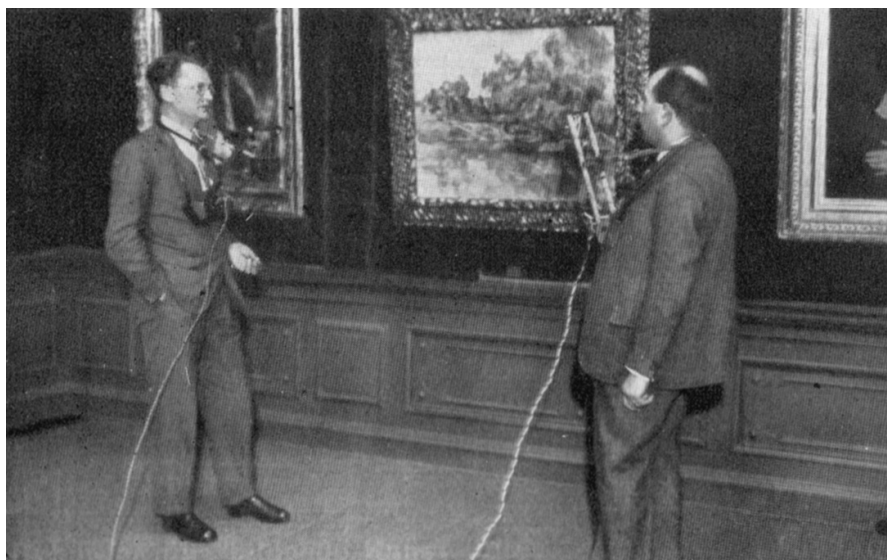


I. Rundfunk und Kunstgeschichte

Die Einführung des Rundfunks in Deutschland bedeutete für die angestammten Printmedien, in denen populäre Kunstgeschichte bis dato ihr breitestes Betätigungsfeld gefunden hatte, eine Herausforderung. Dies zumal, da sich das neue Medium mit atemberaubender Geschwindigkeit etablierte: Als im Herbst 1923 die Berliner Funk-Stunde als erste Rundfunkanstalt den Betrieb aufnahm, sendete man zunächst für wenige hundert Hörer. 1926 verzeichnete der Rundfunk deutschlandweit bereits rund 1,2 Millionen Teilnehmer. 1928 hatte sich die Zahl auf 2,5 Millionen Haushalte verdoppelt, das entsprach einer tatsächlichen Hörerschaft von schätzungsweise zehn Millionen Menschen oder einem Fünftel der Gesamtbevölkerung.¹ Dabei richtete sich der Rundfunk der ersten Jahre, anders als die angestammten Printmedien, nicht an eine näher spezifizierte Adressatenschicht, sondern, wie die Bezeichnung implizierte, schlichtweg an »alle« – er war das populäre Medium schlechthin.²

Hat die Einführung des Rundfunks für das Fach Kunstgeschichte und insbesondere für den Bereich populärer Kunstvermittlung Konsequenzen gehabt? Dieser Frage ist in der Forschung bislang nicht systematisch nachgegangen worden,



1 »Rundfunk und bildende Kunst. Zwiegespräch in der Großen Düsseldorfer Kunstaussstellung«, aus: Rundfunk-Jahrbuch 1929, S. 164

und sie lässt sich auch mit Blick auf rundfunkhistorische Untersuchungen nicht beantworten.³ Der vorliegende Beitrag versteht sich lediglich als erste sondierende Untersuchung – er gibt einige Antworten, wirft aber auch neue Fragen auf.

Da sich im Deutschen Rundfunkarchiv keine Tondokumente erhalten haben, die Schlüsse darauf zulassen, ob und in welcher Weise das Thema Kunstgeschichte in der Frühzeit des Rundfunks eine Rolle gespielt hat,⁴ stellen die gedruckten Organe der Funkpresse die wichtigste Quelle zur Programmgeschichte dar.⁵ Sie enthalten nicht nur Sendepläne und Programminweise, sondern darüber hinaus eine Fülle von redaktionellen Beiträgen, die »tiefe Einblicke in die damalige Debatte über das Medium Radio und seine Möglichkeiten«⁶ bieten. Für die nachfolgenden Ausführungen wurden das Programm der größten deutschen Sendeanstalt, der Berliner Funk-Stunde AG, sowie dasjenige der Deutschen Welle GmbH in den Blick gefasst.⁷ Dabei muss betont werden, dass Sendervielfalt im heute geläufigen Sinne zur Zeit der Weimarer Republik in keiner Weise existierte. Aufgrund technischer und rundfunkpolitischer Restriktionen blieb der Empfang vielmehr für die meisten Teilnehmer, wenigstens in den Anfängen, auf einen regionalen Sender beschränkt.⁸ Einzig die Deutsche Welle, die allerdings erst 1926 den Sendebetrieb aufnahm, war überregional zu empfangen.

II. Programmgestaltung und Bildungsanspruch

Es ist bekannt, dass der Rundfunk als »Kulturfaktor« in der Frühzeit häufig skeptisch beurteilt wurde. Diese Ablehnung hatte nicht wenig damit zu tun, dass das neue Medium von Beginn an eine breite Hörerschaft verzeichnete und unterschiedslos an die gesamte Bevölkerung adressiert war. Überdies erfolgte die Einführung 1923/24 offiziell unter der Bezeichnung »Unterhaltungsrundfunk«. Das klang nicht nach Hochkultur, sondern nach Zerstreung für die Massen. Konservative Stimmen sahen daher im Rundfunk nur ein weiteres Indiz für eine angeblich fortschreitende Egalisierung der Kultur, durch die wahre Bildungswerte einem zunehmenden Niedergang ausgesetzt seien.⁹ So sah etwa der Kunstschriftsteller Karl Scheffler in Radio und Kino vor allem Instrumente einer oberflächlichen Schau- und Unterhaltungslust, weshalb er sie ganz der »Lebensform der Masse«¹⁰ zuschlug.

Solch kulturpessimistische Kritik steht in erstaunlichem Gegensatz zu dem Anspruchsniveau, mit dem der Rundfunk an den Start gegangen war. Denn schon in den Anfängen war die Programmgestaltung überaus anspruchsvoll. So zeigt ein Blick auf das Programm der Berliner Funk-Stunde, dass neben Musiksendungen und Literaturlesungen bereits im ersten Sendejahr ein breites Angebot an Vortrags- und Bildungsprogrammen existierte. Verbindliche Vorgaben oder Richtlinien existierten dafür nicht, denn ein gesellschaftlicher Auftrag oder eine gemeinnützige Funktion des Rundfunks war zur Weimarer Zeit in keiner Weise gesetzlich verankert.¹¹

Umso mehr leiteten die Verantwortlichen aus der Breitenwirkung des Rundfunks eine volksbildnerische Mission ab. Namentlich Hans Bredow, Staatssekretär im Reichspostministerium, der den Aufbau des deutschen Rundfunknetzes koordinierte, verfolgte dieses Ziel mit Nachdruck. Schon 1922 hatte er an die Einführung des Mediums das Versprechen geknüpft, dass nun »allen Bevölkerungsschichten [...] ermöglicht wird, Vorträge künstlerischer, wissenschaftlicher und sozialer Art auf drahtlosem Wege zu hören.«¹² Dieser Idealismus der ersten Stun-

de schlug sich darin nieder, dass Bildungsprogramme von Beginn an bei jeder der neun Regionalgesellschaften einen festen Programmbestandteil darstellten. Systematisiert wurde dieses Programmsegment schon früh mit der sogenannten Hans-Bredow-Schule für Volkswissenschaft, die Mitte 1924 zuerst bei der NO-RAG, im November desselben Jahres dann auch bei der Berliner Funk-Stunde eingeführt wurde.¹³ Unter der Bezeichnung *Hochschulkurse* strahlte die Funk-Stunde seither mehrmals wöchentlich ein wissenschaftlich-gemeinverständliches Kursprogramm aus, dessen Spektrum weit gefächert war. Es umfasste Bereiche wie Technik, Medizin und Wirtschaft ebenso wie Philosophie, Literatur und Kunst sowie Spezialgebiete wie Versicherungslehre, Photochemie, Astronomie und vieles mehr. Ergänzt wurde es wenig später durch *Bildungskurse*, die eher alltagspraktische Themen berührten. Beide Bereiche wurden ausschließlich von akademischen Gelehrten und anderweitig ausgewiesenen Fachleuten bestritten und bestanden in der Regel aus mehrteiligen Sendefolgen von jeweils 20 bis 30 Minuten Länge, die zur besten Sendezeit, am frühen Abend, ausgestrahlt wurden.

Auch ein Fachgebiet »Kunstwissenschaft« war von Beginn an Bestandteil der Hans-Bredow-Schule. Den Anfang machte im Januar 1925 Wilhelm Waetzoldt (1880–1945), der in der Kategorie *Hochschulkurse* eine vierteilige Vortragsfolge über *Die Kunst der Gegenwart* bestritt, wobei sich der zeitliche Rahmen vermutlich bis zur Kunst der Jahrhundertwende erstreckte. Der Name Waetzoldt ist für die Geschichte der Kunstgeschichte im Rundfunk übrigens von zentraler Bedeutung, wenngleich es manche offene Frage gibt.¹⁴ Mitte der zwanziger Jahre wirkte Waetzoldt als Honorarprofessor an der Berliner Universität sowie im Hauptamt als Referent für künstlerische Angelegenheiten im Preußischen Kultusministerium. Es ist anzunehmen, dass diese Doppelfunktion als Staatsbeamter ihn für die Tätigkeit beim Berliner Rundfunk prädestinierte. Jedenfalls war er in den folgenden Jahren nicht nur regelmäßig Vortragender der Funk-Stunde, sondern gehörte seit März 1927 auch dem Kulturbeirat des Senders an und hatte damit prinzipiell die Möglichkeit, auf die Programmgestaltung Einfluss zu nehmen.¹⁵ Ob und in welcher Weise dies geschah, ist eine Frage, die weiterer Forschung bedarf.

Auf die Sendereihe Waetzoldts folgte im Mai 1925 eine mehrteilige Folge über *Große Meister der Kunst*. Referent war der als Verfasser mehrerer populärwissenschaftlicher Monografien hervorgetretene Berthold Daun. Sendereien wie diese mit allgemeinem künstlermonografischen Zuschnitt sind charakteristisch für die Frühzeit des Rundfunks. Fortsetzungen fanden sie in Waetzoldts Sendefolge *Deutsche Meister in der Nationalgalerie* und der folgenden Vortragsreihe von Alfred Kuhn über *Neuzeitliche Malerei und Plastik in der Nationalgalerie zu Berlin* (beide 1926).¹⁶ Die Thematik deutet an, dass versucht wurde, auf Werkbeispiele zu verweisen, die dem Hörer aus eigener Anschauung bekannt waren oder doch ohne große Mühen in Augenschein genommen werden konnten. Den weitesten künstlermonografischen Bogen spannte der Kunstschriftsteller Max Osborn, dessen 1926 gestartete Reihe *Meister der klassischen Kunst* jahrelange Fortsetzungen finden sollte.

Mit der rezeptionsgeschichtlichen Vortragsfolge *Wandlungen des Kunstgeschmacks* brach indes zumindest Waetzoldt 1927 den monografischen Rahmen auf. Gleiches gilt für die ebenfalls thematisch konzipierte Sendereihe von Kuhn über *Bildende Künstler als Dichter und Schriftsteller* (1926/27), die überdies bemerkenswert ist, da die letzte Ausstrahlung vom 7. Februar 1927 *Pechstein, Meidner*

und *Barlach* gewidmet war und damit das Thema bis in die unmittelbare Gegenwart hinein verlängerte. Das war durchaus nicht selbstverständlich, denn das zeitgenössische künstlerische Schaffen fand in der Frühzeit des Berliner Rundfunks ansonsten wenig Berücksichtigung.¹⁷

Eine der Hans-Bredow-Schule vergleichbare Bedeutung kam im Hinblick auf den Bildungsauftrag des Rundfunks der Deutschen Welle zu, die im Frühjahr 1926 den Sendebetrieb aufnahm. Als Gemeinschaftseinrichtung aller neun Regionalgesellschaften war sie mit dem alleinigen Zweck gegründet worden, Unterrichts- und Vortragsreihen zu allgemeinbildenden Themen auszustrahlen. Dabei kam das Profil dem einer Rundfunk-Volkshochschule¹⁸ insofern nahe, als auch Schulungs- und Fortbildungskurse ausgestrahlt wurden.¹⁹ Drittes Programmsegment war der allgemeine Bildungsfunk. Dieser deckte mit Fachvorträgen mehr oder weniger sämtliche Bereiche von Wissenschaft, Gesellschaft und Kultur ab – ein Anliegen, das sich klar überschneidet mit demjenigen der Hans-Bredow-Schule. Da überdies beide Sendeanstalten ihren Sitz in Berlin hatten, ist es kaum verwunderlich, dass es in der Folge immer wieder zu thematischen und personellen Übereinstimmungen kam.

Auch bei der Deutschen Welle beinhaltete das allgemeine Bildungsprogramm regelmäßig kunstgeschichtliche Vorträge. Im Vergleich zur Funk-Stunde fällt dabei ein etwas »akademischerer« Zuschnitt auf. So startete man im Frühjahr 1926 mit zwei Vortragsfolgen des Kunsthistorikers Johannes Sievers, seinerzeit Legationsrat im Auswärtigen Amt, über Malerei und Baukunst des 19. Jahrhunderts. Es folgten Vortragsreihen von Hans Mackowsky zur Kunstgeschichte Berlins (1926) sowie von Wilhelm Waetzoldt, der mit der Sendefolge *Das Wesen der deutschen Kunst* (1926) das beliebte Thema künstlerischer Nationalcharaktere aufgriff.²⁰ Seit 1927 wurden die Vortragsreihen der Deutschen Welle zumeist auf zwei Sendetermine gekürzt und hatten, den Titeln nach zu schließen, vielfach didaktischen Zuschnitt (Alfred Kuhn, *Museen in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft*, 1926; Ders., *Die Malerei der Gegenwart und ihre Grundlagen*, 1927; Paul Zunker, *Einführung in das Verständnis der Architektur*, 1927). Auffallend ist – im Vergleich zum Berliner Sender –, dass es offenbar zum Konzept gehörte, eine Vielzahl unterschiedlicher Referenten mit je einer Vortragsreihe zu Wort kommen zu lassen. Dazu zählten allein 1926/27 die Kunsthistoriker Hans Hildebrandt, Oskar Beyer, Ernst Gall und Paul Schubring.

III. Was leisten belehrende Vorträge?

Man kann bis hierher festhalten, dass der Zeitraum von 1924 bis zum Beginn des Jahres 1927 eine Art Goldenes Zeitalter des kunstwissenschaftlichen Bildungsvortrags im Rundfunk war. Eine offizielle Senderstatistik der Berliner Funk-Stunde für das erste Quartal des Jahres 1927 bekräftigt diese Einschätzung; demnach machte das gesamte Vortragswesen damals dreißig Prozent der Sendezeit aus; rund ein Fünftel davon entfiel allein auf die Gebiete Kunst- und Literaturgeschichte.²¹

Inhaltlich bot das Vortragsprogramm der ersten Jahre keine großen Überraschungen, es bewegte sich vielmehr im Wesentlichen innerhalb der abgesteckten Grenzen eines populärwissenschaftlichen Kanons großer Meister und Epochen von der Renaissance bis zur Moderne des 19. Jahrhunderts, der zumeist in stilgeschichtlichen Etappen abgehandelt wurde. Thematisch entsprach das dem, was



Bildende Kunst im Rundfunk

Von Dr. Alfred Kuhn

Die Rundfunk ist ein Mittel, die Kunst zu übertragen, zu verbreiten, zu bewahren. Sie ist ein neues Kunstmittel, das die Kunst dem breiten Publikum in ungekannter Weise nahe bringt. Sie ist ein neues Kunstmittel, das die Kunst dem breiten Publikum in ungekannter Weise nahe bringt. Sie ist ein neues Kunstmittel, das die Kunst dem breiten Publikum in ungekannter Weise nahe bringt.

Das Bildende Kunst im Rundfunk ist ein neues Kunstmittel, das die Kunst dem breiten Publikum in ungekannter Weise nahe bringt. Sie ist ein neues Kunstmittel, das die Kunst dem breiten Publikum in ungekannter Weise nahe bringt. Sie ist ein neues Kunstmittel, das die Kunst dem breiten Publikum in ungekannter Weise nahe bringt. Sie ist ein neues Kunstmittel, das die Kunst dem breiten Publikum in ungekannter Weise nahe bringt.

Das Bildende Kunst im Rundfunk ist ein neues Kunstmittel, das die Kunst dem breiten Publikum in ungekannter Weise nahe bringt. Sie ist ein neues Kunstmittel, das die Kunst dem breiten Publikum in ungekannter Weise nahe bringt. Sie ist ein neues Kunstmittel, das die Kunst dem breiten Publikum in ungekannter Weise nahe bringt. Sie ist ein neues Kunstmittel, das die Kunst dem breiten Publikum in ungekannter Weise nahe bringt.

Kunstgeschichte im Rundfunk

Von Prof. Dr. Julius Zeitler

Die Kunstgeschichte im Rundfunk ist ein neues Kunstmittel, das die Kunst dem breiten Publikum in ungekannter Weise nahe bringt. Sie ist ein neues Kunstmittel, das die Kunst dem breiten Publikum in ungekannter Weise nahe bringt. Sie ist ein neues Kunstmittel, das die Kunst dem breiten Publikum in ungekannter Weise nahe bringt.

Die Kunstgeschichte im Rundfunk ist ein neues Kunstmittel, das die Kunst dem breiten Publikum in ungekannter Weise nahe bringt. Sie ist ein neues Kunstmittel, das die Kunst dem breiten Publikum in ungekannter Weise nahe bringt. Sie ist ein neues Kunstmittel, das die Kunst dem breiten Publikum in ungekannter Weise nahe bringt. Sie ist ein neues Kunstmittel, das die Kunst dem breiten Publikum in ungekannter Weise nahe bringt.

2 Alfred Kuhn, »Bildende Kunst im Rundfunk«, aus: *Der Deutsche Rundfunk*, 1927, Heft 10.

3 Julius Zeitler, »Kunstgeschichte im Rundfunk«, aus: *Funk*, 1925, Heft 31.

auch zahlreiche breitenwirksame Buchreihen zum Gegenstand hatten. Nur vereinzelt wurde die zeitgenössische Kunst angeschnitten, dann jedoch nicht in kritischer Absicht, sondern um den historischen Faden der Kunstgeschichte bis in die Gegenwart zu verlängern. Das fachliche Niveau bestimmte sich bei alledem durch die Vorgabe, wissenschaftlich, aber »gemeinverständlich« zu sein; es war damit, gemessen an der demographischen Breite der Hörerschaft, zweifellos hoch.²²

Von der Programmpresse wurden die kunstwissenschaftlichen Sendereihen nicht selten mit Lob beachtet. Das gilt insbesondere für die Vorträge von Waetzoldt, Kuhn und Osborn, die mehrfach als vorbildlich für das gesamte Vortragswesen bezeichnet wurden.²³ Innerhalb der geisteswissenschaftlichen Fachgrenzen allerdings entzündete sich früh eine weitreichende Debatte über das kunsthistorische Vortragswesen. (Abb. 2 und 3) Wiederkehrender Kritikpunkt war dabei die medien spezifische Beschränktheit des Rundfunks. Das Fehlen der visuellen Komponente – damals bereits ein nicht mehr wegzudenkender Bestandteil der kunstgeschichtlichen Lehre – wurde allgemein als Defizit beklagt. Julius Zeitler etwa, der sich 1925 in der Zeitschrift *Funk* über *Kunstgeschichte im Rundfunk* äußerte, kam zu dem Schluss, dass kunstgeschichtliche Radiovorträge in der bisherigen Form nur einen sehr speziellen, vorgebildeten Kreis der Hörerschaft erreichen könnten.²⁴ Max Dessoir befürchtete gar, der kunsthistorische Rundfunkvortrag bringe die Gefahr, »daß wir uns allmählich des Selbersehens entwöhnen. Worte treten an die Stelle des eigenen Erlebens und der Geist der Mittelmäßigkeit triumphiert.«²⁵ Selbst Alfred Kuhn, ein Vortragender der Ersten Stunde, beklagte das Fehlen visueller Eindrücke: »Es ist gewiß gleichgültig, ob ich Ausführungen über Düngemittel oder über Fischzucht lese oder höre. Aber es kann mir

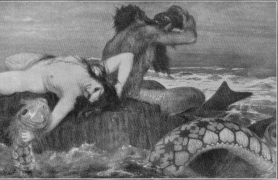


Abb. 1. Eileen und Terebe (1913/4)

Abb. 1. Eileen und Terebe (1913/4)

BÖCKLIN DER DICHTER/MALER

ZUM VORTRAG AM 16. JANUAR ANLÄSSLICH DES 25. TODESTAGES DES MEISTERS

Den Feuerbad, der letzte Ausläufer der italienischen Rückung und zugleich eine malerische Entscheidung, hatte sich niemals mit der bloßen Wiedergabe eines Naturmotivs begnügt, sondern damit eine tiefe Idee verbunden. Er besah die einbringliche Natur, das Geschehene, anstatt als bloßen Einbruch aufzunehmen, durch einen stillen Sinn zu einer abgeklärten Harmonie und normativen Gehalt zu erheben. Auch Böcklin, der erste Führer der modernen deutschen Romantik, war ein Idealist, dessen Silber Schöpfungen eines poetischen Weistes und aus der reinen Phantasie entspringen sind. Da er eine unerschöpfliche Vorstellungskraft, die einen romantischen Zug in sich schloß, besaß, malte er ein Bild nie nach der Natur, sondern verließ sich entweder auf sein Gedächtnis oder er bewerkstelligte es mit allen feinsten Feinheiten im Skizzen, ehe er sie ausführte. Bereits in den höchsten Jahren brach Böcklins starkes Bildnervermögen durch die Kontraste mit italienischer Farbe und bewußter Empfindung zu erfüllen. Landschaft und Figuren durchdringen sich gegenseitig, so daß dadurch die Stimmung der Landschaft erhöht ist. Das Böcklin in der Natur konnte aber beim Bildnis betrieblen empfand, das führte seine bildnerische Phantasie in lebende Wesen um, die Träger der Naturstimmung werden.

In der „alten Feinlingslandschaft“ von 1870 verberbt die bessere Kunststimmung. Da ist alles feierliche, schenkt sich und Tadel, Eaden, Sinnen und Leben. Das Ehepaar mit der Vante, die beiden lustwandeln Frauen und die im Grunde tummelnden Blüten erheben die freie Feinlingsstimmung noch beträchtlich. In der „Rage der Blüten“ verwandelt sich die

lelle Hüllenden Blätter der Zweige in Böcklins erregten Sinnen in die Blüthen der Dürer, der leiner Gledichten erspürte. Der unendliche Sauch eines lauten Feinlingsabends entpflert der landschaftlichen Stimmung und der geheimnisvoll-mäandrischen Darstellungsweise. Die braunliche „Meeresbrandung“ (Abb. 2) zaubert in leiner Phantasie eine in einer Felsplatte lebende Frauenwelt hervor, die ihrer tiefenfarne dumpe Erde entloht, und jetzt bündelt, die Böcklins Bildnerphantasie die lebensvolle Stimmung in der Natur zu einem greifbaren Wesen umbildet.

Die Wesen des Meeres mit den hochaufschäumenden Wellen schillert, da konnte leine Phantasie in den üppigen Blüten falden und wandern. In dem „Felsen mit Meerestier“ (Abb. 1) kommt leine bildnerische umschaffende Kraft der Naturerlebung erhöht zum Ausdruck, und dieses Bild macht den Anfang der großartigen, phantasieerregenden Schilderungen des Meeres mit leinen erregt wechselnden Stimmungen. Die schimmernden Wellen verwandelt sich in einen Felsen und eine Meerestier, und diese vermittelnden überzeugend die Kraft des italienischen Genies.

Böcklins berühmte „Felseninsel“ von 1883 (Abb. 3) stellt dagegen durch die traumatische Stimmung so erregend. Das Meere ist den wildromantischen Roma-Bildern entnommen. „Es muß so stille sein, wenn

Abb. 2. Die Meeresbrandung (1910)

Abb. 2. Die Meeresbrandung (1910)



Abb. 3. Die Felseninsel (Mitte 1880)

Abb. 3. Die Felseninsel (Mitte 1880)

Abb. 3. Die Felseninsel (Mitte 1880)

4 »Böcklin der Dichtermaler«, aus: Die Funkstunde, 1926, Heft 2.

niemand die Anschauung von Düreres Selbstbildnis in der Pinakothek in München oder von Raffaels Sixtinischer Madonna in Dresden ersetzen, wenn ich Sie nicht sehen kann [...]»²⁶

Abhilfe schafften zwar bis zu einem gewissen Grade die illustrierten Organe der Funkpresse, die regelmäßig programmbegleitende Beiträge zu kunsthistorischen Vorträgen publizierten. (Abb. 4, 5 und 6) Dennoch wurde mehrfach der Vorschlag gemacht, die Hörerschaft zusätzlich von Senderseite aus mit Abbildungen zu versorgen. Der erste Vorstoß dieser Art kam vermutlich von Ernst Ludwig Voss, dem Initiator der Deutschen Welle, der schon 1924 Museumsvorträge angekündigt hatte, zu denen »für die Hörer billige Reproduktionen geliefert werden, die sie rechtzeitig in der Hand haben werden.«²⁷ Ganz in diesem Sinne regte auch Kuhn die Produktion funkbegleitender Bildhefte an, mit denen das Radio überdies, wie er es ausdrückte, den »schwer handarbeitenden Kreisen des Volkes«²⁸ zum Aufbau einer wohlfeilen Kunstbibliothek verhelfen könne. Konkrete Initiativen und Ansätze zu einer Kooperation mit dem Leipziger Seemann Verlag hat es offensichtlich beim Mitteldeutschen Rundfunk gegeben,²⁹ ebenso umfasste die

Vorträge im Berliner Rundfunk

In dem Vortragsprogramm nimmt gegenwärtig die Literatur einen besonders bevorzugten Platz ein, der in erheblicher Weise unkonventionell wirkt. Es kann sich im Rundfunk auch auf diesen Gebieten nicht darum handeln, einfach irgendeine Phase der üblichen Geschichte einzuflechten, wie Allertum oder Mittelalter in den Vordergrund einer Vortragsreihe zu stellen und nun mehr oder weniger vollständig anzudeuten, was aus der Literaturgeschichte vorzutragen. Der Instinkt des Rundfunkhörers wäre es gewiss, um sich auf diese Weise loszulegen zu lassen. Für jeden Fall muß vielmehr ein Gesichtspunkt gefunden werden, der den Stoff in ein neues Licht rückt. In

gewissem Sinne bieten die Gelenktage immer derartige Möglichkeiten, wenn es nämlich der Vortragende versteht, die inneren Brücke zum gegenwärtigen Denken und den heutigen Fragen zu finden, um auf diese Weise den Sinn des Zeitalters und seine Wirkung auf den Menschen deutlich zu machen. Auch Dr. C. F. W. Dehli sieht in seiner neuen Vortragsreihe die dichterische Entwicklung unter einer

Perspektive, die um die einzelnen Gestalten nahebringt. Die »vergessenen Dichter« wiederbehandelt, hat er alle erschlossen auf die Tradition ihrer Zeit gewirkt und sie teilweise nachdrücklich vertritt; dennoch sind Namen wie Volt, Rosenkätz und sogar Apollonius meist nur noch den zufälligen Literarhistorikern bekannt. Der Dialekt behandelt sie in einer Weise, die weiter Hörerkreise fesseln wird, wenn



5 »Vorträge im Berliner Rundfunk«, aus: *Der Deutsche Rundfunk*, 1927, Heft 20.

WERAG-Bücherei des Kölner Senders zwei Begleitbücher zu Sendefolgen über Albrecht Dürer.³⁰

Derartige Bemühungen, die allesamt nach kurzer Zeit aus wirtschaftlichen Gründen eingestellt wurden, belegen, dass die Frühzeit der Kunstgeschichte im Radio noch ganz vom Bildungsauftrag des Rundfunkvortrags geprägt war. Sein Potential beurteilte man daher zunächst ausschließlich im Vergleich mit dem des schulischen oder universitären Vortrags. Auch wenn sich bald Stimmen mehrten, die hervorstrichen, man müsse absehen von der Betrachtung von Einzelwerken und stattdessen künstlerbiographische und kulturhistorische Aspekte in den Mittelpunkt stellen, blieb es doch grundsätzlich dabei, dass Kunstgeschichte im Rundfunk zunächst vornehmlich nach ihren *Inhalten*, nicht aber nach medien-spezifischen Kriterien ihrer *Form* beurteilt wurde. Man weiß im Übrigen, dass das gesamte Vortragswesen im Rundfunk in den ersten Sendejahren kaum radiospezifischen Charakter besaß, sondern ganz der aus dem Hörsaal bekannten Form des vom Blatt verlesenen Monologs folgte. Verwunderlich ist dies nicht: Schließlich wurde es überwiegend von Fachgelehrten bestritten, die keinerlei Erfahrungen mit dem Medium mitbrachten.³¹



7 »Das Mikrophon in der Kunstausstellung«, aus: *Der Deutsche Rundfunk*, 1930, Heft 42

6 »Zur Technik der graphischen Künste«, aus: *Der Deutsche Rundfunk*, 1927, Heft 47

IV. Krise des Bildungsfunks

Gegen Ende der zwanziger Jahre, als die Zahl der Rundfunkteilnehmer in die Millionen ging, zeichnete sich ab, dass die bisherige Programmgestaltung an den realen Bedürfnissen der Hörschaft vorbeizielte. »Wir leben offensichtlich in einer Zeit, in der Unterhaltung viele, Belehrung aber nur wenige angeht«, konstatierte 1929 der Intendant der Deutschen Welle, Hermann Schubotz,³² und auch der Sendeleiter der Deutschen Stunde Bayern, Kurt von Boeckmann, verwies in gewählter Formulierung auf die »Masse der aus Unvermögen und dauernd bildungsunlustigen Hörer«, zu denen sich die Schar erschöpfter Arbeitsmenschen geselle, »die leichte Unterhaltung der schweren geistigen Beanspruchung vorziehen.«³³

Zu dieser Zeit hatten sich in der Programmgestaltung faktisch längst Konzessionen an den Massengeschmack abgezeichnet. Statistisch belegt ist, dass der Anteil des Vortragswesens am Gesamtprogramm bis 1929 auf unter zwanzig Prozent fiel – mit sinkender Tendenz.³⁴ Klarer noch als in Zahlen, zeigt sich dies in der Praxis: So stellte die Berliner Funk-Stunde unter ihrem neuen Intendanten Hans Flesch im Verlauf des Jahres 1929 das Angebot der Hans-Bredow-Schule fast völlig ein.³⁵ Darüber hinaus stimmten Funk-Stunde und Deutsche Welle seit dem Winter 1928/29 erstmals ihre Abendprogramme aufeinander ab, so dass sich für die Hörer eine Wahlmöglichkeit zwischen ernster und leichter Unterhaltung ergab;³⁶ der Bildungsverpflichtung entledigt, betrieb die Funk-Stunde eine Auflockerung des Programms, die sich unter anderem darin niederschlug, dass nun bereits am Vorabend regelmäßig Musik gesendet wurde, während sich die Programmplätze für Wortbeiträge in den Nachmittag verschoben; dies allein macht klar, dass die Utopie vom Radio als Bildungsinstrument für alle ad acta gelegt war.

Die Neuausrichtung des Rundfunkprogramms stand freilich auch im Zeichen eines Wandels der Hörgewohnheiten, der mit technischen Innovationen zusam-

menhängt.³⁷ So wurden gegen Ende der zwanziger Jahre in den meisten Haushalten die kompliziert zu bedienenden Detektorempfänger mit ihren Ohr- oder Kopfhörern durch leistungsfähige Röhrenempfänger mit eingebauten Lautsprechern ersetzt.³⁸ Der Rundfunk wurde Teil der Wohnkultur, und es zeichnete sich eine - bis heute nachwirkende³⁹ - Entwicklung vom Einschalt radio zum Begleitradio ab, das entsprechende Strategien der Erzeugung von Aufmerksamkeit erfordert.

Alle Sendeanstalten vollzogen daher etwa seit 1928 einen Schwenk zu radio-spezifischen Sendeformaten wie Interview und Dialog, und mit der Entwicklung des Übertragungswagens wurde auch der Live-Bericht ein immer selbstverständlicherer Bestandteil des Programms.⁴⁰ (Abb. 7) Zu Recht hat Hans Ulrich Gumbrecht den Typus des »Reporters« zu den maßgeblichen Dispositiven der 1920er Jahre gezählt⁴¹, denn Aktualität und Nähe zu den Erscheinungen der modernen Lebenswelt avancierten nun zur wichtigsten Leitschnur der Programmgestaltung. Das herkömmliche Vortragsprogramm fand dagegen immer häufiger kategorische Kritiker. So stellte die Zeitschrift *Der Deutsche Rundfunk* 1928 klar: »[D]ie unentwegte Folge von Monologen, aus denen heute das Vortragsprogramm fast durchweg besteht, wirkt auf jeden Hörer tödlich.«⁴²

Der hier in aller Kürze skizzierte Modernisierungsschub musste auch für die Sendeformate zum Thema bildende Kunst nachhaltige Folgen haben. Dabei ist zum einen nicht zu übersehen, dass kunstgeschichtliche Sendebeiträge aufgrund der zunehmenden Konkurrenz durch Themenbereiche wie Technik, Soziales, Sport und Politik gegen Ende der zwanziger Jahre quantitativ an Bedeutung verloren. Zum anderen jedoch weist das Programm der Funk-Stunde ebenso wie dasjenige der Deutschen Welle nun Sendungen aus, die sich sowohl thematisch wie auch in ihrer Form von dem bisher Gebotenen signifikant unterscheiden. Dies soll im Folgenden an vier Beispielen verdeutlicht werden.

V. Werkstatt der Lebenden

Beiträge zu Themen der bildenden Kunst wurden gegen Ende der zwanziger Jahre immer häufiger von Rundfunkjournalisten konzipiert. Zu ihnen gehörte der heute vergessene Helmut Jaro Jaretski,⁴³ dessen Sendungen in der Berliner Funk-Stunde seinerzeit zweifellos Maßstäbe setzten. Gemeint ist die Reihe *In der Werkstatt der Lebenden*, die erstmals am 12. Januar 1927 ausgestrahlt wurde.⁴⁴ Zwar sind weder Sendemanuskripte bekannt, noch finden sich Berichte der Programmpresse zu dieser Sendefolge, doch hat Jaretski 1932 Konzept und Intention der Reihe rückblickend skizziert: »Damals ging man von folgenden Erwägungen aus: Über Kunstaussstellungen, über herrschende Strömungen und Gegenströmungen, wird das Publikum durch die Presse unterrichtet. Hinter dem Kunstwerk, dem Kunstschaffen stehen Persönlichkeiten, deren Namen oft genannt [...] werden, die aber rein menschlich, in ihrer individuellen Erscheinung zu ihrem Leben und Wirken dem großen Publikum unbekannt sind. Hier mußte der Funk einsetzen. Er mußte über die Persönlichkeit hinüber, über das Vertrautmachen mit dem Leben, mit dem Schaffen des Einzelnen kunstinteressierten Kreisen eine Wissenserweiterung bringen, das Kunstinteresse des bisher dem Zeitschaffen verständnislos Gegenüberstehenden erwecken. Das war ein funkisches, sagen wir ehrlich, ein journalistisches Ziel.«⁴⁵

Jaretski setzte diese Zielvorgabe um, indem er in den kommenden Monaten Ateliers, Kunstschulen und Galerien besuchte und die Protagonisten des Kunst-

betriebs vor das Mikrofon bat. Dabei übernahm er nicht die Rolle eines Fachmannes, sondern agierte auf Augenhöhe mit den Zuhörern. Auf diese Weise entstanden Radioporträts von Künstler und Architekten wie Max Liebermann, Georg Kolbe, Hans Poelzig, Bruno Paul, Renée Sintenis, Rudolf Großmann und Max Pechstein; ferner Berichte über die Hilfsorganisation für in Not geratene Künstler, die Arbeit des Dessauer Bauhauses, die Konzeption der Juryfreien Kunstausstellung und anderes mehr. Die Reihe *In der Werkstatt der Lebenden* markiert damit die nachhaltige Öffnung des Berliner Senders für die zeitgenössische Kunst, und sie war der erste Versuch, das Prinzip der Radioreportage auf dieses Programmsegment anzuwenden. Ihrer Intention nach war sie populärwissenschaftlich im besten Sinne, denn, so erläuterte Jaretzki, »es sollte unterhalten und mit der Unterhaltung *unmerkbar* belehrt werden.«⁴⁶

VI. Helden und Abenteurer

Ein weiterer Vertreter dieser neuen Form des Radiojournalismus war Paul Westheim (1886–1963), über dessen langjährige Radioarbeit ebenfalls kaum Erkenntnisse vorliegen.⁴⁷ Westheim gründete 1917 die Zeitschrift *Das Kunstblatt*, die sich in den 1920er Jahren als wichtigste avantgardefreundliche Kunstzeitschrift populären Zuschnitts am Markt behauptete. An Kontakten zu Künstlern, Galeristen und Museen bestand demnach kein Mangel, als Westheim 1927 mit der Rundfunkarbeit begann, und ganz offensichtlich nutzte er die Nähe zum Kunstbetrieb, um die Berichterstattung des Hörfunks um eine aktuelle Komponente zu erweitern. Noch im selben Jahr warf er bei der Deutschen Welle die Frage einer *Notwendigkeit der Förderung junger Talente* auf, berichtete ebendort 1930 in der Sendefolge *Künstlerpersönlichkeit in dieser Zeit* über Kokoschka, Picasso und Klee sowie im September 1931 in vier Teilen über *Gegenwartsfragen der Kunst*. Auch als Redakteur der Funk-Stunde schnitt Westheim aktuelle Themen an. So umfasste etwa die vierteilige Sendefolge über *Künstler und Publikum im Wandel der Zeiten* (1927) einen Beitrag über Kitsch,⁴⁸ bei anderer Gelegenheit diskutierte er die Fragen *Wozu neue Kunst?* (1928) oder *Wozu Kunstkritik?* (1930).

Westheim griff indes nicht nur aktuelle, sondern auch historische Themen auf. Der Zufall will es, dass einige Beispiele dafür textlich überliefert sind, nämlich in dem 1930 publiziertem Buch *Helden und Abenteurer. Welt und Leben der Künstler*.⁴⁹ Wie der offenkundig triviale Titel nahelegt, verfolgte diese Sammlung künstlerbiografischer Essays keinen wissenschaftlichen Anspruch, vielmehr ließ Westheim Persönlichkeiten von Cranach bis Klee gleichsam als Romanhelden vor historischer Kulisse auftreten. Der Zuschnitt auf das Medium Rundfunk schlägt sich dabei in einer ganz für das Hörerlebnis konzipierten Sprache nieder, die vermittels eines einfachen Satzbaus sowie alltagssprachlicher, dialogischer und ironischer Einschübe eine kontinuierliche Spannung erzeugt. Dies war keine Künstlercharakteristik im herkömmlichen Sinne, sondern eine neuartige Form des kunsthistorischen Radioessays mit medienpezifischem Zuschnitt. Es verwundert daher kaum, dass die von anderen Rundfunkrednern beklagten Defizite des rein akustischen Mediums nach Westheims Auffassung ohne Belang waren: »Der Redner muß dazu kommen, sich einen Vortragsstil zu entwickeln, der [...] Optisches durch das Wort anschaulich macht«,⁵⁰ notierte er dazu 1928 in einem Essay, der passenderweise *Mit den Ohren sehen* betitelt war.

VII. Museumsfunk

Auch der schon mehrfach erwähnte Wilhelm Waetzoldt ist im Zusammenhang mit dem Modernisierungsschub der Kunstberichterstattung im Radio der späten 1920er Jahre zu sehen. Waetzoldt hatte im März 1927 die Nachfolge Otto von Falke als Generaldirektor der Staatlichen Museen zu Berlin angetreten. Er widmete sich seither mit Nachdruck der PR-Arbeit und setzte dazu, wohl als erster Museumsmann in Deutschland, systematisch auch den Rundfunk ein. »Es ist gar nicht zu leugnen«, notierte er dazu 1928, »daß auf der ganzen Erde die Kurve der Museumsfreude im Sinken ist. Der laute Betrieb amerikanischer Sammlungen mit ihren Kindervorträgen, Konzerten, Kinovorstellungen und anderen populär-pädagogischen Lockmitteln spricht nicht dagegen, sondern beweist, dass man sich auf die stille Anziehungskraft der Museen allein nicht verlassen kann.« Nicht zuletzt verlange daher die Öffentlichkeitsarbeit »ein Ausnutzen aller modernen geistigen Verkehrs- und Verständigungsmittel.«⁵¹

Der erste Vorstoß dieser Art war die von November 1927 bis Mai 1928 ausgestrahlte zwanzigteilige Vortragsreihe *Die Berliner Museen*, an der neben Waetzoldt auch Alfred Kuhn, Theodor Wiegand und Max Osborn mitwirkten. Vor allem Kuhn und Waetzoldt konzipierten Sendebeiträge, die die spezifischen Möglichkeiten des Mediums Radio nutzten. Waetzoldt berichtete in mehreren Sendefolgen gewissermaßen aus dem Nähkästchen des Generaldirektors über die »Schicksale« einzelner Gemälde, Fund- und Erwerbungs geschichten, verpasste Gelegenheiten und dergleichen mehr. Kuhn wählte die Form der Reportage, schilderte den Alltag der Museumsverwaltung oder verknüpfte Werkbetrachtungen mit Erlebnisberichten aus den Sammlungsräumen. Die Ausstrahlungen trugen sprechende Titel wie *Ein Vormittag im Kupferstichkabinett*, *Wie spielt sich ein Tag bei einem Museumsdirektor ab?* oder *Eine Stunde im Rembrandt-Saal des Kaiser-Friedrich-Museums*.

Waetzoldt nannte die Sendereihe einen »Versuch, über dessen Schwierigkeiten keiner der Beteiligten im Unklaren ist«,⁵² ließ jedoch keinen Zweifel daran, dass diese Art der populären Berichterstattung in weitaus größerem Maße geeignet sei, das Hörerinteresse zu wecken, als das bisherige Vortragswesen mit seinem statischen Input. Dass diese Auffassung ihre Fürsprecher fand, bestätigt auch Georg Biermann, der 1932 in der Funkzeitschrift *Rufer und Hörer* forderte, »die Kunstgeschichte als solche aus ihrer wissenschaftlichen Vereinsamung [...] zu lösen und sie als Teil eines größeren Ganzen zu betrachten.«⁵³ Die Sendereihe *Die alten Meister und wir*, die Biermann selbst 1930 bei der Deutschen Welle beisteuerte, dürfte dafür ebenfalls exemplarisch gewesen sein.

VIII. Gedanken zur Zeit

Ein letztes Beispiel, das hier angeführt sei, betrifft die in der Rundfunkhistoriografie bereits vielfach erwähnte Sendefolge *Gedanken zur Zeit*, die seit November 1927 von der Deutschen Welle ausgestrahlt wurde. Maßgeblich mitkonzipiert wurde sie von Fritz Wichert (1878–1951), dem vormaligen Leiter der Mannheimer Kunsthalle, welcher in den zwanziger Jahren den Vorsitz des Kulturbeirats der Südwestdeutschen Rundfunk AG innehatte.⁵⁴ Zusammen mit dem Intendanten der Funk-Stunde, Hans Flesch, entwickelte Wichert die Idee zu einem Sendeformat, das so unmittelbar wie möglich, nämlich in »kontradiktorischer« Weise die Auseinandersetzungen der Zeit auf allen Gebieten des geistig-kulturellen Le-

bens einfangen sollte. Damit wurde das damals gänzlich neue Sendeformat des Streitgesprächs im Rundfunk etabliert. Bei den Verantwortlichen im Reichspost- und Innenministerium stieß die Idee zunächst auf erhebliche Skepsis, da bis dato die Programmgestaltung der strikten Vorgabe gefolgt war, in keiner Weise politische Interessen zu tangieren. Die Sendereihe wurde schließlich genehmigt, nachdem für sie ein eigener Überwachungsausschuss aus Vertretern der parlamentarischen Parteien eingesetzt worden war.

Angesichts dieses Aufwands mag es überraschen, dass die anfangs ausgestrahlten Folgen weder unmittelbar politisch, noch sonderlich kontrovers in der Darbietungsform waren. Wichert, der auch der Herausgeber der Zeitschrift *Neues Bauen* war, nutzte offenbar entsprechende Kontakte, um das Projekt erst einmal anzuschieben. So bestritt die erste Folge der Frankfurter Stadtbaurat Ernst May, der sich passenderweise über *Das soziale Moment im neuen Bauen* äußerte. In der folgenden Ausstrahlung kamen zwei konträre Stimmen zu Wort: Am 27. November 1927 verlas man ein Statement Le Corbusiers (der selbst nicht anwesend war), anschließend äußerte sich Paul Schultze-Naumburg zur *Physiognomie des deutschen Hauses*. Die folgenden Sendungen bestritten Walter Gropius (*Die Dessauer Idee*) und Henry van de Velde (*Erwachen des Stils*), beide ebenfalls monologisch. Alles in allem wird man von einem eher zögerlichen Beginn sprechen müssen, doch sollte im Hinblick darauf, was der Rundfunk bis dato an Beiträgen zum Thema Baukunst gebracht hatte, die Sprengkraft der verhandelten Themen nicht unterschätzt werden: Das *Neue Bauen*, namentlich repräsentiert im *Bauhaus* und dem *Neuen Frankfurt*, das damals mit der Aura sozialistischer Gemeinschaftsideale umkleidet war, besaß als Diskussionsthema durchaus kontroverses Potential. Aufhorchen lässt auch, dass Schultze-Naumburg, wie die Zeitschrift *Der Deutsche Rundfunk* berichtete, »ungemein aggressiv«⁵⁵ auftrat.

Nach dem verhaltenen Beginn wurde die Sendereihe seit 1928 konsequent als Streitgespräch zwischen zwei oder mehr Vertretern gesellschaftlicher oder politischer Interessengruppen fortgeführt. Dabei ist besonders hervorzuheben, dass man zu Beginn der 1930er Jahre die Hörerschaft für mündig genug hielt, um den nicht ungefährlichen Versuch zu wagen, einen kritischen Dialog mit der politischen Rechten zu eröffnen.⁵⁶ Die bildende Kunst spielte dabei freilich keine tragende Rolle mehr – mit einer Ausnahme: Am 27. März 1931 diskutierten in der Reihe *Gedanken zur Zeit* der Kunsthistoriker Emil Waldmann und der Architekt Paul Schultze-Naumburg über den *Neuen Stil in der Kunst*. Zum Inhalt dieser Sendung ist kaum Konkretes in Erfahrung zu bringen. Doch kann man sich ausmalen, was Schultze-Naumburg, der Verfasser des Buches *Kunst und Rasse* (1928), der offen mit der NSDAP sympathisierte und als Direktor der Weimarer Kunsthochschule gegen die expressionistische Moderne agierte, zu diesem Thema mitzuteilen hatte.

Resumée

Populär ist Wissenschaft dort, wo sie über die akademische Fachwelt hinaus in die Breite wirkt. Der Rundfunk zur Zeit der Weimarer Republik ist dafür ein geeigneter Prüfstein, denn er wandte sich, wie kein Medium zuvor, unterschiedslos an »alle«. Über diese Besonderheit waren sich die Verantwortlichen im Klaren – allerdings zogen sie daraus anfänglich die falschen Schlüsse. Die idealistische Vorstellung einer »Rundfunk-Volkshochschule« hatte denn auch ausgedient, als

die Zielvorgaben der Programmgestaltung um 1927/28 im Sinne von Unterhaltung, Aktualität und Zeitnähe neu definiert wurden. »[Z]u einem wissenschaftlichen Bildungsinstrument«, konnte der Rundfunkjournalist William Wauer nun unumwunden feststellen, »darf der Rundfunk niemals werden. Er ist ganz und gar ein *Erlebnisinstrument*.«⁵⁷

Dieser Paradigmenwechsel zeichnet sich auch auf dem Feld kunsthistorischer Sendebeiträge mit größter Klarheit ab. Hatte sich der kunstwissenschaftliche Radiobeitrag bis dahin vor allem durch die ›Gemeinverständlichkeit‹ seiner Inhalte definiert, so wurde nun der allgemeine Interessenhorizont der breiten Hörerschaft zur maßgeblichen Richtschnur; oder in den Worten Paul Westheims: »Man wird anknüpfen müssen an Fragestellungen, die nicht den Fachmann, sondern eben das große Publikum beschäftigen.«⁵⁸ Helmut Jaro Jaretzki verband diesen Paradigmenwechsel damals mit der Feststellung, einzig der Rundfunk habe es vermocht, ein an Kunstfragen mehr und mehr desinteressiertes Publikum überhaupt noch zu erreichen: »Gerade in dem Augenblick, wo [...] das Interesse für das Leben und Wirken der künstlerischen Zeitgeneration nachließ, hat der Rundfunk eine wichtige und nicht unwesentliche Pionierarbeit geleistet.«⁵⁹

Man mag das als Eigenwerbung abtun, doch steht fest, dass sich zumindest im Bereich der Printmedien seit Ende der 1920er Jahre tatsächlich eine Krise der Kunstpublizistik abzeichnete. Sie hatte ihre Ursachen nicht allein in der allgemeinen wirtschaftlichen Zwangslage, sondern auch in »Schwergewichtsverschiebungen im System der öffentlichen Interessen«, wie Waetzoldt es ausdrückte.⁶⁰ Während alteingesessene Blätter wie Karl Schefflers *Kunst und Künstler* oder Georg Biermanns *Cicerone* damals mit sinkenden Abbonnentenzahlen zu kämpfen hatten, erlebte zur selben Zeit ein Zeitgeistmagazin wie *Der Querschnitt*, das modernes Leben, Kunst und Unterhaltung in zwangloser Weise verknüpfte, seine Glanzzeit,⁶¹ dasselbe gilt für eine Zeitschrift wie *Uhu* und weitere Magazinpublikationen. In vergleichbarer Weise stellte der Kunstjournalismus im Rundfunk zu dieser Zeit einen Baustein zu einem Sendekonzept dar, das an ein Breitenpublikum adressiert war, welches Kultur immer weniger mit Bildung, denn mit Unterhaltung in Verbindung brachte. Von Verflachung wird man gleichwohl kaum reden können. Eher ist von einem Innovationsschub zu sprechen, aus dem heraus neuartige Formen massenmedialer Kunstvermittlung entstanden, die ihre Schatten bis in die Gegenwart werfen.

Anmerkungen

1 Carsten Lenk, *Die Erscheinung des Rundfunks. Vermittlungs-, Aneignungs- und Nutzungsweisen eines neuen Mediums 1923–1932*, Opladen 1997, S. 14; Hans Müller, »Wer hört Rundfunk?«, in: *Die Sendung*, 1929, Heft 12, S. 179.

2 Vgl. Horst O. Halefeldt, »Das erste Medium für alle? Erwartungen an der Hörfunk bei seiner Einführung in Deutschland Anfang der 20er Jahre«, in: *Rundfunk und Fernsehen 1948–1989*, hg. v. Hans-Bredow-Institut, Baden-Baden 1990, S. 45–84.

3 Die Rundfunkarbeit des einen oder anderen

Fachvertreter ist in der Vergangenheit verschiedentlich erwähnt worden. Insgesamt stellt jedoch die disziplingeschichtliche Aufarbeitung des Faches für weitere Forschungen keine Basis dar. Auch die monumentale Programmgeschichte, die das Deutsche Rundfunkarchiv (DRA) vorlegte, liefert nur marginale Hinweise; vgl. *Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik*, hg. v. Joachim-Felix Leonhard, 2. Bde., München 1997.

4 Generell ist die Überlieferungssituation von Tondokumenten aus der Zeit vor 1933 denkbar schlecht. Einen Überblick über die Bestände des DRA gibt Walter Roller, *Tondokumente zur Kultur- und Zeitgeschichte 1888–1932. Ein Verzeichnis*, Potsdam 1998. Ob der Bestand an erhaltenen Sendemanuskripten im DRA forschungsrelevant ist, ließ sich im Rahmen der vorliegenden Studie nicht letztgültig klären.

5 Thomas Bauer, *Deutsche Programmpresse 1923–1941. Entstehung, Entwicklung und Kontinuität der Rundfunkzeitschriften*, München 1993.

6 Leonhard 1997 (wie Anm. 3), Bd. 1, S. 19.

7 Vorrangig wurden folgende Zeitschriften konsultiert: *Die Sendung. Rundfunkwoche* (Berlin 1924ff.), *Die FunkStunde. Offizielles Organ des Berliner Senders* (Berlin 1924ff.), *Der Deutsche Rundfunk* (Berlin 1923ff.), *Z.I. Funk. Rundfunk und andere Mitteilungen des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht* (Langensalza 1925–26), *D.W. Funk. Rundfunkmitteilungen der Deutschen Welle GmbH und des Zentralinstituts für Erziehung* (Langensalza 1926–28), *Deutsche Welle. Offizielles Organ der Rundfunkgesellschaft »Deutsche Welle«* (Berlin 1928ff.). Auf Einzelnachweise zu den im Folgenden genannten Sendungen wurde verzichtet.

8 Vgl. die grundlegenden Studien zur Rundfunkgeschichte von Winfried B. Lerg, *Rundfunkpolitik in der Weimarer Republik*, München 1980; Konrad Dussel, *Hörfunk in Deutschland. Politik, Programm, Publikum (1923–1960)*, Potsdam 2002; Ders.: *Deutsche Rundfunkgeschichte. Eine Einführung*, 2. Aufl., Konstanz 2004; Hans Jürgen Koch und Hermann Glaser, *Ganz Ohr. Eine Kulturgeschichte des Radios in Deutschland*, Köln 2005.

9 Beispiele bei Halefeldt 1990 (wie Anm. 2), S. 46–47.

10 Karl Scheffler, *Der neue Mensch*, Leipzig 1932, S. 45. – Seine Kritik hinderte Scheffler nicht daran, 1927 selbst eine Sendefolge für die Deutsche Welle zu übernehmen.

11 Vgl. Halefeldt 1990 (wie Anm. 2), S. 46.

12 Dussel 2002 (wie Anm. 8), S. 139.

13 Die Gründungsfeier fand am 2. November 1924 statt. Unter den Anwesenden war auch Wilhelm Waetzoldt als Vertreter des preußischen Kultusministeriums; vgl. die Mitteilung in der Zeitschrift *Funk*, Heft 29, 1924, S. 446.

14 Zu Waetzoldt siehe Gisela Schunk, »Wil-

helm Waetzoldt. Universitätslehrer – Kunstreferent der Weimarer Republik – Generaldirektor der Staatlichen Museen zu Berlin«, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz*, Bd. 30, 1993, S. 407–491.

15 Lerg 1980 (wie Anm. 8), S. 395.

16 Auch Kuhns intensive Rundfunkfähigkeit ist in der bisherigen Forschung nur am Rande registriert worden; vgl. Roland Jaeger, »Alfred Kuhn (1885–1940). Ein vergessener Berliner Kunsthistoriker der zwanziger Jahre«, in: *Aus dem Antiquariat*, 2004, Heft 1, S. 21–32, bes. S. 25.

17 Sofern dies in den ersten beiden Sendejahren der Fall war, wurden diese Themen üblicherweise nicht von Gelehrten, sondern von Praktikern verhandelt. So berichtete etwa der Maler Arthur Segal in einer Vortragsfolge über *Die Entwicklung der Malerei in den letzten zwanzig Jahren* (1926); der Architekt Paul Zucker erläuterte die *Architektur unserer Zeit* (1925) sowie die *Berliner Baukunst der letzten zehn Jahre* (1927).

18 Ohne Verf.: »Die Deutsche Welle und ihre kulturelle Bedeutung«, in: *Die Sendung*, 1926, Heft 44, S. 104–105, hier S. 104.

19 Diese wurde zum Teil in Kooperation mit dem Preußischen Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht produziert. Diese Tatsache verdient Beachtung, da der schon erwähnte Wilhelm Waetzoldt 1928 in den Stiftungsrat des Zentralinstituts berufen wurde. Waetzoldt gehörte überdies auch dem Kulturbeirat der Deutschen Welle an. Wiederum gilt: Ob und in welcher Weise Waetzoldt damit auf die Programmgestaltung Einfluss nahm, ist offen.

20 Im März 1927 ließ er zwei Vorträge über die *Kulturgeschichte der Italienreisen* folgen, ein Thema, das Waetzoldt auch in Buchform behandelt hat; vgl. Wilhelm Waetzoldt, *Das klassische Land. Wandlungen der Italienssehnsucht*, Leipzig 1927.

21 Heinz-Gert Guzatis, »Berliner Rundfunkkultur in Zahlen«, in: *Funk*, 1927, Heft 33, S. 263–264.

22 Am Rande sei erwähnt, dass eine systematische Hörerforschung (soziale Zusammensetzung, Bildungshorizont, Hörgewohnheiten) in dem zur Debatte stehenden Zeitraum nicht existierte und also auch nicht Grundlage der Programmgestaltung war. Vgl. Hansjörg Bressler, *Hörer- und Zuschauerforschung*, München 1980.

23 Vgl. exemplarisch Felix Stiemer, »Vorträge im Berliner Sender«, in: *Der Deutsche Rundfunk*, Heft 25, 1926, S. 1728; Ders., »Vorträge des Berliner Senders«, in: *Der Deutsche Rundfunk*, Heft 4, 1927, S. 230.

24 Julius Zeitler, »Kunstgeschichte im Rundfunk«, in: *Funk*, 1925, Heft 31, S. 365–366.

25 Max Dessoir, »Grundsätzliches über die Kunst im Rundfunk«, in: *Funk*, 1926, Heft 24, S. 185–186, hier S. 186.

- 26** Alfred Kuhn, »Bildende Kunst im Rundfunk«, in: *Der Deutsche Rundfunk*, 1927, Heft 10, S. 653–654, hier S. 653.
- 27** Zit. n. Lerg 1980 (wie Anm. 8), S. 174. – Auch die Programmpresse berichtete vor dem Sendestart der Deutschen Welle über Museumsvorträge mit gedrucktem Begleitmaterial: Ohne Verf., »Die Deutsche Welle«, in: *Die Sendung*, 1925, Heft 2, S. 8.
- 28** Kuhn 1927 (wie Anm. 26), S. 654.
- 29** Vgl. Zeitler 1925 (wie Anm. 24), S. 365. – Der Seemann Verlag, Leipzig, teilte mir auf Nachfrage mit, dass sich im Verlagsarchiv keinerlei diesbezügliche Unterlagen erhalten haben.
- 30** Fritz Worm, *Persönlichkeit und Werk Albrecht Dürers*, 2 Bde., Köln 1928.
- 31** Eine Reihe von Beispielen kunsthistorischer Rundfunkvorträge findet sich in: *Das Wissen im Rundfunk. Eine Auswahl von Rundfunkvorträgen*, hg. von der Funk-Stunde, Berlin 1927.
- 32** Hermann Schubotz, »Welche Forderungen stellen wir an den Rundfunkvortrag?«, in: *Rundfunk-Jahrbuch 1929*, hier zit. n. Konrad Dussel u. Edgar Lersch, *Quellen zur Programmgeschichte des deutschen Hörfunks und Fernsehens*, Göttingen 1999, S. 90.
- 33** Kurt von Boeckmann, *Grundlegende Fragen der allgemeinen Programmgestaltung. Niederschrift der Sitzung des Programmrates der deutschen Rundfunkgesellschaften, 21./22. Januar 1929* (Manuskript), zit. n. Dussel/Lersch 1999 (wie Anm. 32), S. 40.
- 34** Dussel 2004 (wie Anm. 8), S. 58.
- 35** Auch bei anderen Sendeanstalten verlor diese Programmparte stark an Bedeutung. Vgl. Leonhard 1997 (wie Anm. 3), Bd. 1, S. 388f.
- 36** Vgl. ebd., Bd. 2, S. 649.
- 37** Dazu ausführlich Lenk 1997 (wie Anm. 1).
- 38** Zur Entwicklung der Radio-Technologie ebd., S. 86–119.
- 39** Vgl. Matthias Hannemann, »Ein netter Begleitsender soll es sein. Die umstrittene Reform von WDR3 nimmt Gestalt an«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21. August 2008.
- 40** Vgl. Bernhard Ernst, »Wir sind so weit! Zur ansteigenden Aktualität der deutschen Rundfunkprogramme«, in: *Der Deutsche Rundfunk*, 1927, Heft 40, S. 2763.
- 41** Hans Ulrich Gumbrecht, *1926. Ein Jahr am Rand der Zeit*, Frankfurt am Main 2003, S. 207–209.
- 42** Felix Stierner, »Das Funkgespräch«, in: *Der Deutsche Rundfunk*, 1928, Heft 30.
- 43** Es ist mir nicht gelungen, vermittels biographischer Nachschlagewerke Näheres über Jaretzki in Erfahrung zu bringen. Als Autor hat er sich nicht in nennenswerter Weise hervorgetan. Im Rundfunk behandelte Jaretzki literarische, kunstwissenschaftliche und allgemein kulturelle Themen.
- 44** Die Sendereihe wurde offenbar auch von der NORAG und der WERAG übernommen.
- 45** Helmut Jaro Jaretzki, »Der Rundfunk und die bildende Kunst«, in: *Rufer und Hörer*, 1931/32, Jg. 1, 367–371, hier S. 368
- 46** Ebd.
- 47** Westheim war neben der Deutschen Welle und der Berliner Funk-Stunde auch für die WERAG in Köln tätig. Meines Wissens existieren weder autobiographische Zeugnisse noch Archivalien, die Aufschluss geben über Westheims Radioarbeit. Die ansonsten fundierte Dissertation von Lutz Windhöfel (*Paul Westheim und das Kunstblatt. Eine Zeitschrift und ihr Herausgeber in der Weimarer Republik*, Köln etc. 1995) erwähnt diese Tätigkeit lediglich in einem einzigen Absatz (S. 19), der auf vagen Vermutungen beruht.
- 48** »Paul Westheim kommt [...] auf die sogenannten ‚Publikumskunst‘ zu sprechen, die, im Gegensatz zur wahren, unbestechlichen Kunst, andere, ihr wesensfremde Inhalte bevorzugt.« (*FunkStunde*, 1927, Heft 19, S. 606).
- 49** Paul Westheim, *Helden und Abenteurer. Welt und Leben der Künstler*, Berlin 1930. – Im Vorwort findet sich der Hinweis, dass es sich bei einigen der im Buch enthaltenen Kapitel um unredigierte Manuskripte zu Rundfunkvorträgen handelt.
- 50** Paul Westheim, »Mit den Ohren sehen«, in: *Die Sendung*, 1928, Heft 10, S. 109–110, hier S. 110.
- 51** Wilhelm Waetzoldt, »Museum und Rundfunk«, in: *Der Kunstwanderer*, 1928, Jg. 10, S. 185–186.
- 52** Ebd.
- 53** Georg Biermann, »Rundfunk und bildende Kunst«, in: *Rufer und Hörer*, 1931/32, Jg. 2, S. 66–70, hier S. 69.
- 54** Vgl. Leonhard 1997 (wie Anm. 3), Bd. 1, S. 272–274 und 498–500; Lerg 1980 (wie Anm. 8), S. 418–420; ferner Gabriele Rolfes, *Die Deutsche Welle – ein politisches Neutrum im Weimarer Staat?*, Frankfurt am Main 1992, bes. S. 107–109.
- 55** Felix Stierner, »Kontraditorische Vorträge«, in: *Der Deutsche Rundfunk*, 1927, Heft 49, S. 3370.
- 56** Dazu auch Leonhard 1997 (wie Anm. 3), Bd. 1, S. 129.
- 57** William Wauer, »Über die Gestaltung der Vortragsprogramme«, in: *Deutsche Welle*, Heft 46, 1929, S. 771.
- 58** Westheim 1928 (wie Anm. 50), S. 109.
- 59** Jaretzky 1931/32 (wie Anm. 45), S. 367.
- 60** Waetzoldt 1928 (wie Anm. 51), S. 186.
- 61** *Facsimile Querschnitt durch den Querschnitt*, hg. v. Wilmont Haacke und Alexander von Bayer, München etc. 1968.