

Klaus Herding/Hans-Ernst Mittig

OBJEKTANALYSEN ZUR NS-KUNST – REAKTIONEN UND PERSPEKTIVEN

Die kürzeste Publikation, die je in der „Kunstchronik“ besprochen wurde, hat dort die bisher längste Stellungnahme ausgelöst. Am Ende behauptet der Rezensent, sonst Verfechter einer „mikroskopischen Perspektive“ (Festschrift Swarzenski, Berlin 1973, 110), der Gegenstand sei zu geringfügig, um in einem Buch behandelt zu werden (dessen reiner Textumfang den der Besprechung nur wenig übertrifft). Seltsame Widersprüche, die sich nur aus größeren Zusammenhängen heraus erklären lassen. Die Rezension unserer Publikation „Kunst und Alltag im NS-System. Albert Speers Berliner Straßenlaternen“ (Gießen 1975) durch Tilmann Buddensieg (in: Kunstchronik 29, 1976, 148–164) könnte man rechts liegen lassen, wäre es nicht gerade im Interesse einer kritischen Kunstwissenschaft notwendig, Strukturen und bevorzugte Inhalte einer entstellenden, rückwärts gewandten Diffamierungskampagne aufzudecken und durch weiterführende Fragen zu überwinden.

Es ist nicht (mehr) üblich, daß Rezensionen von den kritisierten Autoren selbst beantwortet werden. Diese Konvention in allen Fällen hochzuhalten, hieße jedoch, unsachgemäße Angriffe gegen genaue Widerlegung abzusichern, herrschende Vorurteile durch Stillschweigen noch zu bestätigen. Einwände wie die von B. werden auf allen institutionellen Ebenen geliefert; sie dienen zur Ablehnung nicht genehmer Lehrpläne, Seminarziele, Examensarbeiten, Forschungsvorhaben und Stellenbesetzungen. Auseinandersetzungen, die die Entlarvung und Widerlegung rückwärts gewandter Scheinargumentation erfordern, werden vielen Kunstwissenschaftlern und -pädagogen in abhängigen Stellungen aufgezwungen. Sie haben Anspruch auf die Mitarbeit auch derer, die sich ihre Diskussionspartner freier wählen und Invektiven wie die hier besprochene unbeachtet lassen könnten.

Ausgangspunkt der Verfasser war das häufig benannte Bedürfnis, die allzu summarischen, vom Gegenstand vielfach abstrahierenden Ansätze historisch-materialistischer Forschung zu Beginn der 70er Jahre durch eine Reihe konkreter Objektanalysen fortzuentwickeln und damit zugleich offene methodologische Fragen aufzugreifen, u.a. das Verhältnis zwischen der individuellen Arbeit eines Künstlers und den generellen Voraussetzungen und Interessen in der ihm vorgegebenen historischen Si-

tuation. Im vorliegenden Fall wurde versucht, Albert Speers 1938 auf der ehemaligen Ost-West-Achse in Berlin errichteten Straßenlaternen zu analysieren und dabei die historischen Ursachen ihrer Entstehung und Wirkung im Zusammenhang der Berliner Stadtplanung zu ermitteln. Dazu gehörte für uns auch die Frage nach der gegenwärtigen Nutzung dieser vom Nationalsozialismus geprägten Laternen, die ohne vorausgehende Diskussion für mehrere Millionen DM restauriert werden.

Das Buch wurde in Tageszeitungen und Publikumszeitschriften, ausführlicher in „Kunst und Unterricht“ (35, 1976, S.7; H. Hinkel) und in „NCR Handelsblad, Cultureel Supplement“ (6.2.1976; L.D. Couprie) besprochen und führte zu Interviews im Rundfunk und Fernsehen (SFB bzw. WDR). Dem Mitteilungsorgan des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker blieb es vorbehalten, in der Negation zu verharren und ein weiteres Glied in die Kette jener Besprechungen einzufügen, mit denen Aufsätze zu kritischer Kunstwissenschaft bekämpft werden sollen. B.s Bemühung hebt sich von vergleichbaren Invektiven durch ihre überaus muntere Diktion, ihre verbale Schärfe und die häufige Bezugnahme des Rezensenten auf die eigene Person deutlich ab. Doch erst ein Vergleich mit der Publikation selbst macht die fundamentale Eigenschaft dieser Besprechung erkennbar: Die alles Übliche überrtreffende Irreführung des Lesers über den Inhalt und die Ziele des Buches.

Die Verfasser sind B.s Darstellung in einer Erwiderung (Maschinenschr., 11 Seiten, ersch. am 25.6.1976) Punkt für Punkt entgegengetreten. Der Fall regt indessen zu weiteren Überlegungen an: über Techniken und wissenschaftspolitische Absichten tendenziöser Kritik (I) sowie über Möglichkeiten, die im Buch versuchte Sachforschung weiterzutreiben (II).

I

B. bespricht nicht das Buch, das wir wirklich geschrieben haben. Er stützt seine Angriffe auf zahlreiche falsche Angaben über den Inhalt der Publikation; er dichtet hinzu, konstruiert Lücken und verdreht ganze Kapitel.

Die Verfasser stellen die Frage nach der Kontinuität „im Geschichtsprozeß der letzten Jahrzehnte“ (H/M 8), greifen also ein seit längerem in der Geschichtswissenschaft diskutiertes Thema auf; sie vermissen gegenüber dem Nationalsozialismus – bei allen Unterschieden in der staatlichen Organisation – eine „prinzipielle Veränderung im Wirtschaftssystem“, weisen auf die damals wie heute privatkapitalistische Wirtschaftsverfassung hin und kritisieren am Schluß „die inzwischen noch fortentwickelte Gesellschaftsstruktur, die den Nationalsozialismus ermöglicht hat“ (H/M 57, 60) – einen Tatbestand, den selbst die CDU nach dem Kriege zugegeben hat. B. leugnet keinen dieser Sachverhalte, sondern konstruiert eine in jeder Richtung über sie hinausgehende Geschichtsklitterung, die er den Autoren anlastet: sie behaupteten eine „auf unveränderlich stehende deutsche Großwetterlage, die vom Feudalismus und Absolutismus zum wilhelminischen Großbürgertum, dessen Restauration in Weimar bis zum Nationalsozialismus“ usw. bis zur Gegenwart reiche (B 149). Sogar von einer „geschichtlichen Kontinuität von Feudalismus bzw. Absolutismus bis zum Spätkapitalismus“ über Deutschland hinaus ist die Rede (B 157). B. kann sich mit keinem Element dieser Geschichtsauffassung auf die Verfasser berufen, daher auch kein Zitat hierfür beibringen. Dennoch macht er diese Konstruktion zu einem Grundpfeiler seiner Argumentation; er wiederholt die gleiche Unterstellung noch mehrfach ohne Beleg. Daß historisierende Kunst nicht notwendig Kontinuität, sondern häufig neue und spezifische Interessenlagen anzeigt, liegt auf der Hand. Auch Rückgriffe auf absolutistische oder auf bürgerliche Kunst des 19. Jahrhunderts können Fortschritte und Innovationen enthalten. Dies ergeben die im Text (Anm. 50) zitierten Untersuchungen zum Problem des Historismus.

Der Verzicht auf methodische Sorgfalt in der Frage der Kontinuität überrascht nicht; die Weiter- und Wiederverwendung nationalsozialistischer Formen in der Bundesrepublik ist für deren Kunsthistoriker kein Thema. Schon beim Kunsthistorikertag 1970 wurde das Referat einer Studentengruppe abgelehnt, in dem die Hauptniederlassung des Gerling-Konzerns als Fortsetzung nationalsozialistischer Architektur interpretiert werden sollte. Dagegen kann ein Versuch, von der Wiederaufnahme nationalsozialistischer Formen in der DDR zu sprechen, offenbar nicht undifferenziert genug ausfallen. Im Text war auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den 1952 errichteten Laternen der ehemaligen Stalinallee in Ostberlin und ihren Vorbildern, den Speerschen Laternen, und auf die „Halbheit dieser Absage an die Formen eines überwundenen Regimes“ hingewiesen worden. Die irreführende Unterstellung, die Verfasser hätten den Ostberliner Laternen „Absolution erteilt“ (B 159), soll „den erfüllten Befehl zu Leninscher Parteilichkeit“ (B 160) suggerieren.

Nur Lesern, die zwar die Kunstchronik, nicht aber das Buch zur Hand nehmen, kann B. seine zahlreichen Textverfälschungen glaubhaft machen – vor allem mit der Tendenz, den Verfassern eine feindselige Einstellung zur Formanalyse vorzuhalten. Z.B. wird so getan, als hätten wir Formgeschichte für irrelevant erklärt, weil sie nach unserer Auffassung nicht im Schul- und Hochschulunterricht vermittelbar sei (B 160); wir hatten umgekehrt Objektanalysen geradezu als *Prüfstein* unserer Methode bezeichnet (H/M 6). Um sein Täuschungsmanöver zu stützen, muß B. behaupten, vier Vergleiche mit anderen Laternen seien „der ganze reale kunstgeschichtliche Gehalt des Buches“ (B 156). Die u.a. mit den Abbildungen 25, 26, 30, 31, 32 verbundenen Analysen werden verschwiegen, damit der Vorwurf erhoben werden kann, die Verfasser versuchten, „die Kunstgeschichte der jüngsten Vergangenheit auf die Materialbasis der Urgeschichte zu reduzieren“ (B 156); alle darüber hinaus dargestellten Bezüge zu außerkünstlerischen Bereichen des Geschichtsablaufs jedoch werden als „Exzerpte und Paraphrasen aus lauter vermutlich richtigen und bekannten Einsichten anderer Disziplinen“ (ebd.) beiseite geschoben. Diese störrische Abwehr interdisziplinären Verfahrens zeigt, wie eingengt B. (trotz anderslautender Beteuerung auf S. 157) Kunstgeschichte versteht. Eine Abhandlung über Laternen hat sich eben auf Vergleiche mit anderen Laternen zu beschränken! Dieser Horizontverlust ist freilich nicht zufällig oder vereinzelt, sondern kennzeichnet die traditionelle Kunstgeschichte seit langem und bringt sie um die notwendige gesellschaftliche Wirksamkeit und Unterstützung. Diese Abwehrhaltung gegenüber anderen Disziplinen auch noch auf Forschungen zur NS-Kunst zu übertragen, ist ein besonders eklatanter Widerspruch, da gerade sie nahezu unbestritten als politisch dienstbar, außerkünstlerischen Interessen unterworfen gilt.

Die vielen Form- und Motivvergleiche der Verfasser passen nicht in B.s Konzept. Daher nimmt er Zuflucht zu zahlreichen Wortverdrehungen. Ein Musterbeispiel bietet er S. 155. Wir schrieben: „Da die Bedeutung der Laterne im Absolutismus sowie der Symbolwert der dorischen Ordnung, des Pinienzapfens und des Cippus nur wenigen Bildungsbürgern geläufig waren, könnten der Hinweis auf solche Motive als eine kunstwissenschaftliche Operation erscheinen, die über die Wirkung der Laternen wenig besagt. Aber erstens kann auch das Unverstandene wirken. Auch die griechischen und römischen Namen von Lichtspieltheatern, die aus den alten Sprachen ableitbaren Bezeichnungen vieler Waren, appellieren nicht nur an Absolutes des Gymnasiums Aber noch aus einem zweiten Grund ist es von Interesse, auf wieviel humanistische Wissenstradition die Laternen Bezug nehmen . . .“ (H/M 31). Daraus macht B. : „Mit dieser ‚kunstwissenschaftlichen Operation‘, für die man

sich zu Recht entschuldigt (S. 31), argumentiert man sich das angebliche Zitat des Herrenvolkes der dorischen Griechen und des imperialen Rom, den kleinbürgerlichen Humanismusbegriff der Nazis in die Tasche und scheint zu meinen, eine fortschrittliche, aufklärerische und materialistische kunstwissenschaftliche Praxis zu betreiben " (B 155). Wer sich hier tatsächlich etwas „in die Tasche lügt“ — so die insinuierte Redensart — möge der Leser entscheiden.

B. verbaut oder erspart sich den Zugang zum Gegenstand dadurch, daß er auf Vorurteile fixiert bleibt, die die genaue Auseinandersetzung mit historisch-materialistisch fundierten Arbeiten üblicherweise ersetzen. Den Versuch, historisch-materialistische Theorie mit der Analyse von Kunstwerken zu verbinden, setzt er bereits mit einer Mißachtung des individuellen Anteils an der Kunstentwicklung gleich. Im Text wurde allerdings die Personalierung von Geschichte, die sich in der zum Teil rehabilitierenden Welle von Hitler- und Speer-Biographien zeigt, abgelehnt. B. behauptet allen Ernstes, die Alternative der Verfasser bestehe in einer „konsequenten Vermeidung von Namensnennungen“ (B 159). Im Text ist auch nicht in einem einzigen Fall der Name eines Künstlers verschwiegen. Aber das Gespenst der Anonymität macht sich zur Diffamierung immer gut. Groteskerweise will B. seine Behauptung von der Einführung einer „namenlosen Kunstgeschichte“ ausgerechnet mit der Laterne des Bayrischen Gesandtschaft beweisen, deren Schöpfer, C. Kramme, im Text gleich zweimal genannt ist (H/M 30 und 33 als Abbildungsunterschrift). B. verschweigt auch, daß im Text (H/M 48/49) die subjektive Einstellung Speers anhand der zugänglichen Quellen behandelt und im Anhang ein Brief Speers wiedergegeben wurde, in dem dieser (in Kenntnis des Manuskriptes) bereits auf einzelne Thesen des Buches eingegangen war.

Speers Laternen sind unabhängig von der Frage nach ihrer künstlerischen Qualität unübersehbare Geschichtszeugnisse. Daher wurde (H/M 60) eine Teilrestaurierung von insgesamt 116 Laternen gefordert. B. macht daraus „happy few“ und unterstellt mit dem Kalauer „Laternoklasten“ (B 157) plumpe Zerstörungsabsichten. Nachträglich ließ er die Verfasser davor warnen, „happy few“ im Sinne einer reinen Mengenangabe mit ‚wenige‘ zu übersetzen“, da dies „eine Entstellung des Wortsinnes“ sei. Das Sachproblem übergeht er. Die Verfasser fordern nämlich, daß die Erhaltung eines Kunstwerkes auch begründet werden kann. Daß B. dies im Fall der Speerschen Laternen, die er schlicht „schlimm“ findet (B 148), nicht vermag, ist seine Sache. Wenn er den Autoren Unklarheit über die Konsequenzen der Untersuchung vorwirft, indem er suggeriert, sie wollten Objekte aus früheren historischen Phasen in aller Herren Länder zerstören, ist dies eine jener Irreführungen, die auf eine angebliche Kunstfeindlichkeit der ‚Linken‘ abzielen soll — „ein gängiger Vorwurf, wonach Reflexion, zumal zu ästhetischen Gegenständen, potentiell schon eine Form der ‚Bilderstürmerei‘ darstellt“ (Bildersturm, hrsg. von Martin Warnke = Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins Bd.1, München 1973,7). Gerade umgekehrt: Weil in Ost und West schwerste irreparable Unterlassungen begangen wurden, tun Überlegungen darüber not, wie Kunstwerke als Geschichtszeugnisse trotz aller notwendigen Veränderungen erhalten werden können. Aber ‚Linke‘ versuchen bekanntlich, geschichtliche Empirie wenigstens verbal „auszuradiieren“, entweder um ihre Thesen halten zu können (B 164) oder einfach aus „Antipathie gegen die geschichtliche Vielfalt und Besonderheit“ (B 156).

Beim so geführten Abwehrkampf gegen ‚linke‘ Wissenschaft werden zunehmend auch Erkenntnisse und Grundbegriffe bürgerlicher Wissenschaft wieder preisgegeben. So glaubt B., sich über den „Einsatz des Lieblingsbegriffes der ‚Widersprüchlichkeit‘ ...“ (B 158) lustig machen zu können. Der Hegelsche Begriff des Widerspruchs (und nur davon ist bei H/M 46 die Rede) leistet freilich mehr als B.s agnostische Be-

griffsfeindlichkeit wahrhaben will: Er zielt auf jene von B. selbst aus Pinder zitierten „geschichtskritischen Komplikationen“, die Ursache für einander entgegengesetzte Formen bilden können. Daß Pinder dergleichen noch begreifen konnte und – ähnlich Sedlmayr – optische Gegensätze noch als Ausdruck historischer Widersprüche am Kunstwerk feststellen konnte, B. aber nicht mehr (vgl. B 158/159), gibt über den vom Rezensenten vertretenen Stand heutiger Kunstgeschichtsschreibung zu denken.

Gegen Ende seiner Exegese versucht B., den Gegenstand mittels einer von ihm selbst „herkömmlich“ genannten Methode, die nicht spezifisch auf nationalsozialistische Kunst bezogen ist, näher zu kommen. Er wählt andere Vergleichsbeispiele als die Verfasser, verzichtet indessen auf genaue Vergleichskriterien. Erst durch ihre großflächige Zylinderform schließen sich Speers Laternen einer begrenzbaren und von der Berliner Tradition deutlich abgehobenen Gruppe von Laternen an. B. dagegen erscheinen polygonale, vielfältig unterteilte Leuchtkörper als von Speer „nachgeahmt“ (B 161 zu Abb. 4 a), als „nahezu identisch mit Speers Laterne“ (B 163 zu Abb. 3 b). Die Legende, nach der eine konservative Einstellung eine genaue Formanalyse verbürgt, wird von B. besonders überzeugend widerlegt.

Daß Speer die traditionelle Kandelaberform mit Architekturmotiven besetzte, erzeugt Ähnlichkeit mit früher Eisenarchitektur, ermöglicht aber keine „Ableitung“ von daher. B. glaubt jedoch sogar, die geriefelte Säule an einer Vorhallenstütze der London Bridge Station (B Abb. 4 b) könne „Speers Formgebung als entartete Kannelierung begreifbar machen“ (B 163). Die Londoner Bahnhofshallenstütze wäre durch eine ähnlichere auf dem S-Bahnhof Savignyplatz Berlin (1895/1896) zu ersetzen – wenn auf diesem Wege wirklich etwas zur Interpretation der Speerschen Kandelaber zu gewinnen wäre. Hiervon jedoch können B.s Vergleiche nicht einmal ihn selbst überzeugen. Schon zu Beginn seiner Ausführungen „befindet sich der Rezensent insofern in einer merkwürdigen Lage, als über das Endergebnis des Buches im Grunde kein Dissens möglich ist“ (B 148); die am Schluß versuchte „herkömmliche Ableitung, . . . die man leicht als Bestätigung der Thesen von H. und M. mißverstehen kann“ (B 164) begründet tatsächlich keine Aussage über Speers Laternen, die irgendwo von der der Verfasser abweiche.

B. kann also mit seinem Material nichts Weiterführendes anfangen. Nicht zuletzt darin zeigt sich, daß bei ihm kein auf den Gegenstand gerichtetes Interesse am Werk ist, sondern der Wunsch, sich die Anerkennung einer bestimmten Gruppe von Kunsthistorikern zu sichern. Nachdem B. im Verbandsvorstand von 1968 bis 1970, als ein ‚Hauch von links‘ gefiel, Reformbestrebungen und Methodenkritik teilweise konzedierte, hat er heute besonderen Grund, sich konjunkturgerecht als zuverlässiger, sogar brillanter Kämpfer gegen die ‚Linken‘ dazustellen.

Diese ‚Brillanz‘ wird programmatisch mit Mitteln der Sprache erstrebt. Bei B.s vorsätzlicher Begriffsfeindlichkeit verwundert es kaum, daß er die Ausdrucksweise der Verfasser als akademisch bezeichnet (zu diesem Standardvorwurf vgl. schon Herding/Mittig in: Kritische Berichte 1, 1973, H. 3, 62-65). Seine Diktion ist auf den allgemeinen Überdruß an der dürren Sprache positivistischer Literatur berechnet und hebt sich von dieser formal auch wirklich ab.

Inhaltlich vertritt B. freilich noch einen Entwicklungsstand der Faschismuskritik, bei dem man es für ausreichend hielt, dem Objekt mit Gesten subjektiver Empörung zu begegnen („schlimm“) oder ihm Qualitätsmängel zu bescheinigen (falsche Grammatik in Hitlers „Mein Kampf“, B 159; Abwertung Speerscher Laternen gegenüber solchen von Behrens, B 161). Oder dem Objekt wird entsprechend einem von den Verfassern in Anm. 8 analysierten, inzwischen aufgegebenen Topos der ersten Nachkriegszeit die Eigenschaft als Kunstwerk, dem Entwerfer die als Künstler

ohne Begründung abgesprochen (B 159), Analyse durch eine Art Exkommunikation ersetzt. Auch wer NS-Kunst nachträglich als Kunst bezeichnet, gerät in Verdacht. B. selbst vergibt zwar Dissertationen aus dem Gebiet der NS-Kunst, seinen Lesern jedoch will er allen Ernstes vormachen, die Autoren beabsichtigten, eine „triste Diktatur der Unkunst im mißbrauchten Namen der Kunst“ zu errichten (ebd.).

Die verwendete Sprache ist nur scheinbar origineller als die vorgetragenen Inhalte. Ihr auffallendstes Merkmal ist die ständige, z.T. diametral sinnverkehrende Paraphrasierung von Redensarten und Sprichwörtern. Sie dient dazu, das Aussprechen und Begründen von Thesen durch vages Andeuten zu ersetzen. Diese Undeutlichkeit schafft ein sprachliches Ambiente, in dem Vermutungen und Unterstellungen lanciert werden können, ohne schon durch ihre Formulierung aufzufallen – ein Rückschritt gegenüber der Wissenschaftssprache des Positivismus.

Statt zu argumentieren, bewegt B. sich an mindestens zehn Stellen mutmaßend in der Welt der Affekte. Die Verfasser schreiben „zur Langeweile des Lesers“, aber sie „geben sich empfindsam“ (B 159); sich selbst sieht B. einem „Wust von... suggestiven Empfindungen“ ausgesetzt (B 155), hat „einen geradezu unangenehmen Zug empfunden“ (B 158), möchte sich ungern „Gemütschwäche“ vorwerfen lassen (B 160).

Redensart- und Sprichwortphrase, kalkulierte Undeutlichkeit und Emotionalität als Argumentationshilfe – das sind zentrale Merkmale der gegenwärtigen Reklamesprache; sie haben sich bisher nicht derartig auffällig in einem kunstwissenschaftlichen Text durchgesetzt. Unseres Erachtens müßte eine Revision der kunstwissenschaftlichen Fachsprache an andere Qualitäten der Umgangssprache anknüpfen. Reklamehafte Effekthascherei zerstört wissenschaftliche Kommunikation; wo dieser Zweck dominiert, verfällt die Fähigkeit zu rationaler Argumentation.

II

Eine weiterführende Auseinandersetzung als sie mit B. möglich ist, wäre vor allem notwendig, um die schon im Titel der Publikation genannte, vom Rezensenten übergangene Alltagsproblematik weiterzuentwickeln. Auch gilt es, eine Reihe offener Fragen zu klären, die in unserer Abhandlung erst angedeutet wurden.

Im Text wurde ausgeführt, daß Begriff und mögliche Bezugspunkte einer Repräsentation demokratischer Werte „auch von den Mitgliedern des Bauhauses unzureichend bedacht worden waren“ (H/M 52). Daß B.s Einwände gegen diese Feststellung an der Sache vorbeigehen, wurde in der genannten hektographierten Erwiderung nachgewiesen. Die bis heute ungelöste Frage ist aber, wie die Werte der Demokratie repräsentativ dargestellt werden könnten. Die bei B. (162) angeführten Beispiele der Weimarer Zeit treffen insofern nicht, als sie keineswegs für repräsentative Straßen gedacht waren; Laternen in Siedlungen finden sich in genügender Zahl. Auch Julius Posener vermochte trotz seiner fundierten Kenntnis dieser Jahre kein Beispiel zu nennen, wo die Angehörigen des Bauhauses „Demokratie“, „Gemeinschaft“ usw. entweder explizit oder implizit zum Zweck der Repräsentation dieser Werte thematisiert hätten. Autoritäre Systeme wie der Nationalsozialismus, d.h. Gesellschaften, die auf Führerpersonen und Rituale fixiert sind (ohne daß dies die einzigen Bestimmungen wären), lassen sich offenbar leichter repräsentativ darstellen.

Was im Text wirklich zum Bauhaus bemerkt wurde, sollte dem Irrtum vorbeugen, als hätte dieses „schlechterdings richtige“ Problemlösungen erarbeitet, die im Deutschland der Nachkriegszeit „nur zu wiederholen gewesen“ wären (B 160). Um einer Überforderung wie einer Überschätzung des Bauhauses entgegenzutreten,

wäre auch nach der Tätigkeit anderer Institutionen mit kunstpädagogischer Aufgabenstellung zu fragen. Für Überlegungen zur künstlerischen Selbstdarstellung der Republik war vor allem der Reichskunstwart (seit 1919) zuständig. Da bereits im Kaiserreich eine Bild- und Zeichenpropaganda gepflegt worden war, die nationale und monarchische Gehalte systematisch miteinander verflocht, war es eine schwierige Aufgabe, nunmehr zwar nationale Kontinuität faßlich zu machen, aber monarchische durch republikanisch-demokratische Wertvorstellungen zu ersetzen. Wo man in Edwin Redslobs Tätigkeitsbericht „Die künstlerische Formgebung des Reichs“ (Berlin 1926) die Reflexion dieses Problems erwarten würde, stehen stilgeschichtliche Hinweise: „Die Zeit des neuen Deutschen Kaiserreiches fiel in die Zeit der Wiederaufnahme der Renaissance, und so gestaltete sie auch ihr Adlerbild in Formen, die man damals für Merkmale der Zeit der letzten Ritter ansah. Unsere Zeit sieht grundsätzlich anders...“ (S. 6). Die Wölfflinsche Vorstellung von einer Geschichte des Sehens tritt vor eine kritische Sicht der realen Geschichte; ihre wirklichen Akteure werden sämtlich durch den Begriff „Zeit“ ersetzt. Selten wird so deutlich, wie kunstwissenschaftliche Lehrsätze einen politischen Verantwortlichen von Reflexion ablenken können. Geradezu umgekehrt stellt sich der Abschnitt „Staatlicher Feiern“ (S. 27–28) dar: hier betonte Redslob die gegenüber dem Kaiserreich neuen Anlässe und Inhalte, ging aber mit keinem Wort auf das Problem ein, ob dafür spezifische Ausdrucksformen gefunden werden konnten. Das eindrucksvolle Lichtfest, mit dem der Verfassungstag von 1928 schloß, ist zwar am Schluß von Redslobs Aufsatz „Taten des Lichts“ (in: Die Reklame 21, 1928, 667–669) erwähnt, aber in eine Reihe mit Beispielen kommerziell orientierter Städtewerbung gestellt, nicht etwa auf spezifische Mittel zur Selbstdarstellung einer modernen Republik befragt worden.

In einer späteren Untersuchung Redslobs (Des Reiches Straße, Leipzig 1940, 475) verdeckt wiederum der Zeitbezug der Formen ihre konkrete politische Repräsentation: „Die folgenden Jahre gaben der West-Ost-Achse der Reichshauptstadt im Sinne der Zeitgeschichte die Weihe, sie ließen gleichzeitig mit den großen städtebaulichen Planungen ein neues Kapitel Berlins als der Hauptstadt des Großdeutschen Reichs anheben“.

Eine gefestigte Vorstellung von demokratisch engagierter Kunst und Stadtplanung hätte solche Einschätzungen verhindert. Es läßt sich nicht ausschließen, daß die unvollkommene Herausbildung demokratischer Traditionen im visuell-ästhetischen Bereich schwerer wiegende Folgen hatte. Sie erleichterte es den Nationalsozialisten, unbefriedigte und unreflektierte Schau- und Selbstdarstellungsbedürfnisse der Massen mit Mitteln anzusprechen, die von der Republik weder genutzt noch problematisiert worden waren. Sie erschwerte es nach 1945, adäquate Alternativen zur nationalsozialistischen Repräsentationskunst zu finden. Diese denkbaren Ursachen jedoch von anderen Kausalfaktoren zu isolieren, die im Nachkriegsdeutschland auftraten, wäre eine wiederum abwegige Überschätzung der Determination durch Formtraditionen.

Im Buch wie in der Rezension ist eine noch weiter zu klärende Frage aufgeworfen. B. wirft den Verfassern ein assoziierendes Interpretationsverfahren vor, da sie erwähnen, woran verschiedene Motive „erinnern“, worauf sie „verweisen“ und welchen anderen sie „ähnlich“ sind (vgl. bes. B 150). Indessen ist das Assoziieren eine unentbehrliche Grundlage des künstlerischen und wissenschaftlichen Denkens. Berechtigt ist die Ablehnung einer „Assoziationskunstgeschichte“, sind Einwände gegen das in Publikationen und Vorlesungen häufige Darlegen persönlicher Assoziationen, die nicht darauf untersucht werden, ob sie auch solche der Künstler, der Auftraggeber und des Publikums gewesen sein können. Anderes gilt für unseren Versuch,

den zur Entstehungszeit vorhandenen Interessen- und Vorstellungsrahmen zu bezeichnen, auf den sich der Entwerfer Speer beziehen konnte. Die dabei sichtbar gewordenen Zusammenhänge sind (entgegen B 157/158) nicht ausschließlich an den Laternen oder sogar an einem einzelnen Motiv abgelesen worden.

Bei der Frage nach den von Speers Laternen ausgelösten Assoziationen wurde vielmehr davon ausgegangen (H/M 31), daß dasselbe Kunstwerk von verschiedenen Rezipientenschichten verschieden verstanden wird und unter Umständen verstanden werden soll, daß es also keine ‚einzig richtige‘, ohne Bezugnahme auf konkrete Kommunikatoren und Rezipienten feststellbare Bedeutung gibt (vgl. Herding/Mittig in: Kritische Berichte 1, 1973, H. 3, bes. S. 115). Auch daraus folgt, daß der Inhalt eines Kunstwerkes nicht auf das begrenzt zu sein braucht, was dem Künstler bei seiner Arbeit bewußt ist. Hiervon geht Speer selbst (s. Anhang) in der zentralen Passage seines Briefes vom 5.12.1975 aus, wo er freilich diesen Faktor nicht mit der Industrie in Verbindung bringt; seine Absicht, zur Aufklärung über das NS-System beizutragen, hat an derselben Stelle Grenzen, an der auch die traditionelle Kunstwissenschaft mit ihren Untersuchungen zur NS-Kunst innehält. Eine fortführende Abhandlung könnte dagegen die Bedeutung der Großfirmen als Ausführende oder als Auftraggeber für die Entwicklung der NS-Kunst genauer untersuchen. Die in der Geschichtswissenschaft geführte Diskussion (zu ihrem Stand vgl. Henry Ashby Turner, Jr., Großunternehmertum und Nationalsozialismus 1930–1933, in: Historische Zeitschrift 221, 1975, 18–68) wäre in den Bereich der Kunstpraxis zu verlängern. In dem hier gewählten Fall spielte die AEG eine besondere Rolle als Mithalterin der Laternen (H/M 13), als Verkäuferin von Nachahmungen (ebd. 39) und als ein Unternehmen, das Erfahrungen des von Speer geleiteten Amtes „Schönheit der Arbeit“ auswertete (Anm. 25). Solche punktuellen Verbindungen auf breiter Basis firmengeschichtlicher Forschungen zu diskutieren, bleibt ein Desiderat. Schon jetzt läßt sich aber feststellen, daß die Nationalsozialisten intensiv die Beleuchtungstechniken nutzten, die für den „werbenden Straßen-Aufmarsch der Ware“ (Gamma in: Dt. Bauzeitung 68, 2, 1934, 789) entwickelt worden waren. B.s Vergleich mit modernem Geschäftsstraßenlicht trifft zwar weniger die Ost-West-Achse, die im Ostteil kilometerweit durch den waldigen Tiergarten führt, sondern ließe sich besser auf die geplante Nord-Süd-Straße beziehen; er kann dann aber in der Tat verdeutlichen, daß die nationalsozialistischen Entwerfer die damals sogenannte „Lichtarchitektur“ (von innen erleuchtete Glas- und Kunststoffflächen) ablehnten. Flutlicht und Scheinwerferstrahlen (vgl. z.B. Speer 1969, 40, 71) wurden dagegen vielfach verwendet. Der Kontrast zwischen diesen vorherrschenden Wirkungsmitteln nationalsozialistischer Propagandakunst und den niedrigen Laternenketten der ehemaligen Ost-West-Achse dürfte zu dem Eindruck von Wohnlichkeit beigetragen haben, der dort gegenüber anderen Wirkungskomponenten besonders dann hervortrat, wenn die Laternen im Alltag ohne beleuchtete Pylonen, Adlerwände und Fahnen zur Geltung kamen.

In dem damit angeschnittenen Beziehungsfeld von Reklame und Propaganda sind u.E. noch weitere Forschungen nötig. Im Text wurde nur der Nachweis versucht, daß Hoheitsmotive dieser nationalsozialistischen Kunstwerke nicht die präbendierete Erhabenheit über die Motivwelt des kommerziellen Alltags leisten konnten (H/M 39). Die Frage nach konkreten Beziehungen zwischen diesen Bereichen ist offen. Fälle, in denen die Reklame die Propagandamittel des NS-Systems verwertete, sind in großer, leicht noch vermehrbare Zahl benannt worden (vgl. auch Berthold Hinz, Die Malerei im deutschen Faschismus = Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins Bd. 3, München 1974, 87/88, 117/118; Hermann Hinkel, Zur Funktion des Bildes im deutschen Faschismus, Gießen 1975, 28, 32, 48, 66, 82–

84, 104). Ursachen für den Erfolg der nationalsozialistischen Propaganda werden eher da sichtbar, wo die Reklame zur Wegbereiterin der NS-Kunst wurde. Sie gab den Künstlern außer formal progressiven auch ausgesprochen altertümelnde Mittel an die Hand, vor allem jedoch stimmte sie das *Publikum* ein: auf stereotype Motivwiederholung im ganzen Reich wie im einzelnen Bauwerk, auf Antiken- und Germanenkult, auf mittelalterliche Stilisierung von Bild und Schrift und anderes mehr. Eine Untersuchung wie die von Gerhard Voigt, Goebbels als Warentechniker (in: Warenästhetik, Beiträge zur Diskussion ... = edition suhrkamp 657, Frankfurt a.M. 1975, 231–260) wird auch für den Bereich der NS-Kunst anzustellen sein.

Doch ist nicht nur nach möglichen Erkenntnisfortschritten zu fragen, sondern zugleich danach, wie Information und Kritik zur öffentlichen Kunst des Nationalsozialismus dem Publikum vermittelt werden können, insbesondere dem Alltagspublikum, dem die Werke des Nationalsozialismus als Determinanten im Straßenbild, als Amtsgebäude, als Arbeits- und Erholungsstätten weiterhin gegenüberreten.

Die im Text vorgeschlagenen Informationstafeln – von B. ungeachtet ihrer Inhalte als „Rückfall in das dunkle Mittelalter“ (B 157) bewertet – gehören im Bild vieler Städte schon längst zu den Selbstverständlichkeiten. Gerade jetzt beginnt die Erkenntnis durchzudringen, daß eine Denkmalpflegedidaktik entwickelt werden muß (Harold Hammer-Schenk in: Kritische Berichte 4, 1976, Heft 2/3, 83–85). Unter ihren Medien kann die Informationstafel nur die kleinste Münze sein. Umso weniger ist einzusehen, warum sie allein den touristisch genutzten und auratisch dargebotenen Kunstwerken vorbehalten bleiben soll. Eine adäquate Information könnte im vorliegenden Fall z.B. auch im Berlin-Pavillon (nahe S-Bahnhof Tiergarten) angebracht werden. Derartige Räume, auch Etagen günstig gelegener Museen dürften ein unentbehrliches Medium sein, einer entstehenden Denkmalpflegedidaktik (über die Anbringung von Schrifttafeln hinaus) die Mittel und Erfahrungen der Museumsdidaktik zunutze zu machen.

Anhang

Brief Albert Speers an die Verfasser vom 5. Dezember 1975

Haben Sie herzlichen Dank für die Übersendung Ihres Buches über die Berliner Laternen! Nie hätte ich, als ich damals die Laternen zeichnete, gehaut, daß sie Gegenstand einer grundsätzlichen Erwägung werden könnten. Diese Überraschung führt auch dazu, Ihnen zu schreiben.

Zu der umstrittenen Frage, inwieweit die Industrie nun wirklich eine Art Träger-Funktion übernommen hatte, möchte ich mich nicht äußern. Mich interessierte an Ihrer wertvollen Ausarbeitung eher, daß ich unbewußt viel mehr einer Zeitströmung zum Ausdruck verhalf, als ich das bisher angenommen habe. Auch ich könnte mich mit dem Gedanken befreunden, daß ich mich damals in einer alles umfassenden „Bewegung“ befand, der ich Ausdruck geben wollte.

Mir scheint gerade aber das unbewußte Schaffen von Voraussetzungen, das Schaffen von Wirkungen, wie Sie sie in Ihrem Buch zusammengestellt haben, ein interessantes Faktum zu sein. Wie weit ist das auf Künstler oder Architekten beschränkt oder wie weit ist es ein Spezifikum jeder Periode, auch der heutigen, daß intellektuell Hochstehende sich mit den Gegebenheiten identifizieren? Die Fähigkeit zu adaptieren, die ich zwanzig Jahre in Spandau üben konnte, menschliche Gleichgültigkeit, aber auch die Nestwärme einer unisonen ‚Volksgemeinschaft‘ kumulieren sich zu einer suggestivwirkenden Faszination.

Diese kunsbeflissenen Schreiber wie Rittich oder sogar Schrade, wurden von mir nicht ernstgenommen. Ich fand damals ihr Bemühen, einen ideologischen Unterbau zu dem zu schaffen, was ich ohne sie gestaltet habe, unfruchtbar und manchmal auch lächerlich.

Ob wir gelegentlich einmal darüber diskutieren sollten, was ich von den Zielen, die diese Lampengalerie hatte, bewußt tat und was vielleicht nur im Unbewußten vorhanden war?

ZU DEN DREI FOLGENDEN BEITRÄGEN

Die drei nachfolgend abgedruckten Beiträge erwidern Rezensionen, die gegen Veröffentlichungen der kritischen Kunstwissenschaft gerichtet waren. Als Ort der Entgegnung hätte sich die Kunstchronik, in der der größte Teil dieser Besprechungen erschienen ist, angeboten. Auf Grund ihrer Redaktionsstruktur sah und sieht sich die Kunstchronik entgegen ihrer eigenen Tradition aus den fünfziger Jahren nicht in der Lage, als Forum einer solchen Auseinandersetzung zu dienen.

Der Beitrag von Warnke geht auf eine Anfrage der Redaktion der KB zurück, auf ähnliche, auch weiter zurückliegende Besprechungen einzugehen – obwohl über den Sinn der Antwort auf Angriffe gegen kritische Publikationen grundsätzliche Zweifel bestanden. Hinz lehnte es ab, die Rezension seiner Arbeit zum Bild im deutschen Faschismus zu kommentieren, weil er sein Buch im Gegenstand der Besprechung (Arndt, ebenfalls Kunstchronik) nicht wiedererkannte.

Repliken auf Rezensionen geraten immer in die Gefahr, als Ausdruck von Empfindlichkeit oder Beckmesserei gewertet zu werden. Trotzdem sind sie hier erschienen, nicht nur um Details zu widerlegen, sondern um die Art und Weise zu charakterisieren, in der die Auseinandersetzungen bisher geführt wurden. Die Beiträge verstehen sich nicht als ein Aufruf zur Beendigung der Diskussion im Fach Kunstgeschichte, sondern als eine Aufforderung, eine Grundlage herzustellen, auf der eine qualifizierte Auseinandersetzung erst begonnen werden kann.

Redaktion