

On the Air/ In the Sky

Om radioteori i Walter Benjamins *Lichtenberg* og Ingeborg Bachmanns
Der gute Gott von Manhattan

ERIK GRANLY JENSEN

I

I en kort indføring gør programlederen opmærksom på det ganske særlige ved dette hørespil, nemlig, at det er børnenes opgave ved hjælp af fantasien at oversætte lydene og støjen, der undervejs optræder på bekostning af diverse narrative sekvenser, og her efter indsende svarerne til radiostationen.¹

Ordene er Walter Benjamins i en forbemærkning til sit hørespil *Kasperl und der Rundfunk. Eine Geschichte mit Lärm*, som den 9. September 1932 blev sendt i den vesttyske børneradio i Köln.² Men selvom Benjamins hørespil lyder som et ganske uskyldigt og upolitisk projekt, er dette imidlertid på ingen måde tilfældet. For *Kasperl und die Rundfunk* er en ganske anarkistisk historie om den unge mand Kasperl, der efter et skænderi i en fiskeforretning bliver inviteret i radioen. Han benytter dog ikke denne lejlighed til at fortælle sin kone, at han er blevet forsinket, men håner og fornærmer i stedet såvel overborgmesteren i Köln som politidirektøren, når han får mikrofonen i hånden, hvorfor han efterfølgende bliver nødt til at flygte fra radiostationen. Efter en længere flugt fra politiet vender Kasperl udmattet hjem til sin kone, og mens han ligger i sin seng, fortæller han hende, hvordan han i nær fremtid vil overfalde direktøren af radiostationen og overtage kontrollen af denne. Inden det kommer så vidt træder direktøren dog pludselig ind af døren og overrækker Kasperl en check på 1000 Mark. For mens han gemte sig fra politiet, havde folk fra radiostationen placeret en mikrofon under hans seng og efterfølgende optaget terrorplanerne.

Hørespillet slutter dog ikke, som man kunne tro, med Kasperls arrestation men ganske grotesk, når han får overrakt en kopi af optagelsen, mens der i baggrunden afspilles brudstykker fra denne.³

Når det indledningsvis i denne artikel om Walter Benjamin og Ingeborg Bachmann er værd at overveje *Kasperl und der Rundfunk* er det især på grund af den eksplicitte konfrontation mellem fortælling og det medium, denne formidles i. For Benjamins hørespil er ikke blot en anarkistisk tekst om individets kamp mod en totalitær statsmagt, der leder tankerne hen på Kafkas romaner. Det handler i lige så høj grad om radiomediet og dets evne til at overskride grænsen mellem det offentlige og det private rum; og det er især med dette perspektiv for øje, at Benjamins indledningsvis citerede instruktion til programlederen er interessant. For når hørespillet indledes med at bede børnene om deres fortolkninger af de i alt seks lydsekvenser: det drejer sig om ringende telefoner, smækkende døre, mennesker der løber, trafiklarm osv., så bringes de præcis i den samme position, som Kasperl befinder sig i mod slutningen af hørespillet. For optagelserne, som radiofolkene foretog i Kasperls hjem er ikke interessante, fordi de er konspirationer. Snarere er de vigtige, fordi de peger på hans kreative formåen. Det er denne formåen radiofolkene vil sikre sig og siden anvende til deres formål. Med dette for øje er det naturligvis helt centralt at Benjamins programleder efterlyser børnenes kreative udlægninger i åbningssekvensen. Utvivlsomt skal denne bizarre dobbeltmanøvre forstås som et opdragende moment fra Benjamins side, i den forstand, at kontrollen med

radioen eller et hvilket som helst andet massemedium til enhver tid er udtryk for, hvem der besidder magten i samfundet, og *Kasperl und der Rundfunk* virker, sin slap-stick humoristiske tone til trods, som et forsøg på allerede tidligt at oplyse den tyske ungdom om denne magtstruktur.⁴

Når Benjamin nogle få år senere i sit berygtede essay om kunstværkets reproduktion, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935/38) vender sig mod filmmediet, er det præcis med blik for bemægtigelse og magtudøvelse som propaganda, at han afslutningsvis fordrer en kunst, der ikke kan misbruges i politisk øjemed, men som modtræk selv må blive politisk. Fordi det er et sådant misbrug, Kasperl bliver udsat for i slutningen af hørespillet, er spørgsmålet naturligvis, hvordan en sådan ikke-reproducérbar kunst, dvs. en kunst, som en politisk modstander ikke kan bemægtige sig til sit

formål, kunne tage sig ud? Hvis Benjamin under henvisning til filmen og med slagordet 'bruderfaring' pegede på dette mediums hyppige frekvens af billedskift som forberedelse for et langt mere radikalt, revolutionært omslag, der ikke kunne misbruges, så er det i begyndelsen af 1930'erne med øje for en ganske subtil indoptagelse af modstanderens taktik som *assimilation* og en omvending af modtager-afsender forholdet, der for Benjamin åbner en mulighed for at tænke kritisk gennem radiomediet.⁵

I foråret 1932, altså nogle få måneder før opsætningen af *Kasperl und der Rundfunk*, påbegynder Benjamin endnu et hørespil, nu om den tyske fysiker og filosof Georg Lichtenberg.⁶ *Lichtenberg-hørespillet* skal fremhæves, fordi dette stykkes replikker fordækt er opbygget af formuleringer fra Lichtenbergs breve og notesbøger og gennem denne diskrete montage på afgørende punkter peger på det politiske modtræk, der sætter sig igennem som den måske vigtigste kritiske gestus hos Benjamin: en netop *assimilerende* metode, hvor citatet indtager den helt centrale placering. Endnu vigtigere er det at fremhæve *Lichtenberg*, fordi færdiggørelsen af dette hørespil markerer et sammenløb af Benjamins filosofi, den politiske situation i Tyskland i tiden umiddelbart før nazisternes magtovertagelse i 1933 og ikke mindst af den rolle radiomediet indtager i den forbindelse.

Først en ramme. For den 29. oktober 1923 blev radioen, der på dette tidspunkt udelukkende havde været anvendt til militære formål, også et folkeligt og kulturelt medium med udsendelse af især koncerter og digtoplæsninger. Allerede i 1924, hvor salget af radioer til private var eksploderet, noteredes de første eksperimenter med radiokunst, i begyndelsen mindre lydkulisser og scener og med tiden egentlige hørespil; og frem til det skæbnesvangre rigsdagsvalg i 1933 udviklede hørespillet sig til en egentlig genre for sig med Brecht, Benjamin og Kurt Schwitters som de mest prominente repræsentanter.⁷ I deres fine artikel *Walter Benjamins Valgfugl* beskriver Günter Oesterle og Harald Tausch omstændighederne omkring rigsdagsvalget den 5. marts 1933 fra netop Benjamins perspektiv; og selvom det på dette tidspunkt var utænkeligt, at *Lichtenberg* grundet Benjamins jødiske herkomst ville blive op-

ført i den statskontrollerede, tyske radio, var det dette manuskript, han skrev igennem en sidste gang denne aften.⁸ Især er det bagsiden af manuskriptet, som interesserer Oesterle og Tausch, fordi Benjamin her under listen af valgresultater har tegnet en lille fugl med stækkede vinger og ved siden af lakonisk skrevet: Der Wahlvogel, valgfuglen; og selvom Oesterle og Tausch insisterer på at læse mellem disse to vidnesbyrd: reaktualiseringen af Lichtenberg og fuglen som konkret reaktion på valgresultatet, sættes disse overvejelser ikke i egentlig forbindelse med Benjamins tænkning i disse år.⁹

For hvad Oesterle og Tausch ikke nævner, er at reaktualiseringen af Lichtenberg sætter sig igennem med en ganske markant gestus i dette hørespil, hvis handling er henlagt til måneuniversitet Muri. For akkurat som Lichtenberg-figuren er en monteret og komponeret stemme fra Lichtenbergs egne optegnelser – og kun med det forbehold kan kaldes Benjamins kreation – stammer også hørespillets øvrige aktører, månevæsenerne Labu, Sofanti og Peka, fra netop en anden planet. De stammer fra den tyske forfatter Paul Scheerbarts (1863–1915) i dag forlængst glemte science fiction-roman *Lesabéndio* fra 1913.¹⁰ Når Scheerbarts *Lesabéndio*, der har undertitlen 'en asteroideroman', skal nævnes her, er det især med blik for den forståelse af romanen, som Benjamin fremlægger i *Erfahrung und Armut*, en kort tekst skrevet i efteråret 1933, altså umiddelbart efter Benjamin på grund af nazisternes magtovertagelse måtte flygte fra Berlin. Som titlen antyder er *Erfahrung und Armut* en tekst om erfaringsproblemet i det moderne, et problem, der fremstår som det måske vigtigste hos Benjamin. Allerede i en tidlig kritik af Kants empiriske subjekt, *Über das Programm der kommenden Philosophie* fra 1917, bestemmer Benjamin relationen mellem erfaring og erkendelse som den vigtigste udfordring for en kommende, filosofisk tænkning, og det er videretænkningen af dette projekt han udfolder i *Erfahrung und Armut* og siden vil fortsætte i essayet om Nikolai Lesskow, *Der Erzähler*.¹¹ Som årsag til erfaringsstabet peger Benjamin især på teknificeringen af det menneskelige liv og skriver opsummerende: "Dette erfaringsarmod vedrører ikke blot privatpersoner, men overhovedet

dette at være menneske", 'Menschheitserfahrungen überhaupt'.¹²

Men Benjamin ville ikke være Benjamin, hvis han ikke præcis med denne dystopiske samfunds- og artsanalyse samtidig ville foregribe muligheden for et modtræk eller en ny begyndelse. Under slagordet 'det nye barbari', 'das neue Barbarentum' søger han efterfølgende at skitsere forudsætningerne for en ny kunst, der vil vokse frem af sammenbruddet i det herskende erfaringsbegreb.¹³ Benjamin fordrer en kunst, der 'vil rydde bordet', 'ikke se til hverken højre eller venstre'. Snarere vil det være en kunst skabt af konstruktører af en radikal anden virkelighed, en kunst, der vil henvende sig til andre væsener end forestillingen om 'det europæiske menneske'. Allerede i et essay fra 1929 taler Benjamin om det specifikt 'umenneskelige' hos den schweiziske forfatter Robert Walser, og i 1930 får den østrigske kritiker Karl Kraus prædikatet 'Menschenfresser' og fremstår herigennem som selve indløsningen af det umenneskelige, 'das Unmensch'.¹⁴ I *Erfahrung und Armut* forsøger Benjamin at formulere denne begynden forfra i forhold til Bertold Brechts episke teater, Paul Klees sirlige blyantstreger samt Adolf Loos refleksioner over moderne arkitektur.¹⁵ Frem for alt er det dog Paul Scheerbart og dennes *Lesabéndio*, hvis kun menneskelignende væsener for Benjamin repræsenterer det nye barbari. Især navngivningen hos Scheerbart interesserer Benjamin, udtrykt i de tre helte Peka, Labu og Sofanti. Om disse navne skriver han:

Også russerne giver deres børn gerne 'umenneskelige' navne: de kalder dem Oktober efter revolutionsmånedens eller *Pjatiletka* efter femårsplanen eller *Aviachim* efter et selskab for luftfart. Dette er ingen teknisk fornyelse af sproget, men mobiliseringen af dette i kampens ellers arbejdets tjeneste; under alle omstændigheder forandring af virkeligheden, ikke beskrivelsen af denne.¹⁶

Den udtalte kommunistiske jargon til trods er det værd at hæfte sig ved, at det er forskellen mellem transformation af virkeligheden og beskrivelsen af denne, der for Benjamin er helt afgørende. Hvordan skal dette nu forstås? Benjamins enigmatiske svar er et eksempel fra Scheerbarts roman, nemlig at den-

nes figurer bor i glashuse – og herigennem assimilerer den ophævelse af skellet mellem privat og offentligt rum, som massemedierne og i vid udstrækning også det urbane liv har påført mennesket. For Benjamin er Scheerbarts *Lesabéndio* herigennem på en gang kritisk og uangribeligt på højde med sin samtid.¹⁷

Perspektivet i *Lichtenberg* er, at de nævnte månevæsener fra Scheerbarts roman observerer menneskets liv på jorden. Især er det dog den historiske Georg Lichtenberg, som har deres interesse, måske fordi han med bygningen af en lynafleder lagde grunden til de insigter om lydens bevægelse gennem atmosfæren, der er forudsætningen for radioens opfindelse.¹⁸ Hvad apparatur angår er Peka og vennerne dog langt foran Lichtenberg og formår via en såkaldt spektrofon at opfange signaler fra jorden, som siden moduleres til lyd og billeder. Benjamins simple greb er med andre ord at lade jorden og

mennesket være objekt for undersøgelsen, hvorved lytteren til hørespillet, der sidder ved et lignende apparatur som månevæsenerne, nødvendigvis orienterer sig i forhold til netop deres perspektiv. Benjamins ideelle lytter erfarer derfor sig selv som forskellig fra det overleverede europæiske menneske, repræsenteret ved Georg Lichtenberg og dennes hustru Dorothea, men på bølgelængde med Peka, Labu og Sofanti.¹⁹ At afskeden med fortiden, som Benjamin fordrer i *Erfahrung und Armut*, i *Lichtenberg* kun er mulig via en montage af Lichtenbergs historiske skrifter, er imidlertid på ingen måde selvmodsigende. For mere end noget andet er Benjamin historiefilosof. At skitsere dette nye historiebegreb, der vokser frem af destruktoren af det hidtil gældende, kræver imidlertid en længere omvej over forestillingen om 'aktualisering' og 'konstellativ tænkning' hos Benjamin, som det vil sprænge rammen for denne artikel at redegøre yderligere for. Vigtigere er det i forlængelse af Lichtenbergs bygning af lynaflederen, månevæsenernes position højt i himlen og ikke mindst i forhold til den centrale rolle radioen eller spektrofonen indtager i *Lichtenberg* at vende blikket fremad mod den udvikling radiokunsten og især hørespillet gennemgik i årene umiddelbart efter 2. Verdenskrigs afslutning. For hvis især Benjamin, Brecht og Schwitters fremstår som de mest prominente skikkelser i den første generation af hørespilsforfattere, dvs. fra cirka 1924 og frem til 1933, så er det især Günter Eich, Friedrich Dürrenmatt og Ilse Aichinger, der tegner udviklingen i genren efter 1945. Når det imidlertid er Hans G. Helms og især Ingeborg Bachmanns hørespil jeg vil fremhæve, er det fordi, der her i højere grad aftegner sig spor tilbage til Brecht og især Benjamin.

Et eksempel på Helms (1932-) hørespil er det ganske enigmatiske *Fa: M'ahniesgwow* (1959), hvis titel stammer fra James Joyces *Finnegans Wake*, måske det litterære kunstværk, der med størst konsekvens har udforsket litteraturen som lyd. James Connor har da også ganske overbevisende demonstreret ligheden mellem Joyces roman og en brusende radio fra 1920'erne med dens ekstreme baggrundsstøj og sammenløb af uforenelige diskurser; og det er utvivlsomt også en sådan forståelse af Joyce, der

ligger til grund for Helms' valg af titel.²⁰ Helms' *Fa: M'ahniesgwow* og Paul Pörters *Schallspielstudien* er pionerværkerne i det stærkt eksperimenterende tyske hørespil efter 2. Verdenskrig, hvor lydeffekter og sampling endegyldigt træder i forgrunden på bekostning af det traditionelle dramas dialog og narrative forankring. Mark E. Cory argumenterer endvidere, at det er dette sene hørespil, der genopdager og viderefører indsigterne fra Weimar-republikkens mange eksperimenter.²¹

Når det imidlertid er Ingeborg Bachmanns *Der Gute Gott von Manhattan* (1958), som vil være mit eksempel i det kommende, er det for det første, fordi radiomediet hos Bachmann gestalttes i umiddelbar forlængelse af Benjamins *Lichtenberg*, og for det andet, fordi Bachmann eksplicit markerer konfrontationen mellem dialog og ren lyd, og herigennem peger såvel bagud mod Benjamin og Brecht som fremad mod det nye eksperimenterende tyske hørespil.²²

II

Sammen med Nelly Sachs fremstår Ingeborg Bachmann (1926–73) vel i dag som den vigtigste kvindelige digter i det tyske sprogrum efter 2. Verdenskrig. Dette prædikat opnåede hun især på grund af digtsamlingerne *Die gestundete Zeit* (1953) og *Anrufung des Großen Bären* (1956) og ikke mindst den monumentale romancyklus *Das Todesarten-Projekt* (1966–73), der med undtagelse af romanen *Malina* (1970) forblev uafsluttet ved Bachmanns død i 1973. At receptionen især har fokuseret på relationen til Heidegger og Wittgenstein er på sin vis en naturlig konsekvens af den afhandling Bachmann skrev om Heidegger i 1950 og hendes intense beskæftigelse med Wittgenstein i de efterfølgende år.

Det egentlige gennembrud som lyriker fik Bachmann i 1952 i forbindelse med en i tysk litteraturhistorie efterhånden legendarisk oplæsning hos kunstnergruppen *Gruppe 47*, hvor også Bachmanns ven, den på det tidspunkt helt ukendte Paul Celan, læste sine tidligste digte.²³ Allerede med udgivelsen af prosasamlingen *Das Dreißigste Jahr* i 1961 forlod Bachmann dog lyrikken til fordel for en prosa, der

søgte at inkorporere især lydhørheden fra de tidlige digte i en såvel filosofisk som politisk prosa.

Til den lyriske del af det tidlige forfatterskab hører endvidere Bachmanns tre hørespil, som hun skrev i perioden 1952 til 1958, hvor det første *Ein Geschäft mit Träumen*, blev sendt i østrigsk radio i 1952. Året efter blev *Die Zikaden* opført på NDR i Hamburg, hvorefter der skulle gå tre år, før Bachmann fik afsluttet sit sidste og også mest berømte hørespil, *Der gute Gott von Manhattan*, der udsprang af et besøg i USA i 1955. Som titlen antyder, er *Der gute Gott von Manhattan* henlagt til menneskevrirmlen i New York og kan derudover, på trods af receptionens fokus på især kærlighedsdiskursen, bedst beskrives som installeringen af en fortælleposition. Hørespilletts ramme udgøres således af en forhørs-scene mellem en dommer og en anklaget, der lyder navnet 'Der gute Gott'; og selvom det indledningsvis svæver en smule i det uvisse, drejer anklagen sig om en række uopklarede bombesprængninger på Manhattan. I forbindelse med den seneste sprængning på *Hotel Atlantic* har politiet anholdt 'Der gute Gott' i hotellets foyer. Det efterfølgende forhør, der altså samtidig er hørespilletts begyndelsespunkt, kredser dog ikke, som man skulle tro, om skyldsspørgsmålet. For allerede tidligt bliver det klart, at 'Der gute Gott' opererer hinsides sådanne kategorier. I sin analyse af hørespillet diskuterer Sigrig Weigel især dette spørgsmål i forhold til Benjamins 'guddommelige ret' i de to essays *Zur Kritik der Gewalt* og *Karl Kraus*.²⁴ Men selvom denne analyse afgjort peger på centrale konflikter i Bachmanns hørespil, er det de lydsekvenser, der træder i stedet for spørgsmålet om skyld, jeg vil forfølge. For til stadighed afbrydes forhøret af stemmer, der i regibemærkningerne blot beskrives som monotone og neutrale. Det er stemmer, der ikke synes at komme nogen steder fra, blot lyder de i rummet eller måske i figurernes bevidsthed. Det er stemmer, der taler uden at følge nogen syntaks og uden afkodelige budskaber, blot er de stadige variationer over et vandringstema fremført ganske mekanisk og stort set udelukkende i imperativ. Hørespilletts første scene afsluttes således på følgende måde:

GÅVED GRØNT LYS GÅ

TÆNK PÅ DET SÅ LÆNGE DER ER TID
 DU KAN IKKE TAGE DET MED DIG
 GÅ VIDERE HURTIGERE SOVE
 HURTIGERE DRØM MED OS
 SKYBRUD NEDSLAG HURTIGERE
 JORDSKÆLV LETTERE SIKRERE
 TÆNK PÅ DET VED GRØNT LYS
 FORSIGTIGT FORAN DEN RØDE OG DEN BRUNE
 DEN SORTE OG DEN GULE FARE
 HVAD SKULLE VORES MORDERE TÆNKE
 DU KAN IKKE GØRE DET STANDS
 STÅ STILLE VED DET RØDE LYS ²⁵

Ud over disse stærkt lyriske stemmer afbrydes for-
 høret igen og igen af lydsummer fra fortællingen om
 Jan og Jennifer, der tilfældigt løber på hinanden i
 New York, falder i snak og indleder en stormfuld
 forelskelse. Da de to lejer sig ind på netop *Hotel
 Atlantic* forstår vi, at det er lydsummerne fra den
 anklagede bombemands fortælling om sine ofre.
 Hotel Atlantic er imidlertid vigtig af endnu en årsag.
 For fordi Jan og Jennifer hver dag beslutter sig for
 at blive endnu en nat på hotellet, og følgelig må
 flytte fra værelse til værelse, stiger de fra 7. til 30. og
 endelig til 57. etage den sidste dag. At denne tilsyne-
 ladende banale iagttagelse er ganske vigtig for en
 forståelse af Bachmanns hørespil, bliver synligt da
 Jan får overrakt et brev fra bombemandens to kure-
 rer, de to egern Billie og Frankie:

JAN: Der står 'fortæl det til ingen'

JENNIFER: og videre?

JAN: 'du vil tilbringe aftenen med Jennifer på den himmelske
 jord...'

JENNIFER: Hvorfor 'himmelske jord'?

JAN: Fordi det er der, vi er, Ma-na-Hat-ta. Sådan har india-
 nerne forklaret mig navnet [...]²⁶

Akkurat som måneuniversitet Muri i Benjamins
Lichtenberg befinder sig højt i himlen, har Bachmann
 gennem såvel valget af Manhattan som lokalitet,
 'den himmelske jord', og ved den sidste dag i fortæl-
 lingen at lade Jan og Jennifer stige op på 57. etage på
 lignende vis henlagt *Der gute Gott von Manhattan* højt
 over jordens overflade. Når dette forhold skal frem-

hæves på bekostning af hørespillets øvrige temaer, er
 det fordi dramaets slutscene og især den rolle radi-
 oen indtager, først i dette perspektiv bliver forståe-
 lig.

For som antydnet ovenfor har 'der gute Gott' udset
 sig det unge par som sine næste ofre, hvorfor han da
 også leverer en nydeligt indpakket tidsindstillet
 bombe til hotelværelset. Det er imidlertid kun Jen-
 nifer, der på dette tidspunkt er på hotellet. For efter
 et kort ærinde på landjorden, sidder Jan for en stund
 på en lokal bar. Da han på et tidspunkt spørger bar-
 tenderen, hvad klokken er, søger denne efter en ra-
 diokanal, hvilket samtidig introducerer hørespillets
 kulmination som det moment, hvor radiomediet,
 træder i karakter som andet og mere end blot for-
 midler af musik mellem hørespillets scener. Et læn-
 gere uddrag fra denne scene er derfor instruktivt:

BARTENDER: *mens han forsøger at indstille radioen.* Baseball-
 kampen er allerede forbi. Reklamer Selvfølgelig.

STEMMER: *der sagte kommer fra apparatet.* GÅ GÅ VIDERE
 GÅ

JAN: Jeg er nødt til at gå.

BARTENDER: De kan ikke komme videre ned af 46. gade.
 De har gravet den op. Jeg aner ikke hvorfor. Men De er nødt
 til at gå tilbage en hel gade.

JAN: Nå sådan. Det er også så tomt her..

STEMMER: *sagte* TÆNK PÅ DET SÅ LÆNGE DER ER
 TID.

JAN: Endnu en dobbelt. Ved De i øvrigt ... jeg ville egentlig
 gerne ... keder jeg Dem?

BARTENDER: Nej på ingen måde. Kender det. Kender De
 ingen?

JAN: Nej, det er ikke det. Det ville bare være rart at snakke lidt.
 Bare sådan.

BARTENDER: De er et godt menneske. *Han stiller glasset hen
 foran ham*

JAN: Er det en avis fra i dag?

BARTENDER: Selvfølgelig. Tag De den bare.

JAN: Skal bare lige kaste et blik i den ... jeg har ikke læst en
 avis i dagevis forstår De. *Han åbner den.*

STEMMER: *sagte* INGEN NÅDE TÆNK PÅ DET

JAN: Hjemme, jeg mener, på den anden side, er der kommet
 ny regering. Jeg havde ingen anelse.

STEMMER:

INGEN NÅDE INGEN TID TIL NÅDE

JAN: *Mens han farer op. Klokken. Kan De ikke finde et andet program?*

BARTENDER: Jeg kan da forsøge.

Han leder efter en anden station

STEMMER:

Bryder langsomt igemmen, ledsaget af baggrundsstøj.

TÆNK PÅ DET DU KAN IKKE GØRE DET

STANDS! STÅ STILLE STANDSVED LYSET

BARTENDER: Jeg prøver.

Han fortsætter med at dreje og støder på musik, som højt trænger igennem og derefter brat bliver afbrudt af en rungende eksplosion.²⁷

Det er naturligvis bomben, der detonerer på Hotel Atlantic med dette sønderlemmende brag, hvis lydniveau ligger markant højere end samtlige lyde i Bachmanns hørespil. Vigtigt er især den umiddelbare overgang fra musikken til eksplosionen. For i Gert Westphals opsætning fra 1958 eksploderer bomben ikke blot. Med en særlig knistrende effekt markerer Westphal eksplicit, at det er en *transmitteret* eksplosion, en eksplosion der formidles via radioen og derfor ikke overdøves, men træder i stedet for musikken. Den transmitterede eksplosion markerer endvidere relationen til de stemmer, der undervejs i hørespillet er kommet fra ingen og alle steder, men i denne sidste scene entydigt kommer fra radioens højttaler. Det er altså også dette lyriske ord der med eksplosionen – ikke forsvinder – men moduleres til støj.

Hvis bomben i *Der gute Gott von Manhattan* udelukkende er i rummet som transmitteret eksplosion, etablerer Bachmann og Westphal en lignende dobbeltmanøvre mellem fortælling og medium, som jeg indledningsvis diskuterede i forhold til Benjamin. Vigtigere her er det dog, at det med denne afsluttende eksplosion højt i himlen bliver indlysende, hvorfor eksplosionen formidles via radioen hos Bachmann. For fordi eksplosionen ekspliciteres som en transmitteret eksplosion fremstår *Hotel Atlantic* ikke blot som bombemål, men samtidig som en gigantisk antenne midt i New York, en antenne, der opfanger og samler alt, men også *formidler* den totale destruktion, der afslutter *Der gute Gott von Manhattan*. Så på trods af hørespillets traditionelle og måske

konservative dialog, er det eksplosionen og den ubærlige knistren i højttaleren, der bliver tilbage. Det er denne knistren alting i hørespillet orienterer sig imod.

Kun er der til slut dommeren og 'der gute Gott' i

retslokalet tilbage, og selvom anklagen ikke frafaldes, får bombemanden sin frihed i hørespillets sidste scene. Men fordi kulminationen i hørespillet er bombens detonation, bliver afbrydelsen af forhøret andet og mere end blot de tos gåen hver til sit, fordi der ikke er mere at fortælle. For med eksplosionen begynder dette ord 'Verhör' at pege på også verbet 'hören', og 'Verhör' bliver på en gang det sted, hvorfra hele fortællingen strømmer og den instans, hvis grundlag forsvinder med eksplosionen. For som omtalt ovenfor drejer forhøret sig ikke om skyld, men

om formidlingen af fortællingen. 'Verhör' bliver i denne spaltethed mellem udsagn og lyd, fortælling og destruktion som støj til digterisk hørespilsord i egentlig forstand; og måske er det i dette perspektiv, at det tilbagevendende vandringstema i de omtalte (radio)stemmer lader sig aflæse: som netop vandringen frem imod eller tilblivelsen af hørespilsordet, et ord fikseret på tærsklen mellem udsagn og afkodelighedens kollaps, dvs. ren støj.

Hvis Benjamins assimilerende metode i *Lichtenberg* lod sig beskrive som monteringen af *Lichtenbergs* noter og breve og et forsøg på herigennem mimetisk at forholde sig til destruktionen i det hidtil gældende erfaringsbegreb, så anvender Bachmann montagen på lignende vis, men med et andet formål. For de fire lydspor, der ustandselig afbryder hinanden: forhøret, stemmerne, Jan og Jennifers, Billie og Frankies samtaler, orienterer sig alle mod det slutpunkt, som eksplosionen formidler. Akkurat som i Benjamins *Lichtenberg* søges denne destruktion omsat til en mulighed for at begynde forfra. Måske markerer Bachmann som Benjamin udgangspunktet for et politisk alternativ, men vigtigere synes det for hende at være at markere produktionen af det digteriske massemedieord.

Derfor til slut Bachmanns første ord i den takketale hun holdt den 17. Marts 1959, da hun for netop *Der gute Gott von Manhattan* modtog *De blinde krigsveteraners hørespilspris*: "Forfatteren, sådan er hans natur, ønsker sig blot ørenlyd."²⁸

Noter

1. Min modificerede oversættelse (EGJ), sml. Benjamin (1991) GS VII: 832-33. Hvor andet ikke er anført er de danske oversættelser mine.
2. Den 10. marts 1932 blev hørespillet sendt første gang under titlen *Radau um Kasperl*, men fordi Benjamins ledsagende kommentarer til hver af stykkets scener knytter sig til *Kasperl und der Rundfunk* er det denne titel, jeg har valgt at henvise til, sml. *Radau um Kasperl*, GS IV: 674-695. For Benjamins regibemærkningerne til *Kasperl und der Rundfunk* se GS VII: 832-36.
3. GS VII: 836.
4. Med fordringen af aktiv deltagelse ligger Benjamins hørespil sig i umiddelbar forlængelse af vennen Bertolt Brechts *Der Lindberglug* (1929) om Charles Lindbergs berømte første flyvning over atlanten i 1927. Også dette hø-

respil er skrevet til børn og som Benjamins *Kasperl und der Rundfunk* bygget op omkring aktiv lytterdeltagelse. Om denne Lehrstück-filosofi skriver eksempelvis Mark E. Cory: "Brecht was very clear on the dangers of passive listening, 'concert' listening, which he felt could lead to a mind-numbing identification with a heroic individual. His insistence on choral recitation, on activating the audience in a critical and didactic exercise, on interfering with verisimilitude through the 'alienation' effect – all were designed to transform the art of radio the way his theory of the epic theater was to transform the stage." Cory (1992): 345.

5. Se også *Gespräch mit Ernst Schoen*, GS IV: 548-51, for yderligere overvejelser om radioens kritiske potentiale. Allerede i februar 1925 omtaler Benjamin i et brev til Gerhard Scholem en løs tilknytning til *Südwest Rundfunk*, men det er altså ikke før 1932, at Benjamin selv begynder at skrive hørespil, sml. Benjamin (1978): 371-75 og GS IV: 1053-54. Om Benjamins øvrige radioarbejder, se eksempelvis Schiller-Lerg (1984).

6. Ud over *Lichtenberg. Ein Querschnitt* og *Radau um Kasperl* taler udgiveren af de samlede skrifter bd. IV Tillmann Rexroth om tre yderligere såkaldte 'Hörmodelle': skitsen *Hörmodell* og radiospillene *Gehaltserhöhung. Wo denken Sie hin?*, *Was die Deutschen lasen, während ihre Klassiker schrieben* samt *Zweierlei Volkstümlichkeit. Grundsätzliches zu einem Hörspiel*, se GS IV: 671-720. Derudover satte Benjamin sammen med Ernst Schoen i 1932 hørespillet *Das kalte Herz* op, sml. GS VII: 316-46.

7. Se Cory (1992): 335-47. Som Cory i øvrigt understreger, medførte nazisternes magtovertagelse ikke at hørespillet forsvandt i Tyskland. Snarere tog en ny generation af naziforfattere plads foran mikrofonen, hvor de som endnu et led i statspropagandaen iscenesatte små instruktive stykker om vigtigheden i at angive stikkere eller at læse de officielle aviser. Sml. Cory (1992): 347-48. Naturligvis satte propagandaen sig igennem også i forhold til traditionelle teaterforestillinger, hvor eksempelvis Heinrich von Kleists *Prinz Friedrich von Homburg* (1811) blev opført i stærkt karikerede nationalistiske fortolkninger. Når Kleists drama skal nævnes i nærværende sammenhæng, er det fordi Ingeborg Bachmann, hvis hørespil jeg overvejer nedenfor, sammen med vennen Hans Werner Wenzel i 1960 under titlen *Der Prinz von Homburg* satte netop dette drama op som opera i en ligeledes klart politisk version. Utvivlsomt vil en sammenligning af disse Kleist-udlægninger åbne en mulighed for at læse Bachmanns værk i såvel et politisk som et historiefilosofisk perspektiv. Om baggrunden for opsætningen af Bachmanns *Der Prinz von Homburg*, se Hoell (2001): 102-03.

8. Oesterle/ Tausch (2001): 96.

9. Om en rettelse, som Benjamin foretager i sit manuskript den aften, skriver Oesterle og Tausch blot afslut-

ningsvis: "Ved siden af en uheldsvarslenote 'om forbrydelsen og lovene' findes Benjamins nu uhyggeligt klingende kommentar: 'Lichtenbergs tillid til fornuften var grænseløs: 'hvis hundene, hvepsene og gedehamsene var udstyret med menneskelig fornuft, så kunne de bemærte sig verden'." Der er faldet et dystert skær over Lichtenbergs citerede maxime: "At være rustet til i hvert øjeblik at møde det ufattelige." Tolv dage senere, den 17. Marts 1933, forlader Walter Benjamin Berlin og Tyskland." Ibid. 10. Sml. 'Nachweise' i Tillman Rexroths noteapparat, GS IV: 1072.

11. Med et billede af 1. Verdenskrigs rædsler søger Benjamin at argumentere for uforeneligheden mellem moderniteten og det overleverede erfaringsbegreb: "Aldrig tidligere er erfaringer blevet straffet med så grundlæggende løgne som de strategiske gennem stillingskrigen, de økonomiske gennem inflationen, de kropslige gennem hungersnøden, de moralske af magthaverne. En generation, der endnu var kørt til skole i hestetrukne vogne, stod under åben himmel i et landskab hvor kun skyerne var forblevet uforandrede, og midt i dette kraftfelt af ødelæggende strømme og eksplosioner, stod den lillebitte, skrøbelige menneskekrop", *Erfahrung und Armut*, GS II: 214. Fire år efter skrivningen af *Erfahrung und Armut* vender Benjamin tilbage til dette billede af de hjemvendte soldater i essayet om Nikolai Lesskow, *Der Erzähler* (1936), sml. GS II: 438-65. Se i øvrigt Giorgio Agambens overvejelser om billedet af de hjemvendte soldater i *Erfahrung und Armut* og om konsekvenserne af erfaringens sammenbrud i det moderne, Agamben (1993): 13-15. Det er i øvrigt værd at henvise til *Der Erzähler*, fordi Benjamin her som bekendt annoncerer den mundtlige fortællings undergang. Benjamin har i dette essay ikke blik for, at fremkomsten af radioen måske kunne indvirke eller reflektere dette forhold. Det har imidlertid Alfred Döblin, der i sit essay *Literatur und Rundfunk* skriver følgende: "Hvis litteraturen siden opfindelsen af bogtrykkerkunsten er blevet til en stum kunstart, hvilket ikke ubetinget synes at være en fordel. Ja, faktisk er det en ulempe for litteraturen og sproget. Trykningen, trykketypen har for at sige det lige ud gjort litteraturen og os alle til stumme. [...] Men pludselig dukker radioen så op i den første fjerdedel af det 20. århundrede og giver os, der med hud og hår er forfattere [Schriftsteller] men ikke digtere [Sprachsteller], det akustiske medium tilbage, det egentlige grundlag for enhver litteratur", Döblin (1989): 254. Om dette tekststed se endvidere Roser (1994): 6.

12. *Erfahrung und Armut*, GS II: 214.

13. Ibid. 215.

14. Sml. *Robert Walser*, GS II: 327. Om dennes figurer skriver Benjamin eksempelvis: "Det er figurer, som har lagt vanviddet bag sig og derfor er og bliver af en så sønderrivende, så helt umenneskelig, urokkelig overfladiskhed."

Om den ganske lignende beskrivelse af Karl Kraus se *Karl Kraus* GS II: 334-367, især essayets sidste tredjedel, der kort og godt bærer titlen "Unmensch", ibid. 354-67.

15. *Erfahrung und Armut*, GS II: 217-218.

16. Ibid. 216-17. Om forestillingen om transformation af virkeligheden skriver Howard Caygill med blik især for den stærkt marxistiske retorik: "This possibility is meant to be chilling, since it is wide open to abuse. Yet Benjamin here is totally consistent with his earlier philosophy of language, which held that human language did not describe a pre-existing reality, but was a mode of transforming it. It acted thus in tradition, and would continue to do so in modernity, but with more obviously threatening consequences. For Benjamin it would be a sentimental illusion to imagine that language would not participate in the production of a new experience that it possessed some form of immunity from the destruction of tradition." Caygill (1998): 32.

17. Om glashusene hos Scheerbart skriver Benjamin: "Ikke for ingenting er glas et så hårdt og glat materiale, hvor intet sætter sig fast. Og koldt og nøgternt. Ting af glas har ingen "aura". Overhovedet er glas hemmelighedens fjende. Det er også ejerskabets fjende." Ibid. 217. Diskussionen af kunstværkets aura og dennes forsvinding i det moderne gennemfører Benjamin som bekendt i sin analyse af filmmediet i sit reproduktionssay, og selvom radiomediet ikke diskuteres her, er det værd at overveje, hvordan Benjamins forståelse af Scheerbarts *Lesabéndio* forholder sig til *Lichtenberg-hørespillet*, hvor Benjamin, som omtalt ovenfor, lader netop Scheerbarts figurer befolke sin rolleliste.

18. *Lichtenberg. Ein Querschnitt*, GS IV: 708.

19. Denne fremmedgørende sætten sig i en andens sted (hvilket ikke er identifikation), som Benjamin her søger at markere, egner radiomediet sig umådelig godt til at konstruere. Således var et af de mest innovative hørespil i Weimar-republikken en oversættelse af Richard Hughes' *A Comedy of Danger* fra 1924, der små to år senere ville blive opført i radioen i Hamburg. Hørespillet foregår i en mineskakt, hvor elektriciteten pludselig afbrydes, hvorfor stykkets figurer kun har hinandens stemmer at orientere sig i forhold til, akkurat som radiolytteren kun har disse stemmer, når han skal orientere sig. Om Hughes' hørespil, se Cory (1992): 335-36.

20. Om *Finnegans Wake* som konstitueret af radiomediets baggrundsstøj se Connor (1993): 829-31. Jeg takker såvel Jakob Greve som Mikkel Bruun Zangenberg for henvisninger til Connors artikel. I foredraget *Vorraussetzungen* søger Theodor W. Adornos at læse mellem netop Joyce og Helms om end det snarere end lydligheden er kunstværkets hemmelighedskarakter, dets 'Rätselkarakter', han spørger til, sml. Adorno (1994): 440-446. Spørgsmålet om 'Rätselkarakter' er tilbagevendende gennem hele Adornos værk, og spiller en umådelig vigtig rolle i *Ästhetische Theo-*

rie, se især kapitlet "Rätselcharakter, Wahrheitsgehalt, Metaphysik" in Adorno (1995): 179-205.

21. Om Corys sondringer mellem de tyske hørespils forskellige perioder, se Cory (1992): 331-34 og 349-55.

22. Den tyske kritiker Sigrid Weigel har for nylig rekonstrueret et hidtil oversat Benjamin-spor i Bachmanns værk. Især det voldsomme fokus på tilstedeværelse af Martin Heidegger og Ludwig Wittgensteins tænkning hos Bachmann har ifølge Weigel hidtil blokeret for et sådant perspektiv. Det er Bachmanns korrespondance med Theodor W. Adorno, Gershom Scholem og Peter Szondi, der udgør grundlaget, når Weigel placerer Bachmann i det intellektuelle miljø omkring den kritiske teori. Om brevvekslingen mellem Bachmann og Scholem se især prologkapitlet, Weigel (1999): 5-12. Langt mere udfoldet er dog relationen til Adornos værk, se især kap. II og III. Weigel understreger, at det især var via Adorno, at Bachmann fik adgang til dengang upublicerede Benjamin-tekster, eksempelvis de nu så berygtede mimesis-tekster *Über das mimetische Vermögen* og *Lehre vom Ähnlichen* fra 1932, altså fra samme periode, hvor Benjamin skrev sine radiospil, se Weigel (1999): 100 n36. Og for Weigel er det især Benjamin, der fremstår som den vigtigste ubekendte i Bachmann-forskningen, og mere end noget andet argumenterer Weigel i sin bog for et slægtskab mellem de to. Således peger hun eksempelvis på den store lighed i forståelsen af det mytiske i Bachmanns *Das Lächeln des Sphinx* (1949) og Adorno og Horkheimers stærkt Benjamin-inspirerede *Dialektik der Aufklärung* (1947) akkurat som Weigel læser mellem en række Bachmann-essays og Benjamins *Zum Bilde Prousts* og centrale prosastykker i *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* (1932/ 38). Se Weigel (1999): 206 og 364; og det er da også med afsæt i Weigels bog og i forlængelse af min læsning i og omkring *Lichtenberg*, at jeg i det kommende vil overveje Bachmanns hørespil *Der gute Gott von Manhattan*.

23. Om Bachmann og Gruppe 47, se Weigel (1999): 21 og også Klaus Briegleb's "Ingeborg Bachmann, Paul Celan. Ihr (Nicht-)Ort in der Gruppe 47 (1952-1964-64). Eine Skizze" in Böschstein (1997): 29-81.

24. Sml. Weigel (1999): 219.

25. *Der gute Gott von Manhattan*, in Bachmann 1976: 104. En indspilning af *Der gute Gott von Manhattan* i Südwest Funk/ Bayerische Rundfunk fra 1958 med instruktion af Gert Westphal er udsendt af *Das Hörverlag*, Stuttgart 1995.

26. Ibid. 107.

27. Ibid. 152-54.

28. Sml. *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar, Dankesrede zur Entgegennahme des "Hörspielpreises der Kriegblinden"* in Bachmann (1978): 275.

Litteratur

Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1995 (1970).

- "Voraussetzungen" in *Noten zur Literatur* (udg. Rolf Tiedemann), Frankfurt am Main 1994 (1974).

Agamben, Giorgio, "Infancy and History. An Essay on the Destruction of Experience" in *Infancy and History. Essays on the Destruction of Experience*, London 1993: 11-63.

Bachmann, Ingeborg, *Die Hörspiele*, München 1976.

- *Werke I-IV* (udg. Christine Koschel m. fl.), München 1978.

Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften I-VII*, (udg. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser m. fl.) Frankfurt am Main 1991.

- *Briefe I-II* (udg. Gershom Scholem og Theodor W. Adorno), Frankfurt am Main 1978.

Caygill, Howard, *Walter Benjamin. The Colour of Experience*, London 1998.

Connor, James A., "Radio Free Joyce", in *JJQ*, vol. 30/31, fall 1993.

Cory, Mark E., "Soundplay. The Polyphonous tradition of German Radio Art." In *Wireless Imagination. Sound, Radio and the Avantgarde* (udg. Douglas Kahn og Gregory Whitehead), London 1992.

Döblin, Alfred, "Literatur und Rundfunk" in *Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur*, Freiburg 1989.

Döhl, Reinhard, *Das Neue Hörspiel. Geschichte und Typologie des Hörspiels* 5, Darmstadt 1988.

Hoell, Joachim, *Ingeborg Bachmann*, München 2001.

Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen, vierzehn Beiträge (udg. Bernhard Böschstein og Sigrid Weigel), Frankfurt am Main 1997.

Oesterle, Güther/ Harald Tausch, "Walter Benjamins valgfugl" in *Kritik* 150 (red. Frederik Stjernfelt og Isak Winkel Holm), København 2001: 95-97.

Roser, Dieter, *Fingierte Mündlichkeit und reine Schrift. Zur Sprachproblematik in Robert Walsers späten Texten*, Würzburg 1994.

Schiller-Lerg, Sabine, *Walter Benjamin und der Rundfunk. Programmarbeit zwischen Theorie und Praxis*, München 1984.

Weigel, Sigrid *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, Wien 1999.