

The background of the entire page is a painting. It depicts three figures from the chest up. In the foreground, two women are shown. The woman on the left has dark hair and is wearing a light-colored top. The woman on the right has blonde hair and is wearing a green sleeveless top. Behind them, a man wearing a light-colored cap and a jacket is holding a bunch of colorful balloons (orange, yellow, green, pink, blue) with both hands raised. The balloons are the most vibrant part of the image, contrasting sharply with the dark, muted tones of the background and the figures' clothing.

Wien – Berlin

Kunst zweier Metropolen

BG

BERLINISCHE
GALERIE
MUSEUM FÜR
MODERNE KUNST

belvedere



PRESTEL

Hermann Schlösser

Die alte Kaiserstadt und der Newcomer. Wien und Berlin – zwei Metropolen und ihre diversen Aufbrüche in die Moderne

„Mir wern kan Richter brauchen, um zu entscheiden, daß Wien schöner ist als Berlin. Aber das ist ja gerade das Unglück.“
(Karl Kraus)¹

Beginnen wir mit einem Witz, den der Schauspieler und Regisseur Fritz Kortner überliefert hat: Ein Wiener kommt nach Berlin und bestellt im Restaurant eine „Mehlspeise“. Da es aber an der Spree nur „Süßspeisen“ gibt, wird ihm ein sogenannter Wackelpudding serviert. Der Wiener schaut diese Ausgeburt der Berliner Küche an und sagt mitleidig: „Zittre nicht, ich fress' dich nicht!“²

In den Jahrzehnten nach der deutschen Reichsgründung waren Scherze wie dieser in Wien ungemein beliebt. Der Grund dafür: Furcht vor Berlin. Die neue deutsche Hauptstadt wurde in äußerst zügigem Tempo modernisiert, 1871 hatte sie ungefähr 800.000 Einwohner, 1877 wurde schon die Millionengrenze überschritten und 1912 lebten mehr als zwei Millionen Menschen in der Stadt.³ Die Industrie wurde ebenso ausgebaut wie die städtische Infrastruktur, Kaufhäuser entstanden, das Theater-, Kino-, Musik- und Kunstleben blühte auf. Angesichts dieser neuen Konkurrenz versicherte sich die alte Kaiserstadt lachend ihrer kulturellen Überlegenheit. Die Wiener humoristischen Zeitschriften der 1880er- und 1890er-Jahre waren voll von Karikaturen, Sketchen und Anekdoten, in denen ein besserwisserischer Berliner von einem scheinbar unterlegenen Wiener auf charmant-hinterhältige Weise in die Schranken gewiesen wird.⁴

Aber nicht nur in Witzblättern wurden Wien-Berlin-Vergleiche angestellt, sondern auch in Essays, Glossen und Reisebildern.

Bis in die Dreißigerjahre des 20. Jahrhunderts hinein blieb das Thema virulent. Es ist schon damaligen Beobachtern aufgefallen, dass dieses publizistische Interesse vor allem dem rasanten Aufstieg Berlins zu verdanken war. Der Berliner Publizist Julius Bab und sein Wiener Kollege Willi Handl stellten 1918 in ihrem umfangreichen Buch zum Thema fest: „Erst seit höchstens drei Generationen übt man diese Kunst, Berlin und Wien zu vergleichen. Vorher war die karg und nüchtern aufstrebende Hohenzollernhauptstadt mit der altberühmten prächtigen Kaiserstadt in irgendeinem Sinne zu konkurrieren überhaupt nicht in der Lage.“⁵ Das las man in Wien gewiss gerne, doch konnte es nicht darüber hinwegtäuschen, dass Berlin im Kommen war. Eben darum waren die Wiener Medien ja so eifrig darum bemüht, das kulturelle Gefälle zwischen Berlin und Wien immer wieder zu konstatieren. Doch gab es durchaus auch Berliner, die bereit waren, der Wiener Eigenart ihre Reverenz zu erweisen.

Ein Berliner in Wien: Julius Rodenberg

1875 veröffentlichte der langjährige Herausgeber der Berliner Zeitschrift *Deutsche Rundschau*, Julius Rodenberg, seine *Wiener Sommertage*. Dieses umfangreiche Reisebuch war schon 1873 entstanden, als sich der Autor mehrere Monate in Wien aufhielt, um über die Weltausstellung zu berichten. Mit dieser internationalen Schau sollte die „Weltstadtreife“ der Kaiserstadt unter Beweis gestellt werden. Leider verlief das Ereignis nicht so triumphal, wie die Veranstalter gehofft hatten: Eine Woche nach der Ausstellungseröffnung brach die überhitzte Wiener Börse zusammen, bedeutende Bank- und Privatvermögen wurden vernichtet. Im selben Jahr wurde Wien auch von einer Cholera-Epidemie heimgesucht, der 2983 Menschen zum Opfer fielen.⁶ Rodenberg verschweigt diese Katastrophe in seinem Wien-Buch nicht, widmet ihr aber auch nicht allzu viel Platz, denn seine Schilderung ist auf einen heiteren Grundton gestimmt.

Die Druckfassung des Buches enthält auch den Vortragstext „Berlin und Wien“,



Abb. 1 Waldemar Titzenthaler
Leipziger Straße / Friedrichstraße,
Berlin, um 1901
Landesarchiv Berlin

in dem Rodenberg die zwei deutschsprachigen Hauptstädte zueinander ins Verhältnis setzt. Für ihn (wie für viele) ist Wien das Zentrum der Lebensfreude, der verschwenderisch schönen Natur, der geschichtsträchtigen Baudenkmäler. Berlin steht dagegen für Kargheit, Mangel, aber auch für Disziplin und Fleiß. Diesen Gegensatz fasst der Autor in die poetischen Worte: „Man hat in Wien immer die Vorstellung, als ob irgendein Feiertag in der Luft sei, als ob die Sonne durch gemalte Kirchenfenster scheine. In Berlin dagegen ist alles klar und nüchtern und verständlich wie ein Werktag.“⁷ Im Lichte dieses Satzes wird verständlich, warum Rodenberg und sehr viele Berliner nach ihm so gern nach Wien gereist sind, um sich von den Zumutungen ihrer hektischen Weltstadt in feiertäglicher Atmosphäre zu erholen.

Gebremster Fortschritt in Wien – Tempo in Berlin

Aber so gemütlich Wien und die Wiener den Besuchern auch erscheinen mochten, so wahr ist doch, dass diese Stadt ebenfalls einen Modernisierungsschub erlebte. Durch Eingemeindungen von Ortschaften in der Umgebung wuchs die Bevölkerungszahl: 1890 wurden 1.341.897 Einwohner gezählt, 1914 bereits 2.059.000. Zu diesen Zuwanderern gehörten Tschechen, Ungarn, galizische Juden und andere Angehörige des habsburgischen Vielvölkerstaats, so dass Wien zu einer multikulturellen, vielsprachigen Stadt wurde.⁸ Um diesen neuen Herausforderungen gerecht zu werden, wurden in Wien – wie in Berlin – Stadtbahnlinien gebaut bzw. erweitert und die Industrialisierung schritt voran.⁹

Diese Erneuerungsphase fiel in wesentlichen Teilen in die Amtszeit des christlich-sozialen Politikers Karl Lueger, der zwischen 1897 und 1910 die Stadt regierte. Dieser populäre und populistische Bürgermeister verband eine fortschrittliche und sinnvolle Bau- und Verkehrspolitik mit einer reaktionären Sozial- und Kulturpolitik, die eine antisemitische Stoßrichtung hatte. Wohl war auch in Berlin der soziale Aufstieg des assimilierten Judentums begleitet von den judenfeindlichen Reden des Hofpredigers Adolf Stöcker und seiner Christlich-Sozialen Partei. In Wien

jedoch machte Dr. Lueger den Antisemitismus regierungsfähig. Er, der seine Macht vor allem auf den Mittelstand stützte, verstand es, seiner Klientel das Gefühl zu geben, im Grunde ändere sich in Wien durch neue Gegebenheiten nichts – sofern man die Stadt nicht den raffgierigen, respektlosen Juden überlasse.

Im Schutz dieser „Wien bleibt Wien“-Rhetorik wurden alle Neuerungen gleichsam in Verkleidung durchgeführt: So viel sich realiter auch veränderte, so intakt blieb das alte Wien-Bild. Damit geht einher, dass maßgebliche Repräsentanten der damals neuen Kunst – ob Hugo von Hofmannsthal, Gustav Mahler oder Gustav Klimt – einen elitären, großbürgerlichen Zug kultivierten, der sich zwar von Luegers Populismus deutlich unterschied, jedoch der großen Vergangenheit der Stadt näherstand als der kommenden Zeit, die sich auch in Wien mit Kinos, Sportereignissen und anderen Formen der Massenkultur ankündigte.¹⁰

Berlin wurde schon zur Jahrhundertwende als „Chiffre der Moderne“¹¹ wahrgenommen. 1909 resümierte der Feuilletonist Arthur Eloesser die Situation: „Berlin ist die jüngste europäische Großstadt, seine Entwicklung hat ein wahrhaft amerikanisches Tempo angenommen, und wozu sich andere Städte Jahrhunderte Zeit ließen, das haben wir in Jahrzehnten leisten müssen.“¹² Im Geist dieses „amerikanischen“ (also überhitzten) Tempos artikulierten sich schon vor dem Ersten Weltkrieg konsequent moderne Kunstströmungen, vor allem der Expressionismus, der sich den Schocks und Verlockungen der Großstadt gewachsen zeigte. Während man in Wien versuchte, tradierte Vorstellungen von Schönheit und Eleganz (wenn auch in modernisierter Form) weiterleben zu lassen, war die Berliner Kunst eines Sinnes mit der Dynamik der neuen Zeit. Dieser Unterschied wurde damals häufig kommentiert. Er bildet auch den Hintergrund für den Stoßseufzer des Karl Kraus, der als Motto über diesen Überlegungen steht.

Aufbruch in eine ganz neue Zeit

Im Jahr 1918 änderten sich die politischen Verhältnisse in Deutschland und in Österreich



Abb. 2 Blick von der Universitätsstraße in Richtung Alserstraße, Wien, um 1900

grundlegend. Beide Länder hatten gemeinsam den Ersten Weltkrieg in sogenannter „Waffenbrüderschaft“ verloren, die Hohenzollern mussten ebenso abdanken wie die Habsburger. In Berlin wie in Wien riefen die gemäßigten Sozialdemokraten gegen die Aufmärsche radikaler Arbeiter- und Soldatenräte die jeweilige Republik aus: am 9. November 1918 in Berlin, drei Tage später in Wien.

Die Geschichte der ersten österreichischen Republik wurde verhängnisvoll bestimmt vom scharfen Gegensatz zwischen der katholisch dominierten Christlich-Sozialen Partei, die im Land die Regierung stellte, und der „austromarxistischen“ Sozialistischen Partei, die in der Hauptstadt Wien dominant war. In aller Schärfe entlud sich der Hass zwischen beiden im Jahr 1927: Im burgenländischen Schattendorf wurden zwei Mitglieder des sozialdemokratischen „Schutzbundes“ während einer Demonstration von ihren Gegnern erschossen. Im darauf folgenden Strafprozess wurden die Mörder freigesprochen, was in Wien eine Demonstration provozierte, in deren Verlauf im Justizpalast Feuer gelegt wurde und 89 Menschen den Tod fanden. Dieser traumatische „Justizpalastbrand“ wird von der Geschichtswissenschaft als Beginn einer verhängnisvollen Zuspitzung verstanden, die schließlich 1934 im Bürgerkrieg zwischen den beiden Parteien und in der Errichtung des „Ständestaates“ unter der diktatorischen Führung von Engelbert Dollfuß endete.¹³

Wiens kreatives Potenzial

Wie neuere literarhistorische Studien wieder ins Gedächtnis rufen,¹⁴ entstanden in diesem krisengeschüttelten Wien der Zwischenkriegszeit sehr viel mehr innovative literarische, wissenschaftliche und künstlerische Werke, als die bisherige Schulmeinung wahrhaben wollte. Es sind eben nicht nur Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* und die Roman-Essays von Hermann Broch Wiener Produkte, sondern etwa auch Rudolf Brunngrabers neusachlicher, mit Statistiken untermauerter Arbeitslosenroman *Karl und das XX. Jahrhundert*. Sigmund Freud, der heute eher dem Fin de Siècle zugerechnet wird, verfasste einige seiner bedeutendsten Abhand-

lungen in der Zeit des „roten“ Wien, und die Philosophen des „Wiener Kreises“ entwickelten eine durch und durch eigenständige Denkschule. Der spätere Philosoph Sir Karl Popper erlebte prägende Jugendjahre im Umfeld der Wiener Arbeiterbildung, desgleichen die Sozialwissenschaftlerin Marie Jahoda, die nach ihrer Emigration in Großbritannien wirkte. Sie gehörte dem Team an, das unter der Leitung von Paul Lazarsfeld 1933 die Studie *Die Arbeitslosen von Mienthal* erarbeitet hat, die bis heute als Wegbereiter der empirischen Sozialforschung gerühmt wird.

Diese (und manche anderen) innovativen Kräfte lebten und arbeiteten in Wien – viele noch nach 1934 – unter den Bedingungen des autoritären Ständestaats. Erst der österreichische „Anschluss“ an das rassistische Hitler-Deutschland 1938 trieb die kritischen Geister, die meist jüdischer Herkunft waren, ins Exil. Angesichts solcher Beobachtungen ist es an der Zeit, die Vorstellung zu revidieren, Wien sei eine „sterbende“ Stadt gewesen, die nichts lieber getan habe, als dem Kaiser Franz Joseph nachzutruern. Das sozialdemokratisch geprägte Wien der Ersten Republik war bei allen Problemen und Krisen ein kreatives Milieu. Dies muss auch deshalb gesagt werden, weil zugleich nicht zu bestreiten ist, dass Berlin trotzdem die turbulenteren, kulturindustriell fortgeschrittenere und deshalb für viele Kunstschaffende die attraktivere Stadt war.

Die Berliner Erfolgsstory

Auch die Weimarer Republik war gekennzeichnet von politisch-weltanschaulicher Brutalität. Von der Ermordung der beiden linken Politiker Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht im Jahr 1919 über das Attentat, dem Außenminister Walther Rathenau 1922 zum Opfer fiel, über diverse Putschversuche von rechts und von links bis hin zu den Krawallen, die Joseph Goebbels 1930 inszenierte, um den missliebigen pazifistischen Film *Im Westen nichts Neues* aus den Berliner Kinos zu vertreiben, zieht sich durch die politische Geschichte der Weimarer Republik eine Spur des ideologisch aufgeladenen Hasses.

Trotz alledem ist es Berlin gelungen, in dieser schwierigen Zeit endgültig zur inter-



Abb. 3 Blick vom Stock-im-Eisen-Platz in Richtung Graben; im Vordergrund Wagen der Pferdestraßenbahn, Wien, um 1900



Abb. 4 Blick auf das Loos-Haus und das Palais Herberstein in der Herrengasse, Wien, um 1900
Österreichische Nationalbibliothek Wien

nationalen Kulturmetropole aufzusteigen. 1920 hatte die Stadt 3,8 Millionen Einwohner, was allerdings vor allem das Ergebnis eines Verwaltungsaktes gewesen ist. Sieben Städte der Umgebung, 59 Landgemeinden und 27 Gutsbezirke wurden eingemeindet, Berlin wurde zu „Groß-Berlin“ und damit nach London und New York zur drittgrößten Stadt der Welt. (Im Gegensatz dazu verlor Wien nach 1918 rund 500.000 Einwohner. Das war vor allem auf die Abwanderung der Menschen aus den einstigen Kronländern zurückzuführen, die nun keine Österreicher mehr waren, sondern Tschechen, Ungarn oder Ukrainer.) Wichtiger als die Einwohnerzahlen war indes die Qualität des kulturellen Angebots: Keine mitteleuropäische Stadt verfügte damals über eine ähnlich potente Filmindustrie, über mehr und bessere Theater und Varietés, über aktuellere Zeitungen und über ein breiter gefächertes Unterhaltungs- und Freizeitprogramm als Berlin. Und die Neue Sachlichkeit gab in illusionslos kühlen Texten und Bildern dem Lebensgefühl der Stadt den adäquaten künstlerischen Ausdruck.

Ein anderer, nicht zu unterschätzender Aspekt des Berliner Erfolges war freilich die Entstehung eines positiven Images. Insbesondere die Zeitungen und Illustrierten der Konzerne Scherl, Mosse und Ullstein produzierten mit täglichen Berichten aus der glitzernden, niemals ruhenden Stadt ein Metropolengefühl.¹⁵ All das trug dazu bei, dass sich vielerorts die Meinung durchsetzte, wer in einem kulturellen Beruf wirklich Erfolg haben wolle, müsse nach Berlin gehen. Auch und gerade aus Wien sind in den Zwanzigerjahren sehr viele und sehr qualifizierte Künstlerinnen und Künstler aller Sparten nach Berlin übersiedelt: Fritz Lang, Billy Wilder, Elisabeth Bergner, Lotte Lenya, Helene Weigel, Joseph Roth und viele andere. Sie bildeten in Berlin keine Wiener Kolonie, sondern waren ins turbulente Geschehen mühelos integriert.¹⁶

Ein Wiener in Berlin: Anton Kuh

Zu den Wiener Intellektuellen, die nach Berlin übersiedelt sind, gehörte auch der Feuilletonist, Vortragskünstler und Polemiker

Anton Kuh. 1890 in Wien geboren, verließ er 1926 seine Heimatstadt, weil er sie von schleichernder Provinzialisierung bedroht sah. Das war kein Hirngespinnst. Wien, von vielen seiner Gegner als „Wasserkopf“ geschmäht, war (bei all seiner urbanen Kultur) nur noch die Hauptstadt eines agrarisch-ländlich geprägten Kleinstaates. Die „Wasserkopf“-Rhetorik stammt aus dem Arsenal konservativer Heimatschützer, denen die großstädtische Kultur als dekadent, sozialistisch und – dem weit verbreiteten Vorurteil entsprechend – als „jüdisch“ verhasst war und die das gesunde, artgemäße Landleben als Genideal proklamierten. Eben diese Ideologie fand Kuh unerträglich, und er polemisierte dagegen, dass „der Geist von Schladming, Unterhollersbach und St. Kathrein“¹⁷ die einstige Metropole verderbe.

Allerdings war diesem Geist nicht schon dadurch zu entkommen, dass man nach Berlin ging. Denn dieselben Argumente, die aus den österreichischen Provinzen gegen Wien laut wurden, wurden in Deutschland gegen Berlin ins Feld geführt. „Aufstand der Landschaft“¹⁸ nannte man dort, was Kuh in Österreich als „Geist von Unterhollersbach“ karikierte.

Dessen ungeachtet hat sich Anton Kuh in Berlin eingelebt, und wie viele Wiener in Berlin verfasste auch er regelmäßig Artikel über beide Städte. 1929 schrieb er zum Beispiel einen kleinen *Führer durch Berliner Redensarten*. Darin erzählt er unter anderem von einer ungarischen Diva, die auf einer Berliner Bühne „eine lockende Verführungsszene“ darbietet. Den Höhepunkt ihres Auftritts schildert Kuh mit den Worten: „Jetzt setzt sie sich – hopp! – auf den Tisch, neigt sich zu dem Galan, nimmt eine Rose von ihrem Busen und rührt mit dem Stengel schimmernden Auges den Sekt im Glas auf.“ Damit kann sie jedoch beim sachlichen Berliner Publikum nicht punkten, denn „gerade in dem Augenblick, wo die Rose ins Glas taucht, ertönt von rückwärts eine Stimme: ‚So genau wolln wirs jarnich wissen!‘“¹⁹

Hier offenbart sich dem Feuilletonisten der Charakter „des Berliner“: „In seinen Redensarten findest du seinen Sinn für Aktualität, seinen Haß gegen alle Antiquiertheiten des Gefühls; seinen Hang zu rascher Fort-



Abb. 5 Max Missmann
Ohne Titel (Potsdamer Platz),
Berlin, 1930
Berlinerische Galerie

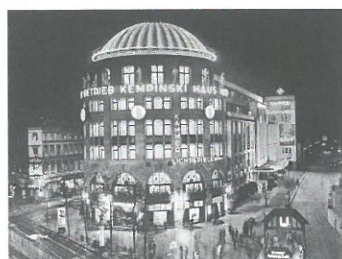


Abb. 6 Haus Vaterland
bei Nacht, Berlin, 1928
Berlinerische Galerie

bewegung; und seine Abneigung gegen die Weitschweifigkeit.“²⁰ Kein Wunder, dass erotisch-gefühlvoller Aufwand in einer solch kühlen Seelentemperatur nur Spott hervorruft. Aber ebenso wenig ist es ein Wunder, dass dieselbe, namentlich nicht genannte Künstlerin in Wien ein einfühlsameres Publikum gefunden hat. Dort wurde, wie Kuh berichtet, „geheult“, als sie ihre Rose ins Sektglas tauchte.

In diesem witzigen Feuilleton klingen die Leitmotive noch einmal an, deren erste Spuren bereits bei Julius Rodenberg gefunden

wurden. Um aber nun ein Fazit aus all dem zu ziehen, lässt sich sagen: Berlin, die nüchterne, schnelle Stadt hat mit den Anforderungen der modernen Zeit allzeit Schritt gehalten, während Wien auf seine so konservative wie verspielte Art die unvermeidliche Modernisierung zwar nicht verhinderte, aber doch elegant verschleppte und modifizierte. Das ist gewiss nicht „die ganze Wahrheit“ über die beiden Städte, aber doch eine mögliche und nicht unplausible Deutung des vielfältigen Geschehens.

1 Karl Kraus, *Aphorismen. Sprüche und Widersprüche. Pro domo et mundo. Nachts*, hg. von Christian Wagenknecht, Frankfurt 1986, S. 147.

2 Vgl. Fritz Kortner, *Aller Tage Abend*, München 1970, S. 45.

3 Diese Zahlenangaben finden sich in der Chronik: <http://www.berlin.de/berlin-im-ueberblick> (24. 5. 2013).

4 Vgl. Juliane Mikoletzky, „Die Wiener Sicht auf Berlin, 1870 – 1934“, in: Gerhard Brunn / Jürgen Reulecke (Hg.), *Metropolis Berlin. Berlin als deutsche Hauptstadt im Vergleich europäischer Hauptstädte 1871 – 1939*, Bonn 1992, S. 471 – 528.

5 Julius Bab / Willi Handl, *Wien und Berlin. Vergleichendes zur Kulturgeschichte der beiden Hauptstädte Mitteleuropas*, Berlin 1918, S. 13.

6 Vgl. Peter Payer, „Wiens Aufbruch zur Weltstadt“, Nachwort in: Julius Rodenberg, *Wiener Sommertage*, hg. von Peter Payer, Wien 2009, S. 327 – 383.

7 Julius Rodenberg, „Berlin und Wien“, in: Rodenberg 2009 (wie Anm. 6), S. 264 – 323, hier S. 293.

8 Vgl. zur Bedeutung Wiens als vielfältig ausstrahlendes Zentrum Ost- und Südosteuropas: Moritz Csáky, *Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle*

Verflechtungen – Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa, Wien / Köln / Weimar 2010.

9 Vgl. Gerhard Meißl, „Hierarchische oder heterarchische Stadt? Metropolen-Diskurs und Metropolen-Produktion im Wien des Fin de Siècle“, in: Roman Horak u. a. (Hg.), *Metropole Wien. Texturen der Moderne*, Bd. 1, Wien 2000, S. 284 – 375.

10 Vgl. zur Wiener Stadtgeschichte Wolfgang Maderthaler, „Von der Zeit um 1860 bis zum Jahr 1945“, in: Peter Csendes / Ferdinand Opll (Hg.), *Wien. Geschichte einer Stadt. Von 1790 bis zur Gegenwart*, Bd. 3, Wien / Köln / Weimar 2006, S. 175 – 544.

11 Vgl. das Kapitel „Berlin als Chiffre der Moderne“, in der grundlegenden Abhandlung von Peter Sprengel / Gregor Streim, *Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik*, Wien / Köln / Weimar 1998, S. 301 – 328.

12 Arthur Eloesser, „Großstadt und Großstädter“, in: ders., *Die Straße meiner Jugend. Berliner Skizzen*, Berlin 1987, S. 31 – 38, hier S. 31.

13 Vgl. Ernst Hanisch, *Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert*, Wien 1994.

14 Vgl. u. a.: Primus-Heinz Kucher / Julia Bertschik (Hg.), „baustelle kultur“. *Diskurslagen in der österreichischen Literatur 1918 – 1933/38*, Bielefeld 2011. – Evelyne Polt-Heinzl, *Österreichische Literatur zwischen den Kriegen. Plädoyer für eine Kanonrevision*, Wien 2012.

15 Vgl. Peter Fritzsche, *Als Berlin zur Weltstadt wurde. Presse, Leser und die Inszenierung des Lebens*, Berlin 2008.

16 Vgl. Hermann Schösser, *Die Wiener in Berlin. Ein Künstlermilieu der 20er Jahre*, Wien 2011.

17 Anton Kuh, „Wien am Gebirge“, in: ders., *Jetzt können wir schlafen gehen! Zwischen Wien und Berlin*, hg. von Walter Schübler, Wien 2012, S. 71 – 73, hier S. 72.

18 Vgl. Jochen Meyer (Hg.), *Berlin Provinz. Literarische Kontroversen um 1930*, Marbacher Magazin, Bd. 35, 1985. – Ulrike Haß, „Vom „Aufstand der Landschaft gegen Berlin“, in: Bernhard Weyergraf (Hg.), *Literatur der Weimarer Republik 1918 – 1933*, München / Wien 1995, S. 340 – 370.

19 Anton Kuh, „Wat will er?“, in Kuh 2012 (wie Anm. 17), S. 138 – 143, hier S. 140.

20 Ebenda, S. 139.

Frank Whitford

Eine Geschichte von zwei Städten. Expressionismus in Berlin und Wien

In Hinblick auf die Kultur besteht kein Zweifel: Auf der einen Seite Wien, die Stadt mit Tradition und Geschmack. Auf der anderen Seite, 690 Kilometer nördlich, das vulgäre Berlin. Doch vor allem war Berlin aufregend. Es war ein Aufsteiger, eine Stadt wie ein Giftpilz. Protestantisch, diszipliniert und rau. Und es verstand, seine Ellbogen einzusetzen.

Die Hauptstadt des erst 1871 vereinten Deutschen Reiches war international berühmt für ihre Universität und die streng neoklassizistische Architektur Schinkels. Berlin schmückte sich mit dem Spitznamen „Spreethen“,¹ und doch zog Mark Twain es vor, diese freundliche Oberfläche gänzlich zu ignorieren. In einem Artikel mit der Überschrift „Europe's Chicago“ stellte er fest, dass Berlin die modernste Stadt sei, die er je gesehen habe. Die Berliner waren sich ihrer Stadt als „Spreechicago“² bewusst und stolz darauf. Sie verfügte sogar über ein paar Streckenabschnitte Hochbahn.

Kaum eine Stadt hatte wohl weniger Ähnlichkeit mit Berlin als Wien. Ohne Frage nahm die Stadt im riesigen Habsburger-Reich (über dem, wie Karl Kraus scherzte, die Sonne niemals aufging)³ eine dominante Stellung ein. Mit über zwei Millionen Einwohnern, davon knapp die Hälfte dort gebürtig, war Wien im Jahr 1900 die viertgrößte Stadt Europas. In den Straßen hörte man alle Sprachen des Reiches, von Rumänisch über Romanes und Polnisch bis hin zu Slowenisch. Wien war nicht nur das Verbindungsglied zwischen West und Ost, sondern auch zwischen Nord und Süd. Mit der Eisenbahn waren Triest und Venedig ebenso leicht zu erreichen wie Prag und Krakau. Berlin war nicht weiter entfernt als Paris.

Eine oft bemühte Metapher bezeichnet Wien als Labor, in dem die moderne Welt Form annahm. Es war zugleich eines der spannendsten Kulturzentren überhaupt, nei-

disch blickte man auf seine Musik- und Theaterszene. Der entspannte Lebensstil und die Weigerung, die Welt allzu ernst zu nehmen, galten als legendär, vor allem in Preußen, wo sich angeblich niemand je entspannte.

Dennoch, seit dem klaren Sieg Preußens in der Schlacht von Königgrätz 1866 litt Wien unter einem Minderwertigkeitskomplex – ein durchaus angemessener Zustand für den Geburtsort der Psychoanalyse, in dem dieser Komplex erstmals beschrieben werden sollte. Macht und Einfluss des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation unter Führung Habsburgs (mit direkter genealogischer Verbindung zu Karl dem Großen) schwanden. „Sedan, Bismarck, Richard Wagner hatten sie da draußen“, schrieb der Kritiker Hermann Bahr. „Und was hatten wir?“⁴

Im Grunde hatten die Österreicher recht viel. Vor allem Musik (sogar den Bonner Beethoven, der den größten Teil seines Lebens in Wien verbrachte) und Theater. Unter den Schauspielhäusern des deutschsprachigen Raums stach das Burgtheater (mit Deckengemälden u. a. vom jungen Gustav Klimt) hervor. Ebenso die Wiener Küche, die Universitäten und Mediziner. Darum war Wien auch eingebildet und konservativ, ja reaktionär. Kaiser Franz Joseph ließ keine Telefone in der Hofburg zu, selbst Schreibmaschinen wurden verbannt.

In Wien gab es Malerei, Architektur und Gestaltung – all dies trug um 1900 zur Herausbildung eines Goldenen Zeitalters der Kultur bei. Insbesondere verfügte die Stadt über Gustav Klimt als ausgezeichneten Bauschmuck-Schaffenden, eine beherrschende, herausragende und in einzigartiger Weise prägende Figur, wie sie Deutschland (und der Rest der Welt) gänzlich entbehrte. Dies mag erklären, warum einige Deutsche Klimt mit seinem Ruhm befremdlich oder lächerlich fanden; so kritisierte der Berliner Kunsthistoriker Julius Meier-Graefe Klimts angeblichen „Hang zum Orientalismus“.⁵

Onkelhaft, wohlhabend und im Zenit seines Schaffens ermutigte Klimt auch jüngere Talente. In ihren Anfangsjahren förderte er Egon Schiele und Oskar Kokoschka, während Richard Gerstl, der wohl größte Expressionist unter ihnen, seine schöpferische Kraft wie auch die Entschlossenheit, alles an-



Abb. 1 Egon Schiele
Sitzendes Paar
(Egon und Edith Schiele), 1915
Albertina Wien

ders zu machen, gerade aus seiner Verachtung für Klimts altväterlichen Habitus bezog.

Es war daher durchaus nicht vorhersehbar, dass der Wiener Expressionismus im Wesentlichen aus der exquisiten, abgeziirkelten Dekoration der *Secession* von 1897 und aus Klimts Allegorie- und Symbolaffinität hervorgehen würde. Auch der Expressionismus schätzte Sujets wie Porträt, Selbstbildnis und, in geringerem Ausmaß, Landschaften – insbesondere solche, in denen beispielsweise ein blattloser Baum oder eine tote bzw. sterbende Sonnenblume als Sinnbild der menschlichen Existenz gelesen werden konnte. Mit Ausnahme Gerstls sinnierten die Wiener Expressionisten über den Widerspruch zwischen Kunst und Wirklichkeit. Aus diesem Konflikt erwuchs die Spannungskraft des Klimt'schen Œuvres, nun wurde er geradezu selbstquälerisch ausagiert.

Zu zweifelhaftem Ruhm gelangte Oskar Kokoschka, als er in einer Ausstellung, die Klimt und sein Kreis organisiert hatten, seine Porträts zeigte; in diesen Bildern löschte er die äußere Schale aus, um die – für gewöhnlich neurotische – Persönlichkeit dahinter bloßzulegen. Noch größer war die Nähe zu Klimt bei Egon Schiele, der in vielem so radikal war wie Kokoschka und von diesem wiederholt des Plagiats bezichtigt wurde. Ihn ermutigte Klimt, verschaffte ihm Förderer und Ausstellungsmöglichkeiten. In Schieles Werken treten viele Fragestellungen speziell der Wiener literarischen Moderne zutage, die Klimt nur leise angedeutet hatte: Eine obsessive Beschäftigung mit Tod und Verfall, mit der Durchdringung der Oberflächen und Fassaden, um an die düstere Seite der menschlichen Psyche zu gelangen, und nicht zuletzt mit Sexualität. Klimt liebte Träume, je süßer, desto besser. Schiele entwickelte daraus Alpträume. Bei Klimt finden wir das verführerische Lächeln, das bei Schiele zum Angstschrei wird, zum durch geistiges und seelisches Unwohlsein verzerrten Gesichtsausdruck als hoffnungslose Reaktion auf eine unsichere und instabile Welt, deren machtloses und unfreiwilliges Opfer der Künstler ist.

Der Künstler sucht Anschluss, bleibt jedoch isoliert, entfremdet. Besonders deutlich wird dies in Zeichnungen wie *Sitzendes*

Paar (Egon und Edith Schiele), 1915 (Abb. 1), und *Liebesakt*, 1915, in denen einer der Liebenden oder beide die Züge und den leblosen Körperausdruck von Puppen aufweisen. Und die Stadtansichten von Schiele sind gänzlich menschenleer. Auch die Natur kommt in ihnen nicht vor (Abb. 2).

Schiele war noch ein junger, unfertiger Künstler, als Richard Gerstl sich 1908 das Leben nahm. Er brachte sich in seinem Atelier um und zerstörte so viele seiner Werke, wie er konnte, bevor er sich vor dem großen Spiegel, den er beim Malen von Selbstporträts verwendete, die Pulsadern aufschnitt. Er war eines seiner eigenen Lieblingsmotive. Kurz vor seinem Tod malte er sich vier Mal, allein drei Mal an einem einzigen Tag. Das letzte Selbstporträt Gerstls ist das unheimliche und beunruhigende *Selbstbildnis, lachend*, 1908, eine hypnotisierende Mischung aus Wahnwitz, Unsicherheit und Draufgängertum (Taf. 88). Auch das *Selbstbildnis (Akt in ganzer Figur)* entstand 1908 nicht lange vor seinem Freitod (Abb. 3). Es handelt sich dabei um das erste nackte Selbstbildnis seit Dürers Zeichnung von 1506 (*Selbstbildnis als Akt, 1500–1512*, Schlossmuseum Weimar) und ist in seiner schamlosen Unmittelbarkeit schockierend. Die geradezu physische Auseinandersetzung des Künstlers mit der Leinwand trägt ungeheuer stark zum Eindruck empfindlicher Ungeduld bei. Gerstl malte sich immer wieder, intensiv, suchend, als halte er durch die Bilder Stationen einer psychoanalytischen Untersuchung fest. (Freud war ihm durchaus vertraut, und er hatte größtes Interesse an der 1900 erschienenen *Traumdeutung*.)

Gerstls Kunst zeichnet sich nicht nur durch ihren expressiven Duktus, sondern auch durch das Fehlen jeglicher Symbolik aus. Er war ein Außenseiter, befreundet mit Komponisten und Musikern, nicht mit Künstlern. Er stellte kein einziges Mal aus; die Einladung zu einer Gruppenausstellung in der Galerie Miethke, dem wichtigsten Händler zeitgenössischer Kunst in Wien, schlug er aus, da sein Werk neben Arbeiten von Klimt gezeigt worden wäre.

Der Grund für seinen Suizid lag vermutlich weniger in einer grundsätzlichen Labilität als im Ende seiner leidenschaftlichen Affäre mit Mathilde Schönberg, der Ehefrau

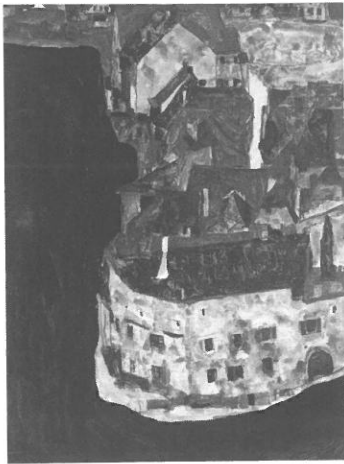


Abb. 2 Egon Schiele
Stadt am blauen Fluss II, 1911
Belvedere, Wien, Dauerleihgabe
Erste Bank der Oesterreichischen Sparkassen AG

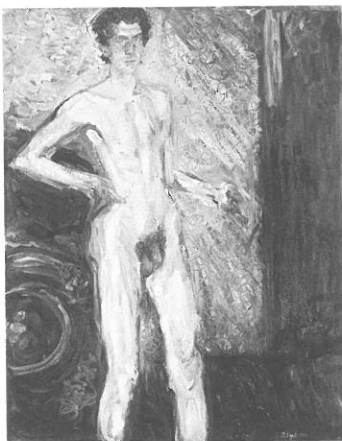


Abb. 3 Richard Gerstl
Selbstporträt als Akt, 1908
Leopold Museum Wien

des Komponisten Arnold Schönberg, den Gerstl im Malen unterrichtet hatte. Als Schönbergs Schüler Alban Berg Mathilde dazu brachte, zu ihrem Mann zurückzukehren, tötete sich Gerstl.

Schönberg nahm seine Malerei zeitweise ebenso ernst wie das Komponieren. Doch er war kein Naturtalent. Seine Porträts und Selbstbildnisse (Taf. 96, Taf. 97), die er in großer Zahl fertigte, sind von großer Ausdruckskraft, ihre laienhafte Anmutung jedoch geht auf die ungelenke Intensität zurück, eine Folge seines unbedingten Wollens. Schönbergs Bilder sind Produkte seines, wie er es nannte, inneren Zwangs.⁶ Der ununterdrückbare Schaffensdrang ist ein zentrales Charakteristikum expressionistischer Kunst. Dieser Zug im Werk Schönbergs übte auf Wassily Kandinsky, der damals in München lebte, große Anziehungskraft aus. Er selbst war angetrieben durch eine innere Notwendigkeit, und er erkannte in dem Komponisten einen verwandten Geist. Für seine Schrift *Über das Geistige in der Kunst* (1911) bezog Kandinsky auch manche Anregungen aus Schönbergs *Harmonielehre* (1910), und er lud den Komponisten dazu ein, zum *Almanach des „Blauen Reiters“* beizutragen sowie an der ersten der beiden Ausstellungen der Künstlergruppe im Dezember 1911 teilzunehmen.

Schönberg hatte also gute Kontakte nach Deutschland, wo seinem musikalischen Schaffen weitaus mehr Wertschätzung entgegengebracht wurde als in Wien. Ein weiterer expressionistischer Maler, der eng mit Deutschland in Verbindung stand, war Oskar Kokoschka. Dies ging zurück auf den glücklichen Umstand, dass er mit Adolf Loos befreundet war und über diesen mit dem brillanten Schriftsteller und Journalisten Karl Kraus, der für eine entscheidende Weichenstellung im Leben Kokoschkas verantwortlich war. Kraus publizierte – und verfasste größtenteils eigenhändig – die Zeitschrift *Die Fackel*, was den Berliner Impresario Herwarth Walden dazu anregte, es ihm gleichzutun. Er begründete das Heft *Der Sturm*, das bald zu einem Brennpunkt des deutschen Expressionismus wurde. Auf Empfehlung von Kraus engagierte Walden Kokoschka als Redaktionsassistenten und Illustrator. Das Honorar war verschwindend gering,

doch *Der Sturm* half Kokoschka, sich einen Namen zu machen. Hier erschien sein expressionistisches Drama *Mörder, Hoffnung der Frauen* zusammen mit seinen grausigen Illustrationen in Bleistift und Tinte auf dem Umschlag (s. S. 182 Abb. 4).

Der Erfolg des Heftes zog eine Diversifizierung nach sich. In der Folge gründete Walden einen Verlag, ein Theater und die bedeutende Galerie – alle trugen den Namen *Der Sturm*. Innerhalb kurzer Zeit wurde die Galerie zu einer der einflussreichsten Deutschlands, ein Bollwerk der expressionistischen Bewegung. Walden, den manche der von ihm vertretenen Künstler als unzuverlässig empfanden, war in erster Linie ein Unternehmer; dies zeigt sich schon in seiner erfolgreichen Vermarktung von Gemälden von Chagall, den Fauvisten, Futuristen und Kubisten, die er ausnahmslos als Expressionisten auffasste.

Berlin

Als *Der Sturm* 1910 erstmals erschien, war Berlin das Zentrum des Expressionismus, und zwar nicht nur in Hinblick auf die Malerei, sondern auch in der Literatur, der Musik und im Film. Berlin war riesig. Es hatte mehr als drei Millionen Einwohner und war damit die drittgrößte Stadt und einer der weltweit größten Industrie- und Finanzstandorte. Berlin war eine junge, hässliche Stadt aus Stein, Beton und Asphalt. Fünfstöckige Mietskasernen umschlossen bis zu fünf enge Hinterhöfe. Ihren deprimierenden Höhepunkt erreichten diese unhygienischen und trostlosen Arbeiterbehausungen in den Vierteln um den Alexanderplatz, im Wedding und in Moabit.

1930 erschien *Das steinerne Berlin* von dem Stadtplaner Werner Hegemann.⁷ In seinem Buch wies er darauf hin, dass die Mehrheit der inzwischen 4.230.000 Einwohner in Mietskasernen lebte, die wie „Steinsärge“ seien. In London wohnten durchschnittlich acht Menschen in einem Haus, in Berlin waren es 78. Im Gegensatz dazu waren die öffentlichen Gebäude und Denkmäler historisch pompös, wenige davon, zumal Kirchen, waren vor 1870 entstanden.

Angesichts des weit verbreiteten Elends wäre es erstaunlich, wenn Berlin nicht auch,

wie Hans Ostwald es formulierte, von „düsteren Existenzen, menschlichen Wracks und Degenerierten, Entwurzelten und Verstoßenen“⁸ bevölkert gewesen wäre. Es nimmt daher kaum Wunder, dass die Künstler, die aus der Provinz in die Hauptstadt kamen, die Stadt als so furchteinflößend wie berauschend empfanden. Die Großstadt, die Metropole als verführerische Falle wurde vor diesem Hintergrund zu einem Hauptthema des Expressionismus. Wie sollte es anders sein? Der Expressionismus konzentrierte sich auf das Subjekt, und dieses spiegelte sich in der Stadt wider, besonders in ihren dunklen und gefährlichen Aspekten.

In erster Linie furchteinflößend und beklemmend erscheint auch die Stimmung in *Ich und die Stadt*, dem für die Kunst Ludwig Meidners wohl repräsentativsten Gemälde (Abb. 4). Er schuf es 1913, sechs Jahre nachdem er aus dem kleinen niederschlesischen Ort Bernstadt, heute polnisch Bierutów, über Paris (wo er mit Amedeo Clemente Modigliani Freundschaft geschlossen hatte⁹) nach Berlin gekommen war. In einer Vermischung aus Stadtansicht und Selbstporträt zeigt *Ich und die Stadt* den Künstler im Alter von 30 Jahren, hart gegen die Bildebene gesetzt, mit starrem Blick auf den Betrachter, zugleich gedankenverloren und träumend oder eine Vision schauend. Diese Vision umschließt ihn, es ist das Gesicht einer Stadt, angetrieben von der eigenen Energie und im Begriff, sich selbst zu zerstören. Straßen, Häuser, Telegrafmasten und Kirchen gleiten in das schwarze Loch hinter Meidners Kopf. Rechts im Bild ist offenbar eine Straße durch eine weiße Zickzack-Linie wiedergegeben, rastlose Menschen darauf als schwarze Flecken; doch sie erscheint eher wie ein Riss im Erdboden, aus dessen äußerstem Winkel sich Magma ergießt. In der Ferne jagen Wolken auf etwas wie eine gelbe Sonne zu. Es handelt sich dabei jedoch um einen Heißluftballon, der in die Sicherheit jenseits von Chaos und Zusammenbruch aufsteigt.

Dargestellt ist ein Mann, der in der Stadt lebt, die ihn einschüchtert und auffrisst. Doch sie inspiriert ihn auch, erfüllt ihn mit Energie. Er kann nirgendwo sonst leben. Er kann nur hier leben. Auch malen kann er an keinem anderen Ort. In seinem Essay „An-

leitung zum Malen von Großstadtbildern“, einem der bedeutendsten theoretischen Texte des frühen 20. Jahrhunderts, proklamiert Meidner in dynamischer lyrischer Prosa: „Wir müssen endlich anfangen, unsere Heimat zu malen, die Großstadt, die wir unendlich lieben. Auf unzähligen, freskogroßen Leinwänden sollten unsere bibbernden Hände all das Herrliche und Seltsame, das Monströse und Dramatische der Avenuen, Bahnhöfe, Fabriken und Türme hinkritzeln.“

Ganz offensichtlich war dies ein Angriff auf die impressionistische, mithin verknöcherte malerische Behandlung von Paris. Weiter stellte Meidner die Wahrnehmung seiner Stadt Pissarros Gemälden der Boulevards gegenüber. „Eine Straße besteht nicht aus Tonwerten, sondern ist ein Bombardement von zischenden Fensterreihen, tausenden Lichtkegeln zwischen Fuhrwerken aller Art und tausenden hüpfenden Kugeln, Menschenfetzen, Reklameschildern und dröhnenden, gestaltlosen Farbmassen.“¹⁰

Seine Begeisterung für die Großstadt, für Energie und Geschwindigkeit gleicht jener der italienischen Futuristen, deren Arbeiten Meidner kurz zuvor in der *Sturm*-Galerie gesehen hatte. Sein eigener Stil reifte im Verlauf des Jahres 1912, währenddessen er sich auf Stadt Sujets konzentrierte. Seine Ansichten nächtlicher Straßenschluchten, erhellt von Straßenlaternen, die wie Leuchtfeuer explodieren und ihr Licht wie Granatsplitter verstreuen, sind erfüllt vom gefährlichen Reiz des Stadtlebens. Die Bilder scheinen den übermächtigen Geruch von Menschenmengen auf engem Raum geradezu auszuströmen, die übelriechende Luft der U-Bahn-Schächte und von Asphalt nach einem Regenguss. Meidner war selbst ein Geschöpf der Nacht, wurde erst nach Einbruch der Dunkelheit lebendig und kehrte kurz vor Sonnenaufgang heim.

Zweifellos war Meidner ein genuiner Visionär, der es vermochte, durch die Arbeit bei Nacht, getrieben durch Alkohol und Hunger, Bilder heraufzubeschwören. Seine Gemälde schuf er in einem Mansardenatelier im Berliner Stadtteil Friedenau. Die kleine Wohnung war extrem schmutzig, über die Jahre hatten sich Asche und Kohlenstaub abgelagert, und besonders im warmen Berli-



Abb. 4 Ludwig Meidner
Ich und die Stadt, 1913
Privatbesitz

ner Sommer roch es dort unerträglich. Sexualität als angstbesetztes Thema des Expressionismus allgemein und seiner österreichischen Ausprägung im Besonderen steht bei Ludwig Meidner nicht im Vordergrund. Im Werk Ernst Ludwig Kirchners dagegen ist es durchaus enthalten, vor allem in den Straßenszenen, die kurz nach seiner Übersiedlung nach Berlin im Jahr 1911 entstanden. Das größte und beste unter diesen Werken ist *Potsdamer Platz* (1914; Abb. 5).

Die Berliner Arbeiten Kirchners bersten vor Intensität und dem Druck des urbanen Lebens. Doch er hasste die Stadt. „Es ist schrecklich ordinär hier“, schrieb er 1912 an Luise Schiefler, die Frau des Kunstsammlers Gustav Schiefler. „Ich sehe, daß eine feine freie Kultur in diesen Verhältnissen nicht geschaffen werden kann und möchte fort, sobald ich diese große Baisse überwunden habe.“¹¹ Das Erleben von Berlin veränderte seinen Motivkreis von Grund auf, er verlegte sich nun auf Zirkusszenen, Cafés, Kabarett und Tanzlokale sowie auf die Straßen und einige der bekanntesten Orte der Großstadt (Taf. 73, Taf. 102).

In den Jahren 1913/14 malte Kirchner zehn solcher Straßenszenen, darunter auch *Rote Kokotte*. Dieses Bild legt es nahe, in allen Frauen dieser Werkserie Prostituierte zu sehen. Berlin hatte schon zu diesem Zeitpunkt international den Ruf als eine der freizügigsten Städte Europas, das Gewerbe hatte immense Ausmaße: 1897 waren 3.000 Prostituierte in Berlin registriert, 1914 lag die Zahl bei 33.000.

Durch ihre Größe und Position zwingen uns die Figuren in *Potsdamer Platz*, in einen direkten Bezug zu ihnen zu treten. Wie die Freier, die sich ihnen vorsichtig nähern oder den Mut dafür noch sammeln, sind wir ihre potenziellen Kunden, konfrontiert mit der Beute, die uns beharrlich ignoriert.

Am Potsdamer Platz hatte die Prostitution damals ihren Schwerpunkt, ein weiterer lag am Alexanderplatz. Die Behörden ließen die Frauen gewähren, sofern sie niemanden direkt anschauten und nicht stehen blieben (laut Polizei sollten sie ‚ladylike‘ dahin schweben und „wandeln wie von Bajonetten umgeben“¹²). Darum täuschten die vermeintlichen Passantinnen, die ihre „Ware“ vielfach

auf einer der zahlreichen Inseln im höchsten Verkehrsaufkommen ganz Europas feilboten, Unnahbarkeit vor. Auch die Frauen in dem Gemälde vermeiden jeden Blickkontakt und stehen nicht still. Ein makabres Accessoire war der schwarze Witwenschleier, den in Berlin einige Prostituierte (wie jene links im Bild) seit Kriegsbeginn 1914 trugen; es hieß, er bereite einen besonderen erotischen Schauer.

Kirchners Berliner Straßenszenen von 1913/14 zeugen davon, wie intensiv sich der Künstler emotional und visuell auf die Metropole einließ, von einer Hassliebe, die seine zunehmend labile psychische Verfassung noch verschlimmerte. Der Malstil, den er entwickelte, um diese großstädtischen Motive zu gestalten, war zumindest teilweise beeinflusst von der Futuristen-Ausstellung in der Galerie *Der Sturm* Anfang 1912, die Kirchner mit Sicherheit gesehen hatte. Er entlieh einige Eigenheiten der Italiener wie die Kraftlinien und eine instabile Komposition, durch die der unruhige, nervöse Bildaufbau entsteht. Im Kern jedoch teilte Kirchner die Begeisterung der Futuristen für das urbane Leben nicht. Seine Perspektive war düsterer. Er empfand Berlin als verführerisch und gefährlich, stimulierend, aber krautraubend, ja entfremdend und vergiftet.

Potsdamer Platz stellt nahezu die Hölle auf Erden dar. Gänzlich höllisch ist George Grosz' *Selbstmörder* (1916; Abb. 6). Lediglich der Kunde unter dem Fenster der Prostituierten, der sich in der köstlichen Ekstase des gezüchtigten Masochisten windet, scheint in eine Art von Himmel gelangt zu sein. Komposition und Farbwahl des Bildes – vorherrschend ist ein infernalisches, siedend-fleischliches Rot – zielen auf die Darstellung der Stadt als eine diabolische, perverse Welt, die aus dem Gleichgewicht geraten ist. Die Natur ist auf einen winzigen, verkrüppelten, blattlosen Baum auf dem Friedhof im Hintergrund reduziert. Zum Schrecken tritt das Rätselhafte: Haben wir es hier mit einem einzelnen, einem Doppel-Selbstmord oder Doppel-Mord zu tun? Der den Numerus verunklärende Titel *Selbstmörder* trägt zu dieser Verwirrung noch bei. Und ist die Leiche im Vordergrund tatsächlich, wie es scheint, ein Selbstbildnis des Malers? *Selbstmörder* enthält

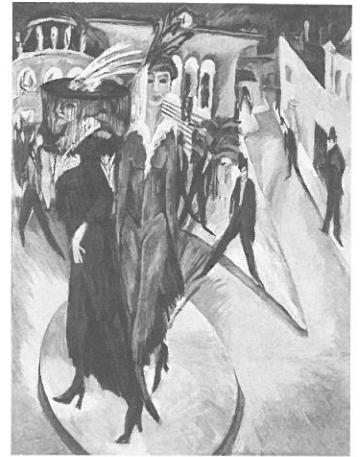


Abb. 5 Ernst Ludwig Kirchner
Potsdamer Platz, 1914

Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie

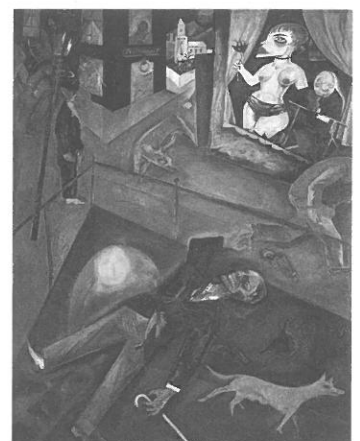


Abb. 6 George Grosz
Selbstmörder, 1916

Tate Gallery of Modern Art, London



Abb. 7 Conrad Felixmüller
*Der Tod des Dichters
Walter Rheiner, 1925*

Los Angeles County Museum of Art, The Robert
Gore Rifkind Center for German Expressionist
Studies, Los Angeles

eine typisch deutsche Mischung aus Ekel, angsterfüllter Faszination angesichts der düsteren Seiten des Stadtlebens und dem Blick auf die Stadt als erstickenden, klaustrophobischen und bedrohlichen Ort. Die Reize, die sie bietet, sind pervers. Die Energie, die sie zu geben hat, kommt nicht aus Fabriken und Kraftwerken, sondern von raffgierigen, verlogenen und korrupten Kreaturen, verroht durch ihr unmenschliches Umfeld.

Suizid ist ein naheliegender Ausweg aus dieser Hölle, auch wenn Grosz ihn durchaus nicht als Lösung darstellt. Auf erschreckende Weise unterscheiden sich die Gefühle, die Conrad Felixmüllers Gemälde *Der Tod des Dichters Walter Rheiner* (1925; Abb. 7) hervorruft. Zwar sind wir Zeugen einer Selbsttötung, doch die Stimmung ist positiv, sie hat etwas Magisches, als wäre Rheiners Tod eine glückliche Befreiung, die Lösung unlösbarer Probleme.

Der expressionistische Schriftsteller Walter Rheiner war ein Freund Felixmüllers; dieser illustrierte einige von dessen Büchern, darunter auch die Novelle *Kokain*. Der gebürtige Kölner Rheiner lebte seit 1917 in Berlin und war aufgrund seines Drogenmiss-

brauchs – er war kokain- und morphiumsüchtig – aus der Armee entlassen worden. Sofort war er sodann dem Sog der zerstörerischen Seite des Stadtlebens erlegen und strandete in einem billigen, heruntergekommenen Zimmer in der Charlottenburger Kantstraße, wo er im Sommer 1925 mit knapp 30 Jahren an einer Überdosis Morphium starb.

Felixmüller gibt dem Ereignis eine romantische Note – nicht etwa aus einem unglücklichen Missverständnis heraus, sondern ganz bewusst. Mit geschlossenen Augen springt Rheiner aus dem hochgelegenen Fenster seines Zimmers. Mit der einen Hand greift er in den Vorhang, während die andere die tödliche Spritze umfasst. Der Blick über Berlin hinter ihm ist in einer traumartigen Atmosphäre vom Mond, den Laternen und Fenstern beleuchtet. Vor dem Horizont sind die beiden Türme der Nicolaikirche, des ältesten Gotteshauses von Berlin, zu sehen. Alles im Bild ist uneindeutig. Fällt Rheiner oder schwebt er? Im Expressionismus ist die Stadt selbst uneindeutig, eine fatale Mischung aus Widersprüchen.

1 Erdmann Wircker prägte den Ausdruck 1706 zum 200-jährigen Bestehen der Alma Mater Viadrina in Frankfurt/Oder und spielte auf die kulturellen Errungenschaften Friedrichs I. in Berlin als Zentrum der Gelehrsamkeit an.

2 Gegen Ende des 19. Jahrhunderts drängt sich ein neuer Vergleich auf: „Das königlich-preußische findet im kaiserlichen Berlin keinen Platz mehr. Spree-Athen ist tot, und Spree-Chicago wächst heran.“ Zit. nach: Walther Rathenau, *Die schönste Stadt der Welt*, 1899, anonym veröffentlicht durch seinen Freund Maximilian Harden in: *Die Zukunft*, Bd. 26, 1899, S. 34ff., S. 39. – Mark Twain gebraucht den Ausdruck „The Chicago of Europe [The German Chicago]“ in seinem Reisebericht in der *Chicago Daily Tribune*, 3.4.1892.

3 „Österreicher und Deutsche unterscheiden sich durch die gemeinsame Sprache. Wenn die Sonne der Kultur niedrig steht, werfen sogar Zwerge Schatten.“ Zu dieser spitzen Sentenz, die Karl Kraus und seiner Zeitschrift *Die Fackel* zugeschrieben wird, siehe Harald Burger, *Phraseologie. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*, Berlin 2007. Vgl. Hermann Möcker, „Zwei Preisaufgaben ...“,

in: *Österreich in der Geschichte und Literatur*, Jg. 40, 1996, S. 303.

4 Hermann Bahr, *Selbstbildnis*, Berlin 1923, S. 127.

5 Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtungen der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Ästhetik*, Stuttgart 1904. Die „fatale Süße des Wiener Orients“ gleicht „einer unausrottbaren Infektion“. Meier-Graefe zit. n. Rainer Metzger in: Christian Brandstätter (Hg.), *Wien 1900. Kunst und Kultur. Fokus der europäischen Moderne*, Wien 2005, S. 19ff.

6 Schönberg konstatierte im Musiker jenes „unter einem Zwang von innen heraus entwickelte Können“, zit. n. Egon Wellesz, *Arnold Schönberg*, Leipzig/Wien/Zürich 1921, S. 17. Vgl. auch: Michel Leiris, „Zu Arnold Schönberg“ (1929/1966) hierzu: www.schoenberg.at.

7 Werner Hegemann, *Das steinerne Berlin. Geschichte der größten Mietskasernenstadt der Welt*, Berlin 1930/3. Auflage Braunschweig 1984.

8 Hans Ostwald, *Ich weiß Bescheid in Berlin. Vollständiger systematischer Führer durch Groß-Berlin für Fremde*

und Einheimische, für Vergnügungs- und Studienreisende, Berlin 1908.

9 Vgl. Ludwig Meidner, „Erinnerungen an den jungen Modigliani“, in: Ludwig Kunz (Hg.), *Ludwig Meidner, Dichter, Maler und Cafés*, Zürich 1973, S. 55–60.

10 1913/14 befragte das Berliner Kunstjournal *Kunst und Künstler* eine Reihe jüngerer Künstler nach ihrer Meinung zu aktueller Kunst und zur Zukunft der Kunst. Die Antwort Meidners ist vielfach abgedruckt worden. Originalwortlaut zit. n.: „Ludwig Meidner, Anleitung zum Malen von Großstadtbildern (1914)“, in: Uwe M. Schneede (Hg.), *Künstlerschriften der 20er Jahre*, Köln 1986, S. 136f.

11 Zit. n.: Christian Saehrendt, „Ein ‚Alter Meister‘ der Selbstinszenierung?“, in: Roland März/Katharina Henkel (Hg.), *Der Potsdamer Platz. Ernst Ludwig Kirchner und der Untergang Preußens* (Ausst.-Kat. Neue Nationalgalerie Berlin), Berlin 2001, S. 142.

12 Robert Hessen, *Die Prostitution in Deutschland*, München 1910, S. 116f., zit. nach: Lucius Grisebach, *Ernst Ludwig Kirchner* (Ausst.-Kat. Museum der Moderne Salzburg), Köln 2009, S. 144.