

reichen, oder ob wir hier stilistische Reflexe Leonardos in einer antikisierenden Komposition zu sehen haben, kann m. E. nicht entschieden werden, doch spricht eine Entstehung vor 1494, dem Jahr der Vertreibung der Medici aus Florenz, durchaus für Osts Zuschreibung.

Leonardos Beschäftigung mit dem Phaeton-Thema geht aus einer Notiz des Francesco Scanelli in seinem „Microcosmo della pittura“ von 1657 hervor, in dem er unter den Werken Leonardos in der Medici-Sammlung „un quadro che rappresenta la caduta di Fetonte . . . opera molto dotta, e capricciosa, la quale benchè sia solamente sbazzata“ erwähnt. Dieses verlorene Bild wäre also wie das Anbetungsbild und der Hieronymus in der Untermalung geblieben! Seine Komposition ist durch keine Kopie bekannt. Ost schlägt nun vor, in der Phaeton-Medaille des Moderno einen Niederschlag des von Scanelli erwähnten Bildes zu sehen. Diese Hypothese erscheint etwas forciert.

Ost bringt das Phaeton-Thema inhaltlich mit Leonardos Visionen kosmischer Katastrophen zusammen. Doch fehlt im Kameo (und auch in der Plakette Modernos) jeder sichtbare Hinweis auf ein solches Verständnis des Themas, das auch in Leonardos Aufzeichnungen nicht vorkommt. Leonardos Interesse am Phaeton-Thema dürfte ein formales gewesen sein, wobei die von Ost zitierte Alberti-Notiz in dessen Malereitratat nicht ohne Einfluß gewesen sein dürfte: „Scrive Gallieno medico avere nei suo' tempi veduto scolpito in uno anello Phaetonte, portato da quattro cavalli, dei quali suo freni, petto et tutti i piedi distinti si vedeano. Ma i nostri pictori lassino queste lode alli scultori delle gemme“.

Michelangelos und Goethes Deutungen des Phaeton-Mythos werden zur Kontrastierung herangezogen, doch sagen sie über Leonardos Verständnis des Themas nichts aus.

Osts „Leonardo“ ist ein ungemein anregendes Buch, das der künftigen Auseinandersetzung eine neue Dimension gibt. Mit der als Darstellungsmittel benutzten Polemik hat der Verfasser seiner Sache einen zweifelhaften Dienst erwiesen. Ein psychologisierendes Parallelisieren menschlicher Gipfelleistungen (Leonardo — Michelangelo — Goethe — Cézanne) trifft auf eine apriorische Aversion des Rezensenten, ist jedoch eine Geschmackssache (wenn damit nichts „bewiesen“ werden soll). Eine sprachliche Überarbeitung der 1972 an der Universität Bonn eingereichten Habilitationsschrift wäre an manchen Stellen wünschenswert gewesen.

Hanno-Walter Krufft

#### GEGENDARSTELLUNG

Die Besprechung des von den Unterzeichneten verfaßten Buches „Kunst und Alltag im NS-System. Albert Speers Berliner Straßenlaternen“, Gießen 1975, durch Tilmann Buddensieg in: Kunstchronik 29, 1976, S. 148—164 ent-

hält unzutreffende Tatsachenbehauptungen über den Inhalt des besprochenen Textes, die wie folgt richtigzustellen sind:

I. S. 148 wird der Text auf der vierten Umschlagseite unzutreffend als Äußerung der Autoren zitiert. Richtig ist dagegen, daß dieser Text vom Verlag verfaßt ist.

II. S. 150 wird behauptet, die Autoren hätten den feiertäglichen Charakter der früheren Ost-West-Achse nur mit ihrer großzügigen Weiträumigkeit und der Zweiarmligkeit ihrer Kandelaber begründet. Die entsprechende Textstelle lautet jedoch: „Manche der verwendeten Motive [bei den Laternen der Ost-West-Achse] weisen zunächst in Bereiche des *Feiertäglichen* und damit des Erhebenden — wie die großzügige Weiträumigkeit der Straße selbst. Der zweiarmlige Kandelaber sollte sich als kennzeichnendes Motiv nationalsozialistischer Festplätze einprägen. Die erwähnten Münchner Laternen Troosts (vgl. Abb. 18) waren auch in dieser Hinsicht Speers Vorbild. Nur im mittleren Teil der geplanten Nord-Süd-Straße in Berlin, der „Großen Straße“, wollte Speer die Kandelaber der Ost-West-Achse durch fünfarmige überbieten (Abb. 22), in ihrer Nähe sollten Laternen mit drei bzw. zwei Leuchten stehen (Abb. 23). Der Adolf-Hitler-Platz in Weimar — ein vom Autoverkehr abzuriegelndes Forum — sollte Doppelkandelaber von Adolf Giesler erhalten.<sup>44</sup> Ähnliche Kandelaber standen 1939 vor Paul Baumgartens Saarpfalztheater in Saarbrücken.<sup>45</sup> Die ausgeführten Berliner Laternen säumten den Schauplatz festlicher Paraden; ihre Kette verband zwei Zentren sonntäglichen Spazierens, den Tiergarten und die Straße Unter den Linden, die möglicherweise ebenfalls mit Speers Laternen ausgestattet werden sollte“<sup>46</sup>.

III. S. 156 wird ausgeführt, vier Laternen-Vergleiche seien der ganze reale kunstgeschichtliche Beitrag des Buches. Außerdem wird behauptet, nur vier Laternen, „keine nach 1896!“ (Buddensieg) seien zitiert worden, damit sie der Grundthese des Buches eingepaßt werden könnten. Diese Ausführungen enthalten, besonders indem sie auf das Buch insgesamt Bezug nehmen, eine unzutreffende Tatsachenbehauptung. Richtig ist dagegen, daß weitere Laternen, u. a. auf S. 30 und S. 34, also auch innerhalb des Kapitels „Zielgruppen, Interessen“, als Vergleichsbeispiele genannt werden; mehrere davon entstammen dem 20. Jahrhundert.

IV. S. 158 wird unzutreffend behauptet, in dem besprochenen Buch würden die Laternen der ehemaligen Ost-West-Achse als „autonome“ Kunstwerke bezeichnet. Richtig ist dagegen, daß sie mit bestimmten Einschränkungen „authentische“ Kunstwerke genannt wurden.

V. S. 159 wird unzutreffend behauptet, in dem besprochenen Buch würden konsequent Namensnennungen vermieden. Richtig ist dagegen, daß in keinem einzigen Fall der Name eines Künstlers verschwiegen wurde.