

## REZENSIONEN

KLAUS HERDING/HANS-ERNST MITTIG, *Kunst und Alltag im NS-System. Albert Speers Berliner Straßenlaternen*. Anabas-Verlag, Gießen 1975, 93 S., 44 Abb., brosch. DM 8,80.

„Das Licht . . . füllt die Einbildungskraft mit wunderlichen Gestalten und Bildern und gibt den Gedanken eine Färbung, wie sie ihnen keine andere Lampe, patentiert oder nicht patentiert, verleihen kann.“

Wilhelm Raabe, *Der Hungerpastor*

Die beiden Autoren haben ein interessantes Thema aufgegriffen, das „durchaus den Reiz der geschichtskritischen Komplikationen“ hat, wie Pinder das genannt hat (Gesammelte Aufsätze, S. 91). Herding und Mittig handeln die Speer'schen Straßenlaternen von 1938 (Abb. 1 + 2a) in einem langen Büchlein ab, wofür zwei Gründe bestimmend gewesen sein mögen: Der Versuch, die Laternen in eine Erörterung von Prinzipien nationalsozialistischer Kunst- und Kulturpolitik und einiges mehr einzureihen, schließlich das offenbar sehr drängende Anliegen, der Studie einen selbstbestimmten Rang in einem Methodenstreit zu verleihen, in dem man sich das Attribut fortschrittlicher, „überlegener“ Wissenschaftlichkeit, wie Napoleon seine Krone, selbst verleiht.

Die Autoren stellen ihr Licht zwischen Vorwort und letzter Umschlagseite gewiß nicht unter den Scheffel: „Der vorliegende Text ist einer der ersten und exemplarischen Versuche, die theoretische Fundierung der Kunstwissenschaft auf die ihr zugrundeliegenden Bedingungen zu verbinden mit der konkreten Analyse von Objekten“ (letzte Umschlagseite). Rührend selbstgefällig sieht sich die Studie im Zusammenhang „mit der allmählich differenzierteren Bloßstellung bürgerlich-positivistischer, zum Teil noch idealisierend verbrämter Interessen . . . deren Wortführer ihre . . . Argumentationsbasis verloren“ hätten (S. 6). Die Autoren werden sich da nicht wundern dürfen, wenn man ihren Text ernster nimmt, als es das Objekt eigentlich verlangt. Das soll hier mit aller Ausführlichkeit geschehen. Dabei befindet sich der Rezensent insofern in einer merkwürdigen Lage, als über das Endergebnis des Buches im Grunde kein Dissens möglich ist: Die Laternen sind (trotz des Widerspruchs meiner minderjährigen Kinder) schlimm, denn sie sind Teil einer Herrschafts-, H. und M. sagen Disziplinierungs-Strategie eines totalitären Systems, das Autoren und Rezensent froh, H. und M. aber nicht so ganz überzeugt sind, völlig los zu sein. In dieser Nuance allerdings bricht der Gegensatz zu der eigentlichen Grundthese des Buches auf, so wie der Rezensent sie versteht: Indem die Speer'schen Lampen an großbürgerliche, kapitalistische, feudalistisch-absolutistische Vorbilder anknüpften, beleuchteten sie eine entsprechende gesellschaftliche Struktur des Nationalsozialis-

mus. Dieser behauptete Zusammenhang stellt sich den Autoren als Kontinuität dar, weil auch das Bauhaus, als der gestalterische Repräsentant der Weimarer Republik, die gesellschaftliche Funktion der industriellen Produkte nicht reflektiert habe, eine Weimarer Alternative zum zweiten und dritten Reich also nicht zugestanden wird. Daß die Lampen immer noch brennen und der Berliner Senat Millionen zur Erhaltung des spätbürgerlichen Dauerbrandes ausgibt, beleuchtet die These der Autoren, daß die Bundesrepublik die monopolkapitalistischen Verhältnisse des Nationalsozialismus fortsetzt.

Die für den Rezensenten methodologisch interessante Frage ist nicht, ob die Autoren welchen politischen Überzeugungen auch immer anhängen, die solcher Thesen aus welchen Gründen auch immer bedürfen, sondern die wissenschaftliche Frage, ob die formale Gestaltung der Speer'schen Lampen damit irgend etwas zu tun hat: Spiegelt ihre formale Erscheinung die vorgegebene ökonomische Grundstruktur einer bürgerlichen, nicht nur einer faschistischen Gesellschaft wider? Hält das Großkapital Licht und Leuchte am Leben? Die Speer'sche Laterne als Barometer einer auf unveränderlich stehenden deutschen Großwetterlage, die vom Feudalismus und Absolutismus zum wilhelminischen Großbürgertum, dessen Restauration in Weimar bis zum Nationalsozialismus und in den Monopolkapitalismus oder auch Spätkapitalismus der „BRD“ reicht. Läßt sich das aus der Formgebung der Laternen ablesen, bestätigt die Kunstgeschichte, so erweitert, bestimmte Axiome eines marxistischen Geschichtsbildes oder wird die Kunstgeschichte hier als Ancilla eben solcher parteipolitischen Glaubensbekenntnisse mißbraucht? Was tragen solche Analogiebildungen zwischen bestimmten sozial- und kunstgeschichtlichen Sachverhalten zum Verständnis dieser Lampen bei, des Kontextes, in dem sie stehen, und was lernen wir schließlich über die Struktur des Nationalsozialismus, und sei es nur in einem Detailaspekt, hinzu? Solche Fragen zwingen zu einer kritischen Überprüfung der kunstgeschichtlichen Verfahrensweise der Autoren.

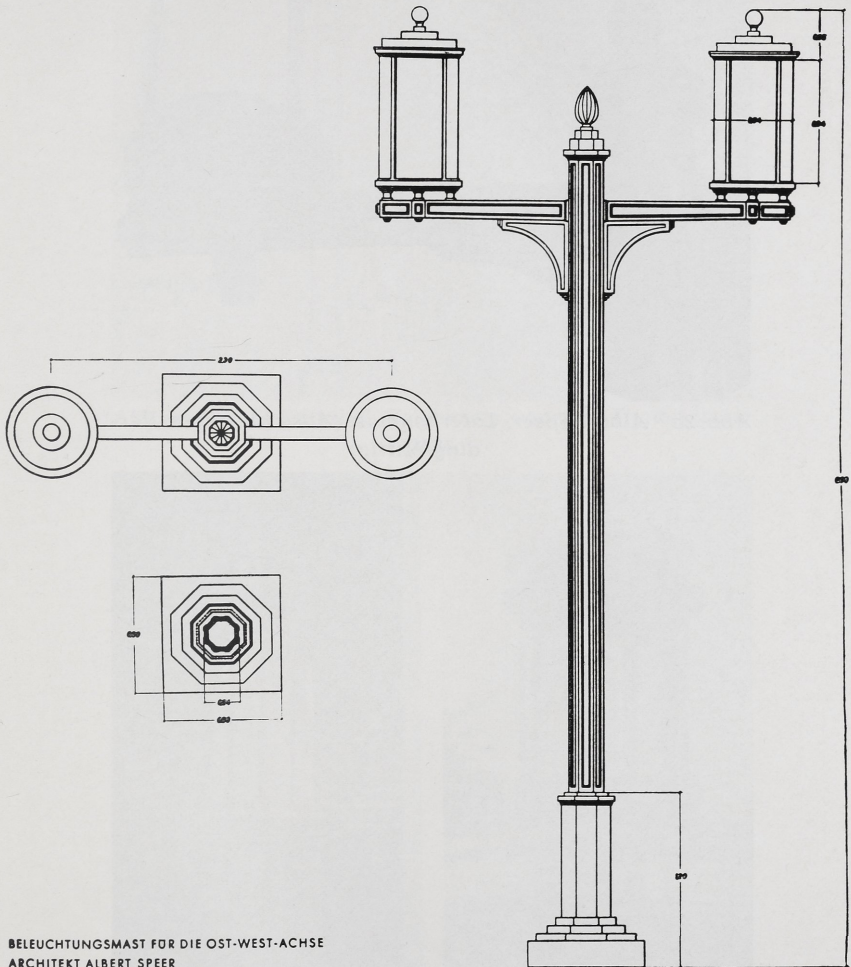
Das Buch behandelt in dem Kapitel „Entstehung, Beschaffenheit“ die fast 400 Laternen, die den Straßenzug Kaiserdamm — Bismarckstraße — Straße des 17. Juni begleiten. Sie gehören zu der 1937 von Albert Speer begonnenen Ausgestaltung der Ost-West-Achse, die zusammen mit der nie realisierten Nord-Süd-Achse Berlin zur Hauptstadt des Dritten Reiches umgestalten sollte. Verantwortlich für alle Details des gigantischen Vorhabens, also auch für die Straßenlaternen, war Albert Speer. Die Autoren vermögen Licht in Einzelheiten des Planungsprozesses zu bringen, indem sie einen Entwurf vom Leiter der Berliner Stadtbeleuchtung, Eberhard van der Trappen, veröffentlichten. Speer lehnt diesen ab, legt einen eigenen Entwurf vor, der ausgeführt wurde, nachdem Hitler ihn ohne Änderung akzeptiert hatte. Am 20. April 1939 wurde die Ost-West-Achse eingeweiht.

An diese Informationen schließen sich interpretierende Betrachtungen über

die Erkennbarkeit der zur Herstellung nötigen Arbeitsvorgänge an und, im Kapitel „Bedürfnisse, Funktionen“, über die bewußt angestrebte Wirkung der Laternen (S. 17 ff.). Hier beginnen die Autoren mit vielfach vagen, bloß suggestiven Eindrücken oder aber mit Beobachtungen von entwaffnender Richtigkeit zu argumentieren: die Laternen „versinnbildlichen“, da sie in einer Reihe, „parallelistisch“, stehen, den militärischen Vorstellungsbereich. Der Aufriß „erinnert“ die Autoren aus unerfindlichen Gründen „an die Gestalt eines Menschen“. Die Form der Speer'schen Lampen trete der „Gedankenverbindung zwischen Laternen und lockender Weiblichkeit entgegen“, was mit Hinweis auf Lili Marleen und die Prostitution, der die Straße des 17. Juni „u. a.“ diene, belegt wird. Die Laternen „verweisen“ ferner „in den Bereich des Sepulkralen“, weil sie Kandelabern, einem Hauptrequisit bei Aufbahrungen, „ähnlich“ seien und an Urnen „erinnern“. Dieser Gedanke wird begründet mit dem, was man als den Versuch einer Beschreibung der eigentlichen Leuchtkörper bezeichnen könnte. Ich zitiere den Text in extenso (S. 22): „Die Leuchtkörper, die auf je vier Füßen stehen und schwere Deckel tragen, erinnern an Schaugefäße, vor allem an Urnen. Berliner Graburnen sind seit den dreißiger Jahren häufig als Zylinder geformt; Herstellerfirmen boten überwiegend zylindrische Urnen an“. Zum „Beweis“ dieser Assoziationen wird in Anm. 38 eine Auskunft der Firmen Grieneisen, Berlin, und Fölsing, Hasede, mitgeteilt und alles mögliche Irrelevante herangetragen, um aus den Laternen „Todesgedanken“ herauszulesen, die „die Disziplinierung unterstützten“. Daneben verwiesen „manche der verwendeten Motive zugleich in Bereiche des Feiertäglichen und damit des Erhebenden“, ohne daß der Leser außer der „großzügigen Weiträumigkeit der Straße selbst“ (S. 25) und der Zweiarmigkeit der Kandelaber erfährt, warum.

Unsere Speer-Interpreten vermögen aber auch das glatte Gegenteil solcher Todesgedanken und des Feiertäglichen aus den Leuchten zu lesen. Die steifen Gestänge können auch noch „wohnliche Atmosphäre“, den „alltäglichen Erlebnisbereich“, einen „anheimelnden, beruhigenden Effekt“ ausstrahlen (S. 26). Da fragt sich der Leser langsam, mit welchen formalen Mitteln Albert Speer das alles gleichzeitig vollbrachte, H. und M. haben es jedenfalls mit einem Verfahren erreicht, das Alfred Grosser die für den Neo-Marxismus typische „magische Erklärung“ genannt hat, bei dem ein Sachverhalt durch einen Tatbestand und zugleich dessen Gegenteil „erklärt“ werden kann.

Im Kapitel „Zielgruppen, Interessen“ liefern die Autoren Elemente einer typen- und formgeschichtlichen Ableitung der Speer'schen Kandelaber. Zu ihrem historisierenden Charakter wird nur auf die Sektion „Historismus“ des 14. Deutschen Kunsthistorikertages 1974 verwiesen (Anm. 50), obwohl dort von NS-Kunst gar nicht gehandelt wurde. Diese historisierenden Rückgriffe „sollen bereits etablierte Herrschaft befestigen und legitimieren“ (S. 28): die Drei-Stufen-Sockel und die kantigen Formen verleihen den Kandelabern „dorischen Charakter“. Sockel, Achteckigkeit, der allgemein dürre Charak-



BELEUCHTUNGSMAST FÜR DIE OST-WEST-ACHSE  
 ARCHITEKT ALBERT SPEER

Abb.1 Albert Speer: Entwurf für die Laternenmaste der Ost-West-Achse  
 in Berlin (Foto: Herding/Mittig)

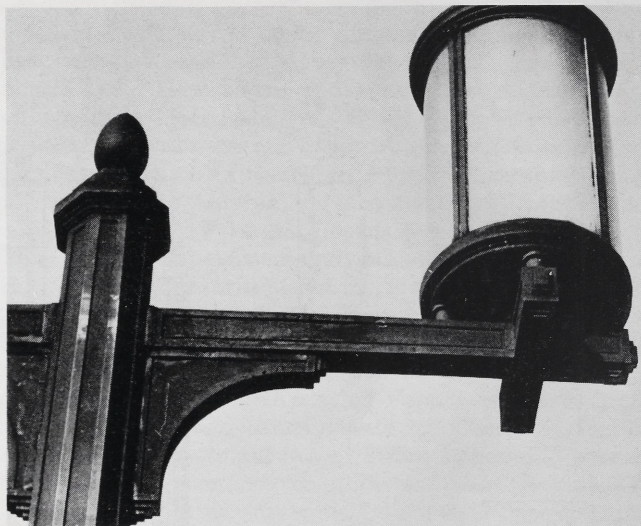


Abb. 2a Albert Speer: Laternenmast (Ausschn.) (Foto: Herding/Mittig)

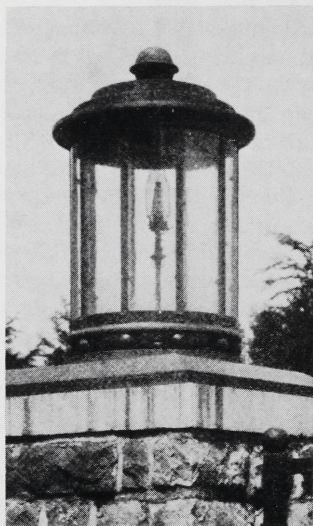


Abb. 2b Peter Behrens: Portallaterne Haus Cuno in Hagen

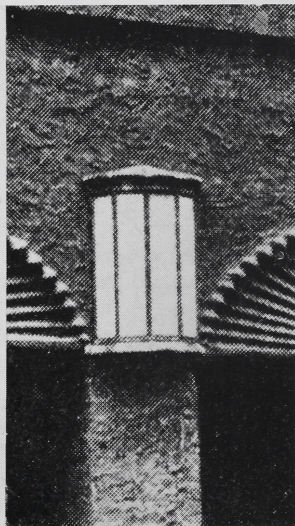


Abb. 2c Hans Poelzig: Laterne am Großen Schauspielhaus Berlin

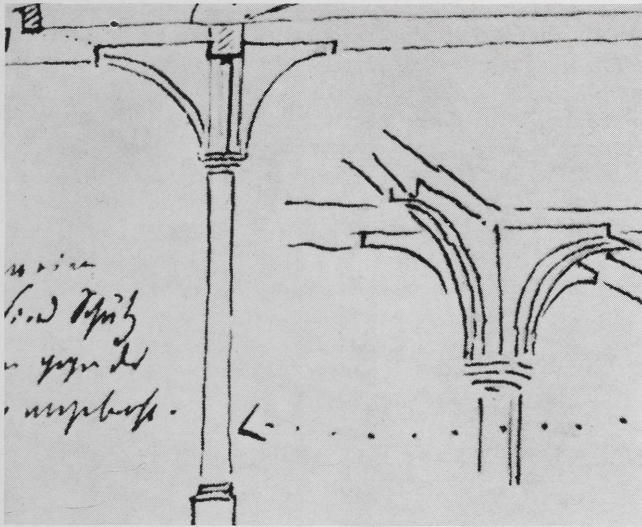


Abb. 3a K. F. Schinkel: Zeichnung von der Englandreise  
1826

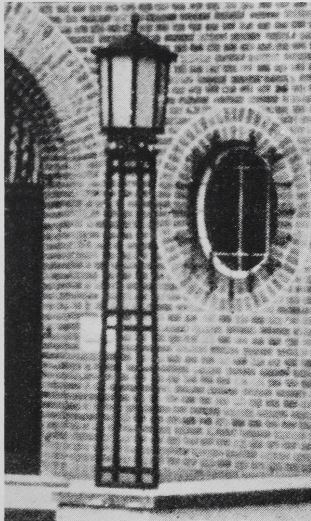


Abb. 3b Paul Schultze-  
Naumburg: Laterne am  
Kreishaus Parchim



Abb. 3c Friedrich Wein-  
brenner: Laterne am Ron-  
dellplatz Karlsruhe



Abb. 4a Peter Behrens: Laterne  
am Portal der AEG Berlin-  
Wedding

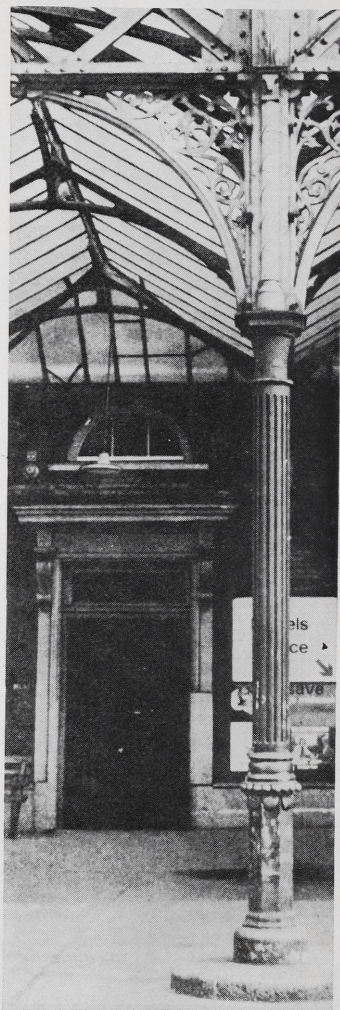


Abb. 4b London Bridge Sta-  
tion, Stütze der Vorhalle

ter widersprechen, nach meiner Auffassung, jedoch in eklatanter Weise dieser „Analyse“, der man hohen didaktischen Wert beimessen darf, denn auch, wie man's nicht machen soll, müssen die Studenten ja schließlich lernen.

Nicht besser steht es mit dem als „zentrales Motiv“ bezeichneten „römischen Pinienzapfen“. Er sei ein „Herrschaftszeichen“, das als solches wirken könne, auch wenn es unverstanden bliebe (S. 31), und unverstanden wird es und werden die Autoren bleiben müssen, da die Längsriefelung für mich mehr als eine vage Assoziation mit dem Pinienzapfen nicht zuläßt.

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, fällt aber stattdessen noch hinter die gute alte „Geistesgeschichte“ zurück, die Kunstwerke als „Ideenträger“ wenigstens verständlich zu analysieren vermochte. Man glaubt dem Volke, den Arbeitern, der Öffentlichkeit, den Studenten, den Volksschülern, dem Fortschritt oder wem sonst zu nützen, indem man sprachlich und terminologisch akademischer denn je argumentiert, durch Verzicht auf Präzision aber Aktualität und in Teufels Namen auch Relevanz denen suggeriert, die den Wahrheitsgehalt durch den Wust von Anmerkungen und suggestiven Empfindungen gar nicht nachzuprüfen vermögen. Hier wird in fataler Weise zirkelhafte Eintracht mit erreichter Öffentlichkeit wegen einiger Zeitungsartikel (Anm. 1) verwechselt.

Die beschriebenen Motive der Laternen seien im preußischen Klassizismus des frühen 19. Jahrhunderts nachzuweisen, eher in Werken der Schinkel-Nachfolge als bei Schinkel selbst. Besser jedoch eigneten sich „die von der Großbourgeoisie der Wilhelminischen Ära verwendeten [Formen] zur Darstellung nationalsozialistischer Herrschaft“ (S. 29). Abgebildet wird eine Portallaterne aus der ehemaligen Bayerischen Botschaft in Berlin von 1896 (Abb. 29), deren historisierender und vegetabilischer, insgesamt zweifelsohne teurer, deshalb wohl wilhelminisch-großbourgeoisier Dekor nichts mit der Speer'schen Lampe zu tun hat. Die ähnlich zylindrische Grundform ist so sehr Teil der formalen und funktionalen Definition dieser bestimmten Laternenform, daß ihre sozialgeschichtliche Aussage durch eine Manipulation erpreßt werden muß, die sich nur durch eine noch schlechtere beantworten läßt: die Form der Speer'schen Lampen knüpft an vorindustrielle Gesellschaftsstrukturen an, weil eine viel ähnlichere als die preußisch-wilhelminische Laterne der Bayerischen Botschaft in der von David Teniers d. J. u. a. in einem Berliner Bild gemalten miefigen Wachstube baumelt. Eine holländische Firma bot 1912 eine Nachbildung dieser Teniers-Lampen an (s. Mod. Bauformen, 11, 1912, H. 12, Beil. S. VI). „Daneben wurden auch Formen aus der Zeit des französischen Absolutismus benutzt und abgewandelt“, wie die



vier Laternen an der Pariser Place des Victoires von 1686 beweisen sollen, denn „Speers ebenfalls zylindrische Leuchtkörper bestehen wie jene aus für sich gerahmten Kompartimenten“ (S. 29). So simpel ist der Nachweis des ideologischen Bezugs zwischen Nationalsozialismus und französischem Absolutismus! (S. 32). Warum nicht gleich beim preußischen Feudalismus als Bezugspunkt bleiben, bemerkte doch ein Beobachter der Verhältnisse anno 1740 (wie H. und M. 1975), die Berliner Laternen stünden „alle egal in gleicher Höhe, und wo es sich sonst schicket in einer Linie“ (E. Consentius, Alt-Berlin anno 1740. Berlin 1925<sup>3</sup>, S. 8). Genauso schlicht reden nach Schultze-Naumburg die Dachziegel von der Volkstümlichkeit eines Bauernhauses. Gottfried Semper konnte jedenfalls nicht ahnen, daß seine Forderung, die Geschichte eines Volkes aus der Form einer Schale abzulesen, so nahtlos an Berliner Straßenlaternen zu erfüllen wäre. Kein Wunder, daß „diese NS-Lampen auch solchen des Louis-Seize“ gleichen „und an die [Ideologie] der etablierten Industrie- und Handelsbourgeoisie anklingen“. Was sollen die Lampen auch sonst tun, wenn zylindrische Form und Unterteilung derselben, also die allgemeinste lexikalische Definition von „Laterne“, der „Trivialbegriff des Gegenstandes“ (Schinkel), den Autoren für derartige „Analysen“ ausreichen?

Diese vier Laternen-Vergleiche sind der ganze reale kunsthistorische Beitrag des Buches. Es folgen Exzerpte und Paraphrasen aus lauter vermutlich richtigen und bekannten Einsichten anderer Disziplinen. Nur die Binsenwahrheit, daß formale Rückgriffe ideologischen Bezug bedeuten können, nicht der tatsächliche Nachweis, stützt die Argumentation.

Derartige Schlußfolgerungen auf einen so schmalen Denkmälerbestand zu stützen, heißt die Kunstgeschichte der jüngsten Vergangenheit auf die Materialbasis der Urgeschichte zu reduzieren. Hier offenbart sich eine Antipathie gegen die geschichtliche Vielfalt und Besonderheit, eine Schrumpfung kunsthistorischer Aufgaben, die an die Stelle der unendlichen Differenzierung in der geschichtlichen Entfaltung der künstlerischen Produkte die Öde einer statischen sozialgeschichtlichen Begrifflichkeit setzt — eine fatale Parallele zur normativen Ästhetik. Die Lampen müssen ununterscheidbar gemacht werden, man zitiert darum nur vier — keine nach 1896! —, um sie der Grundthese des Buches, der „Kontinuität“ wegen der immer gleichen ökonomischen Basis, einpassen zu können. Wozu sich mit dem historischen Gehalt der Form, den Bedingungen der spezifischen Erscheinungsweise eines künstlerischen Sachverhalts abgeben, die konkrete Wirkung im Planungsprozeß seines Entwerfers aufklären, wenn die Geschichte der europäischen Straßenlaterne, wie die der Badewanne oder des Wasserlosetts, doch nur die der feudalen Straßenlaterne ist und sie dieses auch unter großbürgerlichen, faschistischen und spätkapitalistischen Gesellschaftsformen im Grunde bleibt? Hier wird eine Nacht beschworen, in der alle Laternen braun sind. Ihnen wird eine metahistorische Fatalität vindi-

ziert, von der ich bezweifle, daß sie materialistischer Geschichtsauffassung angelastet werden kann.

Niemand behauptet mehr die Autonomie der Kunst von der materiell-gesellschaftlichen Wirklichkeit. Was wird aber durch bloßes Parallelisieren und Analogisieren von sozialgeschichtlichen Fakten mit kunsthistorischen Sachverhalten zum Verständnis von deren Bedingtheiten beigetragen, wenn zudem schon Martial die Binsenweisheit in ein Epigramm faßte, daß die Laterne die Lampe der *ditiorum*, die Kerze dagegen die der *pauperum* sei?

H. und M. sind sich offenbar im unklaren über die logischen Konsequenzen, die ihr methodischer Ansatz für die Stadtverwaltungen, auch sozialistische, haben müßte, sofern sie alte Laternen restaurieren lassen und vorerst noch in Unkenntnis handeln, was als sozialistische, klassenbewußte, proletarische, solidarische oder humane Lampe gelten könnte. In Leningrad wäre konterrevolutionäre Parteinahme für den Zarismus, in Wroclaw für die deutsche Vergangenheit und in Deutschland allerorten für unseren alten Kaiser Wilhelm zu diagnostizieren. Die gewiß noch vorhandenen französischen Laternen in Tunis, die italienischen Kandelaber in Addis Abeba und die deutschen Leuchtkörper in Windhoek zeugen konsequenterweise für das Fortleben des Kolonialismus. Auch dort dürften sie vor dem Verfall bewahrt werden, und der Rezensent weiß nichts von angebrachten „Informationstafeln aus dauerhaftem Material“ (S. 59) zur Aufklärung der Eingeborenen, wie sie H. und M. an die happy few Speer'schen Lampen pinnen möchten, die den „aufklärerischen“ (passim) Intentionen unserer beiden Don Quichotischen Laternoklasten entrinnen sollen. Was H. und M. mit diesem Vorschlag (S. 58 ff.) erreichen würden, wäre nicht, „dem Verrosteten als Naturprozeß“ die „gedankliche Anstrengung“ (S. 59) entgegenzusetzen, sondern ein Rückfall in das dunkle Mittelalter, wo die Rompilger den Werken der heidnischen Finsternis mit Schaudern, denen des christlichen Lichtes mit Glücksgefühlen begegneten. Da als Alternative zu den kompromittierenden Lampen nur die in Ost und West gleichen Peitschenmasten existieren (was mag das nur wieder bedeuten?), wird man sich trotz H. und M. noch zur Verteidigung der alten Laternen gedrängt sehen, und seien es die von Speer oder dem Planungskollektiv der ehemaligen Stalin-Allee.

Aber die Analyse von H. und M. vermag noch viel tiefere Sinnschichten als die der geschichtlichen Kontinuität von Feudalismus bzw. Absolutismus bis zum Spätkapitalismus in den Laternen bloßzulegen: „Die Klein- und Vielteiligkeit, die dem ganzen [Kandelaber] ein verzwicktes und verschachteltes Gepräge gibt“, ist „keineswegs unspezifisch für das Gepräge des NS-Systems insgesamt“ (S. 38); das vermögen H. und M. aus der Wiederholung im Kleinen der drei oktogonalen Sockelstufen unterhalb des „Pinienzapfens“ abzulesen! Doch kommt es noch besser: die Absicht des NS-Systems, „daß kein Detail über einen vorgegebenen und festgefügtten Rahmen hinaus wirken kann“ (S. 44), findet ihre Entsprechung in der „Form der Laternen u. a.

dadurch, daß selbst Teilfelder der Konsolen für sich gerahmt sind“. Daß aber das ganze Gebilde zutreffend als „statisch, starr und abweisend“ beschrieben wird, das verbinden die Autoren nun nicht etwa mit Drill, Gleichschritt, totalitärem System etc., sondern hier wird der Einsatz des Lieblingsbegriffs der „Widersprüchlichkeit“ vorgezogen. Die steife und starre Lampe, dieses autonome Kunstwerk, wie die Autoren es zu nennen belieben (S. 48), widerspräche dem Begriff der „Volksgemeinschaft“, obwohl die Lampe doch noch auf S. 26 „anheimelnd“ genannt wurde; sie widerspräche der Dynamik der „Bewegung“ des Nationalsozialismus, denn die Formen der NS-Architektur seien „besonders undynamisch“. Hier erfaßt den Leser nicht nur die bange Frage, bei wievielen bislang unverdächtigen Kunstwerken er „für sich gerahmte Teilfelder“ übersehen und hingenommen haben mag, sondern auch der blasse Neid, ähnlich einschlägige und totale Entlarvung des Zeitgeistes einer Epoche anhand von „Klein- und Vielteiligkeit, verzwicktem und verschachteltem Gepräge“ zwar nicht an Straßenlaternen, aber am Osterleuchter Riccios etwa nicht geschafft zu haben. Daran kann nur diese spätbürgerliche „Perspektivlosigkeit“ (S. 6) schuld sein.

Ein halb penibles, halb komisches Kapitel ist die kurze Behandlung der 1951—52 aufgestellten Laternen der ehemaligen Stalin-Allee in Ostberlin (S. 51 f., Abb. 36—38). Diese „Variante der Speer'schen Laternen“ habe auf die der Ost-West-Achse „unter dem Gesichtspunkt einer möglichen Wiedervereinigung der Stadt“ Bezug genommen. Dann werden Unterschiede der formalen Gliederung des Schaftes benannt, die den sozialistischen Laternen den militärischen Charakter der nationalsozialistischen Vorbilder nähmen, nicht aber ihre den Speer'schen gleiche „parallelistische“ Ordnung, statt die Laternen, worauf wir noch alle warten, gemäß der gewundenen „line of beauty“ von Hogarth aufzustellen. Die „pflanzliche Ornamentierung“ von Sockel und Querarmkonsolen „lösen die Starre in stärker übergängliche, veränderbare Formen auf“. Die bedauerliche „Halbheit dieser Absage an Formen eines überwundenen Regimes“ wird entschuldigt, weil „Begriff und mögliche Bezugspunkte einer Repräsentation demokratischer Werte in der DDR damals noch kaum reflektiert wurden“ (S. 52). Teilweise erkläre sich das damit, daß diese „auch von den Mitgliedern des Bauhauses unzureichend bedacht worden“ seien (S. 52). Ein derartiges Gerede erscheint dem Rezensenten unter einem Niveau, auf dem eine wie immer scharfe Auseinandersetzung mit den Autoren noch möglich ist. Es sollte, wenn ich darin nicht einen geradezu unangenehmen Zug empfunden hätte, besser schweigend übergangen werden: Vor dem richterlichen Synthronos unserer beiden Autoren vermag nichts, aber auch gar nichts auf dem Sektor des Beleuchtungswesens zu bestehen. Der Rang geschichtlichen Zeugniswertes wird für Objekte wie die schöne Lampe des Bayerischen Botschafters nur dekretiert, nicht weil sie als Leistung eines oder mehrerer Individuen eben hervorragend wäre — das hieße ja idealisierend zu „personalisieren“ (S. 6 f., Anm. 6)

—, sondern weil sie „Verhältnisse“ und „Bedingungen“ illustriert, die zur Langeweile des Lesers kaum verändert über Jahrhunderte immer die gleichen falschen bleiben. Durch konsequente Vermeidung von Namensnennungen will man „von der Fixierung an Personen zur Analyse gesellschaftlicher Beziehungen vorstoßen“ (S. 7). So erscheint diese neue „Kunstgeschichte ohne Namen“ als eine Abfolge von kollektiven Unfällen, verschuldet durch Bedingungen, Verhältnisse, Bedürfnisse, Funktionen, Zielgruppen, Interessen, Widersprüche, Konflikte, Vermittlungszusammenhänge — lauter abstracta, die die verhandelte Sache um nichts von der Stelle bringen.

Eine eigene Betrachtung verdiente die Verwendung der Begriffe Kunst, Künstler, Kunstwerk in dem Buch. Dem Rezensenten erscheint die Begriffsverwirrung vollkommen: Speer ist „einer der wichtigsten Künstler des NS-Regimes“ (S. 7) — eine Feststellung, die sicher ein nicht nachgewiesenes Zitat aus einer NS-Würdigung ist. Er schuf mit seinen Lampen „Kunstgegenstände“ (S. 8). Es wird der NS-Architekt Hans Stephan zitiert, um die „einschüchternde“ Wirkung der „Erhabenheit großer Kunst“ ausgerechnet am Beispiel der Speer-Laternen zu belegen (S. 31).

Was endlich die Erklärung der Laternen des wichtigen Künstlers Speer als „authentische Kunstwerke“ (S. 48) uns einbringen soll, bleibt unklar und wird vollends unverständlich, wenn man die Verweise (Anm. 114) auf Adornos Ästhetische Theorie nachliest, wo doch billigerweise das „authentische“ mit dem „mündigen“ und „stichhaltigen“ Kunstwerk synonym gesetzt wird. Adorno beschreibt genau das Gegenbild solcher Kunst in dem „engagierten oder didaktischen Kunstwerk“, in dessen „regressivem Charakter“, der „an der Torheit und Trivialität der von ihnen angeblich kommunizierten Weisheiten flagrant wird“ (Schriften Bd. 7, S. 160). Fügt man Adornos „Torheit und Trivialität“ noch die Inhumanität hinzu und bezieht sie auf die Erscheinungs- und Wirkungsform der Speer'schen Lampen, dann hat man doch, wie mir scheint, die Umrisse einer Disqualifikation dieser Laternen als Unkunst gezeichnet. Stattdessen führt der antiquierte und bei Speers Lampen ohnehin irrelevante Kampf von H. und M. gegen den Begriff der Autonomie der Kunst zur Errichtung einer tristen Diktatur der Unkunst im mißbrauchten Namen der Kunst. Der Rezensent vermag dem Buch keinen Grund dafür zu entnehmen, daß es sinnvoller sei, das Bauhaus argumentationslos zu denunzieren als die NS-Kunst „ästhetisch zu disqualifizieren“ (S. 7). Das Gelächter über die Grammatik in „Mein Kampf“ hat so überzeugte Antifaschisten geboren wie der politische Dissens.

Die gleichen Autoren, die das Straßenlicht der letzten drei Jahrhunderte der immer gleichen Nacht von Feudalismus, Groß- und Kleinbourgeoisie ausliefern möchten, geben sich empfindsam vor der Lichtproduktion jenseits der Mauer. Den Laternen der DDR wird weinerlich Absolution erteilt, denn die können ja nichts dafür, daß das Bauhaus versagte. Was dort als

Unglücksfall bedauert wird, das glaubt ein politisierender Voyeurismus in den kapitalistischen Ländern, etwa am Beispiel der Münsteraner Lampen von 1954 (Abb. 39, S. 52), als die Kontinuität des Faschismus entlarven und, wie weiland die Rassenmerkmale, quantifizieren zu müssen. Die Schlitzung der Zunge, die sich vor den Augen des Lesers vollzieht, mögen die Autoren als den erfüllten Befehl zu Leninscher Parteilichkeit vermelden. Der Rezensent wäre der Letzte, der ihnen das Recht dazu bestritte. Die nur als schlampig zu beschreibende Analyse der Stalin-Leuchten muß aber in der immer noch gemeinsamen Profession verhandelt werden.

Natürlich ist es nicht Schuld der Bauhaus-Leute, wenn die DDR-Kandelaber nicht besser sind als die des Dritten Reiches. Man hätte doch nur einen demokratischen Architekten des Neuen Bauens, Otto Haesler etwa, der in die DDR zurückgekehrt war, fragen müssen; die kunstlose, vernünftige, schlechterdings richtige Straßenlampe in Karlsruhe-Dammerstock, 1929, wäre doch nur zu wiederholen gewesen (Haesler, Lebenswerk, Berlin/Ost 1957, Abb. 52, vielleicht auch Gropius zuzuschreiben).

Aber ein politisches System, das den Stil der Stalin-Allee als die rechte Selbstdarstellung und die seines mächtigen Garanten ansah, brauchte natürlich eine entsprechende Beleuchtung, deren Träger eine alternative Interpretation zu der von H. und M. suggerieren: die Konsolen nennen die Autoren vegetabilisch, während sie den Rezensenten an die geflügelte ägyptische Sonnenscheibe und den persischen geflügelten Mazda erinnern. In Persepolis stehen außerdem in den Propyläen von Xerxes I. Säulen mit sehr ähnlichen Palmblattbasen und abschließendem Rundwulst (Ghirshman, Perse, 1963, Abb. 203, 246). Ich muß es den Autoren überlassen, das Zitat von Repräsentationsformen gottgleicher und gottähnlicher Gewaltherrscher und dem imperialistischen Symbolismus autoritärer Staatssysteme des Vorderen Orients durch die Organe der DDR zu erklären. Es wird wohl wieder die „Widersprüchlichkeit“ sein müssen. Belehrt durch die Lektüre des Buches, schlage ich bis dahin vor, in dem persisch-skythischen Formenapparat der Stalin-Leuchten einen Hinweis auf den kaukasischen Dschugaschwili alias Stalin zu sehen.

Der Rezensent möchte sich ungern „Gemütsschwäche“ vorwerfen lassen, „die Kollision nicht dem Inhalt nach, sondern durch eine bequeme Form zu überwinden“ (Marx/Engels, Die großen Männer des Exils, Gottfried Kinkel, in: Über Kunst und Literatur II, S. 33); er wird deshalb einige Hinweise zur Formgeschichte der Speer'schen Lampen anfügen, die wegen der „Überlegenheit historisch-materialistischer... Kunstwissenschaft“ und deren „Objektanalysen“ zweien der Garanten solcher emanzipatorischen Präeminenz irrelevant erscheinen mußte, weil „im Schul- und Hochschulunterricht“ nicht recht „anschaulich“ zu machen (S. 6). Es sei an die mehrfach erwähnte Laterne in der Bayerischen Botschaft in Berlin von 1896 angeknüpft. Sie schien dem Rezensenten vollkommen unschuldig an Speer's Entwurf. Ihr reicher

Dekor verbreitet Schloß- und Palais-Atmosphäre vor 1800, von der nichts mehr in die Ost-West-Leuchten Speers eingegangen ist. Viel näher als Schinkels und seiner Schule Laternen kommt Weinbrenners Leuchte am Rondellplatz in Karlsruhe (*Abb. 3 c*), die ein Maß an Abstraktion zeigt, das gerade von dem bürgerlichen Geschmack des fortschreitenden 19. Jahrhunderts verleugnet wird.

Eine Wiederaufnahme solcher klassizistischer Vorbilder läßt sich als bewußte Reaktion auf die historisierende Festbeleuchtung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bei Alfred Messel an zahlreichen Beispielen nachweisen. Oskar Kaufmann setzt solche Lampen an den Eingang des Heibeltheaters von 1907 und an das Stadttheater von Bremerhaven von 1909 (Osborn, O. Kaufmann, 1928, *Abb. 1, 3*), Bruno Paul an das Einfahrtstor des Hauses Feinhals in Köln (Popp, B. Paul, *Abb. S. 77*). Diese Position greift Behrens auf und entwirft Außen- und Innenlaternen in Hagen (*Abb. 2b*), Berlin, Hannover, Petersburg, die um 1910 genau die Werkbundkonzeption der Reinigung vom Stilzitat bezeichnen (Hoerber, Behrens, *Abb. 94*. Cremers, Behrens, *Taf. 44. 45*. Wasmuths Monatshefte 5, 1920/21, *Abb. S. 140*. — Hier auch ein Vorbild für die weit verbreitete Lampenform van der Trapens). Vor allem die im Herbst 1912 aufgestellten Laternen am Tor 4 der AEG in Berlin-Wedding (*Abb. 4a*) sind den Speer-Leuchten so ähnlich, daß man diese als deren Nachahmung bezeichnen darf.

Die Unterschiede der Form und Proportion, der Wirkung und des Zusammenhangs, in dem sie stehen, verdienten einläßliche Erörterung. Die einen würden bestätigt finden, was Wilhelm Niemeyer in einem Brief vom 23. 7. 1914 an K. E. Osthaus beklagte, daß „... Behrens' Formen . . . in den Händen kleinerer Leute gleich merkwürdig gemein werden.“ Die anderen werden jetzt ganz genau wissen, daß Behrens ein Prä-Faschist im Solde des Monopolkapitals war.

Die Lampenentwürfe von Behrens waren nach 1910 kaum zu verbessern, man konnte sie expressionistisch anspitzen und aufsplintern oder biedermeierlich hinter ihnen zurückbleiben (Troost, in: *Die Kunst* 36, 1917, *Abb. S. 78 f.*) oder sie variieren, wie Poelzig in Laternen für I. G.-Farben in Frankfurt, für das Haus des Rundfunks in Berlin (Heuss, Poelzig, 1939, *Taf. 128, 140, 142*) und vor allem für den Haupteingang des Großen Schauspielhauses Berlin (*Abb. 2c*; Wasmuths Monatshefte 5, 1920/21 *Abb. S. 10*), die Speer bekannt gewesen sein dürften.

Die Experimente der Architekten des Neuen Bauens in den zwanziger Jahren verdrängten die alte Laterne aus der Straßenbeleuchtung und den öffentlichen Gebäuden in den privaten Wohnbereich durch die von Scheerbar, Bruno Taut und aus Holland kommende Glasarchitektur mit Leuchtbändern, Reklameflächen und Lichttürmen, sei es bei Bruno und Max Taut, Mendelsohn, Mies van der Rohe, Hilberseimer, Haesler, Gebrüder Luckhardt u. a. Die kühnste Leucht konstruktion aus schwebenden Glasflächen

erfand Max Taut für das Verbandshaus der deutschen Buchdrucker in Berlin (Behne, Max Taut, 1927, S. 44 f.). Die Fassade des Telschow-Hauses von 1929 der Brüder Luckhardt am Potsdamer Platz bestand aus weißem und dunkelblauem Walzenglas, sowie poliertem Schwarzglas in blanken Metallrahmen: Die „kristallinische Struktur der modernen Architektur . . . wurde erst bei Erleuchtung restlos erkennbar“. So wird das in dem von Wilhelm Lotz herausgegebenen Werkbund-Band über „Licht und Beleuchtung“, Berlin 1928, formuliert, der in Beiträgen von Lotz, W. Riezler, E. May und anderen Gedanken zum Problem der großstädtischen Straßen- und Architekturbeleuchtung diskutiert, ohne die Speers Konzept als ein gegen Weimar gerichtetes unverständlich bleiben muß.

Die „Lichtbauten“ der „Pressa“ in Köln 1928 waren der erste moderne Versuch einer derartigen Festbeleuchtung (Lotz ed., Taf. 72—76). Auf Taf. 34 f. finden sich Straßenleuchten in Frankfurt, Berlin und Köln, die die Erkenntnisse von H. und M. über eine angeblich nicht vorhandene Weimarer Alternative zu Speers Laternen wie die Wassertropfen von der Ente abperlen lassen. In der Siedlung Georgsgarten bei Celle von Otto Haesler (Lotz ed. loc.cit., Taf. 39) beleuchten die gläsernen Treppentürme in den Gebäuden das Gemeinwesen selbst, statt wie Speers Laternen eine Bühne staatlich verordneter Umzüge zu bestrahlen. Der Umbau-Entwurf der Brüder Luckhardt für den Alexanderplatz hätte die Straßenlaterne praktisch überflüssig gemacht.

Es wäre wahrlich zu fordern, daß H. und M. erläutern, wie sie sich die noch linkere Darstellung „demokratischer Werte“ als die des KP-Mitgliedes Haesler ausmalen. Aber da werden wir wohl auf die Überwindung einer „Gesellschaftsstruktur, die den Nationalsozialismus ermöglicht hat“ — dieses der Schlußsatz des Buches (S. 60) — warten müssen. Die Beleuchtung der Straße durch Leuchtreklame, angestrahlte und selbstleuchtende Architektur schuf die typische Großstadtstraße als multimedialen Verkehrsraum, wie ihn die Malerei der Zeit, vor allem die Dadaisten, verherrlicht und kritisiert haben. Dieses Großstadtgewirr, dieser massenhafte Individualverkehr vollzog sich ungeplant, nur geregelt, im Licht der Großstadtarchitektur selbst. „Das Licht als lebendige, bewegliche Macht ist die eigentliche Wirklichkeit der nächtlichen Stadt geworden . . . nun tritt das Bauwerk selber in den Dienst des Lichtes“. Die Bauwerke wirken nicht als „räumlich—körperhafte Gebilde . . . sondern nur als eine Erscheinung von körperlosen Flächen, an deren Stofflichkeit niemand denkt“ (Riezler, loc.cit., S. 43). Piet Mondrians neoplastische Ideen formulieren am konsequentesten eine vollkommene Symbiose aus Wohnung und Bewohner, Haus, Straße und Stadt im Ganzen (*Néo-plasticisme; de woning — de straat — de stad*, in: *Internationale revue* i 10, Bd. X, 1, 1927, S. 12 ff.).

Die Straßenplanungen und Beleuchtungsmethoden von Speer zielten auf das Gegenteil solcher Vorstellungen (wenn sie auch beide, natürlich, „letzt-

lich“ der Reklame des Kapitals dienten, ich weiß). Sie mußten inszenierten und geplanten Massenumzügen dienstbar gemacht werden, denen eine einheitliche und gleichförmige Lichtgebung entsprach. Dieses rechte Licht sollten Lampen von vorgestern ausstrahlen, die die Leucht- und Glasflächen der 20er Jahre radikal verleugneten. Dieser erste unter dem Eindruck der elektrotechnischen Entwicklung vollzogene Schritt um 1910, den Leuchtkörper aus seiner kunsthandwerklichen Herkunft zu entlassen und sein Formungsproblem als ein technisches zu begreifen, wird von Speer, bei Beibehaltung der äußeren Form Behrens'scher Entwürfe, in sein Gegenteil verkehrt: 1938 mußten sie als eine pseudo-handwerkliche Reaktion auf die Formvorschläge der Architekten des Neuen Bauens erscheinen, die die alte Straßenlaterne in den Hauptverkehrs- und Geschäftsstraßen zu einer völlig untergeordneten Beleuchtungsform gemacht hatten (man vgl. aber auch Laternen für Siedlungen, wie von Haesler und die kurzlebige Leuchtsäule von Bruno Taut in Berlin-Britz, Lotz ed., Taf. 39, 34). Speer konnte sich dabei auch noch auf Schultze-Naumburg berufen, der sie nahezu identisch mit Speers Laterne am Kreishaus in Parchim 1935/36 anbrachte (*Abb. 3b*).

Noch deutlicher ist das Element der Regression, der Verleugnung des Neuen Bauens und der zeitgenössischen industriellen Technologie, letzteres von H. und M. gewinnbringend erörtert (S. 34 ff.), in der Formgebung der Laternenmasten. Sie beziehen sich eindeutig und vergrößernd auf Frühformen der Eisenarchitektur, ja noch auf Holzstützen. Schinkel zeichnete solche 1826 in England (*Abb. 3a*), die den Speer'schen Stützen, vor allem der Konsole, verblüffend ähnlich sind. Eine Vorhallenstütze der London Bridge Station (*Abb. 4b*), M. 19. Jh., zeigt einen runden Steinsockel, Basis, achteckige Stütze, darüber eine geriefelte Säule, die Speers Formgebung als entartete Kannelierung begreifbar machen könnte. Bessere Vergleiche als der letztere ließen sich vermutlich finden.

Zusammenfassend darf man feststellen, daß Speer mit seinem Laternenentwurf klar Stellung bezieht gegen das Neue Bauen der Weimarer Zeit. Er knüpft an die vergeblich geliebten Pioniere der modernen Architektur, Behrens, Paul, Poelzig, an, indem er eine systematisch in den privaten Wohnbereich, jedenfalls in die Architektur integrierte Kleinform auf archaisierende Masten und diese an eine der Achsen öffentlichen Verkehrs setzt. Er monumentalisiert und abstrahiert sein Vorbild, suggeriert zugleich handwerkliche Produktion (S. 34 ff.), stellt die Leuchten in eine endlose Reihe, isoliert sie von jedem Zusammenhang mit der Architektur und macht sie zu Wegbereitern von Massenumzügen.

Wie wollen H. und M. ihren Fachkollegen ein wissenschaftliches Verfahren verständlich machen, das eine geschichtliche Analyse von Beleuchtungskörpern als Teil einer Straßenplanung von 1938 versucht, ohne anders als in dem genannten Nebensatz auf die schlechterdings antagonistischen Überlegungen der zwanziger Jahre einzugehen? Wie wollen sich die Autoren



gegen den Verdacht schützen, die geschichtliche Empirie dort auszuradiieren, wo sie der tragenden These des Buches von der Kontinuität des falschen Lichtes mindestens seit Ludwig XIV. widersprechen könnte? Die Verkenning des polemischen Charakters der Speer'schen Laternen- und Aufmarschstraßenkonzeption gegen die mit ihr unvereinbaren Gedanken in der Weimarer Republik zur öffentlichen Beleuchtung reiht das Buch in Publikationen ein, die sich die Erforschung der Empirie vernageln, weil sie sich „des Aktuellen zu bemächtigen suchen, ohne Gewesenes erfaßt zu haben“ (W. Benjamin, Theorien des deutschen Faschismus, 1930).

Danach dürfte deutlich geworden sein, daß weder die Darlegungen von H. und M. noch eine herkömmliche Ableitung, wie sie der Rezensent versuchte (und die man leicht als Bestätigung der Thesen von H. und M. mißverstehen kann), das Schreiben eines Buches über diesen isolierten Gegenstand lohnt. Was wir brauchen, wäre eine dokumentierte Geschichte der Speer'schen Planungen für Großberlin, sowohl unter städtebaulichem Aspekt wie im Hinblick auf die wichtigeren Bauten. Daran wird gearbeitet. Wer Inhaltsreiches und Geistvolles über „Die Beleuchtung in alter Zeit“ in Berlin lesen möchte, der greife zu Walter Stengels dünnem Katalog einer Ausstellung im Märkischen Museum in Berlin, Herbst 1928. Herding und Mittig ziehe man vorerst für Puget, Courbet und Kloster Medingen zu Rate.

Tilmann Buddensieg

## PERSONALIA

(Fortsetzung)

### HANNOVER KUNSTMUSEUM

Am 1. 9. 1975 wurde Dr. *Joachim Büchner* Direktor des Kunstmuseums mit Sammlung Sprengel.

### NIEDERSÄCHSISCHES LANDESMUSEUM

Als Nachfolger von Dr. *Harald Seiler* übernahm Dr. *Hans Werner Grohn* das Amt des Direktors.

### NIEDERSÄCHSISCHES LANDESVERWALTUNGSAMT — DENKMALPFLEGE

Dr. *Konrad Maier* wurde zum Oberkonservator ernannt.

Die Leitung der neu eingerichteten Restaurierungswerkstatt übernahm Konservator Dr. *Peter Königfeld*. Konservator Dipl.-Ing. *HPC Weidner* betreut seit 16. 9. 1974 das Aufgabengebiet Stadterhaltungsplanung. Dr. *Hermann Braun* trat am 1. 8. 1975 die Stelle eines wiss. Mitarbeiters an.

### NIEDERSÄCHSISCHES MINISTERIUM FÜR WISSENSCHAFT UND KUNST

Landeskonservator Dr. *Hans Roggenkamp* trat am 31. 10. 1975 in den Ruhestand.