in: Avant-Garde und Industrie,
Stanislaus von Moos, Chris Smeenk (Hgg.),
Delft University Press, Delft 1983, S. 46-61.
ISBN 90-6275-109-1

5

IM LABORATORIUM DER MECHANISCHEN FIKTIONEN

Zur unterschiedlichen Bewertung der Stadt um 1914/1920[1]

Hanne Bergius

Die Erfahrung, die die Künstler mit fortschreitender Industrialisierung machten, war neben dem mörderischen Einsatz der Technik im ersten Weltkrieg vor allem die Großstadt als augenfälligste Selbstdarstellung moderner Zivilisation.[2] Der 'Chok' der Maschinerie wurde im Krieg durch den Einsatz von Maschinengewehren und Tanks ausgelöst und in der Großstadt durch den städtischen Verkehr. Benjamin schrieb schon zu seiner Baudelaire-Analyse,

> 'Durch den Verkehr sich zu bewegen bedingt für den einzelnen eine Folge von Choks und Kollisionen. An den gefährlichen Kreuzungspunkten durchzucken ihn gleich Stößen einer Batterie, Innervationen in rascher Folge. Baudelaire spricht von dem Mann, der in die Menge eintaucht wie in ein Reservoir elektrischer Energie.'[3]

Diese Erschütterung einer weitgehenden Sicherheit im städtischen Raum reichte von der sinnlichen Erfahrung bis zu sozialen und psychischen Konflikten, die bewirkten, daß gesellschaftliche Hierarchien und Bindungen aufgelöst wurden. Das Stadtbild hatte sich seit dem 19. Jahrhundert von einem zusammenhängenden Gefüge, in dem Gebäude, Kirche, Strasse, Platz ihre Bedeutung hatten, zu einem weitgehend dezentralisierten Verkehrsnetz entwickelt. Derartig veränderte Lebens- und Wahrnehmungsbedingungen führten eine Generation, für die solche Erfahrungen noch geschichtlich neu waren, in schwere Identitätskrisen. In Anbetracht der zunehmenden Industrialisierung pendelten die Künstler zwischen apokalyptischer Weltuntergangsstimmung und Faszination einer neuen Welt, die sich ihnen mit der friedlichen Nutzung der Technik erschloss. Während die Futuristen die neuen Lebensbedingungen optimistisch begrüßten, fühlten sich die Expressionisten von ihnen bedroht. 'Das Leben einer Strasse dringt in das Haus ein' (1912) von Boccioni und 'Apokalyptische Stadt' (1913) von Ludwig Meidner veranschaulichen die gegensätzlichen Positionen (Fig. 28 und 29).

Zum Zeichen der Erschütterung traditionellen Sehens wurde die Perspek-

tive gesprengt. Dadurch entstand die Form des 'offenen Kunstwerks', dessen Sinn Umberto Eco folgendermaßen difiniert:

> 'In einer Welt, in der die Diskontinuität der Phänomene die Möglichkeit für ein einheitliches und definitives Weltbild in Frage gestellt hat, zeigt es uns einen Weg, wie wir diese Welt, in der wir leben, *sehen* und damit anerkennen und in unsere Sensibilität integrieren können. Ein offenes Kunstwerk stellt sich die Aufgabe, uns ein Bild von der Diskontinuität zu geben: es erzählt sie nicht, sondern *ist sie*.'[4]

Nachdem ich schon in einer ersten Analyse über das 'Laboratorium der mechanischen Fiktionen'[5] Bildergebnisse um 1920 vorstellte, die aus der unterschiedlichen Einschätzung des technischen Fortschritts entstanden, werde ich im folgenden Bildergebnisse aus der gleichen Zeit analysieren, die die Stadt als Selbstdarstellung zivilisatorischen Fortschritts und als soziokulturellen Konfliktherd ins Blickfeld rücken.

Großstadt als 'strahlendes und brutales modernes Leben'

Léger sieht die Stadt mit den euphorischen Augen des 'Mechanikers'[6], einer 'archetypischen' Gestalt seines 'konzeptuellen Realismus'. Der 'Mechaniker' ist ihm nicht in den Fabriken seiner Zeit begegnet, sondern in den Flugsalons von Paris. Léger identifiziert sich mit diesem 'urgesunden Typ', der den 'schönen Rohstoff' der Technik, den 'harten, festen, blanken Stahl' zu Maschinen verarbeitet.[7] Seine Welt ist die Großstadt, in der er die Vitalität der technischen, farbigen Konstruktionen, der Reklame, der Brücken erlebt. Wie Léger den Mechaniker in seiner Haltung archaisiert, so sieht er die Großstadt als eine Art Urchiffrenlandschaft, in der er Menschen neben Dinge gleichberechtigt stellt.[8]

Begründet ist diese 'humane, kraftgeladene Malerei'[9] in einem gesellschaftsutopischen Optimismus, dem Léger Ausdruck verleihen möchte. 'Nach dem Krieg', so schrieb er,

> 'wurden auf einmal die Mauern, die Strassen, die Dinge mit Heftigkeit farbig. Die Häuser kleideten sich in Blau, in Gelb, in Rot. Riesige Lettern wurden auf sie geschrieben. Das ist das strahlende und brutale moderne Leben.'[10]

In 'Die Stadt' (1919/20) bringt Léger mimetisch die veränderten Wahrnehmungserfahrungen der Großstadt zur Darstellung (Fig. 30). Zu einer derartigen Sicht wurde er vor allem von den Stadtbildern Robert Delaunays angeregt. Dynamisch greifen Wirklichkeitsfragmente ineinander, Brücken, Geländer, Hochhäuser, Treppen, Schornsteine, Buchstaben, Konstruktionselemente ver-

dichten sich zu einer kubisch-plastischen Großstadtvision. Ihre stakkatohafte Rhythmisierung wird durch die raum-artikulierende Eigenmacht der Farbe erreicht. Nicht irritierende futuristische Simultaneität stellt Léger dar, sondern einen durch die Farben strukturierten Bildaufbau. Mit der Reduzierung der Stadtansicht auf geometrisierte Farbformen veranschaulicht Léger, daß die geometrische Form alle Schaffensgebiete durchdringt.

> 'Sie beeinflußt unsere Seh- und Verhaltensweise. Das Plakat durchbricht die Landschaft, das elektrische Zählwerk übertrumpft den traditionellen Wandkalender.'[11]

In dieser Darstellung dynamischer Stadtansicht vermischen sich Légers reale Wahrnehmungserfahrungen in der Großstadt mit seiner idealen Vorstellung von einer 'polychromen Stadt'.[12] Diese Idee unterbreitete Léger während eines Fronturlaubs im ersten Weltkrieg Trotzky, den er damals in Paris auf dem Montparnasse traf. Dieser war begeistert und begann, sich ein 'buntes Moskau auszumalen.'[13] Daß diese Vorstellungen in der Avantgarde der Zeit verbreitet waren, zeigen sowohl die Strassenaktionen russischer Futuristen nach der Oktoberrevolution als auch die Farbexperimente Bruno Tauts in Deutschland. Auch Léger verband die Idee einer farbigen Durchdringung der Stadt in den zwanziger Jahren mit den Architekten seiner Zeit, besonders mit Le Corbusier. Noch 1937 hat er anläßlich der Weltausstellung die folgende futuristisch anmutende Vorstellung geäußert:

> 'Man sollte die 300 000 Arbeitslosen von damals zum Herunterwaschen sämtlicher Häuser von Paris aufbieten. Mein Vorschlag ging dahin, die Besucher unserer Hauptstadt mit etwas Unerhörtem in Staunen zu versetzen: tagsüber ein blendend weißes Paris, aber nach Einbruch der Nacht sollten Flugzeuge mit Scheinwerfern über der Stadt kreisen und sie mit kräftigen Farben überfluten.'[14]

Léger hat in der Tat mit seinen reinen, ungemischten, unmodellierten Farben auf die Werbegrafik und die Schaufenstergestaltungen von Paris Einfluß nehmen können.

> 'Die reinen Farben Blau, Rot, Gelb gingen von diesem Bild (gemeint ist 'Die Stadt') über auf die Schaufenster am Rande der Strasse, auf die Verkehrszeichen. Die Farbe war freigeworden. Sie war eine Realität für sich . . .'[15]

schrieb Léger zu diesem Werk.

Die Stadt als farbenfrohes Kunstwerk, in dem die Menschen – so scheint es – nicht 'frei geworden' sind! Sie treten in der Mitte des Bildes noch als finstere Roboter auf, als jene Abkömmlinge der Zyklopen-Soldatenwesen, die Léger während des Krieges gemalt hatte.[16]

Die Stadt als 'Geheimnis und Schwermut'

Indem der Einzelne vom Superorganismus Stadt überwältigt wird, läuft er Gefahr, seine Rationalität zu verlieren und die Stadt affektiv zu erleben und ihr mythische Qualitäten zu geben. Die Auflösung des traditionellen, anthropozentrischen Weltbilds hatte verschiedene künstlerische Folgen. Die Futuristen übertönten sie durch ihre Begeisterung für den technischen Fortschritt, die Expressionisten reagierten mit Panik und Léger mit Heiterkeit. De Chirico hingegen sieht die Stadt als 'Geheimnis und Schwermut' (Fig. 31).[17] Eine jener historischen Strassen von Florenz, Turin oder Ferrara wird assoziiert, die von unendlichen Arkaden gesäumt, diagonal verkürzt ins Bild läuft. Die tiefstehende Sonne läßt die Platzfront rechts im Vordergrund einen langen Schatten werfen, der auch über einen leerstehenden Möbelwagen fällt.

Auch hier ist die Geometrisierung der Stadt, ihre Zurückführung auf einfache kubische Formen, auf lineare Wirkung der Schatten auffallend. Aber der Unterschied zu Léger ist augenfällig: nicht 'Lärm und Farbe'[18] sondern Einsamkeit, Hell-Dunkelkontraste, Leere auf Plätzen und Strassen, unwirkliches Licht der tiefstehenden Abendsonne, die harte Formen schneidet und lange Schatten wirft. Das spielende Mädchen erscheint als flüchtiger Moment ebenso silhouettenhaft wie der geisterhafte Schatten der Statue. Die Vielzahl der Ausblicke aus den dunklen Fenstern des Mezzaningeschosses und die unzähligen Ausgänge der Arkaden provozieren einen 'Schock' der Leere und Monotonie. Kennzeichnet Melancholie den Gang durch diese Schattenwelt und scheint sie jenseits von Geschichte wirksam zu werden, so intendiert die Darstellung jener Arkaden doch bewußt zu machen, was die Geschichte bisher überrollte: 'Die römische Arkade ist Schicksal,' schrieb De Chirico 1911/13, 'ihre Stimme spricht in Rätseln, die von einer eigentümlichen römischen Poesie erfüllt sind.'[19] Die Arkade wird als Zeichen traditioneller Kultur ins Blickfeld gerückt. Im Gegensatz zum Futurismus der Zeit, der Tradition negierte und den technischen Impuls als 'élan vital' feierte, ist aus De Chiricos kulturpessimistischer Sicht die 'Reinzucht der zivilisierten Form' 'Erstarrung'. Dieser Grundgedanke durchzieht auch Spenglers *Untergang des Abendlandes.*[20] Die moderne Zivilisation wird als 'unausweichliches Schicksal' angenommen, um den Preis, daß sich die Wirklichkeit dem Sinn suchenden Blick des Melancholikers entzieht. Die Weltbühne verwandelt sich zu einem musealen Ort, in dem Dinge und Menschen beziehungslos aufeinanderstoßen. Der Mensch, selbst Opfer seiner rationalen Selbstbehauptung, vermag den Dingen keinen Sinn mehr zu verleihen. Er ist wie seine Ideale der Verpuppung und Erstarrung ausgesetzt. Die Gliederpuppen, Statuen, anthropomorphen Torsi, aus Versatzstücken montierte Figuralaufbauten sind trauernde Zeugen eines Kulturverfalls.

Indem De Chirico versucht, Trauer über den Bruch mit der Geschichte fruchtbar zu machen, partizipiert seine Melancholie am utopischen Wesen der

Affekte-der Blick in die Unendlichkeit aus der Enge der leeren Strassen ruft widersprüchliche Spannung hervor. De Chirico leistet Trauerarbeit der Erinnerung. Daher nennt sich auch eine der 'Ersten Versuche zu einer Philosophie der Künste' ('Primi saggi di filosofia delle arti') von De Chiricos Bruder Savinio 'Apell an Mnemosyne, die Mutter des Gedächtnisses':

> Die gute und verläßliche Erinnerung, die Erzeugerin unserer Gedanken und unserer Erwartungen . . . die Erinnerung, deren treue und ergebene Söhne wir auf immer bleiben. Die Erinnerung ist unsere Vergangenheit und auch die Vergangenheit der anderen, aller, die uns vorangegangen sind . . . Die Erinnerung ist unsere Kultur, die geordnete Sammlung der Gedanken anderer, aller, die uns vorangegangen sind. Und weil die Erinnerung die geordnete Sammlung unserer Gedanken und die der anderen ist, ist sie Religion – religio, Rückbindung.'[21]

Die Gegenwärtigkeit einer vergangenen Epoche als einer unerlösten Welt des Scheins soll entdeckt werden. In der Schattenwelt des Vergangenen soll das beleuchtet und bewahrt werden, was in der wirklichen Geschichte bisher nicht aufgehoben war. De Chirico nimmt daher im Gang durch die Städte, im Entwurf einer Topographie der Schattenwelt an einer Archäologie des Traumes teil. De Chirico versucht, Savinio zufolge, das Verdrängte wieder erscheinen zu lassen: die klassische Landschaft erscheint in der Verkleidung der Stadt von heute. Die Perspektive wird verkürzt zugunsten einer 'perspectiva artificialis', wie sie das Quattrocento kannte. Der Raum erscheint 'unendlich' verkürzt, die Welbühne 'unendlich' begrenzt.

In dieser verzerrten und verfremdeten Welt bekennt sich De Chirico zweideutig zu dem 'herrlichen Schicksal, Reisender zu sein'.[22] Seine Reise in die Tiefen der Vergangenheit beginnt im Atelier mit Modellversuchen und Meditationsübungen. Die Vergangenheit ist nicht verfügbar. Ihre langen Schatten, die sie in die Gegenwart wirft, beunruhigen den Blick des Meditierenden und zwingen ihn zu einer Klärung über das 'Endgültig Gewordene' (Spengler). De Chiricos Trauerarbeit bedeutet daher nicht Flucht vor der Wirlichkeit in die Vergangenheit, wie wir sie später im Novecento und in nationalsozialistischer Kunst vorfinden. Während jene eine 'ungleichzeitige' Maskerade[23] der Wirklichkeit bedeuten, versucht De Chirico nicht vorschnell historistische Antworten zu geben, sondern gerade die Gegenwärtigkeit des Vergangenen aufzuspüren, und diese ist für ihn nur bruchstückhaft zugänglich.

Stadt als Maschine

Während De Chirico noch aus kulturpessimistischer Sicht feststellt, daß angesichts 'der zunehmenden materialistischen und pragmatischen Ausrichtung

unserer Zivilisation' der schöpferische Mensch verurteilt ist, 'wie Ichthyosaurus von der Erdoberfläche zu verschwinden'[24], so plädiert der futuristische Architekt Sant' Elia für 'eine wissenschaftliche und technologische Kultur'[25] und fordert für eine 'lebensvolle' Architektur, daß

> 'wir erst einmal alle Monumente, alle gepflasterten Bürgersteige, Arkadengänge und Treppenfluchten in die Luft sprengen; indem wir unsere Strassen und Plätze umgraben . . .'[26]

Anläßlich einer topographischen Aufgabe, der Planung des Mailänder Zentralbahnhofs, entwirft Sant'Elia 1913/14 seine moderne Stadt, 'Città Nuova', deren Entwürfe er teilweise mit 'Milano 2000' betitelt (Fig. 36). Banham beschreibt die futuristische Konzeption des hier abgebildeten Gebäudes folgendermaßen:

> 'Sant'Elia sieht seine Stadt in ein kompliziertes Netz von Verkehrsmitteln eingebettet, das sich in manchen Entwürfen über sieben übereinanderliegenden Ebenen hinzieht, so wie er es auch in seinen Ausführungen über die Gestaltung von Strassen im 'Manifest' vorgeschlagen hatte. Aus diesem dreidimensionalen Verkehrsnetz heraus erheben sich die Gebäude gewöhnlich "a gradinate", d.h. die einzelnen Ebenen werden nach oben zu gradweise gegeneinander zurückgesetzt. Doch haben die einzelnen Ebenen, von der Rückwand bis zur Frontseite gemessen, ein gleichbleibendes, wenn nicht gar sich steigerndes Tiefenmaß, und die Überhänge auf der Rückseite werden von der ansteigenden Kurve einer parabolischen Bogenkonstruktion aufgegangen; ihre andere Hälfte stützt das spiegelbildliche Zwillingsgebäude, das sich auf der anderen Seite an sie anlehnt, und auf diese Art entsteht zwischen den Gebäuden ein Tunnel für Transport- und Verkehrsmittel. Die Aufzugsschächte sind vorn an der Fassade angebracht, steigen vertikal empor und entfernen sich mit zunehmender Höhe von den einzelnen Stockwerken, mit denen sie dann durch entsprechend verlängerte brückenartige Übergänge verbunden sind.'[27]

Sant'Elia fordert:

> 'Wir müssen unsere Stadt der Moderne *ex novo* erfinden und aufbauen wie eine ungeheure, vor Erregung glühende Schiffswerft, aktiv, voller Bewegung und rundherum dynamisch, und jedes Bauwerk der Moderne muß wie eine gigantische Maschine sein.'[28]

Seine Inspirationen habe der Architekt aus der neuen mechanischen Welt zu nehmen. 'Wie Schlangen aus Glas und Stahl' sollten die Fahrstühle die Fassaden der neuen Gebäude gestalten und dunkle Treppenhäuser ersetzen, Strassen sollten unterirdisch verlaufen; metallene Laufstege, Transportaufzüge von hoher Geschwindigkeit sollten den Verkehr beschleunigen. Die Stadt wurde von Sant'Elia allein von ihrer funktionalen, verkehrsmäßigen Abwicklung her entworfen – eine Verkehrsstadt, die die futuristischen Forderungen Marinettis realisieren wollte: Die Zerstörung des Ich.[29]

Vergleichbar utopische Aspekte weist das 1921/22 entworfene Idealmodell für eine 'Ville Contemporaine pour 3 Millions d'habitants' von Le Corbusier auf, das 1922 im Salon d'automne in Paris ausgestellt wurde. Die futurologische Dimension wies Le Corbusier zurück und bestand darauf, daß er eine Stadt der Gegenwart entworfen habe. Auch hier ist nicht nur die Ausrichtung in die Vertikale auffallend, sondern auch die Konzentration auf die Verkehrswege: es sollte bisweilen sieben Verkehrswege geben, von denen die oberste eine Landebahn für Flugzeuge sein sollte! Hierzu Le Corbusiers Kommentar:

> 'In Wahrheit bergen diese Wolkenkratzer das Gehirn der Stadt, das Gehirn des ganzen Landes. In ihm vollzieht sich die Arbeit der Durchbildung und der Befehlsgewalt, nach der sich die Tätigkeit der Gesamtheit regelt. Alles läuft hier zusammen: Apparate heben hier den Raum auf und die Zeit, Telephone, Kabel, Rundfunk; die Banken, die geschäftlichen Großunternehmungen, die Leitungen der Fabriken: Finanzmacht, Technik, Handel. Der Bahnhof steht in der Mitte, die Untergrundbahnen fahren unter ihnen, die beiden Autofernstrassen laufen an ihren Füßen vorbei.'[30]

Le Corbusiers Aufmerksamkeit richtet sich bei der Planung ausschließlich auf eine Durchrationalisierung und Bürokratisierung der Stadt. Auch Ludwig Hilberseimers seit 1924 entwickelte Vorschläge für Zentrumserneuerungen[3] konzentrieren sich in der Darstellung auf verkehrsmäßig funktionale Abwicklungen und glatte übersichtliche Kontrolle über die Stadt. Das reibungslose Funktionieren wird zur 'Lebensqualität' einer Stadt erhoben. Daß dies durchaus auch einer breiten intellektuellen Forderung der Zeit entsprach, verdeutlicht Karl Kraus' ironische Forderung:

> 'Ich verlange von einer Stadt, in der ich leben soll, Asphalt, Strassenspülung, Haustorschlüssel, Luftheizung, Warmwasserleitung. Gemütlich bin ich selber.'[32]

Diese Entwürfe erinnern an den technoiden Garten Eden, wie er sich in dem Film 'Metropolis' (1926) von Fritz Lang entfaltet. Gereinigt von den Qualen der Arbeit, unter denen dieser Garten entstand, bannen die Produkte den Blick des Betrachters: Wolkenkratzer, Schwebebahnen, Über- und Unterführungen, dichter Auto- und Flugzeugverkehr. Nicht gezeigt wird in diesen Entwürfen das unterirdische Laboratorium, in dem die Automaten hergestellt und in dem der Mensch zum mechanischen Untertanen einer gigantischen Maschinerie gemacht wird. Während Fritz Lang der Maschine in seinem Film höllische, dämonische Qualitäten gab, versuchte der Dadaist George Grosz schon 1919/20 den mechanischen Untertanen – als Produzenten und Produkt der Maschinenwelt – kritisch und 'sachlich' in Szene zu setzen, beispielsweise in dem Werk 'Ohne Titel' (Fig. 32). Grosz stellt die total verwaltete und rationalisierte Stadt dar, in der der Mensch zu einem mechanischen Untertan, zu einem gesichtslosen Puppentorso verkrüppelt. Automatenhafte Verstümme-

lung ist die reale Erfahrung der bürokratisierten und durchrationalisierten Verflechtung von Kapital, Wirtschaft und Politik, denn je mehr die bürgerliche Gesellschaft sich zu einem Funktionszusammenhang schließt, um so weniger erlaubt sie dem Einzelnen individuelle Erfahrungen zu machen, die mitteilbar und wiederum in sinnvolle Praxis zu überführen sind. Daher bemerkte der Architekt Bruno Taut zu den Abstraktionsvorgängen der utopischen Entwürfe: 'Das Abstrakte gibt es nur im Denken. Eine Abstraktion, die zur Wirklichkeit gemacht wird, ist unerträglich . . .'[33]

Im Dickicht der Städte

Die Dadaisten kritisierten nicht nur Monotonie und Leere der funktionalen Zusammenhänge innerhalb des modernen Großstadtlebens. Sie gestalteten auch die Tatsache, daß die Akkumulation und Ankurbelung der Wirtschaft keine neuen Lebenschancen für die Menschen brachte, weil sie unter den immergleichen gesellschaftlichen Zwängen durchgeführt wurde. Daher interessierten sich die Dadaisten besonders für die Randphänomene, an denen sich die zweckrationale Ordnung als brüchig erwies.[34] Ihr Interesse ging vom 'objet trouvé', dem Abfall der Gesellschaft, bis zu den gesellschaftlichen Randfiguren, den Dirnen, Krüppeln, Arbeitslosen, Kriminellen. Der Dadaist kritisiert die Gesellschaft mit dem Material, das sie selbst hervorgebracht hat. Daher beschränkt sich die Großstadt nicht nur darauf die simultane Form ihrer Montagen zu strukturieren; sie dringt auch mit ihrem Material authentisch ins Bild. Es hat den Anschein, als ob die Großstadt sich in den Montagen selbst inszeniert. Der Dadaist geht zunächst von der Oberflächenwirkung der Großstadt, von ihren sinnlichen Reizen aus.

Das dadaistische großstädtische Individuum, das sich aus der zweckrationalen Ordnung gelöst hat und sich dieser verweigert, verfügt nicht über die Maßstäbe von Gebrauchs- und Tauschwert der Ware, nimmt keine Maßstäbe wahr, nach denen die Gegenstände sich in einer einheitlichen Erfahrung fassen ließen, denn der Dadaist setzt mit seinen simultanen Darstellungen den Verlust von Erfahrungen als Ergebnis von zunehmender Entfremdung in Szene. 'Leben und Treiben in Universal City um 12 Uhr 5 mittags' (Fig. 33)[35], 'Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands'[36], noch die Montage 'Metropolis' (Fig. 34) vergegenwärtigen beispielsweise den Verlust primärer Warhnehmung zugunsten einer alles vereinnahmenden, dynamisierten und verselbständigten Sprach- und Dingwelt, die den Menschen überwältigt. Denn spätestens seit dem ersten Weltkrieg war den Dadaisten, besonders in Berlin, bewußt geworden, daß der Fortschritt der Technik keinen Fortschritt an Humanität bedeutet, sondern teilhat an einer fortschreitenden Selbstzerstörung der menschlichen Erfahrung und Wahrnehmung.

Der Zuwachs an Zerstreuungsmomenten und kulturindustriellen Errungenschaften in den Stadtzentren, Kinos, Illustrierten, Zeitschriften, Revuen, amerikanisierte Moden, akkumulierte Reizmomente und suggerierte eine Scheinwelt, die die sozialen Konflikte der Zeit, Arbeitslosigkeit, Hungersnot, Klassengegensätze, überspielte und zerstreute. Die Montage 'Leben und Treibe in Universal City . . .' von George Grosz und John Heartfield (Fig. 33) veranschaulicht, wie die Reizmomente, die durch die Kino- und Plakatüberschriften stimulierend wirken, gleichzeitig eine Nivellierung der Inhalte zufolge haben. 'Diese Seelenstimmung', analysiert Georg Simmel in *Die Großstädte und das Geistesleben*,

> 'ist der getreue subjektive Reflex der völlig durchgedrungenen Geldwirtschaft; indem das Geld alle Mannigfaltigkeiten der Dinge gleichmäßig aufwiegt, alle qualitativen Unterschiede zwischen ihnen durch Unterschiede des Wieviel ausdrückt, indem das Geld mit seiner Farblosigkeit und Indifferenz sich zum Generalnenner aller Werte aufwirft, wird es der fürchterlichste Nivellierer, es höhlt den Kern der Dinge, ihre Eigenart, ihren spezifischen Wert, ihre Unvergleichbarkeit rettungslos aus.'[37]

Indem Hannah Höch beispielsweise in 'Schnitt mit dem Küchenmesser . . .' die verschiedenen zitierten Bildthemen zu einem analogisch korrespondierenden Zeichen- und Metaphernsystem zusammenzog, beabsichtigte sie mit der gleichgültigen Mischung der Bildfakten – wie sie im großstädtischen Leben auftritt – zu argumentieren, um sie um so deutlicher zu vergegenwärtigen. Es geht sowohl in dieser Montage, als auch in den anderen Montagen der Dadaisten um die Kritik an der Umschichtung der Wahrnehmung: von einer primären zu einer vorgefertigten, klischeehaften, kritiklosen Wahrnehmung. Schon Franz Blei schrieb 1915 kritisch zum Bewußtsein des Zeitungslesers:

> '. . . alles, was diese zerfallene Welt treibt, tut, fühlt, denkt, will, ambitioniert, wäre nicht ohne die Presse, denn dieser Mensch ist die Presse . . . er inventarisiert sich, indem er die Zeitung liest. Er zitiert immer sich, indem er die Zeitung zitiert.'[38]

Durch die Montagen beabsichtigten die Dadaisten in den inflationären Status der Wahrnehmung einzugreifen und in der Vielfalt der Erscheinungen und der disparaten, ständig fluktuierenden Oberfläche der Montage die veräußerlichte Zeichensprache der großstädtischen Umwelt, besonders ihrer Medien, zu verdeutlichen. Der Schein der Vermittlung, den die Illustrierte beispielsweise beansprucht, wurde in der dadaistischen Montage, durch die Karikierung der Zeichen, die Simultaneität und Heterogenität radikal in Frage gestellt. Das Netz von Relationen, in die die Dinge in den Montagen gesetzt werden, nivellieren den Wert der Aussage bis zur Absurdität. Dieser Indifferenzierung folgend spricht Huelsenbeck auch von einer 'Gleichzeitigkeit in den Werten'.[39] In der Tradition Duchamps behauptet er, daß ein Pissoir auch ein 'Ding an sich' ist.

Dieses entfesselte Chaos der Großstadt erzeugt in der Mitte der Montage von 'Universal City . . .' den 'mittäglich panischen Schrecken'[40], denn – so verdeutlichen es Grosz und Heartfield – die

> 'Liebe zu fabelhaftesten Zivilisationen, zur Stahlkonstruktion, zum elastischen Elevator, zu den gigantischen Manifestationen der neuen großen amerikanischen Welt'[41]

steht im Widerspruch zu der Dissoziierung und Zerstörung der menschlichen Natur. Im Zentrum der Montage sehen wir 'abrupte, finnige(?) verkrümmte und scheele Bedrängte, die irgendwann die Balance ihres bißchen Daseins verloren haben . . .'[42] Der 'mittäglich panische Schrecken', so erklären Horkheimer und Adorno,

> 'in dem die Menschen der Natur als Allheit plötzlich innewerden, hat ihre Korrespondenz gefunden in der Panik, die heute in jedem Augenblick bereit ist, auszubrechen. Die Menschen erwarten, daß die Welt, die ohne Ausgang ist, von einer Allheit in Brand gesteckt wird, die sie selber sind und über die sie nichts vermögen.'[43]

Im Zentrum dieser Montage erkennen wir auch das kantige Profil von George Grosz in der Verkleidung des Detektivs Sherlock Holmes. Der Dadaist nimmt angesichts des großstädtischen Chaos jene Haltung ein, die schon Baudelaire als detektivischen Flaneur auszeichnete und die Edgar Allen Poe in *Der Mann der Menge* vorlebte. Dieser streift durch das Chaos – distanzieert, beobachtet –, den 'Schuldigen' suchend, der in der Masse untertaucht und 'Unerkannt bleibt'.[44]

Stadtkrone als 'Seele' der Stadt

Auf die Sensation der Moderne, auf die 'Zertrümmerung der Aura im Schockerlebnis'[45], auf die Zerstörung der kulturellen Einheit im Stadtbild reagierte Bruno Taut als Architekt irrational-konsequent mit seinem utopischen Projekt 'Die Stadtkrone' (1919)[46] und mit seiner Schrift *Die Auflösung der Städte oder die Erde eine Gute Wohnung oder auch Der Weg zur Alpinen Architektur.*[47] Taut setzte der großstädtischen Irritation, ihren paradiesischen Scheinangeboten der Reklame und Kulturindustrie wieder subjektiv-erfahrbare Realisierungsmöglichkeiten entgegen: 'Alles ist für alle zugänglich . . . jeder geht dabei, wo es ihn zieht.'[48] Bei seinen Entwürfen läßt er sich von der Idee des Volkshauses leiten und geht von der wiederzugewinnenden Einheit von Kunst und Volk aus, die er der gesellschaftlichen Zersplitterung und Funktionalisierung entgegensetzt.

> 'Das geometrische Gefüge von Höfen, Arkaden, Gebäuden, Aquarien, Kaskaden, Wasserkünsten, Sommertheatern, Pflanzenhäusern und Fisch-

teichen mit erlesenen Gewächsen und Tieren, die gedeckten Säulenhallen und Säulengänge (Galerien) mit Mehrfachtreppen über einem ebenfalls arkadenumschlossenen Teichhof erinnern in ihrem sensualistischen und kosmisch-phantastischen Aspekt,in ihrem barocken Einheitsbild an den Sozialpalast des utopischen Sozialisten Charles Fourier.'[49]

Diese sozialutopische Orientierung ist ein Aspekt der 'konkreten Utopie' des Expressionismus. Sie versucht dem 'Verlust der Mitte' durch eine Regeneration der 'seelischen' Kräfte zu begegnen. Das Zentrum der Kräfte symbolisiert Taut in der Errichtung der 'Stadtkrone' (Fig. 35), außerdem auch in seinen utopischen Entwürfen für eine 'Alpine Architektur'.

Paul Scheerbart inspirierte ihn zu diesen Entwürfen, die eine staatenlose Gesellschaft ohne Institutionen, ohne Schulen, ohne Ehen und ohne Geld voraussetzen.

'Die Glasarchitektur' – so verkündete er – wird erst kommen, 'wenn die Großstadt in unserem Sinne aufgelöst ist. Daß diese Auflösung kommen muß, ist allen denen, die eine weitere Entwicklung unserer Kultur im Auge haben, vollkommen klar.'[50]

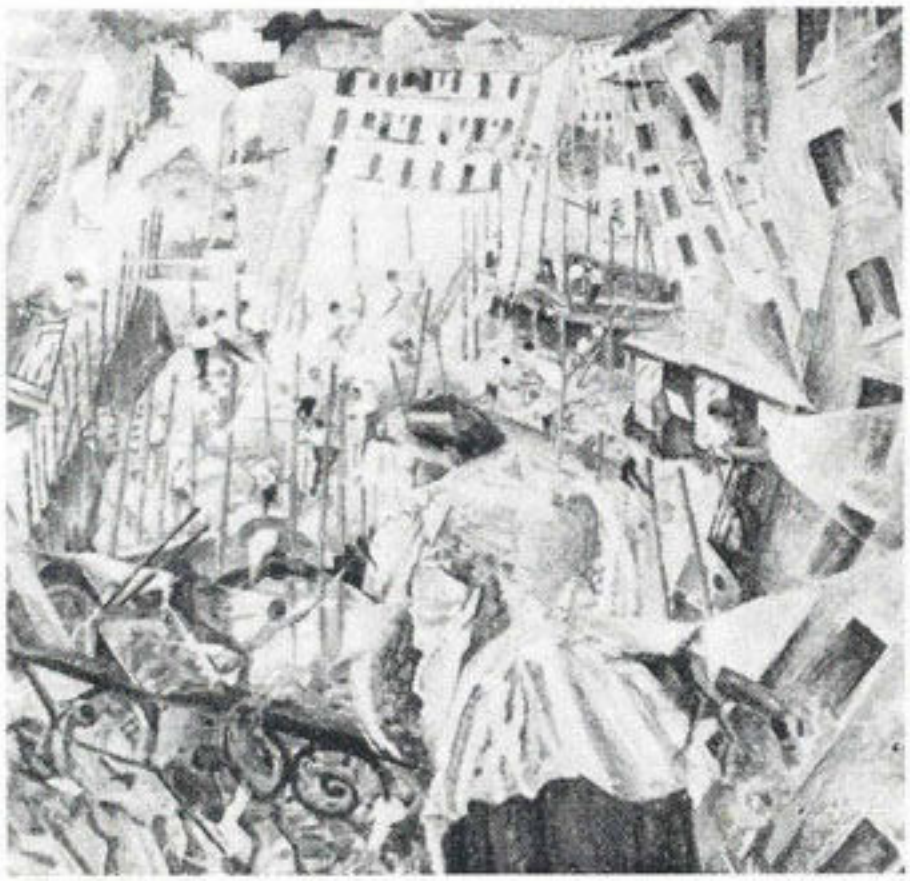
Bruno Taut hat von diesen utopischen Ansätzen gelernt. Sie führten bei seinem Arbeiten im Laufe der zwanziger Jahre nicht zu einer totalen Verweigerung der Stadt, sondern zu einer fruchtbaren Auseinandersetzung mit den neuen sozialen Anforderungen städtischer Konzeptionen und Siedlungsformen.

Anmerkungen

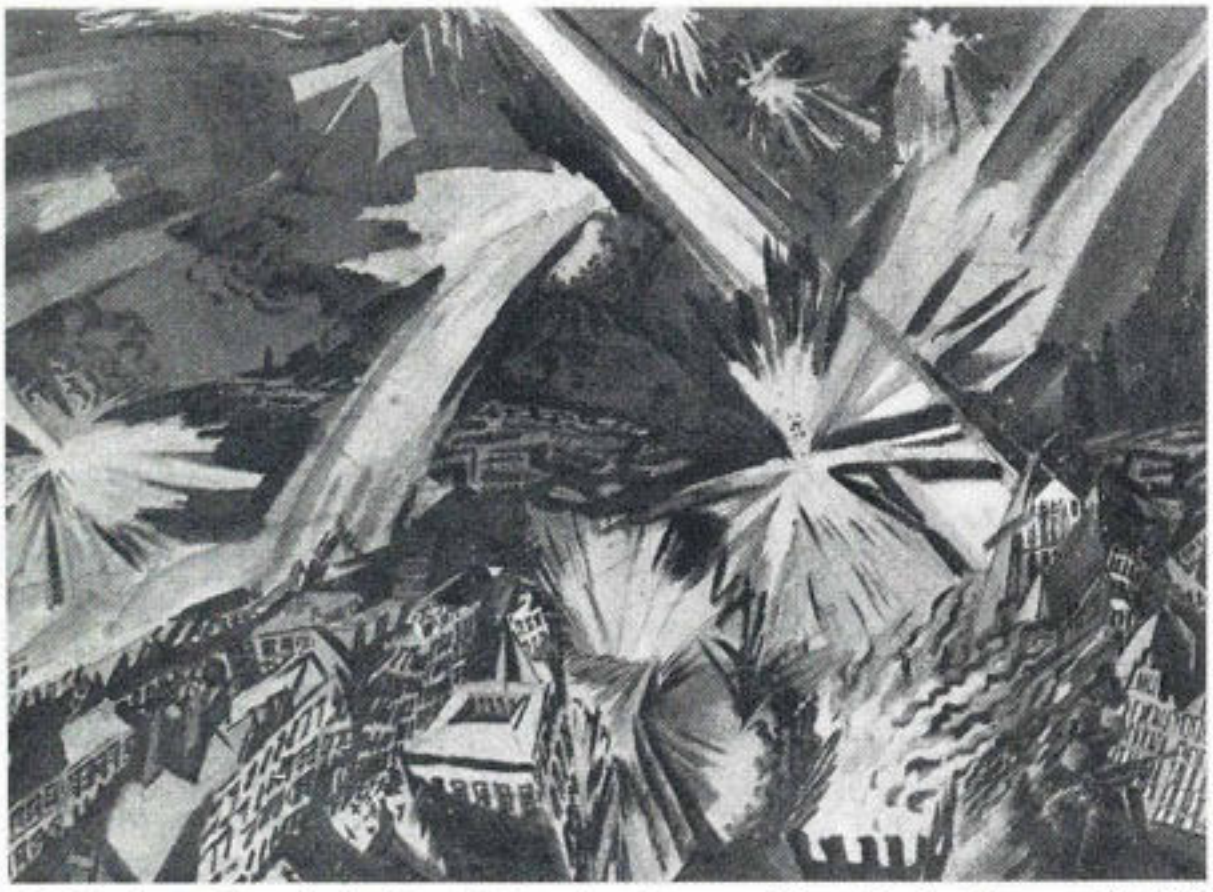
1. Vgl. meinen Aufsatz 'Im Laboratorium der mechanischen Fiktionen. Zur unterschiedlichen Bewertung vom Mensch und Maschine um 1920.', in: Tilmann Buddensieg und Henning Rogge (Hrsg.), *Die nützlichen Künste*, Berlin 1981, S. 287-299
2. Dieser Aufsatz steht im Zusammenhang meiner Analyse über Stadtdarstellungen von der Renaissance bis zur Neuzeit.
3. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, Frankfurt 1974, S. 126
4. Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt 1977, S. 165
5. Hanne Bergius, 'Im Laboratorium der mechanischen Fiktionen . . .', *a.a.O.*
6. Fernand Léger, 'Der Mechaniker ('Le Mécanicien'), 1920, National Gallery of Canada, Ottawa; vgl. farbige Abb. in Werner Schmalenbach, *Fernand Léger*, Köln 1975, S. 105
7. Fernand Léger, *Mensch, Maschine, Malerei*, Bern, 1971, S. 75
8. 'Die primitiven Epochen eröffneten Léger' die verborgenen Quellen der modernen Strömungen', weil er in ihnen den gleichen 'Drang nach totaler Befreiung, die gleiche schöpferische Ungehemmtheit wahrnahm.' (vgl. Hanne Bergius, *a.a.O.*, S. 295)
9. Fernand Léger, *Mensch . . .*, *a.a.O.*, S. 86
10. Fernand Léger, zit. nach Schmalenbach, *a.a.O.*, S. 102
11. Fernand Léger, *Mensch . . .*, *a.a.O.*, S. 79
12. Léger, *ebd.*, S. 145
13. Léger, *ebd.*
14. Léger, *ebd.* (Uebersetzung leicht verbessert)
15. Léger, zit. nach Schmalenbach, *a.a.O.*, S. 102

16. Fernand Léger, 'Die Kartenspieler' ('La partie de cartes'), 1917, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo; vgl. farbige Abb. in: Schmalenbach, *a.a.O.*, S. 95
17. Vgl. farbige Abb. in: *Giorgio de Chirico*, Katalog Kestner Gesellschaft, Hannover 1970, S. 87
18. Léger zit. nach *Schmalenbach, a.a.O.*, S. 102
19. Giorgio de Chirico, *Wir Metaphysiker*, Hg. Wieland Schmied, Berlin 1973, S. 22
20. Vgl. Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes, Umrise einer Morphologie der Weltgeschichte*, Bd. 2, München 1973, S. 686
21. Alberto Savinio, zit. nach Jean Clair, Das 'Metaphysische' und die 'Unheimlichkeit', in: *Realismus zwischen Revolution und Reaktion 1919-1939*, Berlin/München 1981, S. 33
22. De Chirico, *Wir Metaphysiker, a.a.O.*, S. 39
23. vgl. Ernst Bloch, 'Ungleichzeitigkeit und Berauschung', in: ders., *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt 1963, S. 45 ff.
24. Giorgio de Chirico, *Hebdomeros* (Paris 1929), Berlin 1969, S. 122
25. Sant'Elia, zit. nach Reyner Banham, *Die Revolution der Architektur. Theorie und Gestaltung im Ersten Maschinenzeitalter*, Hamburg 1964, S. 104
26. Sant'Elia, *a.a.O.*, S. 105
27. Reyner Banham, *a.a.O.*, S. 104
28. Sant'Elia, *a.a.O.*, S. 104
29. vgl. F.T. Marinetti, 'Technisches Manifest der futuristischen Literatur', 1912, in: *Der Futurismus, Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909-1918*, Köln 1972, S. 77
30. Le Corbusier, zit. nach R. Banham, *a.a.O.*, S. 214
31. Ludwig Hilberseimer, *Großstadt-Architektur*, Stuttgart 1927
32. Karl Kraus, *Auswahl aus dem Werk*, München 1957, S. 48
33. Bruno Taut, zit. nach *Bruno Taut 1880-1938*, Katalog Akademie der Künste Nr. 128 Berlin 1980, S. 27
34. vgl. Hanne Bergius, *Dada Berlin 1917-1922, Chaos und Monotonie als komplementäre Erscheinungsformen der Moderne*, Diss. 1980
35. vgl. ausführliche Analyse: Hanne Bergius, 'Zur Wahrnehmung und Wahrnehmungskritik im Berliner Dadaismus', *a.a.O.*, S. 234 ff.
36. Hannah Höch 'Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die erste Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands', 1919/20, Nationalgalerie Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz
37. Georg Simmel, 'Die Großstädte und das Geistesleben', in: ders., *Brücke und Tür*, Stuttgart 1957, S. 232/233
38. Franz Blei, *Über Wedekind, Sternheim und das Theater*, Leipzig 1915, S. 10 f.
39. vgl. Richard Huelsenbeck, *En avant dada*, Hannover 1920, S. 32
40. Max Horkheimer, Th.W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 1971, S. 29 vgl. hierzu die 'große Stunde des Mittags' – ein Leitmotiv in Nietzsches *Also sprach Zarathustra.*
41. George Grosz, Brief an Otto Schmalhausen, 22..4. 1918, in: ders, *Briefe 1913-1959*, Reinbek bei Hamburg 1979
42. *ebd.*
43. Horkheimer/Adorno, *Dialektik der Aufklärung, a.a.O.*, S. 32
44. Eine der dadaistischen Montagen von Grosz hieß: 'Der Schuldige bleibt unerkannt' (1919).
45. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, Frankfurt 1974, S. 149
46. Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Jena 1919
47. Bruno Taut, *Die Auflösung der Städte oder Die Erde eine gute Wohnung oder auch Der Weg zur Alpinen Architektur*, Hagen 1920
48. Bruno Taut, zit. nach *Bruno Taut 1880-1938, a.a.O.*, S. 62
49. Franziska Bollerey und Kristiana Hartmann, 'Bruno Taut. Vom phantastischen Ästheten zum ästhetischen Sozial(ideal)isten', in: *Bruno Taut 1880-1938, a.a.O.*, S. 62
50. Paul Scheerbart, zit. nach *Bruno Taut, a.a.O.*, S. 59

28



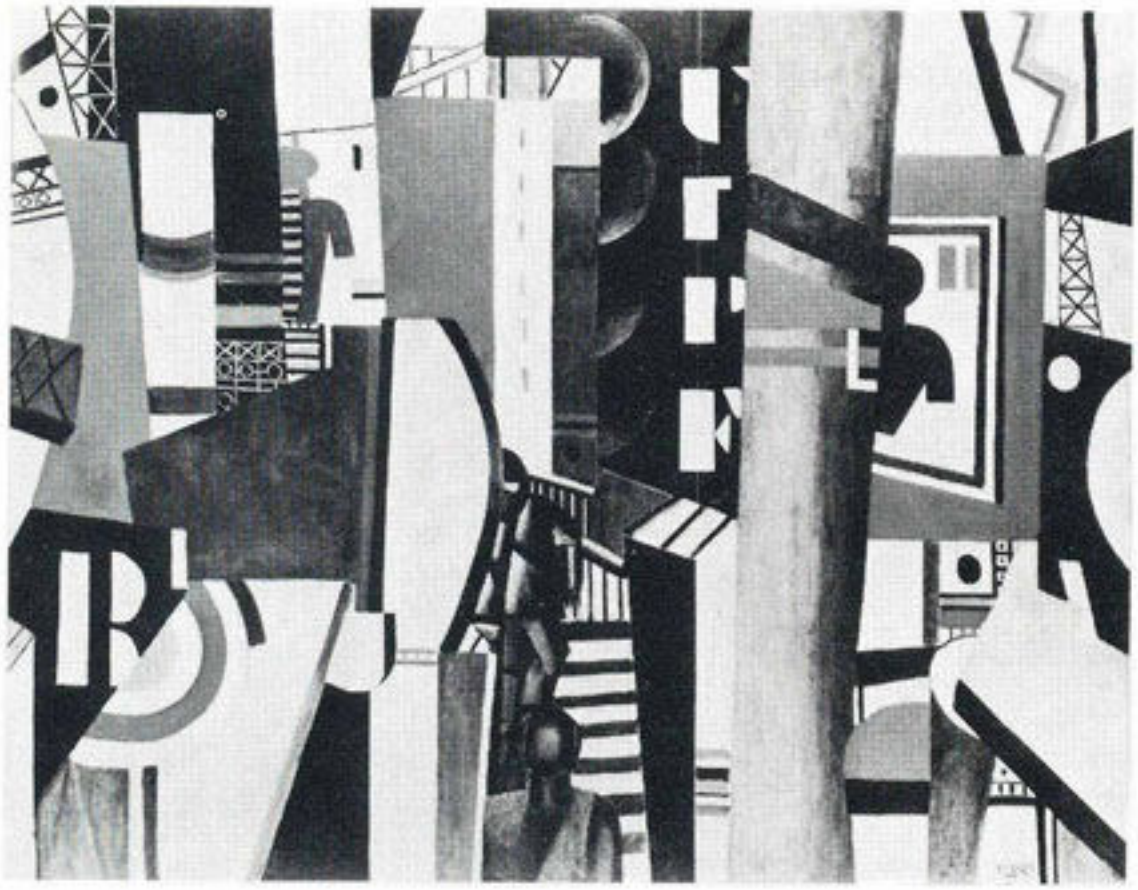
29



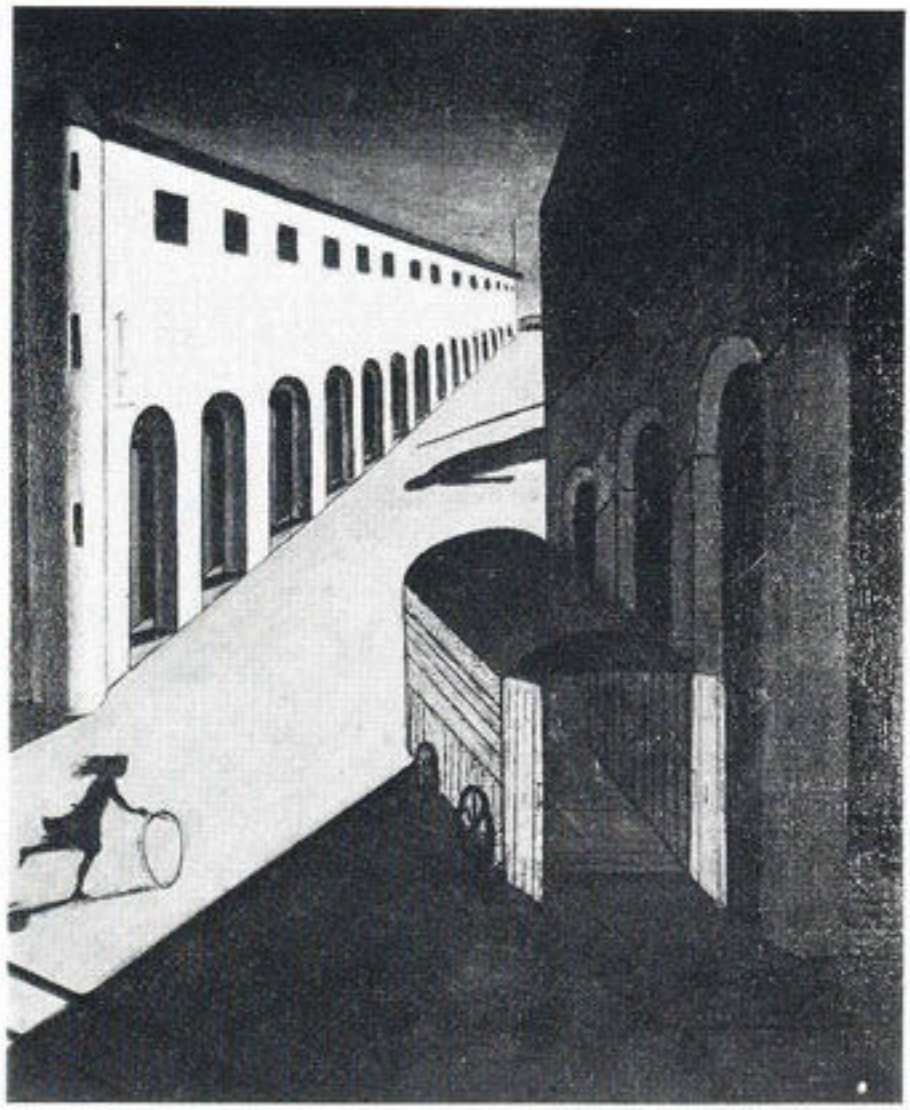
28. Umberto Boccioni, 'Das Leben der Strasse dringt in das Haus ein', 1912 (Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover)

29. Ludwig Meidner, 'Apokalyptische Stadt', 1913 (Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster)

30



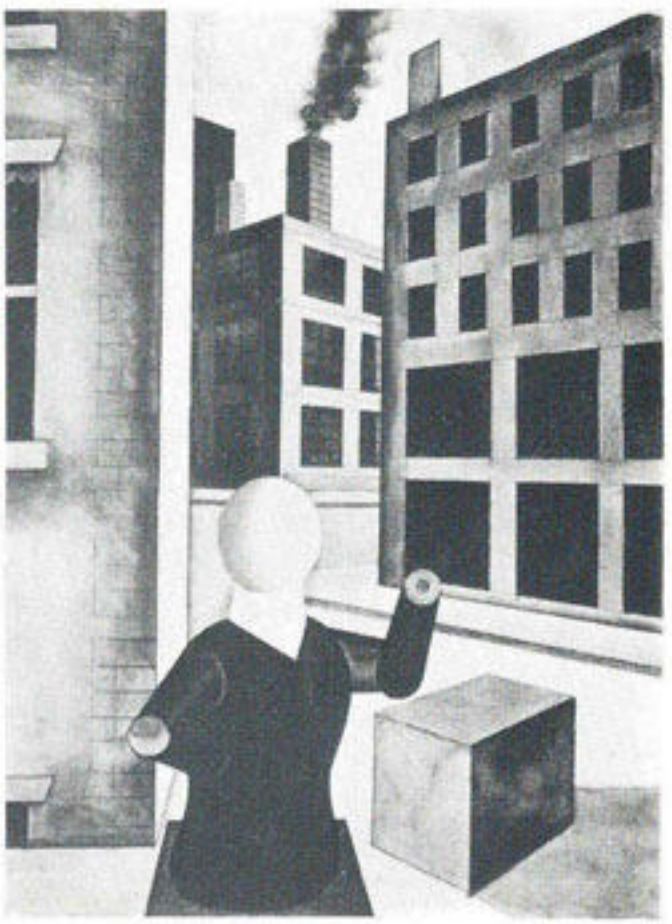
31



30. Fernand Léger, 'La ville', 1919-20 (Philadelphia Museum of Art)

31. Giorgio de Chirico, 'Mistero e malinconia una strada', 1914 (New Canaän, Conn., Privatbesitz)

32. George Grosz, 'Ohne Titel', 1920 (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf)



32

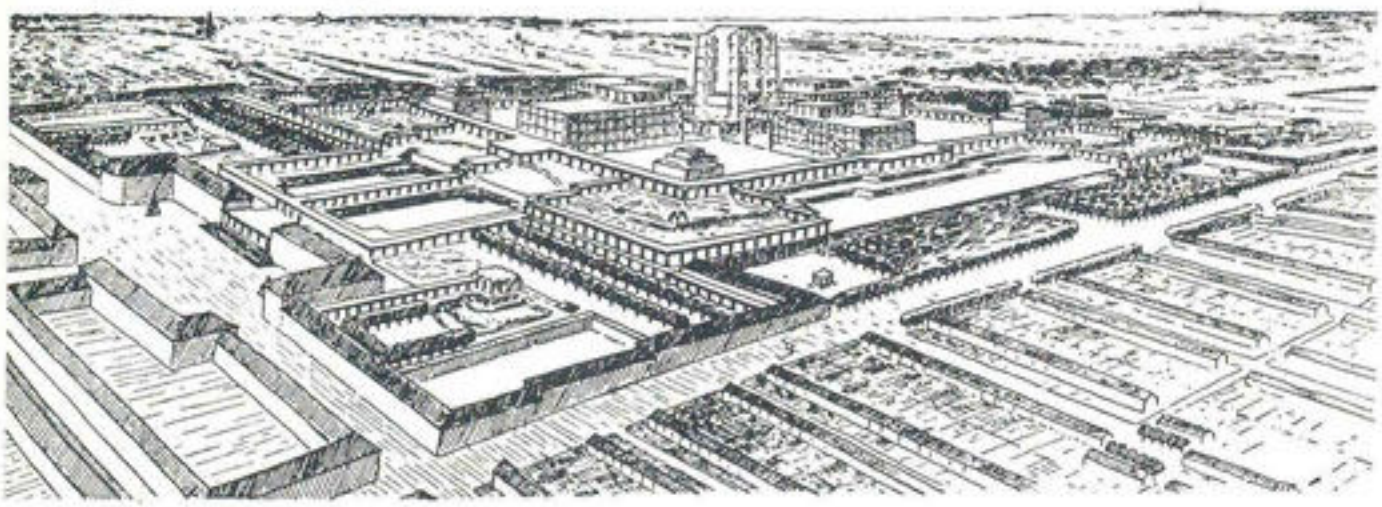
33. George Grosz, 'Leben und Treiben in Universal City um 12 Uhr 5 Mittags'

34. Paul Citroen, 'Metropolis', um 1925

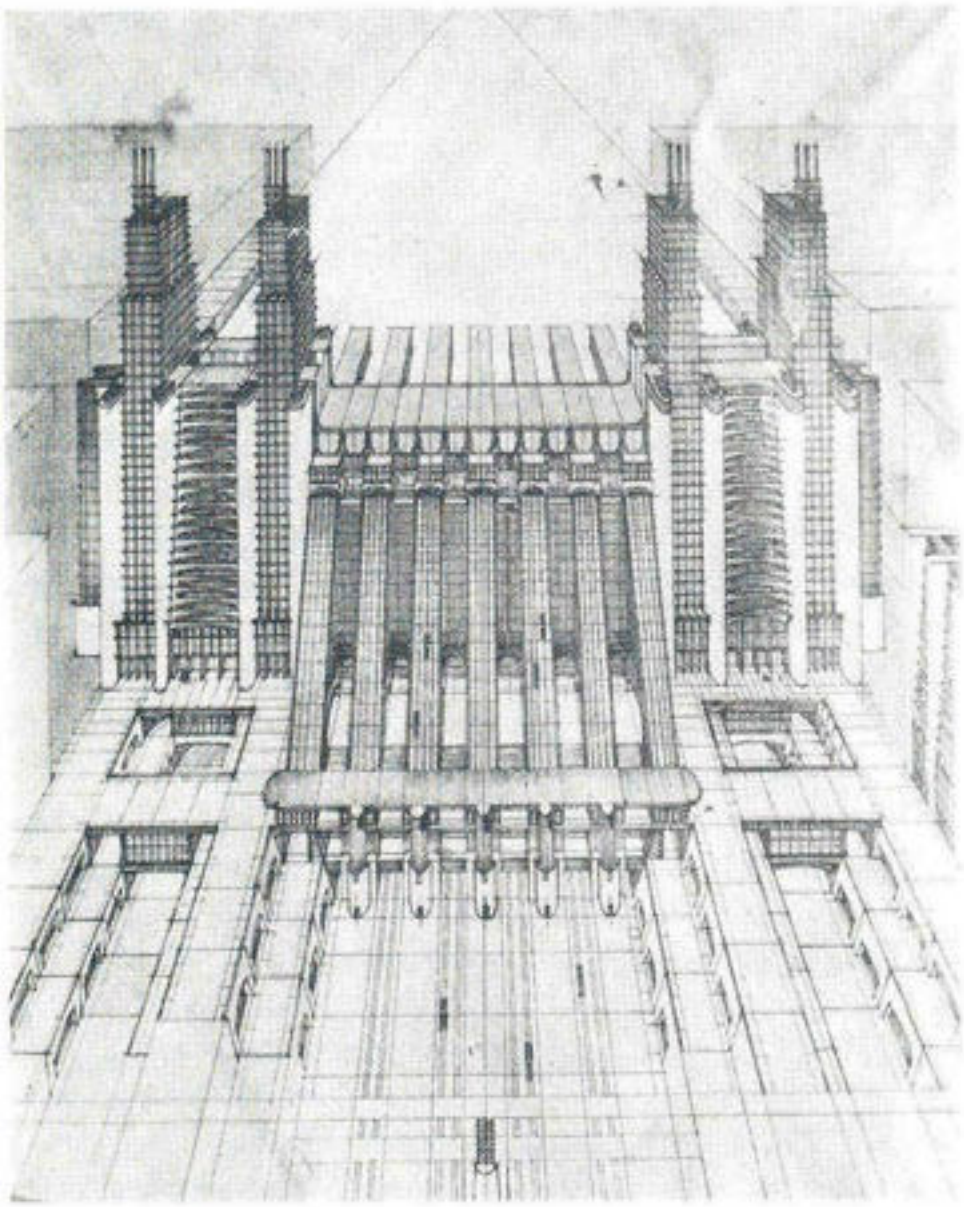
33

34

35



36



35. Bruno Taut, 'Stadtkrone', 1915-17 (aus: Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Jena 1919)

36. Antonio Sant'Elia, 'Stazione Aeroplani', 1913-14 (Museo Civico, Como)

aus: Avantgarde und Industrie, Hrsg. Stanislaus von Moos/
Chris Smeenk, Delft University Press 1983