

# Berlin als Hure Babylon

Hanne Bergius: *Berlin als Hure Babylon*, in: Die Metropole. Industriekultur in Berlin im 20. Jahrhundert, Jochen Boberg, Tilmann Fichter, Eckhard Gillen (Hgg.), C.H. Beck Verlag, München 1986, S. 102-119. ISBN 3-406-30202-5

„Schaut mich nur an! schmetterte die deutsche Kapitale, prahlerisch noch in der Verzweiflung. Ich bin Babel, die Sünderin, das Ungeheuer unter den Städten. Sodom und Gomorrha zusammen waren nicht halb so elend wie ich! Nur hereinspaziert, meine Herrschaften, bei mir geht es hoch her, oder vielmehr, es geht alles drunter und drüber. Das Berliner Nachtleben, Junge-Junge, so was hat die Welt noch nicht gesehen. Früher mal hatten wir eine prima Armee; jetzt haben wir prima Perversitäten! Laster noch und noch! Kolossale Auswahl! Es tut sich was meine Herrschaften! Das muß man gesehen haben!“ (Klaus Mann, *Der Wendepunkt*)

„Und das Weib, das du gesehen hast, ist die große Stadt, die das Reich hat über die Könige auf Erden,“<sup>1</sup> verkündet der Engel in der apokalyptischen „Offenbarung“ des Apostels Johannes, die vom Fall Babylon und vom Herniederfahren des Neuen Jerusalem handelt. Beide Stadtvisionen wurden durch Frauengestalten figuriert. Das „Weib“, auf den der Engel verwies, war die biblische Hure Babylon auf dem siebenköpfigen und zehnfach gehörnten Ungeheuer und stellte die imperiale Weltstadt Rom dar. Als Abkehr von der göttlichen Ordnung wurde ihr mächtiges System der Verführung verurteilt. Profitgier, Kommerz, Geldhandel, Betrug und Veräußerlichung des städtischen Lebens verursachten den Untergang Babylons. Der Fall dieser mit Fetischen des Luxus behängten, eiteln „Mutter aller Hurerei und Greuel“ war Voraussetzung für das Erscheinen des Neuen Jerusalem, das mit einer geschmückten Braut verglichen wurde.

Seither wurde in vielen Variationen und unterschiedlichen Wertungen der Mythos von der Hure Babylon mit dem Wachstum und der Kulmination der zivilisatorischen Probleme in den Großstädten verbunden – gerade in Krisenzeiten, wie sie seit dem Ende des 18. Jahrhunderts, seit dem Beginn der Industrialisierung für die europäischen Städte – zunächst für London, dann für Paris und im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts auch für Berlin – auftraten. Im „Spleen von Paris“ (1863) von Charles Baudelaire beispielsweise durchdringen Metaphern von Frau, Tod und Stadt sich wechselseitig. Dorés Darstellungen vom Moloch London in „London a Pilgrimage“ (1872) enden visionär mit einem Ausblick auf ein gigantisches großstädtisches Ruinenmeer<sup>2</sup>, und James Ensors Brüsseler Darstellungen am Ende des 19. Jahrhunderts stellen das eitle Treiben der Großstädter in der ikonografischen Tradition mittelalterlicher Totentänze dar.<sup>3</sup>

Im Aspekt Babylon vergegenwärtigten die Künstler und Schriftsteller der Avantgarde nicht nur die Last des Katastrophendrucks, unter dem die Städte zusammenzuberechen drohten, sondern viele von ihnen entlarvten auch das bürgerlich-kapitalistische System selbst als Katastrophe, als Erbe des 19. Jahrhunderts, das als Alptraum auf der Gegenwart der Städte lastete. Durch den Mythos verdeutlichten sie, wie seit dem 18. Jahrhundert die ehemals verschwenderisch sich gebende, nährende, beschützende und kultivierte Mutter Natur durch die städtische Ausbeutung und Profitgier zur Hure wurde. Die Stadt prostituierte ihren Körper, indem sie ihn abstrak-

ter Geldwirtschaft verschrieb, ihre Sinne und ihre Haut in der Reklame- und Kulturindustrie zu Märkte trug und ihre Sprache als „Presshure“ (W. Mehring) verkaufte. Der so der fruchtbaren Bedeutung beraubte Leib konnte nur noch als zerstückelter, toter, phantasmagorischer Torso begehrt werden. Insofern wirkte der Mythos entmystifizierend und leistete dem allegorischen Sehen Vorschub<sup>4</sup>, das die Geschichte unter das Zeichen Saturns, des Planeten der Melancholiker, stellte und die Moderne in Bezug zum Tode – als Verlust von Heilserwartungen und naturkosmischen Zusammenhängen – setzte.



66 Karl Hubbuch, *Berlin und Abreise*, 1922. Die Erwartungsängste des aus seiner vertrauten dörflichen Umgebung Abschiednehmenden verdichten sich zur Melancholie.

In dem Aquarell „Hausvogteiplatz“ (1926)<sup>5</sup> von Rudolf Schlichter entfalten anonyme Passantinnen ihr phantasmagorisches, hurenhaftes Auftreten vor der mythischen Folie des Unterganges, auf den ein Galgen im Hintergrund ebenso hindeutet wie der saturnische Unheil verkündende Himmelskörper, die Mondsichel und die zerberstende Sonne. Der Hausvogteiplatz, seit 1900 die Adresse, wo Berliner Mode florierte, wo Berliner „Chic“ in Konfektionsgrößen produziert und Pariser „Haute Couture“ zur Serienkleidung zugeschnitten wurde, bot sich mit seinem veräußerlichten eiteln Treiben besonders zur Mythisierung der babylonischen Hure Berlin an. Die Gefahren der Großstadt mit der Bedrohung zu verbinden, die von weiblicher Sexualität ausging, war ebenso im männlichen zeitgenössischen Weltbild verankert wie die seit der Industria-

lisierung entstandene Koppelung vernichtender Technik mit entfesselter weiblicher Sexualität.

Die Hure als Allegorie der modernen Metropole wurde jedoch auch ambivalent erfahren: Baudelaire schon sah sie auch als ‚Heroineroinen‘<sup>6</sup>, weil sie sich der bürgerlichen Rollenbestimmung als Mutter widersetze und die Innerlichkeit des Familienlebens verweigerte zugunsten von Lustgewinn, von städtischer Bindungslosigkeit und modischer Phantasmagorie. Sie schien die Weiblichkeit aus den Fesseln der bürgerlichen Moral zu befreien, und – als Komplement zu dieser – stellte sie ebenso eine erotische Projektion männlicher Wünsche und Ängste dar wie eine ungeheure Möglichkeit zur erotischen Emanzipation der Phantasie. Auch unter dieser libidinös-vitalistischen Sicht wurde der Mythos der Hure Babylon wahrgenommen. Die Mythen archaischer weiblicher Gottheiten<sup>7</sup> schienen durch die Prostituierten in den Metropolen wiederbelebt zu werden in der Bedeutung unzählbarer, unsublimierter Mächte, die die Stadt in eine Urlandschaft zurückverwandeln konnten, in einen Asphalttschungel von Tod und Eros. Als „himmlische Apachen“<sup>8</sup> traten die Asphaltspingeln in der Verbindung von archaischer Triebhaftigkeit und moderner Bindungsunfähigkeit für J. R. Becher auf.

Die Metropole Berlin wurde mit diesen ambivalenten Erscheinungsformen des Mythos seit Beginn des 20. Jahrhunderts in der avantgardistischen Literatur und Kunst immer wieder in Verbindung gebracht; vor allem wurde durch ihn das Gefühl der Künstler zum Ausdruck gebracht, in einer End- und Wendezeit zu leben. Es stellt sich heraus, daß der Mythos durch das Kriegsgeschehen zu chaotischen und exzessiven Stadtuntergängen herausforderte, während er nach dem Krieg, vor allem in der Weimarer Zeit, zu einem Bild der Vertotung, Versteinigung und permanenten Leere des schönen Scheins geriet. 1923 charakterisierte beispielsweise Paul Gurk das babylonische Antlitz der Metropole: „Ich bin Berlin, die große Stadt aller Laster und Lüste voll! In mir geht der Betrug als Schoßhund am blauen Band, die Lüge als verehrte Kokotte mit dem geschminkten Mund! Der Mord trägt den Orden der Heroen und die selige Rücksichtslosigkeit besitzt das Erdreich!“<sup>9</sup>

### Der Mythos der Hure Babylon – eine Fiktion der Provinz?

Viele der avantgardistischen Künstler prägten den Mythos zunächst aus dem Kontrast Stadt–Land, weil sie meist selbst aus der Provinz stammten. Schon Nietzsche stellte fest: „Gewiß hat sich in abgelegeneren Gemeinwesen ein ehrwürdigeres Musterstück sehr viel älterer Empfindung leichter erhalten können und muß hier aufgespürt werden: während es zum Beispiel unwahrscheinlich ist, in Berlin, wo der Mensch ausgelautet und abgebrüht zur Welt kommt, solche Entdeckungen zu machen...“<sup>10</sup> Im „Also sprach Zarathustra“ wurde die Stadt als ein verruchter und lasterhafter Ort dargestellt. „Speie auf die Große Stadt der Aufdringlinge“, rät der Narr Zarathustra, „der Unverschämten, der Schreib- und Schreihälse, der überheizten Ehrgeizigen: wo alles Abrüchige, Anrüchige, Lüsterne, Düstere, Übermürbe, Geschwürige, Verschwörerische zusammenschwärt...“<sup>11</sup> Mit seiner Stadt- und Berlinkritik beeinflusste Nietzsche die deutschen Kulturpessimisten, vor allem Langbehn, der die Metropole als widernatürlichen und undeutschen Fremdkörper im Reich kritisierte, wohingegen er in der Provinz das „deutsche Wesen“ verkörpert sah.<sup>12</sup>

Nietzsche jedoch ließ nur den Narren diese Stadtkritik aussprechen. Zarathustra selbst integrierte die Große Stadt als „Feuersäule“, die der „Stunde des Mittags“ vorangehen muß in seine tragisch-dionysische Bejahung des Schicksals: „Hier und dort ist nichts zu bessern, nichts zu bösern“.<sup>13</sup> Daher konnte Nietzsche auch für jene Künstler und Literaten der Avantgarde noch bedeutsam sein, die sich auf den Mythos von der Hure Babylon einließen und in ihm Rausch, Faszination und Bedrohung, vor allem Untergang als Aufbruch zu Neuem sehen wollten. Denn dieser von der Provinz geschürte Mythos bedeutete für viele von ihnen, sich aus der Enge der provinziellen Moralität zu befreien und sich der Magie der städtischen ‚femme fatale‘ zu verschreiben, anstatt ewig am Busen der Provinz-Mutter Natur dahinzudämmern. Sexuelle Wünsche und



67 Rudolf Schlichter, *Hausvogteiplatz*, 1925. *Der Vamp erscheint als Vorbote des Untergangs.*

erstes Erlebnis der Metropole werden miteinander verwoben. Denn nicht eine christlich moralisierende Wertung gegenüber der Hure Babylon setzte sich bei den avantgardistischen Künstlern und Literaten zunächst durch, sondern eher ein dionysisches Bekenntnis zur sinnlich-realen Welt, der niezscheanische Wille „zum Bilde alles Furchtbaren, Bösen, Rätselhaften, Vernichtenden, Verhängnisvollen auf dem Grunde des Daseins“<sup>14</sup>, denn dieses erst bedeutete ihnen „die Steigerung und Bejahung des Lebens, antichristlich, dionysisch: Amor fati.“<sup>15</sup>

Mit der in Angst gebundenen Lust des Provinzlers brachen viele von ihnen auf, um das Abenteuer Stadt zu erleben. „Vulkan, von Millionen Feuerbränden lodernnd... / Ein Paradies, ein süßes Kanaan, – Ein Höllenreich und Schatten bleich ver-

modernd / ... Schau dort hinaus! – Es flammt die Luft und glüht / Horch, Geigenton zu Tanz und üpp'gem Reigen! / Schau dort hinaus, der fahle Nebel sprüht / Aus dem Gerippe nackt herniedersteigen ... / Zusammen liegt hier Tod und Lebenslust / Und Licht und Nebel in den langen Gassen – / Nun zeuch hinab, so stolz und selbstbewußt. – / Welch Spur willst du in diesen Fluten lassen?<sup>16</sup>

Wurde die städtische Wahrnehmung in überwältigenden katastrophischen Naturbildern gefaßt und mit Totentanzmotiven verwoben, so galt doch noch 1910 für Julius Hart in dieser zweideutigen Verbindung von Tod und Leben, seine individuelle Spur heroisch zu behaupten, wonach Wieland Herzfelde, 1914 in Berlin eintreffend, angesichts der hexenhaften Bannung der Stadt schon nicht mehr fragte.

Werde ich in dir geborgen sein  
Reißende Stadt voll knatternder Eile  
Durch die mein Blut in Funken flattert?  
Meine Füße haben die keimende Erde verloren.

Sie hasten durch Schluchten zuckenden Lichts  
Um meines Herzens Stottern zu verleugnen  
Endlos bin ich müde und suche mich.  
Oh, meine Glieder verlangen nach tauiger Stille.

Es brennen die Lider nach schlummerndem Schwarz  
Doch du hältst sie gewaltsam offen!  
Muß unverwandt schauen in dein Sphinx-Gesicht  
hilflos und herrschend, der verwunschene Kalif.<sup>17</sup>

Auch Rudolf Schlichter aus Calw erfüllte der Besuch der großen Stadt Berlin um 1910 zunächst seinen Jugendtraum. Er sah in der Stadt eine finstere Kolportagelandschaft, die von Dreigroschenheften, Abenteuerromanen und Panoramen geprägt war: Die Stadt als katastrophisches, lebendiges Gegenteil zur den verhärteten und verkrusteten Traditionen der Provinz und ihren inquisitorischen moralischen Verfolgungen. In der Anonymität der Großstadt ließ es sich intensiver und abenteuerlicher leben. Schlichter sang nicht nur Dirnen- und Verbrecherlieder, um sich auf Berlin einzustimmen, sondern beim Anblick der Berliner Hinterhöfe glaubte er die Welt seiner Kolportage wiederzuentdecken: „Und gar die mit riesigen Reklameschildern und Schriften bedeckten Reihen von Hinterhofwänden, an denen sich zahllose Kamine, Balkone, Schuppen, Maschinenhäuser, Lagerplätze usw. emporreckten, anlehnten, oder – gleich üppigem Eisen-, Holz- und Stahlgeranke – schwarze fensterlose Fassaden überwucherten, versetzten mich in einen traumhaften Zustand. Ganz klein fühlte ich mich plötzlich, die Stadt drang mit Übermacht auf mich ein, erdrückte mich mit der Wucht der Größe und Ausdehnung. Was mochte es hier alles geben, welch ein Brodem von glänzendem Verbrechen und dunklen geheimnisvollen Lastern stieg aus diesen Höfen, Straßen und lichterfüllten Vergnügungstätten empor.“<sup>18</sup> In eine Hölle voller Katastrophen, Verführungen und Perversitäten glaubte Schlichter als Flaneur in die Vergnügungstätte der Friedrichstraße, Kaiserpassage, Lindenallee, Leipziger Straße einzutauchen. Die pausenlose Abfolge von Angsterfahrungen, besonders durch die Gegenwart der Nutten, Schwulen und Kriminellen vor allem in der Kaiserpassage, löste bei ihm einen panikartigen ‚thrill‘ aus, der sein kleinstädtisches Erlebnis- und Erfahrungspotential

sprengte. Gleichsam als Schutzmaske trug er sein dandyhaftes Kostüm – weiß gepudertes Gesicht, weite Hosen und als Schuhfetischist Damenstiefel. Mit weißgepudertem Gesicht und dandyhafter Aufmachung konnte der Berliner Passant auch George Grosz – melancholisch-liebeskrank – um 1914 im Café des Westens wahrnehmen.

Die Berliner Kokotten erhielten das Flair höllischer Inkarnation des städtischen Babylon und verstrickten die Künstler in ein Netz von imaginären und symbolischen Vorstellungen des Weiblichen, darüber hinaus in jene käuflichen Bande, die sie als aufgetakeltes Objekt Ware knüpften. Denn die Prostituierten verkörperten leibhaftig die Erotik der Ware und ihre Verführungskünste, die das städtische Panorama durchdrangen, ihren Preis forderten und Verweigerung mit einkalkulierten. Durch die Prostituierte wurde die Ware ‚vermenschlicht‘, während die Frau zum Fetisch Ware wurde. Indem sie so als käufliches Halluzinogen wirkte, das die Stadt in einen Rausch ohne Befriedigung, in ein Laster ohne Sättigung verwandelte, lieferte sie den Städter immer wieder neuen Stimulantien aus, mit denen er seine ‚Liebeskrankheit‘, seine Melancholie und den Verlust von sozialen Verankerungen betäuben sollte. Als phantasmagorische Erscheinungen traten die Kokotten auf den Berlin-Gemälden von Ernst Ludwig Kirchner auf, der sich erst seit 1911 in der Metropole aufhielt und seit 1913 das Thema der Hure mit der Stadt verband – eine Thematik, die in der Berlin-Lyrik schon vorbereitet war und ihre Anregungen nicht zuletzt von Baudelaire erhielt, vor allem von seinem Paris-Gedicht „A une passante“.<sup>19</sup> In dunkle, enge Mäntel mit weiten Pelzkragen und Boas gehüllt, mit federgeschmückten bizarren Hüten und Kappen stehen die Kokotten Kirchners<sup>20</sup> meist frontal dem Betrachter zugewandt, wohl sich des Blickes der kaufkräftigen Kundschaft im Hintergrund bewußt, denn diese erst mythisierte ihre Erscheinungen zu babylonischen Inszenierungs- und Projektionsobjekten – ja, verwandelte die Plätze und Straßen Berlins in ein babylonisches Labyrinth. „Die Prostitution kommt mit der Entstehung der großen Städte in den Besitz neuer Arkana. Deren eine ist zunächst der labyrinthische Charakter der Stadt selbst. Das Labyrinth, dessen Bild dem Flaneur in Fleisch und Blut eingegangen ist, erscheint durch die Prostitution gleichsam farbig gerändert.“<sup>21</sup>

Mit dem Auftreten der Kokotten wurde die Macht des Geldes mit der Herrschaft über die Entfesselung der Naturkräfte in der Stadt verbunden. Die Natur erschien mit den Kokotten als Natur der Stadt wiederzukehren – elementar und triebmächtig, Lust und Laster gleichermaßen verkörpernd. Den „Vorwärtsmarsch“ dieser Paradiesvögel der Straßen mythisierte J. R. Becher: „... wir kommen mit der Sonne Glanzes Flor bekleidet / wir tauchen Wildnis auf vor euch und jagender Schrecken Heer.“<sup>22</sup> Ihr frontales Auftreten war beunruhigend und ließ spüren, daß sie nicht nur Opfer, ausgebeutete Natur waren, sondern Subjekte, die mächtig genug waren, die Unterdrückung der Natur zu rächen und Chaos und Zerstörung über die Stadt hereinbrechen zu lassen. Sie verkörperten unbekannte Triebmächte, die in der Stadt auf Befreiung drängten und alles Antivitale zerstören konnten. Das Archaische und Moderne verband sich mit ihrem Erscheinen zu einer neuen Form städtischer Inszenierung.

An Kirchners Aufreihung der Prostituierten in der Friedrichstraße beispielsweise läßt sich ablesen, daß die Prostituierten

auch als ‚Massenartikel‘ zu den schnell einzulösenden Vergnügen am Straßenrand gehörten, die die Großstadt Berlin ebenso bereithielt wie den Schnellimbiss bei Aschinger, die Zigarettenpause im Straßencafé oder die Vergnügungsfahrt im Auto – ‚Amusements‘, die erst zu der Zeit eine gewisse Popularität im Straßenraum erlangten. Die anonyme Triebbefriedigung gehörte zu den Mechanismen der Metropole, die die sinnlichen Bedürfnisse kurzweilig gestaltete, um funktionsfähig zu bleiben. So hatte sich das Laster zu ‚einer positiven gesellschaftsfördernden Institution durchorganisiert‘.<sup>23</sup> Im Prinzip der Reihung, das Kirchner des öfteren auf die Prostituierte und die Zylinderherren anwandte, griff er auf die rationale Sprache des Warenangebots zurück.

Die Kokotten Kirchners variierten so in einer Mischung aus modisch-großstädtischer Phantasmagorie und Berliner Sachlichkeit die Pariser Erscheinung der ‚Nana‘ von Manet aus dem Jahre 1877<sup>24</sup>, wie die Zylinderherren die Nachfolge jener kapitalistischen Hochstapler aus Paris antraten, die die ‚Partnerschaft von Fleisch und Gold‘ suchten.<sup>25</sup> Daß sich ebenfalls hinter der großstädtischen Maskerade des ‚sündigen‘ Berlin-Babel nur zu oft kleine aus der Provinz eingereiste Mädchen verbargen, die das schnelle Geld in der Stadt suchten, entpuppte Döblin in seinem Roman ‚Berlin Alexanderplatz‘ (1929). Mieke, neben Franz Biberkopf die Protagonistin des Romans, ‚eine Mischung aus Naivität und Illusionslosigkeit‘, kam aus Bernau und verkaufte sich in Berlin. Den provinziellen Kern dieses lasterhaften Berlin-Schauspiels erkannte auch Schlichter am Ende seines ersten Berlin-Besuches 1910. So vehement er anfangs von Berlin als Höllenspaster der Katastrophe und des Lasters erschüttert wurde, so ernüch-

tert stellt er am Ende des Aufenthaltes fest, daß er hier nicht den Puls des Lebens getroffen hatte, sondern daß Berlin mit seinem ‚knalligen Weltstadtrummel‘ nur ‚ein in Fieberkurven zur Metropole emporgeschossenes Provinznest war‘: ‚Falsche Großzügigkeit, hinter der sich innere Dürftigkeit, aufgeregte Betriebsamkeit, hinter der sich gähnende Leere verbarg‘, schienen ihm ‚die hervorstechendsten Merkmale des stolz aufgeplusterten Spree-Athen zu sein‘.<sup>26</sup> Was Schlichter hier so deutlich wurde, war die Künstlichkeit der Stadt, die der Schriftsteller Bernhard Kellermann sich aus der kapitalistischen Spekulation erklärte. Für ihn war Berlin ein künstliches Produkt von Unternehmern, das unlebendig, sauber und nüchtern war: ‚... also die häßlichste aller Kokotten der Erde, aber am sorgfältigsten gewaschen, immerhin etwas...‘<sup>27</sup>

### Der babylonische Untergang der Metropole

In den babylonischen Stadtdarstellungen vor dem Krieg enthielten die Künstler bereits, daß die hochherrschaftliche Fassade des wilhelminischen Berlin und das Flanieren in den Straßen nur die Tagseite der Stadt ausmachte, während die Nachtseite schon das Subversiv-Triebmächtige offenbarte, welches soziale und historische Umbrüche ahnen ließ. Die Künstler erfuhren die Stadt als brüchig gewordenes gesellschaftliches Terrain. Der Gang durch die Straßen wurde seismographisch von Signalen des Untergangs begleitet. Schon um 1900 – schrieb Benjamin – habe er als Kind den Freskenzyklus im Umgang der Siegestsäule gemieden, weil er dort Schilderungen vermutete, die ihm Entsetzen einflößten wie die Stahlstiche Dorés zu Dantes ‚Hölle‘.<sup>28</sup> Diese Unsicherheit löste Angst und Panik, aber auch Faszination aus. Der sich ankündigende Umbruch, die ‚Emotionen‘ (Grosz) der Stadt wiesen auch auf ein anderes neues Berlin. Georg Heym deutete die Metropole in seinen Berlin-Gedichten, die er vor dem Krieg schrieb, als einen qualvollen, kranken, gepeinigten Leib – ‚ich bin der Leib voll ausgehöhlter Qual‘<sup>29</sup> – der sich aber auch in einen furchterregenden, mächtigen, weiblichen Leib verwandeln konnte, ‚dessen Schoß ebenso eine blutige Wunde wie ein verschlingender Mund war‘.<sup>30</sup> Ein Entrinnen aus diesem vitalen Kreislauf und Pulsieren schien unmöglich. Einen platzenden, gesprengten Stadtkörper stellte Ludwig Meidner in ‚Apokalyptische Landschaft‘<sup>31</sup> 1913 als seine Berlin-Vision dar. Kometenhaft-kosmische Brände suchten die Stadt heim. Meidner spielte auf den Halleyschen Kometen an, der im Mai 1910 auf die Erde zuraste und seit altersher als Symbol einer kommenden Katastrophe galt. Die vor dem Ersten Weltkrieg wachsende Katastrophenangst wurde auf dieses Naturereignis projiziert. Als sadistische grausame Höllenvision beschrieb Schlichter eine Art Panorama, das er 1910 in der Kaiserpassage entdeckte – gleichsam auch als Vorahnung kommender ungeheuerlicher Ereignisse, die er nicht in politischen Vorstellungen fassen konnte: ‚Vor einem flammend rot beleuchteten Hintergrund sah man ein riesiges Rasiermesser von der Kante einer hohen Felswand in eine Talsohle hineinragen, auf dessen Schneide, von Teufeln getrieben nackte Männer und Frauen in Massen rittlings zur Hölle fuhren. In der Mitte der Klinge ungefähr wurden die Körper in zwei Teile geschnitten und landeten halbiert auf der rauchenden Talsohle, wo sich bereits ein ganzer Berg halbiertes, im Blute schwimmender Leiber gebildet hatte. Ebenso troff die Rasierklinge von Blut...‘<sup>32</sup>



74 George Grosz, *Sexmord in der Ackerstraße*, 1916. Der ‚Eros‘ des Ortes ist geprägt vom städtischen sozialen Gefälle. Im Wedding entlädt sich die Aggressivität, die am Potsdamer Platz (s. Kirchner) noch als erotische Spannungen phantasmagorisch aufgeladen wurde.

Vom „Einbruch zerstörerischer Mächte in den überkommenen Raum“<sup>33</sup> sprach Jünger angesichts der sadistisch-aggressiven Zeichnungen Kubins, der wesentlich dazu beitrug, die städtische Katastrophenangst in Bildern des Unbewußten, des Triebhaften, des Übermächtig-weiblichen darzustellen, wovon besonders Grosz und Schlichter vor dem Krieg beeinflusst wurden. Das „Pandaemonium“<sup>34</sup>, das Grosz 1914 zeichnete, zeigt die Aggressivität, die triebhafte Besessenheit, die noch vor dem Krieg in den Interieurs ausgetragen wurde, als Massenspektakel. Die Menschenmenge schien sich in eine Psychose von Weltuntergangsbereitschaft zu steigern. Sie wird als primitives Triebwesen planlos, destruktiv, chaotisch dargestellt. Die Großstadt, in der der Provinzler sich noch 1910 flanierend treiben lassen konnte, verwandelte sich zu einem massenhaften Triebgeschehen, in dem von der Zivilisation längst Verdrängtes sich befreite. Die Stadt war nicht der Ort, an dem die im Krieg entfesselten zerstörerischen Mächte gebannt werden konnten. Hier entzündeten und steigerten sich Aggressivität, Destruktion und Gewalt an sich selbst. Gleich einer „Feuersäule“, die der „Stunde des Mittags“ vorangeht, erschien 1916/17 das in starken Rottönen gemalte Berlin-Bild „Die Stadt“<sup>35</sup> von Grosz (vgl. Schutzumschlag). Der traditionellen wilhelminischen, die Achse des Bildes bestimmenden Gründerzeitfassade wird der Boden entzogen. Der Verkehr in den Straßen, die Passanten stellen schon eine andere Realität dar, als es noch die Fassade glauben machen will. Nicht individuelle Standfestigkeit, sondern der Sog der Stadt bestimmt das Leben der Passanten; ihre Konturen lösen sich auf und überschneiden sich, die Identität der Menschen und Objekte werden futuri-

stisch zersetzt. Totengerippe- und Totenkopfdarstellungen kreuzen ihr hektisches Treiben. Ein Leichenwagen, auf dem der Tod die Pferde anspricht, reitet quer durchs Bild. Tod und Eros durchdringen das Chaos des Stadtdickichts. Rechts im Bild leuchtet ein Caféhaus, in das eine Hure im Begriff ist, einzutreten. Über der Stadt liest man weit entfernt „Amor“ – nicht ersichtlich allerdings für denjenigen, der sich mühsam als Blinder durch das Verkehrschaos in der Mitte schlagen muß. Ist er der Sinnsucher, dem das Licht der Erkenntnis nicht mehr zu leuchten vermag? Über ihm schweben elektrische Straßenlaternen, die den Mond am Nachthimmel verdrängen und Zeichen setzen für einen neuen Kosmos aus Phantasmagorien von Lichtreklamen, Glühbirnen, Gaslaternen.

Die Vision vom Untergang der Stadt setzte sich vollends in „Widmung an Oskar Panizza“<sup>36</sup> durch, die Grosz 1917/18 malte. Rot durchdringt ebenfalls die Stadt – Rot, das schon in den Berlin-Gedichten von Georg Heym – „ein Feuer braust und wirft den Schein von Blut“<sup>37</sup> – sowohl in seiner Dynamik auf unheilvolle Zerstörung als auch auf vitalen Lebenspuls schließen ließ. In „Widmung an Oskar Panizza“ wirkte das „Pandaemonium“ nach, die Massenhysterie und die Verführbarkeit der Masse durch die Kriegspropaganda. Der Tod treibt die Masse Mensch in den Abgrund. Der Geistliche, der Bildungsbürger, das Militär laufen in ihre eigene apokalyptische Falle, in die sie mit ihrem Gesinnungsmilitarismus geraten waren. Als Weltgericht über die europäischen Länder auftretend, beabsichtigen sie ihre imperialen Interessen zu rechtfertigen und durch die Parole „Gott mit uns“ ihre Machtpoli-



75 Max Beckmann, *Martyrium* 1919. Der politischen Gewalt der Mörder, die auf Gestalten aus der Verspottung und Geißelung Christi zurückgehen, steht die geistige Macht der Passion der Rosa Luxemburg entgegen.

tik metaphysisch zu überhöhen. Jedoch nicht der militärische Triumph der wilhelminischen Macht, der erhoffte Sieg über die europäischen Länder war das Resultat des Krieges, sondern der Triumph des Todes. Grosz verlegte das Todesspektakel in die Großstadt, denn dort war der Sitz der triumphalherrschenden Bürgerschaft, die das Gesicht der Stadt prägte. Nicht der Kaiser saß auf dem Thron des Weltgerichtes, sondern ein trunkener Tod. Grosz stellte das kranke Wahnsinnsgesicht der Kriegsgesellschaft dar – „eine Schnapsgasse grotesker Tode und Verrückter“, „ein Höllenbild“<sup>38</sup>, „ein Gewimmel bessener Menschtieren – darin, daß diese Epoche destruktiv nach unten segelt, bin ich in der Anschauung unverrückbar“<sup>39</sup>, schrieb Grosz schon Ende 1917. In diese Darstellung gehen bedrückende Wahnsinnsbilder vom Kriegslazarett und der Nervenheilanstalt Görden ein, die Grosz während des Krieges (Januar/ April 1917) als „blanke Hölle“ erfuhr. Von den Insassen schrieb er: „Längst wich Menschliches aus ihren Gesichtern, den gelben bösen und roten betuschtes mit giftigen Seuchen.“<sup>40</sup> Den Brief aus dem Lazarett an seinen Freund unterzeichnete Grosz mit „Ihr G. Gestorbener“.<sup>41</sup> Er, der „Gestorbene“ reitet in dem Gemälde als Tod auf dem Sarg, den Wahn der Gesellschaft als Präsenz des Todes deutend. Ikonografische Anklänge an spätmittelalterliche Totendarstellungen – Totentänze, die sieben Todsünden, Höllensturz der Verdammten, die apokalyptischen Reiter – vor allem aber an eine Zeichnung Ensors<sup>42</sup>, auf der der Tod als Schnitter richtend über dem eitlen Leben der Großstädter in einer Häuserschlucht schwebt, beinhaltet der Berliner Untergang von Grosz.

Das Kriegsende 1918 brachte keinen Frieden für die Metropole, sondern hier entluden sich innerpolitische Widersprüche und Aggressionen, die durch die Niederlage und die unerwartete Brutalität der Kriegsmechanik zum Ausbruch gelangten. Die Bedrohung verlagerte sich von einer entfesselten Kriegsmaschinerie auf den zerstörerischen Stadtmoloch. In der Metropole waren die apokalyptischen Spuren, die der Krieg hinterließ, sichtbarer als anderswo, wovon beispielsweise die Mappen „Gott mit uns“<sup>43</sup> von Grosz, „Die Hölle“<sup>44</sup> und „Berliner Reise“<sup>45</sup> von Beckmann Zeugnis ablegen. Vor allem die ausgebeutete und deformierte Natur der Krüppel und Prostituierten prägte nun die babylonische Physiognomie der Stadt, die – gleich der mittelalterlichen Frau Welt – hinter ihrer aufpolierten Fassade die von Würmern zerfressene verstecken wollte. Gleich Aussätzigen und Verdammten hockten die Krüppel am Rinnstein, die das Bürgertum floh – beispielsweise in „Prager Straße“<sup>46</sup> von Dix. Die Metropole wurde zum Abbild der „morsch verwesenden Kultur Europas“ (Grosz). Ihr geschundener, verbrauchter Leib stieß lebensunfähige, vertierete und verseuchte Mißgeburten aus (vgl. Abb. 70).

Die alte Ordnung wurde durch den Krieg gesprengt. Versinnbildlichte Dix die zerstörerischen Mächte in einem detonierenden Gesamtgeschehen, das in „Das Grausen der Stadt“<sup>47</sup> Kosmos, Natur und Stadt in ein schwarzes Schattenreich verwandelt, individualisierte sie Beckmann in „Die Nacht“<sup>48</sup>. Hier drängen sie als finstere Gestalten in den engen Raum einer Dachstube, in den äußersten Winkel der Stadt, in der sich seit altersher ihr Gedächtnis verkroch oder ihre verdrängten Gefühle entluden, die die Tagseite der Stadt nicht preisgab. Bis in die kleinste Zelle der Gesellschaft sind die zerstörerischen

Mächte vorgedrungen. Figurieren sie auf der einen Seite Erinnerungen und Träume aus Beckmanns Lazarettzeit, so stellen sie andererseits auch soziale Typen dar – die revolutionären Kräfte der Zeit? In ihnen läßt Beckmann sein Unbewußtes mit den politischen Triebkräften der Zeit verschmelzen, die ihn in der Dunkelheit der Nacht heimsuchen. Sie zerren an seinem Selbstverständnis, seinem Bezug in Raum und Zeit, peinigten ihn, so daß er in der Strangulation einer hilflosen Gliederpuppe eher zu gleichen scheint als dem leidenden, vom Kreuz genommenen Christus. Bedenken wir, daß die Großstadt für Beckmann vor dem Krieg vitalistisch-dionysische Auseinandersetzung mit dem Leben bedeutete und im „Untergang der Titanic“ (1912/13)<sup>49</sup> zu vermuten ist, daß er im Meer selbst eine Mimikry an die großstädtische Masse vollzog, in der die Grenzen zwischen Natur und Gesellschaft sich ebenso verwischten wie zwischen den Geschlechtern, dann stellte „Die Nacht“ eine Absage an dieses Weltbild dar. Die Vitalität pervertierte im Krieg zu Gewalt, Rohheit, Mord und wurde für Beckmann zu einem „schaurigen zuckenden Monstrum“, das Beckmann selbst „packen“ wollte und in „glasklare Linien und Flächen“ versuchte „einzusperren, niederzudrücken, zu erwürgen“.<sup>50</sup> Denn gerade dies hinderte seinen „Willen, die unsagbaren Dinge des Lebens festzuhalten“.<sup>51</sup> Den Blicken des Betrachters setzte er in „Die Nacht“ vor allem die Frau mit ihren gespreizten Beinen aus. Stellte diese Haltung noch 1906 in der „Großen Sterbeszene“<sup>52</sup> eine Selbstbehauptung des Lebens angesichts des Todes dar, so wurde in „Die Nacht“ die Natur der Frau – ihre Bedeutung als „Magna Mater“, in der der Kreislauf des Lebens sich vollendet, als gebende und nehmende, als nährend und zerstörende Natur – zum Objekt, zum gefesselten Opfer, die die Assoziation zur Hure durch die Relikte städtischer Kleidung, dem modischen Schuh, dem Mieder, dem Haarkamm, zuläßt. Sie wird nicht wie die gefesselte „Andromeda“ (1641), die Beckmann in dem Gemälde von Rubens in Berlin sehen konnte, befreit werden. Die städtischen Mächte verhindern ihre Entfesselung. Zurück bleibt eine grotesk anmutende Marionette.

In den Lustmorddarstellungen von Dix, Grosz, Schlichter und Davringhausen, die meist während und besonders nach dem Krieg entstanden, gewinnen die aggressiven männlichen Mächte der Stadt die Herrschaft wieder. Der Bedrohung der außer Kontrolle geratenen Maschinenwelt des Krieges korrespondierte die Furcht vor dem Chaotisch-Triebhaften des Großstädtischen, das sie mit der Sexualität des sich prostituierenden Vamps verknüpften. Männliche Selbstkontrolle und Affektbeherrschung sollten wieder „Ruhe und Ordnung“ der Stadt garantieren. Die Lustmorde, die Berlin in und nach dem Krieg aufwies und Hans Magnus Hirschfeld in seiner „Sittengeschichte des Weltkrieges“<sup>53</sup> als Folge des Krieges aufzeigte, waren männliche aggressive Gewaltakte. Als „Jack the Ripper“ trat der Täter auf, der die Gesellschaft rächte und von der Hure reinigte. Mit den Lustmorden schienen die Künstler auch einen zynischen Schlußstrich unter ihre einstmals dionysischen Vitalitätsvorstellungen von der Hure Babylon zu ziehen. Der Allegoriker setzte sich durch, der die Fiktionen destruktiv enthüllte – und der prostituierte Körper bot sich ihm als nächstes Deutungsmodell an, weil er als Metapher für die „Extreme Wunsch/ Tod, beseelt/unbeseelt, Leben/Verfall, Leiche...“<sup>54</sup> diente.

Grosz setzte den ‚Abgrund‘, auf den die Prostituierte verwies, darüber hinaus in bezug zur Kolportage. Im ‚Sexmord in der Ackerstraße‘<sup>55</sup> spielten die Bildlegenden einmal auf ein bekanntes Dirnenlied an, dann in ‚Jack the murder‘ auf den Kolportageroman ‚Jack der geheimnisvolle Mädchenmörder‘, der sich im Nachlaß von Grosz fand, und in ‚Dr. William King Thomas‘ trat Grosz als ein bekannter amerikanischer Lustmörder des 19. Jahrhunderts auf – nicht zuletzt um das ‚Satanische‘, Verbrecherische schockierend herauszukehren.

Der Dämonisierung des Weiblichen entsprach seit der Jahrhundertwende auch der Haß auf das Weibliche in der Gesellschaft, die Misogynie, die durch die Emanzipation der Frau ausgelöst wurde. Am ‚Martyrium‘<sup>56</sup>, auf dem Max Beck-



76 Mies van der Rohe, Bürogebäude, Friedrichstraße Berlin, 1921. *„Die Große Stadt, das heilige Jerusalem . . . hatte die Herrlichkeit Gottes und ihr Licht war gleich dem alleredelsten Stein, einem hellen Jaspis“ (Off. Joh. 21).*

mann Rosa Luxemburg gekreuzigt darstellt, umgeben von ihren Mördern, verdeutlicht er an den Tätern, wie die Revolutionärin in der Metropole der patriarchalischen und militaristischen Repräsentation dem verachteten Bild vom Weiblichen ausgesetzt war – durch die sinnlose Schießerei auf den ohnehin gekreuzigten Körper, durch den lüsternen rechts im Bild stehenden bürgerlichen ‚Herrn‘. Die Revolutionärin schien Ängste zu wecken, die nicht nur aus ihrem emanzipierten, revolutionären Auftreten abzuleiten waren, sondern auch mit der Verbindung Frau – Revolution – Masse – Trieb zusammenhing. Diese Koppelung wurde 1927 in dem Film ‚Metropolis‘

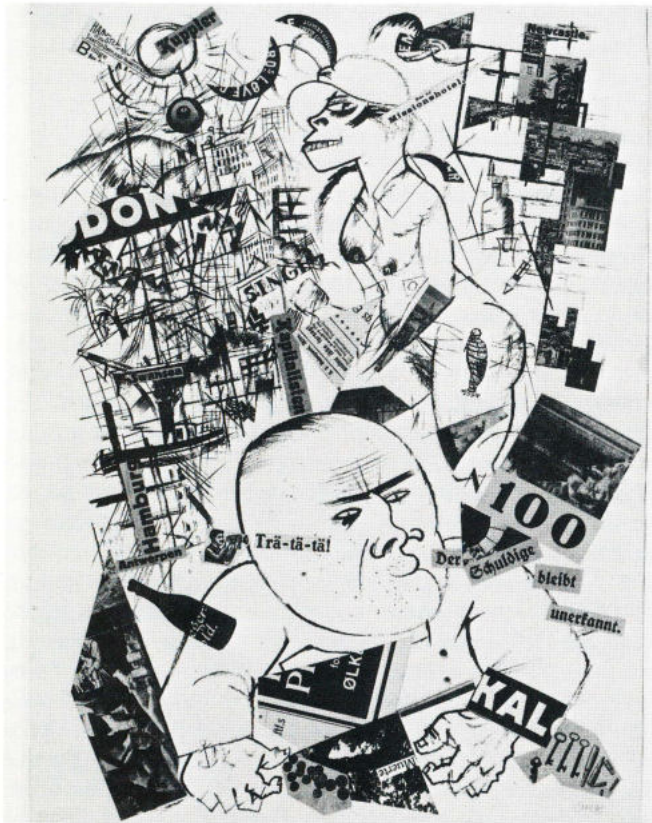
von Fritz Lang babylonisch mythisiert. Die Anführerin, die die Massen zum Aufstand ‚anstachelte‘ und durch die Zerstörung der Maschinen eine sintflutartige Katastrophe auslöste, war eine männliche Projektion aus Hexe, Hure Babylon, Venus und Robotervamp – ein böser Untergangsdämon, der in Gegensatz zur charismatischen Rolle der Maria als Braut-Mutter gesetzt wurde, die die Massen einem Neuen Jerusalem entgegenführen wollte, das in der Aussöhnung zwischen ihnen und den kapitalistischen Herrschern von Babylon bestehen sollte. Wie den beiden Frauenrollen im Film jeweils die bestialische, dämonische oder die dienende, mütterliche zugewiesen wurde, so wurde auch die Masse auf diese Rollen fixiert. In der Tötung von Rosa Luxemburg nun schien jener uralte Kampf der monotheistisch vaterzentrierten Religions- und Rechtsauffassung gegen die archaischen Muttergottheiten in säkularisierter Form wieder aufzuflammen. Nicolaus Sombart stellte zur Einschätzung der Revolution von den herrschenden Kreisen der Weimarer Republik fest<sup>57</sup>: *„Die Angst vor sozialer Veränderung wird gespeist durch die Angst vor dem Weiblichen . . . Diese Neurose würde die Unfähigkeit der Führungsschicht erklären können, die Probleme des gesellschaftlichen Wandels als gesellschaftliche Aufgabe zu perzipieren; der Blick für diese Probleme wird durch die nicht artikulierten Urangst vor dem Weiblichen verstellt.“*<sup>58</sup> Die Niederschlagung der Revolution geschah als sadistisches Gemetzel – so stellte es Grosz in seiner Mappe ‚Gott mit uns‘ dar und Döblin in ‚November 1918‘. Das Hotel mit dem paradisischen Namen ‚Eden‘ wurde der höllische Ort, den die Phantasmagorie der Hure Babylon Berlin für die Mörder von Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht bereithielt. Der Soldat, der R. Luxemburg ermordete, wurde von Döblin als ‚der gefallene Engel des Hasses‘ gedeutet, *„der in ihre Haare greift und sie zerrt . . . Er schwingt den Kolben über sich und schmettert ihn über ihren Schädel mit solcher Wucht, daß es kracht und sie wie ein gefälltes Tier zugleich mit dem Kolben zu Boden geht. Wie ein Sack liegt sie da und bewegt sich nicht mehr. Er nimmt sein Gewehr wieder an sich, dreht es und prüft es, ob nicht das Holz gesprungen ist . . . Die blutige Rosa, die rote Sau, jetzt liegt sie da, man kann sich freuen . . . Scharen von Verdammten und Verruchten lockt der Lärm an. Sie hängen sich an den Wagen und hatten ihr ein Fest bereiten wollen. Sie drehen sich mit den Speichen, heulen, johlen und jauchzen in den Reifen . . . Der Landwehrkanal . . . Das alte Vieh will zu den Fischen in die Schule gehen. Raus aus dem Wagen mit dem Bündel. Übers Geländer, Schwung, eins-zwei-drei, da fliegt sie. Plumps, da fällt sie, und ward nicht mehr gesehn. Ein Prosit, Prosit der Gemütlichkeit . . . Händeschütteln und Lachen. Aber nunmal einen ordentlichen Schluck. Sie feierten noch bis zum Morgen.“*<sup>59</sup>

### Konzepte für ein neues Berlin-usalem

Auf die babylonische Herausforderung, auf die Untergangsvisionen Berlins reagierten viele avantgardistische Künstler und Literaten mit dem Modell eines Neuen Jerusalem, das sozialutopische Inhalte hatte und von Heilserwartungen geprägt war. Mit Entwürfen und Konzepten von Volkshäusern, Idealstädten, Welttempeln sollten Geist und ‚Körper‘ der Stadt wieder vereint werden.

Gleich dem biblischen Jerusalem, das herniederfuhr und Spie-

gel der göttlichen Autorität und Ordnung war – „und die Stadt liegt viereckig und ihre Länge ist so groß wie ihre Breite... Die Länge und die Breite und die Höhe der Stadt sind gleich...“<sup>60</sup> – so stellten die utopischen Projekte für ein neues Berlin, vor allem seit der babylonischen Niederlage des Ersten Weltkrieges, ein Gegenbild zur Metropole auf, ja sie reinigten das neue Berlin-usalem von den materiellen Spuren großstädtischen Lebens. Die „Stadtkrone“ (1915/17)<sup>61</sup> von Bruno Taut, die eine paradiesische Entfaltung der Stadtbewohner ermöglichen sollte und die „Seele“ der Stadt versinnbildlichte, glich einem ebensolchen Läuterungsritual wie die zahlreichen kristallinen alpinen Stadtprojekte und Volkshäuser der „Gläsernen Kette“ oder sogar die gläsernen Hochhausentwürfe für ein anderes Berlin von Mies van der Rohe<sup>62</sup>, die über Scheer-



77 George Grosz, *Der Schuldige bleibt unerkannt*, 1919. *Das Labyrinth der Metropole und die anonyme Menschenmenge werden zur Zuflucht für Verbrecher, Schieber, Mörder und Zuhälter.*

barts Anregungen hinaus den biblischen Kristall des Neuen Jerusalem aufleuchten ließen.<sup>63</sup> So scheinen die Entwürfe die ästhetische Ordnung des Neuen Jerusalem widerspiegeln zu wollen. Durchdringt nicht auch die Verbindung von Kunst und Technik des Bauhauses jene ordnende Utopie des göttlichen Jerusalem? Einer neuen Weltenschöpfung wollte schon Kandinsky vor dem Ersten Weltkrieg in seinen Werken Ausdruck verleihen. Das Neue Jerusalem war eine „geistige Pyramide, die bis zum Himmel reichen wird“<sup>64</sup> und an deren Spitze der Künstler stehen sollte. So sah Kandinsky das „Geistige in der

Kunst“ als „dritte Offenbarung“, die aus den Trümmern einer geistigen Stadt sichtbar wurde – „einer großen, fest nach allen architektonischen mathematischen Regeln gebauten Stadt, welche plötzlich von einer unermessbaren Kraft geschüttelt wird“.<sup>65</sup>

Indem die Konzepte als Läuterungsrituale erscheinen, die das Elementare durchsetzen und dieses selbst zum Kult erheben, verbindlich für die gesamte Stadtplanung, lassen sie eine Ordnung herniederfahren, in der der Künstler selbst zum ‚göttlichen‘ Weltenschöpfer erhöht wird. Wohin diese Abstraktion führte, vergegenwärtigt beispielsweise Ludwig Hilberseimers Stadt-Entwurf<sup>66</sup>, der die Straßen vom Revolutions-Triebspektakel säuberte zugunsten einer funktionalen „Ruhe und Ordnung“.

Ein anderes Konzept einer „neuen Kirche“ entwickelten Max Beckmann und Kurt Schwitters. Da die Metropole Beckmann die Zerrissenheit und das Leiden der „armen getäuschten Menschen“<sup>67</sup> vorführte und er sich diesem Schicksal der Menschen stellen und ein Bild davon geben wollte, war sein Neues Jerusalem eine Auseinandersetzung mit dem Leben der Metropole, das er mit der Vision eines „Turmes“ verband: „in dem die Menschen all ihre Wut und Verzweiflung, alle ihre arme Hoffnung, Freude und wilde Sehnsucht ausschreien können. Eine neue Kirche.“<sup>68</sup>

Auch Schwitters „Kathedrale des erotischen Elends“<sup>69</sup>, sein Merzbau, war ein konzeptuelles Projekt, das „aus den Scherben Neues bauen“ wollte und im Gegensatz zu puristischen Konzepten das ‚Leben‘ der Stadt zu seinem Darstellungsmittel machte. Nicht ein Neues Jerusalem fuhr herab, sondern das Merzbau-Konzept entwickelte sich organisch in Zeit und Raum. Der Raum wurde zu einem Abbild menschlicher Erfahrung, das sich stetig veränderte. Im Merzbau fand das variierende, metamorphotische Subjekt seinen Raumkörper, der die Spuren des städtischen Gedächtnisses ebenso in sich aufnahm wie die subjektiven Sedimente der eigenen Geschichte. Aus diesem organisch wachsenden Architekturgebilde entwickelte Schwitters den „übergeordneten Rhythmus“, mit dem er ‚Berlin vermerzen‘ wollte: „Durch das vorsichtige Niederreißen der allerstörendsten Teile, durch Einbeziehen der häßlichen und schönen Häuser in einen übergeordneten Rhythmus, durch richtiges Verteilen der Akzente könnte die Großstadt in ein gewaltiges Merzkunstwerk verwandelt werden. Schon durch das Anstreichen ganz Berlins nach dem Plan eines Merzarchitekten, der in großzügiger Weise ganze Stadtviertel wegstreichen und einige Zentren, die selbstverständlich mit den Verkehrszentren nicht zusammenfallen, durch Licht und Farbe hervorheben würde, wäre der Wille zu dokumentieren, selbst aus der Großstadt ein Merzkunstwerk zu machen.“<sup>70</sup>

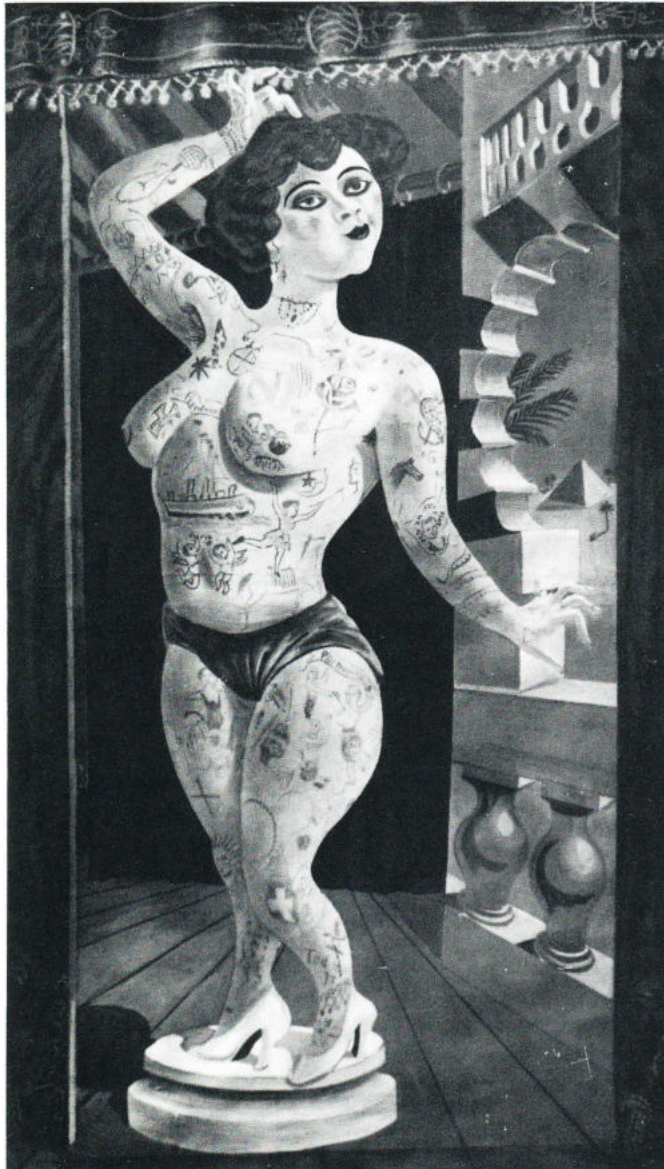
### Die Phantasmagorie der Hure Babylon

Je mehr die Stadt nach dem Krieg wieder vom alltäglichen Leben eingenommen wurde, desto schneller löste sich die Polarität der Apokalypse zwischen Hure Babylon und Neuem Jerusalem. Der babylonische Mythos wurde jetzt vor allem vom Phantasmagorischen des Stadtkörpers erzeugt. Brecht stellte für die zwanziger Jahre fest: „Die Oberfläche hat eine große Zukunft.“<sup>71</sup> Die Hure wurde das Abbild der Stadt, die in der Nachkriegszeit durch Vergnügen von den sozialen Problemen



ablenkte: Hierzu Klabund in seinem Gedicht „Berlin Weihnachten 1918“:

Am Kurfürstendamm da hocken zusammen  
die Leute von heute mit großem Tamtam.  
Brillianten wie Tanten, ein Frack mit was drin,  
Ein Nerzpelz, ein Steinherz, ein Doppelkinn.  
Perlen perlen, es perlt der Champagner.  
Kokotten spotten: Wer will, der kann ja  
Fünf Braune für mich auf das Tischtuch zählen.  
Na Schieber, mein Lieber? – Nee, uns kann's nicht fehlen.  
Und wenn Millionen von Hunger krepieren:  
Wir wolln uns mal wieder amüsieren.



78 Otto Dix, *Suleika das tätowierte Wunder*, 1920. Suleikas Tätowierungen inszenieren einen Kosmos zeitgenössischer Vorstellungen von Ruhm, Abenteuer, Spiel und Glück – ein städtisches Kolportage-Paradies zum Ornament erstarrt.

Am Wedding ist's totenstill und dunkel.  
Keines Baumes Gefunkel, keines Traumes Gefunkel.  
Keine Kohle, kein Licht. Im Zimmereck  
liegt der Mann besoffen im Dreck  
Kein Geld, keine Welt, kein Held zu Lieben ...  
Von sieben Kindern sind zwei geblieben,  
Ohne Hemd auf der Streu, rachitisch und böse.  
Sie hungern – und fressen ihr eignes Gekröse.  
Zwei magre Nuten im Haustor frieren:  
Wir wolln uns mal wieder amüsieren.

Es schneit, es stürmt. Eine Stimme schreit: Halt ...  
Über die Dächer türmt eine dunkle Gestalt  
die Blicke brennen, mit letzter Kraft  
Umspannt die Hand einen Fahnenstaff.  
Die Fahne vom neunten November, bedeckt  
Er ist der letzte, der sie noch reckt  
Zivilisten ... Soldaten ... tachtachtach  
Salvenfeuer ... Ein Fall vom Dach ...  
Die deutsche Revolution ist tot ...  
Der weiße Schnee färbt sich blutig rot ...  
Die Gaslaternen flackern und stieren  
Wir wolln uns mal wieder amüsieren ...<sup>72</sup>

Die Kokotte wurde das Pendant zum „protzigen, klotzigen Nachkriegsverdiener“ (W. Mehring), des rücksichtslosen Emporkömmlings, der die Anonymität der Großstadt nutzte, um in den unterschiedlichsten hochstapelnden Rollen seine Schiebergeschäfte zu betreiben. „Der Schuldige bleibt unerkannt“<sup>73</sup> nannte Grosz detektivisch die Grafik eines Schiebers und demaskierte die schiefen Ebenen der Gesellschaft, auf denen die großen und kleinen Gauner unerkannt ihre Winkelzüge trieben. Die Kokotte wurde der Inbegriff vom größtmöglichen Genuß, der aus dem inflationären Geld herauszupressen war. „Für was sich bewahren? – für morgen? Wer weiß, wie morgen der Dollar steht?“<sup>74</sup> Die seit 1920 schleichende Inflation führte zum verschwenderischen Vergnügungsleben unter den Nachkriegsgewinnlern, zu großer Armut und Hungersnot bei der arbeitenden Bevölkerung, für die Prostitution der letzte Ausweg aus dem Elend war. Erst die Kenntnis vom sozialen Elend unterhöhlte das protzige Vergnügungsleben der Nachkriegsschieberwelt. Nicht dionysischer Sinnenrausch, sondern phantasielose Sinnenplumpheit und provinzielle Verklemmtheit, deformierte Körper enthüllten die Künstler. Verwesung und Tod sahen sie in dem Vergnügungsrausch und in den Kokotten „bepinselte Lust, die nicht freier wird, weil die Knie frei sind“.<sup>75</sup> „Das ist nicht Trunkenheit, nicht Wildheit, kein Drang, Ketten zu brechen, sondern Fauligkeit auf phosphoreszierendem Gebälk dieser Gesellschaft. Ich weiß wohl, alle Städte faulen so, aber nur wenige so plump, so anmaßend und sich so darbietend wie Berlin. Über furchtbarem Elend tanzen diese Halbmenschen, glucksen und girren vorbei an bettelnden Stümpfen und leben Talmilust auf Kredit ...“<sup>76</sup>

Diese Talmiwelt stellte Dix 1927/28 in dem Triptychon „Großstadt“<sup>77</sup> als ‚irdisches Paradies‘ dar. Auf blankpoliertem Parkett – gleich einem Spiegelkabinett – bewegt sich zum Charleston der Parvenü im Frack, umschwirrt von Paradiesvögeln der Amüsierbetriebe. Eine Jazzkapelle verfremdet die Szene exotisch-amerikanistisch. Die Krüppel bleiben apoka-

lytische Figuren, die von der Talmiwelt ferngehalten werden und doch auf diese bezogen sind. Im Tanz gelangt die Zeit zu ihrem symbolischen Ausdruck: „Millionen von unterernährten, korrumpierten, verzweifelten geilen wütend vergnügungssüchtigen Männern und Frauen torkeln und taumeln dahin im Jazz-Delirium. Der Tanz wird zur Manie, zur idée fixe, zum Kult. Die Börse hüpf, die Minister wackeln, der Reichstag vollführt Kapriolen. Kriegskrüppel und Kriegsgewinnler, Filmstars und Prostituierte, pensionierte Monarchen (mit Fürstenabfindung) und pensionierte Studienräte (völlig unabgefunden) – alles wirft die Glieder in grausamer Euphorie“ (Klaus Mann).<sup>78</sup> Der Tanz offenbarte die marionettenhafte Zuordnung der totentanzähnlichen Talmiwelt. Die Kokotten verkörperten die vom Geld inthronisierten Gottheiten, die verführerische Phantasmagorie dieses Höllentanzes.

Wie die Vergnügungspaläste, so stellten die Warenhäuser, die Kinos, Varietés, selbst die Straßen „Labyrinth der Spiegel“ dar, „Straßenzaubergärten! Wo Circe die Menschen in Säue abwandelt“ – die „Emotionen der großen Städte“.<sup>79</sup> Die Reklame und die glitzernden Vergnügungsorte waren den Tätowierungen „Suleikas“<sup>80</sup> vergleichbar, einem allegorischen Stadtporträt von Dix. Wie jene das Atavistische ihrer Hautkunst mit ihrer objekthaften Anpreisung als Schaustück verband, so trat die Metropole „mit Lichtreklame übergrell geschminkt“ (J. R. Becher) ins Rampenlicht der Straßen. Aus diesen Erlebnissen des Fetisch Ware/Stadt leitete Baudelaire den religiösen Rauschzustand der großen Städte – die „ivresse religieuse des grandes villes“ –<sup>81</sup> ab.

Als sich entgrenzender, zerstückelnder, ständig neu sich reproduzierender Körper wurde die Metropole in den dadaistischen Collagen und Montagen erlebt. Die „Tätowierungen“ der Stadt, der Straßen, drangen in die Kunstwerke als Spuren des übervollen Gedächtnisses ihrer Zeit – einer Zeit, die sich vorwärtsstürmend inflationär reproduzierte, was sich besonders in den papiernen Dimensionen bemerkbar machte, um sich ebenso schnell wieder auszulöschen, und um von neuem zu dokumentieren, daß sie sich noch schneller und noch massenhafter vervielfältigen konnte.

In der Collage „Mz 222“<sup>82</sup> von Schwitters beispielsweise werden nur die Tribute gezeigt, die eingelöst wurden, um am inflationären Vergnügen, am kurzlebigen Rausch der Metropole teilhaben zu dürfen – Eintrittskarten vom Haus Vaterland, vom Admiralspalast, von der Sturm-Ausstellung, vom UFA-Palast, vom Omnibus sind pauperistische Spuren der „ivresse religieuse“ der „Kathedrale“ Stadt, auf das Schwitters sein „erotisches Elend“ ironisch bezog, ein Teil des Titels von seinem Merzbau. Es liegt nahe, anzunehmen, daß Schwitters die Stadt wie ein großes Warenhaus erschien, weshalb auch beim abgekürzten Titel der „Kathedrale des erotischen Elends“, KadeE, Assoziationen zum großen Kaufhaus des Westens, KaDeWe, entstehen. Die pauperistischen Tribute der Collage „Mz 222“ vergegenwärtigten den Städter als Konsumenten: „Wie kaum eine Großstadt der Welt verkauft Berlin sein Vergnügen“, klagte der Schriftsteller Alfons Goldschmidt, „Das Amusement ist kalkuliert bis zum Klosettgroschen. Aus allem spürst du Kalkulation. Jammerdunkles und kleinprotziges Illuminieren, Küchensauberkeit aus geizigem Schmutz, das ist die Sinfonie der Großstadt.“<sup>83</sup>

Eine bedeutende Rolle spielte bei dem Illuminieren der Gro-

ßen Stadt der Einfluß der amerikanischen Kulturindustrie. In der Montage „Universal City um 12 Uhr 5 mittags“<sup>84</sup> schieben sich Zitate der glitzernden Film- und Werbeindustrie wie z. B. „Cheer boys cheer“, „The Firefly“, „The son of a gun“, „The Kady“ vor die Szene des Untergangs, die als Zeichnung in der Mitte der Montage liegt. Titel der amerikanischen und englischen Film- und Theaterzeitschrift und -illustrierten „The Play“ und „The Photoplay“ schwirren in der Montage bedeutungsvoll und beziehen sich auf das dadaistische Spiel mit den Fragmenten dieser Industrie. Im simultanen Erfassen von lichtstrukturierten, räumlichen, bewegten Beziehungsfeldern wird dynamische Bewegung wiedergegeben und verweist bereits auf zukünftige Bildüberlagerungen, Mehrfachbelichtungen, Belichtungsvariationen und Bildrhythmen im Film. Angespielt wird im Titel auf die amerikanische Filmgesellschaft „Universal“, nicht zuletzt auch auf die „Universum Filmaktiengesellschaft“ (UFA), die seit 1917 auf Veranlassung der Reichsregierung als Zusammenschluß von vielen kleineren Filmgesellschaften gegründet wurde. Zweck ihrer Gründung war eine gezieltere Durchgestaltung deutscher Propagandatätigkeit im Ausland. 1919 wurde der riesige Zoopalast von der Gesellschaft errichtet, und in den folgenden Jahren baute die Firma eine Kinokette und ein eigenes Vertriebsnetz aus. Grosz und Heartfield wurden selbst durch die Vermittlung von Harry Graf Keßler 1917 mit propagandistischen Filmprojekten beauftragt, für die sie bis zu RM 10 000 verdienen sollten. Für diese Filme beabsichtigten sie eine inhaltliche Mischung, die sich auf die Montage auswirkte: „Von dem kosmischen und exzentrischen Ton“ des Expressionismus mit dem „grotešk-komischen“ „wie er namentlich in Amerika in Gebrauch ist“ (Heartfield). „Universal City“ spielt also auf die Filmstadt Berlin an, in der besonders die amerikanische Film- und Kulturindustrie ihren Absatz zu sichern verstand (vgl. S. 156 ff.).

Die Bewegung der Wahrnehmung wird noch einmal im Rad selbst am unteren rechten Rand der Montage symbolisiert – einem „metamechanischen“ dadaistischen Zeichen. Das Rad, Zeichen des Autos assoziiert eine Straße, die links ins Bild schießt, durch die Hochhäuser in der oberen Bildhälfte fortgeführt zu werden scheint. Seine Schwungkraft, die die Wirklichkeit dynamisch erfaßt, läßt die Bildszenerie der Reklame- und Filmfotos im Zerstreuungsmoment von Hektik, Reizüberflutung und Diskontinuität explodieren und vergegenwärtigt das von Grosz aufgezeichnete „psychologische und formale Erleben des in knallendem Stadtbahnzug Dahinrollenden“.<sup>85</sup> Das aus dem Bild rollende ziellos eingesetzte Rad scheint gleichzeitig das verlorene Attribut einer überwältigten Fortuna zu sein, die ihres Steuerrades nicht mehr mächtig ist. Die Menschen sind der Zirkulationsmaschinerie, die sie in Gang setzten, hilflos ausgeliefert. In den verzerrten, aufgedunsenen oder verhärteten Gesichtern, in denen sich die Linien der Zeichnung unentwirrbar zu verdichten scheinen, ist der „panische Schrecken“ ablesbar. Dieser stellte sich nach Aragons Aufzeichnungen des „Pariser Landlebens“ dar als „eine Art Steuerrad, das sich dreht und nicht von Hand gelenkt wird“<sup>86</sup>, als „moderne Tragik“, die nach surrealistischer Auffassung mythische Erfahrungsdimensionen eröffnete. Allein die ironische Distanz der Dadaisten, ihre geistigen Balanceakte über dem „Abgrund des Mordes, der Gewalt und des Diebstahls“<sup>87</sup> bannte die Angst vor dem Untergang. „Hinein in den Schutt“<sup>88</sup> war

die dadaistische Version des nietzscheanischen „Amor fati“. In den „Schutt“ der Großstadt mischte sich der Dadaist gleich einem Detektiv; in der Mitte der Montage, im Stadtdickicht, ist das kantige Profil des Sherlock Holmes erkennbar. Dieser streift durch das großstädtische Chaos, distanziert beobachtend, teilhabend, nicht teilnehmend. Die Signale überfordern ihn nicht, sondern setzen Reflexionen frei, ermöglichen seine Spurensuche.

In sein Atelier ließ Grosz, der „Goldgräber“<sup>89</sup>, die Phantasmagorie des großstädtischen Fetisch Ware in Form von Etiketten von Wein- und Portweinflaschen dringen, die er an die Wände wie zurechtgeschüttelte kleine Briefmarkenträume vom sonnigen Süden klebte.<sup>90</sup> Aufgereiht standen die leeren Weinflaschen wie Zeugen nicht eingelöster Wunschphantasien. Nicht anders erging es im Milieu der Berliner Cafés der großen ‚Liebeskranken‘ der Berliner Bohème, Else Lasker-Schüler. Verkleidet als Prinz von Theben, flüchtete sie sich in ihre Poesie. Auf ihren phantastischen Irrwegen durch Berlin vermischte sich das romantische Pathos der Einsamen mit der trostlosen Vereinzelung der Städterin.

Distanzlos allerdings wurde der vereinsamte Städter Biberkopf in das Stadtdickicht Berlin gezogen – wie es Döblin in „Berlin Alexanderplatz“ darstellt: „Ein kleiner Berliner Lude und die Hure Babylon – AEG und Himmelsgeleitschutz – Schnapschwemmen und Abraham-Tiefbauarbeiten und mythisch entfesselte Naturkräfte – Schlager der Saison, die Straßen beduschen und das ‚langsame Lied des Todes‘, das Biberkopfs Stupor durchschneidet. Die Frage liegt nahe, wie denn das X-Beliebige zum Bedeutsamen sich schicke, wie der rüde Gosseton zu einem Akkord mit dem hochgestimmten Pathos zu zwingen sei“, schrieb Volker Klotz in seiner Untersuchung zu Döblins Roman.<sup>91</sup>

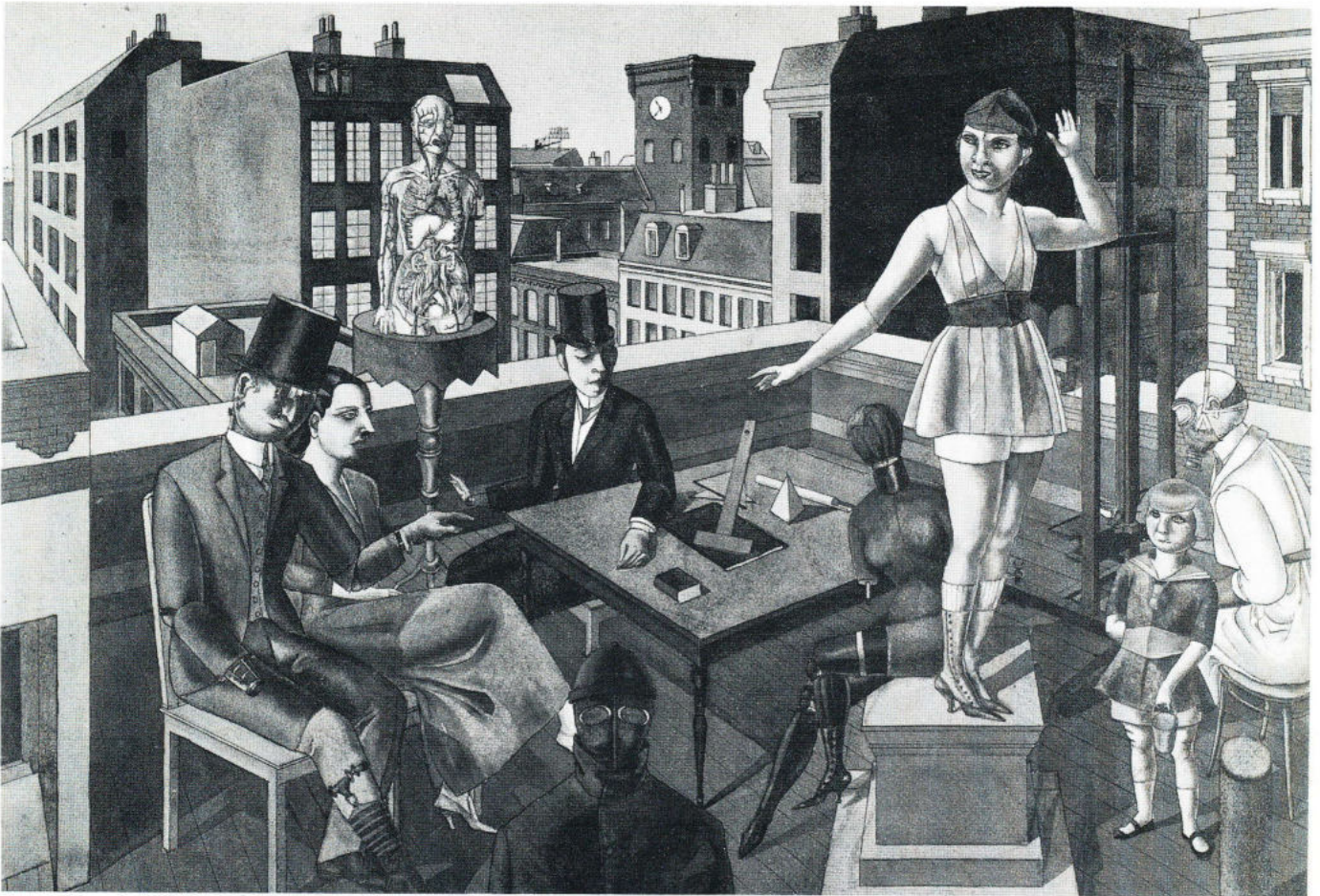
Wie das Lichtmeer der Stadt sich in einen glitzernden Schlund von sphinxartigen Kräften verwandelt, wie auch der Mythos der schwarzen Mutter hier wirksam wird, die ihre Kinder frißt, vergegenwärtigte Felixmüller in dem tragischen Pathos seiner Darstellung von Walter Rheiners Selbstmord (1925).<sup>92</sup> Der Schriftsteller Walter Rheiner, die Opiumspritze in der Hand, schwebt vom Fensterbrett einer kleinbürgerlichen, mit Geranien geschmückten Dachstube in den Abgrund des großstädtischen Lichtermeeres. Großstädtischer Rausch, noch potenziert durch die Opiumspritze, und großstädtische Melancholie bedingen sich gegenseitig und scheinen nur im Selbstmord aufgehoben werden zu können, den der Schriftsteller, ein langjähriger Freund Felixmüllers, tatsächlich zu der Zeit beging. Dieses Bild bedeutete für Felixmüller nicht nur ein tragischer Abschied vom Freund, sondern auch eine zynisch resignierte Absage an den expressionistischen Licht-Sucher, an „Zarathustra“ als Visionär. Das Großstadtbild scheint eine desillusionierende Bild-Parodie zu dem Abschnitt „Vor Sonnenaufgang“ im „Also sprach Zarathustra“ zu sein: „... Oh Himmel über mir, du Reiner! Tiefer! Du Licht-Abgrund! ... in deine Höhe mich zu werfen, das ist meine Tiefe! In deine Reinheit mich zu bergen – das ist meine Unschuld! wolkenlos hinab lächelt aus lichten Augen und aus meilenweiter Ferne, wenn unter uns Zwang und Zweck und Schuld wie Regen dampfen ... Und stieg ich Berge, wen suchte ich, ja, wenn nicht dich? ... fliegen allein will mein ganzer Wille, in dich hinein fliegen?“<sup>93</sup> Das Lichtmeer war nicht nur ein verführerisches Bild von Ber-

lin, sondern wurde realiter auch von der Elektroindustrie gefördert. Der Lunapark mit seinen Lichtgirlanden aus 40 000 Glühbirnen wurde zur Metapher der „goldenen“ zwanziger Jahre. Als „neue Lichtstadt Europas“ sollte Berlin 1928 in Ausstellungen, Autoparaden, Feuerwerken und Konzerten gefeiert werden. Während das Lichtmeer den Stadtkörper in ein funkelndes Diadem, einen modernen Luxusfetisch verwandelte, behauptete sich andererseits in der Gründerzeitfassade das eklektizistische Ornament als bürgerlich wilhelminisches Erbe.

So repräsentiert in den Darstellungen Hubbuchs (1924)<sup>94</sup> das animistisch belebte Ornament die Hochherrschaftlichkeit des bürgerlichen Neuen Westens der Stadt und seine ungleichzeitige Sehnsucht nach dem kostümierten Imperium der wilhelminischen Ära. Hubbuch lud die Fassaden mit der eitlen Rhetorik der ornamentalen Verschnörkelung auf, die bis in die Lebensführung des Bürgertums nachvollziehbar war. Die kaskadenartige Abstufung der sich zur Straße hin wölbenden Balkons, die „rund und schwer wie Bierbäuche aus der Front“ quollen<sup>95</sup> und mit den heruntergezogenen Jalousien den Blick allein zum Interieur wendeten, bildete die Kulisse, vor der das Elend ignoriert wurde. Auch im Großstadt-Triptychon von Dix erstarrt die eklektizistische Mischung der barockisierenden Elemente zur Staffage. Wie die Kokotten den Krüppeln die kalte Schulter zeigen, so weisen auch die Häuser Armut und Bettelei ab, ja verbieten letztere sogar ebenso wie das Spielen auf dem Hofe.

Zur Illusion einer vermeintlich besseren Welt, wie sie die Filmstars suggerierten, verhalf auch die eklektizistische Ornamentik in den Lichtspielhäusern. Sie verwandelten sich zu Traum-Palästen, zu Kultstätten des Vergnügens. Der Gloria-Palast gab sich beispielsweise als Barockpalast. „Die Gemeinde, die nach Tausenden zählt, kann zufrieden sein, ihre Versammlungsorte sind ein würdiger Aufenthalt“<sup>96</sup>, schrieb Kraeuer zum Phänomen der eklektizistischen Ausstattung der Film-Paläste. Einzig in den Passagen, so stellte er fest, wurde dieser repräsentative Effekt der Prunkornamentik in Frage gestellt. Denn die Passagen, beispielsweise die Linden- oder Kaiserpassage (Abb. 10), waren die zwielichtigen Orte, in denen die bürgerliche Fassade desillusioniert wurde. Hier sammelten sich „Laster, Elend und Bettelei, Hunger, Betrug und Gift“.<sup>97</sup> Hier offenbarte sich das Leben der Hure Babylon, die „Hölle“ der Stadt (Fallada). Nicht nur Kokotten, Zuhälter, Transvestiten, Schwule, Matrosen hielten sich hier auf, an den Hauswänden hockten Bettler und Krüppel, es gab hier Läden, die die offiziellen Straßen nicht zeigten. Kitschige Sexplundergeschäfte, Krimskramsläden, auch Souvenir- und Postkartenverkäufer, Greuelpanoramen neben dem Kaiserpanorama, Cafés, Friseurläden verwandelten die Passage in eine zerklüftete Gefühlslandschaft. „Die Renaissancepracht, die sich so überlegen gebärdete, wurde in der Passage geprüft und verworfen. Während man noch durch sie hindurchging ... durchschaute man sie schon, und ihre Großspurigigkeit trat unverhüllt an den Tag der Passage.“<sup>98</sup>

Hubbuch drang auch unter jene Prunkfassade, unter die lichterfüllte glitzernde verführerische Oberfläche der Stadt. Die Baustelle der U-Bahn, die Hubbuch „Ecke Leipziger-/Friedrichstraße“<sup>99</sup> darstellte, wirkt wie eine Verletzung des alten Stadtkörpers und vermittelt nichts von der Technik-

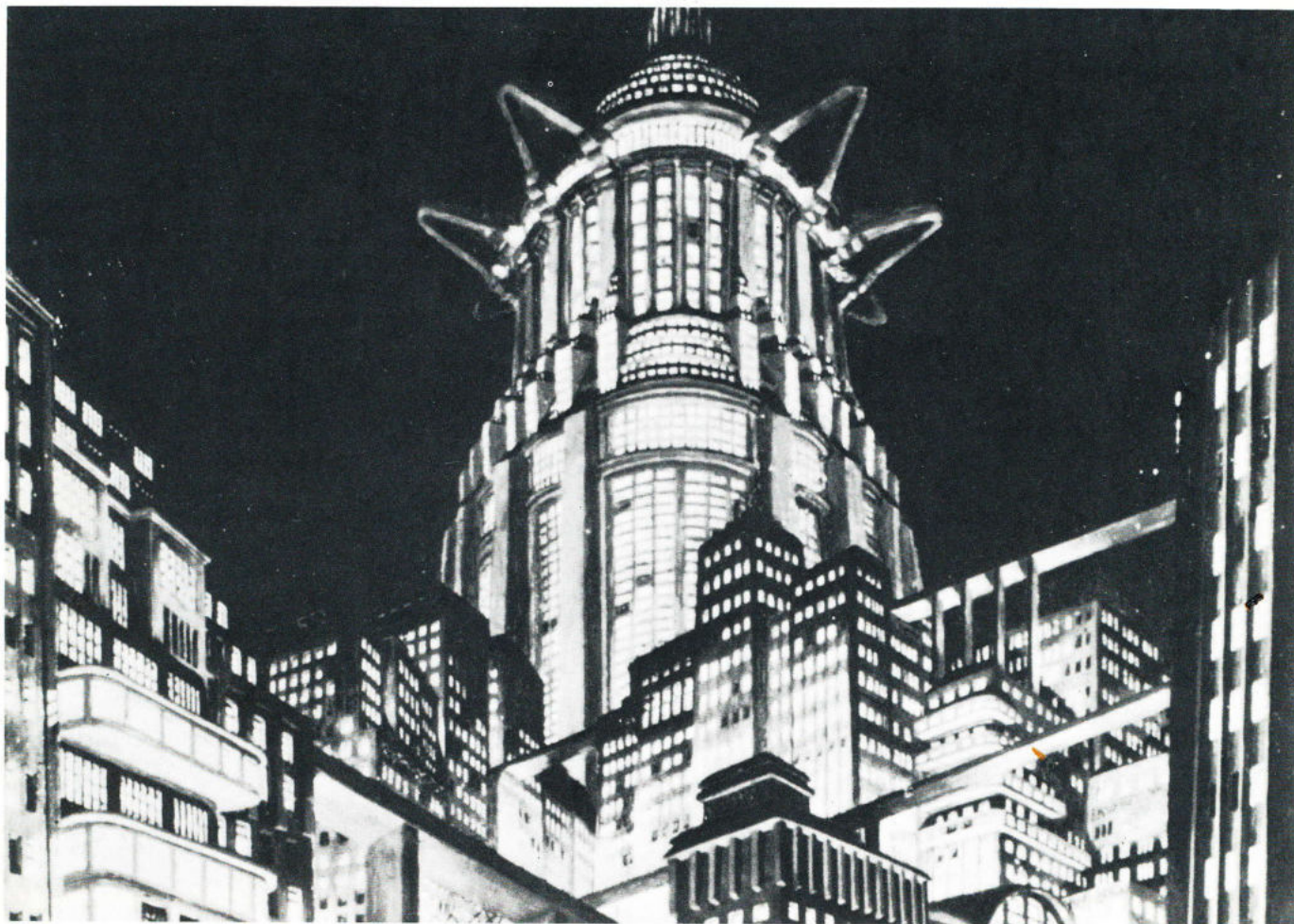


80 Rudolf Schlichter, *Dada-Dachatelier*, 1920. *Ratio durchdringt die Stadt und schafft „Ruhe und Ordnung“. Die sphinxartigen beunruhigenden Kräfte der städtischen Hure sind gebannt. Autismus und Totenstarre beherrscht die Stadt.*

Utopie der zwanziger Jahre. Der unterhöhlte und aufgewühlte Boden, in den Stützen und Gerüste gerammt sind, klappt auf wie eine dunkle und kriminelle Falle. Es scheint, als ob sich hier das schlechte Gewissen der Hure Babylon verkrochen hat. Der Untergrund ist auch metaphorisch zu betrachten. Im Film „Metropolis“ von Fritz Lang brechen die Kräfte des Proletariats aus ihrem unterirdischen Versammlungsort an den Tag der Stadt. Im unterirdischen Verlies wird auch der Engel der Massen zum Robotervamp verwandelt. Das Wasser quillt ebenfalls sintflutartig aus der Erde und zerstört Babylon-Metropolis. Der Blick in den ‚Untergrund‘ der Stadt verunsichert den Fußgänger auf dem Trottoir, das im Bild von Hubbuch nur leicht provisorisch abgegrenzt ist mit einem Bretterzaun. Auch Biberkopf fühlte sich unsicher in dieser vom Abbruch und Neubau gehetzten Stadt, als die Dampfmaschine symbolisch auf den alten Platz hämmerte: „O liebe Brüder und Schwestern, die ihr über den Alex wimmelt, gönnt euch diesen Augenblick, seht durch die Lücke neben der Arztwaage auf diesen Schuttplatz, wo einmal Jürgens florierte, und da steht das Kaufhaus Hahn, leergemacht, ausgeräumt und ausgeweidet, daß nur die roten Fetzen noch an den Schaufenstern kleben. Ein Müllhaufen liegt vor uns. Von Erde bist du gekommen, zur Erde sollst du wieder werden, wird gebauet ein herrliches Haus, nur geht hier kein Mensch weder rein noch raus. So

ist kaputt Rom, Babylon, Ninive, Hannibal, Cäsar alles kaputt, Tor denk daran. Erstens habe ich dazu zu bemerken, daß man diese Städte jetzt wieder ausgräbt, wie die Abbildungen in der letzten Sonntagsausgabe wieder zeigen, und zweitens haben diese Städte ihren Zweck erfüllt und man kann wieder neue Städte bauen. Du jammerst doch nicht über deine alten Hosen, wenn sie morsch und kaputt sind, du kaufst neue, davon lebt die Welt.“<sup>100</sup>

Die Regeln von Verschleiß, Profit, Wettbewerb – so stellt Biberkopf lakonisch fest – sind die Lebensprinzipien der Großstadt Berlin. „In alle Dimensionen rührt sich die Stadt“, schrieb Goldschmidt in den zwanziger Jahren, „Sie kraucht auf allen vieren, geht, fährt, fliegt und gräbt sich ein, sie ist die emsigste Stadt der Erde. Mit einer Emsigkeit macht sie sich unfruchtbarer jeden Tag.“<sup>101</sup> Mit „Emsigkeit“ wurde auch das Leben der Stadt in den Untergrund wegrationalisiert. Auf Hubbuchs Bild „Jannowitzbrücke“<sup>102</sup>, auf dem sich Kanal, Brücke, Eisenbahn kreuzen, keimt das verdrängte Leben am Ufer des Kanals wieder auf. An der Brücke sammelt sich der Abschaum der Gesellschaft: Prostituierte, Verbrecher, Asylanten, Obdachlose, Zirkusleute – es ist Mitte der zwanziger Jahre. Hierzu Mehring: „Nachts lauert im Versteck von Fässern/ Gesindel längs der Uferkanten/ Mit blanken Messern/ auf Passanten!/ Ein Fischer, der stromabwärts fährt, stakt,/ Zieht



81 Erich Kettelhut, *Der neue Turm von Babel (Metropolis, II. Fassung)*. *Metropolis* läßt sich historisch und exemplarisch deuten als Verknüpfung von Hure Babylon und verschlingendem Stadt- und Maschinenmoloch, von Maschinenkörper und weiblicher Sexualität, von rasender Menge und zerstörendem Vamp, von friedfertiger Braut/Jungfrau und Neuem Jerusalem.

in der Früh mit blut'gen Krälen/ein Menschenbündel fest gehakt/Aus den Kanälen.<sup>103</sup>

Die Kanäle haben in der Stadt durch das dunkle, meist stehende Wasser unheimliche, weil spurenlose Wirkung. Huelsenbeck sprach vom „metallischen Wasser, in dem die Schreie mancher Wahnsinniger erstickt waren“.<sup>104</sup> Besonders der Landwehrkanal hatte für die Geschichte der Stadt die Bedeutung von vernichtender Tilgung politischen Verbrechens. Auf die Verdrängung dieses Kapitels deutscher Geschichte, die Ermordung Rosa Luxemburgs und Karl Liebknechts bezieht sich Celan in den letzten Zeilen seines Gedichtes „Du liegst im großen Gelausche“ (1967): „Der Mann ward zum Sieb, die Frau mußte schwimmen/ die Sau für sich, für keinen, für jeden/ der Landwehrkanal wird nicht rauschen/ Nichts/ stockt.“<sup>105</sup>

Ebenso wie das Wasser erhielt der Mond über der Stadt, die meist himmellos gemalt wurde, apokalyptische Aussagekraft. Besonders in den Stadtdarstellungen Meidners und Grosz' triumphiert der Mond über einer grotesken Verfallswelt. Als „Henker“ tritt er in den Berliner Gedichten von Georg Heym auf: „Schon hungert ihn nach Blut. In roter Tracht/ Steht er, ein Henker, vor der Wolken Block/ Und einer Pfauenfeder

blaue Tracht/ Trägt er am Dreispitz auf dem Nachtgelock.“<sup>106</sup> In den Jahren der politischen Unruhen nach dem Ersten Weltkrieg fürchtete Dr. Billig, der Protagonist von Huelsenbecks Roman, „... er (der Mond) fällt herab, er fällt herab und zerschmettert die Straße. Es wird Feuerbrünste, Mord und plötzliche Todesfälle geben.“<sup>107</sup>

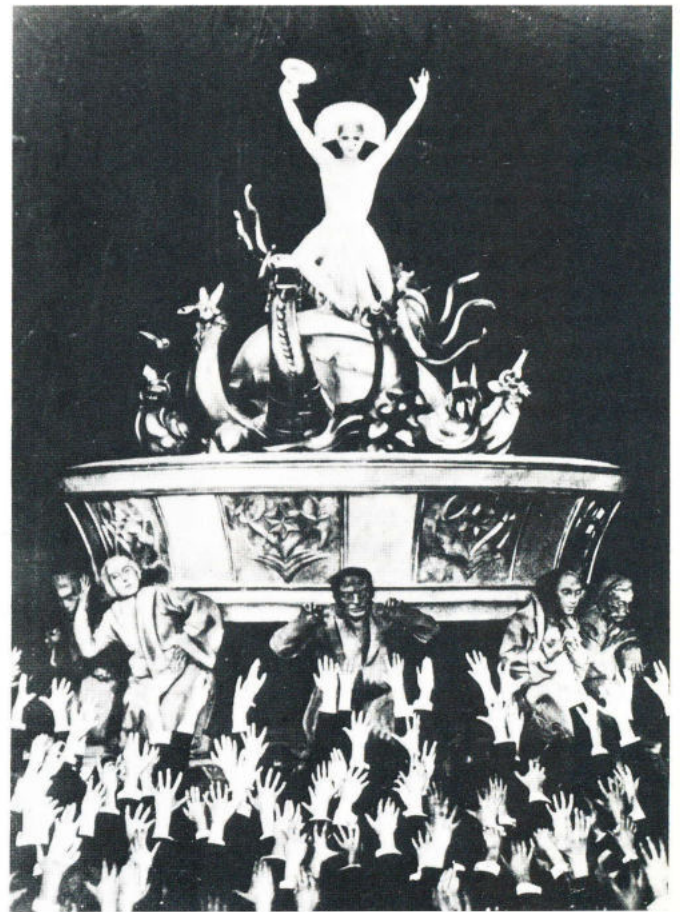
#### Die Metropole – ein ‚steinerner Sarg‘

Dem simultanen Rausch des Untergangs stand als Komplement das Bild der Monotonie und Langeweile der Stadt gegenüber. Die Stadtlandschaft versteinerte in dem Maße, in dem nach dem Kriegschao das Immergleiche einer funktionierenden Gesellschaft offenkundig wurde, die an eine Wirtschaft „stehender Tatsachen und Gesetze“ (Bloch)<sup>108</sup> angeschlossen war. Die Gleichzeitigkeit Berlins, sein Up-to-date war nicht Kennzeichen lebendiger Gegenwärtigkeit. Im Gegenteil, viele der avantgardistischen Künstler und Literaten sahen den Städter in seiner Berlin-spezifischen Nervosität und Hektik „als ein caput mortuum, nämlich im Produkt seiner Verdinglichung“ – so die Erkenntnis Ernst Blochs in seinem Essay „Berlin. Funktionen im Hohlraum“.<sup>109</sup> Berlin wurde als kubischer, leblos steinerner Stadtkörper dargestellt, der

Mensch darin eine gesichtslose Marionette, z. B. in „Ohne Titel“ (1919) von Grosz<sup>10</sup>, „Dada-Dachatelier“ von Schlichter.<sup>11</sup> Auch die Stadtbilder von Grundig, Davringhausen, Nerlinger (Abb. 113), Wunderwald, spiegeln Leere, Einsamkeit, Monotonie und Langeweile in sparsamer, nüchterner Darstellungsweise. Gezeigt wurde das Immergleiche einer funktionierenden Gesellschaft. Der bedrohliche Moloch und das weibliche Zerstörungspotential scheinen durch die bürokratisierte und durchrationalisierte Verflechtung von Kapital, Wirtschaft und Politik gebändigt. Nicht nur die äußere Natur wird durch Technik und Wissenschaft beherrscht, sondern in zunehmendem Maße auch die innere Natur der Stadtmenschen, ihre Wünsche und Ängste. Die vollständige Mechanisierung der Natur der Stadt, d. h. auch des weiblichen Körpers wurde in den Revuen ebenso versinnbildlicht wie in der Erfindung des weiblichen Roboters im Film „Metropolis“. Die männliche Herrschaft über das Chaotisch-Triebhafte, die Emotionen der Großen Stadt sollten gefestigt werden. In den monotonen Stadtdarstellungen scheint die männliche Herrschaft allein und eins mit sich selbst und ihren Erfindungen zu werden.

Schon Grosz hatte 1916/17 in seinen ersten Mappen die Stadt zu einem fassadenlosen Totengerippe skelettiert, in dem es zu Mord und Totschlag kam. Das städtische Häusermeer wurde zu einem ausweglosen Gefängnis. Die revolutionäre Bewegung, die in den Straßen 1919 auf gesellschaftliche Veränderung hinzielte, wurde im Gefängnis durch den kontrollierten Rundgang gefangener Arbeiter in Schach gehalten. Der Charakter des Unentrinnbaren wird in der Grafik „Licht und Luft dem Proletariat“<sup>12</sup> von Grosz überdeutlich. Sie vergegenwärtigt nicht nur eine Berlin-Erfahrung, sondern greift ikonografisch zurück auf Dorés Gefängnisdarstellung „Newgate-Exercise Yard“<sup>13</sup>, die ja auch schon Van Gogh zur Vorlage diente. Ein Ausbruch aus diesem von der militärischen Staatsgewalt observierten Rundgang schien ebenso aussichtslos, wie aus der Zirkulationsmaschinerie auszusehen, die durch das Rad symbolisiert wurde. 1933 überträgt Oskar Nerlinger das Bild des Gefängnisses auf einen Schulhof!<sup>14</sup> Der kontrollierende, disziplinierende Blick von oben, der Kinder beim Rundgang und Lehrer gleichermaßen überwacht, demonstriert die Reduktion des Sehens auf eine gesellschaftliche Verfügungsgewalt. In den monotonen Stadtbildern Berlins herrschte das Zugleich von Raumeuge und Unausmeßbarkeit, von Platzangst und Verlorenheit im unendlichen Steinmeer. Erstarrung verkörperte die bis zum Exzeß getriebene Akkumulation im Stadtbild, da sie gleichzeitig eine Entwertung und Nivellierung, eine ‚nihilistische‘ Verendung des Lebens beinhaltete, das zum bloßen Überleben entleert wurde. Der Untergang der Gesellschaft, den Grosz noch 1917/18 als großes Chaos darstellte, war seit 1920 ‚versteinert‘. Die „Erstarrung“ als „Reinzucht der zivilisierten Form“<sup>15</sup> war nach Spengler die letzte Stufe, die der „Untergang des Abendlandes“ hervorbrachte. „Die steinerne Masse ist die absolute Stadt... Ihr Bild... enthält die ganze erhabene Todessymbolik des endgültig ‚Gewordenen‘...“ „Die Geburt der Stadt zieht ihren Tod nach sich.“<sup>16</sup>

Wie Dynamik und Erstarrung zu einem Bild erstarrter Unruhe gelangen, vergegenwärtigen die Metropolismontagen von Paul Citroen.<sup>17</sup> 1923 montiert, versinnbildlichen sie das maß-



82 Fritz Lang, *Metropolis*, 1927. Brigitte Helm als künstliches Geschöpf des Erfinders Rotwang.

lose Wachstum der Großstädte und bilden mit Zitat von internationalen Hochhausbauten eine gigantische Weltstadt. Die synthetische Verflechtung großer Stadtbauten zu einer analogen Großen Stadt assoziierte einen modernen Turmbau zu Babel – wie sie auch die gigantomanische Metropolis-Architektur in dem Film Fritz Langs als filmische Illusion vorführte. Die rapide Ausdehnung Berlins rief steinerne Vorstellungen wach: Hegemann sprach vom „steinernen Sarg“<sup>18</sup>, Kellermann vom „steinernen Meer“<sup>19</sup>, Armin T. Wegner verglich Berlin mit einer Sphinx, unter deren steinernen Brüsten die Menschen erdrückt werden.<sup>20</sup>

Dieses moderne, phantasmagorische, revolutionäre, babylonische Berlin blieb für die deutsche Provinz ein Fremdkörper, weshalb auch die Nationalsozialisten – aus dem Geist des provinziellen Deutschland hervorgegangen – sich schwer mit ihrer Hauptstadt taten (vgl. S. 230 ff.). „Hierher paßten sie nicht ganz. Hier nahm man sie nicht für voll. Deshalb haßte der Führer der Gewalt-Bewegung die Stadt, wo er dereinst zu residieren hoffte, ingrimmig“, schrieb Axel Eggebrecht in „Volk ans Gewehr“ und verglich die Werbung der Nationalsozialisten um Berlin mit der Bezwingung einer widerspenstigen Frau. Goebbels, „der kleine aus dem Rheinland stammende Doktor der Philosophie“, „schmeichelte und drohte der Stadt, er warb um sie wie um eine Frau, die er in bessener Haßliebe endlich willenlos zu seinen Füßen sehen wollte“.<sup>21</sup> *Hanne Bergius*

- tum zu Longwy-Briey in Borsigs Beantwortung einer Umfrage der „Vossischen Zeitung“ vom 7. IV. 1918. (Gatzke, *Germany's Drive* . . . ., S. 264)
- 136 Dank der oberschlesischen Rohstoffwerke innerhalb der „O. H. G. A. Borsig, Berlin“ war Ernst von Borsig verbandspolitisch mit seinen Interessen sowohl in Organisationen der Schwerindustrie wie in denen des Maschinenbaus verankert. Zum Problem des „polnischen Grenzstreifens“ als deutschem Kriegsziel 1914–1918: Imanuel Geiss, *Der polnische Grenzstreifen 1914–1918*, Lübeck 1960, passim; Fischer, a. a. O., S. 346–349. Die wichtigsten Gründe, die von der oberschles. Industrie zwischen 1915 und 1918 für die Abtretung eines – schwankend bemessenen – Grenzstreifens geltend gemacht wurden, hatte bereits Wolfgang v. Kries, Verwaltungschef im deutsch besetzten Polen, in einer Denkschrift an den Reichskanzler vom 19. VII. 1915 zusammengefaßt. (Geiß, *Grenzstreifen*, S. 151–158). An Borsig gelangten u. a.: Abschrift der „streng vertraulichen“ Denkschrift der Handelskammer f. d. Regbez. Oppeln an den Reichskanzler vom Juli 1917 („*Das Interesse Oberschlesiens an der Zukunft Polens*“) mit Anschreiben an Borsig vom 28. VII. 1917; in der Anlage vorausgegangene Eingabe der Handelskammer vom 24. IX. 1916 sowie entsprechendes Petium des „berg- u. hüttenmänn. Vereins“ v. Oberschlesien vom 3. IX. 1916 an den Reichskanzler; ferner die gutachtliche Stellungnahme des bei d. dtm. Zivilverwaltung in Polen tätigen „königl. Landesgeologen“ Prof. R. Michael, vom 10. X. 1917 („*Die für die Sicherstellung der oberschlesischen Industrie erforderliche Verlegung der Landesgrenze*“). Diesem Gutachten vorangestellt ist ein argumentatives Vorwort des Vors. des „Oberschles. berg- u. hüttenmänn. Vereins“, G. Williger (Generaldir. „Kattowitzer AG. f. Bergbau u. Eisenhüttenbetrieb“).
- 137 Williger-Michael-Gutachten, Okt. 1917, „ABV“. Bezugnahme auf Briey und Longwy im argumentativen Vorwort, S. 8
- 138 *Ebda.*, im Text von Michael, S. 14 f. und in den Kartenanlagen. Der Text spricht verschämt davon, daß die vorgeschlagene Krakau-Wieluner Höhenlinie, die „auch bei weisester Beschränkung der Wünsche“ einzuhalten sei, östlich „bzw. westlich von Wielun“ zu modifizieren sei, falls „gewichtige Gründe für die Belassung der Stadt Czenstochau außerhalb der neuen Landesgrenze sprechen sollten“ (vgl. Abb. 64).
- 139 „ABV.“. E. v. Borsig am 3. V. 1916 an A. v. Rieppel.
- 140 „ABV.“. v. Rieppel am 5. V. 1916 an E. v. Borsig.
- 141 „Streng vertrauliches“ *Protokoll der Sitzung des Beirates des „Waffen- und Munitionsbeschaffungsamtes“* („*WUMBA*“) vom 26. I. 1917 unter Leitung von Generalmajor Karl Coupette („*ABV.*“). „Die Organisationen arbeiten befriedigend, haben aber die einzelnen Arbeiter nicht mehr genügend in der Hand“. (E. v. Borsig, *ebda.*).
- Die lobenden Charakterisierungen v. Rieppels und v. Borsigs durch Groener werden häufig überbewertet. Vgl. Barth, *Elektroindustrie*, S. 487. Noch im August 1918 subventionierte Borsig den „Reichsverband gegen die Sozialdemokratie“ mit einer Überweisung von 3.000 Mark. Auf dem Dankschreiben des „Reichsverbandes“, notierte das Borsigsche Sekretariat: „Die Vorgänge sollen auf Wunsch des Herrn Geheimrat E. v. B. geheim behandelt werden. 15. 8. 1918.“ („*ABV.*“; v. Liebert an Borsig, 12. VIII. 1918)
- ### Berlin als Hure Babylon
- 1 Neues Testament, Offenbarung des Johannes, Kap. 17
  - 2 Gustave Doré, *The New Zealander oder Der Blick nach Jahrtausenden*, in: G. D., Blanchard Jerrold, *London a Pilgrimage*, 180 Holzstiche, London 1872, Reprint David and Charles, London 1971, S. 180
  - 3 vgl. James Ensor, Zürich 1983 (Kat.)
  - 4 vgl. Christine Buci-Glucksmann, *Walter Benjamin und die Utopie des Weiblichen*, Hamburg 1984
  - 5 Rudolf Schlichter, *Hausvogteiplatz*, um 1926 Hamburg, Rolf Uecker
  - 6 vgl. Buci-Glucksmann, S. 17
  - 7 vgl. Ulrike Scholvin, *Döblins Metropolen. Über reale und imaginäre Städte und die Travestie der Wünsche. Inaugural Dissertation*, Marburg 1982
  - 8 Johannes R. Becher, *Die Huren*, in: *Über die großen Städte. Gedichte 1885–1967*, Berlin/Weimar 1968, S. 108
  - 9 Paul Gurk, *Berlin (1923–25)*, Berlin 1980, S. 5
  - 10 Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, in: F. N., *Ges. Werke*, Hg. von Karl Schlechta, Bd. 1, München 1976, S. 824
  - 11 Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, in: F. N., G. W., Bd. 2, Hg. von Karl Schlechta, München 1976, S. 699/425
  - 12 vgl. Mythos Berlin – Wahrnehmungsgeschichte einer industriellen Metropole, Hg. von Ulrich Baehr, Berlin 1984, S. 76
  - 13 Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, a. a. O., S. 671
  - 14 Nietzsche, zit. nach Dietrich Schubert, *Nietzsche – Konkretionen in der bildenden Kunst 1890–1933. Ein Überblick*, in: *Nietzsche-Studien*, Bd. 10/11, 1981/82, S. 313
  - 15 *ebd.*, S. 312
  - 16 Julius Hart, *Berlin (1900)*, in: *Die gespiegelte Stadt, 200 Jahre Gedichte über Berlin*, Berlin 1971, S. 22/23
  - 17 Wieland Herzfelde, *Berlin (1914)*, in: *Berlin, 99 Autoren, Stimmen einer Stadt, 100 Jahre an der Spree*, Hg. von Ruth Greuner, Berlin 1971, S. 101
  - 18 Rudolf Schlichter, *Tönerne Füße*, Berlin 1933, S. 206
  - 19 Charles Baudelaire, *A une passante*, in: *Les Fleurs du Mal*, Hg. J. Crepet/G. Blin, Paris 1968, S. 181 vgl. Walter Grasskamp, *Trivialität und Geschichtlichkeit. Das Motiv der Passantin*, Aachen 1981
  - 20 Ernst Ludwig Kirchner, *Frauen auf der Straße, 1915* Kat. E. L. K., 1880–1938, Berlin 1980, Abb. S. 215
  - 21 Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt 1974, S. 184
  - 22 Johannes R. Becher, *Die Huren*, a. a. O., S. 108
  - 23 Rudolf Schlichter, *Tönerne Füße*, a. a. O., S. 222
  - 24 vgl. Werner Hofmann, *Nana. Mythos und Wirklichkeit*, Köln 1974
  - 25 *ebd.* S. 53
  - 26 Rudolf Schlichter, *Tönerne Füße*, a. a. O., S. 222
  - 27 Bernhard Kellermann, *Der 9. November*, in: *Berlin, 99 Autoren*, a. a. O., S. 101
  - 28 Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um 1900*, in: W. B., *Ges. Schriften*, Bd. IV, I, Frankfurt 1980, S. 242
  - 29 Georg Heym, *Die Stadt der Qual*, in: G. H., *Dichtungen und Schriften*, Gesamtausgabe, Hg. von Karl Ludwig Schneider, Bd. 1, Lyrik, Hamburg und München 1964, S. 350
  - 30 vgl. Ulrike Scholvin, a. a. O., S. 215 ff.
  - 31 Vgl. Ernst G. Güse, *Besprechung des Bildes, Das Kunstwerk des Monats, Juni 1980*
  - 32 Rudolf Schlichter, *Tönerne Füße*, a. a. O., S. 210
  - 33 Ernst Jünger, zit. nach Karl Heinz Bohrer, *Die Ästhetik des Schreckens*, München 1978, S. 275
  - 34 Abb.: Uwe M. Schneede, *George Grosz, Der Künstler in seiner Gesellschaft*, Köln 1975, S. 35
  - 35 George Grosz, *Die Stadt, 1916/17* Slg. Thyssen-Bornemisza, Lugano
  - 36 Abb.: Uwe M. Schneede, *George Grosz*, a. a. O., S. 55
  - 37 Georg Heym, *Die Stadt der Qual*, a. a. O.
  - 38 George Grosz, *Brief an Otto Schmalhausen, 15. 12. 1917*, in: G. G., *Briefe 1913–1959*, Reinbek bei Hamburg 1979, S. 56
  - 39 *ebd.* S. 57
  - 40 George Grosz, *Brief an Otto Schmalhausen, 18. 1. 1917* in: *Briefe a. a. O.*, S. 46
  - 41 *ebd.*
  - 42 James Ensor, *Triumph des Todes, 1896*; James Ensor, Kat., Zürich 1983, S. 287
  - 43 George Grosz, *Gott mit uns*, Malik Verlag, Berlin, Juni 1920, *Mappe mit Titelblatt und 9 losen Blättern* – Alexander Dückers, *George Grosz, Das druckgraphische Werk*, Berlin 1979, MIII, S. 189
  - 44 Max Beckmann, *Die Hölle, 1919*. Folge von 10 Umdrucklithographien mit lithographiertem Titelblatt und einer *Mappe mit lithographiertem Umschlagbild*, Verlag Graphisches Kabinett I. B. Neumann, Berlin 1919; vgl. Alexander Dückers, Kat. Max Beckmann, *Die Hölle 1919*, Berlin 1983
  - 45 Max Beckmann, *Berliner Reise, 1922*. Folge von Umdrucklithographien mit lithographiertem Titelblatt
  - 46 Otto Dix, *Prager Straße (meinen Zeitgenossen gewidmet)*, 1920; Abb.: Fritz Löffler, *Otto Dix, Dresden 1977*, Abb. 31

- 47 Otto Dix, *Das Grausen der Stadt*, 1918; Abb.: Fritz Löffler, *Otto Dix*, Dresden 1977, Abb. 15
- 48 Max Beckmann, *Die Nacht*, 1918/19; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf; vgl. Matthias Eberle, *Die Nacht. Passion ohne Erlösung*, Frankfurt a. M. 1984
- 49 Max Beckmann, *Untergang der Titanic*, 1912/13; Morton D. May, *St. Louis*; Abb.: Eberle, a. a. O., S. 16
- 50 Max Beckmann, zit. nach Eberle, a. a. O., S. 45
- 51 ebd.
- 52 Max Beckmann, *Große Sterbeszene* 1906; Bayerische Staatsgemäldesammlung; Abb.: Eberle, S. 56
- 53 Hans Magnus Hirschfeld, *Sittengeschichte des Weltkrieges*, Leipzig/Wien 1930, 2 Bde.
- 54 Buci-Glucksmann, a. a. O., S. 26
- 55 Abb.: Uwe M. Schneede, a. a. O., S. 54
- 56 Bl. 3 von „Die Hölle“; Abb.: A. Dückers, *Die Hölle*, a. a. O., S. 87
- 57 Nicolaus Sombart, *Bisexualität und Preubentum*; Manuskript (maschinengeschrieben)
- 58 ebd.
- 59 Alfred Döblin, *November* 1918, München 1978, S. 592/593
- 60 *Offenbarung Johannes*, Kap. 21
- 61 Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, 1915–17; Abb.: Kat. Bruno Taut 1880–1938, Berlin 1980, S. 189
- 62 Abb.: Kat. Mies van der Rohe, Berlin 1968
- 63 Off. Joh. Kap. 21: *Die große Stadt, das heilige Jerusalem ... hatte die Herrlichkeit Gottes und ihr Licht war gleich dem alleredelsten Stein, einem hellen Jaspis*.
- 64 Wassilij Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern 1952, S. 56
- 65 ebd., S. 39
- 66 Ludwig Hilberseimer, *Großstadt-Architektur*, Stuttgart 1927
- 67 Max Beckmann, zit. nach Eberle, S. 43
- 68 ebd.
- 69 Kurt Schwitters, *Kathedrale des erotischen Elends*, Teil des *Merzbaus*, 1923, Abb.: Werner Schmalenbach, *Kurt Schwitters*, Köln 1968, Abb. 160 ff.
- 70 Kurt Schwitters, *Schloß und Kathedrale mit Hofbrunnen*, in: *Frühlicht. Eine Folge zur Verwirklichung des neuen Baugedankens*, III, Nr. 3, Magdeburg 1922. Neuausgabe (Auswahl) *Frühlicht 1920–22*, hg. von Ulrich Conrads, Berlin, Frankfurt/M., Wien 1963, S. 166/167
- 71 Bertolt Brecht, *Vergänglichkeit*, in: B. B., *Ges. Werke*, Bd. 20, Frankfurt a. M., 1967, S. 21
- 72 Klabund, *Berliner Weihnacht* 1918, in: *Berlin*, 99 Autoren, a. a. O., S. 129
- 73 *Art Institute of Chicago*, Chicago
- 74 Hans Fallada, 99 Autoren, a. a. O., S. 165
- 75 Alfons Goldschmidt, a. a. O., S. 229
- 76 ebd., S. 227
- 77 Otto Dix, *Großstadt*, *Triptychon*, 1926; Abb.: Fritz Löffler, *Otto Dix*, a. a. O., Abb. S. 106
- 78 Klaus Mann, *Der Wendepunkt*, Frankfurt/M., 1952, S. 144
- 79 George Grosz, *Brief an Otto Schmalhausen*, 30. 6. 1917; in: G. G., *Briefe*, a. a. O., S. 53/54
- 80 Abb.: Fritz Löffler, *Otto Dix*, Dresden 1977, Nr. 19
- 81 Charles Baudelaire, zit. nach Walter Benjamin, *Ges. Schriften* V.1, *Das Passagenwerk*, Hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1982, S. 109
- 82 Kurt Schwitters, *MZ* 222, 1921, *Collage*; Abb.: John Elderfield, *The early work of Kurt Schwitters*, *Artforum* 10, Nov. 1971, S. 65
- 83 Alfons Goldschmidt, *Sinfonie der Großstadt*, in: *Berlin*, 99 Autoren, a. a. O., S. 227
- 84 John Heartfield/George Grosz, *Universal City um 12 Uhr 5 mittags* 1920, *Montage und Zeichnung*, verschollen; Abb.: Eckard Siepmann, *Montage*: John Heartfield, Berlin 1977, S. 43
- 85 George Grosz, *Kannst du radfahren?*, in: *Neue Jugend*, Berlin, Juni 1917, S. 2
- 86 Louis Aragon, *Pariser Landleben* (1926), München 1969, S. 142; vgl. Hans Freier, *Odyssee eines Pariser Bauern*: Aragons „mythologie moderne“ und der Deutsche Idealismus, in: Karl Heinz Bohrer (Hg.), *Mythos und Moderne*, Frankfurt/M. 1983, S. 157 ff.
- 87 Raoul Hausmann, *Schnitt durch die Zeit*, in: R. H., *Bilanz der Feierlichkeit*, Texte bis 1933, Hg. von Michael Erlhoff, München 1983, S. 81
- 88 George Grosz, *Briefe*, a. a. O., S. 54
- 89 George Grosz, *Der Goldgräber*, 1916; Abb.: Uwe M. Schneede, *George Grosz*, a. a. O., S. 47
- 90 vgl. George Grosz, *Ein kleines Ja und ein großes Nein*, *Sein Leben von ihm selbst erzählt*, Reinbek bei Hamburg 1955/74, S. 103
- 91 Volker Klotz, *Die erzählte Stadt*, Ein *Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*, München 1969, S. 402/403
- 92 Conrad Felixmüller, *Tod des Dichters W. Rheiner*, 1925
- 93 Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, *Vor Sonnenaufgang*, in: F. N., *Ges. Werke*, Hg. von Karl Schlechta, a. a. O., S. 688/689
- 94 Karl Hubbuch, *Detail einer Berliner Fassade*, 1924; Abb.: Kat. Karl Hubbuch, *Badischer Kunstverein Karlsruhe*, München 1981, Nr. 112, Abb. S. 158, vgl. auch Abb. S. 159
- 95 Georg Hermann, *Kubinke*, Berlin 1910, S. 16
- 96 Siegfried Krakauer, *Ornament der Masse*, 1929, Frankfurt/M. 1977, S. 311
- 97 Hans Fallada, *Panoptikum*, in: *Berlin*, 99 Autoren, a. a. O., S. 165
- 98 Krakauer, a. a. O., S. 331
- 99 Karl Hubbuch, *Ecke Leipziger-/Friedrichstraße*, 1922; Abb.: Kat. Hubbuch, a. a. O., Nr. 60
- 100 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, 1929, München 1978, S. 146
- 101 Alfons Goldschmidt, *Sinfonie der Großstadt*, a. a. O., S. 232/233
- 102 Karl Hubbuch, *Jannowitzbrücke*, 1922; Abb.: Kat. Hubbuch, Nr. 78, S. 139
- 103 Walter Mehring, *4. Strophe aus: Aus den Kanälen* (1920), in: W. M. *Großes Ketzerbrevier*, München 1974, S. 38
- 104 Richard Huelsenbeck, *Doctor Billig am Ende* (1918–20), Frankfurt/M. 1973, S. 132
- 105 Paul Celan, *Du liegest im großen Gelausche* (1967); zit. nach Gundel *Mattenklotz*, *Literarische Spaziergänge*: Berlin – Vom Altten in den Neuen Westen, Berlin 1983, S. 30
- 106 Georg Heym, *Luna*, zit. nach Kurt Mautz, *Georg Heym. Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus*, Frankfurt am Main 1982, S. 249
- 107 Richard Huelsenbeck, *Doctor Billig am Ende*, a. a. O., S. 313
- 108 Ernst Bloch, *Übergang*: Berlin, *Funktionen im Hohlraum*, in: *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt 1973, S. 213
- 109 ebd.
- 110 George Grosz, *Ohne Titel*, 1920; *Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen*, Düsseldorf
- 111 Rudolf Schlichter, *Dada-Dachatelier*, 1920; *Galerie Nierendorf*, Berlin
- 112 George Grosz, *Licht und Luft dem Proletariat*, Bl. 4 aus der *Mappe „Gott mit uns“*, 1920
- 113 Gustave Doré, *Newgate – Exercise Yard*, in: G. D., *Blanchard Jerrold*, London a *Pilgrimage*, a. a. O., S. 137
- 114 Oskar Nerlinger, *Der Schulhof*, 1933; Kat.: Alice Lex-Nerlinger, *Oskar Nerlinger*, Berlin 1975, Abb., S. 52
- 115 Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, *Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, Bd. 2, München 1973, S. 673
- 116 ebd. S. 676
- 117 Paul Citroen, *Metropolis*, *Montagen*; Abb.: Paul Citroen *en het Bauhaus*, *Utrecht/Antwerpen* 1974
- 118 vgl. Werner Hegemann, *Das steinerne Berlin*, Berlin 1930
- 119 Bernhard Kellermann, *Der 9. November*, a. a. O., S. 101
- 120 Armin T. Wegner, *Der Zug der Häuser*, in: A. Dückers, *Bilder aus der Großen Stadt*, Kat., Berlin 1977, o. S.
- 121 Axel Eggebrecht, *Volk ans Gewehr*, zit. nach *Mythos Berlin*, Hg. von Ulrich Baehr, Berlin 1984, S. 91

### Hochburg der Wohnreform

- 1 J. Posener, *Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelms II.*, München 1979, S. 319
- 2 K. Novy, *Die veralltäglichte Utopie. Richtungen genossenschaftlicher Wohnreformen in Berlin vor 1914*, in: *Die Zukunft der Metropolen: Paris, London, New York, Berlin*, hg. v. K. Schwarz, Berlin 1984, S. 384–394
- 3 W. Förster und K. Novy, *Einfach bauen. Genossenschaftliche Selbsthilfe nach der Jahrhundertwende*, Wien 1985
- 4 K. Novy, *Genossenschafts-Bewegung. Geschichte und Zukunft der Wohnreform*, Berlin 1983, S. 164 ff.
- 5 E. Brücker, *Gemeinnützige „Siedlung Lindenhof“*, in: *Berliner Geschichtswerkstatt*, Projekt: *Spurensicherung. Alltag und*