Kleine Geschichte der RadioREVOLTEN (Sabine Breitsameter)

Die Geschichte des Mediums Radio ist nicht gerade reich an Revolten und schon gar nicht an gelungenen. Mit einer Ausnahme: Als Mitte der 1980er Jahre in Deutschland unter dem Druck der aufkommenden kommerziellen Sender erstmals Radiokanäle etabliert wurden, die mit wenig Wort- und hohem Greatest Hits-Anteil operierten, galt dies als geradezu revolutionär. Es gehe darum, sich vom Muff des erhobenen öffentlich-rechtlichen Zeigefingers und langweiliger Belehrungsattitüde zu befreien und „junges“, „progressives“ Radio zu machen, so die nicht ganz unberechtigte Begründung dafür, gute Pop-Musik mit prägnant und knapp formulierten Wortbeiträgen zu kombinieren. Das Konzept fand rasch enorme Verbreitung, seiner umstürzlerischen Rhetorik schloss sich namentlich die Privatwirtschaft gern an, und es wurde als Kopie von der Kopie von der Kopie zur Kenntlichkeit entstellt. Letztlich ist dieses der eigentliche Anlass für die RadioREVOLTEN in Halle, die zeigen wollen, dass sich die Radio-Imaginationen von Künstlern als Gegenentwürfe am Dudelfunk einerseits und an der öffentlich-rechtlichen Kulturradio-Sicherheitsdenke andererseits entzünden.
Aber es gab auch andere Revolten im Radio. Revolten, die nicht auf die bezwingend mehrheitsfähige Macht von inhaltlicher Vereinfachung, formaler Reduktion und gesellschaftlichem „So-ist-es-und-so-bleibt-es“ bauten. Schon das erste deutsche Original-Hörspiel (Hans Fleschs „Zauberei auf dem Sender“), das Ende Oktober 1924 über den Äther ging, zeigt eine solche Revolte. Das Stück spielt in der Institution Radio selbst und handelt von einer kühnen Radiopiraterie. Ein Durcheinander an Stimmen, Klängen und Geräuschen stört immer wieder die laufende Programmroutine. Statt linear definiertem Programm (dem vorgesehenen Donauwalzer) - polyphon collagierte Improvisation (also Neutönerisches, was dem Programmdirektor als Kakophonie allerdings ein Dorn im Ohr ist), deren Quelle zunächst nicht gefunden werden kann. Schließlich wird klar: Ein Zauberer war es, der sich des Senders bemächtigt hat. Seine Forderung: den Hörer gleichzeitig zum Sender zu machen, so wie es die Radio-Technologie erlaubt, das Gesetz aber bei Höchststrafe verbietet. Doch daraus wird nichts: Der Zauberer wird aus der Sendeanstalt rausgeschafft, und es ist das Prinzip Rundfunk, die Autorität des gesetzlich geschützten Monopols, die den historischen Sieg davontragen. Ein knappes Jahrzehnt später rollte über die Idee der „Zauberei auf dem Sender“ sowie deren Urheber die Historie mit außergewöhnlicher Brutalität hinweg. Eine Revolte also, die im Nichts verpuffte und auch Jahrzehnte später nicht als solche gewürdigt wurde. Bis heute wird der Aufstand des Zauberers im Hörspiel von 1924 in der Hörspiel-Geschichtsschreibung allein als klangästhetische Emanzipation betrachtet.

Dies gilt ebenso für eine weitere Radiorevolte, die Anfang der 1960er Jahre ihren Ausgang nahm, auch sie verpuffte im Nichts. Sie wurde von Friedrich Knillis Idee des „totalen Schallspiels“ eingeleitet und lieferte die Vorlage für die Bewegung des Neuen Hörspiels. Forderte Friedrich Knilli, das Hörspiel möge den Anschluss an Entwicklungen finden, die in der elektroakustischen Musik längst eingeleitet waren, sich von der literarischen Fixierung und ihrer moralisierend-überhöhenden Erstarrung der 1950er Jahre lösen, so führte das Neue Hörspiel Knillis programmatische Kritik hin zu Brechts „Radiotheorie“ und zu Marcuses „Befreiung der Wahrnehmung“. Das Radio als offenes Feld der Beteiligung, das nicht illusionär-realistische „Konsum“bedürfnisse der Hörer bedient, sondern diese durch Brüche und Andersartigkeiten zu einer bewussten, aktiv-rezeptiven Aneignung führt: Neben neuen Materialbegriffen wurden auch neue Formen, Dramaturgien, spartenübergreifende Konzepte im Unschärfebereich zwischen Musik, Literatur und Konzeptkunst erprobt. Insbesondere im Hörspiel-Programm des Südwestfunks wurde mit Zweiweg-Kommunikation, Hörerbeteiligung, Original-Ton, Laienschauspielern und Improvisation experimentiert. Doch auch in dieser Revolte verpuffte der gesellschaftskritische, der wirklich „aufständische“ Anteil, der ursprünglich dem Neuen Hörspiel Pate stand, nicht zuletzt unter dem Druck abnehmender Budgets und der sich abzeichnenden Entwicklung des Hörfunks hin zu einem unterhaltenden Begleitmedium. Übrig blieb von dieser Revolte das, was Anfang der 1980er Jahre als Ars Acustica apostrophiert zunehmend Eingang in die Programme fand: spezifisch radiophone Formen, organisiert nach rein klangästhetischen Kriterien, die aber Aspekte der technischen Apparatur und der gesellschaftspolitischen Rückbindung des Mediums in aller Regel unberücksichtigt lassen.
Was wird nun aus der dritten Radiorevolte, die hier genannt sein soll und ihren Ausgangspunkt in der Öffnung des Internet nahm? Vor allem das Streaming wurde seinerzeit von vielen Künstlern als Befreiungsschlag empfunden: Anstatt umständlich (und in der Regel mit wenig Aussicht auf Erfolg) bei den Behörden herkömmliche Radiofrequenzen zu beantragen, deren Reichweite zudem auf ein bestimmtes Territorium begrenzt bleibt, tat sich mit dem Internet eine technische Verteilerstruktur auf, die frei zugänglich ist. Seither kann jeder, der über technische Mindestvoraussetzungen verfügt, zum „Sender“ werden und auditive Inhalte im Netz veröffentlichen. Warum also dann nicht gleich zum Radiosender werden, Frequenzen einfordern und so das Manko des Internet umgehen, nur für eine limitierte Anzahl von Hörern zugänglich zu sein? Nicht von ungefähr startete die Bewegung freier, nichtkommerzieller Radios in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu Webcasting. „Resonance FM“ in London oder die temporären Radiounternehmungen des „relab.net“ sind frappierende Beispiele dafür. Sie zeigen, dass Radio keineswegs auf ein Set standardisierter Invarianten (sogenannter „Formate“) hinschrumpft, wie es sich in den etablierten Medien seit Mitte der 1980er Jahre darstellt, sondern dass aus dem Anspruch von Künstlern auf das Medium nicht nur eine ästhetische sondern auch eine gesellschaftliche Suche zur Neu-Verortung des Radios erwächst. Dies insbesondere in einer Zeit, in der das öffentlich-rechtliche Kulturradio seine Rolle als Kunstproduzent dezidiert abzustreifen beginnt (so in der Rede des SWR-Intendanten Peter Voß vom Oktober 2004). Ob es klug ist, wenn sich die schöpferische Radioproduktion – gesponsert von öffentlichen Kunstfördergeldern - in den freien Bereich hinein verlagert, sei an dieser Stelle mit einem Blick auf die Entwicklung in den USA bezweifelt. Seit dort, nach einer Hoch-Zeit freier

radiophoner Kunst Anfang der 1990er Jahre, das National Endowment for the Arts die Förderung von Radioproduktionen eingestellt hat, kämpfen deren Macherinnen und Macher auf verlorenem Posten.
RadioREVOLTEN: Immer artikulierten sich Aufstände im und mit dem Radio zu einer Zeit, als inhaltlicher und ästhetischer Stillstand im Medium offenbar wurden, der wiederum für die Fixierung des Mediums auf ein bestimmtes Modell gesellschaftspolitischer Legitimierung stand. Was wir brauchen, sind Revolten, denen es gelingt, Radio nicht als abgeschlossenes Konzept zu zementieren, sondern als Suchbewegung offen zu halten, deren neue Ästhetik auch gleichzeitig neuen gesellschaftlichen Entwicklungen entspricht. Dies ganz im Geiste von Hans Fleschs „Zauberer“ von 1924, aber mit hoffentlich größerer Nachhaltigkeit.