

Autor: Döhl, Reinhard.

Titel: Walter Benjamins Rundfunkarbeit.

Quelle: <http://www.uni-stuttgart.de/ndl1/benjamin.htm> Sengakuso 1987. S. 1-27.

Die Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Autors.

Reinhard Döhl

Walter Benjamins Rundfunkarbeit

Es gibt ein Benjamin-Bild, das ihn bei wechselnder Perspektive (Frankfurter Schule / marxistische Kulturtheorie / jüdische Mystik) als Esoteriker zeichnet. In dieser Benjamin-Rezeption werden auch Arbeiten der Exilzeit ausgelegt, die sich mit dem Kunstwerk ohne Aura befassen. Sie sind sogar, wie „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, zum quasi geflügelten Wort geworden. Übersehen haben die Chefideologen dieser Benjamin-Rezeption, daß es auch eine praktische Seite dieser theoretischen Essays der Exilzeit gibt: Walter Benjamins eigene Rundfunkerfahrungen, die sich in rund einhundert Sendungen niederschlugen.

Angesichts dieser Beiträge bekommt die überlieferte Bemerkung Benjamins, der Hörer habe immer recht¹, ein besonderes Gewicht. Vor allem dann, wenn man Benjamins Rundfunkarbeit nicht als Brotarbeit² herabstuft, sondern in ihrer wirklichen Bedeutung erkennt: als einen immer wieder ansetzenden Versuch, im neuen Medium die *Trennung zwischen Ausführendem und Publikum* aufzuheben, d.h. den Hörer durch ihn fesselnde Sendungen vom gedankenlosen

1 Nach Wolfgang M. Zucker: So entstanden die Hörmodelle. In: Die Zeit. Nr. 47, 24.11.1972. Literaturbeilage, S. 7.

2 An dieser Herabstufung ist Benjamin nicht ganz unschuldig, hatte er doch mehrfach selbst von *Brotarbeit* gesprochen, so in einem Brief an Scholem vom 25. Januar 1930, allerdings, was man nicht überlesen darf, damit allgemein die *journalistische* Arbeit bezeichnet. Sabine Schiller-Lerg (s. Anm. 12) hält sogar für wahrscheinlich, daß es der Adressat war, der Benjamin bewog, *die traditionelle Trennung von Literatur und Publizistik, in welcher Form auch immer, aufrecht zu erhalten* (S. 38). (Vgl. auch Vormweg: Ein Autor als Produzent, vgl. Anm. 13, Funkmskt, S. 13).

Konsum des Unterhaltungsfunks abzulenken und ihn zu einem vernünftigen Gebrauch des Rundfunks als eines volkstümlichen neuen Kommunikationsinstruments anzuhalten.

Eine der ersten Rundfunksendungen Benjamins, „Johann Peter Hebel“³, deutet bereits das Besondere von Benjamins Rundfunkarbeit an. Erstens, indem sie, an zwei frühere Aufsätze anknüpfend⁴, zeigt, wie Benjamin bereits Formuliertes einem anderen Adressatenkreis zugänglich zu machen versucht.

Zweitens, weil sich die Einsicht, Hebel habe *aufschlußreiche und gewichtige Vorfälle mit der Evidenz des Hier und Jetzt*⁵ ausgestattet, auch auf Benjamins Rundfunkarbeiten anwenden läßt.

Mein Vortrag will versuchen, Benjamins Rundfunkarbeiten, speziell auch seine Hörspiele vorzustellen und mit ihnen einen Autor, der – soweit die augenblickliche Nachlaßlage übersehen läßt⁶ – in Theorie und vor allem in Praxis einen ähnlich komplexen Beitrag zum Weimarer Rundfunk geleistet hat, wie auf der einen Seite der ihm befreundete Bertolt Brecht, auf der anderen Seite Alfred Döblin und Arno Schirokauer⁷. Sie alle haben, mit Ausnahme Brechts, in zahlreichen Programmsparten des Rundfunks ihre Spuren hinterlassen, sind mit Beiträgen im „Schulfunk“ ebenso wie in der „Bücherstunde“ wie in der „Jugendstunde“ zu finden, haben das literarische Programm mit Vorträgen, Gesprächen, eigenen Erzählungen und Hörspielen angereichert.

3 Südwestdeutscher Rundfunk 29.10.1929. Druck in: Gesammelte Schriften, Bd II, 2, S. 635 ff.

4 Johann Peter Hebel. Zu seinem 100. Todestag. In: Gesammelte Schriften, Bd. IV, 1, S. 277. – J. P. Hebel. Ein Bilderrätsel. Zum 100. Todestag des Dichters. In: Gesammelte Schriften, Bd. II, 1, S. 280. – Die Überschrift, unter der die Rundfunksendung von 1929 in den Gesammelten Schriften erscheint, „(Johann Peter Hebel. 3)“ ist irreführend, da vor der Rundfunksendung noch eine Rezension, „Hebel gegen einen neuen Bewunderer verteidigt“ (Gesammelte Schriften, Bd. III, S. 203), erschienen, die Rundfunksendung also Benjamins 4. Arbeit zu Hebel war.

5 Johann Peter Hebel (vgl. Anm. 4), S. 635.

6 Noch heute, nachdem im Frankfurter Archiv wesentliche Teile des Benjamin-Nachlasses zusammengeführt werden konnten, liegt ein gerade für unsere Fragestellung wichtiger Nachlaßteil in den Literaturarchiven der Akademie der Künste in Berlin (Ost).

7 Dazu ausführlicher Döhl: Theorie und Praxis des Hörspiels. (Dem Andenken Heinz Hostnigs). In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, LiLi, Jg 26, H. 103, September 1996, S. 70-85.

Forschung

In einem ersten Versuch „Zu Walter Benjamins Rundfunkarbeiten“⁸ hebt Sabine Schiller hervor: *Es seien die ausgefallenen Experimente, die Benjamin als Rundfunkautor auszeichnen, in einer Zeit, in der das junge Medium – um neue Ausdrucksformen bemüht – die Literaten und Schriftsteller für sich zu gewinnen versuche. Unerreicht seien bis heute in der medien- theoretischen Diskussion Benjamins weitreichende Einschätzung der technischen Reproduktionsmittel und deren Auswirkung auf das Kunstwerk: Grund genug, in Walter Benjamin nicht nur den Verfasser des Aufsatzes „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ zu sehen, sondern auch den aktiven Rundfunkschaffenden. Er experimentiere mit den technischen Möglichkeiten des Rundfunks, verbinde und erprobe mit ihnen die unterschiedlichsten literarischen Ausdrucksformen für das neue Medium. Aber er versuche auch, die möglichen Wirkungen zu erfassen, und die Frage nach einer Austausch- Kommunikation zwischen Autor und Publikum, Programmgestalter – im eigentlichen Sinn – und einer anonymen Hörerschaft sei für seine Arbeiten bestimmend⁹.*

Zu Schillers Arbeit, die mit einer ersten Aufstellung der Rundfunkarbeiten für die Berliner Funkstunde und den Südwestdeutschen Rundfunk, Frankfurt, zum ersten Mal auf den Umfang des Benjaminschen Rundfunkwerkes aufmerksam machte, gesellten sich noch im gleichen Jahr eine Dissertation Christian Hörburgers, „Das Hörspiel der Weimarer Republik“¹⁰, die auch ein Kapitel „Vorläufige[r] Bemerkungen zu Walter Benjamins Hörspielen“ enthielt, und ein Radio- Essay „Zu Walter Benjamins Hörspielarbeiten“¹¹, der zum ersten Mal eine einlässigere Analyse versuchte.

8 In: Gerhard Hay (Hrsg.): Literatur und Rundfunk 1923- 1933. Hildesheim: Gerstenberg 1975, S.309 ff.

9 Ebd., S.310.

10 Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, 1). Stuttgart: 1975, S. 366 ff.

11 Döhl: Versuch einer Geschichte und Typologie des Hörspiels in Lektionen, 23. Zu Walter Benjamins Hörspielarbeiten. Westdeutscher Rundfunk III, 7.11.1975.

Wie zögernd damit die Rezeption der Rundfunkarbeit und der Rundfunkarbeiten Walter Benjamins einsetzte, belegt die Tatsache, daß erst 1982 ein eigenwilliger Radio-Essay Helmut Heißenbüttels, „Walter Benjamin. Medientheorie“, auf diesen Teilbereich des Benjaminschen Werkes wieder aufmerksam machte. Und erst 1984 wird dank der breit angelegten, den aktuellen Forschungsstand repräsentierenden Dissertation von Sabine Schiller-Lerg, „Walter Benjamin und der Rundfunk“, ein weitgehend zuverlässiger Überblick möglich.

Doch bleibt nach wie vor das Handicap des Materialzugangs. Die seit 1972 erscheinende Werkausgabe des Suhrkamp-Verlages weist viele Rundfunkarbeiten Benjamins nicht als solche aus. Sie sind also vom Leser nicht als Rundfunkarbeit identifizierbar. Vor allem aber liegen, bedingt durch den geteilten Nachlaß, noch zahlreiche Rundfunkmanuskripte unveröffentlicht vor allem in den Literaturarchiven der Akademie der Künste in Berlin (Ost). Doch vermag hier die Arbeit von Frau Schiller-Lerg, die die Manuskripte hatte einsehen können, wenigstens über ihren Inhalt zu informieren, wie sie auch zahlreiche editorische Fehler der Werkausgabe korrigieren kann¹².

Schließlich ist noch ein weiterer Radio-Essay, Heinrich Vormwegs Untersuchung der „Hörspielarbeit Walter Benjamins“, „Ein Autor als Produzent“¹³, zu nennen, der sich, wie sein Titel bereits ausweist, vor allem mit den Hörspielen beschäftigt. Damit ist bereits die wesentliche Literatur zum Thema „Walter Benjamin und der Rundfunk“ genannt, bleibt ein beachtlicher Teilbereich des Werkes nach wie vor unter Gebühr gewürdigt. Vor allem, wenn man in Anschlag bringt, daß drei der genannten Arbeiten Radio-Essays (Funkmanuskripte) und damit praktisch unzugänglich sind¹⁴, die Dissertationen in eher abseitigen Verlagen erschienen.

12 Walter Benjamin und der Rundfunk. Programmarbeit zwischen Theorie und Praxis. München, New York, London, Paris 1984. – Vgl. meine Rezension Vom Kopf auf die Füße gestellt. Zum ersten Mal publiziert: Die Rundfunkarbeiten Walter Benjamins im Detail. In: Stuttgarter Nachrichten 10.5.1984.

13 Ein Autor als Produzent. Zur Hörspielarbeit Walter Benjamins. Süddeutscher Rundfunk II, 2.3.1985.

14 Lediglich der Radio-Essays Heißenbüttels, Westdeutscher Rundfunk III, 29.4.1982, wurde auch gedruckt in: Klaus Schöning (Hrsg.): Hörspielmacher. Autorenportraits und Essays. Königstein: Athenäum 1983, S. 27 ff.

Auch ich kann in meinem Vortrag die Vielfalt der Benjaminschen Rundfunkarbeit allenfalls skizzieren, versuchen, auf zahlreiche Aspekte wenigstens hinzuweisen. Was ich vortrage, sind also eher Vorschläge als Ergebnisse, die bei der immer noch unsicheren Materiallage durchaus die Gefahr des Vorschnellen bergen.

Gespräch mit Ernst Schoen

Nachdem Benjamin sich 1925 entschlossen hatte, anstelle einer *Universitätskarriere* die Existenz des freien Schriftstellers und Publizisten zu wählen, kam er sehr schnell schon, wenn auch zunächst indirekt, mit dem Rundfunk in Berührung.

Vorläufig bin ich bestrebt, schreibt er im Februar 1925 dem Freunde Gershom Scholem, den hiesigen Wind von allen Seiten in meinen Segeln zu fangen und habe mich zu guter Letzt auch noch um die Redaktion einer Radiozeitschrift, genauer eines Beiblattes, beworben. Diese Arbeit wäre nebenamtlich zu machen, wird aber wegen Honorardifferenzen nicht so leicht mir zufallen. Die Sache ist die, daß Ernst Schoen hier seit Monaten eine bedeutende Stelle als Manager des Frankfurter 'Rundfunk'Programms hat und sich für mich verwendet. Hier quatschen alle Universitätslehrer durch den Rundfunk¹⁵.

Dieser Briefauszug enthält drei interessante Informationen.

1. die abwertende Bemerkung über die *durch den Rundfunk* 'quatschenden' *Universitätslehrer*, denn sie kritisiert unausgesprochen, daß wissenschaftlicher Vortrag nicht einfach das Medium wechseln kann, ohne auf seine/dessen Eigengesetzlichkeiten Rücksicht zu nehmen.
2. läßt der Brief ablesen, daß Benjamin bereits 1925 bereit gewesen wäre, sich dem Medium Rundfunk im Medium der Presse zu nähern. So daß es sinnvoll

ist, die Zeit der Rundfunkarbeit Benjamins, die in der Regel mit 1927 bis 1932/1933 datiert wird, um eine Vorgeschichte zu verlängern.

3. nennt der Brief mit Ernst Schoen einen Freund Benjamins, dessen rundfunkpraktische Erfahrungen sich auch in der Rundfunkarbeit Benjamins niedergeschlagen haben.

Sieht man von einer einzelnen Sendung über „Junge russische Dichter“¹⁶ ab, läßt sich Benjamins intensive Rundfunkarbeit datieren mit dem Moment, wo der erste Intendant des Südwestdeutschen Rundfunks, Hans Flesch, die Leitung der Funk-Stunde in Berlin übernimmt und Ernst Schoen Künstlerischer Leiter am Frankfurter Sender wird. Und nicht ganz zufällig steht am Anfang dieser intensiven Rundfunkarbeit ein „Gespräch mit Ernst Schoen“¹⁷, das am 30. August 1929 in der „Literarischen Welt“ veröffentlicht wurde. Dieses „Gespräch [...]“ bildet den Anfang zu Walter Benjamins rundfunktheoretischen Überlegungen, setzt sich in einem Briefwechsel mit Ernst Schoen¹⁸ fort und begleitet mit den Texten „Hörmodelle“, „Zweierlei Volkstümlichkeit“, „Theater und Rundfunk“, sowie den fragmentarischen Skizzen „Situation im Rundfunk“ und „Reflexionen zum Rundfunk“ Benjamins Rundfunkarbeit so kontinuierlich¹⁹, daß die beiden großen theoretischen Essays der Exilzeit, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ und „Der Autor als Produzent“²⁰ auf einem gut fünfjährigen praktischen und theoretischen Erfahrungshintergrund gelesen werden können, keinesfalls aber ausschließlich immanent, wie bisher, gedeutet werden dürfen.

Benjamins „Gespräch mit Ernst Schoen“ verweist aber nicht nur nach vorne, es verknüpft sich auch mit der kritischen Bemerkung über die quatschenden Universitätslehrer, der im „Gespräch [...]“ Schoens Kritik eines kulturell zu hoch ansetzenden Rundfunks entspricht: Man glaubte im Rundfunk das Instrument

16 Südwestdeutscher Rundfunk 23.3.1927. Das Rundfunkmanuskript scheint verschollen zu sein.

17 Gesammelte Schriften, Bd. IV, 1, S. 548 ff.

18 Ebd., Bd. II, 3, S. 1497 ff. (4.4. und 10.4.1930)

19 „Hörmodelle“, wahrscheinlich Anfang 1931, möglicherweise aber auch früher, da bereits im „Gespräch [...]“ auf die „Hörmodelle“ angespielt wird; „Zweierlei Volkstümlichkeit“ (September 1932); „Theater und Rundfunk“ (Ende Mai 1932). Die fragmentarischen Skizzen sind wahrscheinlich 1930 und 1931 entstanden.

20 „Das Kunstwerk [...]“ wurde erstmals 1936 publiziert. „Der Autor als Produzent“ am 27. April 1934 in Paris als Vortrag gehalten.

eines riesenhaften Volksbildungsbetriebs in der Hand zu halten. Vortragszyklen, Unterrichtskurse, großaufgezogene didaktische Veranstaltungen aller Art setzten ein und endeten mit einem Fiasko. Der Hörer will Unterhaltung. Und da hatte der Rundfunk nichts zu bieten: der Trockenheit und fachlichen Beschränktheit des belehrenden entsprachen Dürftigkeit und Tiefstand des 'bunten' Teils. Hier galt es einzusetzen²¹.

Die Vorstellungen, die Schoen im Verlauf des „Gesprächs [...]“ entwickelt, werden zwar von Benjamin scheinbar nur referiert, doch darf der Leser nicht vergessen, daß Benjamin und Schoen erstens befreundet waren. Zweitens wird er in Benjamins eigenen Überlegungen zum Rundfunk manches des hier nur Zitierten in unveränderter Form wiederfinden. Grund genug, dieses Gespräch genauer zu lesen.

Strukturell weist es auf einen Sendetypus, der bis heute für das Rundfunkprogramm charakteristisch geblieben ist, das Interview oder, wenn beide Partner argumentieren, das (Streit)Gespräch. Daß Benjamin in diesem Fall das Gespräch referiert, das heißt, seinen Part zurücknimmt, zeigt, wie bewußt er sich des in diesem Fall anderen Mediums der Presse ist, und das heißt auch, den Leser vor Augen hat. Wo er bei seiner Rundfunkarbeit später die Form des Sendegesprächs wählt, mit Wilhelm Speyer in „Rezepte für Komödienschreiber“²², oder mit Ernst Rowohlt in „Vom Manuskript zum 100. Tausend“²³, werden seine Argumente, wird sein Beitrag durchaus laut.

Bisher wissen wir nicht, ob und welche Hörspiele Benjamin kannte, bevor er sich auf eine intensive Rundfunkarbeit und innerhalb dieser auch auf das Verfassen von Hörspielen einließ. Damit bekommen die im „Gespräch mit Ernst Schoen“ genannten Hörspiele mit Musik, Brecht-Weill-Hindemiths „Lindberghflug“ und Eislers Kantate „Tempo der Zeit“, aber auch Schoens Skepsis gegenüber einer *forcierten Suche nach dem literarischen Hörspiel* fast paradigmatisches Gewicht, treffen sich zum ersten Mal Benjamins und Brechts Interesse am Rundfunk, und zwar in der Frage des „Lehrstücks“.

21 Gespräch [...], S. 348 ff.

22 Typoskript in Literarische Archive der Akademie der Künste, Berlin (Ost).

23 Auf dieses Gespräch gibt es nur Hinweise in Programmzeitschriften.

Brechts später als „Radiolehrstück“ ausgewiesener „Lindberghflug“ eröffnet die Reihe seiner Lehrstücke²⁴. Und Brecht war offensichtlich damals auch bereit, den Schritt noch vor das Literarische zu gehen, sich an *unliterarischen, stofflich und sachlich bestimmten Hörspielen* zu versuchen. *Hier wird man, fährt das „Gespräch [...]“ fort, von den Erfahrungen der Kriminal- und Scheidungsaffären, die mit so viel Erfolg gegeben wurden, ausgehend²⁵, zunächst eine Folge von Mustern und Gegenmustern der Verhandlungstechnik – „Wie nehme ich meinen Chef?“ u.a. – geben. Es ist Schoen gelungen, gerade für diese Seite seiner Tätigkeit das Interesse Bert Brechts zu gewinnen, der ihm hier zur Seite stehen wird²⁶.*

Ganz offensichtlich ist es bei Brechts Interesse geblieben. Dafür hat Benjamin selbst, in Zusammenarbeit mit Zucker, sich 1931 an dieser *Folge von Mustern und Gegenmustern der Verhandlungstechnik* versucht, sendete die Funk-Stunde in Berlin als erstes seiner „Hörmodelle“ am 8.2.1931 „Wie nehme ich meinen Chef?“, gefolgt vom Südwestdeutschen Rundfunk in Frankfurt, der dieses „Hörmodell“ allerdings unter anderem Titel sendete: „Gehaltserhöhung?! Wo denken Sie hin!“²⁷

Die Konzeption dieser „Hörmodelle“ in Folge der erfolgreichen „Kriminal- und Scheidungsaffären“ signalisiert das Interesse, das Schoen und Benjamin dem Hörer und seinen Bedürfnissen entgegenbrachten. Allerdings nicht so, daß man seinen Wünschen bedingungslos und unkritisch willfahren wollte, sondern im Versuch, *„das Mannigfaltigste auf gute Art sich zueinander finden zu lassen. Jedem Hörer was er haben will*, zitiert Benjamin die *Losung* Schoens, *und noch ein bißchen mehr (nämlich von dem, was wir wollen)*. Diese *Losung* entspricht zugleich dem schon zitierten Diktum Benjamins, nach dem der Hörer immer recht habe. Und sie ist implizit auch in Benjamins Essay über „Zweierlei

24 Zu den Lehrstücken vgl. Reiner Steinweg: Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung. Stuttgart: Metzler 1972.

25 Gemeint waren hier die von einem Autorengespann verfaßten „Auditor“- Hörspiele.

26 Gesammelte Schriften, Bd. IV, 1, S. 549.

27 Gesammelte Schriften, Bd. IV, 2, S. 630 ff.

Volkstümlichkeit“ gegenwärtig, wenn es dort heißen wird, man müsse dem Hörer *die Gewißheit* vermitteln, *daß sein eigenes Interesse einen sachlichen Wert für den Stoff selbst* besitze²⁸. Womit erneut das „Gespräch mit Ernst Schoen“ seine Schlüsselfunktion für Benjamins Rundfunkarbeit erweist.

Und in noch einem Punkt ist es wichtig, in der formulierten Überzeugung, daß ein Programm, das dem Hörer gebe, *was er haben wolle und noch ein bißchen mehr (nämlich von dem, was wir wollen), nur möglich sei mit einer Politisierung, die ohne den chimärischen Ehrgeiz staatsbürgerlicher Erziehung den Zeitcharakter so bestimme, wie ehemals der ‘Chat Noir’ und die ‘Elf Scharfrichter’ es getan haben*. Hier könne der Rundfunk nicht nur die strenge Auswahl treffen, sondern *zugleich den Vorsprung nutzen, den [er] gerade hier [...] vom Kabarett habe: vor dem Mikrophon Künstler zu kombinieren, die sich im Raume eines Kabarett nicht leicht zusammenfinden*²⁹. Eine solche Überzeugung überträgt die meist verkürzt zitierte poetologische Formel des *aut prodesse aut delectare aut simul* auf das Rundfunkprogramm. Und wenn dies auch im Rundfunkwerk Benjamins mit Ausnahme des Hörspiels „Radau um Kasperl“ keine direkten Folgen hatte, der Aspekt der *Politisierung* des Programms ist bei seinen Arbeiten stets mitzubedenken als kritisch- alltagspraktisches und politisches Bewußtsein, das sich auch und gerade mit der Unterhaltung verbinden soll.

Es ist also keinesfalls übertrieben, zu sagen, daß das „Gespräch mit Ernst Schoen“ nicht nur die Position des Rundfunkpraktikers Schoen referiert, sondern im Ansatz auch Walter Benjamins eigene Position bestimmt, die derart offensichtlich durch die Überlegungen seines Freundes mit geprägt ist.³⁰

Will man Benjamins Rundfunkarbeit als eine wesentlich pädagogische fassen, ist als weitere Voraussetzung Benjamins langjährige Beschäftigung mit dem Marxismus zu berücksichtigen, bei der vor allem die Begegnung 1924 mit Asja

Lacis bedeutend wird. Es sind dabei, eingedenk der zahlreichen Sendungen für Kinder und Jugendliche nach 1929, vor allem jene Publikationen Benjamins zu bedenken, die der Band „Über Kinder, Jugend und Erziehung“ gesammelt hat, darunter „Das Programm eines proletarischen Kindertheaters“³¹ und „Eine kommunistische Pädagogik“³². Hier hatte Benjamin Erfahrungen formuliert, deren Stoßrichtung die bürgerliche und reformistische Erziehung war, in deren Spielzeug, Spielen und Büchern Benjamin *unsaubere Mittel einer Ideologie* erkannte.

*Die bürgerliche Erziehung der kleineren Kinder sei, der Klassenlage der Bourgeoisie entsprechend, systemlos. Selbstverständlich habe die Bourgeoisie ihr Erziehungssystem. Die Unmenschlichkeit seiner Inhalte verrate sich eben nur darin, daß sie vor dem frühen Kindesalter versagen. Auf dieses Alter könne nur das Wahre produktiv wirken*³³.

Benjamins, „Kommunistische Pädagogik“, sein „Proletarisches Kindertheater“ schloß ausdrücklich das *Parteiprogramm als Instrument einer klassenbewußten Kindererziehung* aus, weil die *an sich höchst wichtige Ideologie das Kind nur als Phrase* erreiche. So daß es ihm auch hier wie im „Gespräch mit Ernst Schoen“ nicht um *Parteiprogramm*, sondern um *Politisierung* ging, um Unterhaltung in unmittelbarem Verhältnis zu kritisch-alltagspraktischem und von hier aus politischem Bewußtsein.

Literaturkritik

Frau Schiller-Lerg hat für das Rundfunkwerk Benjamins zwischen „Rundfunk für Kinder und Jugendliche“, „Hörmodellen – Funkspielen – Hörspielen“, „Erzählung – Vortrag – Gespräch“ und „Literaturkritik im Rundfunk“ unterschieden. Sie hat dafür im Rahmen ihrer Darstellung vernünftige Gründe. Für meinen Vortrag, der ja nur Aspekte herausgreifen kann, darf ich etwas anders gliedern und gewichten.

Im Rahmen der Literaturkritik im Rundfunk beschränke ich mich dabei auf die schon genannte Hebel-Sendung und eine Rezension der „Angestellten“ von

31 Ebd., S. 79 ff.

32 Ebd., S. 87 ff.

33 Ebd., S. 79 f.

Siegfried Kracauer. Und ich interessiere mich für sie weniger inhaltlich, als in Bezug auf Benjamins Rundfunkarbeit. Hier ist die Hebel- Sendung, wie bereits gesagt, interessant wegen der These, Hebel habe *aufschlußreiche und gewichtige Vorfälle mit der Evidenz des Hier und Jetzt* ausgestattet, und zugleich wegen ihrer Übertragbarkeit auf Benjamins Rundfunkarbeit. Denn was Benjamin für die Hebelsche Kalendergeschichte betont, daß ihre *Moral [...] gebunden sei an Situationen, in welchen sie die Leute erst entdecken*, das gilt alsbald auch für viele seiner eigenen Rundfunksendungen nicht nur für Kinder und Jugendliche, für die in einer erneuten Analogie gilt, was Benjamin im Vergleich der Hebelschen Kalendergeschichte mit dem Motivbild herausstellt:

Unten das irdische Elend und die Gefahr, oben in Wolken thronend die Madonna. So auch bei Hebel. Unten geschieht, wenn man will, das Hausbackene, Regelrechte, das Klare und Richtige. Oben aber schwebt dennoch, auf übernatürliche Art, gleich der Madonna, die französische Revolutionsgottheit von der Decke, Und darum sind seine Geschichten so unvergänglich. Sie sind die Motivgemälde, welche die Aufklärung in den Tempel der Göttin der Vernunft gestiftet hat ³⁴.

Das aber heißt, auf Benjamins Rundfunkarbeit übertragen, von einer Kalendergeschichte sprechen, um ihr Revolutionäres herauszustellen. Oder konkret: dem Hörer in einer *Folge von Mustern und Gegenmustern* alltägliche Orientierungshilfe zu geben, um an sein Eigeninteresse zu appellieren im Sinne vernünftiger Veränderung im sozialen Verhalten – um derart letztlich auf soziale Veränderung zu zielen.

Anders als im Falle der Hebel- Sendung hat sich Benjamins Rundfunkkritik von Siegfried Kracauers „Die Angestellten – Aus dem neuesten Deutschland“ nicht erhalten. Wie im Falle Hebels gibt es allerdings auch hier zwei gedruckte Kritiken des Buches, so daß einige Rückschlüsse möglich sind. Für die Rundfunkarbeit Benjamins von besonderem Interesse ist – Kracauer folgend – die Einsicht, daß es die *Angestellten* sind, mit denen sich *ein neues, uniformiertes, erstarrtes, gedrilltes Kleinbürgertum* herausbilde³⁵, und daß der bisherige Rundfunk mit seinem Programm dazu beigetragen habe, eine Kultur zu schaffen und zu

34 Gesammelte Schriften, Bd. II, 2, S. 640.

35 Gesammelte Schriften, Bd. III, S. 226.

vermitteln, die – wie Benjamin Kracauer zitiert – *von Angestellten für Angestellte gemacht und von den meisten Angestellten für Kultur gehalten wird*³⁶.

Damit erhält die Benjaminsche Rundfunkpädagogik einen zweiten Adressaten: den Angestellten, dem es gilt, die Fragwürdigkeit seiner uniformierten Kleinbürgerkultur einsichtig zu machen, eigene und echte kulturelle Fragen stellen zu lernen. An ihn vor allem richten sich die Benjaminschen Radio-Essays. Und natürlich auch an die Rundfunkleute, die für das Programm verantwortlich zeichnen. Und an eine literarische Intelligenz, die dieses Programm mit Beiträgen beliefert.

Radio- Essay

Einer der in unserem Zusammenhang interessantesten Radio-Essays ist „Bert Brecht“, die erste öffentliche Stellungnahme Benjamins zu Brecht. Was sie so interessant macht, ist ihr Rekurs auf das erste Heft der Brechtschen „Versuche“, das neben den ersten Keuner-Geschichten und dem Fatzer-Fragment jenen „Flug der Lindberghs“ enthält, von dem im „Gespräch mit Ernst Schoen“ schon die Rede war. Wie Benjamin diese „Versuche“ einschätzt, soll ein längeres Zitat belegen, in dem ein zitierender Hinweis auf Lichtenberg Aufmerksamkeit verdient, da Benjamin diesem wichtigen Autor des 18. Jahrhunderts sein letztes, allerdings nicht mehr gesendetes Hörspiel widmet. *Die Publikation der „Versuche“*, zitiert Benjamin zunächst Brecht, erfolge *zu einem Zeitpunkt, wo gewisse Arbeiten nicht mehr so sehr individuelle Erlebnisse sein (Werkcharakter haben) sollen, sondern mehr auf die Benutzung (Umgestaltung) bestimmter Institute und Institutionen gerichtet sind*, um selbst fortzufahren:

Nicht Erneuerung wird proklamiert; Neuerungen sind geplant. Die Dichtung erwartet hier nichts mehr von einem Gefühl des Autors, das nicht im Willen, diese Welt zu ändern, sich mit der Nüchternheit verbündet hat. Sie weiß, die einzige Chance, die ihr blieb, ist: Nebenprodukt in einem sehr verzweigten Prozeß zur Änderung der Welt zu werden. Das ist sie hier. Und dazu ein unschätzbare. Hauptprodukt aber ist: eine neue Haltung. Sie ist neu, und das Neueste an ihr, daß sie erlernbar ist. „Der zweite Versuch ‘Geschichten vom Herrn Keuner’“, sagt der Verfasser, „stellen einen Versuch dar, Gesten zitierbar zu machen.“ Aber zitierbar

36 Ebd., S. 219.

ist nicht nur Herrn Keuners Haltung, genauso ist es, durch Übung, die der Schüler im „Flug der Lindberghs“, und die des Egoisten Fatzer ist es auch, und wiederum: was an ihnen zitierbar ist, das ist nicht nur die Haltung, genauso sind es die Worte, die sie begleiten. Auch diese Worte wollen geübt, das heißt erst gemerkt, später verstanden sein. Ihre pädagogische Wirkung haben sie zuerst, ihre politische dann und ihre poetische ganz zuletzt³⁷.

Bernd Witte hat für diesen Radio-Essay Benjamins herausgearbeitet: er stehe ganz im Dienste der Brechtschen Wirkungsabsicht. *Indem die Kritik [...] die Brauchbarkeit des Textes erweise, übernehme sie die pädagogische Funktion, die der poetische Text, auf sich allein gestellt, nur ungenügend erfüllen könne, und werde dadurch selbst zum Instrument der Veränderung³⁸.*

Das ist fraglos richtig, signalisiert aber auch ein Dilemma dieser Lehrstücke und didaktischen Texte, daß sie offensichtlich zu ihrem richtigen Verständnis des Kommentars bedürfen, der ihre pädagogische Absicht erst eigentlich erhellt. So daß sich hier auch eine Erklärung für die Breite der Benjaminschen Rundfunkinteressen und seines Rundfunkwerkes fände. Wobei die für Brecht aufgestellte Rangfolge einer pädagogischen vor der politischen vor der poetischen Wirkung sicherlich ebenfalls dem Benjaminschen Interesse entsprach.

Radau um Kasperl

Dennoch möchte ich mich jetzt vor allem den eigentlichen Rundfunkarbeiten Benjamins, seinen Hörmodellen, Hörfolgen und Hörspielen zuwenden. Und ich begründe es damit, daß diese anders als die Kommentare, Kritiken, Essays, die unter jeweils dem gewählten Medium angepaßter Form gesendet oder gedruckt erscheinen können (das Beziehungsgeflecht im Benjaminschen Werk ist hier äußerst vielfältig und genau zu beachten), direkt und ausschließlich für und zu den Bedingungen des Rundfunks geschrieben waren. Und ich möchte dabei ausgehen von einem *Hörspiel für Kinder*, „Radau um Kasperl“, da dieses die einzige Rundfunkarbeit Benjamins ist, die sich, wenn auch nur fragmentarisch,

37 Gesammelte Schriften, Bd. II, 2, S. 661 f.

38 Walter Benjamin – Der Intellektuelle als Kritiker. Untersuchungen zu seinem Frühwerk. Stuttgart 1967, S. 173.

als Tondokument erhalten hat. So daß sich hier auch ein akustischer Eindruck gewinnen läßt.

Benjamins „Radau um Kasperl“ stellt – bei dem recht komplexen Interesse seines Verfassers an Kinder- und Jugendliteratur – keinen erratischen Block dar. Er muß vielmehr gehört werden auch als praktischer Niederschlag dieses Interesses. Dafür spricht nicht zuletzt ein Hinweis in einem Brief Benjamins an seinen Freund Scholem vom 28. Februar 1933: *Bemerkenswert ist vom technischen Gesichtspunkt vielleicht ein Stück für Kinder, das in Frankfurt und Köln im letzten Jahr gegeben wurde*³⁹. Ein Hinweis, bei dem die Betonung des Technischen ebenso auffällig ist wie die Kölner Produktion, da sich Benjamins Rundfunkarbeit ansonsten ausschließlich auf den Südwestdeutschen Rundfunk, Frankfurt, und die Berliner Funk- Stunde beschränkte.

Da dieses Hörspiel zwar im Wortlaut, nicht jedoch als Tondokument vollständig überliefert ist, ist es sinnvoll, den Gesamtinhalt kurz zu skizzieren. Ich folge dabei einer Skizze Roland Ralls, die ich seinem Aufsatz „Kasperl – ein Plebejer auf dem Theater“ entnehme, da ich auf diesen Aufsatz auch sonst noch eingehen muß.

*Kasperl wird von seiner Frau auf den Markt geschickt, um einen Fisch zu kaufen. Unterwegs begegnet ihm Herr Maulschmidt, der Sprecher des Rundfunks, der den 'erfahrenen, berühmten Freund der Kinder' unbedingt vor das Mikrophon bringen möchte. Kasperl sträubt sich und fürchtet sich davor, benutzt dann aber doch die günstige Gelegenheit, seinem Freund Sepl über das Radio ordentlich die Meinung zu sagen. Im einsetzenden Tumult flieht Kasperl, die Verfolgungsjagd führt ihn an all die beliebten Stätten des Kinderlandes, auf den Bahnhof, den Jahrmarkt, in den Zoo, wo er schließlich in die Enge getrieben wird – und zu Hause in seinem Bett verletzt erwacht. Dort hatten die Rundfunkleute in der Zwischenzeit unbemerkt ein Mikrophon installiert, Kasperls Tiraden mitgeschnitten [sic, R.D.] und kamen ohne dessen Wissen und Mithilfe nun doch an ihr Ziel. Mit 1000 Mark Honorar wird er versöhnt. Auf diese Art wird Kasperl in die Arbeitsweise des Rundfunks eingeführt, seine Frau hat 'zum ersten Mal gesehen, wie ein Tausender ausschaut.'*⁴⁰

Zweierlei ist vorab besonders bemerkenswert. Zunächst der mit Brechts „Mann ist Mann“ auffällig korrespondierende Anfang, denn auch Galy Gay ist eben [...] aus

39 Briefe, Bd. 2, S. 562.

40 Roland Rall: Kasperl – Ein Plebejer auf dem Theater. In: Jörg Drews (Hrsg.): Zum Kinderbuch. Frankfurt/Main: Insel 1975, S. 75 ff.

der Haustür gegangen, um auf Veranlassung seiner Frau einen Fisch einzukaufen, [wobei es sich in beiden Fällen um eine Flunder handelt,] als er auf Soldaten der anglo-indischen Armee stößt, die bei der Plünderung einer Pagode den vierten, der zu ihrem Zug gehört, verloren haben. Sie haben alles Interesse daran, sich schleunigst einen Stellvertreter zu beschaffen.⁴¹

Allerdings anders als Galy Gay, *der nicht nein sagen kann*⁴², sträubt sich Kasperl zunächst erfolgreich gegen das Ansinnen des Rundfunksprechers.

Das zweite vorab Bemerkenswerte an Benjamins Hörspiel ist die Mehrdeutigkeit des Titels. Denn der „Radau um Kasperl“ ist einmal natürlich der Lärm, der Krach, der Tumult, der durch sein Verhalten ausgelöst wird. Es ist aber auch der Radau der Wirklichkeit, der ihn und uns umgibt. Als „Erster“, „Zweiter“, „Dritter Radau“ etc. sind denn auch im Manuskript handschriftlich die Geräuscheinspielungen notiert. Und die sollten in der Frankfurter Sendung von den zuhörenden Kindern identifiziert werden, wie ein Hinweis in der Südwestdeutschen Rundfunk-Zeitung ablesen läßt:

Übrigens sind Kasperls Erlebnisse in diesem Hörspiel, wie schon der Titel sagt, mit Radau verbunden. Die Kinder werden gebeten, zu erraten, was die hierbei auftretenden Geräusche bedeuten und ihre Meinung darüber dem Südwestfunk mitzuteilen.⁴³

So sah denn auch der ursprüngliche Plan dieses Hörspiels, den Sabine Schiller-Lerg aufgespürt hat, anders als seine gedruckt vorliegende Fassung, unter dem Titel „Kasperl und der Rundfunk, eine Geschichte mit Lärm“, in einem festen Rahmen eine Reihe von Episoden vor, *deren Kernstück jeweils in verschiedenen charakteristischen Geräuscharten besteht, die hin und wieder von Andeutungen, Worten unterbrochen werden*⁴⁴. Dabei sollten die einzelnen Sequenzen so offen gehalten bleiben, daß sie sich die Hörer nach *ihrem Gefallen [...] ausmalen* können, die *jeweiligen Geräusche* erraten müssen, um die

41 Gesammelte Schriften, Bd. II, 2, S. 665 f.

42 Ebd., S. 666.

43 Südwestdeutsche Rundfunk-Zeitung, Jg. 8, Nr. 10, 1932, S. 1.

44 Literarische Archive der Akademie der Künste, Ost-Berlin.

Lösungen dann zur Preisverteilung an den Sender einzuschicken⁴⁵. Die Eigentümlichkeit dieses experimentellen Ratespiels, die einzelnen geräuschvollen Spielszenen zuende zu denken, werden den Hörern vom Rundfunksprecher vorab erklärt⁴⁶.

Von diesem ursprünglichen Plan ist nicht alles ausgeführt worden. Am meisten noch in Frankfurt in einer Realisation, bei der Benjamin selbst die Regie übernommen hatte. Gesendet wurde das „Hörspiel für Kinder“ am 10. März 1932 von 19.45 bis 20.45 Uhr zu einer für Kinder recht späten Zeit, die auch den Erwachsenen als Zuhörer einrechnete, was dann eine doppelte Zielgruppe bedeutet: das Kind und den Erwachsenen, und in seinem Fall wiederum mit der zweifachen Funktion: ihm vorzuführen, wie gute Kinderhörspiele aussehen könnten, und ihm zugleich spielerisch Einsichten in das Medium zu vermitteln.

Leider hat sich nur von der kürzeren Kölner Sendung vom 9. September 1932 ein Tonfragment erhalten, das mit den Sequenzen „Kasperl auf dem Rummelplatz“ und „Kasperl im Zoo“⁴⁷ immerhin noch fast die Hälfte der damaligen Sendung umfaßt und derart durchaus Einsichten in die Ambitionen dieses Hörspiels ermöglicht, wobei ich vor allem auf den Einsatz des Sprachspiels verweise, das ja im Kinderspiel, der Kinderliteratur eine besondere Rolle spielt.

Um dieses Hörspiel richtig einzuschätzen, sind rundfunk- und werkgeschichtliche Zusammenhänge zu berücksichtigen:

1. der Stellenwert des Hörspiels innerhalb der Geschichte der Kinderhörspiele, die bereits recht früh in den Programmen des Weimarer Rundfunks begegnen und deren erstes erhaltenes Tondokument aus der Sendefolge „Funkheinzelmännchen erzählt Märchen“ mit 1928 datiert.
2. der Stellenwert dieses Hörspiels innerhalb zahlreicher Arbeiten Benjamins, die sich mit Fragen der Kindererziehung, mit Problemen der Pädagogik

⁴⁶ Ebd. _____

⁴⁷ Szenenüberschriften nach: Literatur, Kunst, Wissenschaft. Tondokumente 1888- 1945. Bild- und Tonträgerverzeichnisse. Hrsg. vom Deutschen Rundfunkarchiv, Nr. 14. Zusammengestellt und bearbeitet von Walter Roller. Frankfurt 1982, Nr 512. (Dort irrtümlich als Frankfurter Produktion ausgewiesen).

beschäftigen und innerhalb des Benjaminschen Oeuvres einen beachtlichen Raum einnehmen.

3. der Stellenwert dieses Hörspiels innerhalb der Benjaminschen Hörspielarbeit, die mit „Das kalte Herz“ noch ein zweites, nachweislich gesendetes Hörspiel für Kinder enthält, das, mit der Musik und unter der Regie von Ernst Schoen wiederum ins Abendprogramm plazierte, offensichtlich an ein größeres Publikum adressiert war. Dieses bis vor kurzem verschollene, im Moment wenigstens als Funkmanuskript des Südwestfunks zugängliche Hörspiel ist zusätzlich interessant, weil drei Jahre später der Deutschlandsender (Berlin) eine gleichnamige Funkoper von Günter Eich mit der Musik von Mark Lothar sendete, die einen (bisher nicht möglichen) Vergleich geradezu herausfordert.
4. muß Benjamins „Radau um Kasperl“ auch im Zusammenhang einer Geschichte der Kasperle-Spiele (der Kasperle-Literatur) gehört werden. Da über diesen Zusammenhang von Roland Rall ausführlicher gearbeitet worden ist, möchte ich Ralls zusammenfassende These zunächst zitieren, um, von ihrer Diskussion ausgehend, weitere Zusammenhänge wenigstens anzudeuten. Nach einer umfangreichen Analyse einiger Kasperlestücke von Franz Poccis, die er unter anderem als *Standes- und Sprachsatire* liest, geht Rall abschließend auf Benjamins Hörspiel und die nahezu unbekanntes Kasperle-Stücke Max Kommerells ein, mit dem Ergebnis: *In den Stücken Poccis dürfte Kasperl den Höhepunkt seiner Laufbahn erreicht haben. Nach Poccis Tod ging's auch mit Kasperl zu Ende. Seine Gastspiele bei Benjamin und Kommerell kann man noch als retardierende Elemente seines Abstiegs verstehen.*⁴⁸

Das Ende dieses Abstiegs ist nach Rall erreicht, wenn Kasperl schließlich „*in einer Menge lehrhafter Stücke [...] in die nationalistische oder gar faschistische Dienstpflicht genommen wird: Als Sprachrohr der Obrigkeit, gegen die er sein Leben lang revoltierte, eignete sich der kleine Anarchist auf der Puppenbühne nicht.*“⁴⁹

Ralls idealtypische Skizze greift allerdings dort zu kurz, wo sie die jeweils spezifische Situation und Funktion der Stücke nicht genügend berücksichtigt. Im Falle Benjamins zum Beispiel, weil sie es unterläßt, Benjamins „Hörspiel für Kinder“ im Kontext der anderen, vom Weimarer Rundfunk angebotenen Kinderhörspiele zu hören.

Die Titel der erhaltenen Tondokumente sprechen dabei bereits eine deutliche Sprache. So lieferte der Norddeutsche Rundfunk, Hamburg, 1928 in der

48 s. Anm. 40.

49 Ebd.

Sendefolge „Funkheinzelmännchen erzählt Märchen“ so bezeichnende Beiträge wie „Der Grillengeiger“, „Der Singepuck“, „Der singende Baum“, „Wenn das Fräulein Violine Hochzeit macht“, griff das „Ensemble der Kindertheaters der Deutschen Welle“ seit 1929 voll in den Sack bürgerlichen Märchengutes: mit Spielen wie „Aschenbrödel“, „Die Bremer Stadtmusikanten“, „Der Froschkönig“, „Rotkäppchen“ oder „Schneewittchen“. Und schon 1930/1931 bezog ein „Deutsches Weihnachtsspiel“ von Konrad Dürre eine tendenziell völkische Position, vergleicht man es etwa den Weihnachtsspielen des Arbeiter-Theater-Verlages („Neue soziale Weihnachtsbühne“ und „Weihnachtsbühne“).

Bereits diese Auflistung macht deutlich, wieweit sich Benjamins „Radau um Kasperl“ 1932 vom allgemeinen Niveau abhebt. Aber er unterscheidet sich auch deutlich von den „Tull“- Hörspielen Hermann Kasacks. Denn während Kasack sich 1933 zu seinem Zweck eine Figur, den „Meisterspringer Tull“ erfand, vertraut Benjamin auf eine überlieferte, den Kindern aus der Literatur und vom Jahrmarkt her vertraute Spielfigur, um mit ihrer Hilfe unter anderem die Absicht zu verfolgen, Kindern im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit von Kunstwerken einen technischen Reproduktionsapparat spielerisch vorzuführen und einsichtig zu machen.

Neben der parallelen Ausgangssituation mit Brechts „Mann ist Mann“, dem Einsatz einer den Kindern wohlvertrauten Spielfigur ist aber noch eine weitere Anregung sehr wahrscheinlich und vor allem im Hinblick auf die erwachsenen Zuhörer von Benjamin aufgegriffen worden. In einem „Rückblick auf Chaplin“ hat er nämlich 1929 auf den in diesem Zusammenhang interessanten Film „Circus“ hingewiesen und notiert:

‘Der Zirkus’ ist das erste Alterswerk der Filmkunst. Charlie ist älter geworden seit seinem letzten Film. Aber er spielt sich auch so. Und das Ergreifendste an diesem neuen Film ist, zu fühlen, daß Charlie den Kreis seiner Wirkungsmöglichkeiten nun überblickt, entschlossen ist, mit ihnen und nur mit ihnen seine Sache zu Ende zu führen. Überall geht die Variante seiner größten Motive in voller Herrlichkeit auf. Die Verfolgung ist in einen Irrgarten verlegt, das unerwartete Auftauchen muß einen Zauberer verblüffen, die Maske des Unbeteiligtseins macht ihn zur Marionette einer Jahrmarktsbude.⁵⁰

50 Literarische Welt, 8.2.1929.

Als angeregte Parallele wäre vor allem der Rummelplatz zu denken, die Flucht und ihre Stationen, die Schaubude; aber auch Zoo und Zirkus entsprechen sich, der Zauberer des Hörspiels dem Zauberer des Zirkus. Und der Filmszene im Löwenkäfig ließe sich die Löwensequenz im Zoo vergleichen. Das aber würde bedeuten, daß sich Benjamins Feststellung, Charlie Chaplin überblicke in „The Circus“ *den Kreis seiner Wirkungsmöglichkeiten [...], entschlossen [...], mit ihnen und nur mit ihnen seine Sache zu Ende zu führen*, möglicherweise auch auf das Hörspiel übertragen läßt in dem Sinne, daß Benjamin in ihm die Möglichkeiten des Rundfunks überblickt und mit ihnen, und nur mit ihnen *seine Sache* zu Ende führen will.

Was aber ist dann *seine Sache*? Zum einen sicherlich, Kindern (und Erwachsenen) im Zeitalter der Reproduzierbarkeit von Kunstwerken einen technischen Reproduktionsapparat spielerisch vorzuführen und durchsichtig zu machen, wenn auch keinesfalls vordergründig *auf leichte und heitere Weise*, wie Rall vermutet. Benjamins Einsichten in den Apparat zielen tiefer.

So enthält sein Hörspiel in der Figur des Rundfunksprechers mit dem bezeichnenden Namen „Maulschmidt“, in dessen Ansinnen an Kasperl, im Akt des heimlichen Installierens eines Mikrophons auch Kritik am Weimarer Rundfunk und seiner Gepflogenheit, alles, was Rang und Namen hatte, vor das Mikrophon zu zerren. Es zeigt, etwa in der Beschimpfung Seppls über das Radio, und ganz im Sinne des traditionellen Kasperlespiels, ferner, wie man einen Apparat, in diesem Falle das Mikrophon, gewissermaßen in Verkehrung seiner zugewiesenen Funktion gebrauchen kann. Und es stellt schließlich, wenn sich Kasperl mit 1000 Mark für den Eingriff in seine Intimsphäre versöhnen läßt, auch die Figur des Kasperl in Frage.

Damit ist aber Benjamins Kasperl-Spiel mehr als *retardierendes Moment* eines *Abstiegs*. Innerhalb eines dürftigen Hörspielangebots für Kinder, das wesentlich nur die Suggestivkraft des Mediums nutzt, um altvertraute Stoffe zu vermitteln, benutzt Benjamin eine altvertraute Figur, Erfahrungen des Films und des Lehrstücks, um Möglichkeiten und Bedingungen des Mediums Rundfunk sichtbar,

um den Reproduktionsapparat für Kinder (und Erwachsene) durchsichtiger zu machen.

Wenn man so will, ist „Radau um Kasperl“ derart sogar so etwas wie operative (operationelle) Literatur für Kinder, die auf spielerischem Wege, in scheinbar vertrauter Art Einsichten in jenen Apparat vermittelt, der den Kindern in einer durch ihn möglich gewordenen Form (= das Hörspiel) Literatur ins Haus liefert. Indem ein solches Hörspiel den Apparat, der es eigentlich erst ermöglicht, durchsichtig macht, zielt es schließlich auf Schärfung des kindlichen (jugendlichen, erwachsenen) Hörbewußtseins. Nicht nur „Hörspiel vom Hörspiel“, wie es zeitgleich etwa Friedrich Bischoff in der Schlesischen Funkstunde in Breslau und dann noch einmal in Berlin versuchte, ist Benjamins „Radau um Kasperl“ – einen wesentlichen Schritt weitergehend – Hörspiel auch über den Apparat, der es erzeugt und vermittelt.

Hörmodelle

Damit löst Benjamins „Hörspiel für Kinder“ in seiner Verbindung von *delectare* [in der bunten Verfolgungsjagd ebenso wie in den Wortspielen] und *prodesse* [im Durchsichtigmachen des Apparats] fast beispielhaft ein, was Schoen für die Frankfurter Rundfunkarbeit als *Losung* ausgegeben hatte: *Jedem Hörer, was er haben will und noch ein bißchen mehr (nämlich von dem, was wir wollen)*. Und es demonstriert zugleich, was Schoen und Benjamin unter *Politisierung* verstanden: Unterhaltung nämlich in Verbindung gebracht zu einem kritisch-alltagspraktischen und von hier aus politischen Bewußtsein.

Das und nichts anderes meint aber auch der vielzitierte Passus aus „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, wenn er schreibt, daß nach Verlust der Aura, *in dem Augenblick [...], da der Maßstab der Echtheit an der Kunstproduktion versagt, [...] sich auch die gesamte Funktion der Kunst umgewälzt habe. An die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual tritt ihre Fundierung auf eine andere Praxis: nämlich ihre Fundierung auf Politik.*⁵¹

⁵¹ Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1963. (edition suhrkamp, 28), S.21.

Es ist hier ein Mißverständnis auszuschließen. Weder *Fundierung auf Politik* noch *Politisierung* sind, wie bereits ausgeführt, in einem planen Sinne als *Propagierung von Ideologie*, als Ideologietransfer gedacht. Benjamin selbst hat sicherlich die im Arbeiter-Theater-Verlag Alfred Jahn, Leipzig, erschienene Reihe „Der rote Kaspar“ gekannt, die genau dieses praktizierte, literarische Waffe im politischen Kampf sein wollte. Ihr gegenüber verhält sich „Radau um Kasperl“ eher zurückhaltend, und das durchaus im Sinne Benjamins, an dessen Vorstellungen sich Wolfgang Zucker in seinem Aufsatz über die Entstehung der „Hörmodelle“ wie folgt erinnert:

Weder schwebte ihm etwas Ähnliches vor wie Brechts Lehrstücke, noch sei er an der Psychologie der Charaktere der Zeit besonders interessiert. Er werde nicht mit dramatischen Dichtern in Wettbewerb treten, aber ebenso wenig plane er, den Rundfunk für die Propagierung einer bestimmten politischen Ideologie zu benutzen.⁵²

Zwar bezieht sich Zuckers Erinnerung direkt auf die „Hörmodelle“ von 1931, ist aber, in zeitlicher Nachbarschaft der ihnen kurz darauf folgenden Hörspiele, sicherlich auch auf diese übertragbar. Zuckers Erinnerung bekommt besonderes Gewicht, wenn man berücksichtigt, daß Edlef Koeppen, in dessen Berliner Funkbüro das von Zucker wiedergegebene Gespräch stattfand, damals bereits wegen der *Überzeugungen einiger seiner bevorzugten Mitarbeiter [...] schon Schwierigkeiten* gehabt hatte; wenn man sich in Erinnerung bringt, daß vor dem Hintergrund einer erbittert geführten Neutralitätsdiskussion⁵³ die Rechtsausrichtung des Rundfunks bereits deutlich begonnen hatte.

Daß Benjamin darüber hinaus bewußt auf eine Literarisierung seiner Hörspiele verzichtet – was nicht ausschließt, daß er mit literarischen Mustern und Modellen arbeitet, Literatur zitiert, so im Hörspiel „Lichtenberg“, bei dem unter anderem der phantastische Dichter Paul Scheerbart Pate gestanden hat, oder gegen Literatur zitiert, so in „Was die Deutschen lasen, während ihre Klassiker schrieben“ – daß Benjamin, sagte ich, bewußt auf eine Literarisierung seiner

⁵² Wolf Zucker: So entstanden die Hörmodelle (s. Anm. 1).

⁵³ W.S. Ziegler, E.K. Fischer und Felix Stierner in: „Rufer und Hörer“ 1931/1932.

Hörspiele verzichtet, bewußt nicht mit dramatischen Dichtern in Konkurrenz treten will, ist das zweite Bemerkenswerte, das sich Zuckers Erinnerung ablesen läßt.

Und noch ein Drittes ist hervorzuheben: Benjamins Desinteresse an der Psychologie der Charaktere der Zeit. Daß die in den „Hörmodellen“ auftretenden Personen *eher als Drahtpuppen und Marionetten zu verstehen sind, denn als natürliche Menschen* (Zucker), läßt sich sicherlich auch für das Verständnis des Kasperl mit geltend machen, denn nur so wird er ja zu einer Figur, an der sich etwas studieren läßt.

Sowohl die Benjamin- Werkausgabe als auch Sabine Schiller in ihrer ersten Bestandaufnahme (1975) haben alle dialogisierten, hörspielähnlichen Arbeiten Benjamins als „Hörmodelle“ zusammengefaßt und so leicht Unterscheidbares in einem Topf geworfen, eine Differenzierung des Benjaminschen Hörspielwerks nur erschwert. Ich hatte bereits „Radau um Kasperl“ und „Das kalte Herz“ als Hörspiele für Kinder von den anderen Texten abgehoben und sie dem umfänglichen Interesse Benjamins an pädagogischen Fragen, an Kinder- und Jugendliteratur zugeordnet. Für die restlichen Hörspiele läßt sich, bereits von den Titeln her, eine weitere Unterteilung vornehmen.

Da wären zunächst einmal die eigentlichen „Hörmodelle“, über deren Absicht und Aufgabe eine möglicherweise mit Zucker gemeinsam formulierte Vorbemerkung berichtet, sowie die schon genannte Erinnerung Zuckers Über die Entstehung der „Hörmodelle“.

Diese Erinnerung macht sicher, daß Benjamin entgegen den Angaben der Werkausgabe an mindestens vier „Hörmodellen“ mitgearbeitet hat: „Wie nehme ich meinen Chef?“ [auch u.d.T. „Gehaltserhöhung, wo denken Sie hin?“], „Frech wird der Junge auch noch“ [auch u.d.T. „Der Junge sagt einem kein wahres Wort“]. Die Vorbemerkung verzeichnet als weiteren Titel „Kannst du mir bis Donnerstag aushelfen?“⁵⁴, Zucker nennt noch „Meinen Geburtstag hast du natürlich wieder vergessen“ und erinnert sich sogar an eine Anzahl von „fünf oder sechs“

⁵⁴ Gesammelte Schriften, Bd. IV, 2, S. 628.

gemeinsam geschriebenen „Hörmodellen“, deren Projektierung, wie zitiert, auf das Jahr 1929 zurückgeht.

Von diesen eigentlichen „Hörmodellen“ abzuheben und unter- einander noch einmal zu unterscheiden sind die als „Funk“- bzw. „Hörspiel“ ausgewiesenen „Dichter nach Stichworten“, „Was die Deutschen lasen, während ihre Klassiker schrieben“ und „Lichtenberg“, sowie ein „Rundfunkspiel über Spiritismus“, über dessen Projektierung Benjamin am 15. Januar 1933 in einem Brief an Scholem berichtet. Doch ist es hier sicherlich beim Projekt geblieben. Auch „Lichtenberg“ wurde von der Berliner Funk- Stunde nicht mehr gesendet.

Vorbemerkung und Erinnerung Zuckers sind für die richtige Einschätzung der „Hörmodelle“ von Bedeutung, weil in die Werkausgabe lediglich „Gehaltserhöhung?! Wo denken Sie hin!“ aufgenommen wurde. Dabei ist die Vorbemerkung fraglos kein *Memorandum [...], mit dem die Folge der Funkstunde angeboten wurde*, wie die Herausgeber der Gesammelten Schriften vermuten. Neben anderen Gründen spricht dagegen, daß das erste „Hörmodell“ zunächst in Berlin, und dort auch unter anderem Titel gesendet wurde. Vielmehr muß man, ausgehend von einer Datierung im Text, von einer rückblickenden Zusammenfassung von *Grundabsicht und Aufbau* der „Hörmodelle“ sprechen:

Die Grundabsicht dieser Hörmodelle ist eine didaktische. Gegenstand der Unterweisung sind typische dem Alltagsleben entnommene Situationen. Die Methode der Unterweisung besteht in der Konfrontation von Beispiel und Gegenbeispiel. Der Sprecher tritt in jedem Hörmodell dreimal auf: zu Beginn macht er die Hörer mit dem Gegenstand bekannt, der behandelt wird, im Anschluß daran stellt er dem Publikum die beiden Partner vor, die im ersten Teil des Hörmodells auftreten. Dieser erste Sprecher kommt nach Abschluß des ersten Teils wieder. Er deutet an, welche Fehler gemacht worden sind. Im Anschluß daran stellt er den Hörern eine neue Figur vor, die im zweiten Teil auftreten und zeigen wird, wie man der gleichen Situation gerecht wird. Am Schluß vergleicht der Sprecher die falsche Methode mit der richtigen und formuliert die Moral.⁵⁵

„Hörmodelle“ als Lebenshilfe? Walter Benjamin – überspitzt formuliert – als Briefkastenonkel des neuen Mediums? Das wäre gewiß ein verblüffender, wenn auch unbefriedigender Tatbestand. Und in der Tat ist die Angelegenheit komplexer, zielen Benjamins Absichten tiefer, wie die Erinnerungen Zuckers

ablesen lassen. Danach erklärte Benjamin die *Idee der Hörmodelle* mit der Gegenfrage, *ob wir den 'Knigge' gelesen hätten.*

Zu unserem Glück, fährt Zucker fort, gab er uns keine Zeit, die Frage leichtsinnig zu bejahen, – denn er selber begann sogleich zu erklären, daß dieses ungemein einflußreiche Buch seinerzeit den Sinn gehabt hätte, das Leben von durchschnittlichen Menschen in einer Periode radikaler sozialer Veränderungen dadurch zu erleichtern, daß es ein den verschiedenen Situationen angemessenes und erfolgreiches Verhalten darstellte. Genau das gleiche sei nun auch das Ziel der Hörmodelle. Er wolle, sagte Benjamin, das neue Medium des Rundfunks dazu benutzen, die Hörer gewisse Techniken des praktischen Verhaltens in typischen Konfliktsituationen des modernen Lebens zu lehren.

Diese Erklärung ist so verblüffend wie einfach. Wie auch bei seinen Überlegungen und Aufsätzen „Über Kindheit, Jugend und Erziehung“ vermeidet Benjamin in einer Zeit *radikaler sozialer Veränderungen* die Nutzanwendung politischer Strategien, die Propagierung einer politischen Ideologie. Vielmehr will er, konkret auf die alltägliche Praxis bezogen, Vorschläge machen, *Techniken* benennen *des praktischen Verhaltens in typischen Konfliktsituationen*, und so gesehen auch 'Lebenshilfe' geben in einer zusammenbrechenden bürgerlichen Gesellschaft.

Zugleich waren die „Hörmodelle“, indem sie *ein den verschiedenen Situationen angemessenes und erfolgreiches Verhalten* vorführten, zugleich Aufklärung über falsches Verhalten, boten sie praktische Ansätze einer Befreiung von falschem Bewußtsein.

Benjamin habe, erinnert sich Zucker, *seine Aufgabe als Schriftsteller darin gesehen, die Lüge und Brüchigkeit der bürgerlichen Gesellschaft nachzuweisen und dadurch ihren notwendigen Zusammenbruch zu beschleunigen. Was aber die Form der politischen Zukunft sein werde, könne sich erst nach der Befreiung vom falschen Bewußtsein zeigen.*

Auch das macht von einer weiteren Seite noch einmal deutlich, daß Benjamin keine „Lehrstücke“ im Sinne Brechts bereitstellen, *den Rundfunk nicht für die Propagierung einer bestimmten politischen Ideologie [...] benutzen* wollte. Wie sich seine „Hörmodelle“ und Hörspiele auf der einen Seite als *unliterarische*, stofflich und sachlich bestimmte von den literarischen Hörspielen der Zeit, dem Hörspiel als Literatur unterscheiden, so unterscheiden sie sich gleichzeitig durch ihren Verzicht auf *politische Ideologie* und Indoktrination von den politischen Hörspielen eines Johannes R. Becher, Friedrich Wolf, Ernst Ottwalt, Georg W. Pijet, um nur diese Namen zu nennen.

Dennoch hat Benjamin mit seinen „Hörmodellen“ nicht erreicht, was er anstrebte, obwohl z.B. der Frankfurter Sender die Sendung des ersten „Hörmodells“ um eine Diskussion mit den Hörern verlängerte. *Nur wenige Hörer* hätten, erinnert sich Zucker, *den Zweck dieser Serie von dramatisierten Anweisungen zur zeitgenössischen Etikette verstanden*:

Kritiker tadelten die unpsychologische Holzschnitthaftigkeit der Charaktere und die didaktische Pedanterie des Handlungsverlaufes; sie hatten ein hörbares Drama erwartet und erhielten eine Kalendergeschichte. Die schärfste Kritik jedoch war ideologisch-politisch: Einige Gewerkschaftsbeamte protestierten gegen eine im Hörmodell angeblich vorgeschlagene Umgehung kollektiver Lohnverhandlungen und der ausbedungenen Tarifverträge. Das Rundfunkhaus sandte uns einen Stoß solcher Protestbriefe zu und verlangte, daß wir darauf antworteten.

Benjamins Antworten bestanden darin, dem Schreiber für sein Interesse zu danken und seinem Einwand Recht zu geben, mit der Begründung: *Es gehört zum Geschäft der Hörmodelle, daß der Kunde immer recht hat.*

Hörerspiele

Dennoch: obwohl der Hörer bei seinen Einwänden recht bekam, der Weg vom Sender zum Empfänger blieb einkanalig, selbst dort, wo der Hörer im Anschluß an ein gesendetes „Hörmodell“ zu einer Diskussion ins Funkhaus eingeladen war und diese Diskussion wiederum gesendet wurde. Doch war mit dieser Diskussion durchaus die Frage gestellt, wie man ihn aus seiner Konsumentenrolle befreien, wie man aus dem Konsumenten einen Produzenten machen könne. Eine Frage,

die auch Brecht seit seinem „Lindberghflug“ beschäftigte und ihn 1932 zu der Forderung führte, aus dem Distributionsapparat Rundfunk einen Kommunikationsapparat zu machen⁵⁶. Aber während Brecht seine Forderung selbst als utopisch einschätzte⁵⁷, seinen Vortrag schloß: *Undurchführbar in dieser Gesellschaftsordnung, durchführbar in einer anderen, dienen die Vorschläge, welche doch nur eine natürliche Konsequenz der technischen Entwicklung bilden, der Propagierung und Formung dieser anderen Ordnung*⁵⁸, während, sagte ich, Brecht seine Forderung als utopisch einschätzte, versuchte Benjamin, den Hörer ins Rundfunkprogramm, den Kommunikationsprozeß einzubinden mit einem Experiment, das am 3. Januar 1932 vom Frankfurter Sender veranstaltet wurde.

Wie schon im „Radau um Kasperl“, in dem Benjamin mit den Echospiele an das barocke, zu gesellschaftlich unsinnigem Spiel [z.B. *Wie heißt der Bürgermeister von Wesel / Esel*] herabgesunkene Echogedicht anschloß, griff er für die „Funkspiele“ auf ein literarisches Gesellschaftsspiel des Barock zurück, das Harsdörffer in seinen „Frauenzimmer Gespräch-Spiele[n]“ als „Wörterzuwurf“ beschrieben hat.

Leider hat sich von diesen mit Hörern für Hörer improvisierten „Funkspielen“ kein Tondokument erhalten, doch läßt sich durch Vorankündigung und Kritik ein ungefähres Bild machen. Angekündigt wurden die „Funkspiele“ in der Südwestdeutschen Rundfunk-Zeitung:

Eine Art von literarischem Gesellschaftsspiel vergangener und musischerer Zeiten und gleichzeitig, fein verborgen, ein nicht unnützes psychologisches und pädagogisches Experiment bringt am Sonntagabend eine Veranstaltung, die unter dem Titel 'Funkspiele' von Dr. Walter Benjamin geleitet wird. Einem Kind, einer Frau, einem Dichter, einem Journalisten, einem Kaufmann als Menschentypen, die beliebig erweitert und ersetzt werden könnten, werden eine Reihe von unzusammenhängenden Stichworten vor dem Mikrofon vorgetragen.

⁵⁶ Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. Rede über die Funktion des Rundfunks. In *Gesammelte Werke*, Bd. 18. (Schriften zur Literatur und Kunst, 1). Frankfurt/Main: Suhrkamp 1967, S. 127 ff.

⁵⁷ Ebd., S. 133.

⁵⁸ Ebd., S. 134.

Sie haben zugleich mit dem Veranstalter die Aufgabe zu lösen, diese Wörter in eine kurze, zusammenhängend geformte Geschichte zu übersetzen.⁵⁹

Die Hörer waren aufgefordert, die Leistungen der Mitspieler nach Punkten zu bewerten, aber auch, sich selbst vom Spiel zum Spiel anregen zu lassen. Wissen wir auch über die konkreten Ergebnisse der „Funkspiele“ selbst nichts Genaues, die Hörerzuschriften lassen indirekt durchaus Schlüsse zu. So lauteten zum Beispiel zwei Resultate des Wörterzuwurfs *Kiefer, Ball, Strauß, Kamm, Bauer, Atlas*:

*Unter der Kiefer
Mit zitterndem Kiefer,
In rosa Atlas
Blättert Gretchen im Atlas,
Eilt dann zum Ball,
Da kommt von Schnee ein Ball:
'Oh weh, mein Strauß,
Das gibt 'nen Strauß!
Sie droht mit dem Kamm,
Hoch schwillt ihr der Kamm:
'Wärst du in 'nem Bauer,
Du nichtsnutziger Bauer!'*

Unter der Kiefer lag ein aufgeschlagener Atlas, daneben ein Ball und ein Blumenstrauß, noch nicht zusammengebunden. Ein Beweis, daß Vater, Mutter und Kind aufgestört worden waren, als vom Kamm des Gebirges der Bauer um Hilfe rief.⁶⁰

Walter Benjamin hat diese „Funkspiele“ offensichtlich nicht wiederholen können. So bleibt es bei einem Ansatz, aus dem sich in der Praxis sicher manches hätte entwickeln lassen. Aber schon die wenigen noch zu sichernden und indirekten Spuren verraten etwas von dem Anspruch Benjamins, von dem Anregenden einer Aufgabe, die ohne Werkcharakter (Brecht) auf eine Spielbereitschaft und ein Lerninteresse zielte, die zu einem selbständigen spielenden Lernen anhalten wollte, bei dem auch der Lehrende [der Veranstalter] vom Lernenden [dem mitspielenden Hörer] Anregungen erhielt.

Zweierlei Volkstümlichkeit

Daß Walter Benjamin den Hörer von Anfang an nicht nur als Adressaten einberechnete, hat einen Grund sicherlich darin, daß er das *Publikationsmedium* Rundfunk stets für *eigentlich volkstümlich* und *volksbildnerischen Zwecken entsprechend* einschätzte. So war es nur konsequent, wenn er einem Teilabdruck seines Hörspiels „Was die Deutschen lasen, während ihre Klassiker schrieben“ einen kurzen Essay über „Zweierlei Volkstümlichkeit“ vorausschickte, der grundsätzlichere Einsichten formulierte und einen Hörspieltyp umriß, der seither allenfalls in den Radio-Essays Arno Schmidts noch einmal annähernd vergleichbar begegnet.

Benjamins Hörspiel stellt dabei in Opposition zur praktizierten Vermittlung einen neuen, und wie Benjamin überzeugt war, einzig gangbaren Weg der Popularisierung dar.

Was nun das Literarische im besonderen betrifft, so ist ihm mit kunstgewerblich aus Lesefrüchten und Werk- und Briefstellen aufgeäumten sogenannten Gesprächen ebensowenig gedient, wie mit der zweifelhaften Kühnheit, Goethe oder Kleist vor dem Mikrophon die Sprache des Verfassers der Niederschrift zu leihen. Und weil das eine so fragwürdig ist wie das andere, gibt es nur einen Ausweg: es mit den wissenschaftlichen Fragen unmittelbar aufzunehmen.⁶¹

Dieser *Ausweg* war möglich geworden, weil der Rundfunk das *Verhältnis von Wissenschaft und Volkstümlichkeit* grundsätzlich gewandelt hatte. Vollzog sich früher die *volksmäßige Darstellung [...] in Formen der wissenschaftlichen*, wobei *Popularisierung* wesentlich ein Akt des *Auslassens* war, gab *volksmäßige Darstellung* demnach praktisch alles *aus zweiter Hand*, hatte der Rundfunk *diese Sachlage tiefgreifend gewandelt*. Wie Döblin oder Brecht unter anderen Voraussetzungen, erkannte Benjamin auch hier die Möglichkeiten des Rundfunks. War Döblin der Romancier, Brecht der Stückeschreiber, so war Benjamin der Wissenschaftler, der erkannte, daß *Popularisierung* im Rundfunk und mit seiner Hilfe keine *untergeordnete Technik* mehr bleiben mußte.

⁶¹ Gesammelte Schriften, Bd. IV, 2, S. 672.

Kraft der technischen Möglichkeiten, die er eröffnete, an unbegrenzte Massen sich zu gleicher Zeit zu wenden, wuchs die Popularisierung über den Charakter einer wohlmeinenden menschenfreundlichen Absicht hinaus und wurde zu einer Aufgabe mit eigenen Form- Artgesetzen.⁶²

Was Benjamin hier *eigene Form- Artgesetze* nennt, meint eine *gänzliche Umgestaltung und Umgruppierung des Stoffes aus dem Gesichtspunkt der Popularität heraus*. Es gehe nicht mehr darum, daß Interesse des Zuhörers *mit irgendeinem zeitfälligen Anlaß* zu ködern, um ihn dann doch nur an einem gleichsam ins neue Medium verlagerten *Bildungslehrgang* teilnehmen zu lassen, vielmehr müßten *Umgestaltung und Umgruppierung* ihm *die Gewißheit* mitteilen, *daß sein eigenes Interesse einen sachlichen Wert für den Stoff selbst besitzt, daß seine Fragen, auch wenn es vor dem Mikrophon nicht laut wird, neue wissenschaftliche Befunde erfragen*⁶³.

Indem Benjamin den Hörer aber an den Rundfunk rückbindet, der einzelnen Sendung die Rückwirkung zuordnet, bezieht er die radikale Gegenposition zu einem Hörspiel- wie allgemein Rundfunkverständnis, die das etwa gleichzeitig von Richard Kolb ausformulierte „Horoskop des Hörspiels“⁶⁴ verbreitete. War für Kolb die Vermittlung ein wesentlich einseitiger Vorgang mit dem Ziel zum Beispiel, die Stimmen des Hörspiels für den Hörer zu *Stimmen seines Herzens oder Gewissens, die entkörperte Stimme des Hörspielers [...] zur Stimme des eigenen Ich* werden zu lassen, will Benjamin das Feedback. Erst im Feedback, durch das Feedback verändert sich das *Verhältnis zwischen Wissenschaft und Volkstümlichkeit* grundlegend.

*Denn, sagt es Benjamin, hier handelt es sich um eine Popularität, die nicht allein das Wissen mit der Richtung auf die Öffentlichkeit, sondern zugleich die Öffentlichkeit mit Richtung auf das Wissen in Bewegung setzt*⁶⁵.

62 Ebd., S. 671.

63 Ebd., S. 672.

64 Berlin: Max Hesses Verlag, (Rundfunkschriften für Rufer und Hörer, Bd. 2) 1932.

65 Gesammelte Schriften, Bd. IV, 2, S. 672.

Das entspricht einerseits durchaus Brechts Auffassung, der Rundfunk habe die Interessen der Hörer interessant zu machen, *den Hörer nicht nur hören, sondern auch sprechen zu machen und ihn nicht zu isolieren, sondern ihn in Beziehung zu setzen*⁶⁶. Aber während Brecht im Grunde das Unmögliche fordert, versucht Benjamin das Mögliche. Und er hat es bis ins Exil in einer Breite versucht, die ich allenfalls andeuten konnte.

Meine Skizze ist unvollständig, bruchstückhaft und eine Annäherung an das komplexe Rundfunkwerk Benjamins nur unter einzelnen Gesichtspunkten. Dennoch sollte deutlich geworden sein, welche Voraussetzungen vor allem Benjamins Radioarbeit bestimmt haben, die mehr ist als die Summe ihrer Teile und einen bis heute in seiner Komplexität nur ansatzweise erfaßten Teil seines schriftstellerischen und publizistischen Werks ausmacht.

Als Brecht vom Freitod Walter Benjamins am 26. September 1940 erfuhr, trug er ihn, dem er zwei weitere Gedichte widmete, in „Die Verlustliste“ ein mit den Versen:

*So auch verließ mich der Widersprecher
Vieles wissende, Neues suchende
Walter Benjamin. An der unübertretbaren Grenze
Müde der Verfolgung, legte er sich nieder.
Nicht mehr aus dem Schlaf erwachte er.*

[*]Durchgesehene Fassung eines Vortrags für japanische Germanisten des Kyushu- Distrikts auf einem Kolloquium in Sengakuso, 25.10.1987]

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Rechteinhabers unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Speicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

66 Der Rundfunk als Kommunikationsapparat, S. 129.