
Christof Forderer

Stadtillumination und Raumerfahrung

Zur Wahrnehmung der beleuchteten Innenstädte seit dem 19. Jahrhundert

Die künstliche Außenweltbeleuchtung ist keine neutrale Helligkeit, die die Sichtbarkeit der von ihr bestrahlten Umgebung unmodifiziert über die Dämmerungsgrenze hinweg in die Nacht hinein weiterdauern lässt. Sie hat in aller Regel einen intrusiven Aspekt und schafft ein spezifisches, vom Tagesanblick deutlich unterschiedenes Erscheinungsbild. Meistens erzeugt sie zum Beispiel Wahrnehmungsbilder, die mit fast allen Formen von gemalten Abbildungen und mit narrativen Darstellungen gemeinsam haben, ›Unbestimmtheitsstellen‹ zu enthalten.¹

Die Wahrnehmungsgeschichte der künstlich erleuchteten Stadtzentren ist von der Komplexität geprägt, die auch das Verhältnis von Kunstlicht und Raum charakterisiert. Im Verlauf der Epoche, die mit der Aufstellung der ersten Gaslaternen zu Beginn des 19. Jahrhunderts begann und die mit der Einführung der elektrischen Glühbirnen, der Neon-Röhren und schließlich der LED-Dioden ihre Fortsetzung fand, hat das von diesen Lichtern erzeugte Raumerlebnis mehrfach qualitative Veränderungen erfahren. Die folgenden Ausführungen kontrastieren vier historisch aufeinander folgende Typen von Wahrnehmungsbildern der erleuchteten Innenstädte: 1.) Reaktionen aus der ›Pionierzeit‹ der Straßenbeleuchtung (bis Ende des 19. Jahrhunderts); 2.) Reaktionen aus der Zeit der Einführung der elektrischen Beleuchtung; 3.) die avantgardistische Kunstlichtwahrnehmung der 1920er Jahre; 4.) Wahrnehmungsbilder, wie sie aktuell angewendete Beleuchtungspraktiken nahelegen. Die beobachteten Wandlungen im Erleben der beleuchteten Stadtszenarien werden mit Tendenzen, die für die jeweiligen Stadtgesellschaften typisch sind, in Zusammenhang gebracht. Aufschlussreich für die Stadtgesellschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts erscheinen dabei Wahrnehmungsbilder, in denen die Beleuchtung als raumeröffnend erlebt wird, wobei im Zuge dieser Raumeröffnung genau jene spezifischen Räume, für die die sich modernisierende Stadtgesellschaft einen Bedarf hatte, in den Blick gelangen. Für die Stadtgesellschaften, die sich seitdem entwickelt haben, scheinen demgegenüber eher Wahrnehmungsbilder der beleuchteten Straßen repräsentativ zu sein, bei denen es nicht mehr um die Erschließung der Stadtnacht als Raum geht, son-

dern die sensoriiellen bzw. ästhetischen Auswirkungen der Beleuchtung auf die Erfahrung der Stadtlandschaft im Vordergrund stehen.

Raumeröffnung

Schon Wolfgang Schivelbusch hat darauf hingewiesen, dass sich mehreren Zeitzeugen, die im 19. Jahrhundert die von Gaslicht erhellten Straßen beschrieben haben, der Vergleich mit einem Saal aufgedrängt hat.² Als Beispiel für dieses Wahrnehmungsmuster zitiert er die Reiseschriftstellerin Emma von Niendorf, die ihren Eindruck des hellbeleuchteten Pariser *Boulevard des Italiens* im Jahr 1851 mit den Worten resümiert: »Das Ganze gleicht einem Saale«³. Andere Belege lassen sich leicht anfügen. Gut zwei Jahrzehnte nach dem Parisaufenthalt der deutschen Autorin schreibt beispielsweise der anlässlich der Weltausstellung nach Paris gereiste italienische Schriftsteller Edmondo de Amicis ganz ähnlich, er habe bei seinem spätabendlichen Spaziergang durch die beleuchteten Boulevards in der Gegend der Oper den Eindruck, von Salon zu Salon zu spazieren.⁴ Noch fast am Ende des 19. Jahrhunderts – nun schon zum Zeitpunkt der einsetzenden elektrischen Beleuchtung – bewirken die neuen Bogenlampen bei einem Zeitzeugen die Vorstellung, die Fassaden des in Wien gelegenen Grabens seien die »glänzenden Wände eines Riesensaales«⁵.

Diese Wahrnehmung der beleuchteten Großstadtstraßen als Saal oder Salon ist nicht nur deswegen interessant, weil sie, wie Schivelbusch andeutet, Walter Benjamins Auffassung bestätigt, dass die urbane Kultur des 19. Jahrhunderts auf einer »Schwelle« verharret habe.⁶ Im Kontext unseres Themas ist zudem ein anderer Aspekt bei dieser Saal-Assoziation bemerkenswert: In den ersten Jahrzehnten der Erschließung der Stadtnacht scheint das künstliche Licht sich für die Stadtbewohner als die Eröffnung (als Zugewinn) eines neuen Raums dargestellt zu haben.

Diese Fokussierung auf den Raumcharakter der beleuchteten Straße findet nicht zufälligerweise in einer Epoche statt, in der die Großstädte dabei waren, aus der Enge ihres traditionellen Raumzuschnitts auszubrechen. Im Kontext einer neuen urbanistischen Auffassung, die die »Zirkulation [...] als Wesen der neuen Großstadt«⁷ durchsetzen wollte, war im 19. Jahrhundert eine Stadtplanung entstanden, die durch Raumgewinnungsoperationen – nach außen hin durch die Niederlegung der Befestigungsanlagen, nach innen hin durch die Anlage von Achsenstraßen – freien Platz für das Fluktuieren schuf. Der traditionelle »Organismus« Stadt wurde innerhalb weniger Jahrzehnte in ein »Netz« umgewandelt, das ungehemmte Fluidität sichern sollte.

Die Vorstellung, dass die nächtliche Straße dank der Beleuchtung nun ein

Saal sei, verweist darauf, dass auch die Nachtzeit dem neuen Zirkularitätsparadigma unterworfen und in das Raumnetz der modernisierten Stadt integriert wurde. Mit der räumlichen war auch die temporale Organisation der traditionellen Stadt in den Sog einer Transformationsdynamik geraten, die, wie Marx und Engels es formulieren, »alles Ständische und Stehende verdampft«⁸. Als Parallelmaßnahme zur raumöffnenden »Hausmannisierung«, die helle Schneisen in das Dickicht des düsteren Gassengewirrs schlug, wurde die nächtliche Schwärze, die mit Einbruch der Dunkelheit das Stadtleben stillstellte, durch eine Infrastruktur von Straßenlaternen aufgebrochen (zum offenen Raum eines Saales »ausgelichtet«).⁹

Das Wahrnehmungsbild der beleuchteten Straße als eines Saals ist ein emblematisches Bild dafür, dass die Stadtnacht sich im 19. Jahrhundert in eine *Raum-Zeit* verwandelt hat. Auf sinnfällige Weise drückt es aus, dass die Nacht nun nicht mehr eine Zeitbrache ist, die allabendlich die Stadt mit ihrem Dunkel raumauslöschend zudeckt. Nicht mehr ausschließlich ein kosmisches Phänomen – in den Worten Hölderlins eine vom Horizont heraufziehende »Fremdlingin unter den Menschen« –, steigt sie jetzt als ein von den Lichtern erweckter spezifischer Raum (ein »Saal«) aus der Stadt selbst auf. Sie ist zu einer Matrix geworden, die die Tages-Stadt in eine »zweite Stadt« (so eine häufige Bezeichnung für die nächtliche Stadt)¹⁰ verdoppelt, in die die Menschen ausschwärmen können.

In den ersten Jahrzehnten der Stadtbeleuchtung geben die Wahrnehmungsbilder der beleuchteten Straßen zudem häufig zu erkennen, dass die Verwandlung der traditionellen Nacht in eine »begehbare« Raumzeit nicht zuletzt auch mit dem virulent gewordenen Bedürfnis nach Gegenräumen zur am Realitätsprinzip orientierten bürgerlichen Ordnung zusammenhängt. Eine Variante der Saal-Metapher, die sich in Emile Zolas Roman *La Curée* (1871) findet, konnotiert dieses Motiv: Die Protagonistin, die gerade mit ihrem Liebhaber in dem »cabinet« eines Restaurants ihren Ehemann betrogen hat, nimmt beim Blick aus dem Fenster den nächtlichen Boulevard als einen »alcoven« wahr.¹¹ Die nächtliche Straße, die sich dank der Lichter zu einem Alkoven verräumlicht hat, ist für Zolas Protagonisten mehr als einfach ein Ort, der die Tages-Stadt verlängert und »Salons« zur Fortsetzung des Zirkulierens eröffnet. Der Raum, den die Lichter im Dunkeln entstehen lassen, ergänzt hier kompensatorisch die bürgerliche Stadt durch einen Ort, in dem das Begehren seinen Abenteuern nachgehen kann.

Die Phantasmagorie der beleuchteten Straße als eines Alkovens drückt in der Verdichtung eines Bildes aus, dass die Stadtnacht des 19. Jahrhunderts

dank der Beleuchtung nicht nur *topisch* (ein begehbarer Ort), sondern oft auch *heterotopisch* (Foucault)¹² geworden ist. Die Eröffnung von solchen heterotopischen Orten ist ein wichtiger Aspekt der sich wandelnden Stadtnacht des 19. Jahrhunderts,¹³ und sie ist eng mit der Einführung der Beleuchtung verbunden. Die Straßenlaternen ermöglichten, dass sich in der Nacht Räume herausbildeten, die hell genug waren, um sich hineinzuwagen, aber gleichzeitig dunkel genug blieben, um nicht einfach von der Tageswelt annektiert zu werden.¹⁴ In einer Raum-Zeit, in der das Primitiv-Archaische der kosmischen Schwärze sich nun mit dem Elaboriert-Modernen des künstlichen Lichts verband und in der so, wie Edgar Allan Poe schreibt, »alles dunkel [...] und dennoch strahlend«¹⁵ war, konnte eine von einem »bacchantischen Leben«¹⁶ belebte *Gegen-Stadt* ihren Ort finden. Anders als in Stadträumen, in denen das Licht den zivilisatorischen Fortschritt signalisiert, bedeutet es hier nicht die Reinigung der Nacht von ihrem Dunkel, sondern ist ein apollinischer Schleier, der dem dionysischen Dunkel erlaubt, in den Vordergrund zu treten.¹⁷

Die in Zolas Alkovenvergleich mitschwingende assoziative Verbindung der neuen Straßenlaternen mit der Heraufkunft eines spezifisch nächtlichen Raums findet sich auch in den folgenden Versen aus Baudelaires Gedicht *Le Crépuscule du soir*: »A travers les lueurs que tourmente le vent, / La prostitution s'allume dans les rues; / Comme une fourmilière elle ouvre ses issues; / Partout elle se fraye un occulte chemin«¹⁸ (Unter Lichtern, die der Wind bewegt, / flammt in den Straßen die Prostitution auf; / Wie ein Ameisenhaufen öffnet sie ihre Ausgänge; / Überall bahnt sie sich einen geheimen Weg). Wie in dem Alkoven-Vergleich bringen auch hier die Lampen nicht dieselbe Stadtrealität in den Blick, wie sie auch bei Tageslicht sichtbar ist (so in der Saal-Metapher: die Saal-Wände, die das Laternenlicht in die Sichtbarkeit bringt, sind nichts anderes als die auch tagsüber aufragenden Fassaden). Sie »erleuchten« vielmehr die Prostitution – ein Phänomen, das bei Tageslicht keinen Platz in der Stadt hat – und eröffnen so einen qualitativ neuen Raum, in den bislang Abgedrängtes, auf einem »geheimen Weg« seine unterirdischen »Ameisenhaufen« hinter sich lassend, eindringt und Sichtbarkeit erreicht.

In einem Prosagedicht, das gleichfalls den Titel *Au Crépuscule du soir* trägt, spielt Baudelaire erneut auf die Erfahrung an, dass dank der Lichter die Stadtnacht eine Raumzeit für Gegen-Räume geworden ist. Die Nacht, so Baudelaires allegorischer Text, sei vergleichbar mit »une de ces robes étranges de danseuses, où une gaze transparente et sombre laisse entrevoir les splendeurs amorties d'une jupe éclatante«¹⁹ (einem dieser fremdartigen Tänzerinnenkleider, in denen ein transparenter und dunkler Schleier den abgedämpften Glanz eines leuchtenden Rocks durchblicken lässt). Die Raumthematik ist

(wenn auch auf versteckte Weise) in Baudelaires überraschender Abwandlung der Metapher des ›Mantels der Nacht‹ (einer häufigen Metapher für die vor-moderne Nacht) präsent: In Baudelaires Vergleich erscheint die Nacht nicht mehr wie in der literarischen Tradition als Gewand, das nach dem Untergang der Sonne die Welt in Schwärze hüllt, sondern als ›fremdartiges Kleid‹ einer Tänzerin. Der entscheidende Unterschied ist, dass dieses Kleid anders als der traditionelle ›Mantel der Nacht‹ nicht in Dunkelheit einhüllt, sondern als »gaze transparente« durchsichtig ist. Als »gaze transparente« eröffnet es implizit eine räumliche Dimension: Es lässt in die hinter dieser ersten Stoffschicht liegende Tiefe schauen und gibt den Blick auf einen dort leuchtenden Rock frei. Die »splendeurs amorties d'une jupe éclatante«, von denen Baudelaire spricht, können als die künstlichen Lichter gedeutet werden, die in der traditionellen Nacht (der das Bild des undurchsichtigen Mantels perfekt entsprach) nicht existiert hatten. In Baudelaires Allegorie repräsentiert der Rock, der durch das Kleid durchscheint, den Straßenraum mit seinen Lichtern, der nun der Nacht eine räumliche Tiefe gibt und der hier unverkennbar ein Gegenraum zum Alltagsraum ist.²⁰ (Der durchschimmernde Glanz des zweiten Rocks kündigt die Neonlichter an, die in der zur durchsichtigen »gaze« transformierten Stadtnacht des 20. Jahrhunderts an den Fassaden der Amüsierviertel aufblinken werden und zum Abschwanken in die Orte des Nachtlebens verführen wollen.)

Neben der Wahrnehmung der beleuchteten Straße als ›Salon‹, in dem die Passanten ihre Befreiung aus der traditionellen Nachtstarre genießen, und der Wahrnehmung als ›Alkoven‹, der eine Gegen-Sphäre für die Abenteuer der Sinnlichkeit eröffnet, gibt es noch eine dritte Art von nächtlicher Raumerfahrung, die für die Wandlung des Stadtlebens im 19. Jahrhundert symptomatisch ist. Dieser dritte Typ von Wahrnehmungsbild assoziiert mit den Lichtern die Herausbildung eines Raums, in dem die traditionelle opake Sphäre aus Dunkel sich in Klarheit und Unverborgenheit auch noch des kleinsten Details aufgelöst hat. Die Nacht ist in diesem Wahrnehmungsmuster von ihrer Schwärze gereinigt und zu einem Raum absoluter Transparenz aufgeklärt.

Auf eher biedermeierliche Weise taucht dieses Motiv mehrfach in Darstellungen auf, die in Szene setzen, dass nun die Lektüre von Buch, Zeitung oder Korrespondenz zur Nachtzeit im öffentlichen Straßenraum möglich ist. Ein Journalist der *Vossischen Zeitung* beispielsweise beobachtete 1826 bei dem ersten Einsatz der neuen Gaslaternen auf dem Boulevard *Unter den Linden*: »Nicht in dürftigen Flämmchen, sondern in handbreiten Strömen schießt das blendende Licht hervor, das so rein ist, daß man auch in einer Entfernung von 20–30 Schritten einen Brief recht gut lesen konnte.«²¹ Die Betonung des spek-

takulären Triumphs der Sichtbarkeit, den die Straßenlaternen errungen haben, hat einen beruhigenden Effekt: Die Wahrnehmung der beleuchteten Straße als eines transparenten Sichtfelds suggeriert, dass die Nacht nun Raumdispositive bereithält, die auf das virulent gewordene Problem der sich der traditionellen Kontrolle entziehenden anonymen Massen reagieren. Aufschlussreich sind diese Beschreibungen der transparent gewordenen nächtlichen Straße insbesondere dann, wenn in ihnen die Lichter nicht einfach nur die Nacht als Versteck ineffektiv machen, sondern zudem die Dauerpräsenz einer Macht im Stadtraum »materialisieren«, die unabhängig von der Anwesenheit von Aufsichtspersonen wirksam ist.²² (Das zu Beginn des 20. Jahrhunderts angeführte Argument eines Lyoner Abgeordneten – »un candélabre coûte moins cher qu'un policier«²³ keine Straßenlaterne ist billiger als ein Polizist – fasst prägnant die enge Verbindung zwischen künstlichem Licht und Staatsgewalt zusammen.) Der dritte für die Stadtgesellschaft des 19. Jahrhunderts charakteristische Raumtypus, der sich neben den beiden beschriebenen Raumformen »Saak« und »Alkoven« in die Wahrnehmungsbilder der beleuchteten Straße einzeichnen kann, deutet sich in diesen Beschreibungen an: Es ist ein Raum, in dem die Lichter aufgrund ihrer Ambivalenz eine Sichtbarkeit erzeugen, in der man sieht, immer aber auch damit rechnen muss, gesehen zu werden, in dem die Lichter also das Medium einer *société disciplinaire* sind.²⁴ Das dritte für die Gesellschaft des 19. Jahrhunderts repräsentative Wahrnehmungsmuster der beleuchteten Straße erschließt diese als einen panoptischen Raum.

Ein vormodernes Beispiel für eine Darstellung, in der die erleuchtete Straße an einen panoptischen Raum erinnert, vermittelt eine der ältesten Darstellungen der Stadtbeleuchtung, die wir kennen: der Kupferstich, der die Einführung von Laternen in Leipzig am 24. Dezember 1701 dokumentiert.²⁵ Die Laternen, die sich auf dieser Graphik mit ihren hell leuchtenden Öllichtern in klarer geometrischer Anordnung in die Tiefe staffeln, höhlen im Dunkel der Nacht einen Raum aus, in dem die einzelnen Personengruppen wie auf einer Bühne einem Blick ausgesetzt sind, dem kein Detail verborgen bleibt. (Wie um den panoptischen Charakter des von den Laternen aufgefalteten Straßenraums zu unterstreichen, hat der Verfertiger des Kupferstichs eigens eine Beobachterfigur in eines der auf die Straße sich öffnenden Fenster gestellt.)

Der panoptische Raum, den der Leipziger Kupferstich evoziert, gehört noch in den Kontext der Macht- und Ordnungsstrategien des absolutistischen Feudalstaats. Eine Beschreibung der beleuchteten Straße, die der schon zitierte de Amicis gibt, führt näher an die von Foucault beschriebene Disziplinargesellschaft des 19. Jahrhunderts heran. De Amicis erlebt in dieser Textpassage die Straßenszenarie nicht nur als ein hypertransparentes Sichtfeld, sondern

zudem als einen Raum, der eine Selbstkontrolle der Passanten auslöst. Das Maximum an Sichtbarkeit, das dank der Lichter in die Stadtnacht eingezogen ist, veranschaulicht der Autor zunächst mit einer Variante des zitierten Lektüremotivs: Auf den Trottoirs, so stellt er fest, könne bei Lichtverhältnissen, die keine ›Unze Schatten‹ belassen, selbst eine Nadel wiedergefunden werden. Disziplinierend im Sinne der *société disciplinaire* ist dieser Raum, da die auf den Boulevards herrschende Sichtbarkeit so total ist, dass sogar die eigene Person zum Beobachtungsobjekt wird: »Tous les visages sont éclairés. On voit son propre image réfléchie de tout côté. On voit tout«²⁶. (Alle Gesichter sind beleuchtet. Überall sieht man sein widergespiegelter Bild. Man sieht alles.) Die Folge dieser die Beobachtbarkeit der eigenen Person implizierenden Allsichtbarkeit ist, wie de Amicis beobachtet, die unwillkürliche Selbstkontrolle des eigenen Verhaltens. Die dem »grande lumière« ausgesetzten Passanten, konstatiert er, überwachen spontan (also allein aufgrund des als Disziplinierungsdispositivs wirkenden Lichts) ihr Verhalten: »On regarde beaucoup et on parle peu, ou à voix basse, comme par respect pour le lieu, ou parce que la grande lumière impose une certaine retenue«²⁷. (Man schaut viel und spricht wenig oder mit leiser Stimme, wie aus Respekt vor dem Ort oder weil das helle Licht eine gewisse Zurückhaltung auferlegt.)

Solche Beschreibungen, in denen die Straßenbeleuchtung sich als Teil der ›Mikrophysik‹ einer nicht direkt greifbaren Aufforderung zur Anpassung an die Normen der Gesellschaft erweist, finden sich vielfach in Texten des 19. und auch des 20. Jahrhunderts. Ein weiteres Beispiel für die Erfahrung der beleuchteten Straße als eines Raums, der die Individuen aus der traditionellen Privatheit der Nacht in eine zur Selbstkontrolle anhaltende imaginäre Überwachtheit versetzt, gibt der Naturalist Wilhelm Bölsche in seinem in der Zeit der Einführung der elektrischen Straßenbeleuchtung geschriebenen Berlin-Roman *Die Mittagsgöttin* (1891). Wie bei de Amicis wirken die beleuchteten Straßen auch hier regulierend auf das Verhalten der Personen ein. Die Lichter halten den Protagonisten, der in dieser Passage in eine Liebesgeschichte, die im Romankontext als unverantwortlich verworfen wird, involviert ist, zur Korrektur seines Verhalten an: Er erlebt den Schein der Straßenlaternen, der auf das Paar fällt, als »eine hemmende Macht, ein Etwas, eine Person, die unserem Lieben den Zauber nahm. Es war, als küsse man in dem Lichtschein, der auf der fremden Lippe lag, zugleich ein kaltes, trennendes Gespenst«²⁸.

Auch wenn de Amicis' und Bölsches Beschreibungen der nächtlichen Straße als eines disziplinierenden Raums keine explizite Raumform als Metapher für die Nachtszene anbieten, zeichnet sich auch in ihnen ab, dass für die Stadtgesellschaft des 19. Jahrhunderts die Umwandlung der bislang unräumlichen

Stadtnacht zu einem Raum eine soziale Notwendigkeit war. Das allnächtliche Verschwinden des Stadtraums in kompakte Dunkelheit war nicht mehr akzeptabel: weder für diejenigen, die nach Kompensationen für das entfremdete Leben suchten und dazu spezifisch nächtlicher Räume bedurften (in den Worten Baudelaires einer »jupe éclatante« hinter der zur »gaze transparente« gewordenen Nacht), noch für diejenigen, die um die Sicherheit unter Bedingungen einer Massengesellschaft besorgt waren.

Eine Werbeanzeige der *General Electric Company*, die aus der Zeit des Ersten Weltkriegs stammt, resümiert dieses Muster, die beleuchtete Straße als die Eröffnung eines in der Stadtnacht plötzlich aufgefalteten Raums wahrzunehmen. Das Plakat zeigt auf seiner linken Hälfte eine Straßenlaterne, deren Leuchtzylinder sich bei genauerem Hinsehen als eine Art Zauberkugel erweist: Im Inneren dieses Lichtzylinders erzeugt das weiße elektrische Licht – auf magische Weise – raumschöpferisch eine klar in ihrer Dreidimensionalität strukturierte Straßenszene, die dann über den Zylinder hinausreichend, in die rechte Bildhälfte emaniert und sich dort in die Stadtnacht hineinstülpt.²⁹ Das Wesen des Laternenlichts, so suggeriert das Plakat, ist es, die Stadtnacht zu einem Raum zu öffnen.

Raumauflösung

Für die Großstädte seit dem Ende des 19. Jahrhunderts sind andere als die bislang beschriebenen Wahrnehmungsbilder der beleuchteten Straße aufschlussreich. Die nun repräsentativen Erfahrungsmuster spiegeln den Umstand wider, dass das Lichtregiment zunehmend in den Dienst einer Ökonomie gerät, die von den Massen eine Mitwirkung und zwar nicht mehr nur bei der Produktion des gesellschaftlichen Reichtums (in der Rolle des Proletariats), sondern auch bei dessen Konsumation (in der Rolle des Kunden) einfordert und die entsprechend Dispositive der Verlockung schafft.³⁰ Eine unmittelbar ins Auge fallende Auswirkung dieser neuen Ökonomie auf die Lichter im Stadtraum ist die nach der Wende zum 20. Jahrhundert rapide erfolgende Vervielfältigung von Lichtquellen, die nicht Sichtbarkeit geben, sondern selbst gesehen werden wollen; das Licht der Straßenlaternen wird zunehmend vom Licht der leuchtenden Zeichen, wie etwa von Neon-Röhren ausgestrahlter Werbeschriften und Werbebilder, ergänzt.

Die den Erfordernissen der Konsumgesellschaft entsprechende neue Illuminationspraxis findet ihren Niederschlag in Wahrnehmungsbildern der beleuchteten Straßen, in denen die Lichter nicht mehr in erster Linie die Erschließung der spezifischen Räume bewirken, für die die sich etablierende bürgerliche

Gesellschaft einen Bedarf hatte (Räume zum abendlichen und nächtlichen Zirkulieren, heterotopische Räume für das Nachtleben, Räume der ›Disziplinierung‹). Für die sich entfaltende ›Gesellschaft des Spektakels‹ (Guy Debord) sind eher Wahrnehmungsbilder repräsentativ, die die City-Lichter weniger als eine Erweiterung denn als eine Steigerung, eine Intensivierung der Stadt empfinden, und die dafür sensibel sind, dass von den Lichtern eine hypnotisierende Wirkung auf die Subjekte ausgehen kann. Die an den Lichtern wahrgenommene Bannkraft kann dabei zu subjektiven Wahrnehmungsbildern führen, in denen die einst als raumkonstituierend erlebte Qualität der Beleuchtung sich geradezu ins Gegenteil verkehrt und der objektive Raum phänomenologisch gesehen als aufgelöst erscheint.

Auch wenn diese Wahrnehmungsbilder, in denen der Raumaspekt an Bedeutung verliert, symptomatisch für die spezifischen Prioritäten der Konsumgesellschaft des 20. Jahrhunderts sind, ist eine klare zeitliche Unterscheidung zwischen einer Epoche eher raumorientierter und einer Epoche eher lichterorientierter Wahrnehmungsbilder (und entsprechend zwischen einer Beleuchtungspraxis, die mehr am Erhellen und einer Beleuchtungspraxis, die eher an der Beschleunigung des Warenumsatzes orientiert ist) kaum möglich. Seit der Einführung der Straßenbeleuchtung haben die künstlichen Lichter immer unter anderem auch die Blicke zu bannen und die Passanten auf Konsum einzustimmen versucht. Schon Baudelaires Prosagedicht *Au Crépuscule du soir* hätte sich auch einer Deutung erschlossen, die die »jupe éclatante« als Ausdruck der Faszinationskraft der Lichter selbst interpretierte und nicht als Metapher einer räumlichen Tiefe, die sich hinter der »gaze transparente« aufgetan hat. Und die oben zitierte Paris-Beschreibung de Amicis aus dem Jahre 1878, in denen die Lichter einen Disziplinierungsraum entstehen lassen, notiert gleichfalls Beobachtungen, die festhalten, dass schon im Gasbeleuchtungszeitalter die Lichtreize eine geradezu hypnotisierende Wirkung ausüben konnten: Bei seinem abendlichen Spaziergang auf den Boulevards, konstatiert der Italiener, habe er die »glitzernden Straßen« als die Entfesselung einer Empfindung erlebt, die an die Wirkung von Haschisch erinnere; eine »Sucht nach Vergnügen« habe seinen Körper durchflammt.³¹ De Amicis dokumentiert hier ausdruckskräftig, dass die Stadtzentren sich schon im Paris der Weltausstellungen auf die Bannung und Verführung der Massen zu spezialisieren begannen und dabei den Lichtern die Rolle eines »nouvel opium du peuple«³² zuteilten.

Insbesondere nach der Einführung der elektrischen Glühbirnen, also in den beiden letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, wird es für viele Beobachter offensichtlich, dass das ungleich hellere Licht, das nun den Laternen entströmt, nicht die »kommunalbehördliche Klarheit«³³ einer funktionalen

Beleuchtung eröffnet. Den neuen Lichter, so scheint es beispielsweise einem Journalisten des *Berliner Lokalanzeigers* im Jahre 1898, gehe es gar nicht um Raumerhellung, sondern um deren eigenes Strahlen: »Heute ist die Beleuchtung Selbstzweck geworden. Schon sie allein soll Bewunderung und Aufmerksamkeit erregen.«³⁴ (Kracauer wird in den 1920er Jahren – in dem Jahrzehnt der Durchsetzung der Neonlampen – einen ähnlichen Eindruck haben: Die Lichter, notiert er, seien »zu ihrem eigenen Gefallen versammelt«³⁵.) Emblematisch für diese sich nun verstärkende Selbstbezüglichkeit der Lichter ist Giacomo Ballas 1909 entstandenes Gemälde *Lampe à arc*. Deutlich anders als in der oben interpretierten Zeichnung der Werbeanzeige der General Electric Company füllt hier die Lampe die gesamte Bildfläche aus. Nunmehr alleiniger Blickgegenstand, entfaltet sie nicht das Dunkel der Nacht zu einem urbanen Raum, sondern ihr eigenes Leuchten in einer funkelnden Lichtaura. Ballas Verklärung einer elektrischen Laterne zu einem ästhetischen Objekt entspricht der neuen Erfahrung, die die Lichter nicht mehr als Fermente der Transformation der traditionellen Stadtnacht in einen Raum, sondern als eigenständigen Wahrnehmungsstoff erlebt. Apollinaireres lyrisches Ich, das Anfang des 20. Jahrhunderts auf den Boulevards flaniert, erblickt dementsprechend statt eines Straßen-Saals das raumindifferente Leuchten »flammender Elektrizität« (das Gedicht evoziert die »soirs de Paris [...] flamboyant de l'électricité«³⁶). Das Leuchten kann nun als fast so etwas wie eine autonome Substanz erscheinen, die den öffentlichen Raum infiltriert (statt ihn zu erschließen). So erlebt der Protagonist von Conrad Albertis naturalistischem Berlin-Roman *Wer ist der Stärkere?* (1888) das elektrische Licht der neuen Bogenlampen als eine Flutmasse, die die Stadt überschwemmt: »Er sah das Bogenlicht in bunten, weißblauen Wellen über die Wege, die Menschen, die Wagen hin fluthen, an den Fassaden hinauflecken und die Auslagen der Schaufenster in mächtigem Strome baden«³⁷. Die Konzentration des Blicks auf das Licht als autonomen Wahrnehmungsstoff entwickelte auch schon de Amicis: Statt der beleuchteten Objekte fallen ihm die ästhetischen Effekte des als »Regen« oder »Pfeile« einfallenden Lichts auf; wie ein impressionistischer Maler beobachtet er die Lichtbrechungen und -spiegelungen, das Zusammenfließen und Auseinanderstieben der Lichtmassen.³⁸

Die Verschiebung, die bei der Wahrnehmung der beleuchteten Straßenszene stattgefunden hat, ist deutlich: Statt der »materiellen« Phänomene, die die Laternen in die Sichtbarkeit bringen, wird das immaterielle Licht selbst thematisiert. Das Licht wird nicht mehr als ein eröffnendes Mittel, eine Ermöglichkeitsbedingung, sondern als für sich selbst existierendes Wahrnehmungsobjekt auffällig. Solche sich von der Lockungskraft des Lichts überwältigen lassende

Wahrnehmungen finden vor dem Hintergrund einer latenten Großstadtangst um 1900 mehrfach ihren Ausdruck in Darstellungen, in denen die Lichter, statt Räume für neue Lebensmöglichkeiten anzubieten, beklemmen: Die Lichter können zu jenen Phänomenen gehören, die wie so vieles andere in den Städten zu zahlreich sind und so eine Sorge um die eigene Individualität auslösen. Der Protagonist von Albertis Roman fragt sich beispielsweise ängstlich, ob er im »grelle fluthenden Lichtermeer« der Großstadt »spurlos untergehen« werde.³⁹

Synästhetische Beschreibungen des elektrischen Lichts dokumentieren mit besonderer Prägnanz das Aufkommen von Wahrnehmungsbildern, in denen Räumlichkeit keine Rolle mehr spielt oder sogar negiert wird. Einem Kritiker der ersten Lichtreklamen erschien zum Beispiel deren visuelle Ausstrahlung als »ins Sichtbare übersetztelr Lärm«⁴⁰. Und Kracauer schreibt einige Jahre später ganz ähnlich: »In den Hauptquartieren des Nachtlebens ist die Illumination so grell, daß man sich die Ohren zuhalten muß.«⁴¹ Die Lärmmetapher ist doppelt sprechend: Das synästhetische Abschwenken zum Akustischen und damit zu einem nichteuklidischen Phänomen, das zudem als Lärm eine Überreizung der Sinne bewirkt, impliziert, dass die Lichter nun weder als mit Räumen, die in der Nacht sich öffnen, noch auch überhaupt als ein erschließendes Medium wahrgenommen werden. Der Lärmvergleich macht deutlich, dass im Kontext der zunehmenden kommerziellen Verwendung von Beleuchtung das künstliche Licht offensichtlich die aufklärerische Konnotation, die es im fortschrittsoptimistischen 19. Jahrhundert häufig hatte, verliert. Licht, vor dem man sich die Ohren zuhält, ist das Gegenteil jener zur Kontemplation einladenden Transparenz, die einige Jahrzehnte zuvor mehrere Zeitzeugen an den beleuchteten neuen öffentlichen Räumen so sehr fasziniert hatte, dass sie diese mit dem Motiv eines seiner Lektüre nachgehenden Passanten eigens in Szene gesetzt hatten. Kracauer hat diesen Verlust an entbergender (aufklärerischer) Potenz von Lichtern, die »lautstark« selbst wahrgenommen werden wollen, im Blick, wenn er zwei Jahrzehnte später schreibt: »der rötliche Schimmer, der ihnen [den Leuchtreklamen] nachwallt, legt sich als Hülle über das Denken«⁴². Die Nacht ist so inmitten der großstädtischen Lightscape wieder wie in vormodernen Zeit ein Mantel – eine »Hülle« –, nun aber übt nicht mehr das Dunkel, sondern das Licht selbst diese zudeckende Funktion aus. Die Verlagerung des Interesses hin zur Realität des Lichtes selbst impliziert nicht nur einfach ein Zurücktreten der Aufmerksamkeit für die raumkonstituierende Auswirkung von Beleuchtung. In vielen Wahrnehmungsbildern ist die Aufmerksamkeit nun so sehr von den Lichtern selbst fasziniert, man könnte beinahe sagen hypnotisiert, dass der Raumaspekt der nächtlichen Straße nicht nur ignoriert,

sondern als aufgehoben empfunden wird. Besonders repräsentativ für die sich verändernde Stadtnacht sind Wahrnehmungsbilder, die ihren Vorgängern aus der Einführungszeit des Kunstlichtes geradezu antagonistisch entgegenstehen: Die Lichter scheinen in ihnen den Raumeindruck regelrecht zu zerstören.

Eine frühe Andeutung einer solchen Erfahrung, für die das Raumgefühl durch die Lichter unterminiert wird, gibt eine Straßenbeschreibung August Endells vom Beginn des 20. Jahrhunderts. In diesem Text sind es ausgerechnet die Lichter selbst, die den Saal-Eindruck, der einige Jahrzehnte früher den Zeitzeugen der Einführung der Straßenbeleuchtung bei ihrem nächtlichen Ausschwärmen ein Gefühl von Heimeligkeit suggeriert hatte, zum Einstürzen bringen: »Aus den unteren Geschossen der Häuser, aus der langen Ladenreihe bricht buntes Licht hervor [...]. Die Häuser scheinen in der Luft zu schweben, und unter ihnen, wie aus aufgesperrten Mäulern, quillt die gleisende [!] Lichtflut«⁴³. Indem Endell eine Lichtarchitektur *avant la lettre*, die die Gebäude, befreit von Materialität, ins »Schweben bringt«, im beleuchteten Berlin erblickt, evoziert er ein Straßenbild, dessen Raumgerüst in Frage gestellt ist. Endell führt damit an ein neues Wahrnehmungsmuster der beleuchteten Straße heran, das ein Jahrzehnt später bei Delmerle in seinem *Manifeste futuriste de Montmartre* (1913) einen deutlich radikaleren Ausdruck finden wird. Aus der bei Endell noch sanften Auflösung der Raumstatik durch eine die Gebäudesockel auflösende »Lichtflut« ist die Attacke einer den Raum »zerlöchernden Kraft geworden, die aus den Laternen herausschießt: »Et le soir [...] des milles lampes électriques troueront de leurs faisceaux lumineux les grandes artères pleines de bruit et de mouvement.«⁴⁴ (Und am Abend durchlöchern tausende von elektrischen Lampen mit ihren Lichtbündeln die großen, von Geräusch und Bewegung erfüllten Hauptstraßen.)

Lichter, die wie bei dem Futuristen Delmerle die Straße »durchlöchern«, sind alles andere als ein erschließendes Mittel, das dem Dunkel die Ausdehnung eines von der Stadtgesellschaft nutzbaren Raums gibt. Im Zusammenhang mit der kommerziell veranlassten Intensivierung der Lichter hat sich die Aufmerksamkeit der Wahrnehmenden auf andere Wirkeffekte von Beleuchtung – auf Wirkeffekte, die dem Raumeindruck entgegenstehen – verlagert. Die Nichträumlichkeit, wie sie sich bei Endell und Delmerle vorbereitet hat, wird von den 1920er Jahren an das Merkmal sein, dass nun einen großen Teil der repräsentativen Wahrnehmungsbilder der »elektrischen Stadt« von ihren Vorgängern aus der Gasbeleuchtungszeit unterscheidet.⁴⁵ Der russische Filmregisseur Sergej Eisenstein hat diesem neuen Wahrnehmungsparadigma einen besonders deutlichen Ausdruck gegeben; die Lichter, zu denen nun die bunten Neon-Röhren mit ihrer kinetischen Blinkdynamik gehören, bewirken bei ihm

nicht nur wie bei Endell den Eindruck schwebender Gebäude oder wie bei Delmerle durchlöcherter Straßen, sondern die Räumlichkeit insgesamt scheint in ihren Grundstrukturen »washed away«: »All sense of perspective and of realistic depth is washed away by a nocturnal sea of electric advertising. Far and near, small (in the foreground) and large (in the background), soaring aloft and dying away, racing and circling, bursting and vanishing – these lights tend to abolish all sense of real space, finally melting into a single plane of coloured light points and neon lines moving over a surface of black velvet.«¹⁶

Auch wenn, wie hier bei Eisenstein, eine avantgardistische Entgrenzungslust die textliche und bildnerische Ausformung dieser neuen Wahrnehmungsbilder oft beeinflusst und zu einer ästhetischen Verstärkung des vom Verwirrungspotential der Lichtersignale ausgehenden *thrills* führt,¹⁷ veranschaulicht die Außerkraftsetzung der »Anschauungsform« Raum den weiten Abstand, der die nächtlichen Citys des 20. Jahrhunderts von einer Großstadt trennt, deren Nacht in »Salon«- oder »Alkoven«-Phantasmagorien erlebt werden konnte.

Wie wenig die Großstadtnacht des 20. Jahrhunderts mit ihren unmittelbar bannen wollenden (und direkt auf die Aktivierung des Kaufbegehrens der Passanten zielenden) Lichtern die Großstadt des vorangegangenen Jahrhunderts ist, illustriert auch die Gegenübersetzung der Raumerfahrungen, die der panoramatische Blick auf die Stadtnacht des Feuilletonisten Paul Féval und ein vergleichbarer Vogelperspektiven-Blick Siegfried Kracauers geben. Féval sieht im Jahre 1851 unter dem Einfluss der Lichter einen »Stadtplan«, Kracauer im Jahre 1930 ein »Getümmel ohne Tiefe«. Das Bild, das sich Féval in den Zeiten einer noch zurückhaltenden Beleuchtung von den Höhen des Pariser Montmartre darbot, ist, dem Blickwinkel entsprechend, zwar auf die Zweidimensionalität verkürzt, zeigt aber unverkennbar eine Nachtlandschaft, die sich dank der Lichter als ein Raumnetz erschließt, das Zirkulationsbewegungen gegenüber offen ist: »les réverbères, espacés symétriquement, tracent des lignes, et, avec un peu de bonne volonté, les lampions aidant, on peut reconstruire le plan complet de la grande ville.«¹⁸ (die in gleichmäßigen Abständen aufgestellten Straßenlaternen ergeben Linien und man kann bei etwas gutem Willen mit Hilfe der Laternen den vollständigen Plan der großen Stadt rekonstruieren.) In dem 80 Jahre später verfassten Berlin-Text Kracauers erschließen die gleichfalls weitflächig von oben überblickten Stadtlichter keinen offenen Raum (auch wenn Kracauer sie als »über den Raum verteilt« charakterisiert). Anders als bei Féval fügen sie sich nicht zu einer Ordnung, die das Raumgefüge der Stadt (so wie es im Stadtgrundriss seine Basis hat) in der Nacht sichtbar werden lässt. Statt des »plan complet de la grande ville« drängen sich die Signale einzelner Gebäude (als »blendendes Orange«) der Wahrnehmung auf und er-

zeugen insgesamt »ein Getümmel, das keine Tiefe hat«: »Die Lichter sind über den Raum verteilt, sie harren still oder bewegen sich wie an Schnüren, und vorne, zum Greifen nah, leuchtet ein blendendes Orange, mit dessen Hilfe eine Großgarage ihren eigenen Ruf weithin verbreitet. Mitten aus dem Getümmel, das keine Tiefe hat, erhebt sich ein strahlender Baum: der Rundfunkurm.«⁴⁹

Der offene Raum

Der Eindruck eines Zusammenbruchs von räumlicher Organisation, der Lichtbeschreibungen in der Art von Sergej Eisensteins Text kennzeichnet, ist nicht zuletzt auch medial vermittelt: Das Beispiel der avantgardistischen Malerei, die die Wirklichkeit nicht mehr zentralperspektivisch organisiert, hat sich auf das Sehen der Realwelt der großstädtischen Lichtszenerien ausgewirkt.

Die avantgardistische Kunst hat in den 1920er Jahren mit zwei ihrer Strömungen die visuelle Stadtlichterfahrung auf unterschiedliche Weise prägen können. Einerseits war es der Futurismus, der zu Wahrnehmungsbildern anregte, in denen, wie angedeutet, die aufdringlich gewordenen Lichter – die »Raketenfeuer der beweglichen Lichtreklamen«⁵⁰, wie der Architekt Erich Mendelsohn schrieb – als Vektoren wirkten, die den behäbigen dreidimensionalen Raum zu einem a-räumlichen Energiefeld dynamisierten. Andererseits beeinflussten die abstrakte Malerei, der Suprematismus und der Konstruktivismus die Wahrnehmung einiger ästhetisch sensibler Stadtbeobachter: Das Lichterspektakel der Citys erschien ihnen als Anbahnung eines Durchbruchs zu einer sublimierten Wirklichkeit, die die Architekturmassen hinter sich lässt und eine Ausdrucksqualität eröffnet, in der der »freie Mensch« zu einer höheren Potentialität seines Wesens aufsteigen kann.

Der Bauhauskünstler Laszlo Moholy-Nagy hat diesem »spirituellen« Blick auf die Stadtlichter besonders interessante Perspektiven abgewonnen. Anders als bei seinen futuristisch inspirierten Zeitgenossen führen die Lichter der »elektrischen Stadt« bei ihm nicht zu einer Phänomenologie der Raumauflösung. Seine Wahrnehmung unterscheidet sich von der im 19. Jahrhundert verbreiteten Fokussierung auf die Raumerschließungskraft der Lichter durch einen anderen Aspekt: Die künstlichen Lichter eröffnen bei ihm statt eines quantitativen Raum- oder Sichtbarkeitsgewinns den Ansatz zu einer qualitativ veränderten Raumerfahrung. Moholy-Nagys Großstadtlichtererfahrung steht im Kontext der von ihm anvisierten konstruktivistischen Raumkunst: einer Raumkunst, die nicht mehr dem traditionellen Modell von Skulptur und Architektur als statischen Anordnungen von Volumen folgt, sondern Ausdruckswelten schafft, die als eigentliches Wesen des Raumes »bewegungsbeziehungen aller

dimensionsrichtungen, und [...] fluktuierende kräfteverhältnisse«⁵¹ erfahrbar werden lassen und das Bewusstsein dafür entwickeln, dass Räumlichkeit nicht Einschließung, sondern Offenheit bedeutet.

Die Citybeleuchtung zieht die Aufmerksamkeit Moholy-Nagys auf sich, da das Licht (und insbesondere das künstliche Licht) in seiner Ästhetik des »offenen raums« (MA, 21) ein wichtiges Gestaltungsmittel ist. Bei seiner vielfältig betriebenen Beschäftigung mit Licht geht es Moholy-Nagy nicht um dessen konventionelle Funktion, passive Bedingung von Sichtbarkeit zu sein (als solches entspricht es einer realistisch-mimetischen Kunst), sondern um Licht als operatives Medium zur »aktivmachung« (MA, 163) und Dematerialisierung des Raums. Das »vielfältige spiel der lichtreklamen« kann ihm als Anbahnung eines »neuen ausdrucksgebiet, das auf seinen gestalter wahrscheinlich nicht mehr lange zu warten braucht« erscheinen (MA, 166). Auch wenn es sich einer »abhängigen reklamearbeit« (MA, 172) verdankt, enthält es für ihn das Potential zu einer ästhetischen Kultur, die den Menschen darauf einübt, »to see everything in relationship«⁵².

Es sind drei Aspekte, die Moholy-Nagy das Lichterspektakel als ein »promise for the future«⁵³ erscheinen lassen. An erster Stelle sind es die zahlreich gewordenen kinetischen Lichter (»die reflektoren und neonröhren der reklamebeleuchtungen, die sich drehenden leuchtbuchstaben der firmenschilder, die rotierenden mechanismen aus farbigen glühbirnen, das breite band der lichtwanderschriften« [MA, 166]), die ihm den Eindruck eingeben, in den beleuchteten Citys flimmere der Vorschein einer neuen Kunst. Seine Fotografie »diagramm der lichtbewegungen, herrührend von lichtreklamen, straßenlaternen und vorbeifahrenden wagen« (MA, 170) gestaltet das raumästhetische Konzept, das er mit diesen kinetischen Lichtquellen verbindet: Auf seiner Fotografie ziehen die Spuren der dreidimensional bewegten Lichter sich zu Linien aus und zeichnen ein immaterielles »Volumen« in den Straßenraum. Solche immateriellen Volumen sind ein Hauptanliegen von Moholy-Nagys Raumgestaltungen. Moholy-Nagy unterscheidet zwischen »zweierlei volumen«: »1) abtastbaren massenumfang, in gewicht messbar 2) nur visuell erlebbarer, durch bewegung entstehender virtueller umfang, körperlos, gleichwohl in dreidimensionaler ausdehnung erkennbar« (MA, 167). Sie repräsentieren sein Ideal von Ausdrucksformen, bei denen die gestalteten Materialien nur noch »träger von raumschaffenden und raumteilenden beziehungen« (MA, 211) sind und die so den »unwägbaren, unsichtbaren und doch allgegenwärtigen raum« (MA, 222) zur Darstellung bringen. Moholy-Nagy unterscheidet von dem abtastbaren Volumen »den nur visuell erlebten, durch bewegung entstehenden umfang, der – obwohl körperlos – doch in dreidimensionalen ausdehnung erkennbar,

ausgesprochen plastisches gestaltungselement ist«; er illustriert ein solches virtuelles Volumen mit dem Foto eines »beleuchteten und sich drehenden karussels in blackpoll (england)« (*MA*, 167).⁵⁴ Die in der Stadtnacht beobachtbaren beweglichen Reklamelichter enthalten für Moholy-Nagy in nuce die ästhetischen Effekte, die er mit seinen eigenen kinetischen Plastiken und seinem Raum-Licht-Modulator zu erreichen versuchte.

Den zweiten Aspekt, der ihn an den Großstadtlichtern fasziniert, kennzeichnet gleichfalls eine Tendenz zur Dematerialisierung körperhafter Wirklichkeit. Bei diesem zweiten Kunstlichtphänomen handelt es sich um die in den 1920er Jahren wichtig werdende Fassadenbeleuchtung durch lichtstarke Scheinwerfer und Reflektoren. (In *Von Material zu Architektur* bildet Moholy-Nagy eigens eine »reklame-kanone« und einen Scheinwerfer ab, »mit dem man jede beliebige schrift und jedes beliebige bild gegen natürliche oder künstliche wolken werfen kann« [*MA*, 173 f.]) Auf die Gebäudewände projizierte Lichtflächen, so deutet er das Spektakel, vollziehen den Übergang von der an das stoffliche Pigment gebundenen traditionellen Malerei zu einer immateriellen »Lichtmalerei« (und damit jene ästhetische Revolution, die retrospektiv gesehen einen tiefergehenden Wandel bedeutet als der Übergang von der gegenständlichen zur abstrakten Kunst).⁵⁵ Die künftige Malerei, so erwartet er, wird bei ihrer Suche nach der Sublimierung des Materials »an stelle von farbstoff mit direktem licht, mit fließendem, oszillierendem, farbigen licht »malen« (*MA*, 91) und so die »letzte vereinfachung des bildes« bringen: den »projektionsschirm« (*MA*, 90).

Der dritte kunstrevolutionäre Aspekt, der sich für Moholy-Nagy mit den Lichtern der Großstadt verbindet und der die Stadtwelt gewissermaßen zu einem öffentlichen Atelier werden lässt, in dem sich neue Kunstpraktiken vorbereiten, betrifft nicht das elektrische Licht, sondern eine andere Form des künstlichen Lichts: das reflektierte Licht, wie es von spiegelnden Flächen erzeugt wird. Diese Form von Licht gewann mit den sich in den 1920er Jahren entwickelnden ersten Ansätzen zur Ersetzung der traditionellen Fassaden durch gläserne Spiegelflächen an Bedeutung. In der Verwendung, die Moholy-Nagy dem Material Glas gibt, vollzieht dieses gegenüber dem 19. Jahrhundert in seinem raumbildenden Effekt eine analoge Entwicklung wie die künstliche Beleuchtung: Es wandelt sich aus einem Baustoff zur Gewinnung neuer Räume (Passagen, Glaspaläste, Bahnhofshallen) zu einem Baustoff zur Ermöglichung einer dynamisierten Raumerfahrung. So interpretiert Moholy-Nagy den berühmten »Glasvorhang« des Dessauer Bauhauses als die Eröffnung eines fließenden Raums: »die masse der wand, woran alles »außen« bisher zerbrach, hat sich aufgelöst und läßt die umgebung in das gebäude fließen« (*MA*, 221). Spiegelnde Glasfassaden erlauben für Moholy-Nagy das Eindringen der »umgebung in die bildebene«,

die »überwindung der fläche [...] zum raum« (MA, 90) und damit die für seine Konzeption des »offenen raumes« so wichtige Raumerfahrung des »ein- und ausströmen[s] räumlicher Beziehungen in gleichzeitiger durchdringung von innen und außen, oben und unten« (MA, 203).

Das avancierteste Beispiel für eine Glasarchitektur, wie sie Moholy-Nagy vorschwebte, war in jenen Jahren der von dem gleichfalls dem Bauhaus verbundenen Architekten Mies van der Rohe eingereichte Beitrag zum Ideenwettbewerb für das Dreiecksgrundstück neben dem Berliner Bahnhof Friedrichstraße. Der (unausgeführt bleibende) Entwurf projektierte das bislang unbekannte Phänomen eines ganz in eine Glashaut gekleideten Hochhauses. Ähnlich wie Moholy-Nagy strebte Mies van der Rohe bei den Glaswänden eine Dynamisierung des Raums an und gab ihnen eine »suprematistische« Bedeutung: »[...] ich erkannte bald, daß es bei der Verwendung von Glas nicht auf eine Wirkung von Licht und Schatten, sondern auf ein reiches Spiel von Lichtreflexen ankam.«⁵⁶

In Moholy-Nagys konstruktivistischer Ausdeutungen des Citylichtspektakels zeichnet sich eine Wahrnehmungsweise des künstlichen Lichts ab, die bis heute immer wieder virulent werden sollte: Das als Beleuchtungsmittel nunmehr selbstverständlich gewordene Licht wird in dieser dezidiert modernen Auffassung nicht mehr in erster Linie wie im 19. Jahrhundert als Mittel zur Aufhellung der Nacht, sondern als Mittel zur Sublimierung der Materie verstanden. Der Lichter-Diskurs kreist nun nicht mehr um das (häufig ein aufklärerisches Rationalitätsideal konnotierende) Ziel einer »Vertreibung des Dunkels«, sondern um den (eine säkularisierte Mystik konnotierenden) Begriff »Dematerialisierung«. Das künstliche Licht erscheint dabei weniger als ein Stadtraumerschließungsmittel denn als »Baustoff« einer neuen Architektur (die schließlich, wie Jean Nouvel Ende des 20. Jahrhunderts es als Programm für seine Gebäude formulieren wird, sich statt von dem Begriffspaar »Form und Volumen« von dem Begriffspaar »Licht und Materie« wird leiten lassen⁵⁷).

Moholy-Nagys Beschäftigung mit den Großstadtlichtern ist das prägnanteste Beispiel dafür, dass der Lichtdiskurs der 1920er Jahre nicht mehr der Diskurs der expansiv sich in den Raum ausdehnenden Großstadt des 19. Jahrhunderts war, sondern der Diskurs einer Stadt, die an den massiven Materialitäten, die die industrielle Revolution und die Gründerjahre aufgehäuft haben, leidet und die sich reformieren will. Aber auch wenn er glaubte, dass eine neue Kultur, die statt Schwere und Statik Beziehungsdynamik und Offenheit gestaltet, sich in dem elektrischen Lichterspektakel und in den Spiegelfassaden vorbereitete, wusste er genau, dass deren »promise« nur einlösbar sein wird, wenn die Lichter von der privatkapitalistischen Verfügung befreit werden: »We have light signs, light displays, color organs. But this is not yet the age of light painting. It is only

the hour of light advertising, serving publicity, to catch the eyes. [...] We have not yet institutionalized the space-time of our physical universe. In fact, the modest attempts of modern artists to embody space-time into their works stand in danger of being lost in the flashy chaos of the superficially used light and motion.«⁵⁸

Raubemalung

Der Zusammenbruch des Raumgefühls, wie ihn Beobachter wie Sergej Eisenstein oder Siegfried Kracauer beschrieben haben, ist auf phänomenologischer Ebene die Folge des von Moholy-Nagy befürchteten »flashy chaos«, das in den »Hauptquartieren des Nachtlebens«⁵⁹ insbesondere dann entsteht, wenn Lichter aggressiv als Zeichenträger eingesetzt werden. Der Effekt der Raumerschließung, den Beleuchtung haben kann, wird auf eine »softere« Weise auch in den Wahrnehmungsbildern, wie sie unsere zeitgenössischen City-Nächte bewirken, von entgegengesetzt wirkenden Tendenzen beeinträchtigt oder sogar aufgehoben. Diese Wahrnehmungsbilder korrespondieren einer Auffassung von städtischer Umwelt, die die Stadtplanung gegenwärtig vielerorts leitet: einer City-Konzeption, die den postmodernen Imperativ des Genießens⁶⁰ in einer »schönen« Stadtlandschaft zu verkörpern versucht und sich zudem häufig an den strategischen Interessen eines »City-Brandings« orientiert, das »attraktive und Unterscheidung produzierende Merkmale der Stadt« zu etablieren bestrebt ist.⁶¹

Bei dieser letzten hier zur Sprache kommenden Gruppe von Wahrnehmungsbildern⁶² geht es um Stadtnachtwahrnehmungen, die von einer Beleuchtungspraxis, die als »Lichtmalerei« charakterisiert werden kann, nahegelegt werden (diese Praxis begegnet einem schon bei Moholy-Nagy, findet jetzt aber ein Anwendungsgebiet, das wenig mit den einstigen avantgardistischen Intentionen zu tun hat). Diese seit einigen Jahrzehnten verbreitete Beleuchtungsweise scheint auf den ersten Blick von einer differenzierenden Sensibilität für Raumzusammenhänge geleitet: Als *ästhetische Beleuchtung*, die sich als Gegenreaktion auf die funktionale *Lichtbeduschung* der Straßen und Plätze der Nachkriegsjahrzehnte herausgebildet hat, beansprucht sie, den nächtlichen Stadtraum szenographisch zu gestalten und nach Maßgabe weiträumiger *Lichtmasterpläne* eine harmonische Stadtnacht, die mit den lokalen Gegebenheiten, unter Umständen auch den Bedürfnissen der örtlichen Praktiken, in Übereinstimmung ist, aufleuchten zu lassen.⁶³

Trotz ihrer Präntention, raumsensibel die landschaftliche und bauliche Geographie der nächtlichen Stadt zu akzentuieren, hat diese Beleuchtung gleichwohl ein ambivalentes Verhältnis zum realen Raum. Der Umstand, dass das Kunstlicht naturgemäß nie dieselbe Lichtkraft wie das Tageslicht aufweist und

so (wie eingangs erwähnt) mit bildlichen oder narrativen Darstellungen gemeinsam hat, die Phänomenfülle nur in einer abgekürzten Version zu zeigen, erscheint ihr die ästhetische Beleuchtung als Chance zum manipulierenden Eingreifen. Sie profitiert davon, dass das lenkbare Kunstlicht, anders als das indifferente Tageslicht, die Stadtlandschaft einem Spiel von Aufdecken und Im-Dunkel-Belassen unterwerfen⁶⁴ und so die »die gebaute Permanenz der Stadt«⁶⁵ selektiv neu ordnen kann. Die ästhetische Beleuchtung zielt nicht darauf, den realen Raum, der sich hinter dem Dunkel verbirgt, als solchen zu erschließen. Sie benutzt vielmehr den latenten Raum, der in der Dunkelheit verborgen bleibt, um durch szenographisches⁶⁶ Entbergen einzelner Elemente und Abschattung anderer Elemente in ihn ein artifizielles Raumbild hineinzumalen.⁶⁷

Die ästhetische Beleuchtung »holt« nicht einfach aus der Nacht wie einst die Gaslaternen den Raum »heraus«, sondern verklärt ihn zu dem »mit Licht gemalten« Bild, das der Lichtplaner (und sein Auftraggeber) von der Stadt geben will.⁶⁸ Diese Verwandlung eines Raumes in das Bild, das man von ihm geben will, ist bei historischen Sehenswürdigkeiten besonders deutlich: Die von LED-Dioden bewirkte Fassadenbeleuchtung gibt durch die Akzentuierung einzelner Fassadenteile den Code vor, mit dem das Gebäude gelesen werden soll. Die einer komplexen Lichtregie unterworfenen Fassade antizipiert die Bildwerdung, die der Betrachter vollziehen wird, und wird so schon vor dem Akt des Fotografierens ihr eigenes Foto.

Fast so etwas wie ein Emblem der zweihundertjährigen Entwicklung, die die mit den Gaslaternen begonnene Praxis der »Erweiterung« der Stadt (Erweiterung der Tagesstadt in eine zur Raumzeit gewordene Stadtnacht hinein) in eine Praxis der Inszenierungen einmünden ließ, die den realen Raum hinter einer Wohlbefindensgefühle auslösenden künstlichen Landschaft versteckt, ist der *Heliostat Sea Mirror*, den der Lichtkünstler Yann Kersalé an einem Gebäude von Jean Nouvel in Sydney angebracht hat. Der seine Lichteffekte auf eine Plaza vor dem Gebäude ausstrahlende *Heliostat* resümiert die Vergangenheit und Gegenwart der künstlichen Beleuchtung – insofern man diese jeweils auf einen Grundzug idealtypisch reduziert –, indem er zwei verschiedene Funktionen umfasst: eine funktionale bei Tag und eine ästhetische bei Nacht: »Heliostats are mechanical [...] arrays of pivoting mirrors that can track and bounce the sun's rays [...] to specific places that need more daylight. [...] Kersalé's [...] heliostat transmits daylight to dark zones of the site and provides a dazzling light art display at night. [...] He describes the night presence of the heliostat as a geopoetical signal [...] an allegory [...] a symbol of the sea in the city.«⁶⁹ Statt seine Tagesfunktion in die Nacht zu verlängern und nun ein Kunstlicht einzusetzen, das mit Einbruch der Nacht die Staffel übernimmt und so auch unter

veränderten Bedingungen Sichtbarkeit gewährleistet, schwenkt der Heliostat von Kersalé/Nouvel im Moment des Sonnenuntergangs in ein anderes Register: Tagsüber eine Beleuchtungsquelle, wird er nun zum Dispositiv einer »augmented reality«. Aus dem Licht, das die Nacht als Raum erschloss, ist ein Medium geworden, das den realen Raum überblendet, das vermittelt aus dem realen Raum entführender »Signale« und »Symbole« eine Art von örtlicher Betäubung bewirkt.

Anmerkungen

- 1 Vgl. beispielsweise Köhler und Walz, die konstatieren, dass sich bei künstlichem Licht die »morphologische Gesamterscheinung [...] in einzelne Lichtpunkte auflöse« (Dennis Köhler, Manfred Walz, *Viel Licht und starker Schatten*, in: Ralf Bohn, Heiner Wilharm (Hg.), *Inszenierung der Stadt. Urbanität als Ereignis*, Bielefeld 2012, 107).
- 2 Wolfgang Schivelbusch, *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*, Frankfurt/Main 2004, 143 f.
- 3 »Immer Festillumination, goldene Caféhäuser, vornehmes und elegantes Gewühl, Dandies, Literaten, Finanzmänner. Das Ganze gleicht einem Saale« (Emma von Nienendorf, *Aus dem heutigen Paris*, 1854, 171, zit. nach Schivelbusch, *Lichtblicke*, 143).
- 4 Vgl. Edmondo de Amicis, *Souvenirs de Paris* [1879], übers., mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von Alberto Brambilla und Aurélie Gendrat-Claudiel, Paris 2015, 25.
- 5 *Illustrierte Zeitung*, 78 (1882), 300, zit. nach Beate Binder, *Stadt im Licht. Künstliche Beleuchtung in der Diskussion*, in: Franziska Nentwig (Hg.), *Berlin im Licht*, Berlin 2008, 35–44, hier 39.
- 6 Betrachter, die das neue Phänomen einer Stadt, die nun auch zur Nachtzeit unter freiem Himmel öffentliche Räume bereithält, mit dem Bild eines Saals und damit eines traditionellen Innenraums für nächtliche Geselligkeit verbinden, überlassen sich in der Tat der von Benjamin so benannten »trügerischen Vermittlung des Alten und des Neuen« (Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. 5.2, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1982, 1258). Diese projektive Anverwandlung an das Altvertraute ist noch offenkundiger, wenn für de Amicis die Säle, als die ihm die beleuchteten Straßen vorkommen, in riesigen Palästen mit aufgedeckten Dächern zu liegen scheinen, und er so die neue Stadtbeleuchtung mit der feudalistischen Festkultur des Ancien Régime assoziiert.
- 7 Jürgen Osterhammel, *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München 2009, 361.
- 8 Karl Marx, Friedrich Engels, *Manifest der Kommunistischen Partei* [1848], Berlin (Ost) 1970, 46.
- 9 Die zirkulationsfördernde Funktion der Beleuchtung ist beispielsweise in dem 1884 erschienenen Buch *Administration de la Ville de Paris et du Département de la Seine* direkt angesprochen: Die Laternen, heißt es dort, hätten unter anderem die Aufgabe, »den freien Verkehr in den Stunden der Dunkelheit zu gewährleisten« (Henri de Pontich, Paris 1884, zit. nach Joachim Schlör, *Nachts in der großen Stadt. Paris – Berlin – London. 1840–1930*, München 1991, 65). Zum Phänomen der nächtlichen Mobilität im 19. Jahrhundert vgl. Marc Armengaud (Hg.), *Paris la nuit. Chroniques nocturnes*, Catalogue de l'exposition créée par le Pavillon de l'Arsenal, Paris 2013, 64 ff.

- 10 »Allmählich tauchten dann die ersten Gasflammen auf, [...] begann sich jenes zweite große Berlin bemerkbar zu machen, dessen prickelnder Reiz nur bei Laternenschein zu beobachten und zu empfinden ist« (Max Kretzer, *Die Verkommenen. Berliner Sittenroman* [1883], Leipzig 1921, 6).
- 11 Emile Zola, *La curée* [1871], Paris 1970, 173.
- 12 Zum Begriff der Heterotopie vgl. Michel Foucault, *Le corps utopique. Les hétérotopies*, Fécamp 2009, 23 ff.
- 13 Vgl. beispielsweise Elisabeth Bronfen, die den Begriff Heterotopie auf die Stadtnacht, wie sie in literarischen Texten erscheint, anwendet: »Die ästhetisch erzeugte Nacht bildet einen *anderen* Zeitraum, einen Gegenort und einen Kommentar zum Alltag, und lässt sich deshalb als besonders prägnante Ausprägung dessen verstehen, was Michel Foucault Heterotopien nennt« (Elisabeth Bronfen, *Tiefer als der Tag gedacht. Eine Kulturgeschichte der Nacht*, München 2008, 162).
- 14 Die Moralisten haben diese Ambiguität in der Einführungsphase der Gasbeleuchtung sogleich gespürt; ein Kritiker der neuen Gasbeleuchtung schrieb: »Die künstliche Helle verscheucht in den Gemüthern das Grauen vor der Finsterniß, das die Schwachen von mancher Sünde abhält.« (*Kölnische Zeitung*, 1819, zit. nach Schlör, *Nachts in der großen Stadt*, 64).
- 15 Edgar Allen Poe, *The man of the crowd*, in: ders., *Der Untergang des Hauses Usher. Ausgewählte Erzählungen*, aus dem Amerikanischen von Gisela Eitzel, Zürich 1976, 73 f.
- 16 Ernst Dronke, *Berlin*, 1. Teil, Frankfurt/Main 1846, 103.
- 17 Eine Beobachtung von Maurice Blanchot deutet diesen Wandel von einem nur topischen (die Nacht zum Raum eröffnenden) zu einem heterotopischen Licht an: »Plus le jour s'étend, avec le fier souci de devenir universel, plus l'élément nocturne risque de se retirer dans la lumière même, plus ce qui nous éclaire est nocturne, est l'incertitude et la démesure de la nuit.« (Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris 1995, 219; »Je mehr sich der Tag im stolzen Bestreben, universell zu werden, ausdehnt, desto mehr zieht sich das Nachtelement in das Licht selbst zurück und desto mehr wird das, was uns erhellt, zur Unsicherheit und Maßlosigkeit der Nacht.« Übersetzung hier und im Folgenden von mir.) Die Infiltration des Nächtlichen in das Licht selbst hat Max Ernst in seiner Collage *Dans le Bassin de Paris. Lolop, le supérieur des oiseaux, apporte aux Réverbères la nourriture nocturne* dargestellt.
- 18 Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Paris 1961, 106.
- 19 Charles Baudelaire, *Le spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, Paris 2010, 72.
- 20 Baudelaire selbst setzt allerdings den Glanz mit den »feux de la fantaisie« (Flammen der Fantasie), die sich »sous le deuil profond de la Nuit« (unter der tiefen Trauer der Nacht) entzünden, gleich. (Ebd.).
- 21 *Vossische Zeitung*, 21.09.1826, zit. nach Schlör, *Nachts in der großen Stadt*, 62. Aus der Zeit der Einführung der elektrischen Lampen gibt Carl Salzmanns Gemälde *Elektrische Beleuchtung am Potsdamer Platz* (1884), das unter den Passanten auch einen Zeitungsleser wiedergibt, ein Beispiel für dieses Darstellungsmotiv.
- 22 »L'éclairage public [...] matérialise [...] la présence pérenne de l'autorité publique dans l'espace citadin« (Simone Delattre, *Les douze heures noires. La nuit à Paris au 19e siècle*, Paris 2000, 39; »Die öffentliche Beleuchtung materialisiert die ständige Anwesenheit der Staatsmacht«).
- 23 Zit. nach Jean-Michel Deleul, Jean-Yves Toussaint, *De la sécurité à la publicité, l'art d'éclairer la ville*, in: *Les Annales de la Recherche Urbaine*, 87 (2000), 54.
- 24 Als kennzeichnend für die im 19. Jahrhundert sich herausbildende *société discipli-*

- naire hat Michel Foucault in *Surveiller et punir* eine Machtausübung beschrieben, die keiner direkten Interventionen bedarf: In ihr erfolgt die Disziplinierung der Individuen und die Normierung ihres Verhaltens unter anderem durch Dispositive, die in die betroffenen Personen das Wissen um die ständige Möglichkeit der Beobachtung infiltrieren. Zum Zusammenhang von Straßenbeleuchtung und *société disciplinaire* vgl. z.B. Sophie Mosser, *Eclairage et sécurité en ville. L'état des savoirs*, in: *Déviance et Société*, 31 (2007), 77–100.
- 25 Abgebildet in Dieter-J. Mehlhorn, *Stadtbaugeschichte Deutschlands*, Berlin 2012, 222.
- 26 Der Städter, der sein eigenes Spiegelbild im panoptischen Raum der Straße beobachtet, hat – wie von Foucault beschrieben – das Ambiente der Überwachbarkeit derart verinnerlicht, dass er »reprend à son compte les contraintes du pouvoir, il les fait jouer spontanément sur lui-même«, »il joue simultanément les deux rôles«. (Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris 1975, 236; »die von der Macht ausgeübten Zwänge übernimmt, sie selbst in sich wirken lässt, »er spielt beide Rollen gleichzeitig).
- 27 De Amicis, *Souvenirs de Paris*, 24 ff.
- 28 Wilhelm Bölsche, *Die Mittagsgöttin. Ein Roman aus dem Geisteskampfe der Gegenwart* [1891], 2 Bde., Leipzig 1902, Bd. 2, 187.
- 29 Abgebildet in Ina Lorenz, *Ambivalenz von Beleuchtung und Dunkelheit in der Geschichte. Eine Literaturanalyse*, Universitätsverlag der TU Berlin 2014, 15; https://depositonce.tu-berlin.de/bitstream/11303/4143/1/lorenz_ina.pdf [letzter Zugriff 25.02.2017].
- 30 »La consommation aliénée devient pour les masses un devoir supplémentaire à la production aliénée« (Guy Debord, *La société du Spectacle* [1967], Paris 1992, 40; »Das entfremdete Konsumieren wird für die Massen zur zusätzlichen Pflicht).
- 31 Vgl. de Amicis, *Souvenirs de Paris*, 26.
- 32 Armengaud, *Paris la nuit*, 179.
- 33 Vgl. Amédée Achard, *Les Rêveurs de Paris*, Paris 1859, 3, zit. nach Delattre, *Les douze heures noires*, 287.
- 34 Zit. nach Binder, *Stadt im Licht*, 38.
- 35 Siegfried Kracauer, *Analyse eines Stadtplans*, in: ders., *Straßen in Berlin und anderswo*, Berlin 1987, 13.
- 36 Guillaume Apollinaire, *La chanson du mal aimé (Alcools)*, in: ders., *Œuvres poétiques*, hg. von Pierre-Marcel Adéma und Michel Décaudin, Paris 1971.
- 37 Conrad Alberti, *Wer ist der Stärkere? Ein sozialer Roman aus dem modernen Berlin* [1888], 2 Bde., Berlin 1897, Bd. 1, 70.
- 38 De Amicis, *Souvenirs de Paris*, 24. Solche Nachtbilder, die das Licht von den beleuchteten Objekten lösen, weisen auf die Verselbständigung der Farbe in der Malerei nach 1900 voraus.
- 39 Alberti, *Wer ist der Stärkere?*, Bd. 1, 6. In dem in den 1920er Jahren geschriebenen Roman *Metropolis* von Thea von Harbour – er ist das Vorbild für Fritz Langs Film – steigert sich die in Texten, die die Lichter selbst statt des erhellten Raums wiedergeben, mitunter hervorgehobene existenzielle Gefährdung zu dem Gefühl, aufgrund einer »intoxication of light« einem »state of complete impotence« zu verfallen. Zur Lichterwahrnehmung in Harbors Roman vgl. Scott McQuire, *Dream cities. The uncanny powers of electric light*, Melbourne 2004; <http://hdl.handle.net/11343/34740> [letzter Zugriff: 25.02.2017].
- 40 Zit. nach Ewa Gossart, *Berlin wird Weltstadt. Lichtreklame als Medium der urbanen Selbstinzenierung*, in: Nentwig, *Berlin im Licht*, 45–59, hier 49.

- 41 Kracauer, *Analyse eines Stadtplans*, 13.
- 42 Ebd.
- 43 August Endell, *Die Schönheit der großen Stadt*, Berlin 1908, 42, zit. nach Binder, *Stadt im Licht*, 39.
- 44 Marc Delmarle, *Manifeste futuriste à Montmartre*, in: Giovanni Lista (Hg), *Futurisme. Manifestes, proclamations, documents*. Lausanne 1973, 119 ff., hier 120.
- 45 Vgl. beispielsweise McQuire, »The electric city no longer provided a stable grid against which time and space could be measured in traditional terms« (McQuire, *Dream cities*, o.P.).
- 46 Sergei Eisenstein, *The Film Sense*, übers. von Jay Leyda, London 1963, 83, zit. nach McQuire, *Dream Cities*. Vgl. auch die Beschreibung von Erich Mendelsohn, in der wie bei Eisenstein die »Raketenfeuer der beweglichen Lichtreklamen« einen »auswischenden« Charakter haben: »Unheimlich. Die Konturen der Häuser sind ausgewischt« (Erich Mendelsohn, *Amerika. Bilderbuch eines Architekten*, Berlin 1926, 44).
- 47 Vgl. zum Beispiel die Fotografien *Les lumières de la ville* von François Kollar (1931) und *New York. Broadway nachts* von Fritz Lang (1926).
- 48 Paul Féval, *Les Nuits de Paris. Drame et récits nocturnes*, Paris 1851–1852, Bd. 1, XXVI, zit. nach Delattre, *Les douzes heures noires*, 75 f.
- 49 Kracauer, *Aus dem Fenster gesehen*, in: ders., *Straßen in Berlin*, 40 f., hier 41. Der Unterschied zwischen Kracauers Getümmel-Eindruck und der Wahrnehmung einer strukturierten Raum-Ordnung, wie sie sich in die Panoramablickbeschreibungen des 19. Jahrhunderts eingezeichnet hat, ist auch bei Julius Rodenbergs Montmartre-Ausblick auf Paris (1867) deutlich: Wo bei Kracauer die Lichter »über den Raum verteilt sind«, fügen sie sich bei Rodenberg zu die Straßenlinien absteckenden Markierungen, die »endlose Lichteralleen« sichtbar werden lassen: »Aus den Punkten bilden sich Linien im Moment des sukzessiven Aufleuchtens der Laternen bei Anbruch der Nacht, aus den Linien Figuren, Funken reiht sich an Funken, und soweit das Auge sieht, erblickt es endlose Lichteralleen.« (Julius Rodenberg, *Paris. Bei Sonnenschein und Lampenlicht*, Leipzig 1867, 40, zit. nach Schlör, *Nachts in der großen Stadt*, 63).
- 50 Vgl. Anm. 46.
- 51 Laslo Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur* [1929], Faksimile der 1929 erschienenen Erstausgabe, 1968 Mainz, 211; im Folgenden zitiert mit der Sigle *MA* und Seitenzahl direkt im Fließtext.
- 52 Laszlo Moholy-Nagy, *vision in motion*, Chicago 1947, 266.
- 53 Ebd., 166.
- 54 Zum Unterschied zwischen der Virtualität, die Moholy-Nagys in der immateriellen Wirklichkeit des Lichterspektakel auftauchen sieht und der postmodernen Virtualität einer in die mediale Vermitteltheit verschwindenden Realität vgl. Karin Hirdina, *Belichten. Beleuchten. Erhellen. Licht in den zwanziger Jahren*, Öffentliche Vorlesung, 17. Mai 1995, Humboldt-Universität zu Berlin, Philosophische Fakultät III, Institut für Kultur- und Kunstwissenschaften, Seminar für Ästhetik. Bd. 89 der Öffentlichen Vorlesungen), 1997, 20 f.; <http://edoc.hu-berlin.de/humboldt-vl/hirdina-karin/PDF/Hirdina.pdf> [letzter Zugriff 09.02.2017].
- 55 Ein weiterer Effekt besteht darin, dass die Lichtscheinwerfer von dem als Schwulst empfundenen Fassadendekor der wilhelminischen Architektur befreien können: »starkes Licht zerstört das Detail, zerfrisst unnötiges Beiwerk« (*MA*, 222).
- 56 Zit. nach Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst*, Berlin 2016, 299; zur suprematistischen Interpretation von gespiegeltem Licht vergleiche Moholy-Nagys Hinweis auf Malewitsch (*MA*, 90).

- 57 Zu Jean Nouvel vgl. Caroline Maniaque, *Néons et cathodes*, in: Martine Bouchier (Hg.), *Lumières*, Brüssel 2002, 113–133, hier 129.
- 58 Moholy-Nagy, *vision in motion*. 166. Nicht zuletzt aufgrund der engen Bindung der Lichter an die Reklame haben die »Puristen« der modernen Architektur sich zunächst einmal eher vom künstlichen Licht als Bauelement abgewandt und sich wie Le Corbusier auf das natürliche Tageslicht bezogen. Einige Architekten der Berliner Architekturvereinigung »Der Ring« versuchten eine Verbindung von Lichtreklame und Architektur zu gestalten (vgl. dazu Gossart, *Berlin wird Weltstadt*, 55 f.). Das für Paris entworfene »maison de publicité« (1935) von Oscar Nitzschke weist am deutlichsten in diese Richtung (vgl. Maniaque, *Néons et cathodes*, 127). Generell haben sich in den kommenden Jahrzehnten zumindest in Paris eher Architekten, die vom dekorativen Art nouveau und Art déco kommen, der Lichtgestaltung zugewandt (vgl. Armengaud, *Paris la nuit*, 150).
- 59 Kracauer, *Analyse eines Stadtplans*, 13.
- 60 Marc Berdet beschreibt als Grundzug der Phantasmagorien der letzten Jahrzehnte den »impératif de jouissance« (Marc Berdet, *Fantasmagories du capital. L'invention de la ville-marchandise*, Paris 2013, 179).
- 61 Martina Löw, *Soziologie der Städte*, Frankfurt/Main, 2008, 84.
- 62 Anders als in den vorangegangenen beiden Teilen interpretiere ich in der folgenden kurzen Skizze nun nicht literarisch fixierte Wahrnehmungsbilder, sondern direkt die Beleuchtungsdispositive.
- 63 Vgl. zu diesen Tendenzen der aktuellen Stadtbeleuchtung beispielsweise die Selbstdarstellung eines der bekanntesten *concepteurs lumière*: Roger Narboni, *Les éclairages des villes. Vers un urbanisme nocturne*, Gollion 2012.
- 64 »Das Nicht-Licht – die Dunkelheit – ist ein wesentliches Gestaltungsmittel für die Stadt« (Köhler, Walz, *Viel Licht und starker Schatten*, 113).
- 65 Ebd., 100. Vgl. auch Schmidt, der von der Möglichkeit spricht, das Kunstlicht anders als das Sonnenlicht als »Werkzeug« einzusetzen (J. Alexander Schmidt, *Licht in der Stadt. Leitbilder und Strategien für innovative Lichtkonzepte*, Konrad-Adenauer-Stiftung, *Materialien für die Arbeit vor Ort*, 36 (2007), 22; http://www.kas.de/wf/doc/kas_11538-544-1-30.pdf?070806101510 letzter Zugriff 25.02.2017).
- 66 Schivelbusch hat beschrieben, wie mit dem Aufkommen des Reflektors die Bühnenbeleuchtung zur Lichtmalerei wurde: Mit den gebündelten Lichtstrahlen ließen sich nun Lichtstimmungen in die Bühne »hineinmalen« (Schivelbusch, *Lichtblicke*, 187 ff.). Die ästhetische Beleuchtung des Stadtraums ist die Anwendung dieses für die Bühne entwickelten malenden Lichteinsatzes im Bereich der Straßen und Plätze.
- 67 Hans Blumenberg hat die Anwendung des »gezielten Lichts«, der »akzentuierenden Optik«, wie sie für das Theater entwickelt wurde, auf den Raum der Nacht als die Herstellung einer »Optik der Präparate« beschrieben, die die »Freiheit des Sich-Umsehens« vernichtet; er vergleicht die Situation des durch das gezielte Licht blickfixierten Menschen mit der platonischen Höhle (Hans Blumenberg, *Licht als Metapher der Wahrheit*, in: ders., *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, hg. von Anselm Haverkamp, Frankfurt/Main, 2001, 139–171, hier 171).
- 68 Narboni gibt ausdrücklich als ein mögliches Ziel der Beleuchtung an, räumliche Brüche zu »vernähen«. (Vgl. Roger Narboni, *La ville met ses nuits en Lumière*, in: *Urbanisme*, 272[1994]3, 68–71, hier 68 f.).
- 69 Davina Jackson, *Superlux. Smart Light Art. Design and Architecture for Cities*, London, 2015, 56.