

„Die Schule des Entzugs. Walter Benjamins Radio-Kasperl“

In: Sinnhaft. Strategien des Entzugs. H. 22/2009

Katja Rothe

[Leadtext]: Das Radio ist ein Medium des Entzugs. In ihm erscheinen Dinge, die sich der Anschauung und der Semiose entziehen, Lärm, Geräusch und Rauschen. Die Radiostimmen wiederum entziehen sich der Körper, überhaupt ist der Status dessen, was im Radio erscheint, unklar und steht in einem Spannungsverhältnis zwischen unmittelbarem Ereignis und Simulation. Und nichts desto trotz gehört gerade der Entzug zur Ökonomie des Mediums Radio. Der Text zeigt anhand von Walter Benjamins Kinderhörspiel „Radau um Kasperl“ von 1932 jenes strategische Entziehen als konstitutives Moment des Radios, wobei Radio nicht als Apparat der Repression oder Distribution verstanden wird, sondern als Experimentalsystem.

[Info-Text]: Benjamin, Walter: „Radau um Kasperl“.1932

Zwei Inszenierungen:

Benjamin, Walter: „Radau um Kasperl“. 10.03.1932, Südwestdeutsche Rundfunkdienst AG (SÜWRAG) Frankfurt am Main, Regie: Walter Benjamin. Kein Tondokument erhalten.

Benjamin, Walter: „Radau um Kasperl“. 09.09.1932, „Westdeutsche Rundfunk AG“ (WERAG) Köln, Regie: Carl Heil. Teilweise Erhaltenes Tondokument: Benjamin, Walter (2003): „Radau um Kasperl“, Tondokument, Stiftung Deutsches Rundfunkarchiv (dra): Was Kinder gerne hör(t)en. Was Kasperl zu erzählen hat: Kinderlieder und -hörspiele aus dem Deutschen Rundfunkarchiv aufgenommen in den 1930er und 1950er Jahren, Frankfurt am Main.

Typoskript zu „Radau um Kasperl“ im Literarischen Archive der Akademie der Künste, Berlin. Walter Benjamin Archiv. 6 lfm.

Am Abend des 10. März 1932 hört man auf den Sendern Köln und Frankfurt am Main das „Pfeifen und Tuten von Schiffsirenen“, die für das Kasperl einen „nebligen Morgen“ einleiten, einen Morgen voller Irrungen und Wirrungen. Mit diesen Geräuschen beginnt eine Übungsstunde, mit der Walter Benjamin in die Funktionsweise des Radios und die Wahrnehmungsmöglichkeiten seiner HörerInnen einführt. Benjamin lässt uns diesen Annäherungsversuch an ein neues Medium anhand einer recht handgreiflichen, schlagfertigen Figur vollziehen. Das Kasperle ist der Begleiter durch die radiophonen Medienräume, ja mehr noch: Das Kasperle bringt das Radio durch seine Performance überhaupt erst zur Erscheinung und zwar als Geräuschratespiel, als Test und Übung einer neuen Wahrnehmungsweise.

Benjamins Kasperle tobt durch die Welt der Radios der Weimarer Republik, tritt dessen hehre Bildungsansprüche mit Füßen und bringt mit seiner Vorliebe für geräuschvolle Sinnlosigkeiten die kulturbeflissenen Programmverantwortlichen aus der Fassung. Die Hörer verfolgen das geräuschvolle Spektakel und werden durch das Format der Sendung, ein Ratespiel für „Radau“, für Krach und Lärm, mitten hineingerissen in das Medienereignis. Und das alles wird dadurch ermöglicht, dass das Kasperle sich dem Radio entziehen will. Überhaupt ist das Kasperle im gesamten Stück auf der Flucht. Kasperls Versuch, sich zu entziehen, seine Flucht ist der Inhalt des Stückes. Letztlich stellt sich heraus, dass die Strategie des Entzugs zur Ökonomie des Mediums Radio gehört, eine Ökonomie, die – wie ich nun zeigen möchte – die Ambivalenz zwischen der Unverfügbarkeit der Störung und deren Regulierung im Experimentellen zum Motor ihres Funktionierens macht.

Radiophone Strategien des Entzugs

An einem nebligen Morgen also wird das Kasperle von seiner Frau Puschi geschickt, um auf dem Markt einen Fisch zu kaufen. Unterwegs begegnet ihm aber Herr Maulschmidt, der Sprecher des Rundfunks, dessen Namen wortwörtlich Programm war im Radio der Weimarer Republik. Benjamin formuliert seine Kritik an der pädagogischen Mission des Rundfunks in einem Brief an seinen Freund Scholem nicht gerade zurückhaltend: „Hier quatschen alle Universitätslehrer durch den Rundfunk.“ (Benjamin 1966, 373) Dieser Herr Maulschmidt also möchte unbedingt den „erfahrenen, berühmten Freund der Kinder“ vor das Mikrofon bringen (GS IV.2, 677). Das Kasperl sträubt sich erst heftig, gibt aber schließlich nach, aber nur aus einem ganz persönlichen Grund – es nutzt die günstige Gelegenheit für einen Rachefeldzug gegen seinen früheren Freund Seppel, ein Rachefeldzug der im absoluten Chaos auf dem Sender endet. Das Kasperle ‚macht‘ Radio:

KASPERL: So, das wär fein. Das scheint mir der richtige Augenblick. *Räuspert sich.* Du miserabliges Mistviech, du! Elende Kreatur! Hörst mich? Wer hat dir das angeschafft, dass du den Flurschütz hast rufen müssen? Grad, wie ich auf dem Pflaumenbaum gesessen bin. Dös wer ich dir heimzahn. Du Sakramentskerl, du elendiglicher! Komm du mir nochmal vor die Finger! Dir hab ich eine Watschn zurecht gelegt, da besinnst dich –

Telefonläuter. Fräulein: *Hier Fernamt.* Stimme: *Jawohl. Ich verbinde.* Neue Stimme: *Polizeipräsidium Putzingen. Dort Rundfunk?*

HERR MAULSCHMIDT: Um Himmelswillen! Ausschalten! Unterbrechen! Der Malefizkerl, der Kasperl, der Halunke. [...] Haltet ihn! Haltet ihn! Tot oder lebendig, ich muss ihn haben, den Kasperl!

Türenschiagen, Scheppern von Scherben. Neues Telefonläuten. Dazwischen Autohupen. Rufe: Da vorn! Um die Ecke! (GS IV.2, 678f)

Nach dieser temporären Annexion des Senders muss das Kasperl vor der meuchelnden Meute angeführt vom Herrn Maulschmidt flüchten. Kasperl funktionalisiert das Radio, das sich an alle richten soll, zu seinem eigenen Nutzen um. Seine Schimpftiraden unterminieren das Eigenbild des Rundfunks, sich in volksbildnerischer Absicht an eine lernwillige Masse zu richten. So, wie nur Radio hören darf, wer die Gebühr bezahlt, so darf im Rundfunk Europas auch nur reden, wer sich gebührend verhält und das heißt, ein angemessenes Reden, das an eine zu bildende, zu führende Masse adressiert ist. Wie die „Zaungäste“ (also die Schwarz Hörer) so wird auch Kasperl wegen seiner wilden Rede unnachgiebig verfolgt. Die Möglichkeit der Annexion von Radiosendern für ordnungsgefährdende Zwecke, die staatsfeindliche Besetzung z.B. der Sender durch die politische Linke, weckte noch vor der Gründung nationaler Rundfunkanstalten die schlimmsten Befürchtungen der Staaten Europas. Der Äther des Staates wurde in Deutschland explizit als nationaler Rundfunk gedacht, der die verstreute Masse unter autoritärer Oberhoheit und kulturpolitischem Auftrag zusammenschließen sollte. In einem solchen Rundfunk musste jeder Lärm, jedes Rauschen und Geräusch, das sich dem Dichterwort entgegenstellte, bekämpft werden. Im Rundfunk des Herrn Maulschmidt wird die technische Aufzeichnung von Realem in unversöhnlichem Gegensatz zur „symbolischen Fixierung von Symbolischem“ (Kittler 1995, 289) gedacht. Was im Rundfunk erscheint, soll weiterhin aus den Archiven abzählbarer Zeichenmengen (Buchstaben, Ziffern, Noten) kommen: deutsches Kulturgut, Goethe, Schiller, die Herren Professoren etc. Die Möglichkeit der Analogmedien, jede Sequenz reeller Zahlen, als Frequenzen, als solche wiederzugeben, bleiben diesem Denken suspekt, sollte als Störung, Lärm, Geräusch vermieden und bekämpft werden. Denn im Rauschen und im Lärm ist das Radio ein Medium, dass sich dem Zugriff des Symbolischen entzieht.

Genau dieses Reich des Analogen, der Frequenz, ist das Reich des Kasperls: Das metaphysische Rauschen eines Orakels auf dem Jahrmarkt wird unter seiner frechen Komik zum reinen Spiel der Signifikanten, es ahmt Tierlaute nach und stellt durch sein so verständiges Unverständnis und seine zum Teil brutale Handgreiflichkeit die Welt des

Symbolischen auf den Kopf; und das heißt im vorliegenden Fall: auf die Basis des Radios. Beispielsweise gerät der metaphysisch beschworene Auftritt eines transzendentalen „Geistes“, eines „Zauber magiers“, „Unsichtbaren“ der die Zukunft vorhersagen kann, zur Echokammer (GS IV.2, 684). Das Kasperl befragt das Orakel:

KASPERL: Soll ich nicht vielleicht die Weltweisheit studieren? Denn was ist der Mensch ohne Philosophie?

LIPSISLAPSUS: Vieh! [...]

KASPERL: Nun, so werd ich Doktor.

LIPSISLAPSUS: Tor! (GS IV.2, 685)

Der „Geist“ Lipsislapsus erweist sich als Echo der eigene Frage, völlig unabhängig vom Inhalt und adressierten Sinn – ganz wie das Radio, das wiedergibt, was gespeichert und/oder übertragen werden kann. Lipsislapsus steht im Zeichen des Freudschen Unterbewussten, das sich unter Bedingung elektronischer Signalverarbeitung zur Sprache bringt, im Zeichen des unbewussten Sprechens jenseits bewusster Steuerung. Das Echo – die Stimme, die von ihrem Körper getrennt ist – regte schon seit der Antike Überlegungen zum Schall an, Forschungen zur Verzerrung, Synthetisierung, Simulation, Aufzeichnung und Übertragung von Stimmen. Das Echo inspirierte beispielsweise Chladnis Forschungen zum Klang und damit die experimentelle Akustik, aber auch die ersten Apparate zur Schallaufzeichnung. Mit der Technologie der Wellenaussendung, eben der Radiotechnologie, wurde das Echolot, die Ortung von Feinden und Schiffen, möglich und zu guter Letzt sei darauf verwiesen, dass 1929 erstmals beim Sender München ein „Echoraum“ zur Raumsimulation verwendet wurde (Döhl 1982). Das Echo ist also Radiopraxis. Die Thematisierung des Echos gibt einen Hinweis darauf, wie sehr Walter Benjamin sein Kinderhörspiel von den technischen Bedingungen des Radios her denkt. Das Kasperl hat es mit der Welt des technischen Medium Radio zu tun, mit einer Welt voll Senderskalen, Drehkondensatoren und Mikrofonen, einer Welt der Echos, der akusmatischen, nicht lokalisierbaren, haluzinatorischen Stimmen ohne Träger und Subjekt, die sich der Referenz auf einen Sinn verweigern (Chion 2003). Ganz anders also als deutsche Hörspieltheoretiker Ende der 20er, Anfang der 1930er Jahre propagieren – das Hörspiel als Hort der Innerlichkeit und befruchtenden, gemeinschaftsbildenden Funktion des Dichterwortes – entwirft Benjamin das Radio von der Technik her und das bedeutet aus Perspektive der Störung des Symbolischen, aus der Perspektive des Rauschens, der

Unterminierung des Sinns durch das Herausstellen der Materialität der Sprache, ihrer Klangqualität und ihrer technischen Reproduzierbarkeit jenseits von Operationen der Semiose. Benjamins Kasperle-Radio bringt zur Erscheinung, was sich dem Symbolischen entzieht.

Radau! Experimentalordnungen

Aber diese Ordnung analoger Medien, die das Reale aufzeichnen und übertragen können, ganz unabhängig von Sinn und Bedeutung, die auch „Radau“ speichern, Lärm und Krach und Rauschen, ist nicht einfach eine Welt chaotischen Spiels und komischer Störungen. Benjamin stellt die Frage der Macht: Nicht nur annektiert das Kasperl den Sender und betreibt einen Missbrauch des Rundfunkgeräts. Am Ende des Hörspiels stellt sich heraus, dass die Störungen des Kasperls gewollte waren und von den Rundfunkleuten überwacht wurden. Nach wilden Verfolgungsjagden nämlich erwacht das Kasperl verletzt zu Hause in seinem Bette. Dort hatten die Rundfunkleute in der Zwischenzeit unbemerkt ein Mikrophon installiert und Kasperls Tiraden mitgeschnitten.

HERR MAULSCHMIDT: Wer zuletzt lacht, lacht am besten. Wir vom Rundfunk sind doch schlauer als du. Während du in der Stadt deine Schandtaten verübt hast, haben wir heimlich hier in deinem Zimmer unter dem Bett ein Mikrophon aufgebaut, und nun haben wir alles, was du gesagt hast, auf Platten und hier habe ich dir gleich eine mitgebracht. Hört nur zu: [...] (GS IV.2, 694f)

Das unmittelbare Ereignis, die Störungen, die Flucht erweisen sich als Kasperls traumwandlerischer Monolog, gebannt auf einer Platte, die Herr Maulschmidt triumphierend vorspielt. Am Ende des Hörspiels ist der Hörer mit erst durch analoge Speichermedien möglichen Zeitachsenmanipulationen konfrontiert, mit der Verwürfelung eines seriellen Datenstroms (vgl. Kittler 1993). Voraussetzung hierfür ist die Möglichkeit der Speicherung und damit Vorproduktion, die im deutschen Rundfunk erst seit 1930 und auch nur spärlich eingesetzt wurde. Kasperls Spektakel mit all seinen Entzügen und Störungen zeigt sich als Effekt von Übertragung und Speicherung, als Live-Effekt des Radios.

In dieser letzten Szene wird darüber hinaus deutlich, dass der flüchtende, sich entziehende Kasperl von einer technischen Apparatur und durch den Experimentator, Herrn Maulschmidt, innerhalb eines experimentellen Arrangements akustisch überwacht, beobachtet worden ist.

Das Radio stellt sich als Beobachtungsinstrument heraus, das auch die HörerInnen auf eine Position der Kontrolle, der Beobachtung verweist.

Benjamins Kinderhörspiel inszeniert also an den Grenzen, an den offenen Wunden der symbolischen Ordnung, Kasperls Katastrophen, Störungen, seine Flucht und Ausfälligkeiten. Doch diese spektakuläre Szene der Störung und des Entzugs ist gleichzeitig Ort einer experimentellen Annäherung an das Radio und seine Hörer. Und eben dieser experimentelle Zugriff ist erklärtermaßen auch Benjamins theoretischer Zugriff auf das neue Medium.

Walter Benjamin konzipierte sein Hörspiel für Kinder als experimentelles Geräuschratespiel. Viel deutlicher als in der vorliegenden gedruckten Fassung war wohl der ursprüngliche Plan des Hörspiels – da hieß es noch „Kasperl und der Rundfunk, eine Geschichte mit Lärm“ – auf die Einübung des Publikums in die neuen medialen Räume gerichtet (Schiller-Lerg 1984). Das Hörspiel sollte eine Reihe von Episoden – durch den Zoologischen Garten, über einen Jahrmarkt usw. – vorführen, „deren Kernstück jeweils in verschiedenen charakteristischen Geräuscharten besteht, die hin und wieder von Andeutungen, Worten unterbrochen werden“ (Benjamin nach Döhl 1987). Dabei sollten die einzelnen Sequenzen so offen bleiben, dass sie sich die Hörer „nach ihrem Gefallen [...] ausmalen können, die jeweiligen Geräusche erraten müssen, um die Lösungen dann zur Preisverteilung an den Sender einzuschicken“ (ibid.). Ein Rundfunksprecher sollte vorab das experimentelle Ratespiel erklären. Im Manuskript der Sendung vom 10. März 1932, 19.45 bis 20.45 im Sender Frankfurt am Main unter der Regie von Benjamin selbst sind die zu erratenden Geräusche als „Erster“, „Zweiter“, „Dritter Radau“ handschriftlich notiert (ibid.). Die Südwestdeutsche Rundfunk-Zeitung forderte das Publikum bereits im Vorhinein auf, „die hierbei auftretenden Geräusche“ zu erraten und „dem Südwestfunk mitzuteilen“ (Südwestdeutsche Rundfunk-Zeitung 1932, 1). Im Hörspiel werden den Hörern außerdem Hörfiguren angeboten, die eine ähnliche Aufgabe zu bewältigen haben: Beispielsweise erraten unter Anleitung des Kasperls Kinder im Zoo Tierlaute (GS IV.2, 689f). Benjamin konstruiert also in seinem Hörspiel eine Ratesituation, eine Testsituation für die großen und kleinen Kinder im und vor dem Radio. Er fordert die Hörer immer wieder auf, auf die Materialität der Sprache, auf das Geräusch und das Rauschen im Radio zu achten und bietet (meist recht leicht als Ulk erkennbare) Interpretationen des Nicht-Interpretierbaren an. Das Radio und seine unerfahrenen Hörer sind für Benjamin – der immer das Verständnis des Rundfunks als paternalistisches Volksbildungsinstitut kritisiert hatte – eine Experimentalanordnung, in der performativ Wissen über den neuen medialen Raum hergestellt wird. Benjamin geht es dabei um die Entwicklung einer „neuen Haltung“, um die

performative Aneignung eines neuen Mediums *im* Medium (GS II.2, 661f). Dabei werden – wie das Ende des Stückes zeigt – nicht nur HörerInnen, sondern auch Radioexperten wie der hinterhältige Herr Maulschmidt – in die Experimentalanordnung miteinbezogen.

Aus der technisch ausgelösten Krise der Anschauung, der Referenz, des Symbolischen macht das Hörspiel eine Experimentalanordnung, in der das, was sich der Signifikation entzieht, zur Erscheinung gezwungen wird, in der das Phantasma der Möglichkeit einer Repräsentation ins Spiel gesetzt wird. Es werden Hörfiguren konstruiert, die stellvertretend für die unzugänglichen vielen Hörer zu Hause die „Geschichte mit Lärm“ durchleben, Tierstimmen deuten und Geräusche erraten. Gleichzeitig treten auch die Radioexperten selbst auf. Kasperl wird als Leiter der Geräuschratespiele akustisch von Herrn Maulschmidt beobachtet. Die Hörer wiederum beobachten akustische Beobachtungsszenarien. Wie sich letztlich herausstellt, werden dabei die Reaktionen der Hörfiguren einerseits zur Dokumentation aufgezeichnet. Andererseits zielt das Stück aber auf die Reaktionen jener, die die Aufzeichnung in ‚Echtzeit‘ verfolgen – z.B. auch Kasperl und Puschi am Ende des Stückes, wenn ihnen Herr Maulschmidt das Hörspiel vorspielt. Das Stück exponiert also eine Experimentalsituation, in der Störungen, „Radau“ und Lärm zum nicht-verfügbaren, sich entziehenden Zentrum einer Wissensproduktion im zweifachen Sinne werden: Es ist eine experimentell-performative Annäherung an a) das Radio als technisches Medium, das sich dem Spiel der Repräsentation entzieht und b) an die vielen, unbekanntenen Hörer, die ebenso unzugänglich in ihrer Zerstreuung und Abwesenheit sind, die aber nichtsdestotrotz über die Vorführung von Techniken der Beobachtungen in eine Haltung des Experimentellen eingeübt werden sollen. Die Beobachtung ist hier also nicht mehr nur exploratives Mittel eines Experimentators, sondern wird als eine Selbsttechnik der vielen zerstreuten Hörer entworfen, über die man auf die gestörten, unbewussten, verrauschten und simulierten Vorgängen im Radio zugreifen kann.

Das Experimentieren hat hierbei nicht die Funktion, eine klar definierte Hypothese oder Theorie zu bestätigen oder zu widerlegen, noch ist eine distanzierte Beobachtungsposition vorgesehen. Vielmehr wird ohne vorgängiges Wissen das sich entziehende Kontingente des technischen Mediums, die Welt der Frequenzen und des Rauschens innerhalb eines performativ agierenden Experimentalsystem positiviert. Benjamins Hörspiel konstruiert ein Experimentalsystem im Sinne Rheinbergers: als „Anordnungen zur Manipulation von Objekten des Wissens, die eingerichtet werden, um unbekanntes Antworten auf Fragen zu geben, die wir ihrerseits noch nicht klar zu stellen vermögen“ (Rheinberger 1994, 408).

Experimentalanordnungen eröffnen den Prozess einer Wissensproduktion als eine provisorische Bastelei, deren unerwartete Ergebnisse neue Theorien begründen (ibid.).

Experimentelle Zählungen

Diese ‚Zählung‘ des Kontingenten im Experimentalsystem erscheint vor allem aus machtpolitischen Gründen notwendig. Denn die zerstreute Masse der vielen einzelnen Radiohörer entzog sich dem Wissen und der Ordnung der Repräsentation, was Rundfunkverantwortliche und staatliche Stellen, aber auch die HörerInnen selbst verunsicherte. Die zerstreute Masse ist eine medial erst konstituierte, räumlich kaum begrenzte und zeitlich sehr dynamische ‚Öffentlichkeit‘, die aus vielen verstreuten Einzelnen besteht. Michael Gamper beschreibt diese medialisierte ‚Masse‘ als fluktuierende, unstetige, sich entziehende Erscheinung, die sich nicht – wie etwa die ‚Nation‘ – in ihrer Repräsentation zu erkennen gibt. Sie erscheint vielmehr nur in der Performance ihres Auftretens. Wenn sie nicht gerade Medien-Ereignis ist, ist sie immer nur virtuelle bzw. potenzielle Masse (Gamper 2007, 20, 475-509). Diese zerstreute Masse der Radiohörer war ob ihrer ereignishaften Unzugänglichkeit in den ersten Jahren des europäischen Radios immer wieder Ziel von Geräusch-Testsendungen und Hörerbefragungen in den Rundfunkzeitschriften (Schmitthenner 1978, 230; Gethmann 2005, 308). Darüber hinausgehend und ergänzend zu den allorts kursierenden spiritistisch, hypnotischen Machtfantasien (Hagen 2002, 2001), schlugen Hans Bredow, Bertolt Brecht und Manfred von Ardenne einen strikt disziplinierenden, psychotechnischen Zugriff auf diese zerstreute Masse vor: Hans Bredow, immerhin Begründer des deutschen Rundfunks, und der Radiorevolutionär Bertolt Brecht denken das Radio als Teil arbeitswissenschaftlicher Optimierungsmaßnahmen gegenüber einer Masse im technisierten Arbeitsalltag, als Instrument, dessen störungsfreies Funktionieren aufgrund seines strategischen Nutzens zur Debatte steht (Herrmann 2002; Rothe 2009).

Benjamins Kinderhörspiel (das sich aber nicht nur an Kinder richtete) wiederum fragt nach der unbekanntem, unzugänglichen Größe ‚Hörer‘ nicht in Form der Zurichtung, im Test, sondern im Modus eines Experimentalsystems. Man könnte weiterhin mit Hans-Jörg Rheinberger sagen, dass das epistemische Ding „Radiohörer“, das neue, interessante Phänomen der zerstreuten Masse, die stets im Fluss, im Werden ist, die sich nicht greifen lässt, hier mit Hilfe von Figuren fixierbar und damit beobachtbar gemacht werden soll

(Rheinberger 1994, 409). Die Hörfiguren wären so Darstellungsmöglichkeiten für das epistemische Ding Radiohörer, das selbst einen prekären Status hat und von „charakteristische[r], irreduzible[r] Vagheit“ geprägt ist (ibid., 408). Diese erste, provisorische Fixierung wiederum führt im Falle der Radiohörer letztlich zur Etablierung eines – um in der Logik Rheinbergers zu bleiben – technischen Dings: der statistisch konstituierten Figur des Durchschnittshörers, wie er ab den 1940er Jahren in der Demoskopie auftaucht. Der Durchschnittshörer wiederum erscheint wohl nicht ganz zufällig im Kontext eines Hörspiels, das ganz gezielt mit Störungen spielt: Orson Welles‘ „Krieg der Welten“ von 1939. Der öffentliche Aufruhr um dieses Hörspiel initiierte Hadley Cantrils Studie *The Invasion from Mars. A Study in the Psychology of Panic* (1940), eine erste empirische Studie zur Suggestibilität elektronischer Medien (Hagen 2005, 244-247, Hagen 2003, 23-36).

Bezogen auf die Frage nach der Macht heißt das also: In Benjamins radiophonem Kasperletheater ist nicht primär die Disziplin am Werk. Es geht hier nicht um die Durchsetzung einer Verhaltensregel oder Norm durch Prozeduren der Zurichtung. Vielmehr konstruiert dieses Stücke denormalisierte Szenarien, die von Störungen geprägt sind: Es setzt die Angst vor dem neuen Medium, die Frage nach Kontrolle und Bewusstsein in eine Denormalisierungsszene, um diese wiederum zum exemplarischen Schauplatz einer experimentellen Annäherung an das sich entziehende Radio werden zu lassen.

Im Zentrum dieser theatralen Bewegung steht die Figur des Kasperls, die einerseits für die Bedrohung steht, für Risiko und Störung, und sich gleichzeitig als ‚Instrument‘ in einer Experimentalanordnung erweist, mit Hilfe dessen das „betreffende Ding dazu gebracht wird, sich mit einer seiner Eigenschaften an der Veranstaltung zu beteiligen, die man mit ihm auf dem Labortisch anstellt“ (Rheinberger 2001, 55f.). Die Figur stört nicht einfach, sondern schafft die Möglichkeit, den Ansatzpunkt, um auf die denormalisierten, störungsanfälligen Ereignisräume und auf ihre sich entziehenden Akteure, operativ-performativ, also normalisierend zuzugreifen: Die Kinder erleben durch Hörfiguren die Szene mit, vollziehen sie nach und sollen so mit dem „Radau“ im theatralen Spiel experimentell umgehen lernen – gewissermaßen im akustischen Vollzug akustisch alphabetisiert werden. Dabei kann Benjamin auf die Tradition der Kasperle-Figur rekurren.

Ein kleiner Exkurs zur Kasperei

Seit Ende des 18. Jahrhunderts langt auf den Jahrmarktsbühnen das buchstäblich wehrhafte Kasperl mit gewitzter Beherztheit zu und bewältigt auf diese schlagfertige Weise so manches Problem, das die ZuschauerInnen nicht zu lösen vermochten (Ernst 2003). Das Kasperl trotzt Gendarm und Büttel, nimmt sich, was seinen Bedürfnissen entspricht und lässt sich von niemandem drein reden. Das Kasperl wehrt sich gegen die bestehende Ordnung. Die offene Gewalttätigkeit und der schlagende Humor des Kasperls feiern auf den Bühnen Europas genau zu einer Zeit ihren größten Erfolg, in die Foucault zufolge der Beginn des gouvernementalen Regierens und das damit einhergehende Verschwinden der Sichtbarkeit der disziplinierenden, gewaltsamen Macht fällt. Man könnte das Kasperle so als eine Figur des Widerstandes gegen die Invisibilisierung der Gewalt des Regierens begreifen, eine Figur, die die verdeckte Gewalt der Disziplin (Büttel und Gendarm) exponiert und der Kritik zugänglich macht. Aber über die Ausstellung der Disziplinarmacht hinaus – so meine These – operiert das Kasperle bereits effektiv im Feld der Gouvernementalität, in dem die Frage der Macht zu einer Frage des „Führen[s] der Führung“ wurde und die Gewaltverhältnisse tief in die performative Normalisierung der Subjekte eingeschrieben ist (Foucault 1987, 255).

Einerseits ist das Kasperle also eine Instanz der Kritik des ‚gemeinen‘ Volkes. Diese Position der Kritik ist von den Mächtigen geduldet, ja gefördert. Denn wie der Hofnarr übt das Kasperle Kritik und Parodie in einem genau definierten Bereich und von einem klar markierten Ort aus: Das Kasperle spricht von der Ausnahme her über die Norm und Disziplin und zwar in einem Reflexionsraum, dem Theaterraum, der ebenfalls vom alltäglichen Leben ausgenommen ist. An diesem Ort des „ganz Anderen“ ist die Kritik gut umzäunt und eingegrenzt.

Im Übergang zum 19. Jahrhundert jedoch rückt die Figur in einer eigentümlichen Wendung selbst ins Zentrum der Disziplinarmacht, wird Gegenstand psychiatrischer Beobachtung und ärztlicher Diagnose. „Der Suppenkasper“ ist das erfolgreichste Kapitel des weltweit bekannten *Struwelpeters*, den der Psychiater Heinrich Hoffmann 1844 für die Unterhaltung und die ‚Charakterbildung‘ seines Sohnes schrieb. Hoffmann, der als leitender Arzt in der Frankfurter *Anstalt für Irre und Epileptische* im Feld der Jugendpsychiatrie tätig war, benutzt die Kasperle-Figur, um der Öffentlichkeit die bis dato weithin unbekannte Krankheit der *Anorexia nervosa* bekannt zu machen. Gleichzeitig sollte der Text das jugendliche Publikum erziehend unterhalten und anhand recht drastischer Bilder zu einem ‚normalen‘ Essverhalten anhalten. Der Suppenkasper als die Figuration des Anormalen wird Gegenstand wissenschaftlicher Darstellung und fungiert als erziehendes Exempel. Der beobachtende

ärztliche Blick und die normalisierende Anleitung zum ‚richtigen‘ Verhalten greifen hier ineinander. Das Kasperletheater der Essensverweigerung ist zugleich Ort des Interesses der Psychiatrie wie Feld pädagogischer Interventionen. Die scheinbar rasende Widerständigkeit der Kasperlefigur ist hier Teil eines quasi-experimentellen Arrangements, in der die Folgen der Essensverweigerung in allen Phasen protokolliert („am nächsten Tag“, „am dritten Tag“ usw.) und bis zur letzten Konsequenz („und war am fünften Tage tot“) ausbuchstabiert wird (Hoffmann 1917). Das Kasperle wird zur Figur des Anormalen und somit zum Gegenstand der sich im 19. Jahrhundert formierenden Normalisierungsmacht (Foucault 2003). Das neue psychiatrische Wissen umkreist das Kasperle nicht mehr als Einzelnen, der außerhalb der Norm steht und sich gegen die Disziplin stellt, sondern als einen bestimmten Typ von Anormalität, als eine Form der zu beobachtenden Abweichung, die die Kindheit befällt und der von Seiten der ‚Experten‘ (Pädagogen, Theologen, Ärzten und Eltern) entgegenzuwirken ist. Als ‚Kinderbuch‘ mäandert die Figuration der psychiatrischen Intervention der Normalisierungsmacht in den Alltag der Heranwachsenden und erlangte eine enorme internationale Popularität.

Seinen Triumphzug als pädagogische Paradefigur bürgerlicher Erziehung tritt das Kasperle Anfang des 20. Jahrhunderts an als Max Jacob, Anhänger der Wandervogelbewegung, es zur Figur seines reformpädagogisch inspirierten und volkstümlichen Puppentheaters machte. Das so genannte Hohensteiner Kasperle bekommt durch Jacob sowohl das Aussehen als auch den erzieherischen Schliff, den es bis heute – beispielsweise in der Augsburger Puppenkiste – hat. Dieses neue, freundlichere Kasperle ist zumeist (wie schon der Suppenkasper) selbst ein Kind, ist nicht mehr derb und grob, sondern lustig und witzig, manchmal auch naiv, aber immer ein durchweg positiver, sympathischer Held. Der Hohensteiner bekommt sogar einen Freund: den Seppel, der auch in Benjamins Hörspiel eine Rolle spielt. Wie der Suppenkasper bewohnt das Hohensteiner Kasperle den Alltag der Kinder und treibt nicht mehr auf den Jahrmärkten sein Unwesen. Der Kasper der Moderne steht ganz offensichtlich im Dienste der Erziehung des zu bessernden Individuum: Es gibt inzwischen Polizei- oder Verkehrskasper (Hans Krause aus Hamburg), Feuerwehr-, Zahnputz-, Geldspar- und Umweltkasper.

Das Hohensteiner Kasperle ist dabei nicht mehr Figuration des Anormalen, von der es sich abzugrenzen gilt, sondern hat im performativen Spiel der Normalisierung selbst Platz genommen. Ganz im reformpädagogischen Sinne leitet es durch seine Abenteuer zur Selbsttätigkeit an, ist eine Figur der Einübung und nicht der autoritären Unterweisung oder

Abschreckung. Die Performativität von Handeln und Erleben stehen im Vordergrund einer experimentellen Erschließung der Welt.

Benjamins Kasper steht in der Tradition des Hohensteiner Kasperles, auch wenn Benjamin der Reformpädagogik kritisch gegenüberstand (Birkmeyer 2008; Deuber-Mankowsky 2000). Das Kasperle in Benjamins Hörspiel eröffnet einen Übungsraum für eine durch das Radio erstmals auftauchende Wahrnehmungsweise. Es führt in die Funktions- und Wirkungsweise des ersten elektronischen Massenmediums ein und konstituiert die Figur des aktiven Radiohörers. Das Radio-Kasperl operiert in dem Stück als eine Experimentalfigur, die die Hörerinnen testet und gleichzeitig schult. Benjamins Kasperl ist eine Figur der experimentellen Regulierung.

Die Produktivität der Störung

Benjamins Hörspiel kann man als Experimentalsystem verstehen, das – im Gegensatz zum weit verbreiteten paternalistischen Verständnis des Radios der Weimarer Republik – einen regulierenden Zugriff auf die neue Welt des Radios verspricht, auf eine Welt, die von einer permanenten Bewegung des Entzugs geprägt ist. In der Experimentalisierung des Ereignisses der Störung im Raum des radiophonen Kasperletheaters liegt ein Normalisierungspotential, das angesichts der Störungen im Reich des Symbolischen auf die Sicherheit von Beobachtung und Repräsentation zielt, ohne aber Störungen negieren oder ein festes Regelwerk installieren zu müssen. Die Störungen sind das sich immer wieder entziehende Zentrum der Performance des Radios und das Kasperle verkörpert diese doppelte Bewegung.

Benjamin stellt also in seinem Kasperle-Hörspiel die Frage nach adäquater und effektiver Anleitung von Verhaltensweisen, die indirekt verfährt, indem sie die Potenziale zur Selbstregierung stärkt und strukturiert. Es geht dabei nicht um die Installierung eines bestimmten Regelsystems, sondern um ständige Modifikation, Anpassung und Infragestellung von Verhaltensweisen, um eine Haltung des Experimentierens. Das Experimentalsystem Benjamins ist mithin ein regulierendes Instrument der gouvernementalen Erschließung des Radios. Das Kasperle schafft dabei den Übungsraum für eine durch das Radio erstmals auftauchende Wahrnehmungsweise. Es führt in die Funktions- und Wirkungsweise des ersten elektronischen Massenmediums ein. Das Radio-Kasperl operiert in dem Stück als eine Experimentalfigur, die die Hörerinnen testet und gleichzeitig schult. Es ist eine Figur der

experimentellen Regulierung, einer Regulierung über dem Abgrund, den die Referenzlosigkeit des Radios aufreißt. Denn das Radio – und daran sei zum Schluss erinnert – ist und bleibt trotz allem Repräsentationsbegehrens ein Medium der Unvorstellbarkeit, ein Austragungsort einer Krise der Anschauung, ein Medium, das ja gerade die Rückführung der Stimme auf einen Körper, auf ein Wesen, auf eine Referenz unmöglich macht, ein Medium, das die Frage nach dem Status dessen stellt, was in ihm erscheint. Das Radio bleibt damit ein Medium des Entzugs. Doch den Weg, den das epistemische Ding Radio nimmt, um sich zu entziehen, ist die Spur, die im Radioexperiment Benjamins in der Figur des Kaspers zur Erscheinung gebracht und damit wiederum einem Wissen über das Radio zugänglich gemacht wird. In der Figur des flüchtenden Kaspers wird die Spannung zwischen dem Wissen von der Regulierung und den Abgründen des Wissens im Ereignis der Störung produktiv.

Bibliografie

- Benjamin, Walter (1972): „Radau um Kasperl“, in: Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser (Hg.): Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Band IV. 1,2, Frankfurt a.M., S. 674-695.
- Benjamin, Walter (2003): „Radau um Kasperl“, Tondokument, Stiftung Deutsches Rundfunkarchiv (dra): Was Kinder gerne hör(t)en. Was Kasperl zu erzählen hat: Kinderlieder und -hörspiele aus dem Deutschen Rundfunkarchiv aufgenommen in den 1930er und 1950er Jahren, Frankfurt am Main.
- Benjamin, Walter (1977): „Bert Brecht“, in: Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser (Hg.): Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Band II. 2, S. 660-667.
- Benjamin, Walter (1966): „Brief an Scholem im Februar 1925“, in: Gershom Scholem, Theodor W. Adorno (Hg.): Walter Benjamin: Briefe. Bd. 1, Frankfurt, S. 373.
- Burke, Peter (1981): Helden, Schurken und Narren. Europäische Volkskultur in der frühen Neuzeit, Stuttgart.
- Chion, Michel (2003): „Mabuse – Magie und Kräfte des ‚Acousmetre‘. Auszug aus ‚Die Stimme im Kino‘“ (1999), in: Cornelia Epping-Jäger, Erika Linz (Hg.): Medien/Stimmen, Köln, S. 124-159.
- Döhl, Reinhard (1987): Walter Benjamins Rundfunkarbeit, <http://www.stuttgarter-schule.de/benjamin.htm>, 01.03.2009.
- Döhl, Reinhard (1982): „Nichtliterarischen Bedingungen des Hörspiels“, in: Wirkendes Wort. Jg. 32/3, S. 154-179.
- Gamper, Michael (2007): Masse lesen, Masse schreiben. Eine Diskurs- und Imaginationsgeschichte der Menschenmenge 1765-1930, München.

- Gethmann, Daniel (2005): „Technologie der Vereinzelung. Das Sprechen am Mikrofon im frühen Rundfunk“, in: Daniel Gethmann, Markus Stauff (Hg.): Politiken der Medien. Zürich, München.
- Hagen, Wolfgang (2005): Das Radio. Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks - Deutschland/USA, München.
- Hagen, Wolfgang (2003): „Lazarsfeld ‚Soziale Physik‘. Für eine Archäologie der Demoskopie“, in: Gegenwartsvergessenheit. Lazarsfeld, Adorno, Innis, Luhmann, Berlin, S. 23-36.
- Hagen, Wolfgang (2002): „Die entwendete Elektrizität – Zur medialen Genealogie des ‚modernen Spiritismus‘“, in: Torsten Hahn, Jutta Person, Nicolas Pethes (Hg.): Grenzgänge zwischen Wahn und Wissen. Zur Koevolution von Experiment und Paranoia 1850-1910, Frankfurt a.M., S. 215-239.
- Hagen, Wolfgang (2001): Radio Schreber. Der moderne Spiritismus und die Sprache der Medien, Weimar.
- Herrmann, Hans-Christian von (2002): „Psychotechnik versus Elektronik. Kunst und Medien beim Baden-Badener Kammermusikfest 1929“, in: Stefan Andriopoulos, Bernhard J. Dotzler (Hg.): 1929. Beiträge zur Archäologie der Medien, Frankfurt a.M., S. 253-267.
- Kittler, Friedrich (1995): Aufschreibesysteme 1800/1900, München.
- Kittler, Friedrich (1993): „Real Time Analysis, Time Axis Manipulation“, in: Friedrich Kittler: Draculas Vermächtnis. Technische Schriften, Leipzig, S. 182-206.
- Schiller-Lerg, Sabine (1984): Walter Benjamin und der Rundfunk. Programmarbeit zwischen Theorie und Praxis, München.
- Schmitthenner, Hans-Jörg: „Erste deutsche Hörspieldokumente“, in: Rundfunk und Fernsehen. Jg. 26/2, 1978, S. 229-245.
- Südwestdeutsche Rundfunk-Zeitung, Jg. 8/10, 1932, S. 1.
- Rheinberger, Hans-Jörg (2001): „Objekt und Repräsentation“, in: Bettina Heintz, Jörg Huber (Hg.): Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten, Zürich, Wien, S. 55-61.
- Rheinberger, Hans-Jörg (1994): „Experimentalsysteme, Epistemische Dinge, Experimentalkulturen. Zu einer Epistemologie des Experiments“, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie, H. 42/3, S. 405-418.
- Rothe, Katja (2009): Katastrophen hören. Experimente im frühen europäischen Radio, Berlin (in Druck).
- Stauff, Markus (2005): ‚Das neue Fernsehen‘. Machtanalyse, Gouvernamentalität und digitale Medien, Münster.

