

Roger Behrens

„Jedem Hörer was er haben will und noch ein bißchen mehr (nämlich von dem, was wir wollen).“

Ernst Schoen

„Die Stimme als Gast empfangen“

Walter Benjamins Überlegungen zur Radioarbeit

Von der üblichen Diagnose kritischer Gesellschaftstheorie, die moderne Massenkunst sei Schund, Verfall und das „schlechte Gewissen“ der Hochkultur, hebt sich der Befund Walter Benjamins deutlich ab. Er bewertete die Möglichkeiten neuer Kulturtechniken ihren immanenten Widersprüchen gemäß und stellte die ästhetische wie soziale Spezifik technischer Umwälzungen im Überbau hervor: Was sich in der kulturell-technischen Entwicklung zutrage, tangiere den Zusammenhang von Gesellschaft und Kunst grundlegend. Diese Dynamik des kulturellen Prozesses hat Benjamin auch anhand des Rundfunks dargelegt.

Walter Benjamin fertigte in den Jahren 1927 bis 1933 zahlreiche Beiträge für die Berliner und Frankfurter Rundfunkgesellschaft. Es handelt sich dabei um Hörspiele, um Berichte, Buchvorstellungen, kleinere, philosophische Features.¹ Ein Teil der Sendungen richtete sich an Kinder – Benjamin erzählte ihnen etwa über das Alltagsleben in Berlin.² Außerdem findet sich in Benjamins Schriften Theoretisches zur Rundfunkarbeit; mit dem Programmleiter des SWR Ernst Schoen verfasste er kleinere programmatische Schriften, mit Wolf Zucker und in Diskussion mit Bertolt Brecht entwickelte er das Konzept der „Hörmodelle“. Seine Arbeiten für den Rundfunk sind mit seinen Abhandlungen über den Rundfunk verschränkt. Sabine Schiller-Lerg hat in ihrer umfassenden und wegweisenden Studie *Walter Benjamin und der Rundfunk. Programmarbeit zwischen Theorie und Praxis* bereits 1984 herausgestellt, dass Benjamins Beschäftigung mit dem Rundfunk keineswegs so peripher ist, wie es die Herausgeber der *Gesammelten Schriften* darstellten.³ Durchaus kann von einer eigenständigen Rundfunktheorie gesprochen werden – wobei auch Schweppen-

¹ Vgl. dazu Sabine Schiller-Lerg, *Walter Benjamin und der Rundfunk. Programmarbeit zwischen Theorie und Praxis*. [Bd. 1 der Rundfunkstudien, hrsg. v. Winfried B. Lerg]. München, New York 1984. S. 32 ff und passim. Bereits 1924/25 bemühte sich Benjamin um eine Mitarbeit bei Rundfunkprogrammschriften, vgl. ebd., S. 39 ff. Siehe vor allem die Tabellen I und II mit den gesendeten bzw. ermittelten Rundfunkarbeiten, S. 537 ff.

² Schiller-Lerg sieht „die gesamten Jugendfunksendungen als praktische Beispiele für eine eigene pädagogische Arbeit Benjamins“ (a.a.O. S. 9). – In ihrer Studie gliedert sie „Kinder- und Jugendfunk, Hörmodelle – Funkspiele – Hörspiele, Erzählung – Vortrag – Gespräch, Literaturkritik“ (S. 24 f.). Hier soll sich auf die Bedeutung des Konzeptes der ‚Hörmodelle‘ und der damit zusammenhängenden Verfahren beschränkt werden.

³ Schiller-Lerg, a.a.O. S. 1 ff, S. 12 ff, S. 18 ff. Zur Position der Herausgeber der Schriften Benjamins vgl. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* in sieben Bänden, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, unter Mitwirkung v. Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem. Frankfurt a. M. 1991 (im Folgenden GS mit Bandangabe). Hier: GS II:3. S. 1496 ff.

häuser und Tiedemann mittlerweile einräumen, dass sich in einigen Texten Benjamins „Elemente“ einer „Radiotheorie“ abzeichnen, „die mit den unter diesem Titel zusammengestellten Texten Brechts zu vergleichen von großem Interesse wäre.“⁴ Benjamin hat seine Gedanken zum Rundfunk in Auseinandersetzung mit Bertolt Brecht formuliert; relevant ist dabei, Brechts Modell des epischen Theaters in die Radioarbeit mit einzubeziehen. – Umgekehrt ist Brechts berühmter Text *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat* unverkennbar von Benjamins Einfluss geprägt. Schiller-Lerg sieht in der Zusammenarbeit mit Brecht, die zeitlich – vielleicht nur zufällig, wie sie vermutet – zusammenfällt mit Benjamins Rundfunkfähigkeit, eine Hinwendung zum praktischen Journalismus, der sich nicht nur in den Radioproduktionen bemerkbar macht:

„Die äußerst praxisbezogene Arbeitsweise, die seine Rundfunkfähigkeit mich sich brachte, erreichte 1930 ihren Höhepunkt. Auch Asja Lacinis, die seinerzeit in Berlin am Theater arbeitete, war diese Veränderung aufgefallen; in ihren Erinnerungen hielt sie dazu fest: ‚Im ganzen war Benjamin jetzt konzentrierter, stärker mit der Praxis, mit der Erde verbunden. er schrieb auch viel einfacher als früher. In dieser Zeit traf er sich öfter mit Brecht.‘ Die Einsichten aus seinem ‚sehr interessanten Umgang mit Brecht‘ [...] verwertete Benjamin auch publizistisch, zuerst sogar in einer Rundfunksendung.“⁵ (Es handelt sich um einen am 24. Juni 1930 gesendeten Vortrag über Brecht, die „erste öffentliche Stellungnahme zu Brecht“).⁶

Für Susann Buck-Morss kristallisiert sich in der Werkphase, die ganz klar marxistisch orientiert ist, das Konzept einer „materialistischen Bildungsarbeit.“⁷ Dieser Bezug auf Bildung – bei Benjamin selbst nicht explizit unter diesem Begriff gefasst, aber durch Bezüge bis zum Neuhumanismus und zur Frühromantik naheliegender – ist für seine Rundfunkfähigkeit grundlegend.

Ausdruckszusammenhang

Benjamins kritische Theorie der Gesellschaft lässt sich als materialistische Kulturphilosophie darstellen. Die Marxsche Unterscheidung von Produktions- und Reproduktionsphäre nimmt Benjamin wörtlich. Während Marx eine Kritik der politischen Ökonomie als „Kausalzusammenhang zwischen Wirtschaft und Kultur“ entwickelte, richtet sich Benjamin auf den „Ausdruckszusammenhang“: „Nicht die wirtschaftliche Entstehung der Kultur sondern der Ausdruck der Wirtschaft in ihrer Kul-

⁴ Ebd. S. 1497.

⁵ Schiller-Lerg, a.a.O. S. 53. Das Zitat von Asja Lacinis, Benjamins „kommunistischer Freundin“, durch die er im Mai 1929 Brecht kennenlernt, findet sich in: Dies., *Revolutionär im Beruf*. München 1976. S. 63.

⁶ Schiller-Lerg, a.a.O., S. 328 ff. Der Text *Bert Brecht* findet sich in: GS II:2. S. 660 ff.

⁷ Susan Buck-Morss, *Dialektik des Sehens*. Walter Benjamin und das Passagen-Werk. Frankfurt a. M. 1993. S. 18ff und 347ff.

⁸ Die philosophischen, ideengeschichtlichen Bezüge zwischen dem neuhumanistischen Bildungsideal und Benjamins Konzept materialistischer Bildungsarbeit sind bislang kaum untersucht; Benjamins Pädagogik wird in der Regel aus seinen praktischen und politischen Erwägungen abgeleitet. Dass bei Benjamin allerdings ein durchaus fundierter Begriff der Bildung vorliegt, skizziert etwa Hans-Heinz Holz mit seiner Darstellung zu Benjamins Verständnis von ‚Idee‘. In: Michael Opitz, Erdmut Wizisla (Hrsg.), *Benjamins Begriffe*. Frankfurt a. M. 2000. S. 445–478.

tur ist darzustellen.⁹ Damit unterscheidet sich Benjamin sowohl von jenen marxistischen Theorien, die Kultur als im Überbau sedimentierte Ideologie begreifen, wie auch von wertkonservativen Anschauungen der Kultur als Ort des Geistigen und der Traditionen. Benjamin versteht Kultur vielmehr prozessual und dialektisch-historisch mit den materiellen Bedingungen der Produktion vermittelt; insofern geht es ihm „um den Versuch, einen wirtschaftlichen Prozeß als anschauliches Urphänomen zu erfassen, aus welchem alle Lebenserscheinungen [...] hervorgehen.“⁹ Der wirtschaftliche Prozess, der sich im 19. Jahrhundert in der Industrie, den urbanen Massen und der Durchsetzung der Warenlogik manifestiert, drückt sich in einer Reihe von Begriffen aus, die an der Schwelle zwischen der Produktions- und der Reproduktionssphäre stehen; Benjamin fokussiert dies mit – zum Teil von Marx inspirierten – Begriffen wie *Fetischcharakter*, *Phantasmagorie* oder *Traum*. Dabei sind vor allem zwei Momente der geschichtlichen Dynamik zentral:

Erstens, Die Warengesellschaft bedeutet nicht nur die erzeugende Umwandlung der Dinge in Waren, sondern verdinglicht auch die sozialen Beziehungen: Der Warentausch, die Präsentation der Waren in den Schaufenstern, ihre Bewerbung durch die Reklame in Wort, Bild und Musik, die Bedürfnisse nach neuen Waren, die durch Moden und Lebensstile entfaltet werden – all dieses findet innerhalb der kulturellen Sphäre statt und bestimmt ihre moderne Struktur, auch in Hinblick auf ihren bisherigen Gegenstand (also die Künste und deren klassische Verkehrsformen werden für die Zwecke der Warenreklame transformiert).

Zweitens, Die totalisierende Gewalt der Warenlogik, die Benjamin als *Phantasmagorie* benennt, die eine ganze Epoche in den Schlaf versetze, wird gestützt und vermittelt von der Entfaltung der Technik. Auch hier interessiert Benjamin – über Marxens Darstellung der Produktivkraftentwicklung hinaus – der technologische Ausdruckszusammenhang in der Kultur. Dadurch rückt nicht nur die – wenn man so will – ‚kulturelle Verkleidung der Produktionstechnik‘ ins Blickfeld¹⁰, die Kultur gerät ins Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit: Die Technik verändert die bisherigen Künste und schafft neue durch Film, Fotografie und eben Rundfunk. Auch die kulturelle Produktionsweise ändert sich durch die Technik, findet ihr Modell in der industriellen Produktion. Schließlich verändern sich durch die technische Entwicklung insbesondere die kulturellen Wahrnehmungsformen: Statt mit Kontemplation reagiert die neue Masse der Rezipienten mit Konsum und Zerstreuung. Entscheidend an Benjamins Kulturphilosophie ist ihr emanzipatorisches Interesse; die Darstellung der Kultur als Ausdruckszusammenhang dient der praktischen Erkenntnis von Veränderungsmöglichkeiten. Kulturkritik zielt nicht auf ‚Kultur an sich‘ oder eine ästhetisch-distanzierte Betrachtung der Kunst, sondern auf die ökonomische Basis einer Gesellschaft, die verhindert, die Masse durch die neue Kultur zu ihrem Recht kommen zu lassen. Für eine solche kritische Theorie der Massenkultur dient Benjamin der Rundfunk als Experimentierfeld, als Laboratorium.

⁹ Benjamin, Das Passagen-Werk, GS V:1, S. 573 f.

¹⁰ Dies gilt etwa für die Pflanzenornamentik des Jugendstils, mit der die funktionale Stahlarchitektur überzogen wird; mit Georg Simmel, Ernst Bloch und Siegfried Kracauer teilt Benjamin das Interesse am Ornamentalen und am Beiwerkhaften (Rahmen, Parergon). Auch das Kofferradio, die Musiktruhe, das Uhrenradio oder die Kompaktanlage sind oder benutzen solche Verkleidungen der Produktionstechnik – durchaus wäre diesbezüglich der Rundfunk auf seine kulturelle Semantik und Symbolik hin zu untersuchen.

Dialektik der (Rundfunk-)Technik

Die Theorie vom Ausdruckszusammenhang meint kein mechanisches Widerspiegelungsverhältnis, wonach sich die ökonomischen Verhältnisse in denen des Bewusstseins abbildet finden. Die Kategorie des Ausdrucks – lesbar in Analogie zum kunststilistischen Begriff der Expression¹¹ – muss als dynamische und prozessuale Kategorie verstanden werden: Technik als Ausdruck der Industrialisierung, Warenfetisch als Ausdruck des Kapitalismus, die Masse als Ausdruck des urbanen Menschen und dergleichen. Das heißt die Entwicklung der Masse nicht nur quantitativ nachzuvollziehen, sondern in der Masse selbst eine qualitativ neue Organisationsweise menschlicher Vermögen zu entschlüsseln. Der Einbruch der technologischen Entwicklung in die Kultur hat diese in ihrer Gesamtheit umgewälzt; durch die neuen Kulturtechniken haben sich grundsätzlich neue künstlerische Verfahrensweisen, damit auch neue Begriffe und neue Aktionsformen herausgebildet; dies ist verschränkt in der Dialektik von Individuum und Masse – die Kunst ist von neuen Produktionsweisen ebenso wie von neuen Rezeptionsformen betroffen. In *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* hat Benjamin dies expliziert: „Die Masse ist eine Matrix, aus der gegenwärtig alles gewohnte Verhalten Kunstwerken gegenüber neu geboren hervorgeht. Die Quantität ist in Qualität umgeschlagen: die sehr viel größeren Massen der Anteilnehmenden haben eine veränderte Art des Anteils hervorgebracht [...] Die Rezeption in der Zerstreuung, die sich mit wachsendem Nachdruck auf allen Gebieten der Kunst bemerkbar macht,“ sieht Benjamin als „Symptom von tiefgreifenden Veränderungen“.¹² Die Kultur als Ausdruckszusammenhang darzustellen, heißt den Änderungen des Ausdrucks selbst Rechnung zu tragen: Im 19. Jahrhundert hat nicht nur ein quantitativer Prozess der Vermassung eingesetzt, sondern Masse und Individuum haben sich – konterkariert durch das Klassenverhältnis – als spezifischer Ausdruck moderner Subjektivität entfaltet:

„Die zunehmende Proletarisierung der heutigen Menschen und die zunehmende Formierung von Massen sind zwei Seiten eines und desselben Geschehens.“¹³

Es geht nicht um eine positive oder naive Darstellung der Technik, sondern um die in ihr ausgedrückte Dialektik: „Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein.“¹⁴ Das gilt auch für die Bewertung der Rundfunktechnik. Eine materialistische Analyse der Entwicklung und Umbrüche der Kultur, der Technik und der Gesellschaft hat sich das zum Ausgangspunkt zu machen; das Begreifen dieser Dialektik hat Benjamin in seiner Auseinandersetzung mit dem Rundfunk sowohl am technischen Verfahren wie auch an den pädagogischen Implikationen der Radiopraxis deutlich hervorgehoben. Was Benjamin mit der Darstellung des Ausdruckszusammenhangs beabsichtigt, kristallisiert sich in der Rundfunkapparatur, den Radiohörern, den Radiomachenden, den Radiosendungen, den Rundfunkparten etc. Es geht um die *Möglichkeiten* der neuen kulturellen Techniken, ohne ihre immanente Widersprüchlichkeit zu verkennen – die, wie Benjamin am Ende des ‚Kunstwerk‘-Aufsatzes zusammen fasst, in der Ästhetisierung der Politik, schließlich im Krieg mündet; so werden letztlich die Möglichkeiten der neuen Techniken pervertiert: „Die Massen haben ein *Recht* auf Veränderung der Eigentumsverhältnisse; der Faschismus sucht ihnen einen *Ausdruck* in deren Konservie-

¹¹ Der Begriff der *Expression* spielt so auch u.a. bei Ernst Bloch eine große Rolle. Vgl. dazu: Hermann Schweppenhäuser, *Expression als objektive Ausdrucksform*. In: VorSchein Nr. 16 (1998), S. 14ff.

¹² Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: GS I:2, S. 464 ff.

¹³ Ebd. S. 467.

¹⁴ Benjamin, Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker. In: GS II:2, S. 477 u. Über den Begriff der Geschichte. In: GS I:2, S. 696.

rung zu geben.¹⁵ – Gleichwohl sind die emanzipatorischen Möglichkeiten der Technik nicht in der Technik selbst gegeben. Bekanntlich haben die Nationalsozialisten den Rundfunk zum exponiertesten Propagandainstrument gemacht; diesem reaktionären Zugriff auf die Technik entspricht der Glaube an den technischen Fortschritt. Benjamin versucht in seiner Analyse des Ausdruckszusammenhangs solche Idee des Fortschritts zu brechen; es geht also darum, „in der Entwicklung der Technik“ nicht nur „die Fortschritte der Naturwissenschaft“, sondern „die Rückschritte der Gesellschaft“ zu erkennen, es geht um die „destruktive Seite der Dialektik“. So findet sich auch innerhalb der Sozialdemokratie eine

„verunglückte Rezeption der Technik. Sie besteht in einer Folge schwungvoller, immer erneuter Anläufe, die samt und sonders den Umstand zu überspringen suchen, daß diese Gesellschaft der Technik nur zur Erzeugung von Waren dient [...] die Energien, die die Technik jenseits dieser Schwelle entwickelt, sind zerstörende. Sie fördern in erster Linie die Technik des Kriegs und die seiner publizistischen Vorbereitung. Von dieser Entwicklung, die durchaus eine klassenbedingte gewesen ist, darf man sagen, daß sie sich im Rücken des vorigen Jahrhunderts vollzogen hat. Ihm sind die zerstörenden Energien der Technik noch nicht bewußt gewesen. Das gilt zumal von der Sozialdemokratie der Jahrhundertwende.“¹⁶

Die Entwicklung der Technik steht nicht nur im Zusammenhang der Herausbildung der Produktionsverhältnisse, – im Zuge des gesellschaftlichen Wandlungsprozesses erhält der *Begriff der Technik* neue Konturen; er wird einerseits allgemeiner im Sinne von Technik als Verfahren, andererseits auch spezifischer mit der Erfindung künstlerischer Apparate. „Das Kunstwerk ist grundsätzlich immer reproduzierbar gewesen.“¹⁷ Durch die *technische* Reproduzierbarkeit wird das Kunstwerk „befähigt, den Alltag illustrativ zu begleiten“; die Technik entlastet die Hand (Benjamin nennt als Beispiel die Fotografie). Die Rundfunktechnik zeichnet sich also nicht nur durch eine Verschaltung elektronischer Bauteile aus, sondern durch die Funktion, den diese Apparatur fortan im Alltag der Menschen einnimmt: Die Hintergrundmusik, die das Radio liefert, die zerstreute Unterhaltung, dann das plötzliche Aufhören bei der Nachrichtensendung, das konzentrierte Zuhören bei der Musik oder das Lauschen der Sprechstimmen – solange das Radio mit der Vielfalt seiner Möglichkeiten operiert, verlangt es von den Hörern eine Rezeptionsweise, die beständig die Wahrnehmungspositionen überprüft. Die Rundfunktechnik konvergiert mit der Rezeptionstechnik: Im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit der Kunstwerke erhält das Publikum erstmalig *als Publikum* die Chance, aktiv und praktisch durch die Rezeption in das künstlerische Geschehen einzugreifen. Um diese Dialektik der Technik darzustellen, vergleicht Benjamin den Rundfunk mit dem Theater, weil sich hier ein ökonomisches wie ästhetisches Konkurrenzverhältnis zeigt: zwischen der Theaternot einerseits und der ausgreifenden Aktivität des Rundfunks andererseits besteht ein Zusammenhang. „Der Rundfunk stellt im Verhältnis zum Theater nicht nur die neuere Technik, sondern zugleich die exponierteste dar.“¹⁸

¹⁵ Benjamin, Das Kunstwerk, a.a.O. S. 467.

¹⁶ Benjamin, Eduard Fuchs, a.a.O. S. 475.

¹⁷ Benjamin, Das Kunstwerk, a.a.O. S. 436.

¹⁸ Benjamin, Theater und Rundfunk. Zur gegenseitigen Kontrolle ihrer Erziehungsarbeit. In: GS II-2. S. 774.

Radio-Didaktik

Der Rundfunk als Kommunikationsapparat

„Je mehr Lebendigkeit die Form, in welcher solche Bildungsarbeit vor sich geht, beansprucht, desto unabhängiger ist der Anspruch, dass sie wirklich lebendiges *Wissen*, nicht nur eine abstrakte, unnachprüfbar, allgemeine Lebendigkeit entfaltet. Daher gilt das Gesagte ganz besonders für das Hörspiel, soweit es lehrhaften Charakter hat.“

Walter Benjamin¹⁹

„Der Parole ‚Arbeit und Bildung‘ [...] stellte die Sozialdemokratie die Parole ‚Wissen ist Macht‘ entgegen. Aber sie durchschaute nicht deren Doppelsinn. Sie meinte, das gleiche Wissen, das die Herrschaft der Bourgeoisie über das Proletariat befestige, werde das Proletariat befähigen, von dieser Herrschaft zu befreien. In Wirklichkeit war ein Wissen, das ohne Zugang zur Praxis war und das Proletariat als Klasse über seine Lage nichts lehren konnte, ungefährlich für dessen Unterdrücker [...] Nur wenige haben damals erkannt, wieviel von der materialistischen Bildungsarbeit in Wahrheit abhing.“²⁰

Benjamins Auseinandersetzung mit dem, was er hier die materialistische Bildungsarbeit nennt, bestimmen sein ganzes Werk, bilden gleichsam einen roten Faden.²¹ Seine materialistische Kulturphilosophie konkretisiert sich in der Perspektive auf das Bildungsproblem. Die Überlegungen zu Begriff und Praxis der Bildung stehen im gleichen Zusammenhang wie seine Erwägungen zur Dialektik der Technik. Deshalb kommt der materialistischen Bildungsarbeit im Rahmen der Benjaminschen Rundfunktheorie und -praxis eine zentrale Bedeutung zu.

Wenn Benjamin vom Doppelsinn der Baconischen Formel „knowledge is power“ spricht, meint er nicht nur eine Kritik der bürgerlichen Wissensinhalte, die die bestehenden Herrschaftsverhältnisse begründen und sichern, sondern vor allem eine Kritik der Wissensform; die durch die „technischen Gestaltungsformen“ bedingten Änderungen, führen nicht nur zu neuen Wissensinhalten, sondern verändern Wissen strukturell. Es geht also auch nicht darum, das „alte Wissen“ – etwa im Sinne der Allgemeinbildung²² – mit den neuen Medien zu vermitteln, sondern die neuen Medien selbst als Ausdruck eines neuen Wissens zu begreifen. „Materialistisch“ ist eine Bildungsarbeit, wenn sie mit der Fixierung des Bildungsbegriffs auf das geistige I-

¹⁹ Benjamin, Zweierlei Volkstümlichkeit. Grundsätzliches zu einem Hörspiel. In: GS IV-2. S. 672.

²⁰ Benjamin, Eduard Fuchs, a.a.O. S. 472f.

²¹ Susan Buck-Morss sieht in Benjamins ‚Passagen-Werk‘ „nichts Geringeres als eine revolutionäre marxistische Pädagogik“ (vgl. Buck-Morss, a.a.O. S. 264). Schiller-Lerg unterstreicht ähnlich eine „pädagogische Grundhaltung“ in Benjamins Rundfunkfähigkeit, „die in ihrer Konsequenz politisch, in ihrer vermittelten Ausführung jedoch literar-publizistisch gewertet werden muss. Die didaktische Nutzung des Mediums, so wie Benjamin sie verstand, sollte im Dienste einer kommunikativen Pädagogik stehen“ (a.a.O. S. 403). Wenn damit nicht einschränkend die „kritisch-kommunikative Didaktik“ gemeint ist, wie sie von Rainer Winkel in Fortführung der Bildungstheorie Wolfgang Klafkis gemeint ist, kann dem zugestimmt werden (vgl. Rainer Winkel, Die kritisch-kommunikative Didaktik. In: ders., Herbert Gudjons, Didaktische Theorien. Hamburg 1997. S. 93ff).

²² Vgl. das Benjaminzitat in Anm. 55 unten.

deal der Individuation (die den Bürger hervorbringt) bricht und statt dessen das kritische Moment des Bildungsprozesses, die aktive Auseinandersetzung mit dem Bildungsstoff hervorhebt.

Eine kritische Analyse der neuen kulturellen und technischen Bedingungen kann schließlich selbst nicht in den hergebrachten Formen kritischer Darstellung vollzogen werden; es handelt sich nämlich um Veränderungen, die den bisherigen Ort der Kritik selbst in Frage stellen. Dies heißt, die Stellung als Autor zu reflektieren. Durch die technischen Veränderungen hat der Schriftsteller nicht nur neue Medien für seine Produktion zur Verfügung, sondern die schriftstellerische Arbeit wird insgesamt mit neuen Funktionen konfrontiert. Die literarischen Verfahren wie Montage, Erzählung und dergleichen geben im Lichte der neuen technischen Bedingungen dem Schriftsteller revolutionäre Möglichkeiten in die Hand; gemäß einer materialistischen Ästhetik erscheinen diese Möglichkeiten weniger als maßgebliche Bestimmungen des Inhalts, sondern der Form. So bemerkt Benjamin in seinem Radiovortrag über *Bert Brecht*:

„Die Ummontierung, von der hier die Rede ist – wir hörten schon, wie Brecht sie als literarische Form proklamiert. Das Geschriebene ist ihm nicht Werk, sondern Apparat, Instrument. Es ist, je höher es steht, desto mehr der Umformung, der Demontierung und Verwandlung fähig.“²³

– Mag die Bezeichnung Apparat für einen Text auch ungewöhnlich klingen (obgleich wir gelegentlich die Arbeitsliteratur zu einem Thema als Apparat in diesem Sinne bezeichnen), so erscheint die Bezeichnung für das Radio – als Rundfunkapparat – als selbstverständlich; in dieser Absicht spricht Brecht davon, den „Rundfunk ... aus einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln.“²⁴ Diese „Umfunktionierung des Rundfunks“ soll der „Folgenlosigkeit“ entgegenwirken. Auch Brecht stellt dies am Beispiel der Bildung dar:

„Wir haben folgenlose Bildungsinstitute, die sich ängstlich bemühen, eine Bildung zu vermitteln, welche keinerlei Folgen hat und von nichts die Folge ist. Alle unsere ideologiebildenden Institutionen sehen ihre Hauptaufgabe darin, die Rolle der Ideologie *folgenlos* zu halten, entsprechend einem Kulturbegriff, nach dem die Bildung der Kultur bereits abgeschlossen ist und Kultur keiner fortgesetzten schöpferischen Bemühung bedarf.“²⁵

– Dass die Kultur einer fortgesetzten und fortzusetzenden Bemühung bedarf, beziehungsweise sich in den kulturell-technischen Veränderungen der Moderne, die sich als Massenkultur manifestieren, genau diese Bemühung ausdrückt, hat Benjamin im ‚Kunstwerk‘-Aufsatz entfaltet. Entsprechend spricht Benjamin dort vom ‚apparatfreien Aspekt der Realität‘, der von der künstlerischen Apparatur durchbrochen wird; auch im Rundfunk „ist die Apparatur derart tief in die Wirklichkeit eingedrungen, dass deren reiner, vom Fremdkörper der Apparatur freier Aspekt das Ergebnis einer eigenen technischen Prozedur [...] ist.“²⁶ Zwar ist Benjamins Beispiel hier die Film

²³ Benjamin, Bert Brecht. In: GS II-2. S. 666.

²⁴ Brecht, Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. In: Gesammelte Werke, hrsg. v. Elisabeth Hauptmann. Frankfurt a. M. 1967 (im folgenden GW mit Bandangabe). Hier: GW 18. S. 129.

²⁵ Brecht, Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. a.a.O. S. 130.

²⁶ Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: GS I-2. S. 458.

– doch wenn er auf „Aufnahme“ und „Montierung“ verweist, nennt er Verfahren, die ohne Zweifel auch in der Rundfunktechnik maßgeblich sind. Auf Brechts Kritik der „Folgenlosigkeit“ antwortet Benjamin: Die technische „Darstellung der Realität für den heutigen Menschen [ist] darum die unvergleichlich bedeutungsvollere, weil sie den apparatfreien Aspekt des Wirklichen [...] gerade auf Grund ihrer intensivsten Durchdringung mit der Apparatur gewährt.“²⁷ – Genau dieses formale Verhältnis zwischen Apparat (sei's der Text oder der technische Apparat) und sozialer Wirklichkeit impliziert bereits Pädagogisches, welches der Rundfunkarbeit eine dialektische Qualität verleiht. Die Bildungsaufgabe kann nicht – wie es jedoch üblich ist – unvermittelt vom Rundfunk übernommen werden: die veränderten technischen Bedingungen verlangen eine Neubestimmung der Bildungsaufgabe; das Radio kann nicht einfach übernehmen, was zuvor auf die Schule beschränkt war (Brecht spricht allgemein von der „Folgenlosigkeit [...] unserer öffentlichen Institutionen“)²⁸. Wenn die drahtlose Informationsübermittlung Wissensaneignung und Lernformen ermöglicht, die nicht auf das Klassenzimmer, das Buch und das Lesenkönnen angewiesen sind, so stellt das keine Vereinfachung dar, die Bildung demokratisiert, sondern eine Vereinfachung des Wissens, des Lernens und der bildungsmaßigen Ansprüche an den Apparat; Wissen, Lernen sowie Lehren sind konzeptuell hinsichtlich der entwickelten Kulturtechniken neu zu bestimmen – allein, weil diese Techniken die gesamte Wahrnehmung verändern. Damit ist keineswegs kulturpessimistisch ein Abstumpfen der menschlichen Rezeptionsweisen gemeint, sondern der Marxsche Gedanke, dass „die Bildung der 5 Sinne [...] eine Arbeit der ganzen bisherigen Weltgeschichte“ ist,²⁹ massenkulturtheoretisch weitergeführt: „Die Art und Weise, in der die menschliche Wahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich sondern auch geschichtlich bedingt.“³⁰ Benjamin schlussfolgert: „Die Ausrichtung der Realität auf die Massen und der Massen auf sie ist ein Vorgang von unbegrenzter Tragweite sowohl für das Denken wie für die Anschauung.“³¹ Was also mit dem Bildungsanspruch in der gängigen Rundfunkpraxis schief läuft, hat Benjamin mit Ernst Schoens Worten konkretisiert: „Man glaube im Rundfunk das Instrument eines riesenhaften Volksbildungsbetriebs in der Hand zu halten. Vortragszyklen, Unterrichtskurse, groß aufgezogene didaktische Veranstaltungen aller Art setzten ein und endeten mit einem Fiasko. Denn was zeigte sich? 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.“³² Diese Beschränktheit des Rundfunks war nicht eine Reaktion auf Publikumsbedürfnisse, sondern gehört zu den spezifischen Bedingungen der Entstehung des Rundfunks: „Nicht die Öffentlichkeit hatte auf den Rundfunk gewartet, sondern der Rundfunk wartete auf die Öffentlichkeit ... *Man hatte plötzlich die Möglichkeit, allen alles zu sagen, aber man hatte, wenn man es sich überlegte, nichts zu sagen.*“³³ heißt es bei Brecht. Auch Benjamin verweist auf diesen Um-

²⁷ Ebd. S. 459.

²⁸ Brecht, Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. a.a.O. S. 130.

²⁹ Karl Marx, Privateigentum und Kommunismus. In: MEW Erg.-Bd. 1. Berlin 1959. S. 541f. Vgl. auch: Marx, Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie. In: MEW Bd. 13. S. 624.

³⁰ Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. a.a.O. S. 439.

³¹ Ebd. S. 440.

³² Benjamin, Gespräch mit Ernst Schoen. In: GS IV-1. S. 548f.

³³ Brecht, Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. a.a.O. S. 128.

stand; der Rundfunk bricht mit dem Sachverständnis des Publikums, wie es zu allen bisherigen Kunstformen gehörte:

„Erst die neueste Zeit hat mit der schrankenlosen Ausbildung einer Konsumentenmentalität im Operettenbesucher, im Romanleser, im Vergnügungsreisenden und ähnlichen Typen die stumpfen, unartikulierten Massen – das Publikum im engeren Sinn geschaffen, das keine Maßstäbe für sein Urteil, keine Sprache für seine Empfindungen hat.“³⁴

Hörmodelle

Das Problem sind nicht Unterhaltung, Bildung oder Zerstreuung ‚an sich‘, sondern die Beschränktheit und die Folgenlosigkeit durch den Rundfunk, der unter gegebenen Bedingungen ausschließlich als Distributionsapparat funktioniert (wobei der ökonomische Begriff der Distribution hier auf den warenlogischen Aspekt des Konsums verweist). Dabei bietet gerade der Rundfunk die Möglichkeit, mit diesem einseitigen Modell von Kunst und Publikum zu brechen. Vor dem Rundfunk gab es, so Benjamin, „kaum Veröffentlichungsarten, die eigentlich volkstümlichen oder volkbildnerischen Zwecken“ entsprachen; doch der Rundfunk

„hat diese Sachlage tiefgreifend gewandelt. Kraft der technischen Möglichkeit, 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, die sich nicht minder deutlich von der älteren Übung abhebt als die moderne Werbetechnik von den Versuchen des vorigen Jahrhunderts.“³⁵

Gleichwohl bleibt solcher Rundfunk noch den alten Maßgaben der bürgerlichen Öffentlichkeit verhaftet; seine Bildungs- und Vermittlungsfunktion bleibt regressiv, krisenblind, indem der Mensch als Repräsentant einer ungetrübten Harmonie des Ganzen bestätigt wird; noch der letzte Lohnarbeiter wird als Persönlichkeit, Herr der Schöpfung, auf der Höhe seiner Macht vorgeführt – hier popularisiert das Radio nach dem Muster des bürgerlichen „Theaters der Bildung und der Zerstreuung“.³⁶ Dieses Theater steht in unbezwingbarer Konkurrenz zu den neuen Medien, die mit viel kleinerer, unaufwendigerer Apparatur – Funk, Kino, Film – dasselbe vermögen. Doch die neuen Medien sind eben nicht einfach die technische Verlängerung der alten:

„Es ist der entscheidende Irrtum dieser Institution, die grundsätzliche Trennung zwischen Ausführendem und Publikum, die durch ihre technischen Grundlagen Lügen gestraft wird, in ihrem Betrieb zu verewigen.“³⁷

Davon unterscheidet sich der „Rundfunk als Kommunikationsapparat“, der durch zwei wesentliche Faktoren bestimmt sein müsste: Erstens liegt es im Interesse des Radios, „beliebige Leute und zu beliebiger Gelegenheit vors Mikrophon zu führen;

³⁴ Benjamin, Reflexionen zum Rundfunk. In: GS II-3. S. 1506.

³⁵ Benjamin, Zweierlei Volkstümlichkeit. a.a.O. S. 671.

³⁶ Vgl. Benjamin, Theater und Rundfunk. a.a.O. S. 774.

³⁷ Benjamin, Reflexionen zum Rundfunk. In: GS II-3. S. 1506.

die Öffentlichkeit zu Zeugen von Interviews und Gesprächen zu machen, in denen bald der bald jener das Wort hat.“³⁸ Das heißt, der Rundfunk als Kommunikationsapparat hätte möglichst allen Zugang zum Senden zu gewähren (und zwar weniger im Sinne eines bürgerlichen Demokratieverständnisses, viel mehr weil die Technik selbst diese Beteiligung der Massen als Aktivisten des Apparates erfordert). Zweitens ist mit dem üblichen Charakter der Radiosendungen zu brechen, wie sie für den Rundfunk als Distributionsapparat typisch sind: Nunmehr kommt es darauf an, „die Handlung im Verlauf [der Sendung] zum Stehen [zu bringen] und [...] damit den Hörer zur Stellungnahme zum Vorgang, den Akteur zur Stellungnahme zu seiner Rolle [zu zwingen].“³⁹ – Benjamin vergleicht hier die Radiopraxis mit dem epischen Theater; nicht unwichtig ist die Parallele die Benjamin hier zwischen dem Hörer beim Rundfunk und dem Akteur beim epischen Theater zieht – der Hörer ist also in dieser Figur schon nicht mehr bloß passiv teilnehmendes Publikum. Benjamin spricht vom „Publikum [...], das Zeitgenosse seiner Technik ist“.⁴⁰ Im Sinne einer materialistischen Bildungsarbeit geht es, wenn der Rundfunk zum Kommunikationsapparat verwandelt werden soll, nicht bloß um eine einzurichtende Wechselwirkung zwischen Sendenden und Empfangenden; es geht darum, den Erkenntnischarakter in der Konstellation von Sender-Empfänger zu verwandeln. Brecht schreibt: „Was die auszubildende *Technik* aller solcher Unternehmungen betrifft, so orientiert sie sich an der Hauptaufgabe, daß das Publikum nicht nur belehrt werden, sondern auch belehren muß.“⁴¹ Diesen Aspekt des Lehrens und Lernens, der selbst als Technik begriffen wird, findet Benjamin vorgezeichnet im epischen Theater Brechts:

„Denn alle Erkenntnisse, zu denen das epische Theater kommt, haben unmittelbar erzieherische Wirkung, zugleich aber setzt sich die erzieherische Wirkung des epischen Theaters unmittelbar in Erkenntnisse um, die freilich beim Schauspieler und beim Publikum spezifisch verschiedene sein können.“⁴²

Schließlich vermag der Rundfunk sogar noch die erzieherische Wirkung zu verschärfen, denn im Gegensatz zum epischen Theater habe im Rundfunk die „Unterbrechung hier nicht Reizcharakter, sondern eine pädagogische Funktion“.⁴³ – Diese pädagogische Funktion verwandelt zugleich die Bildungsabsicht, die Konzentrationsarbeit: „An die Stelle der Bildung [tritt die] Schulung, an die Stelle der Zerstreuung Gruppierung.“ Benjamin spricht von „eingreifenden Umwandlungen“ und „Kontroversbehandlung“.⁴⁴ Erst hier erfolgen inhaltliche Bestimmungen solcher Rundfunkarbeit: Themen solcher Sendungen wären „Fragen des täglichen Lebens – Schul- und Erziehungsprobleme, die Technik des Erfolges, Eheschwierigkeiten – in kasuistischer Art nach Beispiel und Gegenbeispiel verhandelt.“⁴⁵ – „Das dürfte zugleich erhellen, was es besagt, wenn an die Stelle der Bildung (der Kenntnisse) die Schulung (des Urteils) tritt.“⁴⁶

³⁸ Ebd.

³⁹ Benjamin, Theater und Rundfunk. a.a.O. S. 775.

⁴⁰ Ebd. S. 776.

⁴¹ Brecht, Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. a.a.O. S. 131.

⁴² Benjamin, Studien zur Theorie des epischen Theaters. In: GS II-3. S. 1382.

⁴³ Benjamin, Theater und Rundfunk. a.a.O. S. 775.

⁴⁴ Ebd. S. 775f.

⁴⁵ Ebd. S. 773.

⁴⁶ Ebd. S. 776.

Dies versuchte Benjamin – in Zusammenarbeit mit Wolf Zucker – mit dem Konzept der ‚Hörmodelle‘ umzusetzen; zwei der drei ‚Hörmodelle‘ wurden gesendet, ein drittes ist nur in Skizzen enthalten. Grundsätzlich heißt es für die ‚Hörmodelle‘: „Die Grundabsicht dieser Modelle ist eine didaktische. Gegenstand der Unterweisung sind typische dem Alltagsleben entnommene Situationen. Die Methode der Unterweisung besteht in der Konfrontation von Beispiel und Gegenbeispiel.“⁴⁷ – Dem entspricht das Hörmodell ‚Gehaltserhöhung?! Wo denken Sie hin!‘ (beziehungsweise ‚Wie nehme ich meinen Chef?!‘), gesendet am 8. Februar 1931 und 26. März 1931, von Benjamin und Wolf Zucker exemplarisch: Es gibt zwei Dialoge um Gehaltserhöhung; einmal scheitert ein ‚Herr Zauderer‘ beim Chef mit seinem Ersuchen, in einem weiteren Dialog hat ‚Herr Frisch‘ mit seiner Forderung nach Gehaltserhöhung Erfolg. Eingeleitet und kommentiert werden die Dialoge von einer neutral als ‚Sprecher‘ bezeichneten Person und einem ‚Zweifler‘, der nicht nur die Gehaltsforderung, sondern gewissermaßen den pädagogischen Erfolg des Hörmodells hinterfragt. Nun verlaufen die beiden dargebotenen Alltagsszenen wie man es erwartet; sie haben nur exemplarischen Charakter, sollen eben nicht die Geschichte von Einzelschicksalen erzählen; sie appellieren unmittelbar an die ‚Grundeinstellung, Geisteshaltung‘ der Zuhörenden. „Es war Benjamins Wunsch, dass die Schauspieler ihre Rollen schlicht und alltäglich oder sogar mechanisch sprachen. Hörmodelle sollten unpersönlich bleiben.“⁴⁸ erläutert Zucker. So resümiert der Sprecher:

„Nun, ich meine die innerliche Haltung, die Herr Frisch dem Geschäft, dem Chef, dem ganzen Leben entgegenbringt. Er ist klar, bestimmt, mutig, er weiß, was er will, deshalb kann er in jedem Augenblick ruhig und zugleich höflich bleiben, er versteht es, ohne sich etwas von seiner Würde zu vergeben, sich auf die Geistesverfassung seiner Gegner einzustellen.“⁴⁹

Es handelt sich bei diesem Schlussdialog um einen Textteil, der in der Sendung durch eine Diskussion ergänzt oder ersetzt wurde. Schiller-Lerg fasst zusammen:

„Dementsprechend waren die Hörmodelle nicht dadurch lehrhaft, dass sie – wie Hörspiele – angehört, sondern mitgehört wurden. Die aktive Rezeption wurde zumindest angestrebt und in einer anschließenden Diskussion mit Hörervertretern exemplarisch vorgeführt [...] Nicht umsonst hatte Benjamin gerade in dieser Methode die gemeinsamen pädagogischen Möglichkeiten von Theater und Rundfunk gesehen; hier trafen sich der Praktiker Brecht als Theoretiker und der Theoretiker Benjamin als Praktiker in einem neuen Medienbewusstsein, das sich jedoch – bis heute nicht – allgemein durchzusetzen vermochte, sieht man einmal ab von Unterhaltungsprogrammen mit Publikumsbeteiligung wie Rate- und Fertigkeitsspielen.“⁵⁰

Erwähnenswert in diesem Zusammenhang sind auch Rätselsendungen, die Benjamin für Kinder und Jugendliche veranstaltete; besonders schön ist der am 6. Juni 1932 gesendete Text *Denksport* („Für Kinder vom 10. Jahre ab“), der in den *Gesammelten Schriften* unter *Ein verrückter Tag. Dreißig Knacknüsse* geführt wird.⁵¹ Es handelt sich hierbei um eine Geschichte, in die Benjamin Unlogisches eingebaut hat, 15

⁴⁷ Benjamin, Hörmodelle. In: GS IV-2. S. 628.

⁴⁸ Schiller-Lerg, a.a.O. S. 205.

⁴⁹ Benjamin, „Gehaltserhöhung?! Wo denken Sie hin!“. In: GS IV-2. S. 639.

⁵⁰ Schiller-Lerg, a.a.O. S. 206.

⁵¹ Siehe dazu auch Schiller-Lerg, a.a.O. S. 184 f.

Fehler, die „mäuschenstille auf den Socken dahergeschlichen kommen, damit keiner sie merkt.“⁵² Das sind dann Fehler in der Art: „Daneben lag ein altertümliches Messer ohne Klinge, an dem freilich der Griff fehlte.“⁵³ – Ein Messer ohne Griff und Klinge ist kein Messer, existiert nicht. Durchaus Fehler, die nicht leicht zu entdecken sind, wenn man sich vergegenwärtigt, dass es sich um eine – einmalige – Rundfunksendung handelt; Benjamin schickt der Geschichte, wohl um seine jungen Zuhörer einzustimmen, das bekannte Gedicht „Dunkel war’s, der Mond schien helle, / Als ein Wagen blitzschnelle / Langsam um die Ecke bog [...]“ voraus. Zudem finden sich neben den 15 merkwürdigen logischen Fehlern noch 15 Fragen, die in der Geschichte jeweils mit einem Gongschlag angekündigt werden („Wie schreibt man dürres Gras mit drei Buchstaben?“ – Heu). Benjamin spielt mit zwei Weisen der Konzentration, die sich sogar gegenseitig behindern mögen – Aufmerksamkeit für die Geschichte und ihre Fehler, Aufmerksamkeit für die Fragen; dieses meint Benjamin mit Schulung (statt Bildung) und Gruppierung (statt Zerstreuung). Es ist wohl bemerkt kein Wettbewerb, bei dem es darum geht, die meisten Fehler zu finden und Fragen zu beantworten:

„Das wären zu den 15 Fehlerstrichen hinzugerechnet im Ganzen 45 Punkte [für die Beantwortung einer Frage darf man sich zwei Punkte geben, Anm. R.B.]. Soviel wird keiner von euch zusammenbringen, und das ist auch gar nicht nötig. Zehn Punkte sind auch schon eine ganze Menge [...]. Denn auf das Denken kommt es bei dieser Geschichte an. Es sind keine Fragen und keine Fehler darin, mit denen man beim Nachdenken nicht zu Rande käme. Nun noch einen Rat: niemand soll auch nur versuchen, alle Fragen herauszukriegen. Im Gegenteil: achtet zuallererst auf die Fehler. Die Fragen werden nämlich nachher am Ende alle noch einmal wiederholt.“⁵⁴

Auch wenn hier keine Diskussion mit dem Publikum stattfindet und die erzählte Geschichte nicht gerade auf Alltagssituation von Kindern und Jugendlichen gründet, so realisiert Benjamin hier doch auch das Prinzip der Unterbrechung (Gong, Frage), im Kontrast zum Erzählfluss, dem gefolgt werden müsste, um die Fehler zu finden. So bringt er gleichsam seine jungen Zuhörer in die Situation einer „Stellungnahme zum Vorgang“, nämlich durchaus zur Reflexion auf ihr Zuhören, ihre Rolle als Publikum.⁵⁵ – Beide Beispiele zeigen, dass es Benjamin nicht um Information geht, al-

⁵² Benjamin, Ein verrückter Tag. Dreißig Knacknüsse. In: GS VII-1. S. 307.

⁵³ Ebd. S. 309.

⁵⁴ Ebd. S. 307, nach Schiller-Lerg ist das Wort ‚Nachdenken‘ im Manuskript mit Rotstift unterstrichen und „deutete zweifelsohne auf denksportliche Aufgaben hin“ (a.a.O., S. 185) – in den GS fehlt diese Hervorhebung.

⁵⁵ Schiller-Lerg thematisiert das Konzept der ‚Hörmodelle‘ – textkritisch und ihrem Entstehungskontext gemäß – als eine Sendungsgattung unter vielen, mit denen Benjamin sich beschäftigte. Systematisch lassen sich allerdings das Konzept der ‚Hörmodelle‘, die Prinzipien von Montage, Umwandlung, Kontroversbehandlung und Unterbrechung auch für andere Sendungstypen nachweisen, worauf Schiller-Lerg selbst entscheidende Hinweise gibt, die hier nur angedeutet sein sollen: Sie spricht etwa bei den Sendungen, die sie der „Literaturkritik im Rundfunk“ zuordnet (vgl. a.a.O. S. 366ff), von Benjamins „Forderungen nach Popularisierung im Sinne einer Demaskierung des Kulturprogramms“ (a.a.O. S. 374). – Benjamin: „Es ist ums Popularisieren eine wichtige Sache. Nicht zum wenigsten wegen des Doppelsinns, der darin steckt. Denn Bildung als Befreiungsmittel der Beherrschten und ‚Bildung‘ als ein Instrument der Unterdrückten dringen beide aufs Allgemeinverständliche, Populäre. Nun ist die ‚allgemeine Bildung‘ die vor hundert Jahren als Kulturparole der herrschenden Klasse aufkam, ein Herrschafts-, kein Befreiungsinstrument gewesen. Die Befreiung nimmt gerade das Spezialistentum zum Ausgang und führt zur Demaskierung dieses Kulturprogramms.“ (Hebel gegen einen neuen Bewunde-

so das Ideal demokratischer Medienöffentlichkeit; statt dessen rehabilitiert er dagegen die Erzählung: „Die Information hat demnach passivierende, die Erzählung aktivierende Wirkung. Die Aktualität der Erzählung besteht in der Aktualisierbarkeit des Gehalts,“⁵⁶ erläutert Thomas Weber. Die Information ist Ware, ist Ausdruck der Phantasmagorie; die Zerstreung beim Radiohören – versinnbildlicht im Ziel, im Hintergrund informiert zu werden – ist darin das „Wirkungselement menschlicher Selbstentfremdung“.⁵⁷ Weber stellt dar, wie sich durch die Information die Zerstreung „der Vergnügungsindustrie zu[arbeitet], indem sie den Menschen selbst ‚auf die Höhe der Ware hebt‘.“ (S. 248 f) – Der Mensch genießt im zerstreuten, unkonzentrierten Hören „seine Entfremdung von sich und anderen“.⁵⁸ Indem die Erzählung den Informations- beziehungsweise Informationscharakter des Rundfunks durchbricht, vermag sie auch die Warenförmigkeit, die in Massenkultur und Technik eingelagert ist, zu sprengen.

Der Hörer als Produzent

Benjamins Überlegungen zur Rundfunkarbeit als materialistische Bildungsarbeit haben ausdrücklich pädagogische Absichten. Gleichwohl geht es nicht um eine Belehrung der Zuhörer, sondern um die Aktivierung der Zuhörer, die – nach Brechts Wort – „belehren“ sollen. Der erste Schritt, um aus dem Distributionsapparat einen Kommunikationsapparat zu machen, heißt also, die Richtung von Senden und Empfangen umzukehren. Das heißt nicht nur praktisch, dass die Hörenden zu Sendenden werden, sondern die Sendenden ebenfalls zu Hörenden. Allgemein bedeutet dies eine Reflexion der Arbeit des Schriftstellers – und zwar nicht nur des Autors, der für das Radio tätig ist; gefordert ist diese Reflexion von allen Schriftstellern, die sich bewusst mit den neuen technischen Bedingungen und Folgen für die Literatur auseinandersetzen. So stellt gleichwohl der Rundfunk eine besondere Herausforderung für den Schriftsteller dar, die Benjamin 1934, wenige Jahre nach seinen Tätigkeit für den Rundfunk im Vortrag *Der Autor als Produzent* zuspitzt. – An zwei Stellen kommt Benjamin hier auf den Rundfunk zu sprechen; beide Passagen erweisen sich als programmatisch und führen oben bereits erwähnte Aspekte aus. Gestützt wird dies durch den erweiterten Gebrauch der Begriffe „Technik“ und „Apparat“ respektive „Produktionsapparat“, womit scheinbar auch jeweils Rundfunktechnik und der Radioapparat gemeint sind.⁵⁹

rer verteidigt. In: GS III. S. 203) –. Ferner heißt es bei Schiller-Lerg in unserem Sinne: „Charakteristisch für diese Literaturkritiken im Rundfunk war die Reflexion der eigenen Methode. Der Hörer erhielt einen Einblick in die Werkstatt des Kritikers ... Dem Hörer konnte nicht verborgen bleiben, dass hier eine Lösungsstrategie angeboten wurde für die Krise eines abgewirtschafteten Genres, die Kritik, er war aufgefordert, sich nicht von den Rezensenten und ihren Medien Mode- und Geschmacksrichtungen einreden zu lassen, sondern sich ein kritisches Verfahren anzueignen, das seine eigene Stellungnahme ermöglichte“ (Schiller-Lerg, a.a.O. S. 375f).

⁵⁶ Thomas Weber, Erfahrung. In: Opitz u. Wizisla, a.a.O. S. 252.

⁵⁷ Vgl. Weber, a.a.O. S. 248.

⁵⁸ Benjamin, Das Passagen-Werk. a.a.O. S. 50f.

⁵⁹ Umgekehrt operiert Benjamins wohl auch mit einem erweiterten, heute nicht mehr üblichen Verständnis vom „Rundfunk“ als Oberbegriff, der sowohl „Hörfunk“ wie auch „Bildfunk“, also das Fernsehen umfasst. Vgl. eine entsprechende Äußerungen Benjamins, Gespräch mit Ernst Schoen. a.a.O. S. 550.

Die erste Stelle im Vortragstext, in der vom Rundfunk die Rede ist, thematisiert die Stellung eines schriftstellerischen Werkes.

„Ehe ich frage: wie steht eine Dichtung zu den Produktionsverhältnissen der Epoche? möchte ich fragen: wie steht es in ihnen? Diese Frage zielt unmittelbar auf die Funktion, die das Werk innerhalb der schriftstellerischen Produktionsverhältnisse einer Zeit hat. Sie zielt mit anderen Worten unmittelbar auf die schriftstellerische *Technik* der Werke.“⁶⁰

Für den gegebenen Stand der Produktionsverhältnisse verweist Benjamin auf Sergej Tretjakow und sein Konzept des „operierenden“ Schriftstellers“; er führte – der Parole „Schriftsteller in die Kolchose!“ folgend – das Radio und Wanderkinos in einer Kommune ein. Dies sei ein entsprechendes Reagieren auf den „gewaltigen Umschmelzungsprozeß literarischer Formen“⁶¹, der die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts bestimmte, wozu auch die Etablierung des Rundfunks gehörte.

Der Schriftsteller sei kein Zuschauer, sondern habe aktiv einzugreifen. In diese Lage muss auch das Publikum versetzt werden; so zitiert Benjamin Tretjakow:

„Indem [...] das Schrifttum an Breite gewinnt, was es an Tiefe verliert, beginnt die Unterscheidung zwischen Autor und Publikum, die die bürgerliche Presse auf konventionelle Art aufrechterhält, in der Sowjetpresse zu verschwinden. Der Lesende ist dort jederzeit bereit, ein Schreibender [...] zu werden. Als Sachverständiger [...] gewinnt er einen Zugang zur Autorenschaft.“⁶²

Was das in Hinblick auf die konkrete Auseinandersetzung mit dem Produktionsapparat heißt, erläutert Benjamin zunächst anhand der Fotografie (dabei geht es um die Technik der Reportage und die Problematik der Anschaulichkeit)⁶³, dann anhand der Konservierungstechniken in der Musik (Schallplatte, Musikautomaten etc.); am Beispiel der Krise des Konzertbetriebs, die „die Krise einer durch neue technische Erfindungen veralteten, überholten Produktionsform“ ist, wie Benjamin den Komponisten Hanns Eisler zitiert, wird die Problematik des Umfunktionierens der schriftstellerischen Techniken erläutert. Dazu gehöre auch das mögliche Zusammentreffen der Künste, etwa Wort und Musik. Benjamin verweist exemplarisch auf das Lehrstück *Die Maßnahme* von Bertolt Brecht und Hans Eisler – es wurde 1931 auch im Rahmen der Berliner „Funk-Stunde“ im Radio ausgestrahlt.

Die Krise des Konzertbetriebs ist dieselbe, die auch das Theater ereilt hat. Film und Rundfunk haben das Theater in einen „aussichtslosen Konkurrenzkampf [...] verflochten“. Nur ein Theater, welches die „neueren Publikationsinstrumente [...] anzuwenden und von ihnen zu lernen [...] sucht“, vermag dem zu begegnen. Wieder verweist Benjamin auf die Arbeit Brechts: „Diese Auseinandersetzung hat das epische Theater zu seiner Sache gemacht. Es ist, am gegenwärtigen Entwicklungsstand von Film und Rundfunk gemessen, das zeitgemäße.“⁶⁴ – Wie schon in der ersten Passage, in der Benjamin auf den Rundfunk zu sprechen kommt, geht es auch hier darum, den „Funktionszusammenhang zwischen Bühne und Publikum, Text und

⁶⁰ Benjamin, Der Autor als Produzent. In: GS II-2. S. 686.

⁶¹ Ebd. S. 687.

⁶² Tretjakow, zit. n. Benjamin, ebd. S. 688.

⁶³ Ebd. S. 692.

⁶⁴ Ebd. S. 697.

Aufführung, Regisseur und Schauspieler zu verändern“⁶⁵, das heißt gegebenenfalls: aufzuheben. Dies gelingt mittels der Technik der Montage, für die Benjamin in der Thematisierung der Fotografie bereits auf John Heartfield verwies; als literarische Technik hat Brecht sie als „Prinzip der Unterbrechung“ beschrieben. Die „Unterbrechung der Handlung“ ist ein Verfahren, welches das Theater in eine Versuchsanordnung bringt, zum „dramatischen Laboratorium“ verwandelt: das Publikum erhält im Moment der Unterbrechung Gelegenheit, aktiv einzugreifen. Brechts

„Auffindung und Gestaltung des Gestischen [bedeutet] nichts als eine Zurückverwandlung der in Funk und Film entscheidenden Methoden der Montage aus einem technischen Geschehen in ein menschliches [...]. Das Prinzip des epischen Theaters [beruht] genau wie jenes der Montage auf der Unterbrechung.“⁶⁶

Unterbrechung und Montage haben keine rein ästhetische Funktion, sondern begründen den spezifischen Charakter der neuen Kulturtechnik – es sind Verfahren, in denen sich das Umwälzende der revolutionären Veränderungen in der Kultur ausdrückt.

Oben haben wir gesehen, wie die „Unterbrechung“ zur Methode wird, den Hörer zu konzentrieren und zu aktivieren. Nun erhält das Prinzip der Montage (respektive Unterbrechung) noch eine weitere Bedeutung, die für den Schriftsteller selbst gilt und auch auf den Rundfunkautor ebenso anzuwenden ist wie auf den zum Sendenden gewordenen Hörer. Es geht um einen Unterbrechungseffekt, der ein Selbstlehren in Gang setzt.

„Ein Autor, der die Schriftsteller nichts lehrt, lehrt niemanden, Also ist maßgebend der Modellcharakter der Produktion, der andere Produzenten erstens zur Produktion anzuleiten, zweitens einen verbesserten Apparat ihnen zur Verfügung zu stellen vermag. Und zwar ist dieser Apparat um so besser, je mehr er Konsumenten der Produktion zuführt, kurz aus Lesern oder aus Zuschauern Mitwirkende zu machen instande ist.“⁶⁷

Ähnlich hat Brecht in seiner *Theorie der Pädagogien* programmatisch vorgeschlagen, „die jungen Leute durch Theaterspielen zu erziehen, das heißt, sie zugleich zu Tätigen und Betrachtenden zu machen.“⁶⁸ In *Zur Theorie des Lehrstücks* heißt es: „Das Lehrstück lehrt dadurch, daß es gespielt, nicht dadurch, daß es gesehen wird. Prinzipiell ist für das Lehrstück kein Zuschauer nötig, jedoch kann er natürlich verwertet werden.“⁶⁹ Wenn man dies auf den Rundfunk im Sinne einer materialistischen Bildungsarbeit Benjamins überträgt, ergibt sich, den Hörer als Produzenten zu beteiligen – diese gängige Forderung erhält aber eine entscheidende Pointe, nämlich die Vereinigung von Sender und Empfänger in einer Person. Das bedeutet, den Vermittlungsprozess von Rundfunk nicht mehr nach einem personell getrennten Sender-Empfänger-Modell vorzustellen. – So wie das Lehrstück „prinzipiell keine Zuschauer“ braucht, weil es darauf ankommt, dass es „gespielt“ wird, könnte auch eine darauf aufbauende Rundfunkarbeit dahingehend radikalisiert werden, dass keine Empfänger benötigt werden. Dies bedeutet eine Dramatisierung des Prinzips der Unterbrechung, denn es wäre möglich, auf den eigentlichen „Funk“ der Sendung, auf

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Benjamin, Theater und Rundfunk. a.a.O. S. 775.

⁶⁷ Benjamin, Der Autor als Produzent. a.a.O. S. 696.

⁶⁸ Bertolt Brecht, Theorie der Pädagogien. In: GW 17. S. 1023.

⁶⁹ Bertolt Brecht, Zur Theorie des Lehrstücks. In: GW 17. S. 1024.

die Ausstrahlung auf einer bestimmten Frequenz zu verzichten – freilich eine groteske Situation, die von Freien Radios allerdings als Möglichkeit in die laufende Programmarbeit integriert ist: Im Bewusstsein der weiter bestehenden Beschränkungen durch herrschende Medienpraxis behält man sich dieses Recht der Unterbrechung vor. Wichtig ist zudem, auf eine (passive) Zuhörerschaft nicht angewiesen zu sein – Freie Radios sind frei von jedweder Orientierung an Quoten; die Radiomachenden haben hier das Recht, selbst bei „Nullquote“ zu senden. Also im Bewusstsein senden, Niemanden zu erreichen – auch dies bedeutet eine Umkehrung der Diktion der gängigen Radiopraxis, die in der Idealvorstellung sendet, Alle und Jeden zu erreichen.⁷⁰ – In dieser Weise ist der Rundfunk als Laboratorium zu nutzen; die Radioarbeit trägt experimentelle Züge, die den Eindruck erwecken, bei aller Auseinandersetzung mit dem Publikum und der Rolle des Publikums sendet Benjamin doch nicht für ein Publikum. Er ist sein eigener Hörer, vielleicht sein einziger. Zwar mag Benjamin Ernst Schoen zugestimmt haben, für den das Radio aus der „Stille des Laboratoriums herausgerissen und zu einer öffentlichen Angelegenheit gemacht worden“ ist,⁷¹ doch hatte das für Benjamin eher den Effekt einer kritischen Revision seiner Rundfunkpraxis.

Die Stimme als Gast – Ein Versuch

„Die Stimme der Aufklärung: [...] Stimmen sind nicht gewohnt zu antichambrieren.

Der Regisseur: Und ich bin nicht dazu da, mich mit Stimmen zu unterhalten. Das ist Sache des Sprechers.

Der Sprecher: Des Sprechers. Wie Sie sagen. Der wiederum nicht gewohnt ist, irgendwelche Umstände mit Stimmen zu machen.

Die Stimme der Aufklärung: Die Aufklärung kennt keine Empfindlichkeiten.“

Walter Benjamin⁷²

Unmittelbar mit dem Entwurf einer pädagogischen Rundfunkpraxis, die in einer materialistischen Bildungsarbeit fundiert ist, ist die Kritik des herrschenden Umgangs mit den Medien und ihrer Funktionalisierung verbunden – dies führt auf das Konzept der Darstellung des Ausdruckszusammenhangs zurück. Auch wenn Benjamin in der Entwicklung des Rundfunks allein aufgrund der technischen Neuerungen die Möglichkeit eines neuen kritischen und aktiven (oder produktiven) Rezeptionsverhaltens sieht, besteht für ihn kein Zweifel am drohenden Scheitern seiner Unternehmungen – in diesem Punkt ist er abermals mit Brecht einig: Nur durch eine Veränderung der Eigentumsverhältnisse, so führt Benjamin im ‚Kunstwerk‘-Aufsatz aus,

⁷⁰ Dieser Gedanke wäre mit Benjamin weiterzuführen in Hinblick auf sein ‚Trauerspiel‘-Buch; hier interessiert ihn u.a. die „erstaunliche Beharrlichkeit“ mit der die „Bühnenfremdheit dieser Dramatik“ behauptet wird (vgl. GS I-1, S. 231). Dieses ist wieder mit Brecht zu kontrastieren, bei dem das Lehrstück ja auch nicht Bühnenfremdheit bedeutet, sondern Aufführungspraxis, „Theatralik“ verlangt, aber nicht prinzipiell auf Zuschauer angewiesen ist. Auch dies wäre für eine Radiopraxis eines Sendens ohne Empfang übertragbar.

⁷¹ Benjamin zitiert hier Schoen. In: Gespräch mit Ernst Schoen. a.a.O. S. 550.

⁷² Benjamin, Was die Deutschen lasen, während ihre Klassiker schrieben. In: GS IV-2. S. 642.

ist es machbar, dass die produktiven Neuerungen der Massenkultur auch die Masse in ihr Recht setzen. Eine kritische Rundfunkpraxis ist demnach nicht als reformerischer Umgang mit der Technik, nicht als bloße Demokratisierung der Verfügbarkeit von „Information“ und dergleichen durchsetzbar. Brecht schließt seinen Text über den *Rundfunk als Kommunikationsapparat* entsprechend:

„Aber es ist keineswegs unsere Aufgabe, die ideologischen Institute auf der Basis der gegebenen Gesellschaftsordnung durch Neuerungen zu erneuern, sondern durch unsere Neuerungen haben wir sie zur Aufgabe ihrer Basis zu bewegen. Also für Neuerungen, gegen Erneuerung! *Durch immer fortgesetzte, nie aufhörende Vorschläge zur besseren Verwendung der Apparate im Interesse der Allgemeinheit* haben wir die gesellschaftliche Basis dieser Apparate zu erschüttern, ihre Verwendung im Interesse der Wenigen zu diskutieren. 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.“⁷³

Benjamin diagnostizierte bereits zu Beginn der 30er Jahre für den Rundfunk ein „unwirtschaftliches und unübersichtliches Chaos der Programme.“⁷⁴ „Der wahre Grund für den Bau dieser Sender [...] ist politisch. Man wünscht weitreichende Propagandainstrumente für den Kriegsfall zu haben.“⁷⁵ Davon abgesehen, ist für Benjamin keineswegs allein durch die Technik ‚an sich‘ ein emanzipatorisches Moment garantiert (wie es vielfach Benjamins kritischer Theorie der Massenkultur unterstellt wird); vielmehr sieht er den Menschen in der Krise: der Mensch ist „der vom Radio, vom Kino eliminierte Mensch, der Mensch, um es ein wenig drastisch auszudrücken, als fünftes Rad am Wagen seiner Technik.“⁷⁶ Es ist der entfremdete Mensch in der vom Warenverkehr durchherrschten kapitalistischen Gesellschaft.

Tatsächlich sieht sich Benjamin um 1930 einer Rundfunkpraxis konfrontiert, die zwar technisch noch in ihren Anfangstagen steckte, deren ideologische und hegemoniale Ausrichtung jedoch längst vorgezeichnet war. Zwar sind die Inhalte des nationalsozialistischen Rundfunks – der Volksempfänger als Propagandaapparat – andere als die des demokratischen Radios, sie beziehungsweise ihre Differenzen werden allerdings durch die Form und Funktion des Rundfunks nivelliert. Dies diagnostizieren Theodor W. Adorno und Max Horkheimer 1944 in der *Dialektik der Aufklärung*; in Verlängerung der Benjaminschen Darstellung des Ausdruckszusammenhangs kommen sie zu dem Schluss:

„In der totalen Hereinziehung der Kulturprodukte in die Warensphäre verzichtet das Radio überhaupt darauf, seine Kulturprodukte selber als Waren an den Mann zu bringen. Es erhebt in Amerika keine Gebühren vom Publikum. Dadurch gewinnt es die trügerische Form desinteressierter, überparteilicher Autorität, die für den Faschismus wie gegossen ist. Dort wird das Radio zum universalen Maul des Führers [...] Das gigantische Faktum, daß die Rede überall hindringt, ersetzt ihren Inhalt, wie die Wohltat jener Toscaniniübertragung anstelle ihres Inhalts, der Symphonie, tritt. Ihren wahren Zusammenhang vermag kein Hörer mehr aufzufassen, wäh-

⁷³ Brecht, *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat*. a.a.O. S. 134.

⁷⁴ Benjamin, *Situation im Rundfunk*. In: GS II-3. S. 1505.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Benjamin, *Theater und Rundfunk*. a.a.O. S. 775.

rend die Führerrede ohnehin die Lüge ist. Das menschliche Wort absolut zu setzen, das falsche Gebot, ist die immanente Tendenz des Radios.“⁷⁷

Man muss Adorno und Horkheimer zugestehen, dass sie einen Situationsbefund geben, dessen Geltung gerade auch angesichts der gegenwärtigen Rundfunkentwicklung der öffentlich-rechtlichen und der privaten Programme nicht von der Hand zu weisen ist: beide Rundfunksäulen sind auf ihre Reklamefunktion zugeschnitten; ein Umstand, der von den privaten Rundfunksendern sogar als Bedingung einer demokratischen Medienöffentlichkeit im Sinne der Anbieterkonkurrenz und des freien Konsums programmatisch verteidigt wird. Benjamins Entwurf einer an materialistischer Bildungsarbeit orientierten Radiopraxis steht dem diametral entgegen; gleichwohl hat sich in den letzten Jahren eine sogenannte dritte Säule im Rundfunkwesen etablieren können, die Freien Radios. Ihre Unabhängigkeit von privaten, ökonomischen und öffentlich-rechtlichen Interessen sichert zwar keineswegs automatisch eine gelungene Rundfunkarbeit, lässt aber allein der technischen Entwicklung des Mediums einen experimentellen Entfaltungsspielraum, der bislang schlichtweg abgeschnitten war. Hier erhalten Benjamins Vorschläge Konturen, die es erlauben, „Bildung“ und „Unterhaltung“ in seinem Sinne zusammenzuführen, jenseits der Sachzwänge der herrschenden Medienöffentlichkeit; so gestattet die (zumindest partielle) Unabhängigkeit der Freien Radios einen offenen Umgang mit immanenten Widersprüchen des Mediums, was der private und öffentlich-rechtliche Rundfunk notdürftig mit dem ephemeren Zauber der Information überdeckt. So selbstverständlich die Bildungsaufgabe für den Rundfunk einmal schien, als Konsequenz der Technik und der Bedürfnisse des Publikums, so konsequent behaupten die Sendeverantwortlichen heute, mit dem stupidesten Unterhaltungsprogramm folgen sie sowohl der Technik wie auch den Hörerwünschen. Benjamin hätte dem widersprochen, weil der Rundfunk auch heute unter Umständen noch gar nicht die Hörer hat, welche die Technik ermöglicht – und umgekehrt ist die Technik noch gar nicht zur Anwendung gekommen, die dem heutigen Wahrnehmungsapparat angemessen wäre. – Benjamin wies Ende der 20er Jahre darauf hin, dass der Rundfunk im schlechten Sinne auf die „Darbietung“ fixiert und das Publikum, „preisgegeben, unsachverständig in seinen kritischen Reaktionen“, „mehr oder minder auf die Sabotage (das Abschalten) angewiesen“ ist.⁷⁸ Das Freie Radio ersucht den Rundfunk als Kommunikationsapparat zu verwandeln, indem gewissermaßen das Recht auf Abschalten zum kommunikativen Akt der Zuhörenden wird, sobald sie sich in ihrer Funktion als Publikum beschränkt sehen (freilich auch zu dem Preis, dass das Abschalten auch aus geschmacklich-konsumorientierten Gründen geschehen kann; zumindest für den Augenblick entscheidet sich der Zuhörer dann aber bewusst gegen das Angebot, aktiv oder produktiv den Rundfunk als Kommunikationsapparat zu nutzen).

Von Benjamins Radiosendungen sind nur sehr wenige Tondokumente erhalten geblieben; die Manuskripte der Sendungen sind mittlerweile weitgehend in die *Gesammelten Schriften* aufgenommen. Es käme auf das Experiment an, Benjamins Beiträge noch einmal zu senden, beziehungsweise seine Vorschläge zur Programmpraxis anhand neuer Sendungen im Freien Radio zu erproben. Nicht auszuschließen, dass sich von seiner Utopie der Kommunikation: die Stimme, den formulierten Ge-

⁷⁷ Theodor W. Adorno u. Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente. Frankfurt a. M. 1985. S. 143.

⁷⁸ Benjamin, *Reflexionen zum Rundfunk*. a.a.O. S. 1506.

danken, die Musik zu Hause „gewissermaßen als Gast zu empfangen“⁷⁹ etwas realisieren ließe – um so eine Stimme zu haben, mit der sich „die gesellschaftliche Basis der Apparate erschüttern ließe, um ihre Verwendung im Interesse der Wenigen zu diskutieren.“

⁷⁹ Ebd. S. 1507.