von seinem Wesen her in das Wesen der Technik, in das Ge-Stell, durch dieses bestellt. Der Mensch ist in seiner Weise Bestand-Stück im strengen Sinn der Wörter Bestand und Stück. Der Mensch ist auswechselbar innerhalb des Bestellens von Bestand. Daß er Bestand-Stück ist, bleibt die Voraussetzung dafür, daß er Funktionär eines Bestellens werden kann.⁵³

Der Mensch des Maschinenzalters als Typus oder auswechselbares Bestand-Stück und der Mensch als Funktionär des Ge-Stells der Technik im Arbeitsplan –, das ist, formelhaft gesagt, die zugleich ästhetische und politische Position, die Brecht 1929 in Baden-Baden mit seinen beiden Beiträgen bezog. »Der Mensch ist Gegenstand der Untersuchung,

»[d]er veränderliche und verändernde Mensch«,⁵⁴ hieß es wenig später, behavioristisch akzentuiert, in den »Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*«, die gemeinsam mit dem »Lehrstück« im Herbst 1930 in Heft 2 der *Versuche* erschienen und der erste Entwurf einer Theorie des epischen Theaters waren. Daß aber »das Ge-Stell, das Wesen der Technik, nicht nur Menschliches sein«⁵⁵ kann, war auf dem Baden-Badener Musikfest, das ganz im Zeichen der Elektronenröhre als technischem Ausgangspunkt sowohl des Radios als auch des Tonfilms stand, unüberhörbar. Es war daher ganz unvermeidlich, daß sich Brechts experimentelle Hinwendung zum Menschen mit einer theoretischen Verdrängung der neuen elektronischen Medien verband. »Die Oper«, heißt in den Anmerkungen zu *Mahagonny* weiter, »war auf den technischen Standard des modernen Theaters zu bringen. Das moderne Theater ist das epische Theater.«⁵⁶ Und:

Der Einbruch der Methoden des epischen Theaters in die Oper führt hauptsächlich zu einer radikalen Trennung der Elemente. Der große Primatkampf zwischen Wort, Musik und Darstellung [...] kann einfach beigelegt werden durch die radikale Trennung der Elemente. [...] *Musik, Wort und Bild mußten mehr Selbständigkeit erhalten.*⁵⁷

Deutlicher ließe sich nicht sagen, daß Brechts Ästhetik medienhistorisch in die Epoche von Stummfilm, Grammophon und Schreibmaschine gehört, die sich durch die Trennung von Musik, Wort und Bild definiert, 1929 aber mit dem Durchbruch des Lichttons zur kinotechnischen Serienreife gerade an ihr Ende gekommen war. Walter Ruttmanns Film *Melodie der Welt*, der auch in Baden-Baden in Teilen gezeigt wurde, und zwar, wie das Programmheft ankündigt, in einer »Fassung mit neuen Ton- und Geräuschmontagen«,⁵⁸ wurde als erster deutscher abendfüllender Tonfilm am 12. März 1929 uraufgeführt.⁵⁹ Während das Wort sich aus den Zwischentiteln in die Unsichtbarkeit des Drehbuchs zurückzog, lief nun synchron zu den Filmbildern ein Soundtrack, in dem Instrumentalmusik nur noch Teil eines ganzen Spektrums von Tönen und Geräuschen war. In Brechts Ästhetik des psychotechnischen Experiments

54 Brecht, *Werke* (wie Anm. 7), Bd. 24, S. 79.

55 Heidegger, *Bremer und Freiburger Vorträge* (wie Anm. 53), S. 39.

56 Brecht, *Werke* (wie Anm. 7), Bd. 24, S. 78.

57 Ebd., S. 79.

58 *Programmheft* (wie Anm. 1), S. 19.

59 Vgl. Zglinicki, Friedrich v., *Der Weg des Films*, Hildesheim, New York 1979, S. 635. Zu Ruttmanns *Melodie der Welt* vgl. auch den Aufsatz von Thomas Elsaesser und Malte Hagener in diesem Band.

49 Ebd., S. XXV; vgl. auch Brecht, *Werke* (wie Anm. 7), Bd. 3, S. 37.

50 Hindemith, *Szenische Versuche* (wie Anm. 7), S. XXIX; vgl. auch Brecht, *Werke* (wie Anm. 7), Bd. 3, S. 41.

51 Ebd., Bd. 21, S. 320.

52 Ebd., Bd. 10.1, S. 525.

53 Heidegger, Martin [1949], *Bremer und Freiburger Vorträge*, in: ders., *Gesamtausgabe* III. Abt., Bd. 79, hg. v. Petra Jaeger, Frankfurt/M. 1994, S. 37.

hingegen diene die »Trennung der Elemente, also des Bildes vom Wort und der Wörter von der Musik«, die auch für den »Rundfunk«⁶⁰ leitend sein sollte, entweder, wie im Falle der Oper *Mahagonny*, einer behavioristischen »Sittenschilderung« mit den »handelnden Personen« als »Sittenschilderer[n]«⁶¹ oder aber, wie im Falle des *Lindberghflugs* und des »Lehrstücks«, einer staatlichen Übung:

Diese Spiele müssen so erfunden und so aufgeführt werden, daß der Staat einen Nutzen hat. Über den Wert eines Satzes, einer Geste oder einer Handlung entscheidet also nicht die Schönheit, sondern: ob der Staat Nutzen davon hat, wenn die Spielenden den Satz sprechen; die Geste ausführen und sich in die Handlung begeben.⁶²

Durch die schaltungstechnische Unterscheidung von Anodenstromkreis und Gitterspannung hatte die Elektronenröhre das elektrische Signal als Information isoliert und kontinuierlich regelbar gemacht. Brechts schauspieltechnische Antwort darauf sollte der Verfremdungs- oder V-Effekt sein, der zwischen dem Schauspielerkörper als Datenträger und den ausgeführten Gesten als gespeicherten und reproduzierbaren Daten unterschied, die geforderte Veränderlichkeit dieser Zustände aber selbst nicht operationalisieren konnte:

Um den V-Effekt zu setzen, muß der Schauspieler die *restlose Verwandlung* in die Bühnenfigur aufgeben. Er *zeigt* die Figur, er *zitiert* den Text, er *wiederholt* einen wirklichen Vorgang.⁶³

Was das Baden-Badener Musikfest von 1929 betrifft, bleibt somit als Resümee, daß Brechts äußerst effektvolles Auftreten dort eine Reflexion des zugleich medienhistorischen und medienästhetischen Bruchs, der sich im Programm aus heutiger Sicht deutlich abzeichnet, nicht nur nicht befördert, sondern sogar verhindert hat:

Das Fest wäre in der breiten Öffentlichkeit vielleicht nicht sehr aufgefallen, wenn nicht der Skandal um das »Lehrstück« den Abschluß gebildet hätte. [...] Das Kurpublikum, das sich politisch verhöhnt sah, protestierte, andere glaubten einen Salonkommunismus zu entdecken, und die meisten fanden den Versuch im ganzen mißlungen. Aber trotzdem war mit dem Lindbergh-Flug und dem »Lehrstück« der Inhalt des Gesamtfestes: Brecht. Es war uns allen verständlich, daß nach dem Ausgang dieser Tage die Feste in Baden-Baden nicht fortgesetzt wurden.⁶⁴

60 Brecht, *Werke* (wie Anm. 7), Bd. 21, S. 556.

61 Ebd. Bd. 24, S. 80.

62 Ebd. Bd. 10.1, S. 524 f.

63 Ebd. Bd. 22.2, S. 701.

64 Butting, *Musikgeschichte* (wie Anm. 6), S. 23.

Man hörte elektronisch erzeugte Klänge und Soundtracks, betrachtete aber Brechts psychotechnische Performances, die medienästhetisch den vorelektronischen Stand von Stummfilm, Grammophon und Schreibmaschine festschrieben, als das maßgebliche Ereignis. Mit der Verteidigung dieser Trennung im Namen des Menschen blieb die Frage nach der Technik als einer »Weise des Entbergens«,⁶⁵ die sich 1929 in Baden-Baden im planvollen Zusammentreffen von Künstlern und Ingenieuren ankündigte, verstellt. Unlängst hat das dem epischen Theater zu neuer Aktualität als theoretisches Modell für das Design von Mensch-Maschine-Schnittstellen verholfen.⁶⁶

65 Heidegger, Martin, *Die Technik und die Kehre* (= Opuscula aus Wissenschaft und Dichtung, Bd. 1), 6. Aufl. Pfullingen 1985, S. 13.

66 Laurel, Brenda, *Computers as Theatre*, Reading, Mass. 1993, S. 30 f.