

Andreas Zeising

Vom Künstlerbekenntnis zum Künstlerinterview.

Spurensuche im frühen Rundfunk

„Das Interview ist keine glückliche Erfindung. Es ist vielleicht der untauglichste Weg, einem Menschen auf den Grund zu kommen“. Schon um 1890 äußerte der Schriftsteller Mark Twain in gewohnt ironischer Manier fundamentale Kritik an einem journalistischem Format, das damals noch ein ausgesprochenes Novum war.¹ Aller Skepsis zum Trotz sollte das Interview seither eine nachhaltige Konjunktur in der Medienwelt behaupten, und seit langem haben dabei auch Gespräche mit bildenden Künstlerinnen und Künstlern ihren festen Platz. Sei es in der Fachwissenschaft oder in den populären Medien: Künstlerinterviews sind heute allgegenwärtig, man findet sie ebenso in Ausstellungskatalogen und Zeitschriften wie auf Kultursendern oder in Illustrierten, und längst ist auch das Internet ein Ort, an dem Künstlerinterviews gehört, gesichtet und gelesen werden. Während dabei Künstlerworte in den Massenmedien oftmals achtlos verhallen, werden Interviews andererseits - wie etwa im Falle von Hans Ulrich Obrist und seiner Buchreihe „Conversation Series“ - mit wissenschaftlichem Ernst im Sinne der *oral history* protokolliert und gesammelt. In den letzten Jahren wurde das Phänomen schließlich auch dezidiert Gegenstand der kunsthistorischen Forschung.² Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Funktion und Theorie des Künstlergesprächs hat dabei vor allem auf Phänomene der jüngeren Kunstgeschichte fokussiert. Bildet die Interviewkultur doch spätestens seit den 1960er Jahren einen derart selbstverständlichen Teil des „Betriebssystems Kunst“, dass Künstler Interviews nicht nur gezielt lancieren - Jeff Koons oder Jonathan Meese etwa wären solche Fälle -, sondern zuweilen auch mit Strategien der Verweigerung oder Persiflage dagegen aufbegehren. Das Künstlerinterview ist mithin längst selbst ein Kunstprodukt, das der Deutung bedarf.

Eine gewisse Ungewissheit bleibt freilich im Hinblick auf die Frage bestehen, wo die historischen Ursprünge des Künstlerinterviews in der uns heute bekannten



Abb. 1: Jeff Koons im Interview, Online-Ausgabe des ZDF „heute journal“, 15. Mai 2012.



Abb. 2: Jonathan Meese im Interview auf „art.net“, 19. Mai 2006.

Form, als im Lichte der Öffentlichkeit geführtes Zwiegespräch, zu vermuten sind.³ Klar ist, dass die bis in die Zeit der Renaissance zurückreichende Tradition des Künstlergesprächs hierbei allenfalls als Vorläufer in Betracht zu ziehen ist. Denn zwar führte etwa Giorgio Vasari eine Vielzahl von „Interviews“ mit Künstlern, doch gab er diese in seinen 1550 erschienenen „Viten“ keinesfalls im Wortlaut wieder. Nun steht es aber



Abb 3: „Artist Talk“ zwischen Hans Ulrich Obrist und Pascale Marthine TAYOU auf der Art Basel/Miami Beach, Dezember 2012.

außer Frage, dass das Interview erst dort sein genuines journalistisches Format gewinnt, wo es auch im Wortlaut zwischen Frager und Befragtem *publiziert* wird, die Absicht also darin besteht, wie Christoph Lichtin zutreffend konstatiert, „in der Darstellungsform des Interviews von dieser Zusammenkunft Zeugnis abzulegen.“⁴ Obwohl es möglicherweise vereinzelt frühere Beispiele gibt, hat es doch den Anschein, dass diese sehr eigentümliche Form des Künstlerinterviews erst im Verlauf des frühen 20. Jahrhunderts Verbreitung fand. Zwei Aspekte mögen dabei eine Rolle gespielt haben: Zum einen eine bis dahin nicht gekannte Anteilnahme breiter Bevölkerungsschichten am zeitgenössischen Kunstgeschehen, welches zusehends als Bestandteil der Unterhaltungskultur rezipiert wurde; zum anderen die Durchdringung des Alltags mit technischen Aufzeichnungs- und Übertragungsmedien, die mit einem gesteigerten Interesse am Authentischen einherging. Im Hinblick auf diese beiden - ineinandergreifenden - Aspekte sei im folgenden die These vertreten, dass nicht zuletzt dem neuen Medium des Rundfunks bei der Etablierung des Künstlerinterviews als journalistischem Format eine Rolle zufiel.

Bekenntnis und Geständnis

Historisch gesehen, setzt die Genese des Künstlerinterview ein dezidiertes Interesse des Publikums voraus, über die persönlichen Ansichten und Intentionen des Künstlers gleichsam aus erster Hand informiert zu werden. Dass dieses Interesse im Zusammenhang mit der Herausbildung der künstlerischen Moderne zu sehen ist, zeigt die Tatsache, dass schriftliche Selbst-



Abb. 4: Verlagsannonce für Paul Westheim: „Künstlerbekenntnisse“, Berlin 1925.

zeugnisse von Künstlern sich insbesondere seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts zunehmender Wertschätzung erfreuten. Seither waren es nicht nur von Künstlern verfasste Traktate und kunsttheoretische Schriften, sondern auch private Briefe, Erinnerungen oder Tagebuchaufzeichnungen, die das kunstinteressierte Publikum mit Leidenschaft rezipierte. Geradezu volkstümliche Wirkung erreichten etwa in Deutschland die Lebenserinnerungen Ludwig Richters, die Briefe Anselms Feuerbachs an seine Mutter oder die 1906 im Verlag von Bruno Cassirer erschienene deutsche Übersetzung der Briefe Vincent van Goghs an seinen Bruder Theo, um nur einige wichtige Beispiele anzuführen. Zu nennen wären darüber hinaus zwei 1925/26 fast gleichzeitig erschienene Anthologien, nämlich die von Hermann Uhde-Bernays besorgte Sammlung von Künstlerbriefen sowie Paul Westheims Buch „Künstlerbekenntnisse“,⁵ die beide hohe Auflagenzahlen erreichten und überaus populär wurden. Während Uhde-Bernays in seinem Buch Dokumente aus fünf Jahrhunderten versammelte, begleitet von Selbstbildnissen und Künstler-Signaturen, die sozusagen das physiognomische Interesse unterstützten, enthielt Westheims Anthologie - damals gewiss ein Novum - ausschließlich Brief- und Textbeiträ-

ge zeitgenössischer Künstler, unter ihnen Braque, Picasso, Matisse, Kirchner, Pechstein, Meidner und andere.

Der Erfolg von „Bekanntnissen“ dieser Art war einem spezifisch populären Interesse an Kunst geschuldet, wie es sich im Kontext der Theoriebildung der Moderne und des bürgerlich-individualistischen Kunstbegriffs bereits seit der Zeit um 1800 abgezeichnet hatte. Das Kunstwerk, so ließe sich vereinfacht sagen, wurde dabei zunehmend aufgefasst als Emanation und Reflex eines einzigartigen, individuellen Zeitschicksals. Verstehbar wurde es mithin nur vor der Folie individueller Erlebnisse, Leidenschaften und Zeitumstände, die in der persönlichen Sichtweise, der „Stimme“ des Künstlers gleichsam wie aus erster Hand vernehmbar wurden. Daher ging es in der populären Auseinandersetzung auch immer weniger um ein „Erklären“ von Kunstwerken, als vielmehr um eine einfühlende Annäherung, die im wissenschaftlichen Diskurs Ausgeblendetes vernehmbar machen sollte: Einsichten in die Empfindungswelt des Künstlers, sein persönliches „Denken“ und „Erleben“. Proportional dazu wuchs das Interesse am Künstler selbst: Seinen Lebensumständen, seiner Physiognomie, seiner Handschrift, seinem Kleidungsstil, seiner Wohnung, seinem Atelier.

Mit dem Aufkommen der technischen Medien und der Illustriertenpresse gegen Ende des 19. Jahrhunderts erlebte diese Form der einfühlenden Annäherung noch einmal einen Schub. Schon seit der Jahrhundertwende kannte die illustrierte Zeitschriftenpresse *home stories* und Atelierberichte, die Einblicke erlaubten in die Lebens- und Arbeitswelt von Künstlern, ihr Äußeres und ihren Habitus. Für das gesprochene und geschriebene Wort galt analog, dass jede Äußerung, jeder Brief und jeder Tagebucheintrag potentiell Zeugnis sein konnte für die Persönlichkeit und ihre „Wesensart“: „[A]lles, was der Künstler spricht und schreibt“, bemerkte Paul Westheim dazu im Vorwort seines Buches von 1925, ist „wie alles, was er schafft, Bekenntnis oder Geständnis“.⁶ Feststellungen wie diese fielen selbstredend umso ins Gewicht, als die Sinngehalte der zeitgenössischen Kunst seit dem Auftreten der Avantgarde vielfach subjektiv und unverbindlich schienen und sich das isolierte Kunstwerk insbesondere für den sachfremden Betrachter vielfach her-

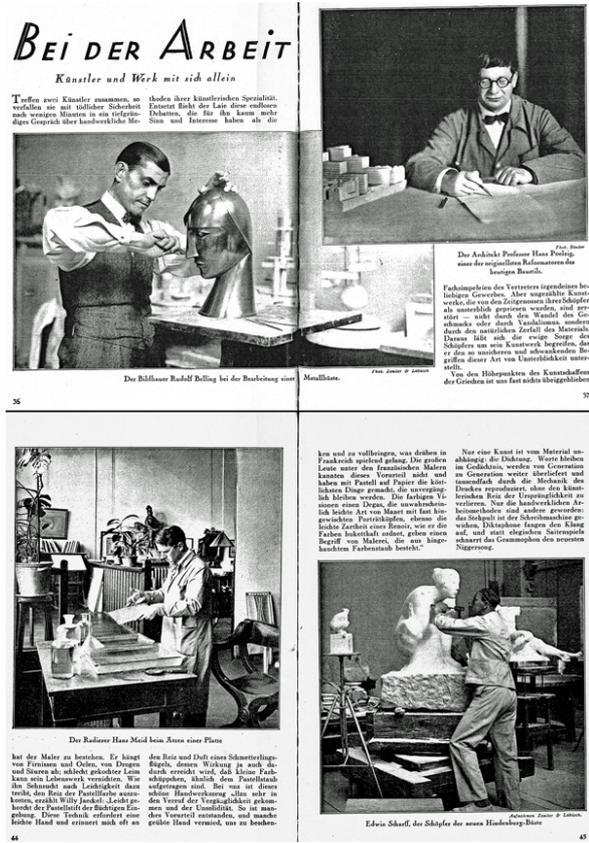


Abb. 5: „Bei der Arbeit. Künstler und Werk mit sich allein“. Bildreportage der Zeitschrift „Uhu“, 1927.

metisch darbot.

Auch angesichts dieser Kommentarbedürftigkeit der modernen Kunst war es nur naheliegend, sich über den Weg des Interviews dem Phänomen der Kunst zu nähern. Vor allen anderen, so schien es, war der Schöpfer selbst berufen, sein Werk zu kommentieren: „Der Künstler spricht von einem anderen Standpunkte aus als alle die anderen, die den Versuch machen, solche Deutung zu geben“, urteilte Westheim und fügte huldigungsvoll hinzu, „daß ich über künstlerisches Denken und Gestalten in Gesprächen mit den Künstlern mehr als auf allen Hochschulen und in allen Bibliotheken zusammen gelernt habe.“⁷ Das spezifische Erkenntnisinteresse allerdings, die „Grundfrage“ der Gattung Künstlerinterview, so Christoph Lichtin, blieb der Zusammenhang zwischen dem Werk und der Empfindungs- und Erlebniswirklichkeit der künstlerischen Persönlichkeit.⁸

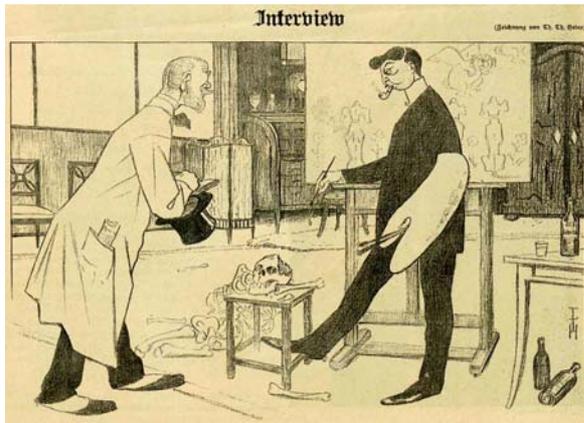


Abb. 6: „Wie ich sehe, verehrter Meister, sind Sie gegenwärtig mit anatomischen Studien beschäftigt.“ – „Nein, das sind die Knochen von dem Kerl, der mich neulich interviewt hat“, Thomas Theodor Heine: „Interview“, aus: *Simplicissimus*, Heft 1, 1900.

Seit der Zeit der Jahrhundertwende lässt sich entsprechend ein verstärktes journalistisches Interesse registrieren, Künstlerprominenz im Zwiegespräch zu befragen – sogar der Ausdruck Interview war dafür früh geläufig, wie ein satirisches Fundstück aus der Zeitschrift „Simplicissimus“ aus dem Jahr 1900 belegt. Allerdings finden sich gleichwohl nur hier und da erste Beispiele für publizierte Künstlergespräche, die das widerspiegeln, was man eine *Interviewsituation* nennen könnte. So erschien etwa 1909 in der Zeitschrift „Les Nouvelles“ eine Folge von Artikeln über „Die Tendenzen der modernen Malerei“, in der vierzehn Maler und Schriftsteller über ihre künstlerischen Auffassungen befragt wurden.⁹ Großen publizistischen Erfolg zeitigte 1911 auch die von Paul Gsell besorgte Ausgabe der Gespräche mit Auguste Rodin, die im folgenden Jahr auch in deutscher Übersetzung erschien.¹⁰ Die Beispiele ließen sich zweifellos vermehren, doch gilt es in allen Fällen zu betonen, dass diese sich sämtlich noch kategorisch von „Künstlerinterviews“ im engeren Sinne durch ihre literarische Überformung unterschieden: Noch bis in die 1920er Jahre war es üblich, im publizierten Interview die *unmittelbare Gesprächssituation* zurückzustellen und in literarische Distanz zu rücken. So übernimmt es etwa im Beispiel der erwähnten Gespräche mit Rodin der Interviewer, über die äußeren Umstände des Zusammentreffens zu berichten, an den Künstler gestellte Fragen zu umschreiben und Rodins Antworten mit flankierenden Bemerkungen („*Rodin fing herzlich an*



Abb. 7: Einband und Textauszug aus Auguste Rodin: „Die Kunst. Gespräche des Meisters“, gesammelt von Paul Gsell, 19.-23. Tsd., München 1925.

zu lachen. Dann sagte er...“) einzuleiten. Dem Leser wird mithin suggeriert, dass ein Gespräch stattgefunden hat, dieses wird jedoch in der Berichtsform nicht als solches reproduziert. Überdies nehmen die in direkter Rede wiedergegebenen Äußerungen des Künstlers nicht selten den Charakter von längeren Monologen an, die sich von Künstlerschriften anderer Art, wie sie etwa in Form von Essays, Vorträgen oder Statements publiziert wurden, nur graduell unterschieden. Auch die kurzlebige Berliner Zeitschrift „Das Interview“, meines Wissens das erste deutschsprachige Periodikum, das ausschließlich Gespräche publizierte (darunter auch einige mit bildenden Künstlern), machte darin keine Ausnahme. Immerhin führte hier, im Jahr 1922 - ein Jahr vor dem Start des Rundfunks in Deutschland - wohl zum ersten Mal eine Zeitschrift das Wort „Interview“ im Titel – zweifellos ein Indiz für ein gesteigertes Interesse an der journalistischen Gattung.

Künstler vor dem Mikrophon

Dass das neue akustische Medium Rundfunk in den 1920er Jahren naturgemäß eine geeignete Plattform für das Format des Künstlerinterviews war, liegt so nahe, dass man sich wundern muss, dass die bisherige Forschung zum Thema davon kaum Notiz genommen hat. Überhaupt ist eine gewisse mediengeschichtliche Betriebsblindheit zu konstatieren, wo über die Geschichte des Künstlerinterviews reflektiert wird. Abgesehen von einer allzu starren Fixierung auf

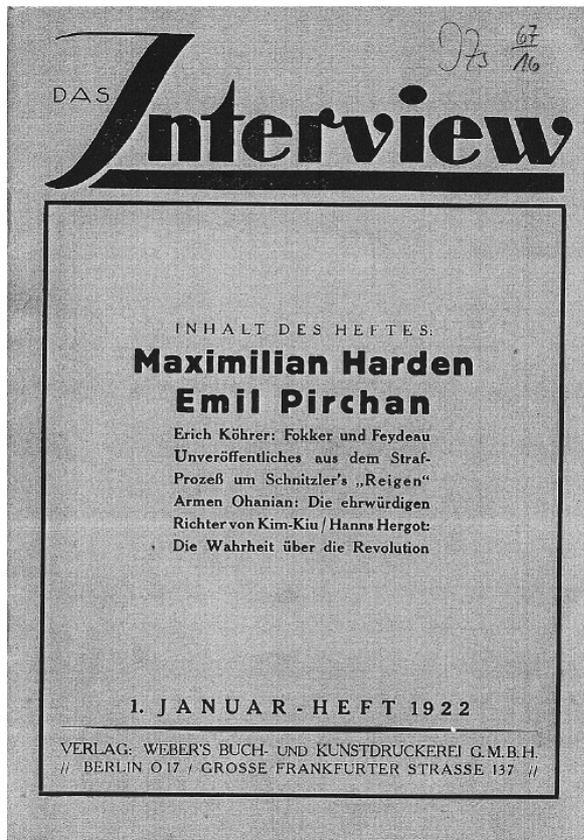


Abb. 8: Titelseite der Zeitschrift „Das Interview“, Berlin: Weber's Buch und Kunstdruckerei, 1922.

den Printbereich, mangelt es vielfach an einer Differenzierung zwischen fachwissenschaftlichen Diskursen und solchen, die dem viel größeren Bereich populärer Breitenkultur zuzurechnen sind. Übersehen wird dabei, dass die Frage der Adressatenschaft von Interviews grundlegende Auswirkungen auf die Konstituierung des Verhältnisses von Frager und Befragtem hat. So ist es nicht nur ein äußerlicher Unterschied, um ein vielrezipiertes Beispiel der jüngeren Kunstgeschichte zu nennen, ob ein Künstler wie Joseph Beuys von dem Kunstwissenschaftler und Maler Volker Harlan im „Werkstattgespräch“ befragt wird¹¹ oder ob dieser sich in einer Magazinpublikation wie „Penthouse“ gegenüber dem Journalisten André Müller äußert. Entscheidend ist dabei, dass im letzteren Falle der Frager nicht als Fachmann, sondern als Laie auftritt, mithin eine Asymmetrie der Gesprächssituation besteht, die sich nicht zwangsläufig aus der Profession des Fragers ergibt, sondern konstitutiv ist für das populäre Medium und das spezifische Interesse seiner

Halten Sie sich für unsterblich in Ihren Werken?

BEUYS: »Ach was, Blödsinn!«

Der amerikanische Objektkünstler Edward Kienholz hat unlängst den Wunsch geäußert, er möchte, daß man seine Sachen verbrennt, wenn er tot ist.

BEUYS: »Das sagt der doch nur, weil er raffiniert genug ist zu wissen, daß die Sachen ohnehin alle vom Konservator erhalten werden. Was sollen denn solche Äußerungen? Die halte ich geradezu für frivol, denn dann dürfte er ja überhaupt nichts verkaufen, sondern müßte alles bei sich versammeln und, wenn er abkratzt, schnell noch einen Benzinkanister darüberschütten und ein Streichholz anzünden.«

Also bleibt etwas übrig?

BEUYS: »Ja, meinerwegen, wenn es nicht bis dahin verrottet oder von den Menschen zufolge einer plötzlichen Umpolung ihrer Vorstellungen irgendwohin gekippt wird, dann bleibt was erhalten.«

Manche würden ja schon heute Ihre Sachen am liebsten zum Sperrmüll werfen.

BEUYS: »Was ist das für eine Bezeichnung: Sperrmüll?«

Das ist Abfall, der zu groß ist, als daß man ihn in eine Mülltonne hineinwerfen könnte.

BEUYS: »Die Leute von der Müllabfuhr sind sowieso meine besten Freunde.«

Abb. 9: Auszug aus einem Interview zwischen Joseph Beuys und André Müller für das Männermagazin „Penthouse“, Mai 1980.

Adressaten.

Kaum zufällig entstammen auch die ersten gedruckten interviewähnlichen Veröffentlichungen, die wir kennen, allesamt dem Bereich des Feuilletons und der populären Kulturpublizistik. Damals wie heute war das Künstlerinterview in seiner geläufigsten Form gerade *kein* Fachdiskurs, sondern spiegelte die Interessen, mit denen der Laie der Kunst entgegentrat; in Abwandlung eines Wortes von Wilhelm Waetzoldt: „Es geht aus von Fragen, wie sie unbefangene Menschen vor den Werken der Kunst zu stellen pflegen“.¹² In dieser Hinsicht, so die These, stellte sich der 1923 gestartete „Unterhaltungsrundfunk“ geradezu als ideale Plattform für das Künstlerinterview dar, war er doch wie kein anderes Medium zuvor unterschiedslos an die breite Masse der Bevölkerung adressiert.¹³ Betrachtet man indes die Frühzeit des Radios, also die ersten drei Jahre von Sendebeginn bis etwa 1926, so macht man zunächst eine überraschende Feststellung: Es gab zu dieser Zeit im Rundfunk überhaupt keine Interviews – denn weder existierte die Profession des Interviewers noch die des Interviewten. Die Ursachen dafür lagen in der in mancherlei Hinsicht noch rätselhaften Bestimmung des neuen Mediums: Wie aus dem Nichts war 1923/24 von der Reichspost in wenigen Monaten ein flächendeckender Sendebetrieb aufgebaut worden. Wozu und in welcher Weise der Rundfunk zu gebrauchen war, wusste in den Anfängen noch niemand so recht: Es fehlte an Inhalten, und es fehlte am journalistischen Rüstzeug, sie adäquat zu vermitteln. Die Verantwortlichen behalfen sich mit ei-

ner Referenz auf das Horaz'sche Credo des *delectare et prodesse*: Unterhalten sollte der Rundfunk, durch Musik, und belehren durch das Wort. So wie das Radio damit einerseits die Funktion des Konzertsaals adaptierte, folgte andererseits die Gestaltung von Wortbeiträgen lange Zeit ganz dem Vorbild des vom Blatt verlesenen monologischen Vortrags, wie er aus Hörsaal oder Schule bekannt war.

Auch die bildende Kunst spielte in dieser ersten Phase des Rundfunks bereits eine gewichtige Rolle.¹⁴ Abgesehen von kunstwissenschaftlichen Bildungsvorträgen, die bei den meisten Sendern zum Programm gehörten, bot der Rundfunk von Beginn an auch der zeitgenössischen Kunst ein Forum. Dies entsprach der oft geäußerten Überzeugung der Verantwortlichen, allen voran Reichsrundfunkkommissar Hans Bredow, von der ästhetisch-erzieherischen Sendung des Radios und seiner Bedeutung als „Kulturfaktor“. Da der Rundfunk den kulturellen Zeitgeist spiegeln und vermitteln sollte, umfasste das Vortragsprogramm der Sender nicht zuletzt auch eine Vielzahl von Wortbeiträgen bildender Künstler. So kam etwa bei der „Deutschen Welle“ 1926/27 mehrfach der Maler Hans Baluschek zu Wort, der beispielsweise am 7. Mai 1927 zum Thema „Der bildende Künstler. Sein Wesen, sein Charakter“ sprach.¹⁵ Häufiger Vortragender der Berliner Funk-Stunde und Werber in eigener Sache war der Maler Arthur Segal, umtriebiges Mitglied der Berliner Novembergruppe und Leiter einer eigenen Malschule,¹⁶ während sich der Expressionist Franz Heckendorf am 31. März 1931 beim Südwestdeutschen Rundfunk kritisch über die „Neue Romantik in der Malerei“ äußerte: „Nachdem von den Kunsthistorikern so viel über die moderne Malerei geschrieben und gesprochen worden ist“, ließ Heckendorf in einer Programmankündigung wissen, „möchte ich den Rundfunkhörer einmal aus dem Leben eines Schaffenden heraus die ungeschminkte Wahrheit (...) über die verschiedenen Stilentwicklungen der Nachkriegszeit darstellen (...)“.¹⁷ Die einzige als Tondokument überlieferte Sendung aus dieser Zeit ist übrigens der 1932 im Schulfunk der „Deutschen Welle“ ausgestrahlte Vortrag des Berliner Malers Max Liebermann, der in der Wohnung des Künstlers am Pariser Platz aufgezeichnet wurde.¹⁸

Die genannten Beispiele - die Reihe ließe sich fortfüh-

ren - bewegten sich noch ganz im Rahmen des monologischen Vortrags, wie er damals die Bildungsprogramme aller Sendegesellschaften dominierte. Dass diese eindimensionale Form der Mitteilung wenig radiospezifisch war, ist von Seiten der Hörerschaft und der Rundfunkpresse früh kritisiert worden. So monierte etwa die Programmzeitschrift „Die Sendung“ schon 1924, das Vortragsprogramm ähnele dem „Ableiern einer Grammophonplatte“.¹⁹ Dieser bemerkenswerten Kritik lag die Beobachtung zu Grunde, dass der monologische Vortrag, ungeachtet der Tatsache einer gleichsam „magischen“ Vergegenwärtigung der Sprecherstimme,²⁰ auf Dauer eher Distanz als Nähe zwischen Hörer und Sprecher aufbaute – und zwar selbst dort, wo der Vortragende versuchte, wie etwa im Falle Max Liebermanns („*Wisst ihr wo die Burgstraße ist? Seid ihr da schon einmal lang gegangen?*“), die Distanz durch gezielte Ansprache an den Hörer zu negieren.

Abhilfe versprach das Format des Zwiegesprächs, das sich gegen Ende der 1920er Jahre im Rundfunk auf breiter Basis etablierte. Anstelle des aussichtslosen Versuchs einer Kommunikation des Vortragenden mit dem Hörer, wurde nun der Dialog gleichsam auf die Senderseite verlegt. Auf diese Weise, so formulierte es 1929 der Architekt Paul Zucker, selbst häufiger Vortragender beim Berliner Rundfunk, werde nicht nur die gewünschte „Illusion der Unmittelbarkeit“ erzielt; darüber hinaus werde auch das gefühlte diskursive Gefälle zwischen dem Hörer am Lautsprecher und dem Fachmann vor dem Mikrofon nivelliert: „Der Sprecher steht nicht so allein im Raum, er wirkt auf eine andere Persönlichkeit, und diese wirkt wieder auf ihn zurück. Dadurch entsteht eine gewisse dramatische Spannung und Bewegtheit, die der Mitteilungsförmigkeit zugute kommt; Ansichten (...) entstehen im Moment unmittelbar aus der Berührung mit einer anderen Anschauung. (...)“; „Der Dialog entkleidet den Redner jener billigen Überlegenheit über den Hörer, der naturgemäß immer weniger von dem Gegenstand versteht als der Vortragende. Der Sprecher wird weniger Fachmann und mehr Mensch.“²¹

Zu diesem Zeitpunkt war die Programmgestaltung der meisten Sender überdies bereits einer weitgehenden Modernisierung und Professionalisierung im Zeichen von Zeitnähe und Aktualität unterzogen worden. Nicht

nur das Interview, auch andere radiospezifische Formate wie Hörbericht und Reportage prägten nunmehr die Programme. Damit einher ging eine Hinwendung des Rundfunks zu den Erscheinungen der modernen Lebenswelt, die sich nachhaltig auch auf die Medienpräsenz bildender Künstler im Rundfunk auswirkte.

Fachmann und Laie

Eine nicht unerhebliche Rolle spielte dabei in Berlin der schon mehrfach erwähnte Paul Westheim, der sich in den späten 1920er Jahren nicht nur als Kunstkritiker und Publizist, sondern auch als professionell agierender Radiojournalist profilierte.²² Als Herausgeber der Zeitschrift „Das Kunstblatt“ verfügte Westheim, der 1927 mit der Rundfunkarbeit begann, über hervorragende Kenntnisse des Kunstbetriebs, die er unter anderem 1930 bei der Deutschen Welle für eine Sendefolge mit dem Titel „Künstlerpersönlichkeit in dieser Zeit“ über Kokoschka, Picasso, Klee und andere Zeitgenossen einfließen ließ. Ob bereits im Rahmen dieser Sendereihe auch Interviews produziert wurden, lässt sich nicht belegen. Sicher ist hingegen, dass Westheim in den Jahren 1931/32 unter anderem George Grosz (10. Juni 1931), Max Pechstein (31. Dezember 1931) und Charlotte Berend-Corinth (18. Februar 1932) vor das Mikrophon der Berliner Funk-Stunde holte. Im August 1931 befragte er außerdem die neuen Mitglieder der Preußischen Akademie der Künste, Rudolf Belling und Mies van der Rohe.²³

Eine weitere Sendefolge, mit der das Künstlergespräch im Berliner Rundfunk etabliert wurde, war die ebenfalls bei der Funk-Stunde ausgestrahlte Reihe „In der Werkstatt der Lebenden“, die der heute vergessene Helmut Jaro Jarecki konzipierte – von Hause aus Kunsthistoriker und wie Westheim einer der ersten professionellen Radiojournalisten auf seinem Gebiet. Für die Sendereihe, die zwischen 1927 und 1929 ausgestrahlt wurde, besuchte Jarecki Ateliers, Kunstschulen und Galerien und bat die Protagonisten des Kunstbetriebs vor das Mikrophon. Dabei übernahm er nicht die Rolle eines Fachmannes, sondern agierte auf Augenhöhe mit den Zuhörern. Auf diese Weise entstanden Radioporträt von Künstler und Architekten wie Max Liebermann, Georg Kolbe, Hans Poelzig, Bruno Paul, Renée Sintenis, Rudolf Großmann und Max Pechstein. Jarecki selbst hat 1932 Konzept und

Intention seiner Arbeit, die ausdrücklich auf den Interessenhorizont des Laien zugeschnitten war, rückblickend skizziert: „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, (...) ein journalistisches Ziel.“²⁴

Man muss davon ausgehen, dass Jarecki im Berliner Rundfunk noch eine Vielzahl weiterer Künstlerinterviews führte, die in der Programmpresse nicht dezidiert ausgewiesen wurden. Neben Zwiegesprächen gehörten dazu in einzelnen Fällen auch Dreiergespräche und Diskussionsrunden, die eine gewisse Konjunktur verzeichneten, seit die Deutsche Welle und der Südwestdeutsche Rundfunk Ende des Jahres 1926 die Sendereihe „Gedanken zur Zeit“ initiiert hatten, bei der kontroverse Themen des geistig-kulturellen Lebens in „kontradiktorischer“ Form thematisiert wurden.²⁵ Ein „Streit- und Zwiegespräch“ übertrug beispielsweise die Berliner Funk-Stunde am 21. Januar 1929 zwischen dem Bildhauer Hugo Lederer und dem gefürchteten Kritikerpapst Alfred Kerr. Ein anderes Beispiel ist das Dreiergespräch, das Max Pechstein, Max Osborn und Helmut Jaro Jarecki am 27. Januar 1931 über das Thema „Künstler, Kritiker, Publikum“ führten. Jarecki hat den erregten Verlauf der Diskussion später zusammengefasst: „Da wurden nun temperamentvoll Ansichten und Meinungen vertreten. Es wurde die Frage aufgeworfen, ob es nicht wesentlich wäre, die Kunstreportage, wie sie der Rundfunk mit Erfolg gepflegt hat, auch auf das Gebiet der Zeitung auszudehnen. (...) Es wurde gegen Ausstellungsberichte gesprochen, die Ballbesprechungen (...) gleichen. Es fehle, so wurde festgestellt, die Wiedergabe des Kämpferischen und Persönlichen, die eine Kunstausstellung biete. Pechstein forderte: nicht Schlachtberichte mit Aufzählung der Leichen und Kanonen, sondern Wiedergabe des Geistes, der die Truppen zum Kampf gestählt hat. Osborn ereiferte sich, daß

dieser Geist fehle, und ich bat als Gesprächsleiter, daß man nicht feststelle, wie schlecht es bestellt sei, sondern (...) wie man die wenigen [Künstler], deren wertvolles Schaffen das künstlerische Leben in Deutschland so vielseitig und farbig gestalte, dem Publikum näherbringen könnte.²⁶

Wie weit es freilich mit der Streitkultur im frühen Rundfunk tatsächlich her war, darf skeptisch beurteilt werden. Tondokumente, die eine Vorstellung davon vermitteln könnten, fehlen. Nur durch Zufall ist eines der zahlreichen Interviews, die Jaretzki in den Jahren bis 1933 im Rundfunk führte, auch in Manuskriptform überliefert, nämlich das Gespräch, das er am 25. Juli 1932 mit Arthur Segal bei der Berliner Funk-Stunde führte.²⁷ Vergleicht man dieses Skript mit heutigen Interviewsituationen, fällt sogleich der statische Charakter des Gesprächs ins Auge: Fragen und Antworten waren bis in den Wortlaut hinein vorformuliert. Dass die Diskutanten sich tatsächlich weitgehend an diese vorgegebene Dramaturgie hielten, steht durchaus zu vermuten, war doch der Rundfunk der Weimarer Republik engsten Restriktionen unterworfen, denen auch die Kulturprogramme unterlagen. Da aus Gründen der Programmkontrolle ein Manuskript grundsätzlich vor jeder Ausstrahlung vorzuliegen hatte, war ein gänzlich improvisiertes Zwiegespräch im Grunde kaum möglich. Hinzu kam, dass die gewünschte politische Neutralität des Rundfunks einer Streitkultur keinesfalls zuträglich war: Der Rundfunk, der „an alle“ gerichtet war, sollte keine politischen Gräben aufwerfen, sondern das Verbindende fördern und den Gemeinschaftsgedanken stärken, und das galt auch für kulturelle Themen.

Fazit

Die genannten Interviews ließen sich um zahlreiche Beispiele ergänzen: Hermann Sandkuhl (mit Bruno E. Werner und Helmut Jaro Jaretzki, 18. April 1931), Rudolf Belling (mit Alfred Kuhn, 15. August 1932), Franz Lenk (mit Richard Bie, 31. Oktober 1932), Milly Steger (mit Margot Rieß, 1. Dezember 1932). Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass das Künstlerinterview zumindest im Programm des Berliner Rundfunks um 1930 bereits eine feste Größe darstellte. Die Form des Zwiegesprächs diente dabei nicht nur der Verlebendigung der Programmgestaltung. Sofern denn

eine basale Funktion des Interviews darin zu sehen ist, Authentizität und Unmittelbarkeit zu vermitteln und trennende mediale Distanzen scheinbar aufzuheben, so erfüllte das akustische Medium Radio diese Funktion in besonderer Weise: Durch die physische Präsenz der Stimme, deren Phänomenologie des Erscheinens suggerierte, um mit Bernhard Waldenfels zu sprechen, dass durch sie „die Psyche eines Lebewesens *sich selbst äußert*.“²⁸ Zweifellos gewann mit der Medienpräsenz bildender Künstler im Rundfunk damals das Verhältnis zwischen Produzenten und Rezipienten von Kunst eine grundsätzlich neue Qualität der Nähe und Unmittelbarkeit: „Der Rundfunk“, so heißt es 1932 in einem Kommentar zu einem Gespräch zwischen der Bildhauerin Renée Sintenis und dem Journalisten Jochen Klepper, „hat eine bedeutsame Möglichkeit geschaffen, das Verhältnis zwischen dem bildenden Künstler, dem bisher die Berührung mit dem Publikum fehlte, und seiner Anhängerschaft enger und tiefer zu gestalten, als es früher jemals der Fall sein konnte.“²⁹

Endnoten

1. Mark Twain: *Wie ein Wirbelsturm. Warum ich keine Interviews mag*, deutsch von Matthias Fienbork, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 9. August 2010.
2. So zuletzt auf der Tagung „*Interview/Conversation. Formen und Foren des Künstlergesprächs seit Vasari*“, Hochschule für bildende Künste, Hamburg, 25./26. Juni 2010. Eine Publikation der Tagungsbeiträge ist inzwischen im Buchhandel angekündigt: Michael Diers/Lars Blunck/Hans Ulrich Obrist (Hrsg.): *Das Interview. Formen und Foren des Künstlergesprächs*, Hamburg 2012. Mit dem Status des Künstlerinterviews in der gegenwärtigen Kunstkritik, Kunstwissenschaft und kuratorischen Praxis befasst sich der Sammelband von Dora Imhof und Sibylle Omlin (Hrsg.): *Interviews. Oral History in Kunstwissenschaft und Kunst*, München 2010. Zu dem journalistischen Format allgemein: Jürgen Friedrichs/Ulrich Schwinge (Hrsg.): *Das journalistische Interview*, Wiesbaden 2009; Michael Haller: *Interview. Ein Handbuch für Journalisten*, Konstanz 2001.
3. Ansätze zur Untersuchung der historischen Genese finden sich bei Christoph Lichtin: *Das Künstlerinterview. Analyse eines Kunstprodukts*, Bern etc. 2004; ferner ders.: *Herr Duchamp, wie geht es Ihnen? Zur Geschichte und Analyse des Künstlerinterviews*, in: Imhof/Omlin (Hrsg.) 2010 (wie Anm. 2), S. 53-58.
4. Lichtin 2004 (wie Anm. 3), S. 13. Damit soll nicht die zweifellos vorhandene Vielfalt des Genres Künstlerinterview auf einen gemeinsamen Nenner heruntergebrochen werden. Es handelt sich aber um ein Strukturmerkmal, das meines Erachtens konstitutiv ist.
5. Hermann Uhde-Bernays (Hrsg.): *Künstlerbriefe über Kunst. Bekenntnisse von Malern, Architekten und Bildhauern aus fünf Jahrhunderten*, Dresden 1926; Paul Westheim (Hrsg.): *Künstlerbekenntnisse. Briefe, Tagebuchblätter, Betrachtungen heutiger Künstler*, Berlin 1925.
6. Westheim 1925 (wie Anm. 5), S. 8.
7. Ebda.
8. Vgl. Lichtin 2010 (wie Anm. 3), S. 52.
9. „*Des Tendances de la Peinture Moderne*“, in: *Les Nouvelles*, Frühjahr 1909. Das oft zitierte Gespräch mit Henri Matisse (12. April 1909) wurde auszugsweise bereits in Westheim 1925 (wie Anm. 5) in deutscher Übersetzung wiedergegeben.
10. Auguste Rodin: *L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris 1911; ders.: *Die Kunst. Gespräche des Meisters, gesammelt von Paul Gsell*, Leipzig 1912.
11. Volker Harlan: *Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Beuys, 7. Auflage*, Stuttgart 2011 (zuerst 1986).
12. Wilhelm Waetzoldt: *Du und die Kunst. Eine Einführung in Kunstbetrachtung und Kunstgeschichte*, Berlin 1938, S. 3.
13. Vgl. die grundlegenden Darstellungen 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.
14. Hierzu Andreas Zeising: „*Mit den Ohren sehen*“. *Kunstgeschichte im Hörfunk der Weimarer Republik*, in: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, Heft 1/2009, S. 112-126.
15. Die nachfolgenden Angaben zu konkreten Sendebiträgen beruhen auf Auswertungen der zeitgenössischen Programmpresse im Rahmen einer größeren Studie zur „*Radiokunstgeschichte 1924-49*“, die der Verfasser derzeit an der Universität Siegen vorbereitet. Auf Einzelnachweise wird an dieser Stelle verzichtet. Verschiedentlich sind auch Sendemanuskripte überliefert, so etwa im Falle Baluscheks im Jahrbuch der Deutschen Welle, Berlin 1928.
16. Vgl. dazu die Anmerkungen in: *Arthur Segal 1875-1944*, Ausst.-Kat. Kölnischer Kunstverein u.a.O., hrsg. von Wulf Herzogenrath und Pavel Liška, Berlin 1987. Typoskripte zu den Vorträgen Segals sind im Nachlass, Leo Baeck Institute Archives, New York, überliefert.
17. *Südwestdeutsche Rundfunkzeitung*, Heft 12, 1931, S. 3.
18. Regina Scheer: *Max Liebermann erzählt aus seinem Leben*, Berlin 2010.
19. Ohne Verf.: *Die Länge der Radiovorträge*, in: *Die Sendung*, Nr. 5/1924, S. 4.
20. Dazu Daniel Gethmann: *Die Übertragung der Stimme. Vor- und Frühgeschichte des Sprechens im Radio*, Zürich/Berlin 2006.
21. Paul Zucker: *Dialog im Rundfunk*, in: *Die Sendung*, H. 7, 1929, S. 102-103.
22. Dazu Zeising 2009 (wie Anm. 14). Zu Westheim allgemein Lutz Windhöfel: *Paul Westheim und das Kunstblatt. Eine Zeitschrift und ihr Herausgeber in der Weimarer Republik*, Köln etc. 1995, wo die Rundfunkfähigkeit allerdings nur am Rande Erwähnung findet.
23. Dies nachgewiesen in: *Schallaufnahmen der Reichs-Rundfunk G.m.b.H.*, Bd. 1 (Ende 1929 bis Anfang 1936), ohne Ort und Jahr [1939], Nr. 1319.
24. Helmut Jaro Jaretski: *Der Rundfunk und die bildende Kunst*, in: *Rufer und Hörer*, Jg. 1, 1931/32, 367-371; hier S. 368.
25. Zu dieser Sendereihe vgl. *Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik*, hrsg. v. Joachim-Felix Leonhard, 2. Bde., München 1997, Bd. 1, S. 272-273 und 498-506 sowie Gabriele Rolfes: *Die Deutsche Welle – ein politisches Neutrum im Weimarer Staat?*, Frankfurt am Main 1992, bes. S. 107-127.
26. Jaretski 1931/32 (wie Anm. 24), S. 371.
27. „Zwiegespräch des Malers Arthur Segal mit dem Kunsthistoriker Herrn Helmut Jaro Jaretski über die Probleme seiner Kunst und deren Verhältnis zu den allgemeinen Problemen der Malerei der letzten Jahrhunderte“, Typoskript, datiert vom 10. Juli 1932; Nachlass Segal, Leo Baeck Institute Archives, New York.
28. Bernhard Waldenfels: *Das Lautwerden der Stimme*, in: Doris Kolesch und Sybille Krämer (Hrsg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt am Main 2006, S. 191-210; hier S. 191.
29. Jochen Klepper: *Renée Sintenis im Rundfunk*, in: *Die Sendung*, H. 7, 1932, S. 147.

Abbildungen

Abb. 1 *Jeff Koons im Interview*, Online-Ausgabe des ZDF „heute journal“, 15. Mai 2012 (www.zdf.de/ZDFmediathek, abgerufen 10.7.2012).

Abb. 2: *Jonathan Meese im Interview* auf „art.net“, 19. Mai 2006 (<http://www.artnet.de>, abgerufen 10.7.2012).

Abb. 3: „Artist Talk“ zwischen Hans Ulrich Obrist und Pascale Marthine Tayou auf der Art Basel/Miami Beach, Dezember 2012 (<http://miamiartbase.com/go/id/knq/page/2>, abgerufen 10.7.2012).

Abb. 4: *Verlagsannonce für Paul Westheim: „Künstlerbekenntnisse“*, Berlin 1925 (aus: *Der Querschnitt*, 1926, Heft 9).

Abb. 5: „*Bei der Arbeit. Künstler und Werk mit sich allein*“. Bildreportage der Zeitschrift „Uhu“ (Heft 10, 1927).

Abb. 6: „*Wie ich sehe, verehrter Meister, sind Sie gegenwärtig mit anatomischen Studien beschäftigt.*“ – „*Nein, das sind die Knochen von dem Kerl, der mich neulich interviewt hat*“, Thomas Theodor Heine: „Interview“, aus: *Simplicissimus*, Heft 1, 1900.

Abb. 7: *Einband und Textauszug aus Auguste Rodin: „Die Kunst. Gespräche des Meisters“*, gesammelt von Paul Gsell, 19.-23. Tsd., München 1925.

Abb. 8: *Titelseite der Zeitschrift „Das Interview“*, Berlin: Weber's Buch und Kunstdruckerei, 1922 (Institut für Zeitungsforschung, Dortmund).

Abb. 9: *Auszug aus einem Interview zwischen Joseph Beuys und André Müller für das Männermagazin „Penthouse“; Mai 1980 (zit. n. <http://www.a-e-m-gmbh.com/andremuller/interview%20mit%20joseph%20beuys.html>, abgerufen 10.7.2012).*

Zusammenfassung

Die Genese des Künstlerinterviews ist im Zusammenhang zu sehen mit der zunehmenden Teilnahme eines fachfremden Breitenpublikums an zeitgenössischer Kunst, welches ein spezifisches Interesse am persönlichen Erleben des Künstlers hatte und Authentizität in der Vermittlung erwartete. In weit größerem Maße als im Printbereich ließen sich diese Intentionen im neuen akustischen Medium des Rundfunks erfüllen, der 1923/24 in Deutschland flächendeckend eingeführt wurde. Der Beitrag unternimmt eine Spurensuche im frühen Berliner Rundfunk der Jahre vor 1933 und zeigt in Umrissen auf, wie das Format des Künstlerinterviews dort als zeitgeistige Radiounterhaltung und als Form der Kulturvermittlung an ein Laienpublikum etabliert wurde.

Autor

Dr. Andreas Zeising. Studium der Kunstgeschichte in Hamburg und Bochum. Promotion über den Kunstpublizisten Karl Scheffler. Nach Tätigkeiten an der Bergischen Universität Wuppertal, der Fachhochschule Dortmund und der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf seit 2010 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Universität Siegen. Forschungsschwerpunkte: Radiokunstgeschichte, Geschichte der Kunstkritik, Theoriebildung der Moderne, Fragen der Popularisierung von Wissenschaft im Kontext einer Kulturgeschichte der Medien.

Titel

Andreas Zeising, *Vom Künstlerbekenntnis zum Künstlerinterview. Spurensuche im frühen Rundfunk*, in: kunsttexte.de, Nr. 3, 2012 (10 Seiten), www.kunsttexte.de.