Was ist das Politische in der Kinder- und Jugendliteratur?

Undercurrents Forum für linke Literaturwissenschaft. Winter 2025, Heft 20

Undercurrents Forum für linke Literaturwissenschaft

„Verehrte Unsichtbare!“
Frühe Radioexperimente für Kinder in der Weimarer Republik und im Exil

Wiebke von Bernstorff

ABSTRACT: Dieser Aufsatz fragt nach der Bedeutung des neuen Mediums Radio für die künstlerische Produktion von für die Zielgruppe Kinder produzierten Texten in den 1920er bis 1940er Jahren. Die ästhetisch-pädagogischen Überlegungen linker Künstler*innen (Lacis, Brecht, Benjamin, Seghers) zum neuen Medium erforschen dieses unter politisch-aufklärerischen Vorzeichen. Die medienrefl exiven Anteile in diesen Texten werden am Beispiel von Seghers Hörspiel *Ein ganz langweiliges Zimmer* und Benjamins Hörstück *Radau um Kasperl* exploriert und als Beiträge zu politischer Aufklärung gedeutet.

> Die Rundfunksendung wurde ein Riesenerfolg. Das war mir klar, sobald ich die ersten Worte gehört hatte, die Chris mit seiner hellen Stimme sprach. […] […] Hier sprach ein junger Weltbürger, ein Kind, jawohl, aber ein tapferer und vielversprechender Angehöriger der Vereinten Nationen. Als die Kurzwellensendung des Programms begann und die Neuen in ihrer Muttersprache zu ihren Angehörigen daheim redeten, wurde die Sache ganz schön herzbewegend. Allein die Vorstellung, dass irgendwo an der russischen Front Iwans Vater vielleicht die Stimme seines Sohnes hörte oder dass über den Atlantik hinweg Georges Mutter die freudige Botschaft ihres Sohnes vernahm, genügte, um unsere Herzen höher schlagen zu lassen. (Mann [engl. 1942] 2011, 211–212)

Die fiktive amerikanische Journalistin und Erzählerin Depeche lässt hier kein Klischee aus für ein publikumswirksames Ende ihrer autodiegetisch fokalisierten Erzählung von der Jagd nach einem deutschen Spionagering durch eine internationale Kindergruppe. In Erika Manns Detektivroman *Zehn jagen Mr. X* (Mann [engl. 1942] 2011) beginnt der Festtag für die erfolgreichen und sich „Vereinte Nationen“ nennenden Kinderdetektive mit einer eigenen Rundfunksendung. Die weltweite Kurzwellen-Ausstrahlung erweitert die Aufdeckung des fiktiven deutschen Spionagerings durch die Kinder auf die internationale Zusammenarbeit für den Sieg gegen das nationalsozialistische Deutschland. Auch am Ende des Kinderromans *SOS Genf* (1939) von Oskar Seidlin und Richard Plaut bekommt die ebenfalls interkulturell zusammengesetzte Kindergruppe des Romans, hier seitens der tatsächlichen Institution der Vereinten Nationen in Genf, die Möglichkeit, sich mit einem Spendenaufruf für ihre von einer Überschwemmung zerstörten Herkunftsorte über das Radio an die ganze Welt zu wenden und so erfolgreich zu Solidarität aufzurufen.

Der Rundfunk ist in diesen und anderen Texten der Kinderliteratur der Weimarer Republik und des Exils zentral mit politischen Themen verknüpft. Als kleinster gemeinsamer Nenner liegt diesen literarischen Repräsentationen eine Idee weltweiter Solidarität gegen Faschismus und Ungerechtigkeit sowie der Glaube an die Frieden stiftenden Potentiale (auch weltumspannender) demokratischer Institutionen zugrunde. Für diese scheint das Radio das selbstverständlich angemessene Medium zu sein.

2 Zur Forschungslage

Das prominente Auftreten des Rundfunks in der Kinderliteratur dieser Zeit und seine Verknüpfung mit der Idee von Solidarität und Demokratie hat mich dazu animiert, seiner Bedeutung für die Kindermedien seit den 1920er Jahren bis in die 1940er Jahre nachzuforschen.

„Der Kinder- und Jugendhörfunk von 1924 bis 1945“ (Weber 2020, 45) stellt ein auffälliges Forschungsdesiderat dar, wie Annemarie Weber in ihrem gleichnamigen Aufsatz ausführt. Die Quellenlage ist zudem schwierig, weil die Manuskripte nicht als wertvoll genug erachtet wurden, um aufbewahrt zu werden, ebenso wie es keine Aufzeichnungen der Kinder-Sendungen gegeben hat, obwohl sehr schnell nach Etablierung des Rundfunks auch intentionale, also für Kinder konzipierte Sendungen zu hören waren (vgl. Weber 2020, 52). Hier schreibt sich eine für die Forschung typische Marginalisierung von Kindermedien fort.

Einige dieser Kindersendungen sind sozusagen als Beiwerk der Werke von als wichtig erachteten Autoren wie Bertolt Brecht und Walter Benjamin erhalten geblieben. Weder die vielen Sendungen, die Lisa Tetzner als freie Mitarbeiterin der *Funkstunde AG Berlin* und des *Südwestdeutschen Rundfunkdienstes* mit und für Kinder leitete (vgl. Messerli 2008), noch das Hörspiel *Geschichten vom Gebrauchsgegenstand* (1931) von Anna Seghers sind auffindbar. Ihr Kinderhörspiel *Ein ganz langweiliges Zimmer* (1938) und das Hörspiel *Der Prozeß der Jeanne d'Arc zu Rouen 1431* ([1937] 1975) sind durch spätere Veröffentlichungen in Exilmedien wie der *Internationalen Literatur* und in der DDR erhalten geblieben.

Im Folgenden skizziere ich an einigen Beispielen das ästhetische Experimentierfeld mit dem neuen Medium Hörfunk in den 1920er und 1930er Jahren und fokussiere mich dabei auf deren politisch-pädagogischen Aspekte. Danach befrage ich die intentionalen Kinder-Texte Walter Benjamins für das Radio auf ihre medienreflexiven Anteile. Anna Seghers Hörspiel *Ein ganz langweiliges Zimmer* und Benjamins Hörstück *Radau um Kasperl* dienen in der Folge der exemplarischen Analyse der ästhetischen und politisch-pädagogischen Formen dieses Genres. Ästhetisches Experiment, Medienreflexion und politisch-pädagogische Im-plikationen gehen dabei Hand in Hand, so die zu demonstrierende Eingangsthese meines Beitrags.

Metareflexive Experimente mit dem neuen Medium

Das neue Massenmedium des Hörfunks wurde in den 1920er Jahren „unter staatlicher Kontrolle an den Parlamenten vorbei mit privatem Kapital aufgebaut“ (Weber 2020, 47). Eine politische Instrumentalisierung sollte so verhindert werden, was allerdings eine thematische Entpolitisierung der Sendungen zur Folge hatte. Das vordergründig Unpolitische war aus Perspektive linker Künstler*innen Ausdruck bürgerlicher Ideologie (vgl. Benjamin 1991, 774).

Eine wichtige Inspiration für die deutschen linken Künstler*innen war die Schauspielerin und Regisseurin Asja Lācis, die 1918 in Orjol mit Waisen- und Straßenkindern theaterpädagogisch gearbeitet hatte, und die ab 1928 als Referentin in der sowjetischen Handelsvertretung in Berlin tätig war (vgl. Benjamin 1991, 1495). Von ihren Entwürfen einer proletarischen Erziehung und eines Kindertheaters wurden Brecht, Benjamin und Margarete Steffin angeregt zu ähnlichen Experimenten und Ideen, in denen die ästhetische Erziehung proletarischer Kinder als Gegenmodell zu bourgeoisen Vorstellungen ‚heiler Kindheit' und zu Modellen der Reformpädagogik konzipiert wurde (vgl. Schiavoni 2006, 380). Den Mittelpunkt von Lācis Arbeit bildete die Selbsttätigkeit der Kinder und die Beobachtung, die an die Stelle der Erziehung trat.

Benjamins „Programm eines proletarischen Kindertheaters" (Benjamin 1991) sollte die (in Lācis und in anderen Augen viel zu theoretisch geratene) Darstellung von Lācis theaterpädagogischer Arbeit sein (vgl. Lācis 2008, 27). Im Programm wird die Beobachtung zum „Genie der Erziehung" (Benjamin 1991, 766), die Erzieher*innen werden entmachtet und somit (zur Beobachtung) befreit. An ihre Stelle treten die sozialen und sachlichen Spannungen in der kollektiven Arbeit und in den Improvisationen der Kinder, die als zu lösende Probleme aus sich selbst heraus erzieherisch wirken. Die Konzeption vereint einen ästhetisch-pädagogischen Materialismus, das (künstlerische) Material wird zum Erziehungsagenten, mit der Annahme der Selbstbildungskräfte von Kindern.

Weil die medialen Formen des Theaters häufig die Blaupause für die ersten Radioproduktionen bildeten (vgl. Benjamin 1991, 773-776), sind diese (theater-)pädagogischen und politischen Überlegungen auch für die Rundfunkproduktionen für Kinder relevant (Beispiele bei Weber 2020, 55, 59, 61). Hörstücke im Rundfunk waren anfangs zum großen Teil Adaptionen von Theaterstücken. 1925 wurden ca. 600 Werke von 280 Dramatikern gesendet (vgl. Krug 2020, 29). Diese wurden zumeist live in einem etwa 150 km umfassenden Sendekreis ausgestrahlt.

1925 trat zum Beispiel Brecht erstmals mit *Mann ist Mann* im Hörfunk auf (vgl. Krug 2020, 38). *Der Lindbergflug. Ein Radiolehrstück für Jungen und Mädchen* (Brecht, Musik von Hindemith und Weill) wurde 1929 auf dem Baden-Badener Musikfest uraufgeführt und anschließend in einer extra für den Hörfunk eingespielten Version über alle deutschen Sender (außer München) in katastrophaler Qualität gesendet (vgl. Krug 2020, 38). Brecht gab dem Radio darin eine eigene Stimmenrolle, durch die die historische Rundfunkberichterstattung zum

Ereignis des Flugs über den Atlantik durch Lindberg bewusst ausgestellt und so der Reflexion zugänglich gemacht wurde. Ihm war daran gelegen, wie er in *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. Rede über die Funktion des Rundfunks*, gehalten auf einer Arbeitstagung des *Südwestdeutschen Rundfunks* November 1930, ausführte, das Distributionsmedium Rundfunk in ein Kommunikationsmedium zu verwandeln (vgl. Lindner 2005, 112). Die Aktivität der Hörenden war für ihn Voraussetzung für eine emanzipatorische Aneignung des neuen Mediums. Das versuchte er, unter anderem durch die Zuordnung einzelner Stimmen und Chöre auf die Zuhörenden im Konzert oder vor den Radioapparaten, zu erreichen. Konsequent entwickelte er diese Überlegungen in den Lehrstücken weiter, in denen er das Publikum abschaffte: Es gab nur noch Spielende, die sich selbst zusahen und die die Stücke im Prozess der Aufführung weiterentwickelten. So entstand z.B. aus *Der Ja-Sager* nach Kritik der spielenden Schüler*innen *Der Neinsager*.

Solche Aneignungspraktiken finden sich auch in den Kindersendungen im Rundfunk, die schon Mitte der 1920er Jahre vermehrt zu interaktiven Formaten, zum Beispiel Kinder als Produzent*innen, offene Erzähl-Enden, Verlesen von eingesendeten Beiträgen, griffen (vgl. Weber 2020, 53, 61). Tetzners Sendung „Eine Geschichte ohne Ende. Kinder spielen für Kinder“ in der *Berliner Funkstunde AG*, die ab 1929 gesendet wurde, ist nur ein Beispiel dafür (vgl. Weber 2020, 54).

Walter Benjamins Kinderproduktionen für das Radio

Benjamins Arbeiten für den Rundfunk nehmen, wie die Herausgeber der *Gesammelten Schriften* betonen, einen größeren Anteil an seinem Werk ein, als durch die Deklassierung als „Broterwerb“ durch den Autor selbst zunächst angenommen worden war (Tiedemann, Schweppenhäuser 1991, 582). Flankiert werden diese Arbeiten durch kultur- und medien-politische Überlegungen in Vorträgen, Artikeln und Briefen, die auch im Verbund mit Brechts „Soziologie des Publikums“ (Benjamin 2015, 533) entstanden.

Anfang der 1930er Jahre entwickelte Benjamin didaktische „Hörmodelle“ (ebd., 487–580), in denen alltägliche Szenen beispiel- und lehrhaft erst in einer „so soll man es nicht machen“ (ebd., 488)-Version und dann in einer gelungenen gesprochen werden: „Am Schluß vergleicht der Sprecher die falsche Methode mit der richtigen und formuliert die Moral“ (ebd.).

Recht typisch für Benjamin lässt er in dieser Formulierung die klassische Struktur einer Fabel mit Epimythion (Moral) mit der divergenten Brecht'schen Vorstellung einer lehrhaften Fabelstruktur (dialektisch) zusammenfallen. 1931–32 führte der Frankfurter Rundfunk drei dieser Hörmodelle auf, darunter das die Erzieher erziehende *Der Junge sagt einem kein wahres Wort*. Zum Hörmodell *Was die Deutschen lasen, während ihre Klassiker schrieben*, in dem die Literaturgeschichte aus dem Blickwinkel des Publikums literatursoziologisch anhand von Gesprächen vor den Toren der Leipziger Messe präsentiert wird, verfasste Benjamin den Essay *Zweierlei Volkstümlichkeit. Grundsätzliches zu einem Hörspiel* (ebd., 531–533). Die technische Revolution des Rundfunks, „an unbegrenzte Massen sich zu gleicher Zeit zu wenden" (ebd., 531), machte für den Autor die Popularisierung von Wissen „zu einer Aufgabe mit eigenen Form-Artgesetzen" (ebd.). Dem Hörer ist die Gewissheit zu vermitteln, „daß sein eigenes Interesse einen sachlichen Wert für den Stoff selber besitzt, daß sein Fragen, auch wenn es vor dem Mikrophon nicht laut wird, neue wissenschaftliche Befunde erfragt" (ebd., 532). Das Hörspiel wird so in Anlehnung an Lācis und Brecht trotz der faktischen Eindimensionalität der Kommunikation zu einer Form theater- oder medienpädagogischer Selbstbildungsarbeit der Hörer*innen. Diese Formexperimente richten sich dezidiert gegen die propagandistische Nutzung des neuen Mediums, die wenig später durch die nationalsozialistische Gleichschaltung der Rundfunkanstalten flächendeckend umgesetzt wurde.

Die medienreflexiven Aspekte von Benjamins Kinder-Radioproduktionen sind nicht nur deren zentrales Stilmittel, sondern auch ein Ergebnis dieser selbst gestellten aufklärerischen Auf-gaben. Die Vorträge im Rahmen der *Jugendstunde* der *Funkstunde AG* zu Themen wie „Ein Berliner Straßenjunge" oder „Die Mietskaserne" sprechen die Hörer*innen gezielt an und aktivieren diese im Rezeptionsprozess. Sie sind durchzogen von metareflexiven Verweisen auf das Medium Rundfunk. So spricht Benjamin zum Beispiel davon, dass er im Rundfunk keine Reklame für Warenhäuser machen dürfe (ebd., 46), und bittet die sich unter den zuhörenden Kindern versteckenden Erwachsenen wegzuhören. Im Vortrag „Besuch im Messingwerk" sind die Möglichkeiten der Erfassung und der sprachlichen Repräsentation eines Industriekomplexes eingehend Thema. Nach der Problematisierung einer geeigneten Perspektive formuliert Benjamin:

> Und wir wollen unsere paar Minuten im Rundfunk hier wie die Gondel von einem Fesselballon ansehen, aus der wir auf das ganze Getriebe da unten im Messingwerk Hirsch-Kupfer herun-tersehen, und uns die Punkte herausgreifen, die man mit dem Verstande zuerst besetzen muß, um von ihnen aus das Ganze in die Gewalt zu bekommen. (Benjamin 1985, 74)

Mit der bewussten Konstruktion einer Perspektive geht eine induktive Lern- und Erkenntnistheorie einher, die vom Einzelnen und Besonderem (der Materialität) ausgeht und von dort aus versucht, das Ganze mit dem Verstand zu erfassen. Die Möglichkeiten des neuen Mediums werden bewusst reflektiert und gemeinsam erforscht. Die ästhetische Form der Vorträge dient der politisch-sachlichen Aufklärung genauso wie sie die lernende Selbstermächtigung der Zuhörenden voraussetzt, inszeniert und fördert. Das kann ebenso an Seghers Hörspielproduktion beobachtet werden.

Anna Seghers: *Ein ganz langweiliges Zimmer*

Anna Seghers Hörspiel *Ein ganz langweiliges Zimmer* (Seghers [1938] 1973, 19-25), 1938 vom Flämischen Rundfunk gesendet, richtet sich an junge Kinder und ist einer der wenigen erhaltenen Texte solcher Kinder-Rundfunksendungen. Das Hörspiel ist im Pariser Exil entstanden, und es wäre interessant zu erfahren, ob es Benjamins Vorstellungen entsprochen hätte oder hat.

Ein kranker Junge will nicht von der Mutter allein gelassen werden. Sie soll ihm noch mehr Geschichten erzählen, muss nun aber arbeiten. Von der Mutter aufgefordert sich selbst Geschichten zu erzählen, antwortet er:

> DER BUB: Das kann ich nicht, mir selbst eine Geschichte erzählen.
>
> DIE MUTTER: Doch. Sieh dich einmal rund um im Zimmer. Von allem, was du siehst, kannst du dir Geschichten erzählen.
>
> DER BUB: Das ist ein ganz langweiliges Zimmer, in dem ich längst alles kenne. Und alle Sachen darin sind langweiliges Zeugs. (Ebd., 19)

Die Beobachtung als „Genie der Erziehung“ ist hier in mehrfacher Hinsicht relevant. Das die Handlung auslösende Moment ist die Abwesenheit der Mutter, die Erzieherin entlässt das Kind so in seine Selbsttätigkeit. Die ästhetische Eigenaktivität des präsentierten Kindes und der Hörer*innen ist im Hörstück zentral. In Benjamins „Programm eines proletarischen Kindertheaters“ wird der dialektische Zusammenhang von Freiheit und Rahmung durch (theaterpädagogische) Arbeit für die proletarische Erziehung gefordert (vgl. Benjamin 1991, 764). In ähnlicher Stoßrichtung verhält sich bei Seghers die Mutter, die den Jungen darauf hinweist,

dass alles, was in seinem Zimmer ist, Anlass für die ästhetische Eigenproduktion werden kann, und so einen Rahmen schafft, der die ästhetische Eigenaktivität erst ermöglicht.

Den Übergang in die Eigenaktivität des Kindes modelliert sie durch eine Änderung der Perspektive: „Stell dir mal vor, dein Zimmer ist ein Hafen“ (Seghers [1938] 1973, 20). Mit dieser Verschiebung des langweiligen Zimmers zu einem Hafen öffnet sich dieses zur Welt. Aus der Aufforderung zu ästhetischer Eigenproduktion wird im Imaginationsraum des Hörspiels der Auftritt der Welt in Form internationaler Figuren. Nachdem die Mutter endgültig die Tür hinter sich geschlossen hat, klopft es, und nach und nach erscheinen die Produzent*innen der Dinge im Zimmer: Ein Junge will den Schwamm zurück, den er vom Meeresboden geholt hat, ein anderer das Nachthemd, für das er die Baumwolle geerntet hat, eine alte Frau das Betttuch, für das sie den Flachs angebaut, versponnen und gewebt hat, drei Männer alle Nägel und einer das Holz. Im Gespräch mit den Figuren lernt der Junge seine materialistischen Lektionen. Als er schon ohne Hemd, Schwamm und Betttuch dasitzt, sein Schrank zusammenkracht, weil die Männer die Nägel herausziehen und der Flößer sich an seinem Bett zu schaffen macht, sieht er ein, dass es keine langweiligen Dinge gibt.

> DER BUB: Laßt mir meine Sachen! Euer Bett, euren Schwamm, euer Leinen, eure Baumwolle. Ich habe das alles nicht gewußt. Jetzt weiß ich, was es für Sachen sind. Hört auf. Seid so gut. […]
>
> DIE FRAU: Einverstanden. Ich glaube, er hat uns jetzt verstanden. Er weiß jetzt wieviel Kraft und Mühe in allem steckt. Klopft ihm sein Bett wieder zusammen. Dann lege ich mein Betttuch darüber. (Ebd., 5)

Das Hörspiel hat eine klare Moral, animiert aber die Hörenden trotzdem dazu, sich ihre eigenen Zimmer genauer anzuschauen und den Dingen um sie herum ihre Geschichten zu entlocken. Es animiert zur Erforschung der eigenen Umwelt und zur spielerischen Produktion von Geschichten. Der ortlose Charakter des neuen Mediums, in dem es möglich ist, stimmlich jederzeit jedes Wesen erscheinen zu lassen, ohne dass eine weitere visuelle Plausibilisierung notwendig wird, erzeugt bewusst Imaginationsräume, die von den Zuhörenden aktiv ausgestaltet werden müssen. Ästhetik und pädagogisch-politische Wirksamkeit durch Selbsttätigkeit werden auch durch Seghers aufs engste miteinander verbunden. In zunächst anarchistischer erscheinender Manier gilt das auch für Benjamins *Radau um Kasperl*.

Walter Benjamin: *Radau um Kasperl*

Die Kasperliaden waren ein erfolgreiches Genre des sich entwickelnden Kinder- und Jugendfunks (Weber 2020, 55–56). Die Kasper-Figur „stand Pate auch bei der Entwicklung neuer medienspezifischer Charaktere etwa des Funkkasperle in Breslau“ (ebd., 70). Gegen eine dort übliche Verniedlichung und Vereinnahmung des antiautoritären Potentials der Figur für pädagogische Zwecke wendet sich Benjamins *Radau um Kasperl*. Benjamins Hörspiel thematisiert medienreflexiv die Aneignung der Kasperfigur für die (fremden) Zwecke des Rundfunks. Der Rundfunk wird vertreten durch die Figur des Radiosprechers Herr Mittmann, der „Kasperl, den erfahrenen, berühmten Freund der Kinder, vor das Mikrophon“ (Benjamin 2015, 537) bringen will. Die Kasperfigur behält hier zunächst ihr anarchisches Potential, indem sie ideologiefrei ihren Witz mit allem treibt. Kasperl nutzt seinen Auftritt vor dem Mikrophon dafür, den weit weg wohnenden Seppl maßlos zu beschimpfen: „Du miserabliges Mistviech, du! Elende Kreatur! Hörst mich?“ (Ebd., 538) Danach türmt er aus dem Rundfunk und initiiert so das für das Genre typische Muster von Jagd und Flucht, das die episodische Handlung voran und Kasperl durch bekannte öffentliche Orte (Bahnhof, Zoo, Jahr-markt) treibt. Diese werden aus seiner antiautoritären Perspektive repräsentiert, was sich im Sprachwitz manifestiert.

Im Laufe seiner Flucht vor dem Rundfunk verwandelt sich Kasperl in immer andere Figuren. Das Hörmedium lädt durch die auf die Stimme reduzierte Figurenpräsentation zu dieser gesteigerten Variante des Rollenwechsels besonders ein. Am Bahnhof stiehlt Kasperl Mütze und Trillerpfeife des Bahnhofsvorstehers und schickt in seiner neuen Rolle den Zug mit seinen Verfolgern auf eine ungewollte Reise. Auf dem Jahrmarkt versteckt er sich vor diesen, indem er sich als Schießbudenfigur ausgibt. Im Zoo schlüpft Kasperl in den Käfig eines ausgestopften Löwen und verscheucht die Verfolger mit der Imitation des Löwengebrülls. Kasperls Flucht durch die Stadt ist eine Reise durch die ästhetischen Möglichkeiten des Mediums und die diversen Spiel-Formen der Figur. Das geht bis zur Verdoppelung der Figur selbst, die sich mit sich selbst unterhält:

> „Und ich hab mir gleich gedacht, daß du das gleich denkst, daß ich das gar nicht gedacht hätt.“ „Was Du willst mich wohl frotzeln?“ „Was unterstehst du dich? Aber ich will dir nur eines sagen, ich habs schon lang satt, immer mit mir einer Meinung zu sein.“ „Du kriegst eine Watschn. Eins. Zwei. Drei.“ *Man hört einen Knall, dieselbe Stimme, die unmittelbar vorher gesprochen hat, schreit*: Au! – mir scheint, die Watschn, die hab ich mir selbst gegeben. Das tut nicht gut, wenn man Streit mit sich selbst hat. (Ebd., 541)

Das Streitgespräch mit sich selbst reflektiert die akustische Medialität, die die Körperlichkeit der Sprechenden nur in der Stimme repräsentiert. Der Nebel zu Beginn dieses Hörspiels verweist auf diese besondere Medialität. Ähnlich arbeitet Benjamin im Hörspiel *Das kalte Herz*. Die Märchenfiguren, die dort im Rundfunk anklopfen, weil sie aus dem Buch ins Stimmenland kommen wollen, müssen sich all ihrer Äußerlichkeiten entledigen und dann durch einen Nebel gehen, bevor das Spiel beginnen kann. Im Kasperl-Hörspiel tritt das Echo als medienreflexives Leitmotiv hinzu. Am Bahnhof erzählt Kasperl den Hörer*innen seine Versteckideen. Obwohl die Verfolger Kasperl nicht sehen und hören, wiederholen sie jeweils exakt seine Idee:

> KASPERL […] Ich versuchs mal mit der Gepäckabgabe.
>
> HERR MAULSCHMIDT Und einer muß unterm Gepäck nachsehen […].
>
> KASPERL O weh! […] Wie wärs mit dem Wartesaal.
>
> HERR MAULSCHMIDT Und Sie, Herr Gericke, in den Wartesaal! (Ebd., 539–540)

Die Verfolger werden zum Echo und unterliegen so der Sprachmacht Kasperls und der Medialität des Hörspiels. Auf dem Jahrmarkt im Zelt des „Geistes Lipsuslapsus, des Unsichtbaren“ (ebd., 544) spricht Kasperl mit seinem Echo: „KASPERL Erlaube mir, Lipsuslapsus, daß ich dich über mein späteres Leben befrage. LIPSUSLAPSUS Frage!“ (Ebd., 545) Kasperl ist zwar enttäuscht von den kurzen Antworten des Echos. Die Auflösung des Rätsels wird aber den Hörer*innen überlassen. Im Zoo behauptet Kasperl gegenüber den Kindern, er studiere die Tiersprachen. Ein alter Affe gibt in Kasperls bersetzung den jungen Affen den Rat, sich immer sehr affig zu benehmen, damit die Menschen nicht merken, wie schlau sie sind. Die Beobachterpositionen werden umgekehrt, das Zoo-Publikum wird zum Produzenten einer lächerlichen Komödie.

Am Ende erwacht Kasperl in seinem Bett mit Verletzungen. Einerseits wird nahegelegt, dass Kasperl alles nur geträumt hat, andererseits dienen der Hinweis auf seinen verletzten Körper und die Pakete mit Geschenken der Kinder aus dem Zoo dazu, die materielle Realität der gehörten Geschichte zu verbürgen. Die Medienreflexion hat am Ende noch einen Auftritt in Form des Rundfunksprechers und Verfolgers Herrn Mittmann. Dieser kommt zu Besuch und holt ein Mikrophon unter Kasperls Bett hervor, mit dem er Kasperls Geschichten für den Rundfunk aufgenommen hat. So gelingt es Benjamin in diesem Hörspiel, das vielleicht nie gesendet worden ist, den Rundfunk mit einer anarchischen Kasper-Figur zu versehen. Für die

theatrale Uraufführung hat Benjamin selbst 1932 in Frankfurt die Regie übernommen (vgl. Benjamin, 1071). Die Uneindeutigkeit dieses Endes ist vielleicht Ausdruck der ambivalenten Haltung gegenüber dem Medium Radio, dessen Wirkmächtigkeit zu pädagogisch-politischer Skepsis und zugleich zu eigener kritischer Produktion Anlass gegeben hat.

Fazit

Frederic Jameson hat das Dilemma der Moderne als ein Auseinanderfallen der individuellen Erfahrungen und der wissenschaftlichen Modelle (bei ihm der Marxismus) beschrieben (vgl. Jameson 1990). Er plädiert daher für eine Ästhetik kognitiver Kartierung als Bestandteil eines sozialistischen politischen Projektes (ebd. 350). Die Experimente mit dem neuen Medium Rundfunk von Seghers und Benjamin können als Versuche mit einer solchen kognitiven Kartierung verstanden werden. Die Medienreflexionen in den Rundfunkarbeiten fußen auf der Grundannahme der Selbsterziehungskräfte der Kinder (und der Arbeiterklasse) und dienen einer kognitiven Kartierung, die individuelle (ästhetische) Erfahrungen mit der Reflexion von Perspektiven, von medialen Bedingungen und mit der Bewusstmachung von gesellschaftlichen Strukturen verbindet. Sie ermöglichen einen erfahrungsgesättigten, aneignenden und reflektierten (kognitiven) Zugang zum Medium und zur Welt, wie sie durch das Medium repräsentiert wird. Sie können daher als frühe Beiträge zu einer politischen Äs-thetik und Pädagogik gelesen werden.

Dr. Wiebke von Bernstorff ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Hildesheim. 2019–2020 war sie Vertretungsprofessorin für Ästhetische Bildung an der Universität Koblenz-Landau. Ihre Lehr- und Forschungsschwerpunkte sind u.a. KJL des Exils und interkulturelle Literatur und ihre Didaktik, feministische Literaturwissenschaft, Posthumanismus und Theaterpädagogik.

Literaturverzeichnis

Benjamin, Walter. (1929) 1991. „Kinderliteratur“. In *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Band 7.1 von *Walter Benjamin Gesammelte Schriften*, 250–57. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, Walter. (1932) 1991. „Theater und Rundfunk“. In *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Band 2.2. von *Walter Benjamin Gesammelte Schriften*, 773–76. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, Walter. (1929) 1991. „Programm eines proletarischen Kindertheaters“. In *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Band 2.2. von *Walter Benjamin Gesammelte Schriften*, 763–69. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, Walter. (1929–1932) 1985. *Aufklärung für Kinder. Rundfunkvorträge, hrsg.* von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, Walter. 2015. „Hörmodelle“. In *Ausgewählte Werke*, (Text entspricht der Ausgabe GS von Tiedemann und Schweppenhäuser), Band 5, 487–80. Berlin: wbg.

Benjamin, Walter. 2015. „Zweierlei Volkstümlichkeit. Grundsätzliches zu einem Hörspiel“. In *Ausgewählte Werke*, (Text entspricht der Ausgabe GS von Tiedemann und Schweppenhäuser), Band 5, 531–33. Berlin: wbg.

Benjamin, Walter. 2015. „Radau um Kasperl“. In *Ausgewählte Werke*, (Text entspricht der Ausgabe GS von Tiedemann und Schweppenhäuser), Band 5, 534–55. Berlin: wbg.

Hilmes, Carola. 2020. „Hörspiele Jeanne d’Arc u.a.“ In *Anna Seghers-Handbuch*, hrsg. von dies. und Ilse Nagelschmidt, 381–83. Stuttgart, Weimar: Metzler.

Jameson, Frederic. 1990. „Cognitive Mapping“. In *Marxism and the Interpretation of Culture*, hrsg. von Cary Nelson und Lawrence Grossberg, 347–60. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Josting, Petra et al (Hg.). 2020. *Deutschsprachige Kinder- und Jugendliteratur im Medienverbund 1900–1945*. Stuttgart, Weimar: Metzler.

Krug, Hans-Jürgen. 2020. *Kleine Geschichte des Hörspiels*. Köln: Halem.

Lācis, Asja. 2008. „Theater mit Kindern – ein Modell“. In *Gedacht – Gemacht. Programmschriften und Standpunkte zum deutschen Kinder- und Jugendtheater von 1922–2008*, hrsg. von Christel Hoffmann für das Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland, Arbeitsheft 4, 25–27.

Lindner, Burkhardt. 2005. „Zu Film und Radio“. In *Brecht Handbuch. Schriften, Journale, Briefe*, hrsg. von Jan Kopf. Band 4, 107–16. Stuttgart, Weimar: Metzler.

Mann, Erika. 2011. *Zehn jagen Mr. X.* Aus dem Englischen von Elga Abramowitz. Wuppertal: Arco.

Schiavoni, Giulio. 2006. „Zum Kinde“. In *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung* hrsg. von Burkhardt Lindner, 373–85. Stuttgart, Weimar: Metzler.

Seghers, Anna. (1938) 1973. Hörspiel: *Ein ganz langweiliges Zimmer. ndl* 21(1973), 5, 19–25.

Seghers, Anna. 1980. „Ein ganz langweiliges Zimmer“. In *Hörspiele – Deutsch – Literatur. Ein ganz langweiliges Zimmer. Madre chilena. Der Doppelmord in der Rue Morgue*. VEB Deutsche Schallplatten Berlin DDR. Ag 511/01/80.

Seghers, Anna. 1931. „Geschichten vom Gebrauchsgegenstand“. Angekündigt in *Der Deutsche Rundfunk* (9, (1931), H. 32, 23) Funkstunde Berlin, für den 10.08.1931.

Seghers, Anna. (1937) 1975. *Der Prozess der Jeanne d'Arc zu Rouen 1431. Ein Hörspiel.* Leipzig: Reclam jun.

Seghers, Anna. 1937. „Der Prozess der Jeanne d'Arc zu Rouen 1431“. In *Internationale Literatur 5* (1937) 74–90.

Tiedemann, Rolf und Schweppenhäuser, Hermann. 1991. „Anmerkungen der Herausgeber“. In *Walter Benjamin Gesammelte Schriften*, hrsg. von dies, Band 7.2. von *Walter Benjamin Gesammelte Schriften*, 582–84. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Weber, Annemarie. 2020. „Der Kinder- und Jugendhörfunk von 1924–1945“. *In Deutschsprachige Kinder- und Jugendliteratur im Medienverbund 1900-1945*, hrsg. von Petra Josting et al, 45–77. Stuttgart, Weimar: Metzler.