

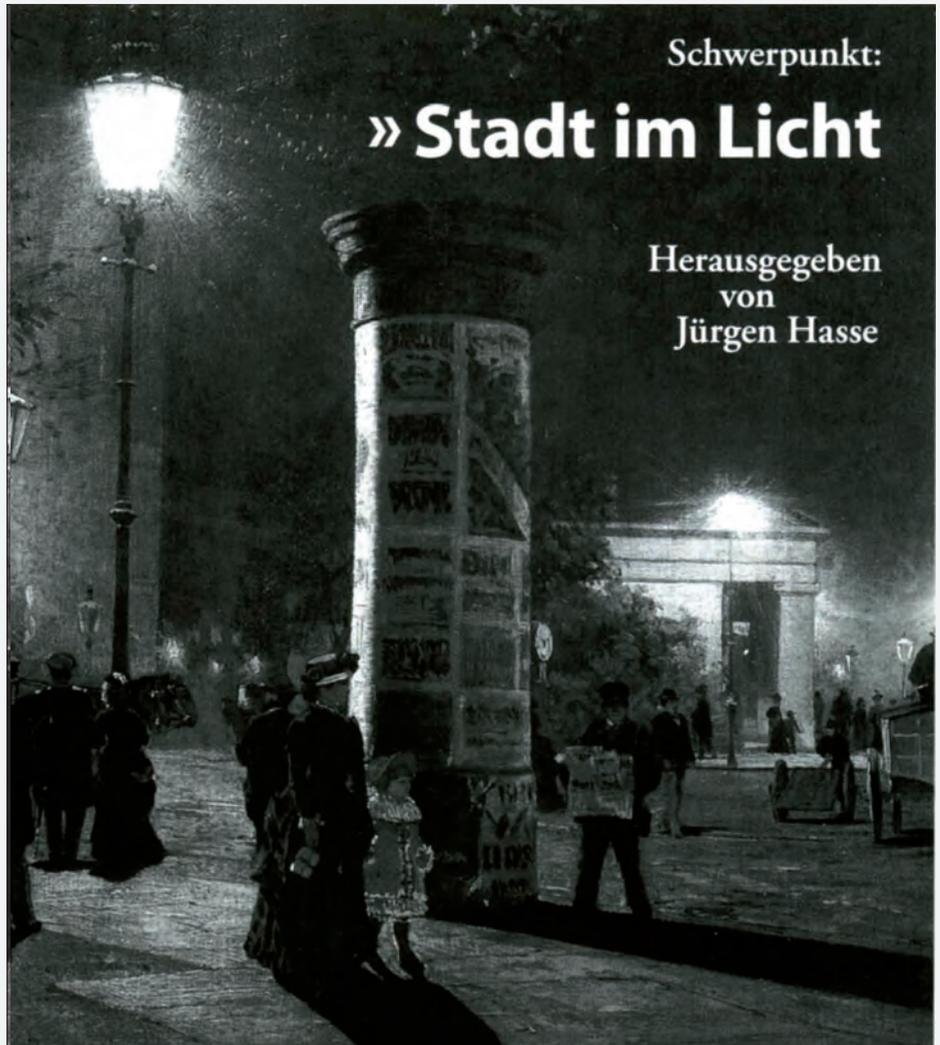
Vierteljahresschrift  
für Stadtgeschichte,  
Stadtsoziologie, Denkmalpflege  
und Stadtentwicklung



34. Jahrgang

Heft 1/2007

BAG - Verlag



Schwerpunkt:

# » Stadt im Licht

Herausgegeben  
von  
Jürgen Hasse

# Die alte Stadt

Vierteljahresschrift für Stadtgeschichte,  
Stadtsoziologie, Denkmalpflege und Stadtentwicklung

Herausgegeben von der Arbeitsgemeinschaft Die alte Stadt  
in Verbindung mit Gerd Albers, Helmut Böhme, August Gebeßler,  
Friedrich Mielke, Jürgen Reulecke, Erika Spiegel und Jürgen Zieger

## Redaktionskollegium:

HANS SCHULTHEISS (Chefredakteur) - PROF.  
DR. AUGUST GEBESSLER (Geschäftsführer der  
AG Die alte Stadt e.V.).  
PROF. DR. HARALD BODENSCHATZ, TU Berlin,  
Institut für Sozialwissenschaften - PROF. DR.  
DIETRICH DENECKE, Universität Göttingen,  
Geographisches Institut - PROF. DR. ANDREAS  
GESTRICH, Universität Trier, Fachbereich  
Geschichte - PROF. DR. TILMAN HARLANDER,  
Universität Stuttgart, Institut Wohnen und  
Entwerfen - DR. HELMUT HERBST, Galerie  
Stihl Waiblingen - PROF. DR. JOHANN JESSEN,  
Universität Stuttgart, Städtebau-Institut -  
PROF. DR. URSULA VON PETZ, RWTH Aachen,  
Planungstheorie und Stadtplanung - VOLKER  
ROSCHER, Architektur Centrum Hamburg -  
PROF. DR. JOACHIM SCHULTIS, Heidelberg -  
PROF. DR. DIETER SCHOTT, TU Darmstadt,  
Institut für Geschichte - PROF. DR. HOLGER  
SONNABEND, Universität Stuttgart, Historisches  
Institut.

## Redaktionelle Zuschriften

und Besprechungsexemplare werden an die  
Redaktionsadresse erbeten:  
Die alte Stadt, Postfach 100355, 73728 Esslingen.  
Tel.: 0711 - 3512-3242, Fax: 0711 - 3512-2418.  
Internet: <http://www.alte-stadt.de>

Die Zeitschrift Die alte Stadt ist zugleich Mit-  
gliederzeitschrift der ca. 110 Städte umfassenden  
Arbeitsgemeinschaft Die alte Stadt e.V.

## Erscheinungsweise:

jährlich 4 Hefte zu je 88 Seiten.

## Bezugsbedingungen:

Jahresabonnement EUR 79,- Einzelheft EUR 24,-  
Vorzugspreis für Studierende EUR 60,- jeweils  
zzgl. Versandkosten.

Ein Abonnement gilt, falls nicht befristet bestellt,  
zur Fortsetzung bis auf Widerruf. Kündigungen  
des Abonnements können nur zum Ablauf eines  
Jahres erfolgen und müssen bis zum 15. November  
des laufenden Jahres beim Verlag oder der Redak-  
tion der Arbeitsgemeinschaft Die alte Stadt einge-  
gangen sein.

## Verlag:

Bernhard Albert Greiner Verlag (BAG-Verlag),  
Olgastraße 13, 73630 Remshalden.  
Tel.: 07151/2766-45, Email: [info@bag-verlag.de](mailto:info@bag-verlag.de)  
Anzeigenleitung: Dr. Claudia Greiner

Mit Namen gekennzeichnete Beiträge geben nicht  
unbedingt die Meinung der Redaktion wieder.  
Redaktion und Verlag haften nicht für unverlangt  
eingesandte Manuskripte. Die der Redaktion an-  
gebotenen Originalbeiträge dürfen nicht gleich-  
zeitig in anderen Publikationen veröffentlicht  
werden. Mit der Annahme zur Veröffentlichung  
überträgt der Autor der Arbeitsgemeinschaft Die  
alte Stadt und dem Verlag das ausschließliche Ver-  
lagsrecht für die Zeit bis zum Ablauf des Urheber-  
rechts. Eingeschlossen sind insbesondere auch das  
Recht zur Herstellung elektronischer Versionen  
und zur Einspeicherung in Datenbanken sowie das  
Recht zu deren Vervielfältigung online und offline.  
Alle in dieser Zeitschrift veröffentlichten Beiträge  
sind urheberrechtlich geschützt. Kein Teil der  
Zeitschrift darf außerhalb der engen Grenzen des  
Urheberrechts ohne schriftliche Genehmigung des  
Verlags in irgendeiner Form reproduziert oder in  
eine von Maschinen, insbesondere von Datenver-  
arbeitungsanlagen verwendbare Sprache über-  
tragen werden.

Druck: Druckerei Dünnbier, Großschönau

© 2007 BAG-Verlag, Remshalden  
Printed in Germany. ISSN 0170-9364  
ISBN für dieses Heft: 978-3-86705-005-8

## Stadt im Licht

Herausgegeben von Jürgen Hasse

Editorial von Jürgen Hasse ..... 3

### **ABHANDLUNGEN**

MICHAEL MÜLLER, Ästhetisierung, Kultur und Ökonomie ..... 7

BEATE BINDER, Die Konstitution der Stadt im Licht ..... 18

DIETRICH NEUMANN, Architekturen des Augenblicks ..... 32

GERNOT BÖHME, Dämmerung als Atmosphäre ..... 45

GERHARD AUER, Meta Dekor ..... 55

JÜRGEN HASSE, Das künstliche Licht in der Architektur –  
eine epistemische Brache ..... 67

**AUTOREN** ..... 78

### **AKTUELLE BESPRECHUNG**

J. ALEXANDER SCHMIDT / MARTIN TÖLLER (Hrsg.), Stadtlicht.  
Lichtkonzepte für die Stadtgestaltung (*Franziska Puhán-Schulz*) ..... 79

### **BESPRECHUNGEN**

GUDRUN WITTEK, Das Kerstranke-Buch (*Michael Thomas*) ..... 80

MITCHELL L. ARNOLD, Die Abtei Herrenalb. Wie ihre Verwüstung  
zur Auflösung führte (*Immo Eberl*) ..... 81

LARS BEHRISCH, Städtische Obrigkeit und soziale Kontrolle.  
Görlitz 1450 – 1600 (*Immo Eberl*) ..... 82

CHRISTOPH HEYL, A Passion for Privacy. Untersuchungen zur Genese der bürgerlichen Privatsphäre in London 1660-1800 ( <i>Michael Kaiser</i> ) .....	83
BETTINA TÖGEL, Die Stadtverwaltung Berns. Der Wandel ihrer Organisation von 1832 bis zum Beginn der 1920er Jahre ( <i>Anett Müller</i> ) .....	85
ROGER DIENER / JACQUES HERZOG u.a., Die Schweiz. Ein städtebauliches Portrait ( <i>Christian Holl</i> ) .....	86
KERSTIN DÖRHÖFER, Pionierinnen in der Architektur. Eine Baugeschichte der Moderne ( <i>Barbara Zibell</i> ) .....	87

**Abbildung Umschlag:**

*Carl Saltzmann*, Erste elektrische Straßenbahnbeleuchtung in Berlin 1884, Öl auf Leinwand (Ausschnitt), Museum für Kommunikation Frankfurt am Main.

# Stadt im Licht

Editorial

von Jürgen Hasse



Die Zeit der grauen Städte scheint vorüber zu sein. Im Schein geradezu ekstatischer Illuminationen verwandelt sich das Bild der Stadt. Das künstliche Licht hat seinen profanen Zweck der „Be-Leuchtung“ überwunden und avanciert zu einem universell beschreibbaren Medium der Kultur(industrie). Internationale Messen der Licht- und Leuchtenindustrie („Belektro“ in Berlin oder „Light and Building“ in Frankfurt) sind oft der Anlass für temporäre Überbelichtungen.

Immer mehr Städte wollen die vom schönen Schein ausgehende Faszination nicht mehr auf wenige Tage des Jahres begrenzen. Illuminations-Konzepte sollen Abhilfe schaffen und den Zustand des Schönen auf Dauer stellen. Im Wettbewerb der Städte geht es nur scheinbar um narzißtische Selbstinszenierung. Im wirkmächtigen Hintergrund entscheiden auch repräsentative Inszenierungen über Ränge in metropolitanen Bedeutungshierarchien. Die flüchtige Wirklichkeit abendlicher Leuchtbilder der Städte entpuppt sich als Medium der Verknüpfung von Kultur und Ökonomie. So investieren die Städte und (in den Städten) die Unternehmen ins schöne, grelle, suggestive oder verführerische Licht, um meistens im engeren Sinne nichts zu „be-leuchten“, sondern zu „be-deuten“.

Die Globalisierung hat in ihren ästhetizistischen Rückwirkungen kommunale und unternehmerische Investitionen ausgelöst. Der nicht selten obsessive Zwang zur standort- wie kultur- und machtpolitischen Distinktion macht darauf aufmerksam, dass das neue Leuchten der Zentren in einem mannigfaltig verstrickten Systemzusammenhang steht – weit entfernt davon, profanen Zwecken zu genügen. Die aktuelle Tendenz der (vornehmlich großen) Städte, sich auf illuminierten Bühnen in Szene zu setzen, folgt einer transrationalen Logik, in der sich Kultur, Politik, Ökonomie und Technologie integrieren. Dies in einem Moment, in dem die kommunalen Standorte in eine schleichende bis offen ausbrechende Krise geraten sind. Wo der profanste Schornstein eines städtischen Kraftwerks im Schein nächtlicher Transluzenz in ein Medium der Faszination veredelt wird, kündigt sich eine Form der Problembewältigung an, die strukturelle Defizite ästhetisch zu überdecken versucht, anstatt in der Sache zu überwinden.



Werner Haupt, Belebte Allee am Abend, um 1926, Öl auf Leinwand, aus: Die Eroberung der Straße von Monet bis Grosz, hrsg. von Karin Sagner u.a., München o.J.

So strahlt der überbordende schöne Schein als Verschleierung und Maskierung der Krise nach innen und als programmatischer Ausdruck demonstrativer Selbstbehauptung nach außen. Der Boom des Schönen ist im Metier des Ästhetischen allein nicht zu verstehen. Das Verständnis aktueller großstädtischer Illuminationspraxen verlangt eine Betrachtungsweise, in deren Perspektive Kultur zu Ökonomie und Ökonomie zu Kultur wird.

In den Rissen der kulturellen Logik des Spätkapitalismus baut sich eine allgemeine Ästhetisierungswelle auf. Der Beitrag von **MICHAEL MÜLLER** setzt sich mit der Produktion des Symbolischen auseinander – gleichsam *zwischen* Postmoderne und Postfordismus. Die Illumination der Stadt ist *eine* Spielart der Ästhetisierung. Michael Müller setzt einen grundsätzlichen Akzent. So liefert der Beitrag *allgemeine* theoretische Analysekatoren, die jenen Wechselwirkungsprozess von Kultur und Ökonomie erhellen, der auch der Logik kultureller wie werbestrategischer Illuminationspraktiken eine Richtung gibt. Der Beitrag geht in seiner Bedeutung und Erklärungsreichweite notwendigerweise über den thematischen Rahmen dieses Heftes hinaus. Deshalb steht er am Beginn. *Eine* Pointe von Müllers Analyse besteht darin, dass die von Adorno und Horkheimer 1947 im Exil geschriebene Kritik „Kulturindustrie“ ihren Gegenstand keineswegs (etwa aus der emanzipatorischen Kraft der Demokratie) verloren hat, wie neoliberale Kulturfeuilletonisten und postkritische Zeitgeister gern suggerieren wollen. Die Kulturindustrie ist nicht tot! Sie hat sich flexibilisiert und ist geschmei-



„Lichtring“ in städtischem Raum, 2003 (Foto: Jürgen Hasse).

diger geworden, um sich in ihrem *scheinbaren* Verschwinden letztlich radikalieren zu können.

Aktuelle Illuminationen der Stadt könnten den Eindruck erwecken, als handle es sich dabei um kulturelle Neuerungen, als würde sich nach langen Dekaden der Düsternis in deutschen (und anderen europäischen) Städten ein schönes Leuchten endlich als Medium einer allgemeinen Besserung des Lebens erweisen. So neu und sensationell die neue Luminiszenz dank LED und computergenerierter Lichtsteuerung auch erscheinen mag, die Methode, das Licht in den Dienst von Politik, Kultur und Ökonomie zu stellen, hat eine Geschichte, die so lang ist wie die des künstlichen Lichts. Der Geschichte des künstlichen – insbesondere des elektrischen – Lichts und den gesellschaftlichen Praktiken der Illumination widmet sich **BEATE BINDER** in ihrem Beitrag über die Konstitution der Stadt im Licht. Der Beitrag macht zugleich deutlich, auf welchen (ideologischen) Wegen das Licht-Machen über bloß optische Effekte hinauschießt und sich symbolisch in eine kollektive Verständigung über Stadt, Urbanität und modernes Leben einschreibt. Die moderne Stadt ist die erleuchtete Stadt!

Einen historischen Blick wirft auch **DIETRICH NEUMANN** auf herausragende Licht-Ereignisse der nächtlichen Moderne. Eine Reihe von Beispielen illustriert aktuelle „Architekturen des Augenblicks“, die sich als Folge einer immer wirkmächtiger werdenden Licht-Technologie in leuchtenden Bildern zunehmender ästhetischer Exzentrizität zeigen. Aktuelle Illuminations-Offensiven lösen schon aufgrund ihrer Omnipräsenz die Gren-

zen zwischen öffentlichen und nicht-öffentlichen Räumen auf. Das historische Leitmedium des TV-Bildschirmes überbietet sich in Format, Zudringlichkeit und sinnlicher Dominanz im „Urban Screen“, der innerstädtische Gebäudefassaden mit LED-Bildern verfremdet, veredelt, imprägniert, kontaminiert... Der Urban Screen konstituiert damit eine neue kategoriale ästhetische Differenz innerhalb der Wirklichkeit des begehbaren großstädtischen Licht-Bildes.

Die sich kulturpolitisch ins rechte Licht setzende Stadt identifiziert sich zunehmend weniger mit ihrem Tages- als mit ihrem technischen Kunstlicht-Bild. Welche Rückwirkungen hat dies auf Wahrnehmung und Erleben des (Natur-) Prozesses der Dämmerung? Die Dämmerung ist eine Atmosphäre, die als „Herumwirklichkeit“ (Dürckheim) mitempfunden werden kann. Wenn aber die Dämmerung als Folge der Permanenz städtischen Lichts nur als *Mangel* an Licht empfunden wird, das als natürliches im Verschwinden und als technisches noch nicht erschienen, stellt sich das Individuum in seiner Hybridität zwischen Natur und Kultur ganz auf die Seite der Kultur. Der Beitrag von **GERNOT BÖHME** ist dem Naturphänomen „Dämmerung“ gewidmet. Was heißt es, die Dämmerung *nicht* als Mangel zu begreifen, sondern als Qualität des Mitseins in einer Atmosphäre, die nicht Dinge bewusst und erlebbar macht, sondern die Dauer?

Der Schein des künstlichen Lichts folgt selten nur einer Logik. Als Interventionen der freien Kunst gehorcht er keinem Zweck im engeren Sinne. Das künstliche Licht der („Kunst“) fällt aber nicht selten auch in die Zonen der Kulturindustrie. Dabei ist nicht immer auf den ersten Blick zu erkennen, unter welchen Bedingungen eine Illumination der ästhetischen Rationalität der Kunst, einer dissuassiven Strategie der Kulturpolitik oder einem Kalkül der Verführung im Metier der Reklame folgt. Was ist in welchem Namen welcher Kunst und welchen Kunstverständnisses Lichtkunst? **GERHARD AUER** widmet sich der Frage nach der Grenze, die auf oft verschlungenen Wegen zwischen spektakulärem „Licht-Anmachen“ und Lichtkunst verläuft.

Licht-Machen setzt Professionalität voraus. Aber sind sich Stadt-Illuminatoren (sog. Licht-Designer, Licht-Künstler und Architekten) ihres praktischen Wissens auf einem reflexiven Niveau auch bewusst? Verfügen sie (gleichsam wissend) über ihr Wissen oder schlingern sie eher intuitiv durch diffuse Felder ihres Könnens? Während der heute rund 100 Jahre zurückliegende Illuminations-Diskurs die angestrebten Erlebniswirkungen des „schönen Scheins“ auf dem Niveau der Reflexion von Eindrücken, Symbolen und Empfindungen ansprach und zum Thema (selbst ethischer) Debatten machte, ist der aktuelle Licht-Diskurs durch einen technologischen Überhang gekennzeichnet. Der Beitrag des Heftherausgebers diskutiert die epistemologische Frage nach dem Wissen der Lichtmacher. Ausgangspunkt ist ein aktueller Illuminations-Diskurs, der ein kulturwissenschaftliches Defizit aufweist.

*Esslingen am Neckar / Frankfurt am Main  
Februar 2007*

Michael Müller

## Ästhetisierung, Kultur und Ökonomie

### I.

Ästhetisierungen, wie sie sich seit geraumer Zeit auch in der veränderten medialen Transformation der Architektur und der Räume der Stadt manifestieren, sind in ihrer universellen Ausformung die beherrschende Tendenz gegenwärtiger kultureller Entwicklungen. Im Falle urbaner Licht- und Beleuchtungsästhetik konnte man in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts noch den Eindruck gewinnen, es handle sich dabei um ein Oberflächenphänomen. Das Entfernen gründerzeitlichen Dekors zugunsten leuchtender Schriftbänder oder Erich Mendelsohns<sup>1</sup> Begeisterung für den mit Neonschrift und -bild gänzlich tapezierten Times Square transformieren die Architekturen an ihren Fassaden zu Trägern neuer Oberflächen. Deren Ikonografie erzählt von der beschleunigten Zerfallszeit der Sprache und Symbole der Werbung im stadtöffentlichen Raum. Klassische architektonische Dekorationssysteme werden von massenkulturellen Informationsanordnungen verdrängt, die sich - für jedermann unmittelbar einsichtig - die Bauten für kommerzielle Zwecke oder auch solche der Propaganda dienstbar machen. Anders gesagt: ein System (Ökonomie) instrumentalisiert ein anderes (Kunst), ohne sich wirklich auf dieses einzulassen. Was hier unvermittelt als Kommerzialisierung die Architektur verdeckt, dringt noch nicht in deren Tiefendimension ein, allerdings bereits in die des städtischen Raums.

Nun hat sich dieses damals noch zaghafte Zusammenspiel von Ökonomie, Kultur und Ästhetik seit den 1970er Jahren nicht nur enorm beschleunigt sondern auch qualitativ erheblich verändert. Vormalige Grenzziehungen werden nun aufgegeben mit dem Resultat einer Schwindel erregender Ausdehnung des Ästhetischen in nahezu alle Bereiche unserer Lebenspraxis. Es ist dieser so offenkundig *sichtbare*, formästhetisch tendenziell unabgeschlossene, diskursiv kommunizierbare Sachverhalt, der ganz wesentlich unseren Eindruck nährt, dass sich die Stadt dabei gegenüber früheren Formen urbanen Lebens in einem entscheidenden Punkt verändert hat: Sie ist uns nicht mehr, wie noch die fordistische Stadt, nur Objekt, das wir mit unseren Subjektivitäten beleben - oft genug auch gegen dessen Widerstand. Stattdessen verkörpert das Urbane mittlerweile selber ein solches Maß an Substanz, das es uns als das Resultat seiner ei-

1 E. Mendelsohn, Amerika, Bilderbuch eines Architekten, Berlin 1926.

genen Schöpfung erscheinen lässt. Wir erleben die Stadt also nicht mehr nur als ein menschliches Produkt, sondern als Schöpfung und Schöpfer in einem. Im Vergleich zu vormaligen Stadien ihrer Modernität ist es das Medium der Ästhetisierung, worin die Stadt heute die Sichtbarkeit der Modernität voll und ganz repräsentiert. Wobei sie in dem, was verborgen bleibt, unendliche Möglichkeiten der Hervorbringung des noch ganz Unbekannten bereit hält, von uns gleichermaßen besetzt mit Hoffnungen, Illusionen und einem erheblichen Maß an Ängsten.<sup>2</sup>

Mit der Bedeutung des Ästhetischen für die konstitutive Kraft der Stadt, insbesondere zur Erzeugung und zur Vermittlung von Differenzen, habe ich mich an anderer Stelle bereits ausführlich befasst.<sup>3</sup> So möchte ich hier die Gelegenheit nutzen, den Wandel im Verhältnis von ökonomischen und ästhetisch-kulturellen Prozessen in einen erweiterten Zusammenhang zu stellen.

## II.

Erinnern wir uns an Frederic Jamesons<sup>4</sup> These, dass der Postmodernismus die kulturelle Logik des Spätkapitalismus sei. Nicht nur begrifflich bezieht er sich dabei auf die Theorie des Spätkapitalismus von Ernest Mandel.<sup>5</sup> Wie dieser vertritt er die Auffassung, dass seit den frühen 1960er Jahren, also bereits seit der Hochblüte des fordistisch-keynesianistischen Akkumulationsregimes, die Kulturproduktion in die allgemeine Warenproduktion eingedrungen sei. Der Zwang zur äußeren Produktdifferenzierung - Jameson spricht von „immer neuen Schüben immer neuer Waren“<sup>6</sup> - von im Prinzip standardisierten Massenerzeugnissen habe zu ästhetischen Experimenten und Innovationen geführt. Für denselben Vorgang hat in jenen Jahren Wolfgang Fritz Haug<sup>7</sup> den Begriff „Warenästhetik“ geprägt. Diese Tendenz radikalisiert sich in den 1970er Jahren mit der Ausbildung der neuen flexiblen Produktionsweise, vor allem auf der Grundlage neu entwickelter informationeller Steuerungstechnologien, die Kleinserien-, sogar Prototypenherstellung im großindustriellen Produktionszuschnitt ermöglichen. Das wird eine wesentliche Komponente dessen, was wir Ästhetisierung des Alltagslebens nennen. Doch ist das selbstverständlich nicht alles. Würde sich die Ästhetisierung nur auf die Oberflächen der industriell erzeugten Waren erstrecken, bliebe sie auf ihrem Weg ins Alltagsleben der Menschen gewissermaßen auf halber Strecke stecken. Sie muss auch die Menschen selbst ergreifen, äußerlich und innerlich, durch flexible Imagebildung und durch kontinuierliches physiognomisches und psychisches Refresh-

2 Vgl. S. Read, *The Urban Image: Becoming Visible*, in: D. Hauptmann (Hrsg.), *The Body in Architecture*. Rotterdam 2006, S. 52.

3 M. Müller / F. Dröge, *Die ausgestellte Stadt. Zur Differenz von Ort und Raum*, Basel 2005.

4 F. Jameson, *Postmoderne. Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus*, in: A. Huyssen / K.R. Scherpe (Hrsg.), *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek 1994, S. 45-102.

5 E. Mandel, *Der Spätkapitalismus*, Frankfurt/M. 1973.

6 F. Jameson (s. A 4), S. 48.

7 W.F. Haug, *Kritik der Warenästhetik*, Frankfurt/M. 1971.

ment. Aber auch das ist nicht alles. Wolfgang Welsch<sup>8</sup> hat darauf hingewiesen, dass die zeitgenössische Ästhetisierung nicht einfach ein Oberflächenphänomen der Warenwelt oder des menschlichen Körperdesigns sei, sondern in die Tiefenstrukturen der Materie und der Objekte selbst eindringe.

Ästhetisierung ist demnach ein universelles und ein ganzheitliches Phänomen mit Oberflächen- und Tiefendimensionen. In dem Fall kann sie sich in der Tat nicht nur auf die Warendistribution und ihren Konsum beziehen, obgleich auch diese Bereiche schon zu umfangreichen kulturellen Transformationen führen. In einer zunehmend künstlichen Welt, d.h. in einer gemachten, hergestellten, produzierten Welt kann dann auch Kultur kein eigenständiger Bereich von Produktion, Vermittlung und Aneignung ästhetischer Objekte je für sich mehr sein. Sie ist dem gesamten Produktionszusammenhang dieser Welt eingegliedert. Sie produziert sie mit. Das allerdings muss bedeuten, dass der Produktionsbegriff den herkömmlichen, rein ökonomischen Sinn des Herstellens überschreitet. Das *kann* bedeuten, dass die Grenzen der Ökonomie in der zeitgenössischen Gesellschaft nicht mehr festlegbar sind. Auf jeden Fall bedeutet es, dass Produzieren heute mehr ist als das Herstellen unter rein wirtschaftlichen Gesichtspunkten.

In einer früheren Untersuchung zur Entstehung der Massenkultur<sup>9</sup> haben Franz Dröge und ich diesen universellen Produktionszusammenhang der Kultur als ökonomisches Kulturmodell<sup>10</sup> bezeichnet, das in den 1960er Jahren beginnend allmählich ältere, bis in die Renaissance zurückreichende Kulturmodelle als dominante ersetzt, ohne dass diese deshalb vollständig verschwinden. In diesem Modell wird die Ökonomie Träger, gar Innovator und Produzent kultureller Entwicklungen. Gemeint ist damit nicht nur die viel beredete Kulturindustrie, sondern die gesamte Ökonomie, von der heute dominierenden Finanzindustrie über die ausdifferenzierten Sektoren der Dienstleistungsindustrie bis zu den sehr heterogenen Segmenten der Warenproduktion. Es ist sogar eher so, dass im Zuge dieser Entwicklungen und kulturellen Verschiebungen die Kulturindustrie ihren ehemaligen autonomen Status als eigenes kulturelles und kulturökonomisches Segment verliert oder mindestens abschwächt und an verschiedenen Punkten in die Bereiche der allgemeinen Ökonomie hineinwächst. Auch das heißt nicht steigende ökonomische Funktionalisierung schlechthin, wenngleich das eine nicht zu vernachlässigende Komponente bildet. Der Produktionszusammenhang wird komplexer. Aufgrund des dabei institutionalisierten Experimentalzwanges dürf-

8 W. Welsch, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1990.

9 F. Dröge / M. Müller, *Die Macht der Schönheit*, Hamburg 1995, S. 96 ff.

10 Als Kulturmodell bezeichnen wir kognitive Muster, in denen Rolle und Funktion der Kultur im gesellschaftlichen Reproduktionsprozess mit relativ hoher kollektiver Verbindlichkeit gedeutet werden. Deshalb sind sie - positiv wie negativ - zugleich auch immer affektiv hoch aufgeladen. Von Anfang an sind sie transnational, i.w.S. „abendländisch“, d.h. von einem bestimmten Zeitpunkt an auch: expansiv und imperialistisch konfiguriert und produzieren entsprechend oft nationalstaatliche oder gesellschaftliche Untertypen.

ten Ambivalenzen zuwachsen, die das ökonomische Produzieren unter Verwertungsimperativen zwar nach wie vor prägen, es aber zugleich auch im oben ausgeführten Sinne des Begriffs „Produzieren“ übersteigen.

Hierfür gibt es zunächst zwei direkt ins Auge springende Hinweise. Das sind zum einen die sich in der ersten Hälfte der 1990er Jahre überschlagenden Fusionen zwischen Programm-, informationstechnischen und Fernmeldeindustrien, politisch gewollt und ermöglicht durch die Deregulierungspolitik der Industriestaaten vor allem im zuletzt genannten Sektor. Die Folgen bestehen bekanntermaßen in einer enormen Konzentration der kulturellen Distributionsindustrien, die über ihre fusionierten Teile zugleich aber auch in ganz anderen Wirtschaftssektoren tätig sind, vor allem im infrastrukturellen Ausbau der Fernmeldetechnik und ihrer kommerziellen Nutzung. Zum anderen beobachten wir eine abnehmende Fertigungstiefe der Kulturwarenproduktion dieser Distributionsindustrien und zwar in allen ihren Sparten, vom Verlagswesen, über Film- und Fernsehindustrie bis zur Musikindustrie. Immer mehr wird ausgelagert in selbständige, meist kleine bis mittelständische Produktions- und Dienstleistungsfirmer,<sup>11</sup> sodass die eigene Wertschöpfung der Großunternehmen oft nur in der Endmontage des Produkts bzw. in seiner mediatisierten Distribution liegt.

Das heißt zusammengefasst: Die Kulturindustrie wiederholt in ihrem Konzentrationsprozess zugleich die für die Gesamtwirtschaft typischen Muster vertikaler Desintegration ihrer produktiven Strukturen. Wenn die Kulturindustrie aber über gesamtwirtschaftliche Verflechtungen, auch die allgemeinen Strukturmuster der spezifischen postfordistischen Disintegration in verschiedene Bereiche der allgemeinen Ökonomie hineinwächst, so heißt das keineswegs, dass ihre Bedeutung abnehme. Im Gegenteil, das gewaltig gesteigerte Wirtschaftspotential dieser Industrie, die überdies vollständig globalisiert ist, zeigt ihre steigende Bedeutung. Diese ist nur dabei, sich zu wandeln. Dadurch, dass die Kulturindustrie in alle Poren des Wirtschaftskörpers eindringt, ist ihre Bedeutung nicht mehr ausschließlich (wirtschaftlich oder kulturell) sektoral zu bestimmen, sondern sie wird zunehmend universalisiert.

### III.

Aber diese Entwicklung der Kulturindustrie ist nur *ein* Aspekt des ökonomischen Kulturmodells. Die Wirtschaft ist in ihm Sinn gebender und materiell-gegenständlicher Bezugshorizont und zugleich Träger und Motor der kulturellen Entwicklung. Das bedeutet die wechselseitige, ausschließlich interne Programmierung der miteinander verknüpften Elemente Ökonomie und Kultur und die Dynamisierung ihrer Prozesse. Die rekursive Ausgestaltung der Programmierungen und Prozesse sichert darüber hinaus ein hohes Maß an Lern- und Anpassungsfähigkeit an von außen gesetzte Bedingungen wie z.B. Veränderungen der Sozialstruktur, nicht selbst produzierte Mo-

11 S. Lash / J. Urry, *Economies of Signs & Space*, London 1994, S. 111-144.

den, neue Technologien, Veränderungen von Raumstrukturen oder städtische Transformationen. Aber auch diese „externen“ Bedingungen sind solche, die zunehmend selbst erst von dem Komplex Ökonomie/Kultur produziert bzw. mitproduziert sind. Ihre Wahrnehmung und Umgehung oder Anpassung führen über das Lernen am Erfolg zu Neuprogrammierungen des Durchdringungsverhältnisses von Ökonomie und Kultur, deren Handlungssubjekte im weitesten Sinne Unternehmen sind.<sup>12</sup>

Zum anderen bedeutet das, dass sich diese beiden Kernsysteme moderner Gesellschaften wieder entdifferenzieren, dass sie nicht mehr füreinander Umwelten sind, sondern zu „einer Welt“ zusammenwachsen. Das heißt, dass die jahrhunderte lange Tendenz der zunehmenden Autonomisierung dieser (und natürlich auch anderer) Teilsysteme der Gesellschaft in der kurzen Zeitspanne von zwanzig bis dreißig Jahren in ihr Gegenteil gewendet ist: statt Differenzierung und Autonomisierung jetzt Entdifferenzierung und Durchdringung.

Diesen Sachverhalt riecht man und schmeckt man irgendwie. Auf die eine oder andere Weise ist er jedermann bewusst. Im kritischen Feuilletonismus - gleichgültig ob „progressiver“ oder konservativer Spielart - wird er als Kommerzialisierung der Kultur plakatiert und nicht selten als kulturfern zurückgewiesen. Das aber verkennt die Bewegungsrichtung: Nicht die Ökonomie dringt in die Kultur ein sondern es ist umgekehrt: Es ist die Ökonomie, die kulturell aufgeladen wird.

Tatsächlich ist in der Vergangenheit in der Ausbildung der Massenkultur Kommerzialisierung ein Transformationsmechanismus der affirmativen Kultur gewesen. Im Bereich der Popular culture geschieht dasselbe ebenfalls massenhaft. Die Produktionsapparate wollen gefüttert sein, der Umsatz muss stimmen. Es unterliegt keinem Zweifel, dass sich Kultur heute genauso rechnen muss wie Fruchteyoghurt. Aber sie darauf festzulegen, wäre noch nicht einmal die halbe Wahrheit. Trotzdem lässt sich die Sache noch weiter zuspitzen, schließlich verschwindet die fordistische, die standardisierte Massenkultur der großen Apparate nicht einfach. Dafür befriedigt sie noch immer und auf unabsehbare Zeit zu viele Bedürfnisse, wie ja auch die Transformation der Kulturindustrie trotz allen Tempos sich nicht auf einen Streich vollzieht, möglicherweise überhaupt nie vollendet werden wird. Und selbst wenn das passiert sein sollte: Die Produktions- und Distributionskapazitäten sind nicht geschrumpft, sondern vervielfachen sich entsprechend dem Akkumulationsprinzip der Kapitalbildung. Was der Expansion der Kapazitäten mit Sicherheit nachhinken wird, ist die entsprechende Entwicklung kreativer, menschlicher Potenzen zur Beschickung der Kapazitäten, so dass die Ausbeutung des Vorhandenen für die Kulturmärkte nicht ab- sondern zunehmen

12 Mitte der 1980er Jahre ist erstmals vom Lead user die Rede als Strategie innovativen Managements, das Verhalten von Konsumenten an avanciertem Warengebrauch einzelner Konsumenten zu beobachten, um daraus Konsequenzen für weitere Produktentwicklung zu ziehen. Vgl. u.a. *E.v.Hippel / G.I. Urban*, Lead user analyses for the development of new industrial products, in: *Management Science*, 34, 5, 1988, S. 569-582; *C. Herstatt / C. Lüthe / C. Lettl*, Wie fortschrittliche Kunden zu Innovationen stimulieren. How customers stimulate innovations, in: *Harvard Business Manager* 24, 1, 2002, S 64-68.

wird. Denn die Ausbildung solcher Potenzen ist unter Verwertungsgesichtspunkten erstens zu kostenintensiv und zweitens in der heute fast ausschließlich herrschenden Ökonomie der Zeitpräferenzen zu langfristig.

Halten wir fest, dass die postfordistische Ökonomie ihre Kultur selber herstellt. Sie wird damit als ganze zur kulturellen Ökonomie. Hierfür lassen sich mindestens vier miteinander verflochtene und in der Wirkung kumulierende Prozesse ausmachen: zum einen die bereits angesprochene Integration der verschiedenen Sektoren der traditionellen Kulturindustrie und ihre Einfügung in übergreifende Zusammenhänge. Zum zweiten ist die strukturelle Mediatisierung der Ökonomie selbst zu nennen. Der dritte Prozess ist der der bereits erwähnten generellen Ästhetisierung. Und viertens schließlich sind soziale Strukturveränderungen zu beobachten, die auf die wirtschaftliche Umstrukturierung zurückzuführen sind und in denen vor allem in dem hoch qualifizierten, gut verdienenden Segment der neuen Dienstleistungseliten die Nachfrage nach den kulturell aufgeladenen Gütern und Diensten in ihrem eigenen Angebot mitproduziert wird. Diese kulturkonsumtiven Ansprüche sind bereits in sich hoch differiert, wie dieses Beschäftigungssegment selbst in seinen Qualifikationsprofilen stark differiert, und das setzt sich in die Mittelschichten als Anspruchsdifferenzierung fort.

Aber worum geht es sonst, wenn nicht um die Synchronisation dieser Ansprüche mit den Angeboten? Auch in der bürgerlichen Kultur ging es um nichts anderes, und wir wissen, wie wenig das geklappt hat. Das heißt, die reine ökonomische Funktionalisierung der Kultur mag zwar in der postfordistischen Ökonomie intendiert sein, sie ist aber keineswegs das Finish ihres empirischen Funktionierens. Um auf das Eingangstatement von Jameson zurückzukommen: Es ist glanzvoll formuliert, aber die kulturelle Logik des Spätkapitalismus hat ziemlich viele Risse in ihrer Fassade.

#### IV.

Dass die standardisierte Kulturproduktion, vor allem ihre Distributionsmechanismen, noch immer wie ein riesiger Block in das Neue hineinragt, zeigt nur, dass es auch in einer ausdifferenzierten Nachfragestruktur nach wie vor homogene Großaggregate gibt und dass die postfordistische Transformation der Ökonomie (und der Kulturindustrie) selber kein Zustand, keine wirtschafts- oder kulturgeschichtliche Epoche, sondern ein offener Prozess ist - der übrigens auch eine sehr solide Absturzmöglichkeit impliziert.

Genau diese Tatsache eröffnet aber zugleich zwei weitere empirische Fenster. Eines teils bleibt dieser eminente Block uns noch sehr lange erhalten. Er wird sich, auch architektonisch, sogar noch verfestigen und qualitativ weiter absinken; denn die zunehmende Verarmung *in* der Gesellschaft (nicht *der* Gesellschaft) zieht zwangsläufig Standardisierungen in Konsummustern und Freizeitverhalten auf immer stärker abgesenktem Niveau der Refinanzierbarkeit der zur Verfügung stehenden Reproduktions-

mittel der Individuen und Familien nach sich. Und andernteils folgt daraus, dass Kultur aktuell in unterschiedlichen zeitlichen Schichtungen produziert wird und mithin als ungleichzeitiger funktioneller Komplex existiert. Ich meine damit nicht die historischen Sedimentierungen in Stadtbildern oder Museen, sondern die aktuellen Hervorbringungen. Ich denke dabei auch nicht direkt an Stilunterschiede, also das, was im postmodernen Historismus unmittelbar thematisiert wird. Oder die unendlich lange Nostalgiequelle, die auf sehr unterschiedlichen technischen Niveaus und vor allem in nahezu allen Industrien produziert wird.

Mit historischer Schichtung in der aktuellen Kultur ist durchaus so etwas ähnliches gemeint: die Gleichzeitigkeit - und in dieser Gleichzeitigkeit die gegenseitige Relativierung - kultureller Produkte von historisch unterschiedlich verfassten und konstituierten kulturproduktiven Industrien. Also die Gleichzeitigkeit von massenkulturellem Block und von postfordistischer Segmentierung. Und dazu müssen wir immer noch die handwerkliche bis manufaktuelle Produktion der traditionellen Künste rechnen.<sup>13</sup> Das bedeutet, dass nicht nur die vor allem über Mode ausdifferenzierte postfordistische Kultur ein allseits als solches gewürdigtes Differenzphänomen darstellt. Auch die Kultur des Blocks steht dazu auch in Differenz, was noch dadurch verstärkt wird, dass er durch die angesprochenen Prozesse seiner wirtschaftlichen Grundlagen und Strukturen selbst eine zunehmend heterogene Verfassung erhält.

So viel zum ersten Aspekt von Kommerzialisierung der Kultur, als welche die Entdifferenzierung von ökonomischem und kulturellem System häufig traktiert wird. Es zeigt sich, dass es sich um einen Begriff handelt, der unter den Bedingungen der gegenwärtig ablaufenden kulturellen Transformationen in ihren viel umfassenderen Zusammenhängen einer deutlich differenzierteren Betrachtung unterzogen werden muss. Dieser Eindruck verstärkt sich, wenn man auf die Qualitäten der transformierten Produkte selbst zu sprechen kommt.

## V.

Kommen wir zu einem weiteren, die Ästhetisierung vorantreibenden Aspekt, den der „Zeit-Raum-Kompression“, den David Harvey<sup>14</sup> ins Zentrum seiner Analyse der Gegenwartsgesellschaft und ihrer Kultur stellt. Dabei handelt es sich um einen grundlegenden Transformationsmechanismus moderner Gesellschaften, der oft in Tabellen oder Schaubildern dargestellt wird, in denen die Raum-Zeit-Relationen durch die Erfindung neuer Kommunikationstechnologien vom Segelschiff, über Eisenbahn, Flug-

13 Obwohl sie mittlerweile auch wahrhaft industrielle Ausmaße erreicht hat, bedenkt man, dass momentan allein in der gegenwärtigen Welt-Kunstfabrik New York pro Jahrzehnt von ca. 150.000 Künstlern mehr als 15 Millionen Kunstwerke hergestellt werden (B. Taylor, *Modernism, post-modernism, realism: a critical perspective for art*, Winchester 1987, S. 77, nach D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Oxford/Cambridge 1989, S. 290).

14 D. Harvey, *Die Postmoderne und die Verdichtung von Raum und Zeit*, in: A. Kuhlmann (Hrsg.), *Philosophische Ansichten der Kultur der Moderne*, Frankfurt/M. 1994, S. 48-78.

zeug bis hin zu den gegenwärtigen Digitaltechnologien mit ihrem Echtzeittransfer von Informationen und Daten symbolisiert sind.<sup>15</sup>

Die Ursachen für eine qualitative Beschleunigung seit Anfang der 1970er Jahre liegen in dem Zusammenbruch des fordistischen Modells der Massenproduktion verbunden mit einer Überakkumulationskrise und einer lang anhaltenden Stagflationssymptomatik. Die Folge einer solchen Krise ist zwangsläufig eine massenhafte Kapitalvernichtung, die sich sinnlich wahrnehmbar in der weltweiten Deindustrialisierung zuvor (wirtschaftlich) blühender Industrieregionen, in der Verödung und Verarmung ihrer Städte niederschlägt.

Raum-Zeit-Kompression besteht in einer zunehmenden Beschleunigung im Turnover des Kapitalkreislaufs. Das bedeutet nicht, dass die fordistische Industrie verschwindet. Wie wir es schon bei dem „Block“ der industriellen Massenkultur beobachten konnten, bleiben auch einige fordistische Industrien erhalten, z.B. ihre Prototypen, die chemische und die Automobilindustrie. Allerdings werden auch sie restrukturiert und übernehmen viele der Flexibilisierungsinstrumente.

All diese Verschiebungen und Veränderungen, die eine Restrukturierung der Gesamtwirtschaft auf der Grundlage ihrer Flexibilisierung darstellen, sind von durchschlagender kultureller Wirksamkeit. Und zwar in mindestens drei Hinsichten. Zum einen stellt der primäre Anlass aller Veränderungen auch tatsächlich ihr Resultat dar: die Raum-Zeit-Verdichtung. Ihre farbigsten Effekte erzielt sie dabei in der Distribution und Konsumtion der Waren und Dienste. Dieser Wirkungsteppich wird üblicherweise unterm Label Ästhetisierung geführt. Zum zweiten wird die Ästhetisierung aber in die Dienste und in die Produkte, in ihren Vollzug und ihre Materialität selber hinein genommen durch eine zunehmende symbolische Grundierung nicht nur der nicht-materiellen sondern gerade auch der materiellen Güter. Lash und Urry<sup>16</sup> sprechen davon, dass ein paradigmatischer Wandel von einer materiellen zu einer kulturellen Basierung aller Hervorbringungen in der postfordistischen Ära stattfindet.

Zum dritten zieht die Flexibilisierung der Ökonomie eine ziemlich grundlegende Umwälzung der Sozialstruktur nach sich. Und diese bestimmt alle kulturellen Praktiken mit, ihre Differenzierungen, Aneignungsweisen und Idiosynkrasien, Verhaltensstilisierungen oder Repräsentationsweisen, Verkehrsformen und distinktiven Symbolisierungen. All diese Maßnahmen des Turnover einer steigenden Massenproduktion von Waren und Diensten beruhen auf zwei grundlegenden Mechanismen, die in dem Begriff Ästhetisierung zusammenzufassen sind. *Zum einen* werden sie immer stärker symbolisch aufgeladen, ihr symbolisches Wertversprechen, das in immer neu zu schaffende Wertsysteme eingebunden ist, muss das reine Gebrauchswertversprechen übersteigen, weil symbolische Bedeutungssysteme durch den konzentrierten Einsatz der modernen medialen Techniken schneller zu verändern sind als der effektive Ge-

15 Ebda., S. 49 f; siehe auch D. Harvey (s. A 13), S. 241 f.

16 S. Lash / J. Urry (s. A 11).

brauchswert eines Dings trotz programmierten Verfalls in sinkender Halbwertszeit dauern würde. Weggeworfen werden in der „Wegwerfgesellschaft“ deshalb nicht nur die ebenfalls zu Gebrauchskunstwerken ausgestalteten Verpackungen, sondern durchaus gebrauchsfähige Gegenstände zusammen mit den symbolischen Systemen, Wertüberzeugungen und Lebensstilen, in denen sie eine kurze Zeit bedeutungsvoll waren. Wenn Baudrillard<sup>17</sup> behauptet, dass die marxistische Warenanalyse deshalb obsolet sei, weil der Kapitalismus heutzutage primär mit der Produktion von Zeichen und Zeichensystemen beschäftigt sei und weniger mit der Herstellung von Warenwerten, so zielt sein Argument in die richtige Richtung. Tatsächlich ist neben Gebrauchs- und Tauschwert ein wachsender Anteil an Zeichenwert in allen Waren und Diensten vergegenständlicht. Die Lichtästhetik wird dabei aufgrund ihrer von immaterieller Substanz begünstigten Flüchtigkeit zur geradezu vorbildlichen Symbolisierung jener Flüchtigkeit, mit der wir die stetig wechselnden symbolischen Systeme konsumieren.

Der *andere* Hauptmechanismus besteht in der Produktdifferenzierung. Um differenzierte Dienste- und Produktidentitäten auf pluralisierte oder heterogene Bedürfnisse von Konsumentengruppen beziehen zu können, was erst einen differenzierten Konsum sicherstellt, ist es notwendig, diese Differenzen symbolisch zu stabilisieren. Oft werden auf diese Weise Produktidentitäten überhaupt nur symbolisch simuliert. Dieser Mechanismus trägt also wesentlich zur symbolischen Aufladung als Gesamtbefund und damit zur Ästhetisierung der hergestellten und Dienste vermittelten Welt bei.

Nun können diese Symbolisierungen nicht den Dingen als Etiketten aufgeklebt werden. Auch das geschieht in großem Maßstab, bewährt sich aber nicht am Markt. Das heißt doch wohl: auch die in diesem beschleunigten, ja geradezu fluiden Reproduktionsprozess aufeinander abgestimmten Dinge, Dingsymboliken und Lebensstile besitzen eine solche Stabilität und Interpretationsfähigkeit - früher hätte man vielleicht Authentizität gesagt -, dass nach kurzer Probe Talmi gegenüber „echter“, d.h. für einen solchen Abstimmungsvorgang oder kulturellen Sozialraum typischer Symbolik identifiziert und ausgeschieden werden kann.

Diese kulturell reinterpretierte „Authentizität“ in Kontexten sehr heterogener individueller Handlungsbezüge, sich verhältnismäßig rasch wandelnder Selbstdeutungen und fluider Identitäten zeigt, dass die symbolischen Aufladungen tiefer ansetzen. Sie müssen in die Tiefenstrukturen der Dinge, in ihre Materie eingedrungen sein. In der Tat sind sie die wirkliche Erscheinungsweise der Dinge selber, nicht nur ihr angehefteter Schein. Das geht nur, wenn sie mit und in den Dingen selbst produziert werden, wenn sie einen wirklichen und nicht nur zugeschriebenen Zeichenwert besitzen, wenn der Zeichenprozess nicht nur zur Grundlage des Konsums, sondern auch der Produktion von Konsumgütern geworden ist. Und das ist in steigendem Maße der Fall.

17 J. Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris 1973; dts. *Der symbolische Tausch und der Tod*, Berlin 1982.

## VI.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass es gewiss verfehlt wäre anzunehmen, das ökonomische Kulturmodell stelle einen geschlossenen, ausschließlich wirtschaftlich definierten Determinationszusammenhang dar, der den ideologischen Verblendungszusammenhang, den Horkheimer und Adorno<sup>18</sup> als Resultat der fordistischen Massenkultur glaubten annehmen zu müssen, evtl. noch durch Differenzierung perfektioniert hätte. Es ist zweifellos so, dass die kulturelle Produktion seit der fordistischen Phase zunehmend Moment des ökonomischen Reproduktionsprozesses geworden ist. Auch hat sich diese Entwicklung in den letzten zwanzig Jahren beschleunigt. Das ist vor allem darauf zurückzuführen, dass Flexibilisierung und Globalisierung der Wirtschaft deren Anpassungsfähigkeit an Marktbedingungen erheblich verbessert haben; und das vor allem auch dank ihrer Fähigkeit, diese durch forcierten Symbolverschleiß in praktisch allen Gütergruppen selbst nachhaltig mitzubestimmen. So dürfte das Ausmaß der Produktion „objektiver Kultur“ sicherlich größer und überwältigender sein als es Georg Simmel<sup>19</sup> zu Anfang des vorigen Jahrhunderts befürchtet hat.

Wohl handelt es sich um eine sich mehr und mehr verstärkende Tendenz, jedoch beileibe nicht um den von der älteren Kritischen Theorie befürchteten Endzustand. Das ökonomische Kulturmodell ist, wie noch jedes vergangene Kulturmodell, ein *work in progress*. Auch die Künste, also der Bereich der traditionellen Hochkultur, wachsen immer stärker in wirtschaftliche Verwertungszusammenhänge und vermischen sich mit einzelnen Bereichen der Massenkultur. Ihre avanciertesten Vertreter, Medien- und Computerkünstler, werden z.T. zu Pionieren industrieller Entwicklungen, was die Bedeutung der Symbolbildungsprozesse in der Produktion noch einmal unterstreicht. Und doch produziert gerade der „hochkulturelle“ Bereich immer wieder seine Differenz mit. Wird man insgesamt von einer starken Tendenz der Entautonomisierung der Künste sprechen können, so bedeutet das aber *auch*, dass die Grenzen der Autonomie laufend verschoben werden und zwar *nicht nur* nach hinten. In einem heterogenen, unübersichtlichen und von vielen Interessen umkämpften Feld werden sie an sehr verschiedenen Stellen aufgebaut, abgerissen und wieder neu errichtet. Der Grund liegt einfach darin, dass sich die Bedingungen der Autonomie wie auch ihre Gefährdungspotentiale gegenüber der klassischen Zeit der Kunstautonomie vermehrt haben und in ihren Wirkungsmöglichkeiten uneindeutiger und zugleich interpretationsbedürftiger geworden sind.

Und schließlich spielt das eine Rolle, was Georg Simmel<sup>20</sup> als den Gegenpol all dessen, was bisher behandelt wurde, begriff: die „subjektive Kultur“, die damit vermit-

18 M. Horkheimer / Th.W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam 1955.

19 G. Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben*, in: G. Simmel, *Brücke und Tür*, Stuttgart 1957, S. 227-242.

20 Ebda., S. 240 f.

telt werden muss, also die soziale Form der vielen individuellen Subjektivitäten.<sup>21</sup> Es ist sicherlich so, dass die angesprochenen Angebotsvorgaben die Individualitäten mitformen, indem sie deren Lebenswelten durch Objektbesetzungen strukturieren. Aber diese Lebenswelten gehen nicht in der ökonomischen Reproduktion auf, mithin auch nicht die Individuen.

Im Gegenteil. Die Praktiken des neuen Akkumulationsregimes führen bei einer gesamtwirtschaftlichen Absenkung der Lohnquote und vor allem der Masseneinkommen zu einer starken Polarisierungstendenz der Sozialstruktur aller westlichen Gesellschaften, die den Schein mittelständischer Nivellierung im Rahmen der fordistischen Massenkultur der 1960er Jahre aufgelöst hat. Die postfordistische, sich immer weiter ausdifferenzierende Massenkultur orientiert sich mit hochwertigen und Luxusgütern (und das gilt auch für die innerstädtischen Lichtästhetisierungen) in erster Linie an den Teilen der Bevölkerung, die entweder ihre mittelständischen Einkommen halten konnten oder an die Neuen Reichen. Der wachsende Rest der Bevölkerung wird mit qualitativ und im Preisniveau abgesenkten Massenkonsumgütern (noch) versorgt. So ist durch eine stark skalierte Produktpalette und sehr verschiedene Symbolisierungsrepertoires eine Akkumulation in den verschiedenen Wirtschaftssektoren trotz durchschnittlich sinkender kaufkräftiger Nachfrage (noch) möglich.

21 Vgl. *M. Müller / F. Dröge* (s. A 9), S. 79 ff.

Beate Binder

## Die Konstitution der Stadt im Licht

### 1. Einführung

Auf meinem Schreibtisch steht seit einigen Wochen eine Postkarte: Unter dem Titel „Berlin, Nachtausgabe“ lud die Klasse Informationsgestaltung der Universität der Künste Berlin zur Präsentation ihrer Foto-Reportagen über das Leben und Arbeiten in der nächtlichen Metropole ein.<sup>1</sup> Obwohl die „dunklen Seiten“ der Stadt im Zentrum standen, ist auf der Einladung ein Bild der Licherstadt zu sehen: Es zeigt verschwommene Leuchtreklamen, Konturen des Berliner Breitscheidplatzes sind zu erkennen, ein beleuchtetes Taxi. Die nächtliche Stadt ist in Bewegung, wird im Vorüberfahren erlebt, im Zwischenraum der Orte des Vergnügens wie der Arbeit. Das Bild knüpft an dominante Vorstellungen der nächtlichen Stadt an, weckt Assoziationen: Die Licherfülle spricht von der Faszination der Stadtnacht, deren Puls nie zu schlagen aufhört, wie es in der Hymne an New York heißt.<sup>2</sup>

Licht und Stadt gehören zusammen, Urbanität scheint erst dort vollendet, wo Leben auch in der Nacht stattfindet. Die Konzentration auf das nächtliche städtische Licht, so schreibt Joachim Schlör in seiner Studie „Nachts in der großen Stadt“, führt „manchmal dazu, dass die Eigenwertigkeit, ja die Widerborstigkeit der Nacht nicht wahrgenommen wird“<sup>3</sup>, dass Stadt und Nacht vorschnell als Synonyme wahrgenommen werden. Nun kann man entweder mit Joachim Schlör auf Spurensuche nach „anderen“ Geschichte(n) der städtischen Nacht gehen, in der das Dunkel mit Diskursen um Sicherheit und Sittlichkeit, mit dem Erleben von Geheimnisvollem und der Neugier auf das Verborgene, mit einsamen Wanderungen in dunklen Straßen und der Erkundung (un)heimlicher Orte verbunden ist. Oder man kann danach fragen, wieso im Bild der Stadt die beleuchtete Nacht eine so zentrale Rolle spielt. Ist dieses Bild tatsächlich nur der Dominanz einer Geschichtsschreibung künstlicher Beleuchtung geschuldet, wie Joachim Schlör vermutet? Oder gibt es noch andere Gründe, die in der Stadt und der Konstitution der Stadt selbst liegen, dass diese Verbindung so stark geworden ist? Bei

1 Diese sollen 2007 als Buch erscheinen.

2 Frank Sinatra singt: „I wanna wake up in a city, that doesn't sleep / And find I'm king of the hill-top of the heap“; © Warner Bros. Records, Inc.

3 J. Schlör, *Nachts in der großen Stadt*. Paris, Berlin, London 1840 bis 1930, München 1991, S. 60; vgl. auch B. Brettauer, *Die Nachtstadt: Tableaus aus dem dunklen Berlin*, Frankfurt a.M. 1999.

dieser Frage setzen die folgenden Überlegungen an: Ich werde zu zeigen versuchen, wie die moderne Stadt durch und in der Auseinandersetzung mit moderner Technik hervor gebracht wurde. Der Diskurs um die Elektrifizierung, der in den Jahren von 1880 bis 1920 immer auch eine Auseinandersetzung mit den Bedingungen und Möglichkeiten von Stadt und Urbanität war, dient mir dazu, Wahrnehmungsweisen, Imaginationen und Problemhorizonte herauszuarbeiten, in denen Stadt und Licht verbunden wurden. Ich werde dafür die Phase der Elektrifizierung in den Blick nehmen, fand doch die neue Technik genau in der Zeit ihren Eingang in die Städte, als diese auf Grund steilen Wachstums mit der Notwendigkeit konfrontiert waren, neue soziale und politische und eben auch technische Konzepte zu erproben und zu implantieren.<sup>4</sup> In dieser Zeit setzten die elektrischen Lampen mit ihrer strahlenden Helligkeit nicht nur neue Maßstäbe für künstliche Beleuchtung, sondern standen auch für eine neue Stufe städtischer Entwicklung. Auch noch einige Jahrzehnte später, als die ersten Elektrizitätswerke in Betrieb gegangen und die nächtlichen Illuminationen in den Zentren zu Dauereinrichtungen geworden waren, blieb die voranschreitende Elektrifizierung eine Chiffre für neue Formen des „modernen“ urbanen Lebens und stand für die komplexen gesellschaftlichen Veränderungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts, die gerade in den Städten sichtbar wurden. Die Rede über künstliches Licht im städtischen Alltag war immer auch ein Reden über die Herausforderungen und die Ambivalenzen der Moderne.<sup>5</sup>

## 2. Die Stadt als Bühne technischen Fortschritts

In den Jahren um 1880 fanden in Deutschland die ersten öffentlichen Auftritte<sup>6</sup> der neuen Beleuchtung in den Straßen und auf den Plätzen der urbanen Zentren statt. Einen Rahmen boten zunächst öffentliche Feste und Feiern. Bereits ab 1870 trugen elektrische Beleuchtungsereignisse zur Ausgestaltung des gesellschaftlichen Lebens wie der nationalen Inszenierung bei, etwa wenn einzelne Lampen bei den großen nationalen Feiertagen, den Kaisergeburtstagen oder dem Sedanstag, zum Einsatz kamen. Dort hinterließ der „zauberhafte Glanz“, in dem sich die zu Tausenden auf den Straßen flanierenden Menschen ergingen, „in der Erinnerung der Zeitgenossen und Festteilnehmer ein unvergessliches Andenken (...) an die tief ergreifenden und bewegenden Vorgänge und Eindrücke, die das unvergessliche Fest in dem nationalen Empfinden hervorrufen“, vermutete die *Illustrierte Zeitung*. Sie schreibt von einer „halben Million Menschen“, die sich 1887 beim Kaisergeburtstag in Berlin „durch die Straßen wälzte“.<sup>7</sup> Nationale Gefühle und Begeisterung über den in den Lampen manifest werdenden

4 Zu Urbanisierung *J. Reulecke*, *Geschichte der Urbanisierung in Deutschland*, Frankfurt a.M. 1985.

5 Vgl. *B. Binder*, *Elektrifizierung als Vision. Zur Symbolgeschichte einer Technik im Alltag*, Tübingen 1999.

6 *W. Schivelbusch*, *Licht, Schein und Wahn. Auftritte der elektrischen Beleuchtung im 20. Jahrhundert*, Lüdenscheid 1992.

7 *Illustrierte Zeitung* Bd. 88, 1887, S. 364: Die Feier des 90. Geburtstages Kaiser Wilhelms in Berlin.



**Abb. 1:**  
**Kabellegung in einer Straße Berlins,**  
 (aus: Gartenlaube 1890, S. 381).

technischen Fortschritt gingen dabei Hand in Hand. Der städtische Raum mit seinen repräsentativen Bauten setzte den Rahmen für das Erleben dieser besonderen Feiern und schuf damit einen Wahrnehmungs- und Deutungsrahmen, der elektrisches Licht mit Glanz, Luxus und den nationalen wie gesellschaftlichen Möglichkeiten technischen Fortschritts konnotierte.

Um 1880 wurden auch die ersten Straßenbeleuchtungen installiert, wenn auch zunächst nur als Probeanlagen. Zu diesem Zeitpunkt war die Technik so weit entwickelt, dass ein reibungsloser Einsatz von elektrischen Beleuchtungskörpern möglich schien. Elektrotechnische Firmen baten die städtischen Gremien um Erlaubnis, für eine bestimmte Zeitspanne einige Lampen zu installieren, um die Vorzüge elektrischer Beleuchtung zu demonstrieren. Auf diese Weise wollten sie die städtischen Gremien von der Notwendigkeit überzeugen, auch längerfristig in elektrisches Licht zu investieren. Die Genehmigungspraxis war in den Städten des Deutschen Reichs unterschiedlich. Einige waren skeptisch gegenüber der Zuverlässigkeit der Anlagen, kritisierten die Kosten für die neuen Lampen, hielten so viel Helligkeit für überflüssig und waren nicht zuletzt besorgt um die Zukunft der städtischen Gaswerke. Doch waren erstmal eine oder mehrere Lampen genehmigt, wurde die abendliche Illumination ein Publikumsmagnet. Die Straßen waren voll von Neugierigen und Schaulustigen, die das Licht

sehen wollten, von dem sie mit großer Wahrscheinlichkeit bereits gehört oder gelesen hatten. Die Tagespresse und die illustrierten Zeitschriften berichteten euphorisch von diesen Beleuchtungsereignissen. Sie rühmten die besondere Qualität des elektrischen Lichts und erläuterten die Funktionsweise der Lampen. In den Beschreibungen bürgerte sich rasch ein fast standardisiert wirkendes Beschreibungsrepertoire ein: Immer wieder war die Rede von der Helligkeit, die „die Nacht zum Tag werden“ ließ, und es wurde auf Glanz und Luxus aufmerksam gemacht, den das neue Licht verströmte. Eher selten wurde die zu große Helligkeit moniert. Vielmehr schilderten die Zeitschriften eindrücklich das Besondere des abendlichen, elektrisch beleuchteten Spaziergangs und boten damit zugleich ein Erlebnismodell urbanen Lebens an.<sup>8</sup>

Exemplarisch gibt ein Bericht der Illustrierten Zeitung über die Beleuchtung des Wiener Grabens Auskunft über diese Wahrnehmungsmuster: „Die Menge, welcher das Lichtbad sichtlich eine besondere Freude bereitet, promenirte in fast festlicher Stimmung auf und ab, als ob es sich um eine offizielle Illumination handle.“<sup>9</sup> Bewundert wurde nicht nur strahlende Helligkeit der Beleuchtungskörper, sondern auch die Art und Weise, wie die städtische Architektur neu inszeniert wurde. Indem die gleißend hellen Bogenlampen relativ hoch angebracht wurden, konnte ihre Helligkeit für einen größeren Straßenabschnitt genutzt werden. So entstanden nicht nur einzelne Lichtinseln, sondern die Straße stellte sich als heller Raum dar, in den auch die Häuserfronten und Geschäftsfassaden einbezogen waren: „Während sonst die höheren Stockwerke der Prachtgebäude sich im Dunkel verlieren, präsentierten sich nun ihre reichgeschmückten Fronten bis zu den Gesimsen wie die glitzernden Wände eines Riesensaals.“<sup>10</sup> Die mit Gaslaternen bestückten Seitenstraßen wirkten nun dunkel und fremd, während die elektrisch beleuchteten Straßen als weit und licht beschrieben wurden: „Wer aus einer der gasbeleuchteten Seitenstraßen auf einen der genannten Plätze einbog, der hatte den Eindruck, als ob er aus einem halbdunklen Gang unvermuthet in einen taghellen Saal trete.“<sup>11</sup> Die Probebeleuchtung wurde schließlich auch präsentiert als „Vorgeschmack der Genüsse und Annehmlichkeiten, welche die Einführung des elektrischen Lichts im großstädtischen Leben zur Folge haben wird.“<sup>12</sup>

Wie hier, so lieferten die Beleuchtungsproben und die wachsende Zahl temporärer Anlagen praktische wie ästhetische Erfahrungen mit der Intensität des Lichts, mit den durch die Lampen geschaffenen Lichträumen und den Veränderungen der nächtlichen Straßen. Durch und in dem Licht wurde die Teilhabe an Fortschritt und Modernität erfahrbar, die Lampen wurden fortschrittsoptimistisch als Botschafter eines besseren, eben modernen Lebens beschrieben, kurz: sie kündeten von den Verheißungen des

8 G. Korff, Berliner Nächte: Zum Selbstbild urbaner Eigenschaften und Leidenschaften, in: G. Brunn / J. Reulecke (Hrsg.), Berlin... Blicke auf die deutsche Metropole, Essen 1989, S. 71-103, hier S. 76 ff.

9 Illustrierte Zeitung 1882, Bd. 78, S. 300.

10 Ebda.

11 Ebda.

12 Ebda.

Fortschritts. Verbunden wurde technischer Fortschritt und Modernität mit Stadt- und Gesellschaftsentwicklung. Besonders eindrücklich schildert diesen Zusammenhang zu Beginn der 1880er Jahre der dänische Literaturhistoriker Georg Brandes:

*„Tritt man ein, wo dieses Licht herrscht, ist es als käme man nicht in einen neuen Stadtteil, sondern in eine neue Epoche, und steht man abends am Potsdamer Platz und lässt den Blick erst an den beiden Lichterreihen der Leipziger Straße hinschweifen und sieht dann in die lange Potsdamer Straße, die sich heute mit ihren gewöhnlichen – vor zwanzig Jahren noch so grellen – Gaslaternen im Vergleich zur Leipziger wie die dunkle Hauptstraße einer Handelsstadt des letzten Jahrhunderts ausmacht, da ist es dem Betrachter zumute, als trete er aus dunklen vergangenen und vergehenden Zeiten der Barbarei in ein neues Zeitalter, dessen Wesen Licht ist und die Freude über das Licht.“<sup>13</sup>*

Brandes kommentierte mit diesen Worten eine der ersten öffentlichen elektrischen Beleuchtungsanlagen in Berlin. Er schildert, durchaus typisch für den Fortschrittsoptimismus des 19. Jahrhunderts, die Einführung der elektrischen Lampen als ein Vorwärtsschreiten in der Zeit: Mit dem neuen Licht war die nächtliche Atmosphäre einer „alten Handelsstadt“ der einer Großstadt im Aufbruch in ein neues Zeitalter gewichen – das Bogenlicht versprach Fortschritt und Aufklärung gleichermaßen.<sup>14</sup> Intensität und Gestaltungsmöglichkeiten eroberten dem elektrischen Licht innerhalb kurzer Zeit einen Platz im Rahmen bürgerlicher Selbst-Inszenierung und Repräsentation. Elektrisches Licht wurde mit den Begriffen Glanz, Luxus und Prestige verknüpft, die den sozialen Gebrauch der neuen Lampen in den Anfangsjahren nachhaltig prägten. Denn das neue Licht war – nicht zuletzt aufgrund des hohen Preises – ein Luxusgut, galt dem Besonderen und Außergewöhnlichen. Innerstädtische Geschäftsstraßen, großbürgerliche Wohnungen und repräsentative Bauten wurden als erste elektrisch beleuchtet. So wurden mit der Lichttechnik zugleich Hierarchien in der städtischen Topographie manifest: Die Grenze zwischen Zentrum und Peripherie, luxuriösem Reichtum und ärmlichen Unterkünften wurde durch die Qualität der Beleuchtung nachgezeichnet und verräumlicht. Die „schöne“ Stadtnacht, die sich zum festlichen Promenieren vor glitzernden Schaufensterauslagen oder nächtlichem Bummeln durch Vergnügungseinrichtungen anbot, fand im hellen Schein der neuen Lampen statt. Auf der Kehrseite dieser Stadterfahrung bildeten Dunkel und Elend eine Einheit.<sup>15</sup> Elektrisches Licht war insofern auch ein Medium, in dem das soziale Gebilde „Stadt“ sichtbar wurde.

13 G. Brandes, Atemzüge einer Weltstadt. Die Stadtbahn im Februar des Jahres 1882, zit. nach: Die Berliner S-Bahn, Berlin 1982, S. 49-52, hier S. 52.

14 Im Diskurs um die Elektrifizierung spielte die Vorstellung, mittels der neuen Technik die Aufklärung zu vollenden, eine ebenso große Rolle wie gesellschaftliche Zukunftsutopien; vgl. B. Binder (s. A 5); M. Osietzki, Die allegorischen Geschlechter der Elektrizität, in: R. Spilker (Hrsg.), unbedingt modern sein. Elektrizität und Zeitgeist um 1900, Bramsche 2001, 12-25.

15 Vgl. J. Schlör (s. A 3), bes. S. 60-66.

### 3. Städte als Akteure

Schon bald waren Städte nicht mehr nur Bühne, auf der technischer Fortschritt inszeniert wurde, sondern sie traten selbst als Akteure im Prozess der Elektrifizierung auf. Durch das Handeln städtischer bürgerlicher Gruppen, vor allem durch Laden- und Restaurantbesitzer, durch ihre Kundschaft und nicht zuletzt die nächtlichen Bewunderer elektrischer Beleuchtung kristallisierten sich im Laufe der Zeit Standards einer „modernen Stadt“ heraus, die diese sozialen Gruppen als Forderung an „ihre“ Stadt richteten. So waren die städtischen Entscheidungsgremien schon bald mit der Frage konfrontiert, ob sie die Versorgung mit elektrischem Licht veranlassen sollen. Noch herrschte Uneinigkeit darüber, ob die Versorgung mit elektrischer Energie eine der Allgemeinheit zugute kommende und daher öffentliche Aufgabe ist. Der Gründung städtischer Elektrizitätswerke gingen daher häufig lange Phasen der Diskussion voraus, in denen das soziale Profil der Technik ebenso verhandelt wurde wie Vorstellungen von dem, was eine moderne Stadt ausmacht. Die Skepsis gegenüber der sich technisch rasch weiterentwickelnden Elektrotechnik war durchaus groß, gescheut wurden die hohen Investitionskosten, und die Konkurrenz zu den städtischen Gaswerken wurde als problematisch erlebt. Deutlich wurde auch, dass ein Elektrizitätswerk nur dann rentabel arbeiten würde, wenn Strom für mehr als nur nächtliche Beleuchtung genutzt wird. Deshalb wurde in den meisten Städten mit dem Bau einer Zentralstation auch über die Elektrifizierung des öffentlichen Nahverkehrs beraten. Es ging bei der Frage der städtischen Elektrifizierung immer auch um die Frage, ob und wie als gravierend empfundene städtische Problemlagen durch die Einführung elektrischer Energie beeinflusst werden könnten.

Hinzu kam, dass die städtischen Diskussionen um die Gründung von Elektrizitätswerken in eine Zeit fielen, in der städtische Verwaltungen ein neues Profil entwickelten. Die wachsende Größe der Städte und die damit einhergehenden Probleme der Regulierung städtischer Angelegenheiten machten eine leistungsorientierte und auf Lösung von Sachproblemen gerichtete Verwaltungstätigkeit notwendig. Diese vor allem auf prospektiven (Stadt-)Planungen fußenden Verwaltungen sahen in dem gezielten Einsatz elektrischer Energie Möglichkeiten der Stadtentwicklung. Zugleich wurde die Gründung von Elektrizitätswerken in diesem Kontext häufig als Zeichen bürgerlicher Leistungsfähigkeit und Handlungsmöglichkeit metaphorisch überhöht. Das Stuttgarter Neue Tageblatt argumentierte beispielsweise: „In unserem derzeitigen Kulturzustande haben wir aber, wenigstens in den Städten, eine große Zahl weiterer Anstalten ins Leben gerufen, welche uns zum absoluten Bedürfnisse geworden sind, und es wird wohl nicht zu bestreiten sein, dass gerade die Zahl solcher gemeinnützigen, aus der Initiative der Bürger hervorgegangenen Unternehmungen einen Maßstab für den Kulturzustand einer Stadtgemeinde abgibt.“ Das „Unternehmen zur Lieferung von Elektri-

tät für verschiedene Zwecke“ sollte sich in die Reihe derjenigen öffentlichen Projekte fügen, „die alle nicht nur einzelnen Klassen, sondern der ganzen Bevölkerung zu gut“ kommen.<sup>16</sup> Mit der Gründung eines Elektrizitätswerks erschlossen sich die städtischen Gremien ein Handlungsfeld, das nicht zuletzt angesichts der relativen Einflusslosigkeit auf reichspolitischer Ebene wichtige lokale Potentiale der Identifikation und Selbstdarstellung bot. Dies gelang nicht zuletzt auch aufgrund der kulturellen Orientierung auf Fortschritt und Modernität, durch die Elektrizitätswerke den „Bürgerstolz“ auf die eigene Stadt unterstützen konnten. Doch fiel die Entscheidung für ein Elektrizitätswerk – die immer auch mit Risiken und Investitionskosten verbunden war – gerade auch dort besonders leicht, wo die neue Technik in Visionen und Bilder der weiteren Entwicklung der Stadt eingebunden werden konnte.<sup>17</sup>

Auf der Frankfurter „Internationalen Elektrotechnischen Ausstellung“ von 1891 trafen sich Vertreter der Städte, um sich im Rahmen eines Kongresses gemeinsam ein Bild von den technischen Neuerungen und elektrotechnischen Angeboten zu machen.<sup>18</sup> Man wollte, so der Frankfurter Oberbürgermeister Adickes, auf der Basis der Städteverfassungen die „Gemeinsamkeit im Aufbau und (...) [die] Gemeinsamkeit in den Aufgaben gegenüber den neuesten Fortschritten der Technik“ nutzen, um die Auswirkungen der Elektrizität auf Stadtstruktur und -entwicklung zu erörtern.<sup>19</sup> Aus ökonomischer Perspektive gilt die Städteversammlung auf der Frankfurter Elektrotechnischen Ausstellung als ein Beleg für die forcierte Werbetätigkeit der Elektroindustrie.<sup>20</sup> Mit den Stadtverwaltungen waren diejenigen nach Frankfurt gereist, die über den nächsten Schritt im weiteren Ausbau der Elektrizitätsversorgung zu entscheiden hatten. Konnte dieses Publikum von den Vorzügen der Elektrotechnik überzeugt werden, erschloss sich der Industrie ein immenser Absatzmarkt. Das wirtschaftliche Interesse an den Städten traf auf kommunalpolitische Ziele in dem Wunsch nach „Förderung des jüngsten Zweiges kommunaler Tätigkeit, des Baus und Betriebs städtischer Zentralen“<sup>21</sup>. Waren die Städte als Absatzmärkte Objekte der Industrie, waren sie aus der Perspektive der regierenden bürgerlichen Schichten Handelnde, die die von der Industrie angebotenen Systeme für ihre Interessen und die Lösung ihrer Probleme in Dienst nahmen.

16 Neues Tagblatt 28.05.1893.

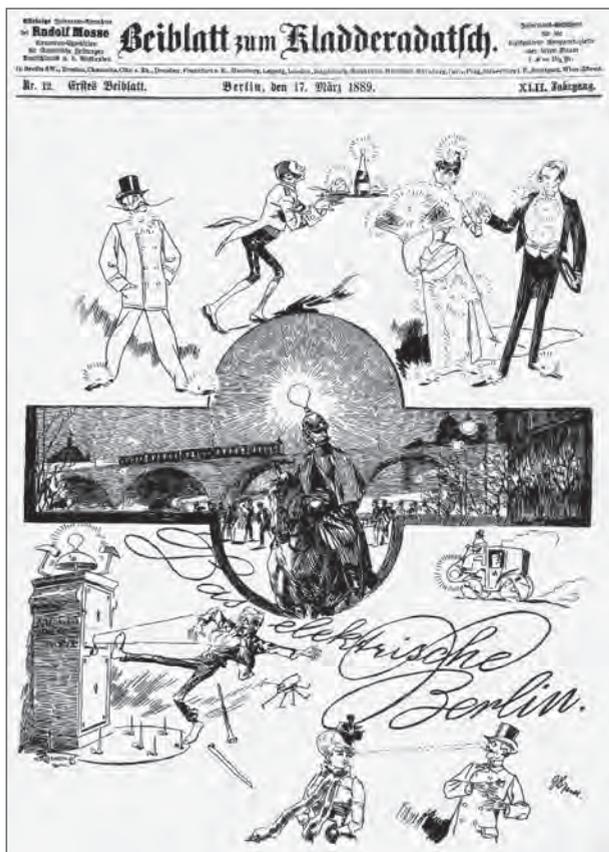
17 Zur These der mentalen Produktion von Stadt vgl. *D. Schott*, Die Vernetzung der Stadt. Kommunale Energiepolitik, öffentlicher Nahverkehr und die ‚Produktion‘ der modernen Stadt. Darmstadt – Mannheim – Mainz 1880-1918, Darmstadt 1997.

18 Die Ausstellung fand auf dem Höhepunkt des „Systemstreits“ zwischen Gleich-, Wechsel- und Drehstromanlagen statt, hinter denen jeweils unterschiedliche Nutzungsvorstellungen der Elektrizität standen. Vgl. *J. Steen*, „Eine neue Zeit...!“ Die Internationale Elektrotechnische Ausstellung 1891, Frankfurt a.M. 1991, S. 11 ff.

19 Elektrizität 05.09.1891, S. 683.

20 So etwa bei *W. Zängl*, Deutschlands Strom. Die Politik der Elektrifizierung von 1866 bis heute, Frankfurt a.M. 1989.

21 Elektrizität 05.09.1891, S. 683.



**Abb. 2:**  
**Das elektrische Berlin.**  
 Im Mittelpunkt steht ein berittener Schutzmann mit einer am Helm befestigten, hell strahlenden Lampe. Licht galt und gilt bis heute als Ordnungsfaktor, durch den Sicherheit vermittelt, diffuse Undurchdringlichkeit vertrieben und ein effizienter Ablauf des Verkehrs garantiert wird (Abb. aus: Kladderadatsch 42. Jg. 1889, Nr. 12).

Auch in den folgenden Jahren unterstützten sich die Stadtverwaltungen gegenseitig und konkurrierten zugleich miteinander bei der Einführung elektrotechnischer Systeme. Bei Besichtigungsreisen und in den verfügbaren Sachexpertisen wurden nicht nur Informationen über technische Details weitergegeben, sondern auch Vorstellungen von den Auswirkungen der weiteren Elektrifizierung auf das städtische Leben und die städtische Entwicklung transportiert und die Bewertungen der Technik in Bilder von der „modernen Stadt“ eingebunden. Wie Dieter Schott gezeigt hat, gingen Elektrifizierung und die „mentale Produktion von Stadt“ zusammen, indem in den Diskussionen um die Gründung von Elektrizitätswerken und die Etablierung umfassender Stromversorgungsanlagen eine Vorstellung von den Potentialen und Möglichkeiten einer (modernen) Stadt und einer leistungsorientierten Stadtverwaltung entwickelt wurden.<sup>22</sup>

22 D. Schott (s. A 17).

#### 4. Imaginationen der elektrischen Stadt

In den Debatten der Gemeinderäte und der erweiterten (Presse-)Öffentlichkeit lieferten die Imaginationen einer elektrifizierten Stadt den zentralen Argumentationsstoff. Gegner wie Befürworter zeichneten Bilder davon, wie Elektrizität städtisches Leben verändern werde. Gespeist wurden diese Bilder durch die praktischen wie ästhetischen Erfahrungen mit den ersten Beleuchtungsanlagen. Beobachtetes wurde in die eigenen Vorstellungen von Stadt eingebunden und die weitere Entwicklung in der Zukunft prolongiert. Einig war man sich, dass die Elektrifizierung „wesentlich zur Hebung des Verkehrs“ beitragen werde.<sup>23</sup> Es wurde dargelegt, dass elektrisches Licht in bislang „toten“ Städten ein „reges“ Nachtleben evozieren wird. Die Erzählung schuf den Zusammenhang von reichlicher Beleuchtung und abendlich geöffneten Ladengeschäften mit ihrem bis auf die Straße strahlenden Licht. Das Flanieren in diesen hell erleuchteten urbanen Konsumzonen galt als attraktiv. Diese zogen daher mehr Leute an. Vermutet wurde, dass Grundstückspreise und Umsatzzahlen in die Höhe steigen und damit zum städtischen Wohlstand beitragen werden. In dem Maße, in dem Stadtzentren zu Lichtzentren wurden, festigte sich die Verbindung von Urbanität und beleuchteter Nacht.<sup>24</sup> Dies war umso einfacher, als das Mehr an Licht zugleich auch als Ordnungsfaktor wahrgenommen wurde und in die Beleuchtungsdebatten die „Polizeifunktion“ der Lampen einging.<sup>25</sup> Deutlich macht dies eine Karrikaturencollage, die in der Satirezeitschrift *Kladderadatsch* unter dem Titel „Das elektrische Berlin“ veröffentlicht wurde (vgl. Abb. 2).

Wie hell jedoch eine „angemessen“ beleuchtete Straße sein sollte, war umstritten. In den Debatten jener Jahre wurde häufig die Grenze zwischen notwendiger und überflüssiger Beleuchtung verhandelt. Als 1908 eine Steuer auf Beleuchtungsmittel eingeführt werden sollte, vermutete die Zeitschrift *Ethische Kultur* einen erneuten Angriff auf „sozialen Frieden und die Wohlfahrt“. Nicht nur polizeiliche Kontrolle, sondern auch die „Psychokontrolle“ jedes einzelnen werde durch Licht erleichtert, denn mit der Dunkelheit strebt nicht nur das „Gesindel einer Großstadt“, sondern auch „alles, was im Untergrunde der Seele sich verhält“, an die Oberfläche.<sup>26</sup> Das Primitive, so schien es, bricht sich in der Dunkelheit Bahn, während das Licht den Erfolg des Zivilisationsprozesses zu verbürgen scheint.<sup>27</sup>

23 Elektrotechnischer Anzeiger 1893, S. 601.

24 Hierzu auch *W. Schivelbusch* (s. A 6).

25 *J. Schlör* (s. A 3), S. 72-161.

26 *Ethische Kultur* 16. Jg. (1908), S. 161-62, hier S. 162; B.M.: Gas- und Elektrizitätssteuer.

27 Vgl. *Norbert Elias*, Über den Prozess der Zivilisation, Frankfurt a.M. 1981; *K. Maase / B.J. Warnken*, Der Widerstand des Wirklichen und die Spiele sozialer Willkür. Zum wissenschaftlichen Umgang mit den Unterwelten der Kultur, in: *dies.* (Hrsg.), *Unterwelten der Kultur. Themen und Theorien der volkswissenschaftlichen Kulturwissenschaft*, Köln, 2003, S. 7- 24.

Die Imaginationen der elektrifizierten Stadt wurden je nach lokalen Bedingungen unterschiedlich aufgegriffen, zumal Experten und Gutachter die „allgemeinen Rahmenbedingungen und lokalen Erfordernisse in die konkret verfügbaren technischen Optionen und Alternativen“ übersetzten.<sup>28</sup> Immer jedoch bildeten die Bilder einen für die weitere Entscheidungsfindung wirkmächtigen Deutungsrahmen. Diejenigen, die gegen den Bau eines Elektrizitätswerks argumentierten, sprachen weiter vom Luxusprodukt Strom und wehrten sich gegen den Wunsch nach einem regen Nachtleben. Wer die prognostizierte Entwicklungsdynamik nicht unterstützen wollte, votierte gegen das Elektrizitätswerk, um der Stadt den „ruhigen und verschlafenen Charakter“ der Vergangenheit zu bewahren, wie etwa in der Stuttgarter Debatte argumentiert wurde.<sup>29</sup> Für die Befürworter lieferte die „gesunde, moderne Entwicklung“ der Stadt, in der sich die Potentiale der neuen Technik mit der Vorstellung von Modernität verbanden, den Maßstab.

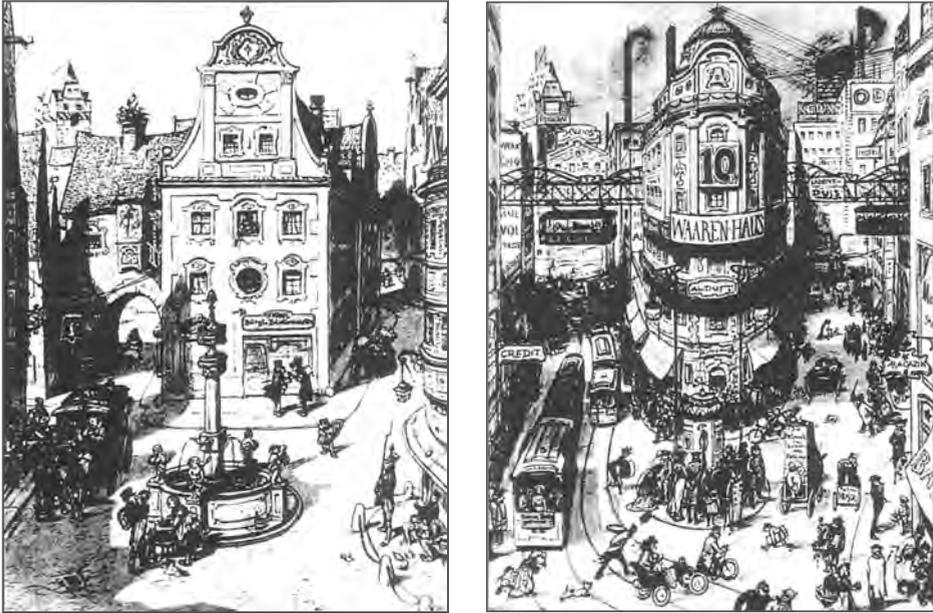
#### 5. Für und Wider: Nutzen und Kosten der Elektrifizierung auf dem Prüfstand

In der Rede über elektrisches Licht wurde der Zusammenhang von Modernität, Urbanität und Elektrizität mehr und mehr selbstverständlich. Wenn Stadt aus der Perspektive der Elektrizität betrachtet wird, geraten nur Ausschnitte des städtischen Lebens ins Blickfeld. Doch mit der Gründung der ersten Elektrizitätswerke seit den 1890er Jahren wurde die Verbindung von Urbanität und Elektrizität so festgeschrieben, dass das eine ohne das andere nicht mehr denkbar war. Zur modernen Stadt, wie sie sich um die Jahrhundertwende formte, gehörten elektrotechnische Anlagen. Zum einen entsprach dies dem, was im öffentlichen Raum wahrzunehmen war: Die Kandelaber der Bogenlampen, Schaufenster- und Reklamebeleuchtungen, elektrische Uhren, Straßenbahnen und die dazugehörige technische Infrastruktur möblierten in zunehmendem Maß die städtischen Straßen und prägten mehr und mehr deren Aussehen.

Zugleich war die Technik Chiffre für einen veränderten Rhythmus, ein gesteigertes Tempo und die Ausdehnung des nächtlichen Lebens, für neue Wahrnehmungsmuster und Lebensgewohnheiten, eben für das, was als „modernes Leben“ bezeichnet wurde. Als Zeichen des Großstädtischen geriet Elektrizität dann auch stellvertretend ins Kreuzfeuer der Kritik. Elektrizität war nicht nur Hoffnungsträger für eine bessere Zukunft, sondern wurde auch Projektionsfläche, vor deren Hintergrund gesellschaftliche Fehlentwicklungen und Missstände angeprangert werden konnten. Die wichtigsten Topoi dieser Debatte waren auch hier die Ausdehnung des Nachtlebens, der wachsende Verkehr sowie nicht zuletzt die Gestalt der Technik.

28 D. Schott, Elektrizität und die mentale Produktion von Stadt um die Jahrhundertwende, in: K. Plitzner (Hrsg.), Elektrizität in der Geistesgeschichte, Bassum 1998, S. 205-225, hier S. 215.

29 Schwäbische Kronik 13.05.1893.



**Abb. 3: Straßenbild „früher“ und „heute“.**

Das zunehmende Drahtnetz der Elektrifizierung, so eine häufig zu lesende Klage, „beeinträchtigt die freie Aussicht, es verdeckt das Straßenbild und nimmt ihm einen Teil seines Reizes. Unsere Blicke können nicht mit voller Lust hinauf zum blauen Himmel streifen. Ihre fröhlichen Schwingen stoßen sich an den langweiligen, geraden Drähten und empfinden einen bedrückenden, verstimmenden Schmerz“ (Bericht des Schwäbischen Merkurs vom 11.02.1903; Abb. aus: *Fliegende Blätter* 1902, Bd. 116, S. 102).

Als mit den ersten Elektrizitätswerken die Innenstädte dauerhaft elektrisch beleuchtet wurden, schienen sich die Prognosen des regeren Nachtlebens zu bestätigen. Die Lichtreklamen versuchten sich mit visuellen Reizen gegenseitig zu überbieten. „Noch vor wenigen Jahren“, vermerkt der Berliner Lokal-Anzeiger 1898, „war es vollauf genug, das Schaufenster durch aneinandergereihte Flammen zu erhellen.“ Nun aber sei die Beleuchtung Selbstzweck geworden: „So grüßt uns allabendlich ein Bild voll strahlender Schönheit, voll Pracht und Farbglanz. Berlin schwimmt in einem Meer von Licht, als gälte es, ein hohes Fest, einen großen Freudentag zu feiern. Und dennoch ist es nichts weiter als die Alltäglichkeit des Daseinskampfes, der hier an Stelle der Beleuchtung gesetzt hat – die Illumination!“<sup>30</sup> Obwohl zu diesem Zeitpunkt nur ein Bruchteil der städtischen Lichtfülle elektrisch erzeugt wurde, prägten vor allem diese Lampen die Wahrnehmung der Stadtnacht. Immer raffinierter wurden die Reklamelichter: Glühlampenketten zeichneten Giebellinien nach, wechselnde Reihenschaltungen lie-

30 Nach: Die Geschäftspraxis 1898, H. 7, S. 212 f. Zur Diskussion um Leuchtreklame vgl. auch C. Lamberty, *Reklame in Deutschland 1890–1914: Wahrnehmung, Professionalisierung und Kritik der Wirtschaftswerbung*, Berlin 2000.



**Abb. 4:**  
**Lichtschau Stuttgart.**  
 Titelblatt des Programmhefts  
 (Foto: Stadtarchiv Stuttgart, Depot  
 B CXVII 1 Bd. 14, Nr. 69, Blatt 45).

ßen den Eindruck von bewegten Bildern entstehen, einige Jahre später flammten die ersten Neonröhren auf. Licht, Konsum und Vergnügen gerannen zum Bild der Großstadtnacht schlechthin, wie es aus der Malerei der Jahrhundertwende bekannt ist. Die Bilder von Jacob Steinhardt, Lesser Ury, Max Beckmann oder später von Georg Grosz und Felix Baum entwerfen die Stadt als Synthese von neuer Technik und veränderter Lebensweise, als Konglomerat neuer Vergnügungs- und Konsumformen, kurz als „Exerzierfeld der Moderne“.<sup>31</sup>

Stimmen über das „Zuviel“ des Lichts blieben nicht aus. Von der Zeitschrift *Ethische Kultur* wurden immer wieder die Verführungspotentiale der nächtlichen Glitzerwelt angeprangert: „Nur einmal braucht das Licht der Großstadt vor [den Jugendlichen] aufzuleuchten, und sie taumeln hinein und versinken nur zu oft in Elend und Laster!“<sup>32</sup> Neben solchen moralisch-sittlichen Befürchtungen gesellten sich vor allem ästhetische Argumente in den Chor kulturpessimistischer Stimmen. Die bunten und blinkenden Lichter wurden als befremdlich oder sogar als „Verschandlung“ der Nacht, die Lichtfülle als „grel und aufdringlich“ beschrieben.<sup>33</sup> Diese Diskurse, in denen auch die Grenzen der Erträglichkeit der Veränderungsprozesse verhandelt wurden, zeugen von den Ambivalenzen und Widersprüchen, die mit der Erfahrung von Urbanisierung, Elektri-

31 J. Boberg / T. Fichter / E. Gillen (Hrsg.), *Exerzierfeld der Moderne. Industriekultur in Berlin im 19. Jahrhundert*, München 1986.

32 *Ethische Kultur* 11. Jg. 1904, S. 156: E. Boehm, Warum findet die Motte nach dem Licht?

33 W. Schivelbusch (s. A 6), S. 67.

fizierung und Modernisierung einhergingen. Fortschrittseuphorie und Begeisterung über die Funktionsweise und Gestaltbarkeit elektrischen Lichts waren auch verbunden mit einem Unbehagen gegenüber dem raschen Wandel städtischer Lebenswelten.

Deutlicher noch als im Hinblick auf elektrisches Licht wurde dieser Widerstand bei der Bewertung der elektrischen Straßenbahn und deren Infrastruktur. Es fiel schwer, die Oberleitungen mit ihren als störend empfundenen Ständern in das Bild der Stadt zu integrieren. Besondere Zeichenkraft erhielt dabei der durch Leitungen zerschnittene Himmel. Da aber die Elektrifizierung der Straßenbahnen für das rentable Arbeiten der Elektrizitätswerke als unerlässlich angesehen wurde und zudem ein wachsender Bedarf an Personennahverkehr gedeckt werden musste, wurden die (ästhetischen wie kulturellen) Kosten der Elektrifizierung um so deutlicher. Die Fliegenden Blätter karikierten die Entwicklung der Städte in mehreren Gegenüberstellungen von „früher“ und „heute“ (vgl. Abb. 3). Für das „Früher“ steht die ruhige Kleinstadt, in der der Nachtwächter seine Runden zieht und die Bewohner in nachbarschaftlichem Austausch miteinander verbunden waren. Diese „Gemeinschaft“ ist in der „Gesellschaft“ des „Heute“ zerstört. Litfaßsäulen statt Brunnen sind nun Ort anonymer Begegnung, der Verkehr verhindert das Flanieren und die alten Bürgerhäuser verschwinden hinter Leuchtreklamen.<sup>34</sup> Erst im Laufe der Zeit kristallisierte sich in Deutschland eine Haltung heraus, die in der Gestalt der Technik die „Schönheit der modernen Stadt“<sup>35</sup> ausmachte. Die sichtbaren Veränderungen des Stadtbilds waren aus beiden Perspektiven Ausdruck der beschleunigten Modernisierung und Urbanisierung. Die (elektro-)technischen Infrastrukturen, durch die Städte an die neu entstehenden Verkehrs- und Kommunikationsstrukturen angepasst wurden, galten als sichtbare Zeichen des gesellschaftlichen Wandels. Während die Befürworter der Veränderungen ihre Prognosen von der in der Elektrizität verkörperten „neuen Zeit“ bewahrheitet sahen, lenkten die Kritiker den Blick auf die neue Technik, um auf die negativen Begleiterscheinungen der gesellschaftlichen Wandlungsprozesse aufmerksam zu machen. Beiden zeigte sich die moderne Stadt in den Artefakten der Elektrotechnik.

### *Elektropolis*

*Und zum Spaziergehn  
genügt das Sonnenlicht,  
doch um die Stadt Berlin zu sehn,  
genügt die Sonne nicht,*

*das ist kein lauschiges Plätzchen,  
das ist 'ne ziemliche Stadt.  
Damit man alles gut sehen kann,  
da braucht man schon einige Watt.*

Vertont als flotter Foxtrott, ertönte dieses Lied 1928 auf dem Wittenbergplatz anlässlich der Berliner Lichtwoche. Komponiert hatte es Kurt Weill: „Komm mach mal Licht

34 Fliegende Blätter Bd. 116, 1902, S. 102-103 sowie Bd. 121, 1904, S. 266-267.

35 So auch A. Endell, Die Schönheit der großen Stadt, Erstausgabe Berlin 1908.

an, damit man sehen kann, was da ist“, heißt es im Refrain. Lichtfeste, von der Elektroindustrie, den Handelskammern, diversen Verbänden und Innungen zusammen mit den städtischen Verwaltungen ausgerichtet, fanden Ende der 1920er Jahre in mehreren deutschen Städten statt und brachten nochmals eindrücklich die mit der Verbindung von Strom und Stadt verknüpften Bedeutungen zur Darstellung. Die vielfältigen Beleuchtungsspiele und Vergnügungsangebote feierten sinnfällig den Konnex von Urbanität, Modernität und nächtlichem Vergnügen, das Zusammenspiel von Asphalt, Lichterschein, Varieté und Konsum. „Es ist der Rhythmus unserer Zeit, der uns aus den herrisch flammenden Firmennamen der Königsstraße entgegenblitzt“, kommentierte die Süddeutsche Zeitung die Stuttgarter „Lichtschau“.<sup>36</sup> Noch immer war insbesondere die Stadtnacht Indikator der modernen Stadt: Wenn nachts das Leben genauso laut braust wie am Tag, so sei ein Stück „modernen, großstädtischen Geists und Lebens“ verwirklicht, heißt es im Stuttgarter Neuen Tagblatt 1928.<sup>37</sup> Doch um so strahlender der Fortschritt glänzte, um so deutlicher wurde auch die andere, die gesellschaftliche „Nachtseite“. Aus Anlass der Berliner Lichtschau schrieb Max Epstein:

*Kriegskrüppel lässt man auf der Straße frieren,  
Aber man lässt diese Stadt illuminieren.  
Das ist das schrecklich wahre Gesicht: Berlin im Licht.*<sup>38</sup>

In diesen Zeilen ist nichts mehr zu spüren von den Hoffnungen, mittels Elektrizität eine bessere Gesellschaft zu bauen, sondern vielmehr wird die soziale Kälte der beleuchteten Konsumwelt verbalisiert.

Diese späten Lichtfeste waren gleichermaßen Kumulations- wie Wendepunkt in der Geschichte der Allianz von Elektrizität, Modernität und Stadt. Inszeniert wurde hier nochmals das gestalterische Potential der Elektrizität für das moderne Stadtleben. In diesem Sinn war Elektrizität nach wie vor Ausdruck für Modernität und moderne Stadt. Die technische Funktionsweise war inzwischen kaum noch einer Bemerkung wert – Elektrizität war inzwischen Alltag geworden. Auch die Redeweise von der modernen Stadt, in der sich Licht und Fortschritt verbinden, hatte sich bereits eingeschliffen. Der Architekt Hugo Häring endete 1928 seinen Vortrag über die Lichtreklame im Städtebild mit dem Satz: „Ja, man ist versucht zu sagen, die Intensität einer Weltstadt kann gemessen werden an der Intensität ihres nächtlichen Lichtbildes. Wo nachts keine Lichter brennen, ist finstre Provinz.“<sup>39</sup> Fortschrittlichkeit und Modernität der Stadt machen sich hier – wie knapp 50 Jahre zuvor für Georg Brandes – an der elektrischen Helligkeit der Stadtnacht fest, die Chiffre und Ausdruck der modernen Stadt ist.

36 Süddeutsche Zeitung 10.11.1928.

37 Neues Tagblatt 05.11.1928, Sonderausgabe Stuttgart empor!

38 M. Epstein, Berlin im Licht, in: Weltbrille 7, 1928.

39 H. Häring, Lichtreklame im Städtebild, in: Licht und Lampe 1928/29, S. 677-683, hier S. 677.

## Architekturen des Augenblicks

### 1. Vorbemerkungen

„Architekturen des Augenblicks“<sup>1</sup> nannte der geniale Stadtbeschreiber und Flaneur Franz Hessel 1927 trefflich die wechselnden Lichtreklamen und leuchtenden Architekturen der nächtlichen Stadt. Sein kurzer Bericht stellt den Zusammenhang zwischen kommerzieller Reklame und künstlerischen, architektonischen und urbanen Wirkungen des elektrischen Lichts her, die bis heute das Spannungsfeld bilden, das die Erscheinung der nächtlichen Stadt prägt. Er schrieb dies seinerzeit auf der Höhe einer ersten Welle der Begeisterung für eine neue „Lichtarchitektur“ und inmitten von passionierten Debatten über den Zusammenklang von Lichtreklame und Baukunst und angesichts einer bevorstehenden nächtlichen Moderne. Schriftsteller und Feuilletonisten freuten sich an den „Nachtmärchen der modernen Großstadt“<sup>2</sup> (Max Osborn) oder verfielen dem „Straßenrausch“<sup>3</sup> (Siegfried Kracauer). Allen war klar, dass die Entdeckung des neuen Baumaterials „Licht“ weitreichende Konsequenzen hatte.

Heute erleben wir ein ähnlich intensives Interesse am Thema. Mehrere Ausstellungen und zahlreiche Publikationen haben sich ihm in letzter Zeit angenommen. Viele Städte haben Lichtleitpläne erstellt, und kaum ein Gebäudeentwurf verlässt den Computer des Architekten, bevor nicht ein dramatisches Nachtbild gezeichnet wurde.

Vor dem Hintergrund des allgemeinen Interesses ist gleichzeitig ein Paradigmenwechsel spürbar, der eine dramatische Wandlung in der nächtlichen Erscheinung unserer Stadtzentren verspricht, und den heutigen Diskussionen besondere Prägnanz verleiht: Dank neuer Beleuchtungstechnologien sind vielerorts große Medienbildschirme aufgetaucht, die in bislang unbekannter Größe und Helligkeit wechselnde Anzeigen und Werbefilmsequenzen zeigen können. Diese neuen „urban screens“ sind so hell, dass sie eine effektvolle Lichtreklame bei Tag ermöglichen und damit zu einem gewissen Grade den vormaligen - auch theoretisch - wichtigen Unterschied zwischen Tag- und Nachtbild unterlaufen.

1 F. Hessel, „Architekturen des Augenblicks“ in: Das Illustrierte Blatt (Frankfurt a.M.), Beil. zur Frankfurter Zeitung, Jg. 15, Nr. 24, 11.06.1927, S. 618-620, zit. n. F. Hessel, Sämtliche Werke in fünf Bänden, hrsg. v. H. Vollmer und B. Witte, Oldenburg 1999, Bd. 3: Städte und Porträts, S. 337-339;

2 M. Osborn, Berlins Aufstieg zur Weltstadt, Berlin, 1929, S. 206.

3 S. Kracauer, Erinnerung an eine Pariser Strasse, in: Frankfurter Zeitung 09.11.1930, zit. n. S. Kracauer, Straßen in Berlin und anderswo, Berlin 1987, S. 7.



Abb. 1: Kaufhaus Mendesohn, Breslau 1929.



Abb. 2: Berlin 1932.

Das neue Phänomen hat eine weitreichende, internationale Diskussion angestoßen, die an die intensiven Debatten erinnert, die sich zum ersten Mal in den 1920er Jahren der visuellen Wirkung der nächtlichen Stadt gewidmet hatten. Und in der Tat: So deutlich der Paradigmenwechsel erkennbar ist, so ist er auch Teil und Fortsetzung einer Tradition von nächtlicher Architekturbeleuchtung und Lichtreklame in der Stadt, die im Laufe des 20. Jahrhunderts zu einem zentralen Element der urbanen Erfahrung geworden war und eine neue Tradition der Stadtrezeption und -darstellung begründete.

Im Folgenden soll zuerst ein kurzer Abriss der Debatte im 20. Jahrhundert versucht werden, um dann Parallelen zu den Argumenten der Gegenwart aufzuzeigen.

## 2. Eine nächtliche Moderne

Schon auf der Pariser Weltausstellung im Jahre 1900 hatte der deutsche Kunstkritiker Julius Meier-Graefe beglückt registriert, dass nachts alle Paläste „in Lichtträger verwandelt“ würden und dabei einen Blick auf die kommende Architektur erlaubten: „Schon heute kann man sich in die Zukunft träumen, wenn man die Ausstellung bei Nacht durchwandelt. [...] Dann verblassen die kleinen Engelchen und Konsölchen, all der kleine, kleinliche Zierat, gespenstig im Dunkeln; was bleibt sind die großen Umrisse, das ungeheuerlich Massige dieser Schöpfung. Ganz von selbst vollzieht dann die

Nacht das, was wir von der neuen Baukunst erwarten: Konzentration und Größe.<sup>44</sup>

Nach dem Ersten Weltkrieg zeichnete eine kleine Gruppe visionärer Architekten („Die gläserne Kette“) um Bruno Taut 1919 und 1920 expressionistische Visionen für farbig leuchtende Glaskathedralen im Mittelpunkt neuer Städte oder auf einsamen Bergspitzen. Hier wurde die Idee des strahlenden Eigenleuchtens von neuen Bauten der Gemeinschaft in utopisch verklärten Versionen vorgestellt, deren Wirkung jedoch einige Jahre später noch deutlich in den strahlenden Glasbauten der klassischen Moderne spürbar ist.

In der zweiten Hälfte der 1920er Jahre erreichte in Deutschland die Debatte zur „Lichtarchitektur“ einen ersten Höhepunkt. Die Bemühungen der Beleuchtungsindustrie waren sicher nicht ganz unschuldig daran, dass die Rolle des künstlichen Lichts in der Stadt und bei der Entwicklung der modernen Architektur zu einem zentralen Thema der Zeit wurde.

Während die Nutzung neuer Technologien, die Einbeziehung von Werbung und die Einfachheit der oft linearen Anlage der Fassaden durchaus in das Gesamtbild der entstehenden modernen Architektur passten, liefen andererseits viele der entscheidenden Entwurfsparameter den anerkannten Entwurfsprinzipien der modernen Architekten diametral zuwider. Bei der nächtlichen Erscheinung der Architektur ging es nicht um Konstruktion und wohl überlegte Raumfolgen, sondern um die Erscheinung der Oberfläche, um eine überzeugende Entmaterialisierung der Baumasse, um die Eingliederung in die Straße, die Antwort auf andere Bauten. Im Jahre 1927 schrieb der Kritiker Walter Riezler:

*„Im Ganzen wird man sagen können, dass nun das Licht als lebendige, bewegliche Macht die eigentliche Wirklichkeit der nächtlichen Stadt geworden ist und fast von Tag zu Tag mehr wird... Es bleibt noch Unendliches als Möglichkeit für die Zukunft übrig: ein wahrer Taumel des Lichtes, dem kein erträumter Glanz aus alten Märchen gleichkommt, wird die Großstadt der Zukunft erhellen.“<sup>45</sup>*

Riezler, der die Werkbundszeitschrift *Die Form* herausgab und ein einflussreicher und kritischer Begleiter der klassischen Moderne war, machte deutlich, dass in seinen Augen die nächtliche Lichtarchitektur als eine Art Korrektiv diente, das die fehlende Emotionalität des strengen Funktionalismus ausglich, da sie „die Unzerstörbarkeit, ja die ungebrochene Entwicklungsfähigkeit lebendigster Kräfte gegenüber der Nüchternheit des zweckhaften Lebens aufs neue beweist“.<sup>46</sup>

Bald begrüßten Architekten und Stadtplaner in Europa und Amerika, weitgehend unabhängig voneinander, die Existenz einer nächtlichen Moderne, die ihren eigenen

4 J. Meier-Graefe, *Die Weltausstellung in Paris, Paris 1900*, S. 40.

5 W. Riezler, *Umgestaltung der Fassaden*, in: *Die Form*, Nr. 2 (Februar 1927), S. 33-40.

6 Ebd.



Abb. 3: Paris 1900.



Abb. 4: Pennsylvania, Power &amp; Light, 1927.

Gesetzen gehorchte, aber gleichzeitig Verbote einer Architektur der Zukunft sein mochte. Zahllose Kritiker, Lichtgestalter und Architekten machten konkrete Vorschläge zur Integration von Reklame und Architektur. Man einigte sich schnell darauf, dass horizontale Fensterbänder mit ‚Gesimsbeleuchtung‘ saubere Reklameschriften ermöglichen, dass geschickte Innenraumbelichtung den Fensterrhythmus bei Nacht betonen und dass hinterleuchtete Opalglasscheiben architektonische Effekte setzen und Schriftbänder tragen konnten. Geschäftshäuser der Gebrüder Luckhardt oder Erich Mendelsohns wurden oft als gelungene Beispiele genannt. Wenn keine neuen Fassaden errichtet wurden, so konnten - freute sich Franz Hessel 1929 - die aufleuchtenden und verschwindenden, wandernd und wiederkehrenden Lichtreklamen Tiefe, Höhe und Umriss der Gebäude ändern. Das sei besonders am Kurfürstendamm zu begrüßen, wo „noch viel greulich Getürmtes, schaurig Ausladendes und Überkrochenes“, gar „Geschwürrhäuser“ hinter der Reklamearchitektur verschwinden könnten.

Der Berliner Regierungsbaumeister Hans Pfeffer fasste die Entwicklung zusammen: „Zuerst verwuchs die Lichtwerbekunst immer enger mit den sie tragenden Bauten. Bald aber verzichtete man auf ganze Architekturglieder zugunsten künstlerisch bedeutender Lichtträger. Ganze Häuser entstanden, bereits vollkommen im Gedanken

an diese Lichtkunst gestaltet... Und schon sieht man die Ansätze, die hier in eine große Zukunft weisen: zur absoluten Lichtarchitektur. Diese reine Lichtbaukunst wäre eigentlich die letzte ausdenkbare Stufe unserer Bauentwicklung überhaupt.<sup>7</sup> Der Berliner Stadtplaner Martin Wagner setzte diese Gedanken fort und stellte sich vor, dass am Berliner Alexanderplatz in Zukunft „ein herausflutendes Licht bei Nacht ein gänzlich neues Gesicht des Platzes“ erzeugen würde, denn „Farbe, Form und Licht (Reklame) sind die drei Hauptbauelemente für neue Weltstadtplätze“.<sup>8</sup>

Freilich gab es in der Weimarer Zeit auch Stimmen, die der Lichterfülle kritisch gegenüberstanden. So schrieb beispielsweise Siegfried Kracauer 1928 über seine Eindrücke in Paris:

*„In den Hauptquartieren des Nachtlebens ist die Illumination so grell, dass man sich die Ohren zuhalten muss. Die Lichter indessen sind zu ihrem eigenen Gefallen versammelt, statt den Menschen zu scheinen. Ihre Glühzeichen möchten die Nacht erhellen und vertreiben sie nur. Ihre Reklamen prägen sich ein, ohne sich entziffern zu lassen. Der rötliche Schimmer, der ihnen nachwallt, legt sich als Hülle über das Denken.“<sup>9</sup>*

Dem Berliner Feuilletonisten Hermann Kesser merkte man 1929 deutlich die gemischten Gefühle an, mit denen er vor der mächtigen Präsenz der Lichtreklame im Stadtbild kapitulierte: „Hebt einer die geradegerichteten Augen vom Pflaster empor, so trifft er auf rollende Flammenworte, blühendes Lichtfarbenspiel und Goldregen-Phantasien. Jedes Haus ist ein blitzender Christbaum, nimmt teil am geschäftlichen Nachtfest. Der Horizont ist mit Reklame besetzt. Der Himmel ist Handel. Die wirklichen Sterne sind nicht zu sehen. Sie sind in den Weltraum hinausgeflohen, wollen die Konkurrenz mit dem künstlichen Licht nicht aufnehmen.“<sup>10</sup>

Der Kritiker Adolf Behne warnte vor der Suggestionskraft der großen Reklamebilder: „Die Front des Geschäftshauses ist keine Architektur mehr, sondern eine Schreibtafel. Die Straße schafft – ein gewaltiges Kollektiv – den neuen Typ Mensch. [...] Hier wird den Menschen ihr geistig seelisches Gewand von einem Riesenkonfektionstrust zugeschnitten und verpasst, in rasender Eile.“<sup>11</sup> Er nahm hier Gedanken vorweg, die Guy Debord später in seiner „Gesellschaft des Spektakels“ (1967) ausführlich kommentiert hat.

7 F. Hessel, Berlins Boulevard, in: Spazieren in Berlin, Leipzig 1929, zit. n. F. Hessel, Sämtliche Werke in fünf Bänden (s. A 1), Bd. 3: Städte und Porträts, S. 103-109.

8 H. Pfeffer, Im Anfang war das Licht, in: Spannung. Die AEG Umschau II, Nr. 1, Okt. 1928, S. 1-5.

9 M. Wagner, Städtebauliche Probleme der Großstadt (1929), zit. n. M. Wagner 1885-1957, Ausstellungskatalog, Berlin (Akademie der Künste) 1985, S. 104.

10 S. Kracauer, Analyse eines Stadtplans, in Frankfurter Zeitung 1928, o.D., zit. n. S. Kracauer, Straßen in Berlin und anderswo (s. A 3), S. 13.

11 H. Kesser, Potsdamer Platz, in: Die neue Rundschau 1929, Bd. II, S. 397-409, zit. n. Chr. Jäger / E. Schütz, Glänzender Asphalt. Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik, Berlin 1994, S. 131-137.

Die Nationalsozialisten eigneten sich sofort nach dem Machtantritt 1933 den Begriff der „Lichtarchitektur“ an und beanspruchten absolute Kontrolle über die Erscheinung der nächtlichen Stadt. Albert Speer's „Lichtdome“ auf mehreren Parteiveranstaltungen ab 1934 und der Olympiade in Berlin zwei Jahre später nutzten ganz bewusst den be rauschenden Effekt, der von der kommerziellen Lichtinszenierung bekannt war, für ihre demagogischen Massensuggestionen.

Unbeirrt davon hielt die Avant-Garde an ihrem Glauben an das künstlerische Potential von Lichtinszenierungen fest. So schreibt – schon aus dem Londoner Exil – der ehemalige Bauhaus Lehrer László Moholy Nagy im Jahre 1936 in einem Aufsatz zur Lichtarchitektur: „Ich habe unzählige Projekte entwickelt, aber kein Architekt war bereit, ein Lichtfresko, oder eine Lichtarchitektur in Auftrag zu geben. [...] Es ist Zeit, dass sich jemand der dritten Dimension annimmt und mit Hilfe von Material und Reflektionen Lichtstrukturen im Raum schafft. [...] Für die Zukunft stellen wir uns Lichtspiele auf den großen Festveranstaltungen kommender Generationen vor. Von Flugzeugen und Zeppelinen aus wird man ein Schauspiel gigantischer Illuminationen betrachten, voller Bewegung und fortwährender Verwandlung beleuchteter Areale, die neue Erfahrungen und neue Lebensfreude bieten werden.“<sup>12</sup>

### 3. „Architektur der Nacht“

In Amerika hatte man der Lichtreklame zunächst wenig Beschränkungen auferlegt, mit dem Erfolg, dass tagsüber häufig große Holzgerüste über den Baugesimsen sichtbar waren, auf denen nachts die Werbebotschaften glühten. Mitte der 1920er Jahre spiegelte er hitzte Debatten in den Tageszeitungen eine weit verbreitete Unzufriedenheit mit den Auswüchsen des „luminous advertising“, und es entwickelten sich gleichzeitig Alternativformen sorgsam orchestrierter Lichtspiele an den Spitzen der Hochhäuser. Kritiker und Architekten sprachen vom „Malen mit Licht“, von „Theater in der Luft“, von einer Synthese aus Architektur, Malerei und Film und der anspruchsvollsten Kunstform der Moderne. Der Architekt Raymond Hood z.B., der als einer der ersten in den 1920er Jahren mit farbiger Flutlichtbeleuchtung experimentiert hatte und dem wir den schönen Ausdruck der „Architektur der Nacht“ verdanken, schrieb: „Die Möglichkeiten der Nachtbeleuchtung sind bislang überhaupt nicht ausgeschöpft worden. Die Zukunft hält noch weit fantastischere Entwicklungen bereit als alles, was jemals auf der Bühne geleistet worden ist. Eines Tages wird man die nächtliche Beleuchtung von Gebäuden ebenso eingehend studieren wie Gordon Craig und Norman Bel Geddes die Bühnenbeleuchtung studiert haben. Man wird alle nur erdenklichen Mittel zur Erzeugung von Effekten ausprobieren – Farben, verschiedene Lichtquellen und -lenkungen, Muster und Bewegungen.“<sup>13</sup> Der prominente Architekturkritiker Douglas Haskell reklamierte

12 A. Behne, Kunstaussstellung Berlin, in: Das Neue Berlin 8, 1929, S. 150-152.

13 L. Moholy-Nagy, Light Architecture, Industrial Arts I/1, London 1936; Nachdruck in: R. Kostelanetz,

gleichzeitig die Nacht als den Ort der amerikanischen Moderne, angeregt durch Hugh Ferriss' dunkle Zukunftsvision *The Metropolis of Tomorrow*: „Man hat sich daran gewöhnt von der ‚Moderne‘ zu sprechen, als ob es nur eine gäbe, dabei ist sie längst zerteilt: Die Europäer bekommen den Tag, wir die Nacht.“

Jahrtausende mit all ihren Stilwechseln sind vergangen, doch erst in diesem Jahrhundert kam das elektrische Licht, das – in weitaus stärkerem Maße als das vertraute Dreigespann aus Stahl, Glas und Beton – die Grundlagen aller Architektur verändert hat. Das ist der Punkt an dem wir uns befinden. Die Unterschiede zwischen Europa und Amerika, die Haskell hier beschwört, waren freilich andere. Während es auf beiden Seiten des Atlantiks vor dem Zweiten Weltkrieg ein praktisches und theoretisches Interesse an der Entwicklung der Lichtarchitektur gab, verurteilten die Europäer in Amerika oft den ungezügelten Überschwang der Lichtreklame und die Vorliebe für die farbigen Flutlichtbeleuchtungen der Hochhäuser. So schrieb Wassili Luckhardt beispielsweise: „Man betrachte daraufhin die Art, wie solch ein Hochhausentwurf dargestellt wird: als leuchtende Gralsburg gegen den dunklen Nachthimmel. So findet man auch häufig Hochhäuser, die nachts rot oder blau angestrahlt sind, und der Traumburg ‚Walhall‘ ähnlicher sehen als einem modernen Nutzbau.“<sup>14</sup> Auf der anderen Seite sahen europäische Architekten in der Lichtreklame Möglichkeiten für eine Bereicherung der Architektur, für „konstruktive Kunst“.<sup>15</sup>

Unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg ließ die frische Erinnerung an die Verdunklungen, Flakscheinwerfer und andere vielerorts drängenden Probleme die Lichtarchitektur zunächst in den Hintergrund treten. Doch war die potentielle Rolle des Lichts in der Stilentwicklung der modernen Architektur – insbesondere als korrektive Begleiterscheinung der Neuen Sachlichkeit – nicht vergessen. Bereits 1943 hatten der französische Maler Fernand Léger, der spanische Architekt José Luis Sert und der schweizerische Architekturhistoriker Sigfried Giedion im amerikanischen Exil ein gemeinsames Manifest verfasst,<sup>16</sup> in dem sie eine zeitgenössische Monumentalität vorschlugen, die die moderne Architektur bislang nicht hervorgebracht habe: Nachts sollten „Farben und Formen auf weite Oberflächen“ projiziert werden, wobei diese „substanzlose Architektur“ auf das „Gefühlsleben“ der Massen Einfluss nehmen und den zukünftigen modernen „Stadtzentren monumentale Qualitäten verleihen“ sollte.<sup>17</sup> Noch 1951 wurden diese Ideen in modifizierter Form diskutiert, als sich der 8. CIAM-Kongress im englischen Hoddesdon mit der Wiederbelebung der Stadtzentren befasste – in Anwesenheit sowohl Giedions als auch Serts.<sup>18</sup>

Moholy-Nagy, New York 1970, S. 37-42, 155-159.

14 R. Hood, *Architecture of the Night*, in: *The Magazine of Light*, Mai 1930), S.22 f., S. 39.

15 D. Haskell, *Architecture: the Bright Lights*, in: *The Nation* 132, Nr. 3419 (14.01.1931), S. 55 f.

16 W. Luckhardt, *Stand der modernen Baugesinnung in Amerika*, in: *Bauwelt* 20, Nr. 46 (1929), S. 1118 ff.

17 L. Kassa, *Die Lichtreklame*, in: *Das Werk* 13, Nr. 7 (1926), S. 133-135.

18 Chr. C. Collins / R. George, *Monumentality: A Critical Matter in Modern Architecture*, in *The Harvard Architecture Review*, No. 4 (1984), S. 15-35; das Manifest wurde bedeutend später von Sigfried Giedion

Wenige Jahre später stellte Gio Ponti, der Architekt des Pirelli-Turms in Mailand seine Vorstellungen einer zukünftigen Lichtarchitektur vor: „Beleuchtung wird ein zentrales Element räumlicher Architektur werden. [...] Durch vorgeplantes Eigenleuchten wird diese Architektur ungeahnte formale Nachteffekte hervorrufen, Illusionen von Räumen, von Leere, von Volumen, Gewichten und Oberflächen.“ Die farbige, amerikanische Flutlichtbeleuchtung lehnte er als primitiv und barbarisch ab. Sie habe nichts mit Architektur zu tun. Stattdessen „werden wir Künstler leuchtende, körperhafte Formeinheiten entwerfen. Wir werden eine neue nächtliche Stadt erschaffen.“<sup>19</sup>

Die vergängliche Kunst der Architekturbeleuchtung hatte mehr noch als anderen geschichtlichen Phänomene unter der Kurzlebigkeit ihrer Spuren und der daraus resultierenden, erstaunlich gründlichen kollektiven Vergesslichkeit zu leiden. Mehrmals während des 20. Jahrhunderts wurde sie als neues zukunftsweisendes Phänomen vorgestellt und diskutiert und geriet dann immer wieder in Vergessenheit. Nach den Verdunkelungen des Zweiten Weltkriegs erinnerte man sich kaum noch der Lichteuphorie der 1920er und 1930er Jahre, und der neu aufkeimende Enthusiasmus der 1950er und 1960er Jahre erschien als völliger Neubeginn, um ebenfalls wieder vergessen zu werden, als die Energiekrise 1973 der Architekturbeleuchtung ein vorläufiges Ende bereitetete. Seit den 1980er Jahren hat es wieder eine stetige Zunahme von Projekten gegeben, bei denen die nächtliche Erscheinung wichtiger Teil städtischer Baukonzepte war.

#### 4. Lichtarchitektur heute

Dank zahlreicher neuer Technologien und einer weltweit vernetzten Baukultur sind in den letzten Jahren viele Bauten entstanden, die wie die ultimative Erfüllung der frühen Lichtutopien wirken. Zweifellos ist die Lichtarchitektur heute das Gebiet, auf dem sich die aufregendsten und grundlegendsten Entwicklungen und Paradigmenwechsel der zeitgenössischen Architektur vollziehen. Das Zeltdach über dem Innenhof des Berliner Sony Centers leuchtet zum Beispiel jede Nacht in kontinuierlich wechselnden Farbsequenzen, die von dem Lichtkünstler Yann Kersalé (geb. 1955) entworfen wurden. Kersalé ist einer der wichtigsten international tätigen Beleuchtungskünstler, dessen Arbeiten dazu beigetragen haben, die Debatte in den 1980er und 1990er Jahren wieder anzustoßen. Sein Ansatz am Potsdamer Platz ist durchaus mit den abstrakten, wechselnden Farbspielen an der Spitze amerikanischer Hochhäuser in den 1920er Jahren vergleichbar. Kersalé ist ebenfalls verantwortlich für die Beleuchtung von Jean Nouvels Torre Agbar in Barcelona von 2005. Dieser runde gläserne Büroturm glüht nachts als farbiger Monolith und kommt visuell durchaus den expressionistischen Architekturphantasien der frühen 1920er Jahren nahe, auch wenn der Architekt Bruno

publiziert, in: *architecture, you and me: the diary of a development*, Cambridge 1958, S. 48-51.

19 S. Giedion, *The Need for a New Monumentality*, in: *The Harvard Architecture Review* Nr. 4 (1984), S. 52-61.

Taut, der nach dem Ersten Weltkrieg zahlreiche gläserne Visionen gezeichnet hatte, einer Anwendung dieser magischen Formenwelt auf einen profanen Bürohausbau kaum zugestimmt hätte.

Seit einigen Jahren gibt es Versuche, der Architekturbeleuchtung mit Hilfe von Computerprogrammen größere Vielfalt und Relevanz zu verleihen. Toyo Itos berühmter „Turm der Winde“ in Yokohama von 1986 gilt als einer der ersten Versuche in diese Richtung. Ein Wasser- und Entlüftungsturm der U-Bahn war mit einem Metallgerüst umgeben worden, in das 30 Flutlichter sowie 12.000 Glühbirnen und Neonringe eingesetzt wurden. Ein Computerprogramm nahm dann äußere Einflüsse wie Wind und Straßenlärm auf und setzte sie in Lichtsequenzen um. Kritiker sprachen begeistert von einem „audio-visuellen Seismographen.“<sup>20</sup>

Dank immer raffinierterer Software werden inzwischen kompliziertere Beleuchtungssequenzen oder gar individuelle Interaktionen möglich. Ein viel beachtetes Beispiel wurde 2001 von der Gruppe Blinkenlights in Berlin zum Anlass des 20. Geburtstags des Chaos Computer Clubs eingerichtet: Die Fassade des damals leer stehenden „Haus des Lehrers“ an der Schönhauser Allee in Berlin wurde in einen großen, einfachen Bildschirm verwandelt, in dem Leuchtelemente in einzelnen Fenstern die Fassade in eine Matrix von 8 x 18 Pixeln verwandelte. Benutzer konnten per Handy auf dieser Oberfläche einfache Computerspiele wie Tetris spielen und Zeichen generieren.

In der kleinen, holländischen Stadt Doetinchem verwirklichte Lars Spybroek mit seinem Architekturbüro NOX im Jahre 2004 ein Projekt, bei dem die leuchtende Architektur Teil eines interaktiven Beziehungsgeflechtes wurde. Der 12 m hohe Turm aus transluzentem Epoxyharz (der an eine vergrößerte Nervenzelle erinnert), war mit einem Computersystem verbunden, das nachts die Farben der Innenbeleuchtung der Skulptur kontrollierte. Die Daten für die Bespielung des Turmes ergaben sich aus den Antworten auf Fragen, die die Stadtbewohner jeden Tag per Internet beantworteten. Die nächtliche Farbe der Skulptur richtete sich dann wie ein Gefühlsbarometer nach der Stimmung der Mehrzahl der Bewohner. Bei vorwiegend liebevollen Gefühlen leuchtete die Skulptur rot auf, bei Hass grün, bei Glücksgefühlen blau und bei Furcht gelb. Die neue Fassade des Galleria Kaufhauses in Seoul, Korea (2005) die von dem niederländischen Büro UN Studio gestaltet wurde, kann auf den schimmernden Glasschuppen ihrer Außenhaut, dank ihrer LED Hinterleuchtung nachts eine farbige Zusammenfassung der Wetterverhältnisse des Tages abspielen oder riesige Schriftzeichen über die Fassade wandern lassen. Es sind Projekte wie dieses, die Hoffnung machen, dass das Feld der nächtlichen urbanen Beleuchtung nicht völlig den kommerziellen Anwendungen überlassen werden wird.

20 Die Delegierten schlugen vor, Lichtreklamen einzuschränken und stattdessen das Stadtzentrum durch ständig wechselnde und bewegliche Elemente (sogar öffentliches Fernsehen) zu beleben; vgl. *J. Tyrwhitt / J.L. Sert / E.N. Rogers, The Heart of the City: Towards the humanization of urban life*, London/New York 1952, S. 28, 65, 164-168; Siehe auch: *E. Mumford, The CIAM discourse on urbanism 1928-1960*, Cambridge, Mass. 2000, S. 204-215.

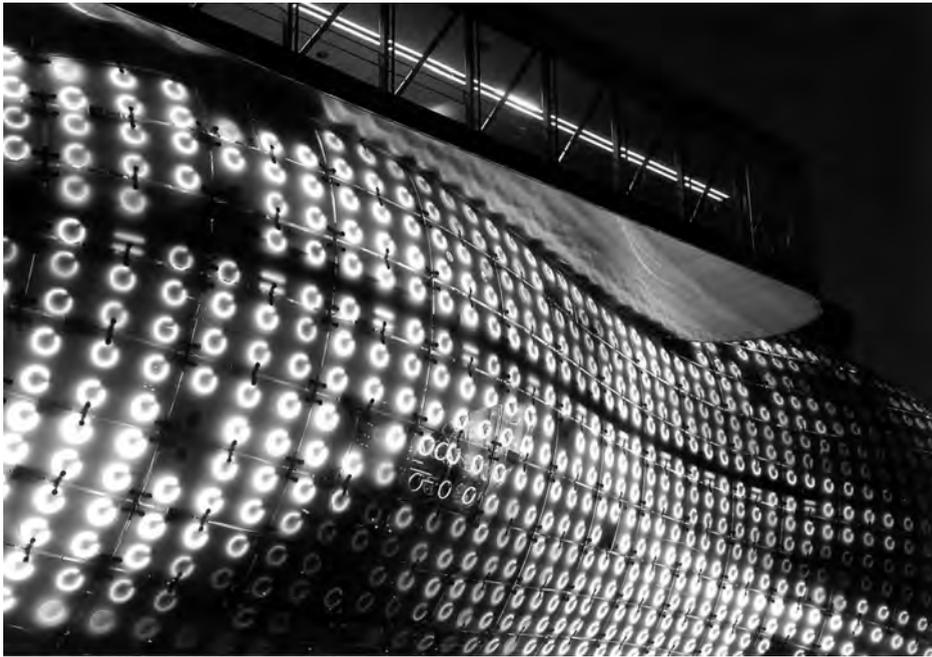


Abb. 5: Jan und Tim Edler, Lichtkonzept am Kulturhaus Graz, 2003.

## 5. Urban Screens

Die wohl einflussreichste neue Entwicklung ist das Auftauchen der neuen Großbildschirme, die sicherlich in den nächsten Jahren die urbane Landschaft deutlich verändern werden. Neuartige LED-Leuchten, deren brillante Helligkeit und Farbe individuell gesteuert werden können, erlauben Bildschirme von ungeheurer Größe und Leuchtkraft, die gleichzeitig oft weniger Energie verbrauchen als herkömmliche Lichtreklamen. Ihre Botschaften können von einer Zentrale aus eingespeist werden. Sie sind langlebig, weitgehend wartungsfrei und können problemlos in Architekturfassaden integriert werden.

Für den amerikanischen Architekten und Theoretiker Robert Venturi erfüllt sich damit endlich der Traum von einer Architektur als Zeichen, die er seit den 1960er Jahren propagiert hatte, als er vorschlug, dass sich die Architekten von dem engen Korsett der Moderne mit ihrer Ornamentlosigkeit befreien und von der kommerziellen Architektur der Werbepлакate und Lichtreklamen, insbesondere von Las Vegas, lernen sollten. Angeregt wohl von dem Kritiker und Schriftsteller Thomas Wolf, der 1966 begeistert über die „elektrographische Architektur“ in Las Vegas geschrieben hatte, war Robert Venturi 1969 mit Studenten eines Seminars an der Architekturschule der Yale

Universität zu einer Exkursion nach Las Vegas aufgebrochen und hatte in zahlreichen Fotos und analytischen Grafiken die kommerzielle Architektur und Lichtreklame am Las Vegas Strip als Quintessenz der amerikanischen Populärkultur gefeiert. Gleichzeitig postulierte Venturi ein neues architektonisches Dogma, das deutlich zwischen dem funktionalen Kernbau – etwa eines Casinos oder Supermarkts – und einem Leuchtzeichen an dessen Fassade unterschied, also im Sinne etwa von Ferdinand de Saussure zwischen „signifier“ und „signified“ nicht nur konzeptionell, sondern räumlich trennte. Fast 40 Jahre später hat nun Venturi Gebäude und Fassade theoretisch wieder vereint. Er schreibt: „Hoch lebe die Fassade als Computerbildschirm! Hoch lebe die Fassade, die Licht nicht nur reflektiert, sondern ausstrahlt – das Gebäude als eine glitzernde Informationsquelle, nicht eine abstrakt leuchtende Lichtquelle! [...] Hoch lebe die Ikonographie – nicht in Stein gehauen für die Ewigkeit, sondern ständig elektronisch wechselnd.“<sup>21</sup> Robert Venturi's ungebremster Optimismus gegenüber dem neuen Phänomen digitaler Großbildschirme gehört allerdings zu den Ausnahmen in dieser Debatte, zumal auch seine Hoffnung auf eine neue Ikonographie angesichts der wahllosen Bilderflut auf den Großbildschirmen kaum erfüllbar scheint.

Jean Baudrillard dagegen hatte schon 1983 registriert, dass die Reklame „nicht mehr die Wände schmückt oder erleuchtet, sondern die Macht hat, Wände, Straßen, Fassaden und die ganze Architektur auszulöschen, jegliche Konstruktion und Tiefe.“<sup>22</sup> Alles, so schrieb er, würde von der Fassade aufgenommen, Zeichen und Wirklichkeit zu einer leeren und dennoch unwiderstehlichen Geste der Verführung zum Konsum verschmelzen. Einige Jahre später analysierte der französische Kulturkritiker und Philosoph Paul Virilio den neuen Einfluss bewegter Bilder auf die nächtliche Stadtlandschaft auf ganz ähnliche Weise:

*„Nach dem Zeitalter der Architekturskulptur leben wir nun in einer Zeit der cinematographischen Künstlichkeit. Sowohl wörtlich als auch in übertragenem Sinne ist die Architektur von nun an nur noch ein Film; die Stadt selbst ist nicht mehr ein Theater im Sinne einer Agora oder eines Forums, sondern das Kino der Stadtlichter.“<sup>23</sup>*

Viele Kritiker haben sich in den letzten Jahren gefragt, welchen Einfluss die neuen Medienfassaden auf die Erscheinung und Lesbarkeit der Architektur haben würden und setzten damit, wohl meistens ohne es zu wissen, eine Debatte fort, die ein wichtiger, doch bislang wenig rezipierter Teil der Diskussion um die Zukunft der modernen Architektur der 1920er Jahre gebildet hatte: „Bislang war es immer so, dass Ge-

21 R. Venturi / D. Scott Brown, *Architecture as Signs and Systems for a Mannerist Time*, Harvard University Press 2004, p. 99; R. Venturi, *Iconography and Electronics upon a generic Architecture. A view from the Drafting Room*, Cambridge, Mass. 1996, p. 5.

22 J. Baudrillard, *The Ecstasy of Communication*, in: H. Foster, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, 1983, S. 133.

23 P. Virilio, *Aesthetics of Disappearance (Semiotext(e): 1991)* p. 65.

bäude eindeutig aus Material bestanden. Sie konnten aus Mauerziegeln oder Steinen bestehen, aus Glas oder Metall, aber es war ganz klar sichtbar, dass sie aus irgendetwas gemacht waren. Nun kann die ganze Fassade eines Gebäudes vom Gehsteig bis zum Dach ein digitaler Bildschirm sein, auf dem ständig wechselnde Bilder aufblitzen. Ist es eine Plakatwand? Ist es Architektur? Ist es Kunst? Wer vermag das zu sagen? Ist das nun die Zukunft? Werden wir überhaupt noch wissen, wann wir uns in der Wirklichkeit befinden, und wann in einer Simulation? Wird dieser Unterschied seinen Sinn verlieren?<sup>24</sup> - fragte vor kurzem der Bostoner Architekturkritiker Robert Campbell und wies auf die Gefahren einer solchen digitalen Architektur hin, bei der nicht klar sei, ob sie über die Baugesetze kontrolliert und reglementiert werden würde oder unter die Vorschriften für Außenwerbung falle. William Mitchell, Medientheoretiker am Massachusetts Institute of Technology stellt ähnliche Fragen nach der Integration der Riesenscreens. „Horizontale und vertikale Kamerafahrten können einen Zusammenhang mit der umgebenden Architektur herstellen, doch schnelle Bewegungen und Zooms zerstören ihn. [...] Wird das Bild, das an der Außenseite eines Baues ausgestrahlt wird, diesen völlig verschlucken? Werden wir unsere Bauten danach beurteilen, was sich auf dem Großbildschirm abspielt, oder nach der Struktur, die den Bildschirm trägt? Medium oder Message?“<sup>25</sup>

Ende Dezember 2005 befasste sich eine Konferenz in Amsterdam zum ersten Mal mit „Urban Screens.“ Die Teilnehmer Themen diskutierten u.a., ob Großbildschirme neue urbane Zentren initiieren könnten, wie man der Kunst auf diesen Bildschirmen eine Koexistenz mit der Werbung sichern könnte und wie die neuen Medien so in die Architektur integriert werden könnten, dass sie eine „intelligente Haut – die vierte Dimension in der Architektur“ bilden könnten.<sup>26</sup>

Der Größe und Anwendungsform der LED-Bildschirme scheinen kaum Grenzen gesetzt. So wurde im Dezember 2004 an dem von dem amerikanischen Architekten Peter Marino entworfenen Chanel Hauptquartier in Tokyo mit 57 Metern Höhe die größte LED Fassade der Welt vorgestellt. Das Spezialglas mit variabler Lichtdurchlässigkeit hinter den Leuchtdioden kann abends völlig undurchsichtig erscheinen und so einen dunklen Hintergrund für die Lichtspiele auf der Fassade bieten. Ein Kurator kümmert sich um die Motive der Bespielung.<sup>27</sup> Unter den Künstlern und Medientheoretikern, die sich mit der Frage auseinandersetzen, was man der neuen kommerziellen Bilderflut in der Stadt entgegensetzen kann, sind die Brüder Jan und Tim Edler mit ihrem Büro „Realities:United“ besonders hervorzuheben: Am Potsdamer Platz in Berlin installierten sie im Dezember 2005 für 18 Monate eine durchscheinende elfgeschossige Medienfassade mit einer Matrix aus ca. 1.800 handelsüblichen Leuchtstofflampen, die über ein

24 R. Campbell, WGBH looks to wrap new headquarters in digital skin, in: Boston Globe 01.02.2004.

25 W.J. Mitchell, Placing Words: Symbols, Space and the City, Cambridge Mass, 2005, S. 90.

26 L.M. Brill, Urban Screens 2005, in: electronicdisplaycentral 10.01.2006.

27 Bright Lights, Big City, in: The Architects Newspaper, Issue 05, 23.03.2005.

Computerprogramm einzeln geschaltet und kontrolliert werden konnten. Verschiedene Kuratoren beauftragten Künstler mit Werken für die Lichtfassade.

Die Designer der Lichtfassade, Jan und Tim Edler hatten zum ersten Mal in Graz im Jahre 2003 ein vergleichbares Lichtkonzept beim Bau des Kunsthouses (Peter Cook and Colin Fournier) eingesetzt, über dessen gewölbter Glasoberfläche 1.000 einzeln steuerbare Leuchtstofflampen verteilt waren (vgl. Abb. 5). Schriftzeichen, Symbole und einfache Filme können sich über die Fassade bewegen. Ganz bewusst setzen sich die Edlers von den neuesten technischen Möglichkeiten der Lichtreklame und ihrer farbigen Großmonitore ab, indem sie in Graz ebenso wie am Potsdamer Platz durch eine Rückkehr zu einfacheren Mitteln, zu körnigen Schwarzweißbildern, demonstrieren, wie sehr wir uns schon an die betäubende Bilderflut der haushohen Reklame gewöhnt haben. Das mag das Bewusstsein für die Unterschiede zwischen Kunst und Werbung ebenso schärfen, wie für den ungeheuren Einfluss, den die neuesten technischen Entwicklungen auf den Stadtraum ausüben.

Nur wenigen Beobachtern der nächtlichen Stadtlandschaft ist klar, wie das, was sie vielleicht an lebendigen, farbenfrohen Lichtreklamen im Herzen der Stadt wahrnehmen, ein sehr präzise von örtlichen Gesetzen gelenktes Bild ist, auch wenn manchem aufgefallen sein mag, dass der Charakter von Leuchtreklamen und Architekturbeleuchtung in Madrid, London und Berlin jeweils ein anderer ist. Im Allgemeinen regeln lokale Gestaltsatzungen und Baugesetze nicht nur Standort, Größe und Helligkeit der Lichtreklame. Zumindest in Deutschland sorgen sie auch dafür, dass z.B. denkmalgeschützte Gebäude davon frei bleiben oder blinkende Reklamen Autofahrer nicht blenden. Während die Gesetze heute vor allem als Instrument zur Eingrenzung verstanden werden, lohnt es, die Kraft der leuchtenden Bilder als gezielt einzusetzendes urbanes Instrument, identitätsstiftendes Medium und einflussreiches Architekturelement wieder zu entdecken. Das elektrische Licht im städtischen Raum hat wie kein anderes Medium im 20. Jahrhundert die Grenzen zwischen Kunst und Kommerz, Technik und Utopie, Demagogik und spielerischer Unterhaltung überschritten. Die schon früh für das künstliche Licht beanspruchte Rolle eines zentralen Formgebers der zeitgenössischen Architektur ist heute, 100 Jahre später, mehr denn je Realität geworden.

Gernot Böhme

## Dämmerung als Atmosphäre<sup>1</sup>

*Wie ist die Welt so stille  
Und in der Dämmerung Hülle  
So traulich und so hold!  
Als eine stille Kammer,  
Wo ihr des Tages Jammer  
Verschlafen und vergessen sollt.*

### 1. Licht einschalten

Wenn man über Dämmerung redet, geht es nicht ohne ein Stück Kulturkritik. Also fangen wir am besten gleich damit an, um sie dann auch hinter uns zu bringen. Der eingangs zitierte Vers aus dem bekannten Lied von Matthias Claudius „Der Mond ist aufgegangen“ zeugt von einer Lebenswirklichkeit, die wir nicht mehr teilen. Das moderne, allgemeinere das urbane Leben ist nicht in das Geschehen der natürlichen Umwelt so eingebettet, dass die einkehrende Ruhe in der Natur mit einer abendlichen Beruhigung des Menschen korrelierte oder dass gar die einhüllende Dämmerung als Haus oder Kammer empfunden würde, in denen man sich vor den Fährnissen des Tages bergen könnte. Zwar können auch wir nicht schlechthin verleugnen, dass wir in der Natur leben, auch in den Städten nicht, und dass es morgens hell wird und abends dunkel, ist immer noch eine elementare Tatsache, die wir im Alltagsleben berücksichtigen. Aber eben als Tatsache: Wenn es abends zu dunkel wird, schalten wir das Licht an.

Wir schalten das Licht an – und dadurch schalten wir die Dämmerung aus. Nächtliche Dunkelheit gibt es insbesondere in den Großstädten nicht mehr. Die praktisch unbeschränkte Verfügbarkeit von Licht im Alltagsleben hat zum Verlust der Dämmerung als Erfahrungsraum geführt. Es gibt nur hell oder dunkel und nichts dazwischen. Selbst bei Tage arbeiten wir ja vielfach bei künstlichem Licht, sei es, dass wir architektonisch ohnehin vom Sonnenlicht abgeschnitten sind, sei es, weil das Licht vielleicht ein bisschen schwach ist, suboptimal. Die Lebensrhythmen sind dadurch im Wesentlichen vom Tageslauf abgekoppelt. Jedenfalls hat Feierabend – wenn man das Wort überhaupt noch sinnvoll verwenden kann – nichts mehr mit Dämmerung zu tun. Das Leben wird nach der Uhr organisiert, nicht nach dem, was der Tag bringt.

1 Auf Grundlage der Erstveröffentlichung von G. Böhme in: *Ev. Akademie Baden* (Hrsg.), *Geblendete Welt. Der Verlust von Dunkelheit in der High-Light-Gesellschaft*, Karlsruhe 1997, S. 81-95.

Die Abschaffung der Dämmerung ist aber nicht nur ein Produkt schlichter Rationalität und Arbeitsorganisation. Rationalität ist auch immer Rationalisierung und verbirgt die Ängste, die man durch sie loswerden will. Dämmerung war und ist ja keineswegs nur die heimelige Atmosphäre, die uns Matthias Claudius in seiner christlichen Betulichkeit nahebringen will. Vielmehr lauert in der Dämmerung das Unheimliche. Um auch gleich dafür ein Zeugnis zu geben, zitiere ich aus Conrad Ferdinand Meyers Gedicht „Schwüle“:

*Trüb verglomm der schwüle Sommertag,  
Dampf und traurig tönt mein Ruderschlag –  
Sterne, Sterne – Abend ist es ja –  
Sterne, warum seid ihr noch nicht da?*

Die Bedrücktheit und Bangnis, die aus den Zeilen spricht, ist eine so typische Erfahrung von Dämmerung, dass man geradezu von einer besonderen Angst, der Dämmerungsangst oder gar -pathologie gesprochen hat. Da aber das Bedürfnis nach Licht und Orientierung, wie es bei Meyer im bangen Warten auf das Erscheinen der Sterne zum Ausdruck kommt, so leicht zu befriedigen ist, steht für uns das Phänomen der Dämmerungsangst nicht im Vordergrund. Im Gegenteil kann man von einem nostalgischen Bedürfnis nach Dämmerung sprechen. Dämmerung wird nach Bedarf – mit dem Dimmer – künstlich hergestellt. Parties und Bars erfordern eine dämmerige Atmosphäre. Sie gehört offenbar zu der Stimmung, die man dort erwartet. Und mancher Tourist wird heute in den Städten Ostdeutschlands und überhaupt Osteuropas zögernd und auch ein bisschen bang, aber doch lustvoll, den Erfahrungen seiner Jugend nachspüren: Dort, wo die Laternen die Straßen noch nicht erhellen, sondern nur einen kleinen Hof um sich verbreiten, sind die Straßen noch dämmerig.

## 2. Ein Naturphänomen

Die Berufung auf Dichter, wenn man über Dämmerung spricht, ist nicht zufällig. Obgleich sie jedermann erfahren kann, scheint es einer besonderen Sensibilität und Ausdrucksfähigkeit zu bedürfen, um zu sagen, was sie ist, und um mitzuteilen, wie man sie empfindet. Die Flüchtigkeit und Unbestimmtheit des Phänomens sollte einen aber nicht verleiten, zu glauben, sie sei etwas bloß Subjektives. Sicher – die Dämmerung ist kein Gegenstand der Naturwissenschaft. Diese kann höchstens von Helligkeitswerten, Hygrometerständen und vom Umlauf der Gestirne reden. So etwas wie Dämmerung kommt in der Naturwissenschaft nicht vor. Gleichwohl ist sie ein Bestandsstück der Natur, ein wichtiges Phänomen der Natur, wie wir sie im alltäglichen Leben kennen. Zu dieser Natur gehören Tag und Nacht, gehören die vier Jahreszeiten, gehört so etwas wie

Herbst und Winter und eben auch die Dämmerung. Dämmerung ist eine Zwischenzeit zwischen Tag und Nacht: Es gibt die Abenddämmerung und die Morgendämmerung. Aber die Natur teilt sich nicht von selbst in die Tageszeiten ein, ebensowenig wie die Jahreszeiten. Dass es vier Jahreszeiten gibt und nicht fünf oder sechs, ist eine kulturelle Setzung, eine Konvention. Und dass es zwischen dem Tag und der Nacht noch eine besondere Zeit gibt, die Dämmerung, auch das ist eine Konvention. Freilich sind die kulturellen Muster, mit denen wir in unserer Alltagserfahrung die Natur ordnen, auch nicht freie Erfindungen, sondern sie bedürfen eines fundamentum in re. Das sieht man daran, dass eine besondere Zeit zwischen Tag und Nacht anzusetzen, die Dämmerung, nicht überall sich anbietet. So erfolgt der Übergang vom Tag zur Nacht, von Helligkeit zur Dunkelheit in der Sahara fast schlagartig und in den nordischen Ländern, zumindest um die Mitternacht, ist der Übergang so gleitend, dass man nicht wüsste, wo anfangen und aufhören mit der Dämmerung. Es sind besonders unsere mittleren Breiten, die Dämmerung als eine besondere Tageszeit kennen. Aber auch hier hat diese Zeit während des Jahres eine Selbständigkeit von unterschiedlichem Gewicht: Sie ist am ausgeprägtesten im Frühling und im Herbst.

Dämmerung ist also in der Tat ein Phänomen der Natur. Sie begegnet uns aus dem, was uns umgibt, sie hat uns gegenüber eine Selbständigkeit, kann uns ergreifen, kann uns fremd sein, und wir können nach ihr fragen und sie erforschen als Etwas, das wir nicht selbst sind. Auf der anderen Seite gehört sie aber zur kulturell geprägten Natur. Und als ein Muster oder Teil eines Musters, das die Natur ordnet und sie in bestimmter Weise erfahrbar macht, ist sie auch ein Stück Kultur. In der Dämmerung erfahren wir deshalb nicht nur die Natur, sondern in gewisser Weise auch uns selbst. Ihre Tiefe, Vielfältigkeit und Deutbarkeit ist nicht nur die Unerschöpflichkeit eines Gegenstandes, sondern auch die Beziehungsträchtigkeit eines Symbols. So entlässt die Dämmerung leicht vielfältige Fantasiegestalten, meist bedrohliche wie im Erenkönig, so verbindet sie sich über die Analogie von Tageslauf und Lebenslauf häufig mit dem Gedanken an den Tod.

„Die Dämmerung naht – im Sterben liegt der Tag...“, so der Anfang - und auch das Ende - eines Gedichtes von Else Lasker-Schüler. Der Abschied des Tages enthält aber noch viele andere Abschiede: von den Freuden, von den Spielen, von den Lieben, aber natürlich auch von der Arbeit. Die Zeit der Dämmerung ist im traditionellen Tageslauf die Zeit der Ruhe und der Einkehr, der Feierabend. Das Moment der Melancholie, das in vielen dieser Bedeutungen schon mitschwingt, lässt die Dämmerung für Gottfried Benn zu seiner eigentlichen, der lyrischen Zeit, werden. Als blaue Stunde verbindet er sie zugleich mit dem ligurischen Komplex: in der Verhaltenheit und tiefen Bläue mancher nördlicher Abendstunden spürt er das ganz Andere, nämlich das Südliche, die griechische Welt, die Wirklichkeit des Mythos.

### 3. Dämmerung als Atmosphäre

Ein Naturphänomen, ein kulturelles Muster, ein symbolischer Komplex – was ist eigentlich die Dämmerung? Man ist versucht zu sagen: ein Zustand. Aber ein Zustand – wovon? Diese Frage setzt uns in Verlegenheit. Es gibt offenbar kein Etwas, dessen Zustand die Dämmerung ist, vielmehr hat sie selbst den Charakter eines Etwas, fast eines Gegenstandes. Man redet davon, dass die Dämmerung sich herabsenkt, oder dass die Dämmerung in alle Winkel kriecht. In solchen Redeweisen hat die Dämmerung etwas Wolkiges, man redet von ihr wie von den Nebeln, die auch zu ihr gehören. Hat die Dämmerung sich erst einmal ausgebreitet, so hüllt sie alles ein, und auch man selbst ist darin. Dann hat sie den Charakter eines Mediums, in dem man ist, das alles tingiert und die Beziehung zu den Dingen vermittelt. In jedem Fall ist die Dämmerung etwas Räumliches. Man ist wieder versucht zu sagen, ein Zustand des Raumes, wenn der Raum nur selbst etwas für sich wäre. Aber andererseits ist die Dämmerung auch deutlich etwas, das sich im Raum ausbreiten kann, und sie hat quasi dinglichen Charakter. Dieses Räumliche, Wolkige, Mediale der Dämmerung macht sie zu einem bevorzugten Kandidaten, für das, was man heute eine Atmosphäre nennt.

Atmosphären sind gestimmte Räume oder, nach einer Definition von Hermann Schmitz, randlos ergossene Gefühle. Wir reden von der festlichen Atmosphäre einer in weiches Licht gesetzten Fassade eines historischen Bauwerkes, der ernsten Atmosphäre, die ein Mahnmal umgibt, oder der heiteren Atmosphäre eines Tales. Atmosphären sind etwas zwischen Subjekt und Objekt, eine gemeinsame Wirklichkeit beider. Sie gehören nicht einfach zum Subjekt, sind auch nicht dessen Projektionen, denn man kann von Atmosphären ergriffen werden und in Atmosphären eintreten. Sie werden auf der anderen Seite zwar durch Dinge und Menschen erzeugt, sie gehen von ihnen aus, und man kann sie, wie im Bühnenbild, bewusst inszenieren. Auf der anderen Seite sind sie aber in dem, was sie sind, niemals vollständig bestimmt ohne ein empfindendes Subjekt.

Dass die Dämmerung für die Empfindung des Subjektes, dafür, wie man sich fühlt, eine große Rolle spielt, haben wir schon an jedem zitierten Beispiel einer Dämmerungserfahrung gesehen. Und man wird wohl auch sagen, dass in der Regel die Dämmerung in affektiver Betroffenheit erfahren wird. Trotzdem kann man nicht sagen, dass diese affektive Betroffenheit für die Dämmerung in dem, was sie ist, konstitutiv ist. Vielmehr kann man auch, gewissermaßen objektiv, konstatieren: Es herrscht Dämmerung, oder eine tiefe Dämmerung lag über allem. Atmosphären dagegen, also eine heitere Atmosphäre oder eine melancholische, sind als solche immer nur festzustellen in affektiver Betroffenheit durch sie. Die Möglichkeit eines distanzierten, bloß konstatierenden Verhaltens gegenüber der Dämmerung liegt daran, dass sie eben auch ein Naturphänomen ist. Um ihren quasi dinglichen Charakter festzuhalten, nenne ich die Dämmerung et-

was Atmosphärisches. Zur Klasse des Atmosphärischen sind noch andere Halbdinge zu zählen wie der Herbst, der Wind, die Stimme und ähnliches.

Die Dämmerung ist etwas Atmosphärisches. Aber wir wollen ja dieses unbestimmte, wolkige Halbding näher charakterisieren. Die Dämmerung breitet sich aus, senkt sich nieder, schleicht, dringt in alle Ecken, sie ist etwas Räumliches, sagten wir. Auf der anderen Seite aber ist sie auch ein Teil des Tages, hat also zeitlichen Charakter. Dämmerung entsteht und vergeht. Man kann fast sagen, sie hat ihre Lebenszeit. Aber ebenso wie Dämmerung als Räumliches keine Grenzen und keine feste Gestalt hat – sie ist randlos ergossen –, so ist sie auch zeitlich unbestimmt. Es gibt die Zeit der Dämmerung. Aber diese Zeit hat weder einen bestimmten Anfang noch ein bestimmtes Ende. Ja man kann nicht einmal sagen, dass sie einen Höhepunkt oder ein Zentrum hätte wie der Tag im Mittag. Umgekehrt ist sie ja geradezu als die Unbestimmtheit der zeitlichen Grenze von Tag und Nacht zu charakterisieren. Also nach welchen Kategorien wollen wir die Dämmerung bestimmen?

In der Phänomenologie von Hermann Schmitz liegt bereits eine Analyse der Dämmerung vor, an die es sich anzuschließen lohnt:

„Diese Änderung [Schmitz meint die Änderung der räumlichen Umgebung, die sich mit der Dämmerung vollzieht] kann hauptsächlich in vier Skalen verfolgt werden: der thermischen, optischen, akustischen und kinetischen. Die Atmosphäre des Tages ist in diesen vier Skalen typischerweise betont nach den Seiten des Warmen, Hellen, Lauten und Schnellen; entsprechend ist die Atmosphäre der Abenddämmerung kühl, fahl, still und ruhig, die der darauf folgenden Nacht kalt, dunkel, still und ruhig.“<sup>2</sup>

Schmitz sagt dann im weiteren, dass man erst verstehen kann, was es mit diesen Änderungen auf sich habe, wenn man die genannten Qualitäten der Abenddämmerung kühl, fahl, still und ruhig nicht als sinnliche Qualitäten oder gar im Sinne der Physik auffasse, sondern als synästhetische Charaktere. Synästhetische Charaktere sind auch bei Schmitz, was man sonst darunter versteht, nämlich intermodale Qualitäten: als kühl kann man eben auch das Verhalten einer Person bezeichnen oder eine Farbe. Aber entscheidend ist bei Schmitz, dass synästhetische Charaktere leibliches Befinden widerspiegeln, indem nämlich Kategorien der Leiblichkeit – also etwa Enge und Weite oder Spannung und Schwellung – in die sinnlichen Qualitäten investiert werden.<sup>3</sup>

Dieses Vorgehen von Schmitz wirkt in gewisser Hinsicht befremdlich, aber es ist legitim, und wir werden ihm weitgehend folgen. Schmitz behauptet nämlich, dass die Dämmerung wesentlich durch synästhetische Charaktere bestimmt werden muss; gleichwohl fängt er mit vier eher physikalisch bezeichneten Skalen an. Berechtigt ist dieses Vorgehen wegen des Unterschiedes von Dämmerung als etwas Atmosphärischem und der Atmosphäre der Dämmerung. Als Naturphänomen kann die Dämmerung durch-

2 H. Schmitz, *System der Philosophie*, Band III: Der Raum. Teil 1: Der leibliche Raum. Bonn 1988, S. 154 (*System der Philosophie*, 10 Bde., Bonn, 1964 ff).

3 Ebd., S. 155-157.

aus durch objektive oder quasi objektive Kategorien bestimmt werden: Es wird kälter, das Licht nimmt ab, der Geräuschpegel sinkt, und die Bewegungen, die man beobachten kann, werden langsamer oder kommen überhaupt zur Ruhe, also etwa der Wind oder die Tiere. Freilich müssen wir hier schon sagen, dass diese Charakterisierung auch für das Halbding Dämmerung unzureichend ist, weil dadurch noch nicht der Raumcharakter, das Wolkige, Massige der Dämmerung erfasst ist und auch noch nicht der mediale Charakter, d.h. die Art und Weise, wie die Dämmerung alles andere tingiert. Aber es ist jedenfalls berechtigt, die Dämmerung als atmosphärisches Phänomen zunächst einmal durch objektive oder quasi objektive Kategorien zu beschreiben. Sie haben aber genau genommen nicht den Charakter von Eigenschaften der Dämmerung, sondern den von Erzeugenden. Sie sind es auch oder zumindest ein Teil von ihnen, die man setzen muss, wenn man die Atmosphäre der Dämmerung, etwa auf der Bühne, künstlich erzeugen will. Wenn nun Schmitz sagt, dass kühl, fahl, still und ruhig nicht als sinnliche Qualitäten, sondern als synästhetische Charaktere verstanden werden sollen, so vollzieht er damit den Übergang zur Atmosphäre der Dämmerung. Denn was Schmitz Investieren leiblicher Kategorien nennt, ist der Übergang von dem bloßen Konstatieren, dass jetzt die Stunde der Dämmerung ist, zu einem Sicheinlassen auf sie. Die Dämmerung wird dann nicht sinnlich wahrgenommen, sondern in affektiver Betroffenheit gespürt. In diesem Spüren sind die einzelnen sinnlichen Dimensionen nicht ausdifferenziert, so dass die Charaktere, die man so der Dämmerung zuweisen kann, intermodale Qualitäten sind. Ferner ist, als was die Dämmerung so erfahren wird, durch die Teilnahme des Subjektes mitbestimmt. Ich möchte beides kurz an zwei Zeilen eines Dämmerungsgedichtes von Goethe zeigen. Dort heißt es:

*Und durchs Auge schleicht die Kühle  
Sänftigend ins Herz hinein.*

Kühle, die bei Schmitz zunächst als Qualität in Bezug auf den thermischen Sinn eingeführt wurde, wird hier also durch das Auge aufgenommen. Genauer genommen: sie dringt ein. Charakteristisch, dass Goethe hier den Ausdruck „schleichen“ verwendet, der für das leise, unmerkliche und auch bedrohliche Vordringen der Dämmerung immer wieder vorkommt. Also verwendet Goethe „Kühle“ als synästhetischen Charakter. Ferner wird die Kühle in gewisser Weise, und zwar leiblich, nämlich durch das Herz, gespürt: sie ist besänftigend. Gerade dieses Moment, d.h. das Spüren der Kühle in affektiver Betroffenheit könnte auch durchaus anders ausfallen. Kühle kann einen schauern machen, frösteln und das Ich auf sich zurückwerfen. Dämmerung als Atmosphäre ist keineswegs eindeutig bestimmt. Sie kann die beruhigende und einhüllende Feierabendatmosphäre sein, wie sie durch die eingangs zitierte Strophe von Claudius evoziert wird, oder sie kann in Richtung der panischen Stimmung gehen, die wir aus dem Erlenkönig-Gedicht Goethes kennen.

Es empfiehlt sich nun, in der Analyse allerdings den umgekehrten Weg zu gehen, also einen anderen als den von Schmitz vorgeführten. Denn einerseits wird man von den Charakteren der Dämmerung als Atmosphäre her durchaus ihre physischen Erzeugenden auffinden, nicht aber umgekehrt aus diesen die Atmosphäre der Dämmerung zusammensetzen können. Andererseits gilt es jedoch, den Eindruck zu vermeiden, der auch durch Schmitz' Rede vom Investieren der Kategorien der Leiblichkeit nahe gelegt wird, nämlich als handle es sich bei den Stimmungsqualitäten der Dämmerung um Projektionen eines empfindenden Ich. Denn selbst, wenn zwei Subjekte die Dämmerung verschieden erfahren, so ist doch für jedes die Erfahrung derart, dass, wie es gerade so schön in Goethes Zeile formuliert war, sie mit einer bestimmten Stimmungsqualität auf ihn oder sie eindringt. Man wird schließlich durch dieses Vorgehen den Vorteil haben, dass man, selbst noch bei einem distanziierten Konstatieren des Einbruchs der Dämmerung, von den Resten synästhetischer Charaktere Rechenschaft geben kann, die jeweils in den sinnlichen Qualitäten, durch die man die Dämmerung beschreibt, enthalten sind.

Gehen wir also noch einmal die Charaktere der Dämmerung durch, indem wir die von Schmitz angebotene Vierheit durch quasi dingliche und mediale Charakterisierungen erweitern. Schmitz findet drei seiner Charaktere in Heinrich Heines berühmtem Loreley-Gedicht:

*Die Luft ist kühl, und es dunkelt, und ruhig fließt der Rhein.*

Der Dichter lässt durch diesen Vers gewissermaßen die Szene entstehen. Schmitz gelingt es, aus den drei genannten Bestimmungen, als synästhetische Charaktere gelesen, bereits eine charakteristische Weise der affektiven Betroffenheit durch Dämmerung abzuleiten, nämlich die Dämmerungsangst. Sie wird bestimmt als ein Auseinanderfallen der leiblichen Ökonomie, von Engung und Weitung, indem nämlich das Subjekt sich einerseits in der unbestimmten Weite der Dämmerung verliert und auf der anderen Seite auf sich selbst in die Enge zurückgetrieben wird. Schmitz sieht diesen Dissoziationsprozess vor allem in der synästhetischen Erfahrung der Kühle angelegt, die wir fröstelnd erfahren: „Frösteln ist Zurückschauern in die Enge des Leibes angesichts einer als fremd umgebenden Weite“.<sup>4</sup>

Schmitz erklärt also die Situation der Schiffer auf dem Rhein durch die Dämmerungsangst. Man kann aber auch sagen, dass, was ihnen geschieht, primär eine Folge der einbrechenden Dunkelheit ist: Sie verlieren die Orientierung in der Unbestimmtheit der Dämmerung, und ihr Blick wird, Halt suchend, durch den im Abendlicht aufleuchtenden Loreleyfelsen gebannt. Teils ist es auch umgekehrt: Weil sie zum Loreleyfelsen aufblicken, verlieren sie die Orientierung in der dämmrigen Nähe.

4 Ebda., S. 157.

Durch diese Feststellung stoßen wir auf einen wichtigen Umstand: Wenn die Beleuchtungsqualität von Dämmerung treffend mit fahl angegeben wird, so enthält dieser Ausdruck in der Schwäche und Blässe der Beleuchtung auch die Kontrastarmut des Anblicks, insbesondere den Mangel an Farbkontrasten. Aber Schwäche der Beleuchtung oder Mangel an Farbkontrasten macht noch keine Dämmerung aus. Vielmehr bedarf sie, um überhaupt selbst als Dämmerung zu imponieren, selbst des Kontrastes, die ihr gerade in ihrer Unbestimmtheit Prägnanz verleiht. Dieser Kontrast ist in der Regel für die Dämmerung durch den noch hellen Himmel gegeben, oder vielleicht durch den ersten Abendstern oder durch eine erste markierende Straßenlaterne. Das ist auch für andere Charaktere der Dämmerung so. Beispielsweise wird die Stille der Dämmerung spürbar durch einen fern bellenden Hund oder durch ein Glockenläuten, die Ruhe des Abends durch einen letzten, abstreichenden Vogel und die Kühle – die Kühle spürt man wohl an sich selbst als Kontrast. Der genannte Umstand macht noch einmal deutlich, dass die Dämmerung als Atmosphärisches zunächst noch nicht die Totale ist, sondern dass sie vordringt, sich ausbreitet, um schließlich in die Nacht überzugehen.

Nun zu dem quasi dinglichen und dem medialen Charakter der Dämmerung. Ich zitiere den Anfang des schon erwähnten Gedichtes von Goethe:

*Dämmerung senkte sich von oben,  
Schon ist alle Nähe fern.*

Es ist merkwürdig, dass immer wieder der Eindruck mitgeteilt wird, dass sich die Dämmerung von oben herniedersenkt. Merkwürdig, weil sie, wie schon erwähnt, ihren dinglichen und zunächst regionalen Charakter gerade durch den Kontrast zum noch hellen Abendhimmel erhält. Die Bewegung, mit der sich die Dämmerung auf alles legt, steht auch im Gegensatz zu den aufsteigenden Nebeln. Dieses von oben meint auch nicht so sehr ein Herabschweben als eben die atmosphärische Bildung. Sie bildet sich im Raum und liegt dann in allen Mulden und auf den Dingen. Dieses zunächst regionale Eingetauchtsein in die Dämmerung gibt den Dingen und uns in ihnen einen Zusammenhang, eine wechselseitige Zugehörigkeit. Dies ist es, was auch zu der Erfahrung des Eingehülltwerdens von der Dämmerung und ihrem bergenden und heimlichen Charakter Anlass gibt. Dass aber Heimlichkeit und Vertrautheit auch jederzeit in ihr Gegenteil umschlagen können, hängt mit dem veränderten Anblick zusammen, den die Welt in der Dämmerung bietet.

Die Dämmerung tingiert alle Dinge, sie färbt sie eigentümlich ein, macht sie fremd. Goethe bringt diese Entfremdung auf den Punkt, indem er sagt:

*Schon ist alle Nähe fern.*

Die Formel vom Nahen, so fern es auch sein mag, ist mit Walter Benjamin zur Formel von Aura geworden. Tatsächlich kann man durch den Einfall der Dämmerung von einer Auratisierung der Dinge reden, besser von einer Auflösung der Dinge in eine Aura. Dass die Dämmerung die Dinge einhüllt, heißt, dass sie sie gewissermaßen auflöst und die Welt entgegenständlicht. Was einen in der Dämmerung umgibt, ist eher schemenhaft, andeutend, die Fantasie einladend und Quelle vielfältiger schwebender Gestalten. Goethe drückt sich in unserem Vers relativ nüchtern aus: Indem alle Nähe fern wird, wird sie unvertraut und befremdlich. Es ist auch hier die von Schmitz festgestellte Dissoziation von Enge und Weite zu spüren. Die Unbestimmtheit der Dämmerung lässt das Gefühl in die Weite zerfließen, aber gleichzeitig rückt die Welt damit vom Subjekt ab und wirft es ängstigend auf sich selbst zurück.

Die Atmosphäre der Dämmerung ist ein Medium der Unbestimmtheit. Indem sie die Gegenstände verschwimmen lässt, geht man der Anhaltspunkte verlustig, Sicherheiten der Unterscheidung gehen verloren, Identität und Differenz sind nicht mehr geschieden. Goethe formuliert wenige Zeilen später diesen Unterschied wie folgt:

*Alles schwankt ins Ungewisse.*

Diese Unbestimmtheit in Gegenständlichem formuliert Stefan George auch für die Geräusche:<sup>5</sup>

*Ist es vom berg ein unsichtbares wasser  
Ist es ein vogel, der sein schlaflied lallt?*

Die Dämmerung ist eine Atmosphäre par excellence. Was auch sonst für Atmosphären gilt, dass sie einen ergreifen, in ihren Bann ziehen können und durch ihre Stimmung unser Verhältnis zur Welt bestimmen, gilt bei ihr ganz konkret. Die Dämmerung kann sich heranwälzen, man kann in sie hineingeraten, sie kann einen verschlingen, und schließlich ist man ganz von Dämmerung umgeben, man ist selbst in der Dämmerung. Dann gewinnt die Dämmerung den Charakter eines Mediums. Sie vermittelt unsere Beziehung zur Welt und lässt sie uns in besonderer Weise erscheinen. Es ist die Unbestimmtheit, Ungegenständlichkeit, das Verschwinden von Differenzierungen, die dieses Weltverhältnis bestimmen, und es ist die wachsende Undurchdringlichkeit und die zugleich verlockende, wie gefährdende Tiefe, die die Welt durch sie gewinnt. Die synästhetischen Charaktere, die wir zunächst als Beschreibungsmittel der Dämmerung als eines Quasi-Gegenstandes, eines Halbdinges, verwendeten, werden schließlich zu Charakterisierungen dessen, was uns in der dämmrigen Welt begeg-

5 Stefan George: Der hügel, wo wir wandern, liegt im schatten; Aus: *Stefan George*, Ausgewählte Gedichte. Zusammengestellt und eingeleitet von Heinz-Werner Kubitzka, Marburg 2004, S. 46.

net. Mit dem Verschwinden von Differenzierungen und der Entgegenständlichung der Umgebung werden auch die Grenzen der Sinne diffus, und Wahrnehmung wird reduziert auf ihr erstes und letztes: ein ahnungsvolles Spüren.

#### 4. Schluss

Damit kommen wir zum Schluss noch einmal auf die Frage der Wahrnehmung der Dämmerung selbst. Dämmerung ist ein natürliches und ein alltägliches Phänomen. Jedermann kennt sie, jedermann hat Erfahrungen von Dämmerung. An diese muss ein Beitrag über die Dämmerung anknüpfen, kann er diese Erfahrung doch nicht selbst vermitteln. Von daher lässt sich rückblickend der extensive Gebrauch rechtfertigen, den ich von dichterischen Formulierungen der Dämmerung gemacht habe.

Alexander Gottlieb Baumgartens Programm einer Ästhetik zielte auf die Ausbildung sinnlicher Erkenntnis. Dass die Ästhetik in der Folge zu einer Theorie der schönen Künste geworden ist, muss nicht notwendig als ein Verrat an diesem Projekt gesehen werden. Denn Baumgarten sah, wie expliziter noch sein Schüler Georg Friedrich Meier, die Vollkommenheit sinnlicher Erkenntnis in der Kunst. Man könnte die künstlerische Darstellung der Dämmerung als ihre vollendete Erfahrung ansehen. Unsere Rechtfertigung der Verwendung künstlerischer Zeugnisse sinnlicher Erfahrung liegt dagegen in etwas anderem. Die künstlerische Sprachverwendung ist gegenüber der wissenschaftlichen nicht an analytische Differenzierungen gebunden. Sie ist deshalb geeignet, gerade das zu leisten, was im Fall des Themas Dämmerung entscheidend ist, nämlich die Formulierung von synästhetischen Charakteren und die Nachzeichnung von Unbestimmtheiten. Sie kann über Metonymie und Metapher auch die Auflösung von Gegenständlichkeit, das Changieren von Bedeutungen und das Verschieben von Grenzen nachmachen. Insofern ist sie in der Lage, mit und in der Sprache selbst das zu erzeugen, wovon sie redet, nämlich die Atmosphäre der Dämmerung. Zum Schluss sei deshalb noch einmal jenes Gedicht von Goethe im Ganzen wiedergegeben, auf das wir auf dem Wege immer wieder für Einzelheiten zurückkamen.

#### *Dämmerung*

*Dämmerung senkte sich von oben,  
Schon ist alle Nähe fern;  
Doch zuerst emporgehoben  
Holden Lichts der Abendstern!  
Alles schwankt ins Ungewisse,  
Nebel schleichen in die Höh';  
Schwarzvertiefte Finsternisse  
Widerspiegelnd ruht der See.*

*Nun am östlichen Bereiche  
Ahn' ich Mondenglanz und -glut,  
Schlanker Weiden Haargezweige  
Scherzen auf der nächsten Flut.  
Durch bewegter Schatten Spiele  
Zittert Lunas Zauberschein.  
Und durchs Auge schleicht die Kühle  
Sänftigend ins Herz hinein.*

Gerhard Auer

## Meta Dekor

### 1. Zur sogenannten Lichtkunst im sogenannten öffentlichen Raum

Ein öffentlicher Raum als Ort der Kunst ist territorial schwerlich zu definieren: Wenn vornehmlich urbane Straßen und Plätze darunter verstanden werden, sind bewachte Bankhallen, Sportarenen oder Museen dann noch öffentliche Räume? Gehören Meer und Himmel zu ihnen? Im Folgenden soll nur von jenem Raum die Rede sein, wo unter freiem Himmel, ungeschützt und kostenlos sich jedwedem Publikum allnächtlich Lichtbilder anbieten oder aufdrängen, vergleichbar der Architektur, die nach Walter Benjamins Beobachtung „in der Zerstreuung und durch das Kollektivum“<sup>1</sup> rezipiert wird.

Zum Zweiten muss der Neologismus „Lichtkunst“ seiner allumfassenden Undeutlichkeit wegen mit Skepsis benutzt werden: Von den damit etikettierten Künstlern eher verabscheut (wer möchte schon als Ölkünstler oder Holzkünstler bezeichnet werden) bezieht sich dieser jüngste Sammelbegriff einerseits nur auf Kunstlicht-Objekte oder Installationen, klammert also die Lichtkünste der Fotografie, Kinematografie, traditioneller Lichtmalerei und aller schattenwerfenden Sonnenskulpturen aus. Überdies hat er sich schleichend eingebürgert unter dem Eindruck boomender Stadt-Illuminationen aus der Hand von Designern und Architekten, von Werbegrafikern und Bühnenbeleuchtern, denen sich zunächst nur wenige Künstler zugesellten, die schon als Kunstlichtspieler namhaft waren, aber bisher unter Fluxus oder arte povera, unter kinetischer Plastik, unter Op- oder Pop-, Concept- oder Installation-, Minimal- oder Land Art firmiert hatten. Die Popularität der Lichtgenres hat Museumsretrospektiven und Sammelbände zum neuen Gattungsbegriff hervorgebracht, die aber eher den Nachweis lieferten, dass elektrifizierte Lichtbilder und Lichtskulpturen aus weit verzweigten Wurzeln stammen und sich heute in schwer vereinbaren Intentionen gegenüberstehen. Hinter dem Markennamen „Lichtkunst“ finden wir weder einen Stil noch eine Familie, weder ein Zertifikat noch eine Definition, sondern hybride Erscheinungen, die nur eines vereint: der Gebrauch von Kunstlicht. Im Folgenden soll also exklusiv von jenen Kunstlichtspielen die Rede sein, die sich in den eingangs beschriebenen publikumsoffenen Freiraum wagen, in jenes Allerwelts- und Jedermannsgelände, wo andere Nachtherrscher längst ihre Territorien abgesteckt haben.

1 W. Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt a.M. 1955.



Abb. 1: Dani Karavan, „Hommage to Galileo Galilei“, Florenz 1978.

## 2. Tagstadt und Sonnenkunst

Nachtstadt und Kunstlicht werden meine Themen sein; doch jede Reflexion über die Lichter der Stadt verpflichtet zu einer ersten Referenz an die Sonne: lebt der Stadtmensch doch seit 5.000 Jahren in sonnengerichteten Bauwerken und zwischen schattenwerfenden Monumenten, deren Architekten und Bildhauer demütige Empfänger von Himmelslichtern waren. Sind die prometheischen Techniken der Feuerbeherrschung auch um Jahrtausende älter als alle urbane Kultur, blieb die Leuchtflamme erstaunlicherweise bis in die jüngste Vergangenheit nahezu unverändert: in Herden und Lampen domestiziert, aber bis ins 18. Jahrhundert weder verstärkt noch transformiert – als hätte der sonst so erfinderische homo faber die naturgegebene Tag- und Nachtabhängigkeit unseres Körpers ohne Widerrede hinnehmen wollen.

Im Rückblick auf die Arbeit bildender Künstler in den Freiräumen der alten Stadt finden wir Brunnen und Standbilder, Wandmalereien und ornamentierte Fassaden, eine Monumentalkunst und Architekturen, die vornehmlich zur Tagesansicht geschaffen und nur ausnahmsweise beleuchtet waren von Straßenfackeln, Lichtprozessionen, Scheiterhaufen oder Stadtbränden.

Le Corbusiers bis heute meistzitierte Definition der Architektur als ein „jeu correct, savant et magnifique des volumes sous la lumière“<sup>2</sup> gilt nur für das Sonnenlicht (an an-

2 *Le Corbusier, Vers une architecture*, Paris 1923.



Abb. 2: Le Corbusier, Kapelle Ronchamps, 1955.

derer Stelle spricht er der Glühbirne jede gestaltende Rolle ab). Der heliophile Architekt reduzierte damit nicht nur die Architektur auf eine Schattenkunst, die seit den ersten Obelisken und Pyramiden auch für jede Monumentalkunst des Außenraums gültig gewesen war; er ignorierte auch Paxtons „Kristallpalast“ von 1851, jenes Erstlingswerk der architektonischen Entmaterialisierung. Seit jener Frühgeburt existiert eine zweite Licht-Baukunst der leeren Gerippe, die den letzten epochalen Tageslichtmythos inthronisierte: die Transparenz. Wäre das kristalline Wunder schon beleuchtbar gewesen (die frühen Gasleuchter reichten dazu noch nicht aus) wäre es auch als erste Megalaterne in die Lichtbaugeschichte eingegangen.

Der sonnengerichtete Konservatismus der Stadt wird uns immer erhalten bleiben: Aber ihre Volumen sind im Begriff, von Tageslichtempfängern zu Nachtlichtsendern zu werden.

### 3. Turbo-Evolution eines Mediums

5.000 Jahre lang war die Stadtbaukunst ausschließlich heliotrop. Der Aufstand gegen das Diktat der Sonne begann erst mit den elektrifizierten und industrialisierten Beleuchtungstechniken des 19. Jahrhunderts: Bis zur heutigen Omnipotenz artifizierlicher Lichter hatten wir also nur vier Generationen Einübungszeit – sehr wenig angesichts der fundamentalen Wirkungen auf unsere Lebensgewohnheiten. Wir beleuchten heute einen 24-Stunden-Arbeitstag und illuminieren ein vorher unbekanntes Nachtleben; wir können den Himmelslichtbedarf unserer Bauwerke ignorieren und Sonnenauf-

oder Sonnenuntergänge simulieren; wir schalten morgens mehr Lichtquellen ein als abends und blicken tagsüber weniger auf belichtete Realitäten als auf selbstleuchtende Bilder, deren Vergrößerungen uns noch einmal in allnächtlichen Stadtansichten, illuminierten Fassaden und farbaktiven Werbebotschaften begegnen. Buchstäblich von ihnen überflutet, fällt es uns nicht leicht, unentbehrliche von nebensächlichen, belangvolle von banalen Emissionen zu unterscheiden. Erst nach einer Vorgeschichte ungeplanten Wildwuchses fragt heute nicht nur die neu geschaffene Profession der Lichtplaner nach einer Geschichte, nach Typologien und Qualitätskriterien ihres Mediums.

Wenn in unserem Exkurs auch genealogische Grundlagen zum Stadtplan der Kunstlichter nicht vertieft werden können, soll wenigstens eine Skizze das Territorium der Licht-Künste verdeutlichen: es liegt zwischen Werbelicht und Festlicht (vgl. Abb. 3).

Alle Stadtbeleuchtung basiert auf zwei Absichten: der Verkehrssicherung und der Werbung um Aufmerksamkeit. In frühesten Erwähnungen (z.B. zu Antiochia 400 v. Chr.) werden Straßenfackeln als Sicherheitsversprechen angeboten, sogleich aber auch mit der Sonne gleichgesetzt zum Ruhm ihres herrschaftlichen StifTERS. Die Historiker der Stadtbeleuchtung widmen sich zumeist nur den Ölbrennern oder Teertöpfen, die in frühesten Stadtkulturen tatsächlich recht zahlreich nachweisbar sind: an Stadttoren, auf Festungsmauern, entlang der Hauptstraßen und als Laternen der Nachtwächter. Kontrollierte Flammen waren also die erste Kunstlichttechnik eines öffentlichen Sicherheits- und Ordnungslichts. Zugleich bildeten aber auch die Opferfeuer der Altäre, die Prozessionsfackeln, die Sonnwendfeuer, die Hinrichtungsscheiterhaufen oder erste Feuerwerke ein rituelles Pendant zum Nutzlicht der ersten Art – möglicherweise sogar ein älteres, lässt man die zoroastrischen Feuerkulte des Iran (um 1.000 v. Chr.) als Zeugen gelten. Am wenigsten wissen wir von Einzelheiten eines dritten Nachtlights, das jedoch nicht wegzudenken ist aus den hedonistischen Kulturen der Wirtshäuser und Vergnügungsgewerbe (mit ihrer roten Laterne, dem ersten Stimmungslicht für nocturne Spielräume).

Die Stadtnacht kennt von Anfang an neben dem Schutzlicht weitere unterscheidbare Lichtsprachen, zuerst in den rituellen Symbolen und den Signalen des Entertainment, später in der repräsentatorischen, merkantilen und politischen Lichtpropaganda. Als Kakophonie der Zeichen erscheinen sie gelegentlich schon zusammengeschmolzen zu hypertrophen Leuchtkörpern (Times Square, Kabuki Cho, Las Vegas), im Normalfall aber noch entzifferbar als Lichttexte, die wir beim Durchqueren oder Überfliegen von Städten zu lesen erlernt haben. Erstaunlicherweise gab es noch bis zum Ende des 20. Jahrhunderts, als die Lichtermeere der Werbung und des Nachtlebens längst Gewohnheit waren, keine luminare Gestaltung, keine ästhetischen noch quantifizierenden Regeln, weder für die eitlen Zentren noch für die absichtslosen Wohn-, Werkstatt- oder Bürofassaden jene überwältigende Menge an Lichtemissionen, die allnächtlich den Großteil der Stadt punktieren. Planungswürdig war lange Zeit nur das Sicherheitslicht des Fahrzeugverkehrs. Das Bedürfnis nach gestaltender Kontrolle setzte bezeichnen-

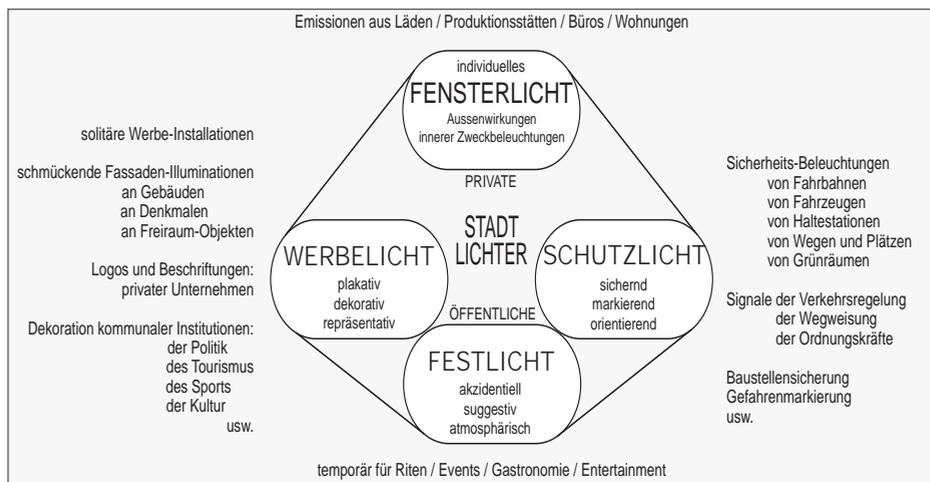


Abb. 3: Städtische Lichtemissionen.

derweise erst im Moment des Überdresses ein - und fortschrittliche Lichtplaner propagieren heute die Reduktion auf ein neues Halbdunkel der Stadt. Indessen wird paradoxerweise dem aktuellen Rückgang des outdoor-Nachtlebens (durch Attraktivierung von indoor-Freizeitangeboten) immer noch begegnet mit Werbelicht-Aufrüstungen, und eine abnehmende Zahl von Nachtschwärmern bewegt sich in zunehmend glänzender und bunter ausgeleuchteten öffentlichen Leerräumen.

#### 4. Die Kunst dem Volke

Waffenschmiede und Bronzegießer galten vor Zeiten als Künstler ihres Handwerks: Freskenmaler und Musiker, Töpfer und Gärtner waren gleichrangige Meister ihrer Kunstfertigkeit; Baumeister und Bildhauer gehörten zur selben Zunft. Alle verfertigten „Auftragswerke angewandter Kunst“ – zwei Prädikate, die heute als diffamierende gebräuchlich sind. Bei genauerem Hinsehen ist aber zumindest der öffentliche Raum – weil außerhalb der Spielregeln von Kunsthandel und Museum – der genuine Ort der Anwendungen und Aufträge geblieben, und damit ein Raum für Monumente, Ornamente und Dekorationen. Kants „interesseloses Wohlgefallen“ gibt es nicht bei Verschönerungsarbeiten im Stadtbild. Jeder Ästhetisierung liegt dort ein Hintergedanke, eine Absicht, ein Werben um Beachtung oder Bewunderung zugrunde. Unseren Schatz an Denkmälern haben wir religiösen, imperialen, politischen oder merkantilen Interessen und deren Demonstration zu verdanken.

Der Koloss von Rhodos war nicht bloß Leuchtturm für die Schifffahrt, vielmehr das beeindruckendste antike Lichtkunstwerk zur Stadtwerbung. Wie schon die ersten

Straßenbeleuchtungen als Schenkungen ihrem Investor zur Ehre reichen sollten, so entstammen heute nahezu alle Licht-Installationen (inclusive ehrgeiziger Verkehrsbeleuchtungen) denselben Motivationen und Investitionen. Und wenn sie ehemals auch nur den Eitelkeiten oder Ängsten der Reichen zu verdanken war, wie bei den Sponsoren der Dome, kam deren Schönheit erst durch die öffentliche Zurschaustellung zu Jedermann, der sich kein privates Kunstwerk leisten konnte. Bewusst oder ahnungslos, ob er es will oder nicht, war und bleibt der „bildende“ Künstler Agent solcher Werbe- und Demonstrations-Anliegen: noch unmittelbarer, wenn er in situ publico arbeitet, also einem interesselosen Publikum unvermittelt gegenübertritt. Dies bringt ihn unausweichlich in Gewissens- und Bekenntnis-Konflikte, insbesondere seit sich eine „freie“ Künstlerschaft durch kritische und solipsistische Unabhängigkeit distanzieren und qualifizieren will: gegen alle beauftragten, dienenden, unterhaltenden, ästhetisierenden, kurz publikumsfreundlichen Gestaltungsabsichten. Die letzteren werden – als schwerste aller Anschuldigungen – als „dekorativ“ bezeichnet, das heißt heute zur Unkunst erklärt. Missbrauchte Begriffe können verheerende Folgen haben. Erinnern wir uns also daran, dass Claude Monet apellierte: „Fesons de la décoration“ (das hieß: „lasst uns öffentliche Wände bemalen“ und war an seine Kollegen gerichtet, die nur mit Tafelbildern für den Kunstmarkt beschäftigt waren). Von Diego Rivera bis Christo und Jeanne Claude folgten dem Appell mehr und mehr Zeitgenossen, die in Dekorationen auch einen Popularisierungsauftrag an die Künste verstehen, denselben woraus früher Kirchenfresken oder Revolutionsdenkmäler entstanden.

### 5. KunstLichtkünste: vom LeuchtObjekt zur Inszenierung

Ein vergleichender Blick auf Industrie-, Stadt- und Kunstgeschichte zeigt (bis heute unverändert), dass die Laboratorien der Kunstlicht-Erfinder zwar beim Militär, der Arbeitsplatz-Optimierung und im Showgeschäft zu suchen sind, dass aber Architekten, Designer und die Stadtgestalter seit je ohne Zögern sich deren Neuigkeiten aneigneten. Insbesondere die Weltausstellungen des Industriezeitalters erwiesen sich als wahre Mustermessen der Illuminationstechnik. Nicht bloß die Straßenbeleuchtung holte sich von dort ihre Fortschritte, alle Werbe- und Unterhaltungsszenarien wurden rasch importiert in die Kaufhäuser und Vergnügungsviertel der Zentren oder die Lunaparks der Peripherie. Erst solche Festlichter brachten jenes fulminante Nachtleben zustande, das zur urbanen Legende der Jahrhundertwende wurde. Auch die Künste ließen sich von der neuen Nachtnervosität inspirieren und auf Ölgemälden erschienen nassglänzende Pflasterflächen unterm Bogenlicht der Reverberen oder den Leuchtplakaten der Rue du Temple. Doch kein akademischer Künstler der Jahrhundertwende hätte sich vorstellen können, Diapositive für die *laterna magica* zu malen oder seiner Bronzefigur eine elektrische Lampe in die Hand zu geben. Ein halbes Jahrhundert lang blieben die Scheineffekte der Projektion, der Kinematografie und jeglicher elektrotechnischen Illumina-



**Abb. 4:**  
Jonathan Park,  
„Illumination Hüttenwerk“,  
Duisburg Nord 1996.

tion – als ordinäre und frivole Mittel des Unterhaltungsgewerbes – von den Künsten missachtet. Vielleicht erscheint deshalb das Kunstlicht erst mit so auffällender Verspätung auf den Experimentierbühnen der Akademien: Kurzzeitig und von wenigen Autoren wird es während der 1930er Jahre im Bauhaus und verwandten Avantgarde-Schulen entdeckt – und wieder liegengelassen. Aufgegriffen in den 1960ern von ZERO und GRAV, blieb es bis in die 1980er immer noch ein Außenseiter-Medium im Schutzraum von Galerien und Museen. Erst nachdem die Kinetische Plastik das lamentable Stromkabel salonfähig gemacht hatte, erschienen dort auch mehr und mehr Glühlampen, Neonröhren und Projektoren und verlangten nach ersten dunklen Ausstellungsräumen (wo man sich mit der Installation und Pflege der elektrifizierten Kunst noch lange schwer tat). Nicht zuletzt machte die postmoderne Inszenierungsarbeit am Stadtbild – enthemmt durch Learning from Las Vegas – die 1990er zur Aufbruchs-Epoche einer open-air-Lichteuphorie. Erneut nach dem Vorbild der französischen villes lumieres (jetzt konkurrierte Lyon mit Paris) wurde die Stadtbeleuchtung als Gestaltungsaufgabe entdeckt, also von der Verkehrsplanung zum Stadtmarketing aufgewertet.

Zuerst hatten sich nur jene Licht-Pioniere ins Freie gewagt, die schon im Trockenraum der Interieurs geübt hatten; bis 1980 konnte man sie noch an zehn Fingern abzählen: György Kepes, Nikolaus Schöffner, Ives Klein, Stephen Antonakos, Fabrizio Plessi, Maurizio Nannucci, Jean Tinguely, Otto Piene, Francois Morellet, Dani Karavan. Der Bedarf an Leuchtskulpturen war zunächst geringer als die Nachfrage nach Denkmals-, Kirchturms- und Brückenilluminationen, nach Inszenierung schutzwürdiger Industriearbeiten oder vergessener Hafenanlagen, die natürlich professioneller von den Lichtmeistern der Theater- und Rockbühnen zu befriedigen war.

Zwischen den beweglichen Leuchtobjekten der Museums-Kunst und der dekorierenden Lichtkunst am Bau ist eine dritte Kategorie groß geworden – als Intervention oder Inszenierung „in situ“ bezeichnet – die sich nur auf einen Ort bezieht und von ihm aus zu rezipieren ist. Interventionen (in Landschaften, Stadträumen oder Bauwerken) bedienen sich aller technischen Leuchtmittel und Bühneneffekte und behaupten sich – jenseits dienstbeflissener Illumination – als souveräne und originelle Interpretation ihres Standorts oder Trägers. Eigentlich für den promenierenden Nachttouristen, nicht für Galerien, Sammler oder Museen sind diese jüngsten Leuchtwerke installiert, und von Anfang an haben sich Architekten und Designer, Werbegrafiker und Elektroingenieure zu den Bühnenbildnern und wenigen tatsächlichen Künstlern gesellt und ihre Beiträge unter demselben Kennwort „Lichtkunst“ eingereiht.

Als Dani Karavan seine erste Laserhorizontale zwischen Belvedere und Domkuppel über Florenz spannte, als James Turrell uns in seine ersten Farbhöhlen lockte, als Yann Kersalé sein erstes Strahlenballett von Sturm und Meereswellen choreographieren ließ, waren dies unzweifelhaft Kunstwerke von Originalität und sogar technischer Ingeniosität. Seit aber die Lichtindustrie für jeden Effekt ein Leuchtmittel anbietet, ist für Epigonen nichts einfacher geworden, als solche authentischen Erstgeburten (und die immer noch hinzukommenden originellen Raritäten) zu kopieren und zu variieren. Und auch für manch namhaften Künstler ist die kundenfreundliche Selbstrepetition verführerisch seit jeder Messepavillon und jede Baufassade ihr Lichtgewand wünscht und seit der Lichtkünstler auf dem Bauschild der Stararchitekten als bestbezahlter Sonderfachmann rangiert. Angefüllt von falsch etikettierten Kunstwerken und missdeuteten Dekorationen ist der öffentliche Raum kein Ort der Kennerschaft oder Geschmacksbildung – und er war es auch nie zuvor.

## 6. Nachtlebensqualität: Lichtheilungen am Stadtbild

Vor der Betrachtung und Bewertung gegenwärtiger Stadt-Lichtspektakel wäre an Tätigkeiten früherer Künstler zu erinnern, die auch in der Verzierung und Ornamentierung von Gebrauchsgegenständen bestanden, in der dekorativen Veredelung von Bauwerken durch Bemalung und Relieferung oder in der Verzauberung eines Theaterpublikums durch optische Täuschungen. Dass die Produktion ästhetischer Effekte und schmückender Accessoires – lange Zeit als Kunsthandwerk diskreditiert – heute wieder des Künstlers würdig ist, darf man wohl den Entkrampfungen von Pop und Postmoderne zuschreiben, die auch eine Beschäftigung mit plakativen oder unterhaltenden Formen wieder kunstsalonfähig gemacht haben. So können Grenzüberschreitungen zu Design und Architektur einem künstlerischen Renommee nicht mehr schaden und eine Kunst der Dekoration wäre dringend zu renobilitieren. Die schon immer schwer nachvollziehbare kunstrichterliche Klassifikation des echten Kunstwerks, das heißt dessen Abgrenzung, Bewertung und Zuordnung, ist kein Anliegen dieses Auf-

satzes. Bemerkenswert ist indessen die Tatsache, dass ein und dasselbe Werk (beispielsweise ein Foto von Thomas Ruff) zugleich im Museum als Kunstwerk anerkannt, an einer Baufassade aber zum Ornament vervielfältigt werden kann: als wären nicht Inhalt und Form, sondern der Ort seines Auftritts maßgebend für das Ranking der Kunstwertordnungen. Erfolgreiche Großmeister, einmal von Kunstkritik zertifiziert, bekennen sich (freimütiger als Novizen) zu Dekorations-, Werbungs- oder Illustrations-Aufträgen, und wir verdanken ihnen originell inszenierte Denkmäler, Schaufenster und Gebäudefassaden.

Lässt man einen Künstler den Standort seines Lichtwerks wählen, wird er vorrangig den dunkelsten Raum suchen und die größtmögliche Entfernung zur nächsten Lichtquelle. Das Trennungs- und Unterscheidungsvermögen, wie es unser Auge unter Tagesbedingungen erlernt hat, verlässt uns in einer Finsternis, wo Figur und Grund, Ferne und Nähe verschmelzen. Des Seefahrers Rettung – die Sichtbarkeit eines Kunstlichts auf immense Entfernungen – ist dem Lichtkünstler ein Ärgernis: Je näher er der City kommt, desto wehrloser sieht er sein Werk in der Flut von Lichtkonkurrenten versinken.

Der Lichtkünstler wird nie in die dunkle Stadt gerufen, sondern um einer Überfülle an Werbe- und Unterhaltungsbanalitäten die unabhängige ästhetische Intervention entgegenzusetzen, anders gesagt, um aufwertende Nachtbilder für ein kleineres aber anspruchsvolleres Publikum nachzuliefern. Dabei nötigt ihn sein Exklusivitäts- oder Kontrast-Auftrag bereits in die Defensive, das heißt zur Wahl zwischen zwei Optionen: sich entweder zu homöopathischen Dosierungen an dunkle Orte zurückzuziehen oder die Lichtorgie mit ihren eigenen Mitteln, das heißt in auffälliger Originalität zu überlisten.

Dass der zweite, spektakuläre Weg ein größeres Publikum erreicht (und daher eher Sponsoren findet) liegt auf der Hand. In dieser Flucht nach vorn – in eine Art von Metadekoration – finden wir große Namen wie Daniel Buren (der das Ornament mit dem Originalitätsanspruch versöhnt hat), Jenny Holzer (die ihre Epigramme über Billboards am Times Square sendet), Keith Sonnier, James Turrell oder Yann Kersalé (die Flughafenpassagen, Messehallen oder Bauwerksfassaden illustrieren) oder Olafur Eliasson (der eine Weihnachtsillumination für 350 Luis-Vuitton-Schaufenster einrichtet).

Unglücklicherweise hat die eingangs beschriebene Streuwirkung des Lichtkunstbegriffs einem grassierenden Etikettenschwindel Vorschub geleistet: Unzählige Imitatoren offerieren sich als (selbsternannte) Lichtkünstler, deren Erfolg nicht nur einem schlecht beratenen Stadtmarketing zuzuschreiben ist, sondern auch dessen Sponsoren, die ihren Ehrgeiz unbedingt von Kunstwerken gekrönt sehen wollen. Dabei bleibt der originalitätsbewusste Künstler ein schwieriger Partner der Stadtverschönerung: Zum einen, wenn sein abwegiges Werk nicht die erwarteten spektakulären Wirkungen aufweist. Zum anderen liegt es in der Natur ortsfester Installationen, dass sie als solide Baukonstruktionen anderen Herstellungsregeln unterliegen als Atelierprodukte. Das



Abb. 5: gesis IP+, „Castel Pergine“, Trient 2004.

heißt, als Zwischenhändler tun sich Galeristen mit solchen Immobilien ebenso schwer wie die Ausstellungs- und Museumskuratoren, die nur den Umgang mit austauschbaren Fertigobjekten gewohnt sind.

### 7. Das Schweigen der Lichtkritik

Warum gibt es angesichts der überwältigenden Gestaltungskraft dieses Mediums bis heute keine Licht-Kritik, während Theater-, Film-, Mode-, Architektur- oder Designkritiken unsere Feuilletons füllen? Es gibt sie tatsächlich, aber nicht auf Schauplätzen des ästhetischen Diskurses: als Kampf der Naturschützer gegen Lichttäuschung nachtaktiver Lebewesen; als Verschwendungsvorwurf der Energiesparer; als professionelle Klage der Lichtplaner über die Blendung aus zu starken oder die Farbfälschung aus zu gelben Lichtquellen; sogar die Leuchten-Industrie kritisiert ihre eigenen Abnehmer und wirbt pauschal für mehr „Qualität statt Quantität“ (womit sie zum Kauf neuer Installationen auffordern will).

Nie hört man jedoch eine Illuminationsbeschimpfung durch Stadtbummler, noch liest man eine fundierte Gestaltungskritik am Nachtstadtbild. Im Gegenteil wird jede Vielfarbigkeit, jedes Mehr an Helligkeit, jede festliche Dauerberieselung freudig willkommen geheißen. Selbst Fachzeitschriften (die großteils von der Lichtindustrie selbst ediert sind) überbieten sich nur in huldigenden, aber weitgehend theorielosen Beschreibungen. Hintergrund dieser allgemeinen Urteilsschwäche ist zweifellos unsere zu kurze Erfahrungs- und Einübungszeit in einer rasanten ästhetischen Praxis, deren Theorie nachhinkt.

Tiefere Gründe für unsere euphorische Zuneigung zum Licht müssen aber dem Medium selbst zuzuschreiben sein, das, wenn auch nur als Surrogat, immerhin die segens-

reiche Sonne nachspielt, dabei aber lenkbar und unendlich variierbar uns zu Diensten steht. Schmerzlos und wahlfrei zu konsumieren, bietet es seit seiner Frühgeschichte Sicherheiten und Genüsse an. Als magisch begabtes Faszinosum bleibt es geheimnisvoll souverän, findet sich aber zu zahllosen Symbolisierungen bereit. Erinnert nicht sogar die Feuerherkunft des Kunstlichts daran, dass wir es dem Verbrechen des Prometheus verdanken, der ein vormaliges Privileg der Götter an die Menschen ausgeliefert hat? Was Wunder, wenn Olafur Eliasson, ein erfolgreicher Lichtspieler mit Wahrnehmungsirritationen und Phäno-Effekten, sogar die messianische Rolle eines Glücksbringers für sich in Anspruch nimmt?

Nur wenige negative Konnotationen zum Kunstlicht (die Folter unterm Scheinwerfer, die Manipulationen in Gewächshäusern und Legebatterien, die Schädigungen der Nachtarbeit) stehen einer Überzahl positiver und lustvoller Assoziationen gegenüber. Ein solcher Bonus schützt die trivialsten Installationen selbst noch vor dem immer drohenden Kitsch-Verdikt: Denn schalten wir nicht alle beim Betreten von Rummelplätzen und Disney Parks auf niedrigere Stufen unseres Geschmacksurteils? Sind die Nachtzeiten möglicherweise prädestiniert für unsere Regression in kindliche Erinnerungen oder laue Entspannungsbäder? Warum dürfen sich seriöse Bürofassaden nach Dienstschluss unbekümmert Narrenkostüme aus bunten Mützen und Girlanden anlegen? Warum wird der Rost der Industrieruinen nach Einbruch der Dunkelheit mit bonbonfarbenen Lasuren überzuckert? Warum sehen wir die Tageswirklichkeiten des Nachts lieber als Spielzeuge? Womöglich ist es der Akt spielerischer Enthemmungen selbst, der uns mehr fasziniert als sein Ergebnis: Der in Verniedlichungen und Versüßungen genossene gefahrlose Lichtrausch setzt die Urteile nüchterner Betrachtung vorübergehend außer Kraft. Während der originellste Sprayer vom Tagespublikum kriminalisiert wird, darf jeder Neongrafiker das Nachtpublikum der Stadt mit schreienden Banalitäten ungestraft belästigen.

Die Stadt verkraftet, ja benötigt solche hedonistischen Verwandlungen freilich nur, solange sie sich je wilder desto erfolgreicher auf angemessene Zonen konzentrieren. Ästhetischer Verdross setzt dort ein, wo das frivole Licht in jeden erhaltenswerten Dunkelraum vordringt oder Bauwerken zugemutet wird, denen ihr Nachtschlaf besser bekommen würde. Eine Lichtkritik, gäbe sie es denn, hätte also noch vor dem Diskurs über Kunst oder Dekoration mit einer Disziplinierung der Lichtsender zu beginnen und mit Argumenten zu Situationsgerechtigkeit und Erträglichkeit von Lichtmixturen; das sind Kriterien, die bisher in noch keinem *plan lumière* anzutreffen sind.

**Abb. 6:**  
Yann Kersalé,  
„Le songe est de Rigueur“,  
Bretagne 1986.



### 8. Monumentalismus light

Während die Abkömmlinge des Leuchters in farbtrunkenen Neon- oder Diodenreliefs an den Werbefassaden hochklettern und bald als Tönung oder Krönung von Skyscrapern die beste Figur machen, begannen sich die Strahlwerfer von ihren Beleuchtungs- und Überwachungsdiensten zu emanzipieren und haben sich (schon lange vor Speers Pathosgesten) in Wolkenprojektionen und als immaterielle Megapylone bewährt, die höher zu erigieren waren als alle Totems und Obelisken zuvor. Dieser Fähigkeit zu einem materielosen Gigantismus ist der nachhaltige Erfolg des forcierten Lichtstrahls zuzuschreiben, der unsere Angstlust am Erhabenen befriedigt, dessen Übergröße aber unbedrohlich bleibt. Kein Monument war je zuvor durch einen Schalter zum Erscheinen oder Erlöschen zu bringen, keines war ebenso risikolos und wohlfeil zu errichten. Dem Ewigkeitsanspruch pyramidalen Art entgegengesetzt, entlasten auch seine Fragilität und Willfährigkeit den Strahler von schwerwiegenden Altlasten vormaliger Herrschaftssymbolik. Als militante Suchwaffe geboren, früh missbraucht für Himmelswerbungen, Expo- oder Politdemonstrationen (in Deutschland bis heute noch nicht ganz „entnazifiziert“) trägt der Scheinwerfer auch für Künstler seinen doppeldeutigen Namen zurecht: symbolistisch wandlungsfähig dient er der philosophierenden Konzeptkunst eines Michel Verjux, den Projektions-Poemen Jenny Holzers, Micha Kuballs oder Jakob Mattners, dem interaktiven Raffinement Yann Kersalés oder Raphael Lozano-Hemmers, und noch der Megalomanie des temporären Twin Tower Epigramms zum 11. September 2002 oder den Light Canon Banalitäten der vulgärsten Lightshow: Ein auf Lichteffekte reduzierter Monumentalismus wird zum Eventualismus. Nicht zuletzt verdanken wir der Flüchtigkeit des Lichts auch die Entsorgungsfreundlichkeit seiner Manifeste: Noch kein Denkmal des öffentlichen Raums war je so kurzlebig zu erschaffen und so widerstandslos zum Verschwinden zu bewegen.

Jürgen Hasse

## Das künstliche Licht in der Architektur – eine epistemische Brache?

### 1. Vorbemerkungen

Architektur erregt die Gemüter. Nicht, weil man über Geschmacksfragen streiten kann, sondern weil eine der ureigensten Aufgaben von Architektur darin besteht, ethisch-ästhetische Kontroversen im Mensch-Umwelt-Verhältnis zu evozieren und in Form gebauter Gestalten lebendig zu halten. Dass wir heute unter „Gemüt“ eine tendenziell privatistische Disposition reiner Affekte verstehen, ist Ausdruck eines modernen Entfremdungsverhältnisses zu allem, was mit Gefühlen zu tun hat. Dagegen macht die etymologische Bedeutung von „Gemüt“ darauf aufmerksam, dass der Begriff noch bei Kant und Schiller die Ideen und die Gefühle zu einer Einheit verband<sup>1</sup> und damit die Funktion hatte, die Scheingegensätze von Sinnlichkeit und Verstand wie Körper und Leib zu überbrücken. Stimmungen und Ideen standen so in einem wechselseitigen Bedingungsverhältnis. Gefühl und Verstand, die im Gemüt zusammen kommen, fügen sich ineinander wie Grund und Figur. Architektur, die die Gemüter erregt, vermittelt also mehr als nur gefühlsmäßige Aufwallungen, die zwischen Lust und Unlust nicht zur Ruhe kommen. Sie initiiert Konflikte zwischen Empfinden und Denken, die ein *Nach*-Denken individueller und gesellschaftlicher Umweltbeziehungen reklamieren. Ästhetische Gestaltungen der Architektur beanspruchen die Urteilskraft in besonderer Weise. Schon deshalb wohnt architektonischem Tun ein hohes Erregungspotential inne.

Schlegel hatte Architektur als „gefrorene Musik“ und Hauptmann, gleichsam umgekehrt, Musik als „flüssige Architektur“ bezeichnet.<sup>2</sup> Die Metaphern können nur schwerlich missverstanden werden. Ginge es im Bauen nur um die Errichtung funktionaler und effizienter (Zweck-) Bauten, genügte das Wissen der Ingenieure; man bräuhete keine Architekten. Deren erste Aufgabe besteht aber gerade darin, funktionierende Stätten als *menschliche* Orte herzurichten. Darin stellt sich eine ästhetische Aufgabe, keine der Ästhetisierung materieller *Oberflächen*. Architektur ist ästhetische Arbeit in einem ethischen Sinne. Sie verlangt ethisch-ästhetische Kompetenz. Dazu gehört es nicht nur,

<sup>1</sup> Vgl. *Jakob und Wilhelm Grimm*, Deutsches Wörterbuch, Band 6 (1885), München 1991, 3298.

<sup>2</sup> Ausführlich vgl. dazu K.S. Pascha, „Gefrorene Musik“. Das Verhältnis von Architektur und Musik in der ästhetischen Theorie. Angenommene Dissertation (TU Berlin, Architektur). Berlin 2004.

Zwecke zu veredeln, sondern Zweckerfüllungen auch über eine Affizierung der Sinne einem öffentlichen (kulturpolitischen) Diskurs zugänglich zu machen. Die Erfüllung dieser ästhetischen Aufgabe kann nur gelingen, wenn sie sich in ein ethisches Projekt überschreitet. Die ästhetisch antönende Form muss sich durch ein Moment der Irritation für Sinn-Fragen öffnen, um in ihrer Aneignung spröde zu bleiben. Zwecke und Be-Zweckungen werden zwar möglich gemacht, im Moment des Übergangs zur Selbstverständlichkeit aber auch bestritten. Architektur strebt nicht zufällig nach gelingenden Verbindungen von Form und Funktion, Material und Idee, Präsenz und Imagination. Vielmehr arbeitet sie auf eine sinnhafte Verfung von Inhalt und Form, Zweck und Zweckfreiheit, Materialität und Immaterialität hin. Sie sucht Synthesen, die nur in der *Spannung* zwischen ästhetischer Faszination und idiosynkratischer Abwehr gelingen können. Sie arbeitet an diesen Nahtstellen bewusst, plan- und absichtsvoll, sofern sie sich dieser Rolle bewusst ist.

Die Praxis der Architektur ist auf Theorie gestützt. In ihr sucht sie bewährtes Wissen, Orientierung und Rat. Sie steht damit auf einem *doppelten* epistemologischen Boden: Zum einen stellt Architekturtheorie technisches Produktionswissen bereit, zum anderen aber auch (Meta-) Wissen um Atmosphären und Stimmungen, die *hergestellt* werden können wie materielle und ästhetische Formen. Räume der Architektur sind mehr als technisch hergestellte Container-Räume! Es sind atmosphärisch erlebbare Räume, die mit steigendem Grad der von ihnen ausgehenden Betroffenheit persönliche oder gemeinschaftliche Stimmungen initiieren. Der Erfüllung dieser Arbeit dienen materielle und immaterielle Bau-Stoffe. Neben Materialien im engeren Sinne (wie Stein, Stahl, Glas und Holz) werden Techniken der Klimatisierung, Belichtung, Beduftung, Beleuchtung etc. eingesetzt, um bestimmte Erlebnisqualitäten in einem spürbaren leiblichen Herumraum zu arrangieren.

## 2. Licht machen im Stadtraum

Es gibt zwei ästhetische Gruppen von künstlichem Licht. Das Licht profaner (Straßen-) Beleuchtung und das ästhetisierende Licht inszenierender Illumination. Aber schon mit der Straßenbeleuchtung bahnten sich frühe kulturelle Praktiken einer Sichtbarmachung an, die den nur pragmatischen Zweck der verbesserten Orientierung im Dunkeln schnell überschritten. So diente die Beleuchtung öffentlicher Räume dem absolutistischen Staat nicht erst in letzter Hinsicht der Erfüllung einer polizeilichen Aufgabe – der Optimierung von Ordnung und Kontrolle als Folge der Tilgung von Schatten- und Dunkelzonen.<sup>3</sup> Das macht etwas Grundsätzliches deutlich: Technologien eröffnen über evidente Mittel-Zweck-Relationen hinaus Horizonte für Sinnperspektiven, die sich erst in der praktischen Nutzung erschließen.

3 Vgl. W. Schivelbusch, *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*, München 1983, S. 85.

So war auch die mit der Erfindung des künstlichen Lichts aufkommende Praxis der ästhetisierenden Illumination des öffentlichen Stadtraums schnell in eine politische und ökonomische Programmatik eingeschrieben, die eine neue Kultur des Sehens und Erlebens städtischer Räume konstituierte. Die eindrucksvoll arrangierten Illuminationen auf der Weltausstellung von Paris (1900), der internationalen Elektrizitätsausstellung (Paris 1881), der Ausstellung zur Hundertjahrfeier von Rio de Janeiro (1927) oder der Pan American Exposition in Buffalo (1901) waren deshalb auch je mehr als „nur“ Demonstrationen des (licht-) technisch Möglichen. Als Illuminations-Events waren sie vor allem Gesten der Repräsentation, die sich der medialen Möglichkeiten des künstlichen Lichts bedienten, um symbolische Aussagen zu treffen und Befindlichkeiten zu wecken. Licht-Machen erfordert Kompetenz, es ist auf Wissen gestützt, in dem Produktions- und Rezeptionswissen ebenso zur Einheit kommen wie (licht-) technisches und atmosphärisches, abstraktes Theorie- und ästhetisch-praktisches Erfahrungswissen.

In etymologischer Sicht sind alle mit dem Licht assoziierten und kulturell kommunizierten Bedeutungen positiv konnotiert.<sup>4</sup> Die Auftraggeber von Gebäude-, Straßen- oder Stadt(teil)illuminationen machen sich diese zu Nutze, um sich qua Illumination selbst „ins Rechte Licht“ zu setzen. Ästhetisierendes Licht-Machen dient keinem Be-Leuchtungszweck. Es soll (er-)leuchten lassen und Betroffenheiten stiften, um kulturelle Bedeutungen kommunizieren zu können.

Das helle, farbige und in seinen Lichtspielen bewegte Bild der Stadt symbolisiert urbane Lebendigkeit, um positive Lebensgefühle zu vermitteln. Exzessiv illuminierte Einzelbauwerke spielen dabei eine doppelte mediale Rolle. Sie sind ästhetisches Moment eines Stadt-Bildes, das besonders in der steigenden Exzentrizität des metropoliten Raumes als imaginäre Bühne experimenteller und expressiver Verortungspraxen subjektiver Selbstinszenierungen fungiert. Illuminierte Einzelbauwerke strahlen aber auch gleichsam nach „innen“, indem sie *für* einen Bauherrn sprechen. Metropolitane Illuminationen sind fast immer i.d.S. doppelt codiert. Das nächtliche Leuchten der Frankfurter Commerzbank-Zentrale – von Norman Foster als Kathedrale globaler Geldströme realisiert – dient sicher primär der atmosphärischen Inszenierung einer Ikone des Kapitalismus. Dieser im Grunde triviale Selbstzweck wird in seiner Transformation kulturpolitisch zu einem urbanen Zeichen veredelt.

Indes sind atmosphärische Lichteffekte im großstädtischen Raum nicht ausschließlich an die Logik der Ökonomie gebunden. In eine ganz andere Programmatik war z.B. die vom 11. März bis 13. April 2002 in New York inszenierte Lichtinstallation „Tribune in Light“ eingeschrieben. Aber auch sie hatte nicht das Mindeste mit Be-Leuchtung zu tun. Vertikale Lichtkegel, die Ground Zero auf diaphane Weise markierten, schufen ein immaterielles und deshalb höchst eindrucksvolles Denkmal für die Opfer

4 Im Gegensatz dazu sind die mit der Dunkelheit verbundenen Bedeutungen eher mit gefahr- und unheilvollen Situationen verknüpft. So steht die Dunkelheit für das Geheimnisvolle, Niedergedrückte, Schmerzliche, Unwirkliche und Trägerische; vgl. *J. u. W. Grimm* (s. A 1), S. 1860.



Abb. 1: Union-Turm in Frankfurt, in grell-blauer Illumination (Bild: J. Hasse).

des Anschlages vom 11. September 2001. Der Event hatte keinen kulturindustriellen, sondern einen sepulkralkulturellen Akzent. Seine Wirkung verdankte sich der gelungenen Verschmelzung einer symbolischen und einer gefühlsmäßigen Wahrnehmung zu *einem* Eindruck: Die in den Himmel gesetzten vertikal aufstrebenden und sich im Firmament verlierenden Lichtsäulen vermitteln die *kulturelle Bedeutung* der Erhabenheit. Kein Eindruck des Erhabenen steht aber auf einem abstrakt-semiotischen Boden. Sein Ziel kann er allein im Medium abstrakten Verstehens nicht erreichen. Von grundlegender Bedeutung ist der Weg der „leiblichen Kommunikation“. Das Erhabene ist ein leiblich-gefühlsmäßiger Eindruck, der durch die *Einheit* der Zerrissenheit von Anziehung und Distanzierung gekennzeichnet ist und deshalb nur – vom Sinnlichen ausgehend – mimetisch von einer stimmungsmäßigen Befindlichkeit in eine kulturelle Bedeutung einsickern kann.

Die New Yorker Lichtinstallation macht deutlich, was als dialektischer Bauplan allein auf Ästhetisierung angelegten Illuminationen zu Grunde liegt: eine systematische Verschränkung semiotischer Bedeutungen mit leiblicher Betroffenheit, wie umgekehrt, von Betroffenheit mit der allegorischen Sprache gebauter Licht-Bilder.

### 3. Lichtmachen als Profession

Die Planung und Herstellung von Situationen (natürlicher) Be-Lichtung und (künstlicher) Be-Leuchtung fällt insbesondere in die professionelle Zuständigkeit der Architektur. Ein Blick in die einschlägigen Fachjournale zeigt schnell, dass die technischen, architektonischen und ästhetischen Bemühungen um die Illumination von Gebäuden und öffentlichen Räumen eine lange Tradition haben: Das britische Fachjournal „Mondo\*arc“ besteht im 18. Jahrgang, das italienische Magazin „Luce“ erscheint seit 43 Jahren, und die deutsche Zeitschrift „Licht“ wird 2004 im 56. Jahr publiziert. Bereits seit 1931 gab es eine Vorläuferzeitschrift gleichen Namens, und schon im Jahre 1912 wurde die Zeitschrift „Licht und Lampe“ erstmals herausgegeben. In ihr wurden große Debatten um die Bedeutung des künstlichen und natürlichen Lichts für die Qualität menschlicher Umgebungen geführt. Die Fachorgane spiegeln die in verschiedenen Disziplinen und Professionen geführten Diskurse wider: Architektur, Design, Lichttechnik, Elektrotechnik u.a. In den neueren Ausgaben aktueller Zeitschriften nehmen Abhandlungen über die Illumination von Gebäuden und öffentlichen Räumen zwar umfangsmäßig zu, sie leisten aber nur in wenigen Fällen einen Beitrag zur kulturwissenschaftlichen Debatte über die urbanistische, stadt- oder architekturtheoretische Bedeutung von Illuminationen.

Gerhard Auer kritisiert ein rückläufiges Lichtbewusstsein bei Architekten.<sup>5</sup> Die Erlebniswert-Planung von Illuminationsprojekten habe in der Architektur weniger mit Planung als mit Ahnung zu tun. Die affektive Lichtwahrnehmung sei weit von rationaler Planung entfernt, „am nächsten dem Reich sprachloser Erregungen, unbeschreiblicher Erfahrungen, abstrakter Symbolisierungen“.<sup>6</sup> Ganz in diesem Sinne reklamiert auch Dietrich Neumann, dass die aktuell in Deutschland aufwallende Renaissance der Architekturbeleuchtung „ohne nennenswerte Kenntnis ihrer langen Vorgeschichte“ abläuft.<sup>7</sup>

Gekonntes Licht-Machen verlangt Professionalität, neben technischem Produktionswissen auch pathisches Rezeptionswissen. Wenn Auer die Ebene der unbeschreiblichen Erfahrungen, sprachlosen Erregungen und abstrakten Symbolisierungen anspricht, dann thematisiert er einen Wirkungsbereich des Licht-Erlebens, der in einem strukturellen Differenzverhältnis zur technischen Planung steht. Die Kritik Auers teilt die Profession in einen eher kleinen Kreis von Planern, der über viel und genaues Eindrucks-, Beeindruckungs- und empfindungsgemäßes Erlebniswissen verfügt, und eine größere Gruppe, die auf der Grundlage eher stummen Erfahrungswissens agiert. Hier

5 Vgl. G. Auer, Ahnung und Planung. Zum Licht-Bewusstsein des Architekten, in: *I. Flagge* (Hrsg.), *Architektur – Licht – Architektur*, Stuttgart 1991, S. 127-141 sowie G. Auer, Stadt, Licht und Kunst, in: *Topos*, Heft 46/2004, S. 89-96.

6 G. Auer (s. A 5) 1991, S. 137.

7 D. Neumann (Hrsg.), *Architektur der Nacht*, München 2002, hier: Einführung, S. 7.



Abb. 2:  
 Adolphe Moreau-Nélaton  
 (1859-1927), Bec Auer 1895  
 (Deutsches Plakat Museum Essen).

drückt sich weniger eine Differenz zwischen fehlenden oder vorhandenen „Mengen“ von Wissen aus, als eine (epistemische) Differenz. Dabei handelt es sich nicht um eine quantitative Wissens-Differenz zwischen Experten wie zwischen Experten und Laien, sondern um eine strukturelle Differenz innerhalb der Expertengruppe. Defizitär ist jenes ästhetische Wissen, das nicht tote Dinge, maschinistische, bürokratische oder juristische Prozesse betrifft, sondern ein anthropologisches Existential: den subjektiven Erlebnis- und Gefühls-„Gegenstand“ ästhetischer Planung und Gestaltung.

#### 4. Vergessene Diskurse über das Licht

Illuminationen, die auf profane Zwecke *und* ästhetische Ziele ausgerichtet waren, gab es schon im Altertum. Davon zeugt die kunstvolle Gestaltung von Öllampen bei den Römern. Das wirft die Frage auf, in welcher Weise theoretisch reflektiertes Rezeptionswissen im Planungsprozess des Licht-Machens eine Rolle gespielt hat. In der Zeit der Verfügbarkeit moderner lichttechnischer Möglichkeiten (seit der Erfindung des Gaslichts Anfang des 19. Jahrhunderts) klafft die für die Gegenwart angesprochene epistemische Differenz nicht zu allen Zeiten in der selben Breite auf. So fand um das im 19. Jahrhundert neue Gaslicht (und dann später auch um das elektrische Licht) eine rege geistes- und kulturgeschichtliche Debatte statt. Große Impulse erhielten diese kulturtheoretischen Licht-Diskurse unter anderem von Jules Michelet, Maxim Gorki und Walter Benjamin.<sup>8</sup>

In der Architektur sollte es dagegen erst viel später zu einer – wenn auch nur kurzzeitigen – grundlegenden Debatte über die Illumination und ihre Bedeutung für das Leben der Menschen kommen. Das lange Ausbleiben eines kritischen architekturtheoretischen Diskurses verdient insofern Beachtung, als die Verzögerung nicht grundsätzlich auf „fehlendes“ Wissen zurückgeführt werden kann. Vielmehr drückt sie ein wissenschaftliches Operationalisierungsdefizit aus. Mit Heinrich Wölfflins Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur existierte schon 1886 ein theoretischer Bezugsrahmen zur Reflexion atmosphärischer Wirkungsweisen qua Architektur hergestellter gefühlsmäßiger Situationen. Wölfflin betonte sogar ausdrücklich die *leibliche* Erlebnisweise architektonischer Gestalten: „Unsere leibliche Organisation ist die Form, unter der wir alles Körperliche auffassen.“<sup>9</sup> Wölfflins (an Johannes Volkelts Ästhetik orientierte) phänomenologische Bewertung architektonischen Tuns vermochte aber zur Zeit der großen Lichtevents des späten 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts kaum ein nachhaltiges Denken in der Profession der praktischen Lichtmacher zu stiften.

Im Licht-Diskurs der 1920er Jahre wurde neben einem technologischen Diskursstrang die Reflexion der durch Illuminationen erzeugten Eindruckspotentiale gestärkt. Johannes Teichmüller nahm mit einer Arbeit über die Vordringlichkeit einer „Lichtarchitektur“ maßgeblichen Einfluss auf eine beginnende Debatte über die Bedeutung des Lichts in der Architektur.<sup>10</sup> Unter anderem differenzierte er zwischen „Architekturlicht“ und „Lichtarchitektur“. Das die Architektur lediglich erklärende Architekturlicht wandle sich dann zu Lichtarchitektur, wenn „die Beleuchtung mit künstlichem Licht besondere architektonische Wirkungen hervorruft, die gleichzeitig mit dem Licht

8 Vgl. u.a. J. Hasse, Die Stadt ins rechte Licht setzen, in: Berichte zur Deutschen Landeskunde, Heft 4/2004, S. 413-439.

9 Vgl. H. Wölfflin, in: F. Neumeyer (Hrsg.), Quellentexte zur Architekturtheorie, München 2002, S. 280.

10 Teichmüller war Begründer des Lichttechnischen Instituts an der Technischen Hochschule Karlsruhe. In der Einrichtung des Instituts kam eine allgemeine Wertschätzung des Themas in der öffentlichen Debatte zum Ausdruck.

entstehen und vergehen“.<sup>11</sup> Die Aufgabe der Lichtarchitektur formulierte Teichmüller 1927: Lichtarchitektur soll selbst lichtspezifische Wirkungen hervorbringen und sich des Lichts bedienen wie anderer struktureller Elemente.<sup>12</sup>

Mit Licht sollen – wie mit anderen Baustoffen – räumliche Qualitäten geschaffen werden. Ähnliche Akzente werden von Ernst Cassirer und Erich Mendelsohn gesetzt. Zwei Komponenten waren nach Mendelsohn für eine Lichtarchitektur wichtig: der Intellekt und das Gefühl. Dabei liefere das Gefühl den schaffenden Impuls des Bluts, des Temperaments und der Sinne.<sup>13</sup> Es liegt auf der Hand, dass große Licht-Events gerade deshalb auch Angriffen ausgesetzt waren. In seiner Kritik an der Illumination des New Yorker Luna-Parks sprach Maxim Gorki schon 1903 die dissuasiven Wirkungen von Lichtspektakeln an: „Der Besucher ist verwirrt; sein Bewusstsein schwindet unter der intensiven Strahlung; seine Gedanken werden aus dem Kopf gefegt; er wird zu einem Element der Menge. Im Licht des blitzenden, blendenden Feuers wandern die Leute umher, betäubt und willenlos.“<sup>14</sup> Die Debatte über die Rolle des Lichts in der Architektur zielt Anfang des 20. Jahrhunderts aufs Ganze des Menschen.<sup>15</sup>

Der Licht-Diskurs vor dem Zweiten Weltkrieg war in seiner Differenziertheit geeignet, die Funktion des Lichts als Eindrucksgenerator menschlichen Umwelterlebens in inhaltlich großer Breite und Grundsätzlichkeit zu thematisieren.<sup>16</sup> Wenn dieser Diskurs auch einen licht-*technischen* Schwerpunkt hatte, so wies er doch Anschlussstellen an das ästhetische Denken Wölfflins oder auch Dagobert Frey's auf. Solches Denken fand nach dem Zweiten Weltkrieg weder in der Architektur noch in anderen Disziplinen einen adäquaten Nachhall. Schnell gewannen technische Fragen ein weit größeres

11 Köhler und Luckhardt greifen in den 1950er Jahren dieses Denken noch einmal auf, vgl. W. Köhler / W. Luckhardt, Lichtarchitektur. Licht und Farbe als raumgestaltende Elemente, Berlin 1956, S. 125.

12 W. Oechslin, Lichtarchitektur: Die Genese eines neuen Begriffs, in: D. Neumann (s. A 7), S. 28.

13 Vgl. ebda., S. 33.

14 Max Gorki, zit. bei K. Bouchard, Coney Island, New York 1903, in: D. Neumann (s. A 7), S. 92.

15 Die zu Anfang des 20. Jahrhunderts herrschende Lichteuphorie stand in einem Zusammenhang mit der sich in der Architektur durchsetzenden Innovation der großflächigen Verwendung von Glas. Die emphatische Stilisierung der Glasarchitektur in der schriftstellerischen Arbeit von Paul Scheerbart (1863-1915) drückt den emotional-erwartungsvollen Aufruhr der Zeit aus. „Glasarchitektur“ sei Voraussetzung für die Schaffung neuer „Lichtnächte“. Die Erdoberfläche verändere sich, „als umkleidete sich die Erde mit einem Brillanten- und Emailleschmuck. Die Herrlichkeit ist gar nicht auszudenken“; vgl. P. Scheerbart, Glasarchitektur (Original 1914), Auszug in: P. Conradi (Hrsg.), Lesebuch für Architekten. Texte von der Renaissance bis zur Gegenwart, Stuttgart/Leipzig 2001, S. 132-141, hier S. 136. Die Arbeit von Bruno Taut und Mies van der Rohe wird als Folge einer Begegnung mit Paul Scheerbart stark von dessen Visionen geprägt; vgl. Á. Moravánszky, Gropius / Taut / Behne, Der neue Baugedanke, in: ders. (Hrsg.), Architekturtheorie im 20. Jahrhundert, Wien 2003, S. 408-410, hier S. 409. In seiner „Glasarchitektur“ schreibt Scheerbart: „Das neue Glas-Milieu wird den Menschen vollkommen umwandeln.“ (s.o., S. 141). Aber die Euphorie ist auch von Kritik begleitet. So wendete Ernst Bloch gegen das allgemeine Glasbaufieber ein: „Glasbau-Utopie braucht Gestalten, die die Durchsichtigkeit verdienen. Braucht Gestalten, die den Menschen als Frage behalten“; vgl. E. Bloch, Geist der Utopie, Textauszug (1918) abgedruckt in: Á. Moravánszky (s.o.), S. 518.

16 Vgl. dazu auch B. Binder, Elektrifizierung als Vision. Zur Symbolgeschichte einer Technik im Alltag, Tübingen 1999.

Gewicht. Die „alten“ Debatten flammten in den 1950er Jahren aber noch einmal kurz auf, als Köhler die Notwendigkeit genauen Wissens über „die seelische Beeinflussung des Menschen durch Licht“ und die Kräfte des Lichts in der Lichtarchitektur betonte. Der Lichttechniker könne ohne dieses Wissen nicht planen. Köhler knüpfte im Übrigen in seiner Argumentation für eine Professionalisierung des Wissens um die atmosphärische Wirkung von Licht an antiken und mittelalterlichen Traditionen der Architektur an, insbesondere in der Konstruktion von Sakralbauten der Gotik.<sup>17</sup>

In den 1950er und 60er Jahren betonen namhafte Architekten (u.a. Abe Feder, Gio Ponti und Louis Kahn) die neue Rolle der Stadtbeleuchtung. Man fühlt sich am Anfang eines Zeitalters der Illumination. Im Mittelpunkt steht nun aber nicht das (pathische) *Erleben* der Stadt, sondern das (objektbezogene) *Erscheinen* der Architektur. Der Akzent wird von der gefühlsmäßigen Seite der Sinnlichkeit zur symbolischen Seite gesellschaftspolitischer und ökonomischer Bedeutungen verschoben.

### 5. Der (rationalistische) Licht-Diskurs in der Gegenwart

In den 1980er und 90er Jahren kommen vermehrt temporäre und punktuelle Architektur-Beleuchtungen auf. Zunehmend geht es um Stadtillumination. Die Frankfurter Luminale gehört zu den eher ekstatischen Vorboten einer auf Dauer angelegten Illumination der Stadt. Entsprechend wurden von diversen Metropolen Beleuchtungskonzepte in Auftrag gegeben.

Die auf die aktuellen Illuminations-Events bezogenen Diskurse sind vielstimmig. Sie haben keinen monodisziplinären Ort, sondern laufen quer durch die Disziplinen und anwendungsorientierten Professionen. Gerhard Auers kritische Diagnose eines defizitären architektonischen „Licht-Bewusstseins“ wird von Lichtexperten aus dem Umfeld der Architektur bekräftigt. Hans von Malotki hebt eine charakteristische Differenz zwischen den *Praxen* der Illumination und dem *Wissen* um Illumination hervor. Es gebe zwar eine lebendige Umgehensweise mit dem Licht, das Verhältnis zwischen praktischem Tun und methodischem Wissen sei aber asymmetrisch. Die Behandlung von Fragen der Lichtgestaltung müsse deshalb „integraler Bestandteil von Architektur werden“.<sup>18</sup>

Die am Beginn der Geschichte der künstlichen Beleuchtung herrschende Diskurs-Richtung hat sich herumgedreht. Überlegungen zum sinnlichen Erleben illuminierten Stadtszenen spielen in der Gegenwart eine auffällig untergeordnete Rolle.<sup>19</sup> Im moder-

17 Vgl. W. Köhler / W. Luckhardt (s. A 11), S. 122, 125.

18 H.T. von Malotki, Licht-Architektur (Interview), in: I. Flagge (s. A 5), S. 121, 125.

19 Lediglich in Ästhetik-Diskursen unterschiedlichster theoretischer Verortung wird die Stadt als Raum der Sinnlichkeit gewürdigt: bei Wolfgang Welsch unter dem Aspekt politischer Wahrnehmung; vgl. W. Welsch, Das Ästhetische. Eine Schlüsselkategorie unserer Zeit?, in: ders. (Hrsg.), Die Aktualität des Ästhetischen, München 1993, S. 13-47; bei Gernot Böhme unter dem Aspekt gesellschaftlich gelebter Naturbeziehungen (vgl. G. Böhme, Für eine ökologische Naturästhetik, Frankfurt/M. 1989, S. 92-93;

nen wissenschaftlichen Selbstverständnis herrscht ein Denken, das das *Nicht-Rationale* stumm macht. Damit werden die an Rationalität zu stellenden Ansprüche verfehlt. Die theoretische Distanzierung von der gelebten Wirklichkeit der Stadt scheint sich mit jedem (licht-)technischen Fortschritt zu vergrößern.

Die Nachhaltigkeit des Licht-Machens umfasst immer größere Wirkungsfelder. Damit wächst auch die Erlebnis-Intensität des Lichts. Als Ausdruck hypertechnischen Fortschritts und Zeichen einer sich primär über technologische Innovationen realisierenden Modernisierung werden auch die technologischen Fachsprachen differenzierter und mächtiger. Komplementär dazu stagnieren oder verkümmern die Fähigkeiten zur sprachlichen Kommunikation subjektiven Licht-*Erlebens*. Das lebensweltliche Sprechen gerät unter eine technizistische und funktionalistische Logik und wird gegenüber Empfindungsnuancen unsensibler.<sup>20</sup>

## 6. Das aktuelle Defizit an symbolischem und pathischem Wissen

Im Blick auf eine ihrem eigenen Handeln gegenüber bewusste Architektur reklamiert Alberto Pérez-Gómez eine hermeneutische Theorie, die lernen muss richtig zu sprechen, um richtig handeln zu können.<sup>21</sup> Die kritisierten Branchen im architekturtheoretischen Diskurs bedeuten nicht nur eine Auslassung sprachlicher Explikationen. Sie gehen einher mit einer sich abstumpfenden Sensibilität gegenüber dem in ganzheitliche Bedeutungen eingewickelten Erscheinen architektonischer Situationen.

Die Erlebniswirkung von Illuminationen kann letztlich nur verstehen, wer das Licht von der Qualität seines Erscheinens her begreift – als das *Wirkende* des Lichts, das *etwas* in einem bestimmten *Gesicht* erscheinen lässt und auf diesem Hintergrund mit bestimmten Symbolen verknüpft. Wie sinnliches Erleben in seiner affektiven Ausrichtung nie frei von semiotischen Fokussierungen ist, so generiert symbolisch „verstehende“ Aufmerksamkeit umgekehrt auch spezifische Affekte. So verbinden sich mit dem hellen Licht nicht nur positive *Bedeutungen*, sondern auch Formen positiven *Empfindens*, die am Gefühl der Weite orientiert sind.<sup>22</sup> In einem *symbolischen* Bereich schließen sich diese pathischen Qualitäten mit korrespondierenden gesellschaftlichen Bedeutungen wie Freiheit, Schönheit, dem Guten, Reinen etc. kurz. Die gesellschaftlichen Bedeutungen wurzeln nie ausschließlich in (abstrakten und allein) sprachlichen

oder bei Hans Bösch unter dem Aspekt funktionalistisch vereinseitigter Stadtplanung; vgl. *H. Boesch*, Die sinnliche Stadt. Essays zur modernen Urbanistik, Zürich 2001.

20 Einen performativen Akzent gegen diese Sprachlosigkeit setzt James Turrell mit seinen Vulkankegelaushöhlungen in der Wüste von Arizona, die keinem anderen Zweck dienen, als dem des reinen (zwecklosen) Lichteilbens. Zwangsläufig springt hier die Aufmerksamkeit auf die pathische Seite selbstreferentiellen Wahrnehmungserlebens – und provoziert eine mehr oder weniger stammelnde Sprache zur (bruchstückhaften) Aussage von (Licht-) Eindrücken.

21 Vgl. A. Pérez-Gómez, Hermeneutik als architektonischer Diskurs, in: Wolkenkuckucksheim. Int. Zs. für Theorie und Wissenschaft der Architektur, Heft 2/1997.

22 Vgl. J. Hasse (s. A 3).

Zeichen.<sup>23</sup> Sie stehen *zugleich* auf dem Boden eines unbegrifflichen leiblichen Situations-Verstehens.<sup>24</sup> Im Erleben städtischer Illuminationen spielen die hinter den Symbolen liegenden, in ihrer Bewusstheit aber abgesunkenen leiblichen Gravuren eine wichtige Rolle. Ohne deren Beachtung bleibt das Verstehen von Illuminationen allein aufs Zeichenhaft-Konstruierte beschränkt.

Das Verstehen kulturell codierter Bedeutungen von Illuminationen verlangt im Unterschied dazu, das Licht aus der *systemischen Funktion* flüchtiger Eindrücke und damit verbundener Affekte her zu begreifen. Das *Wirkende* des Lichts geht nun über die Sinne und das leibliche Befinden hinaus und schließt sich – gleichwohl auf dem unverzichtbaren Boden einer Inkorporierung von Bedeutung in die Ebene gefühlter Werte – mit der postfordistisch flexibilisierten Ökonomie im allgemeinen, d.h. der Produktion und dem Konsum von Waren und Dienstleistungen im Besonderen kurz. Die steigende Rolle von Lichtwerbung und -gestaltung in der ästhetischen Gestaltung von Schaufenstern zur Präsentation symbolträchtiger Konsumgüter belegt diesen Trend auf eine Weise. Im Modus einer immer intensiver und vielfarbiger werdenden Architektur-Illumination der Konzernzentralen sickert (unternehmerisch finanzierte) globale Unternehmenspolitik in die politische Ästhetik des *öffentlichen* Raumes ein.<sup>25</sup> Am Beginn des 21. Jahrhunderts kann das privatwirtschaftlich inszenierte Licht in den Alltagspraxen „der Leute“ aber nur ankommen, weil der ökonomische Code der Illumination unmerkter längst schon zu einem Moment des kulturellen Codes individueller Lebensstile geworden ist. Das künstliche Licht dient unter diesen gesellschaftlichen Rahmenbedingungen lange nicht mehr nur der *Be-*leuchtung. Es erweist sich vielmehr im Sinne von Michel Foucault als ein dispositives Medium der Macht, das seinen Machtcharakter im Schein des Schönen nahezu perfekt zu verbergen vermag.

23 So ist es kein Produkt gesellschaftlicher Konstruktion, wenn finstere Licht bei regnerischem Wetter als drückend empfunden wird, und helles Licht bei sonnigem Wetter ein Gefühl der Leichtigkeit vermittelt. Hermann Schmitz spricht hier von „leiblicher Kommunikation“, auf deren Wegen nie Einzelnes, sondern Situativ-Zusammenhängendes von Umgebungsmerkmalen ins leibliche Befinden übernommen wird. J. Volkelt, System der Ästhetik, Werk in drei Bänden, München 1905 ff. und Th. Lipps, Ästhetik, Werk in zwei Bänden, Leipzig 1903 sprachen hier in einem ähnlichen aber weniger systematisch entfalteten Sinne von „Einfühlung“.

24 Vgl. A. Lorenzer, Die Sprache, der Sinn, das Unbewusste, Stuttgart 2002.

25 Vgl. dazu im einzelnen den Beitrag von Michael Müller in diesem Heft.

## Autoren

**GERHARD AUER** ist Professor an der TU Braunschweig und Leiter des Inst. für Grundlagen des Entwerfens; generalistische Lehrtätigkeit von der Theorie bis zur Praxis des Entwerfens mit Vertiefung der Themen Licht, Farbe und Klang als entwurfsrelevante Medien; internationale Forschungsprojekte und Veröffentlichungen zu architektur-theoretischen Themen; Mitherausgeber der Zeitschrift Daidalos; seine freiberufliche Entwurfs- und Baupraxis konzentriert sich derzeit auf Außen-Lichtkonzeptionen und ein generelles light scaping.

**BEATE BINDER** studierte Empirische Kulturwissenschaft und Neuere Geschichte mit Schwerpunkt Osteuropa an der Universität Tübingen, war wiss. Mitarbeiterin im Bereich Designtheorie an der HdK (Berlin) und Assistentin am Institut für Europäische Ethnologie, HU Berlin. Seit Oktober 2006 ist sie Professorin für Volkskunde an der Universität Hamburg. Dissertation „Elektrifizierung als Vision. Zur Symbolgeschichte einer Technik im Alltag“ (Tübingen 1999); Habilitation „Streitfall Stadtmitte. Historische Erzählungen, geschichtspolitische Interventionen und die Produktion von Lokalität“. Arbeitsschwerpunkte: Stadthnologie und historische Stadtforschung, Symbol- und Ritualforschung, Geschlechterforschung.

**GERNOT BOEHME** war bis 2002 Professor der Philosophie an der TU Darmstadt; 2005 Gründung des Instituts für Praxis der Philosophie ([www.ipph-darmstadt.de](http://www.ipph-darmstadt.de)); gegenwärtige Schwerpunkte: Ethik, Ästhetik, technische Zivilisation, Zeittheorie; kürzliche Buchpublikationen: „Goethes Faust als philosophischer Text“ (2005), „Architektur und Atmosphäre“ (2006 mit F. Akashe-Boehme), „Mit Krankheit leben“ (2006).

**JÜRGEN HASSE** ist Universitätsprofessor am Institut für Humangeographie der Universität Frankfurt/M.; Studium der Geographie, Kunst und Erziehungswissenschaft; Promotion 1978; Habilitation 1988. Arbeitsgebiete: Raum- und Umweltwahrnehmung, Ästhetik, Mensch-Natur-Verhältnisse, Phänomenologie und Geographie. Zuletzt erschienene Monographien: „Bildstörung. Windenergie und Landschaftsästhetik“ (1999); „Die Wunden der Stadt. Für eine neue Ästhetik unserer Städte“ (2000); „Fundsachen der Sinne“ (2005).

**MICHAEL MÜLLER** ist Professor für Kunstwissenschaft und Kulturwissenschaft an der Universität Bremen; Geschäftsführender Direktor des Instituts für Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik und Sprecher von „Architop“, dem Bremer Institut für Architektur, Kunst und städtische Kultur. Zu den Forschungsschwerpunkten zählen Stadt- und Architekturgeschichte, Architektur- und Avantgardetheorie, Mediatisierung und Musealisierung urbaner Räume, Kulturelle Transformationsprozesse, Visuelle Kultur und Raum; zuletzt erschienen: „Die ausgestellte Stadt (2005 mit F. Dröge).

**DIETRICH NEUMANN** ist Professor für Architekturgeschichte an der Brown University in Providence, Rhode Island; seine Forschungsschwerpunkte gelten der Architektur des späten 19. und frühen 20. Jhs.; Aufsätze und Bücher u.a. zu den Hochhäusern in Deutschland der 1920er Jahre, zur Geschichte der architektonischen Baumaterialien sowie der Beleuchtung von Architekturen; Kurator etlicher Ausstellungen, wie „Film Architecture“ (Providence, Los Angeles, Frankfurt), „Unbuilt Providence“ (Brown University) und „Luminous Buildings: Architecture of the Night“ (Stuttgart und Rotterdam).

## Besprechungen

J. ALEXANDER SCHMIDT / MARTIN TÖLLER (Hrsg.), *Stadtlicht. Lichtkonzepte für die Stadtgestaltung, Stuttgart: Fraunhofer IRB Verlag 2006, 224 S. mit Abbildungen, 69,00 €.*

„Stadtlicht und Lichtkonzepte für die Stadtgestaltung“ war eines der großen Themen der Architekturbücher im Jahr 2006. Gerade erst sind z.B. bei Birkhäuser von Ulrike Brandi und Christoph Geissmar-Brandi „Licht für die Städte. Ein Leitfaden zur Lichtplanung im urbanen Raum“ sowie von Christa van Santen „Licht-raum Stadt. Lichtplanung im urbanen Kontext“ erschienen. Sogar ein Kunstmuseum widmete sich kürzlich der Beleuchtung architektonischer Merkzeichen. Von Juni bis Oktober 2006 zeigte das Kunstmuseum Stuttgart die Ausstellung: „Leuchtende Bauten: Architektur der Nacht“.

Der Mitherausgeber Alexander Schmidt fasst das Ziel des Sammelbandes wie folgt zusammen: „Die Planung des Nachtbildes eines Ortes und im Einzelnen der Beleuchtung des öffentlichen Raumes muss die gleiche Aufmerksamkeit erfahren wie beispielweise städtebauliche, verkehrstechnische oder denkmalpflegerische Planungsinhalte für das Tagbild“ (S. 119).

Seit ich seinen Grundlagen-, Methoden-, Instrumente- und Beispiele-Leitfaden gelesen habe, gehe, radele oder fahre ich aufmerksamer durch meine Wahlheimat Frankfurt am Main. Woran liegt das? Abgesehen von einer historischen Herleitung des Themas Stadtlicht (S. 16-21) - wem dieser Teil zu trocken geschrieben sein sollte, dem möchte ich ergänzend Jules Vernes „Paris im 20. Jahrhundert“ empfehlen - führt das Buch im 1. Teil sehr anschaulich in das Aufgabenspektrum städtischen Lichts ein: Von der „Kriminalitätsprävention“, der „Sicherheit im Straßenverkehr“, über „Soziales Licht“

bis zu „Image und Marketing“ (S. 23-36). Der zweite Teil ist dem Thema: „Gestaltungsmittel Licht“ gewidmet. Hier wird unter den Stichworten „Identität“, „Orientierung“, „Sicherheit“, und „Schönheit“ die Stadt als Ganzes bzw. unter den von Kevin Lynch einmal herauskristallisierten Kategorien analysiert: „Wege, Grenzlinien (Ränder), Bereiche, Brennpunkte, Merk- oder Wahrzeichen“ (Lynch 1975, 60 ff. bzw. hier S. 42-45). Parks und Grünräumen ist zudem ein separates Unterkapitel gewidmet (S. 46-50). Das Herzstück des Buches zeigt reich bebildert eine Vielzahl von Best-Practice-Lichtplanungen aus Mitteleuropa (S. 55-117). Dieser Teil liest und blättert sich besonders angenehm, wenn dem Leser die ausgewählten Groß- und Kleinstädte bereits durch nächtliche Stadtpaziergänge bekannt sind.

Unverzichtbar wird das Buch für Stadtplaner, Lichtplaner und Architekten wegen der differenzierten Kapitel über Methoden und Instrumente der Umsetzung (S. 119-159), Physikalische Grundlagen, Visuelle Wahrnehmung sowie Licht und Nachhaltigkeit bzw. Gesundheit (S.161-189) und ganz wichtig: Kostenoptimierung (S. 191-197) sowie Normen, Richtwerte und Empfehlungen (S. 199-207). Dass die Autoren wirklich differenziert an die Aufgabe herangehen, sieht man am besten an Details. Dass z.B. bei der Lichtplanung auch „Rücksicht auf Sehbehinderte“ genommen werden soll und Handlungsanweisungen dafür gegeben werden (S. 123). Auch wird auf der operativen Ebene differenziert zwischen „Licht zum Sehen“, „Licht zum Hinsehen“ und „Licht zum Ansehen“ (S. 129). Zudem werden folgende Beleuchtungsarten unterschieden: Fassadenflutung, Streiflicht und Konturbeleuchtung, integrierte und additive Beleuchtung. Hochspannend zu lesen ist die Zusammenfassung des Forschungsstands

im Bereich der Simulation von Lichtkonzepten (S. 145-148). Denn diese dienen der Diskussions- und Kommunikationsgrundlage, um z.B. die kommunale Öffentlichkeitsarbeit zu erleichtern. Hervorragend auch der Beitrag von Andrew Homes über die verschiedenen Leuchten und Leuchtmittel vom Temperaturstrahler bis zur Halogen-Metall dampflampe mit einer Übersicht der Lichtfarben und der Einsatzorte (S. 165-169).

Der Band schließt mit der Empfehlung, dass es wünschenswert wäre, „dass Architekten, Stadt- und Lichtplaner zukünftig in Anbetracht ihrer Verantwortung ihrem Auftrag mit einem erweiterten Bewusstsein begegnen“ (S. 189). Bei einem Spaziergang auf der Darmstädter Mathildenhöhe mit abendlichem Blick in und über die Stadt, bekam ich den Eindruck, dass doch zumindest einige dieser Empfehlung bereits folgen.

*Franziska Puhan-Schulz, Frankfurt/Main*

**GUDRUN WITTEK, *Das Kerstranke-Buch*, Anderbeck: Anderbeck-Verlag 2004, 152 S., ill., 7,50 €.**

In dem kleinen Büchlein (Klein-Oktav) hat die Autorin in essayistischer Form ein Thema zur regionalen Geschichte der Trinkgewohnheiten im Spätmittelalter und beginnender Früher Neuzeit aufgegriffen. Das in einer Halberstädter Urkunde aus dem Jahre 1427 erwähnte Getränk „Kerstranke“ wird anhand von Rezepturen eines in mittelniederdeutscher Sprache vorliegenden ostsächsischen Kochbuches aus dem 15. Jahrhundert als ein exklusives mit orientalischen Gewürzen versehenes, sauerkirchensaft- und wenig alkoholhaltiges Getränk verifiziert. Das von der Autorin in Rahmen eines Projektes zusammen mit Studierenden an der Universität Halle-Wittenberg experimentell wiederhergestellte spätmittelalterliche Getränk wurde durch seine industrielle Fertigung durch eine Magdeburger Firma bereits einem größeren Publi-

kumskreis zugänglich gemacht. Deshalb konnte die Kerstranke zum seit 1992 wieder belebten jährlichen Hilariusmahl am 13. Januar 2003 den Halberstädter Ratsherren nach altem Brauch gereicht werden, denn der wieder entdeckte Kircheinwein galt als ein Getränk der Ratsbürger, der Reichen und Privilegierten der mittelalterlichen Bischofsstadt Halberstadt.

Die historischen Zusammenhänge des Gebrauchs und der wieder gefundenen historischen Spuren der Kerstranke werden in dem kleinen Buch erzählt und erklärt. Dabei behandelt die Autorin folgende Gegenstände: die Umstände der urkundlichen Erwähnung 1427, die vielfältigen Zusammenhänge der Verwendung des Getränks im 15./16. Jahrhundert, seine statusabhängige Konsumierung, die Kerstranke im politischen Zusammenhang, ihre Zusammensetzung, Herstellung und Verbreitung sowie ihre vermeintliches Verschwinden im 16. Jahrhundert. Einmal mehr konnte nachgewiesen werden, wie vielfältig, raffiniert und wie stark am Statusdenken orientiert, die Trinkgewohnheiten im Spätmittelalter waren.

Im Großen und Ganzen werden alle Facetten und Kontexte des historischen Standesgetränks erfasst und beschrieben, so dass der Titel des Büchleins berechtigt ist. Die Autorin, die sich dem schwierigen Thema der Ernährungsgeschichte widmet, wendet sich ausdrücklich nicht nur an das Fachpublikum, sondern auch an den historisch und kulinarisch interessierten Leser. Gerade für diesen Leserkreis wäre eine breitere Einordnung des Stoffes in die allgemeine Kulturgeschichte der mittelalterlichen Getränke von Nutzen gewesen, ohne der Autorin unterstellen zu wollen, keine Kenntnis von den Standardwerken der mittelalterlichen Alltagskultur genommen zu haben.

*Michael Thomas, Magdeburg*

MITCHELL L. ARNOLD, *Die Abtei Herrenalb. Wie ihre Verwüstung zur Auflösung führte; aus dem Englischen von Detlev Grohn, hrsg. von Thomas Lindemann, Karlsruhe: Info Verlag 2004, 144 S., 7 Abb., 12,- €.*

Die vorliegende Untersuchung wurde zu einem nicht genannten Zeitpunkt als Dissertation an der Ohio State University abgeschlossen. Der Vf. will darin nachweisen, wie sich der Bauernkrieg von 1525 auf die Aufhebung der Abtei Herrenalb ausgewirkt hat. Im ersten Kapitel („Der Zustand der Abtei von Herrenalb unmittelbar vor ihrer Zerstörung im Jahre 1525“) wird abweichend von dieser allgemeinen Themenstellung die Gründung der Abtei zwischen 1149 und 1153 geschildert. Danach werden der Status von Herrenalb als Reichsabtei, der Besitz der Abtei, die Schwierigkeiten mit den Schirmherren und die „allgemeine Wahrnehmung des Mönchtums im Südwesten des Kaiserreichs“ behandelt. Zuletzt gelangt man zu Luthers Einschätzung des Mönchtums. Der Galopp durch diese sehr verschiedenen und komplexen Problemstellungen ist bei gleichzeitiger Unbekümmertheit gegenüber der bisherigen Zisterzienserforschung wohl die Ursache dafür, dass die Primarabtei Morimond z.B. als „Mutterhaus“ angesprochen wird und die Filiation dieser Primarabtei als „Nachkommenschaft“. Die auf engem Raum entwickelte Darstellung der Ordensgeschichte der Zisterzienser mit ihrer im Spätmittelalter angeblich „zusammengebrochenen“ Ordensdisziplin erstaunt den Leser. Ob die im zweiten Kapitel des Werkes ausführlich dargestellten Biographien von Philipp von Baden und von Ulrich von Württemberg als Nachbarn Herrenalbs wirklich zum Thema der Arbeit passen, sei dahingestellt. Ähnliches gilt auch für Teile des dritten Kapitels („Der Angriff der Bauern“). Hier wird die Entwicklung des Bauernkrieges von den Anfängen an behandelt. Der Aufstand in Württemberg unterstützte den seit 1519 aus seinem Land vertriebenen Herzog Ulrich von Württemberg. Der in Baden entstehende Bauernaufstand hat

im April 1525 zur Zerstörung der Abtei Herrenalb geführt. Die vorherige Plünderung der Abtei wird eingehend geschildert. Doch der Bauernkrieg und sogar „Luthers Rolle im Bauernkrieg“ stehen weit mehr im Mittelpunkt der Betrachtung als die Abtei Herrenalb selbst. Erst das vierte und letzte Kapitel („Beschlagnahme und Auflösung“) ist weitgehend Herrenalb gewidmet. Nach einem Überblick über die Jahre zwischen 1525 und 1534, als Herzog Ulrich nach der Schlacht bei Lauffen in sein Herzogtum zurückgekehrt war, wird dessen Vorgehen gegen die Klöster geschildert. Die hohen Abgaben, die Herzog Ulrich von den Abteien forderte, sollten zur Abzahlung der Gelder dienen, die er Philipp von Hessen im Gefolge seiner Rückkehr schuldete. Diese Abgaben haben nach Ansicht des Vfs. den Einzug der Reformation in die Klöster gefördert. Diese wurde auch durch die Anordnungen der Klosterreform, die Herzog Ulrich und seine Berater durchgesetzt haben, verstärkt.

In der Zusammenfassung der Arbeitsergebnisse verdeutlicht der Vf., dass die Zerstörung der Abtei Herrenalb 1525 entscheidend zur Säkularisation derselben durch Herzog Ulrich 1535 beigetragen hat. In den beiden Anlagen zur Arbeit druckt der Verf. die 12 Artikel der Bauern und den Vertrag von Ortenau (Renchen) ab. Das an sich interessante Thema ist weithin unzureichend bearbeitet worden. Zu nennen wären die offenbar nicht sehr umfassenden Kenntnisse des Vfs. über die Entwicklung des Zisterzienserordens, aber auch Fehler, die in einer Dissertation hätten nicht stehen bleiben dürfen, wie „Weinsburg“ statt „Weinsberg“ (S. 46) oder das falsche Sterbejahr Herzog Ulrichs. Statt des richtigen Datums 1550 wird das Jahr 1555 genannt (S. 120). Ob die vorliegende Untersuchung nach Art und Umfang Dissertationen deutscher Universitäten entspricht, sei dahingestellt. Ein Vergleich der „Sekundären Literatur“ (S. 139-142) mit den Literaturlisten ähnlicher deutscher Arbeiten wäre sicher aufschlussreich. Der Inhalt der Untersuchung weicht in großen Teilen vom Thema ab. Viel Bekanntes wird neu vorgestellt.

Der wissenschaftliche Zugewinn zum eigentlichen Thema bleibt in relativ engen Grenzen. Man legt die Untersuchung nach der Lektüre enttäuscht zur Seite und ärgert sich über eine ungenutzte Chance der Forschung.

*Immo Eberl, Ellwangen/Tübingen*

LARS BEHRISCH, *Städtische Obrigkeit und soziale Kontrolle. Görlitz 1450 – 1600, (Frühneuzeit-Forschungen, Band 13), Epfendorf/Neckar: bibliotheca academica Verlag 2005, 314 S., 2 Karten, 2 Tabellen, 12 Graphiken.*

Die vorliegende Untersuchung wurde 2002 an der Humboldt-Universität Berlin als Dissertation angenommen. Nach seiner Einleitung hat sich der Verfasser nach den Arbeiten zur Kriminalität und Justiz in den großen Reichsstädten des Südens und Westens des Alten Reiches bewusst einer Autonomiestadt des mittleren nördlichen und östlichen Reichsgebiets zugewandt. Wie andere Autonomiestädte auch verfügte das formal dem König von Böhmen untertänige Görlitz über ein hohes Maß an Unabhängigkeit, die sich z.B. in der eigenen Hochgerichtsbarkeit ausdrückte. Im 16. Jahrhundert waren noch viele Autonomiestädte den Reichsstädten ebenbürtig. So wurde Görlitz in einem Atemzug mit Nürnberg genannt. Da die rechtlichen Voraussetzungen im Norden und Osten des Reichs durch das Sachsenrecht vom südlichen und westlichen Reichsgebiet abwichen, wurde Görlitz für die vorliegende Untersuchung in der Erwartung gewählt, neue Perspektiven und Erkenntnisse für die Stadt-, Rechts- und Kriminalitätsforschung zu gewinnen.

In Görlitz blieben noch bis weit in die Frühe Neuzeit hinein die archaischen Rechtsnormen aus der Tradition des Sachsenspiegels in Geltung. Die sich daraus ergebende Strafrechtspraxis war bisher ebenso wenig untersucht worden wie die spezifischen Folgen für die

Kontrolle von abweichendem Verhalten. Dazu war in Görlitz die bürgerschaftliche Partizipation schwach ausgebildet und das Stadtre Regiment stützte sich allein auf die landesherrliche Legitimation. Damit will die Arbeit die rechts- und verfassungstypologische Spezifik der Stadt Görlitz in Auswirkung auf die Regulierung von abweichendem Verhalten untersuchen und dabei die Instrumente des Strafrechts und ihrer Anwendung behandeln, aber auch deren Nutzung durch die Bevölkerung. Im ersten Teil „Obrigkeit und Bürgerschaft“ stellt er die Stadt und die Landesherrschaft in ihrer Entwicklung zwischen 1450 und 1600 vor, während er in einem zweiten Abschnitt das Verhältnis von Stadtre Regiment und Bürgerschaft in ihren Einzelheiten untersucht. Im Ergebnis stellt der Verfasser fest, dass das Verhältnis Bürgerschaft und Rat in Görlitz durch Konflikt gekennzeichnet wurde. Der oligarchische Rat setzte sich in der Regel durch. Seine Herrschaftsmechanismen versagten nur einmal: bei der Durchsetzung der Reformation durch die Bürgerschaft. Der Rat konnte dabei durch rasches Eingehen auf die zentralen Forderungen der evangelischen Bewegung seine sozialen und politischen Privilegien weiterhin sichern.

Der zweite Teil der Arbeit ist der „Kriminalität und Kontrolle“ gewidmet. Er untersucht die Entwicklung der Kriminalität und ihre Bekämpfung in der Unterschicht. Daran schließen sich Unterkapitel zu „Streit und Gewalt“, „Not und Neid“ und „Zucht und Ordnung“ an. Der Verfasser bestätigt viele in anderen Städten gewonnene Erkenntnisse zu Kriminalität und Strafrecht. Die abweichenden Ergebnisse gehen auf die Unterschiede der politischen Verfassung und die Rechtstradition der Stadt zurück. Sie ergeben sich aber auch aus der spezifischen Frage nach dem Grund der Verobrigkeitlichung der sozialen Kontrolle. Der Görlitzer Stadtrat hat auch keine flexible und am Konsens der Bürgerschaft orientierte Justizpraxis entwickelt. Dies führte zu einer geringeren Effizienz der Strafgerichtsbarkeit und eine unzureichende Kontrolle alltäglicher Konflikte. Das Festhalten alter

Rechtstraditionen und das gewaltsame Austragen von Konflikten könnte nach einigen Indizien für den Nordosten des Alten Reiches typisch gewesen sein. Daher sind die in Görlitz untersuchten Vorgänge über die Grenzen der Stadt hinaus bedeutsam.

Die Arbeit schließt mit einem Quellen- und Literaturverzeichnis sowie einem Ortsindex zur Karte des Görlitzer Gerichtsbezirkes. Die Tabellen und Graphiken über die kriminellen Taten schaffen einen raschen Überblick über die Vorgänge. Die weiteren Forschungen zu den Autonomiestädten müssen nachweisen, ob der Verfasser seine Ergebnisse zu Recht zusammengestellt hat. Dabei kann ihm aber niemand mehr das mutige Aufgreifen einer neuen und richtungsweisenden Thematik nehmen.

*Immo Eberl, Ellwangen/Tübingen*

CHRISTOPH HEYL, *A Passion for Privacy. Untersuchungen zur Genese der bürgerlichen Privatsphäre in London (1660-1800)*, München: Oldenbourg 2004 (Veröff. des Deutschen Historischen Instituts London 56), 574 S., 64,80 €.

Wie und wo entwickelte sich eine private Sphäre? Die Frage berührt zentrale Probleme der Neueren Geschichte, die eng mit dem (komplementären) Phänomen der Öffentlichkeit verbunden sind, aber auch auf die Genese einer bürgerlich geprägten Welt abzielen. Die Meinungen in der Forschungen gehen hier auseinander. Habermas, Ariès und Duby setzen diese Entwicklung im späten 17. und 18. Jahrhundert an; Sennett markiert diesen Schritt erst rund 100 Jahre später. Diese Debatte greift der Anglist und Historiker Christoph Heyl auf, der seine Auffassungen anhand des Beispiels London darlegt. Mit London rückt eine der ersten europäischen Metropolen in den Mittelpunkt, die nach dem großen Brand von 1666 – dem „Great fire“ – ihre mittelalterliche Bausubstanz wei-

testgehend verlor und städtebaulich im Laufe der kommenden Jahrzehnte ein völlig neues, modernes Gesicht erhielt. Diese sich neu entwickelnde städtische Topographie bot die Bühne, auf der der Autor Entstehung und Erscheinungsformen der Privatheit verfolgt. Indem er den Berichtszeitraum von der Zäsur 1666 bis an die Schwelle der Moderne um 1800 spannt, tendiert er deutlich zur Auffassung von Habermas, Ariès und Duby. Als Träger dieser neuen Privatheit werden hauptsächlich die so genannten „middle classes“ identifiziert.

Heyl spürt den verschiedenen Aspekten seines Themas nach, was auch die Gliederung seiner Studie bestimmt. Zunächst stehen die Schauplätze im Vordergrund, sowohl die urbanen Makroformen wie auch die häuslichen Mikrostrukturen. Dabei geht es gar nicht so sehr um architektonische Phänomene als vielmehr um die sozialen Bedingungen, die diese Bauformen im Kleinen wie im Großen beförderten und ermöglichten. Die Feuersbrunst von 1666 bereitete hier geradezu im Wortsinn eine „tabula rasa“, die für neue Vorstellungen von städtischem Leben und Wohnen Platz schuf. So wurde die wachsende Stadt selbst durch neue Verkehrsadern erschlossen und geöffnet, die Häuser selbst aber waren bestrebt, sich abzuschotten und Distanz zur äußeren städtischen Szenerie zu schaffen. Innerhalb der Häuser erfolgte eine immer größere Binnendifferenzierung der Räume; hier gab es nun u.a. öffentliche „parlours“, Empfangszimmer, aber eben auch ganz entrückte „closets“, in denen man keinesfalls Gäste empfing, sondern für sich blieb, meist um zu lesen und zu schreiben – Orte der Privatheit.

Das folgende Kapitel widmet sich den Personenkreisen, die in diesem sich immer weiter ausdifferenzierenden Lebens- und Wohnraum agierten. Ein Haus war von deutlichen Grenzen durchzogen: im Kern gab es nun einen Bereich, der allein der Familie vorbehalten war – die Dienerschaft sollte hier keinen Zutritt haben. Gleiches galt für Besucher, die nur noch in bestimmte Bereiche der Hauses Einblick erhiel-

ten; der Zutritt zu anderen Örtlichkeiten blieb ihnen vollkommen verwehrt. Zudem entwickelte sich eine neue Form der Besuchsetikette, derzufolge man Besucher unter Umständen erst gar nicht ins Haus ließ. Privatheit äußerte sich hier in deutlich defensiven Haltungen, die Diener nicht mehr als selbstverständlichen Teil der Hausgemeinschaft wahrnahmen und auch Besucher auf Distanz, wenn nicht sogar ganz vom eigenen Haus fern zu halten suchten.

Außerhalb der Privatheit in den Häusern entwickelte sich keineswegs, wie der nächste Teil erläutert, eine offene Gesellschaft. Vielmehr zeichnete sich das Phänomen der großstädtischen Anonymität ab, die mal neutral, mal feindlich erscheinen konnte. Sinnbild dieser Entwicklung war die Maske – für Frauen kam noch der Fächer hinzu –, womit man sich in Teilen der städtischen Öffentlichkeit bewegte (oder bewegen konnte). Masken trug man auf der Straße, in Parks und in Theatern. Paradoxerweise eröffnete gerade die Maske die Chance auf Kommunikation und Kontakt, wovon besonders Frauen profitierten, die sich ansonsten zunehmend auf die häusliche Rolle festgelegt fanden. Mit Maske oder Fächer vermochten sie gleichsam aus dem Verborgenen heraus zu kommunizieren, ohne gesellschaftliche Konventionen zu verletzen. Die Anonymität sprang auch auf die Publizistik über, insofern in den zeitgenössischen Periodika viele Londoner, auch Frauen, an öffentlichen Debatten partizipierten – aber eben anonym, aus dem geschützten privaten Raum des „closet“ heraus.

Das letzte Großkapitel reflektiert den Drang zur Privatheit in Zeugnissen der Kunst, dargestellt vor allem an Gemälden und in der Literatur. Hier finden sich eine Fülle von „conversation pieces“, Miniaturmalereien, die dem privaten Blick folgten und, nach innen gewandt, die Privatheit festigten, während etwa Hogarths Bilderfolgen in Lebensbereiche fremder Menschen eindringen und über die Schwellen privater Grenzen hineingingen. Ähnliches leistete auch der Roman, der zunehmend Einblicke in imaginierte private Welten bot und damit die

Abgeschiedenheit häuslicher Privatheit durchbrechen half. Dabei spielte bei diesen Medien auch die bürgerliche Selbstvergewisserung eine große Rolle.

Die Studie selbst ruht auf einer breiten Quellenbasis, die Tagebücher, Briefe, „conduct books“, Sprachführer und Reiseberichte umfasst, dazu in weitem Umfang journalistische Texte und fiktive Literatur; auch viele zeitgenössische Abbildungen und materielle Quellen sind gewinnbringend ausgewertet worden. Einleuchtend ist, dass die Untersuchung im späten 17. Jahrhundert einsetzt, nach dem „Great fire“ in London. Das Ende des Berichtszeitraums ist nicht wirklich nachvollziehbar, wahrscheinlich gibt es gar kein Ende, sondern die hier beschriebenen Phänomene, die nur selten einen prozesshaften Verlauf widerspiegeln, haben offenbar eher Verweischarakter auf die Moderne schlechthin. Man kann dies als argumentativ offene Flanke sehen, da auch Vergleichsmomente nur schwer auszumachen sind; immerhin regen die durchweg sehr überzeugend vorgestellten Beobachtungen für sich genommen schon zur weiteren Beschäftigung mit dem Thema der Privatheit an.

Wichtig erscheint die Komplementarität der Phänomene: hier „private“, dort „public“, das eine kann es nicht ohne das andere geben. Auffällig ist der stark zurückhaltend, ja defensive Gestus alles Privaten; Privates erscheint stets als gefährdet und muss immer wieder neu sichergestellt werden. Sehr einleuchtend findet sich daher die Frau – in der Öffentlichkeit der Stadt zahllosen Gefährdungen ausgesetzt – in die private Sphäre zurückgesetzt und dort geborgen, allerdings auch in ihr gefangen. Überhaupt stellt sich die Stadt häufig in ihrem Gefahrenpotential dar, das vor allem die Flucht ins Private nahe legt. Neue soziale Fragmentierungen werden sichtbar, besonders deutlich in der neuen Abwehrhaltung gegenüber der Dienerschaft, der die bürgerliche Welt mit wachsendem Misstrauen begegnet.

Insgesamt besticht die Arbeit dadurch, dass sie soziale Verhaltensmuster im Alltagsleben

freilegt und auf Mentalitäten im urbanen Umfeld verweist.

Dabei stellt das Beispiel London einen historischen Sonderfall dar. Die schiere Größe ließ die Metropole schon für die Zeitgenossen im Vergleich zu anderen europäischen, aber auch englischen Städten einzigartig erscheinen. London war auch innerhalb der englischen Gesellschaft ein besonderer sozialer Raum, kaum vergleichbar mit dem übrigen Land. Auch wenn man die Londoner Befunde in keiner Weise eins zu eins auf andere Städte und Gesellschaften übertragen kann, wird man London im 18. Jahrhundert wie auch England insgesamt gerade in wirtschafts- und sozialgeschichtlicher Hinsicht eine Schrittmacherfunktion und auch Vorreiterrolle für gesamteuropäische Entwicklungen zuweisen müssen. Dabei sind mit Blick auf die Genese der Privatheit weniger die spezifischen Eigenheiten Londons von Belang als die sozialen Konstellationen und Mechanismen, die hier zu beobachten sind. Insofern hält diese Studie über die bürgerliche Privatsphäre wichtige Befunde bereit, die mit den Ergebnissen der Bürgertumsforschungen für die Verhältnisse in anderen Regionen und Städten im späten 18. und 19. Jahrhundert abzugleichen sind.

*Michael Kaiser, Köln*

BETTINA TÖGEL, *Die Stadtverwaltung Berns. Der Wandel ihrer Organisation und Aufgaben von 1832 bis zum Beginn der 1920er Jahre*. Zürich: Chronos Verlag 2004, 427 S., graph. Darst., 68,- CHF, 44,80 €.

Die an der Universität Bern im Wintersemester 2002/03 eingereichte und nunmehr veröffentlichte Dissertation von Bettina Tögel untersucht den Aufgabenbestand und die Aufgabenentwicklung sowie die damit verbundenen Organisationsveränderungen der Stadtverwaltung Bern. Tögel greift demnach ein heute viel dis-

kutiertes Thema auf und bereichert die Debatte durch einen historischen Beitrag. Mit der Wahl des Untersuchungszeitraumes von 1832 bis 1920 gelingt es der Autorin, den Bogen weit zu spannen, um die entsprechenden Wandlungen aufzuzeigen. Tögel verfolgt vor allem zwei Fragestellungen: Zum einen geht es um die Feststellung des Zeitpunktes und das Aufzeigen der Gründe für die Aufnahme neuer Aufgaben, die zur Ausweitung der Verwaltung geführt haben. Zum anderen wird die Organisation der Kommunalverwaltung und die Modernisierung der Regierung hinterfragt, wobei besonderes Augenmerk auf das Wechselverhältnis zwischen Aufgabenwandel und Struktur gelegt wurde. Besonderes Interesse wird auch der Einführung der politischen Partizipation entgegengebracht. In einem ersten Kapitel beschreibt Tögel die Modernisierung des Regierungs- und Verwaltungssystems sowie die Entstehung der Parteienlandschaft und der lokalen Interessengemeinschaft. Das zweite Kapitel widmet sich den Fragen der Urbanisierung: Es geht um Bevölkerungswachstum, räumliche Ausdehnung, Wirtschafts- und Sozialstruktur sowie um die soziale Segregation. Die dann folgenden sechs Kapitel bilden den eigentlichen Hauptteil der Arbeit. In ihnen setzt sich Tögel mit der Entwicklung der einzelnen Verwaltungszweige auseinander. Neben Städtebau, Sozial- und Bildungspolitik betrachtet sie Ordnung und Sicherheit, Finanzierung und innere Verwaltung und erfasst somit die gesamte Breite der kommunalen Aufgaben. Dabei wird jeweils auf die Modernisierung bereits bestehender und auf die Entwicklung neuer Aufgaben eingegangen und die sich daraus ergebenden Auswirkungen auf die Verwaltung aufgezeigt. Diese Zielstellung verfolgt Tögel konsequent. Sie zeigt, wie die Stadtverwaltung Bern die neuen Gegebenheiten aufgreift, sich mit ihnen eingehend beschäftigt und sich in diesem Prozess selbst entwickelt. Ein noch stärkeres Herausarbeiten der Etappen und wenigstens punktuell ein stärkerer Blick in die Funktionsweise der Verwaltung wäre wünschenswert gewesen. Tögel hat mit ih-

rer Dissertation eine Arbeit vorgelegt, die am Beispiel der Kommune Bern die Entstehung der modernen Stadt und den Anteil und Einfluss der Verwaltung auf die ablaufenden Prozesse nachvollziehbar macht. Umfangreiches Zahlenmaterial belegt die Ergebnisse, eine ausführliche Bibliographie weist die verwendeten Quellen und Literatur nach und ein Register erschließt die Untersuchung.

*Anett Müller, Leipzig*

ROGER DIENER / JACQUES HERZOG / MARCEL MEILI / PIERRE DE MEURON / CHRISTIAN SCHMID, *Die Schweiz. Ein städtebauliches Portrait*, Basel: Birkhäuser-Verlag 2006, 1016 S., über 1.000 Abb., 1 Faltkarte, 44,90 €.

Diese in drei Teilbänden vorgelegte Publikation ist eine Herausforderung. In der Zusammenarbeit mit vielen Studenten und Mitarbeitern haben vier prominente Architekten und ein Geograf sich der Aufgabe gestellt, die Schweiz zu porträtieren. Diese Arbeit ist die erste umfassende Arbeit des 1999 gegründeten EH Studio Basel, das inzwischen als „Institut Stadt der Gegenwart“ ein offizielles Institut der ETH Zürich ist. Durch hervorragende Fotografien illustriert, wird die Schweiz in vielen Karten und Beschreibungen erfasst, werden geschichtliche Spuren, Gemeindegrenzen, Bevölkerungsdichten, Verkehrsströme, Wirtschaftsbeziehungen, Sprachgrenzen, Religionszugehörigkeiten und kulturelle Einflüsse dargestellt und einander überlagert. Die Autoren versuchen die Ergebnisse zusammenzufassen, indem sie fünf Typologien als „urbane Potenziale“ aus der Analyse destillieren: Metropolitanregionen, Städteneetze, die „Stillen Zonen“, die „Alpinen Brachen“ und die „Alpinen Ressorts“.

Eine Besonderheit der Schweiz ist ihr Festhalten an kommunalverfassten Organisationsformen des gesellschaftlichen und politischen

Lebens. Zu den wichtigen Schlüssen, die die Autoren ziehen, gehört, dass die Schweiz dank ausgerechnet dieser Besonderheit zu einer flächendeckend urbanisierten Zone geworden sei. Dabei wird vor allem auf das Verständnis von Henri Lefebvre des Städtischen rekurriert, um die These zu stützen. Die Differenz, die Lefebvre als ein Wesen des Städtischen ausmacht, werde durch diese kleinteilige Verfasstheit an jedem Ort in der Schweiz produziert.

Die Autoren adaptieren regionalplanerische und geografische, historische und soziologische Aufgaben, ohne dabei aber die Ansprüche der jeweiligen Disziplin zu erfüllen. Die Koketterie der Einleitung, man habe etwas Radikales und gleichzeitig Einfaches und beinahe Selbstverständliches gemacht, illustriert die Rechtfertigungsnot, derer sich die Autoren bewusst sind. Kritik macht dies zunächst leicht. Ästhetisch zwar auf höchst ansprechendem Niveau, finden sich doch viele Karten mit unvollständigen Legenden, unzureichend belegte geschichtliche Interpretationen, methodisch nicht nachgewiesene Erhebungen, Fotos ohne Bildunterschriften. In einer Mischung aus empirischem und phänomenologischem Vorgehen müssen die Autoren, um etwas zu beschreiben, das ihnen wichtig ist, was sie in konventionellen Methoden aber nicht erfassen können, zu vagen Begriffen Zuflucht nehmen. Das erleichtert nicht immer das Verständnis. Ob „Spin“, oder „Verborgene Zonen“ – nicht immer ist erhellt, was damit bezeichnet werden soll. Auch wird man den Verdacht nicht los, dass Studien stützen, was sie zeigen sollen, dass namentlich die Sympathie für Lefebvres Theorie das Ergebnis beeinflusst. Aber die Herausforderung besteht nicht darin, dies zu kritisieren und damit die gemachten Beobachtungen zu verwerfen.

Man lese das Buch wie ein Essay, wie eine Position, wie eine Anregung, gewohnte Pfade zu überdenken, nach neuen Methoden zu forschen, nach den Lücken zu fragen.

*Christian Holl, Stuttgart*

KERSTIN DÖRHÖFER, *Pionierinnen in der Architektur. Eine Baugeschichte der Moderne*, Tübingen, Berlin: Ernst Wasmuth Verl., 2004. 222 S., 290 Abb., 29,80 Euro.

Eine Baugeschichte der Moderne - musste die jetzt, zu Beginn des 21. Jahrhunderts noch geschrieben werden? Der Untertitel weist darauf hin, dass es sich hier um eine andere Baugeschichte handelt, eine neue oder weitere Baugeschichte, die so bisher nicht geschrieben worden ist. Mit ihrem Buch „Pionierinnen in der Architektur“ legt die Professorin und Architekturtheoretikerin Kerstin Dörhöfer, die an der Berliner Universität der Künste forscht und lehrt, erstmals eine umfassende Baugeschichte aus der Perspektive der Frauen vor, die seit dem frühen 20. Jahrhundert begonnen haben, ihren Beitrag zum Werk und zur Disziplin der Architektur zu leisten.

Die Autorin untersucht die Geschichte der ersten Architektinnen in Deutschland und ihres Werkes, das zwischen 1907 und 1949 entstanden ist, sowie dessen (mangelnde) Überlieferung. Vom Einstieg in die Profession nach dem Kampf um die Zulassung zum Studium im Kaiserreich und den Diskussionen, ob sich Frauen für den Architekturberuf überhaupt eignen, führt die Untersuchung von den ersten Pionierinnen Emilie Winkelmann und Elisabeth von Knobelsdorff in Berlin zur zweiten Generation von Architektinnen in den 1920er und frühen 1930er Jahren. Es wird gezeigt, dass zur damaligen Avantgarde auch Frauen zählten, die einen wichtigen Beitrag zu den Reformbewegungen geleistet haben. Mit Nationalsozialismus, Krieg und den ersten Wiederaufbauplanungen nach 1945 endet die Zeit des Aufbruchs und die Dokumentation der Pionierinnen in der Architektur.

Neben Namen wie Eileen Gray, Margarete Schütte-Lihotzky, Ella Briggs oder Lilly Reich, die zu den Persönlichkeiten zählen, die in der Architekturgeschichte ihren mehr oder weniger festen Platz haben, werden auch Leben und

Werk bisher weniger zur Kenntnis genommener Architektinnen wie Stefanie Zwirn, Gretel Norkauer, Paul Maria Canthal oder Martina Richter dokumentiert. Entstanden ist ein ansehnliches Kaleidoskop des Beitrags von Frauen zu einer Disziplin, die nach wie vor von Männern dominiert wird und deren Geschichte bisher allenfalls bruchstückhaft aufgearbeitet worden ist.

Die Leserin und der Leser erfahren, dass die Architektinnen nicht nur im Wohnungsbau, häufig ausgehend von den spezifischen Anforderungen schwangerer, lediger oder allein erziehender Frauen, tätig wurden, sondern mit der ersten promovierten Architektin Marie Frommer auch Gelegenheit hatten, Geschäftshäuser zu entwerfen und so mit ihrem Werk bis in das Zentrum der Stadt vorzurücken. Wie man es von Kerstin Dörhöfer nicht anders gewohnt ist, wird mit den „Pionierinnen in der Architektur“ ein sorgfältig recherchiertes und umfassend informierendes Werk vorgelegt, das unter den Geschichtsbüchern der modernen Architektur bisher seinesgleichen sucht.

Mit dem Werk wird nicht nur ein wesentlicher Beitrag zur Grundlagenforschung der Architekturdisziplin geleistet, sondern auch eine empfindliche Lücke der geschriebenen Architekturgeschichte geschlossen. Dies geschieht zu einem Zeitpunkt, an dem Architektinnen auf eine fast 100-jährige Geschichte zurückblicken können und Frauen wie Männer zu etwa gleichen Anteilen im Architekturstudium vertreten sind. Die Forscherin Kerstin Dörhöfer widmet sich systematisch den gesellschaftlichen Bedingungen, in denen der Einstieg in die Architekturdisziplin für Frauen möglich wurde und konzentriert sich dabei insbesondere auf die Impulse, die von der Metropole Berlin ausgegangen sind. Es bleibt zu hoffen, dass dieses Werk nicht nur gebührend zur Kenntnis genommen wird, sondern auch seinen Platz findet neben den Klassikern der modernen Architekturgeschichte.

*Barbara Zibell, Hannover*