

»Steigerung des
Nervenlebens«
Die Großstadt —
Fanal und Menetekel
der Moderne



Erstaunlich disparat ist das Spektrum an Sinnbildern und Allegorien, mit denen deutsche Architekten, Künstler und Literaten das Phänomen der modernen Großstadt in den ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts umschrieben. So sah Erich Baron in seinem Artikel »Aufbau«, der in Bruno Tauts 1919 veröffentlichter *Stadtkrone* abgedruckt wurde, bereits die leuchtenden »Zinnen der ewigen Stadt«, die zu bauen und zu erleben »höchste Lust« sei.¹ Und Oswald Spengler beschrieb in seinem kulturphilosophischen Hauptwerk *Der Untergang des Abendlandes* den »Steinkoloß ›Weltstadt‹«, den er am Ausgang der urbanen Entwicklung als eine leer stehende Riesenstadt charakterisierte, »in deren Steinmassen eine kleine Fellachenbevölkerung nicht anders haust als die Menschen der Steinzeit in Höhlen und Pfahlbauten«.²

Kaum konträrer könnte die metaphorische Deutung der modernen Großstadt ausfallen: auf der einen Seite die Heil versprechende Vorstellung eines neuen Jerusalem und auf der anderen Seite die Endzeitvision eines urbanen Verfalls. Zwischen beiden Antagonismen bewegen sich auch die Stadtmotiven, mit denen die Reichshauptstadt Berlin als größte deutsche Metropole literarisch veranschaulicht wurde. Paul Grulichs *Dämon Berlin* von 1907 (Abb. 1), Ivan Goll's *Sodom Berlin* von 1929 und die in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* von 1929 viel zitierte »Hure Babylon« stehen jenen Lobgesängen gegenüber, in denen das moderne Berlin enthusiastisch gefeiert wurde.³ »Singe mein trunkenstes Loblied auf euch, ihr großen, ihr rauschenden Städte.« Gleich mehrfach schrieb Johannes R. Becher diese Sequenz in seiner lyrischen Sammlung *De Profundis* von 1914, nachdem er von München nach Berlin gezogen war.⁴ In Curt Corrinths *Potsdamer Platz oder die Nächte des neuen Messias* von 1919 wird die »moderne Völkerwanderung zu seligen Gefilden« geschildert: »zu der wahren ewigen Stadt der Freude: oh Berlin«.⁵

Das Phänomen Großstadt hat die Imaginationen der Autoren enorm beflügelt, doch bleibt ihr Verhältnis zur Stadt im Gesamten gesehen eher zwiespältig. Faszination wechselt mit Aversion, und hinter allen Charakterisierungen steht eine merkwürdige, mitunter lustvolle Anziehungskraft der modernen Metropolen. Was sich hier manifestiert, ist ein neuer urbaner Erlebnisraum in den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts, den wahrzunehmen und zu verarbeiten die Zeitgenossen vor zunächst ungewohnte Aufgaben stellte. Vor allem im Expressionismus wurde die Großstadt thematisiert, wobei die Auseinandersetzung mit der neuen Urbanität überraschende Wechselwirkungen zwischen Kunst, Literatur, Theater, Film und Architektur hervorbrachte. Die Großstadt war demnach eine wichtige Antriebskraft für die gegenseitige Durchdringung expressionistischer Künste, die im Begriff des »Gesamtkunstwerks« zum Ausdruck kommt.

Beschleunigte Wahrnehmung

In seinem 1903 veröffentlichten Essay »Die Großstädte und das Geistesleben« untersuchte Georg Simmel die soziologischen Ursachen der Großstadtmoralität und kam dabei zu folgendem Ergebnis:

»Die psychologische Grundlage, auf der der Typus großstädtischer Individualitäten sich erhebt, ist die Steigerung des Nervenlebens, die aus dem raschen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke hervorgeht.«⁶ Permanente Reizüberflutung ergab sich folglich aus der »rasche[n] Zusammendrängung wechselnder Bilder«.⁷ Hier näherte sich Simmel einer damals intensiv geführten Diskussion an, in deren Zentrum die »Nervosität« als moderne Zivilisationskrankheit stand. 1905 bemerkte der Berliner Nervenarzt und Psychologe Willy Hellpach, dass die Stadt »die typische Trägerin jenes Sinnen- und Nerven-zustandes der Reizbarkeit« darstellt.⁸ Deshalb ist »der Städter der typische Repräsentant der Nervosität in ihrer modernen Gestalt«.⁹

Der neue Rhythmus der Großstadt mit seinem schnellen Tempo rief eine beschleunigte Wahrnehmung hervor, die sich nicht mehr auf vollständige Abläufe konzentrieren konnte, sondern lediglich in flüchtige, häufig blitzartige Eindrücke zergliederte (Abb. 2). Die Rezeption urbaner Realität setzte sich aus einer diskontinuierlich verlaufenden Kette stets wechselnder Impressionen zusammen, die anstelle einer chronologischen Abfolge nunmehr gleichzeitig und damit simultan erfahrbar waren. Dass Simmel und Hellpach eine Reizüberflutung oder Reizbarkeit konstatierten, war deshalb ebenso wenig erstaunlich wie die damals übliche Vorstellung von der »Nervosität des Großstädters«.¹⁰

Diese »Steigerung des Nervenlebens« (Simmel) hat George Grosz in einem seiner Berliner Gedichte prägnant zum Ausdruck gebracht: »Siehe: wir sind allzumal Neurastheniker!« (s. S. 214)¹¹ Aus der Simultaneität als Kennzeichen urbaner Wahrnehmung entwickelten sich aber auch neue künstlerische Ausdrucksformen, die vor allem in der expressionistischen Kunst, aber auch in der Literatur ihren Niederschlag fanden. Kurt Pinthus lieferte in seiner berühmten Sammlung expressionistischer Lyrik – der Gedichtanthologie *Menschheitsdämmerung* von 1920 – hierzu eine kurze Beschreibung: »[...] man scheidet nicht das Aufeinanderfolgende auseinander, sondern man höre zusammen, zugleich, simultan.«¹²

Rasantes Wachstum und soziales Elend

Berlin ist das Paradigma für das dynamische Wachstum einer modernen Großstadt in den Jahren um 1900. Zwischen 1877 und 1905 hatte sich die Einwohnerzahl verdoppelt und überschritt nun die Zwei-Millionen-Grenze.¹³ Ebenso rasant entwickelte sich auch die Infrastruktur der Stadt:¹⁴ 1902 wurde die erste Hochbahnstrecke eröffnet, kurze Zeit später die U-Bahn. 1903 kamen die ersten motorisierten Omnibusse hinzu, deren Anzahl in den folgenden Jahren stetig zunahm. Bis 1910 waren Mechanisierung und Elektrifizierung des öffentlichen Verkehrs größtenteils abgeschlossen. Optisch erfahrbar wurde dieser Massenverkehr vor allem

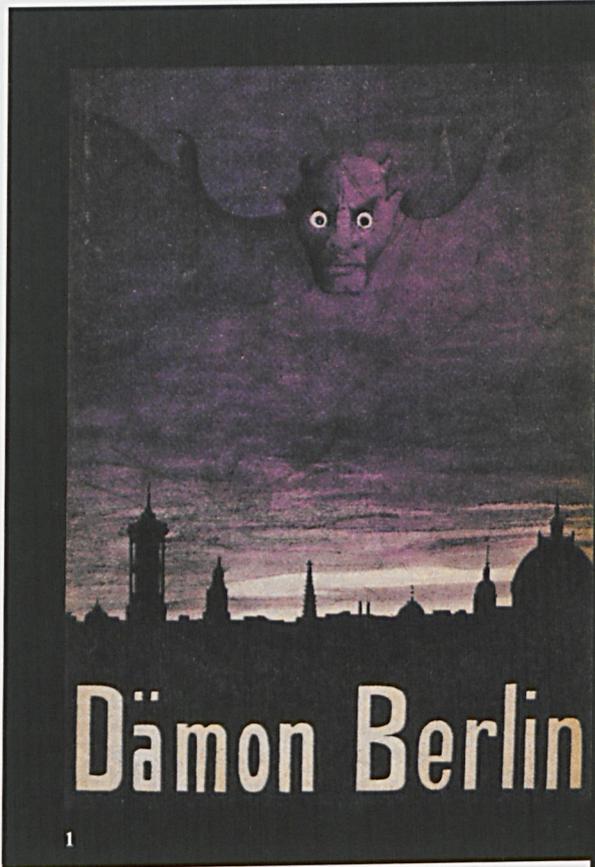
an den großen Knotenpunkten der Stadt, wie Alexanderplatz oder Potsdamer Platz. Letzterer galt in jenen Jahren als der verkehrsreichste Platz Europas (Abb. 3).

Ähnlich intensiv wurde auch die künstliche Beleuchtung durch elektrisches Licht vorangetrieben, das die nächtliche Stadt in eine strahlende Lichterflut von bislang unbekannter Helligkeit tauchte und mit gleißenden Signalen der Lichtreklame durchsetzte. »Die Nächte explodieren in den Städten, / Wir sind zerfetzt vom wilden, heißen Licht [...]« Mit diesen Anfangsversen aus einem Gedicht (nach 1910) verbalisierte Ernst Wilhelm Lotz die grelle Atmosphäre der Berliner Nächte (s. S. 221).¹⁵ Verstärkt wurden Urbanisierung und Technisierung der Stadt noch durch die Entwicklung neuer Medien wie Film und Rundfunk und durch das Aufkommen moderner Kommunikationsformen wie Telegraf und Telefon. In Karlheinz Martins Stummfilm *Von morgens bis mitternachts* von 1920 fand der pulsierende Takt der modernen Metropole seine ästhetische Umsetzung.¹⁶

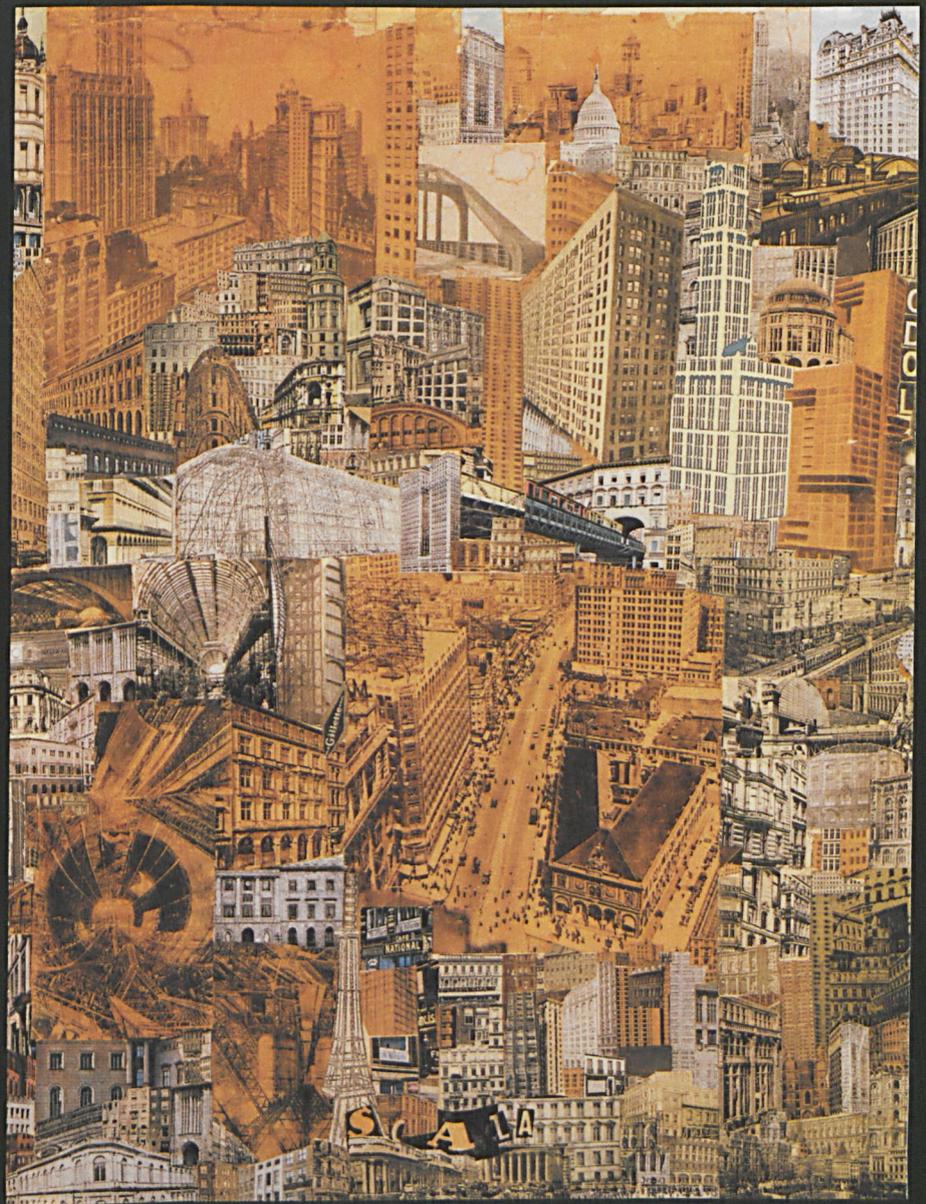
Die Schattenseite dieses urbanen Wachstums war eine soziale Verelendung der unteren Gesellschaftsschichten in Berlin, die zwar vor dem Ersten Weltkrieg bereits bestand, in den Nachkriegs- und Inflationsjahren jedoch einen dramatischen Höhepunkt erreichte. Victor Noack schilderte in seinem 1925 veröffentlichten Buch *Kulturschande. Die Wohnungsnot als Sexualproblem* eine neunköpfige Familie, die 1920 in der Berliner Königsberger Straße in einer einzigen Stube und einer Küche wohnte.¹⁷ Seinem Bericht zufolge waren sexueller Missbrauch, Kriminalität und physische wie psychische Erkrankungen der einzelnen Familienmitglieder die beinahe zwangsläufigen Konsequenzen dieser eklatanten Wohnmisere.

Architektonisch geprägt wurde das Lebensumfeld der sozial Unterprivilegierten durch den berühmt-berüchtigten Typus der »Mietskasernen«, der in vielen Berliner Stadtvierteln derart dominierte, dass der Stadtplaner und Architekturkritiker Werner Hegemann in seinem 1930 veröffentlichten Buch *Das steinerne Berlin* von der »größten Mietskasernenstadt der Welt« sprach.¹⁸ Nicht nur in Fotografien wurde dieses soziale Elend dokumentiert (Abb. 4), das sich auch in anderen europäischen Großstädten abspielte,¹⁹ sondern es fand auch Eingang in zeitgenössische Filme, wie den 1925 in Deutschland produzierten Stummfilm *Die freudlose Gasse* von Georg Wilhelm Papst, der in Wien zur Zeit der Inflation spielt.

Mondäner Glanz und bittere Armut waren die Gegensätze der großstädtischen Lebenswelt Berlins in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg. Daraus resultierte ein Spannungsfeld gesellschaftlicher Auseinandersetzungen und sozialer Konflikte, das sich in den widerstrebenden Energien politischer Richtungen – vom Revolutionären zum Reaktionären – nicht selten gewaltsam entlud. In den dunklen Seiten der Stadt, wie Verbrechen oder Prostitution, berührten sich dagegen beide urbanen Lebensweisen. All diese unterschiedlichen Faktoren wirkten sich auf die Intentionen der Großstadtkunst aus: In teilweise beklemmenden Szenerien fand das aggressive Milieu der Stadt bei Malern wie George Grosz und Otto Dix seinen Ausdruck (Abb. 5).



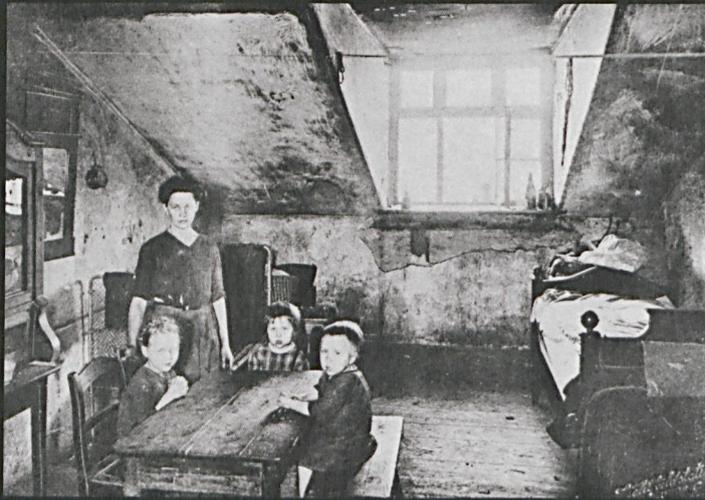
1
Paul Grulich, *Dämon Berlin*.
Aufzeichnungen eines Obdachlosen,
1907, Buchumschlag, Staats-
bibliothek Preußischer Kultur-
besitz, Berlin



2
Paul Citroën, *Metropolis*, 1923, Collage aus
Zeitungsausschnitten und Teilen von Bild-
postkarten, Research Centre for Photography,
University of Leiden



3
Berlin, Potsdamer Platz, Luftbild,
Fotografie, um 1915



4

Berlin-Ost, Wohnung in der Rüdersdorfer Straße 12, Fotografie, 1918



5

Otto Dix, *Großstadt (Triptychon)*, 1927 | 28
Mischtechnik auf Holz, Kunstmuseum Stuttgart



6

Ludwig Meidner, *Ich und die Stadt*, 1913,
Öl auf Leinwand, Privatbesitz

1914 forderte Ludwig Meidner in »Anleitung zum Malen von Großstadtbildern« seine Künstlerkollegen auf, sich mit der urbanen Realität zu beschäftigen: »Malen wir das Naheliegende, unsere Stadt-Welt! die tumultuarischen Straßen, [...] die wogenden Telephondrähte (sind sie nicht wie Gesang?), die Harlekinaden der Litfaß-Säulen, und dann die Nacht ... die Großstadt-Nacht ...« (s. S. 216/217).²⁰ Künstlerisch umgesetzt hat Meidner sein Postulat in den *Apokalyptischen Landschaften* von 1912 bis 1916: Gemälden mit gewaltsam-expressiver Aussage, in denen das Sujet der Stadt in raumverzerrender Perspektive, Formdeformation und unnatürlicher Farb- wie Lichtgebung als Inferno dargestellt wird.

Im Gemälde *Ich und die Stadt* von 1913 kombinierte Meidner die Stadtansicht mit einem Selbstporträt (Abb. 6). Das »Ich« taucht ohne festen Bezugspunkt in der unteren Bildhälfte auf. Eingeklemmt und zugleich isoliert von der Großstadt, wirkt es mit seinem panisch-resignativen Ausdruck wie ein hilfloses Wesen, dessen zerrüttete Seele sich im Chaos der ineinander stürzenden Häuser widerspiegelt. Das Fragmentarische der urbanen Bestandteile entspricht jener zergliederten Wahrnehmungsweise der modernen Großstadt, welche die Realität nur mehr aus den Bruchstücken des optisch Erfahrbaren zusammensetzte.

Höhepunkte expressionistischer Großstadtmalerei stellen die sechs großfigurigen Straßenszenen dar, die Ernst Ludwig Kirchner von 1913 bis 1915 in Berlin malte (Abb. 7). Es handelt sich um Momentaufnahmen im pulsernden Leben einer Straße, wobei sich der Bewegungsstrom der vorwiegend männlichen Personen auf die monumental ins Bild gesetzten Frauenfiguren ausrichtet. Hier zeigt sich das triebhafte Verlangen der großstädtischen Lebenswelt, sind es doch Kokotten mit ihrer übertrieben zur Schau gestellten Eleganz, die Kirchner in leuchtender Farbigeit wiedergegeben hat. Der tänzerische Habitus der vielfigurigen Kompositionen erinnert an jenes »Ornament der Masse«, das von dem Soziologen und Filmwissenschaftler Siegfried Kracauer in seinem gleichnamigen Essay von 1927 beschrieben wurde.²¹ In Kirchners nervösem Pinselduktus mit hektisch aufgetragenen Farbschraffuren spiegelt sich dagegen jene »Steigerung des Nervenlebens« (Simmel), die der Maler in seiner Berliner Zeit selbst erlebte.

Ebenso spannungsvoll sind auch die Berliner Großstadtbilder anderer Künstler, etwa von George Grosz, Max Beckmann, Otto Dix oder Conrad Felixmüller. Gleichgültig, ob es sich nun um die drastische Schilderung orgiastischer Nachtszenen voller Sexualität und Gewalt oder um die schonungslose Wiedergabe des städtischen Alltags der Nachkriegsjahre mit seinen Prostituierten, Kriegskrüppeln oder Geschäftemachern handelt, stets äußert sich in diesen Bildern der Zwiespalt der Künstler, die sich von der Großstadt magnetisch angezogen und zugleich im tief empfundenen Widerwillen abgestoßen fühlten (Abb. 8). Entstanden ist daraus ein Kaleidoskop urbaner Darstellungen, die in ihrer künstlerischen Bandbreite belegen, dass vor allem die Hauptstadt Berlin das »Experimentierfeld« der Moderne war.²²

»Der Schrei nach dem Turmhaus« lautet der Titel eines Artikels, mit dem die Fachzeitschrift *Bauwelt* ihre Novemberausgabe 1921 einleitete.²³ Mit diesem Slogan reagierte der Autor Hans von Poellnitz auf eine bislang beispiellose Hochhausbegeisterung in Deutschland, die in den Jahren von 1920 bis 1922 ihren Höhepunkt erreichte und noch 1928 in einer Frankfurter Zeitung als »Hochhausfieber« bezeichnet wurde.²⁴ Neben teilweise spektakulären Einzelprojekten wurden städtische Wettbewerbe für die Errichtung von Hochhäusern ausgeschrieben, etwa in Danzig 1920, Düsseldorf 1921 und Dresden 1925.²⁵ Der Großteil dieser Projekte und Ausschreibungen blieb allerdings ohne Ergebnis, und die ersten 1924 realisierten Hochhäuser in deutschen Städten fielen gegenüber der anfänglich hohen Erwartungshaltung eher bescheiden aus.²⁶

Einen Höhepunkt dieser urbanen Hochhauseuphorie bildete der Ideenwettbewerb für ein Hochhaus am Bahnhof Friedrichstraße, der am 1. November 1921 in Berlin ausgeschrieben wurde.²⁷ Bis zum Ende der kurzen Laufzeit am 2. Januar 1922 hatten insgesamt 144 Architekten ihre Entwürfe eingesandt (Abb. S. 211). Trotz Vergabe mehrerer Preise wurde keiner der prämierten Entwürfe ausgeführt.

Dennoch entwickelten sich einige der Berliner Hochhausentwürfe zu berühmten Inkunabeln der modernen Architekturgeschichte. Ludwig Mies van der Rohes Projekt mit dem Kennwort »Wabe« ist ein gläserner Turmkörper auf spitzwinkligem, mehrfach gebrochenem Grundriss, der sich steil in die Höhe richtet und mit seinen transparenten Wandmembranen im deutlich kalkulierten Gegensatz zu den benachbarten Steinfassaden steht (Abb. 9). Von den dunklen Häuserfluchten hebt er sich als heller Kristall ab, und seine das Licht reflektierende Außengestalt entspricht jener luminösen Erscheinungsweise, die Paul Scheerbart in seiner 1914 veröffentlichten *Glasarchitektur* als »Brillanteffekt« umschrieben hatte.²⁸ Vielen expressionistischen Architekten, wie Hans Scharoun, Bruno Taut oder Wenzel Hablik, galt der Kristall als Sinnbild einer vom Ballast der Traditionen gereinigten, gleichsam geläuterten Baukunst.

Obgleich die Mehrzahl der deutschen Hochhausprojekte in den Jahren um 1920 lediglich Entwürfe auf dem Papier blieben, konnten sie das öffentliche Bewusstsein nachhaltig beeinflussen. Dies belegen die damals teilweise erbittert geführten Hochhausdiskussionen, in denen Befürworter wie Kritiker ihre unterschiedlichen Argumente nicht selten mit scharfer Polemik vortrugen. Die radikale Veränderung der traditionellen Stadtgestalt durch moderne Hochhäuser war ein zentraler Aspekt, der die Kontroversen immer wieder entfachte.

Ein Reflex auf diese Debatten zeigt sich in Fritz Langs berühmtem Stummfilm *Metropolis* von 1926, dessen fantastische Stadtvision aus den Kulissen gigantischer Hochhäuser besteht.²⁹ Nicht mehr ein gläserner Kristall wie beim Berliner Hochhausentwurf Mies van der Rohes

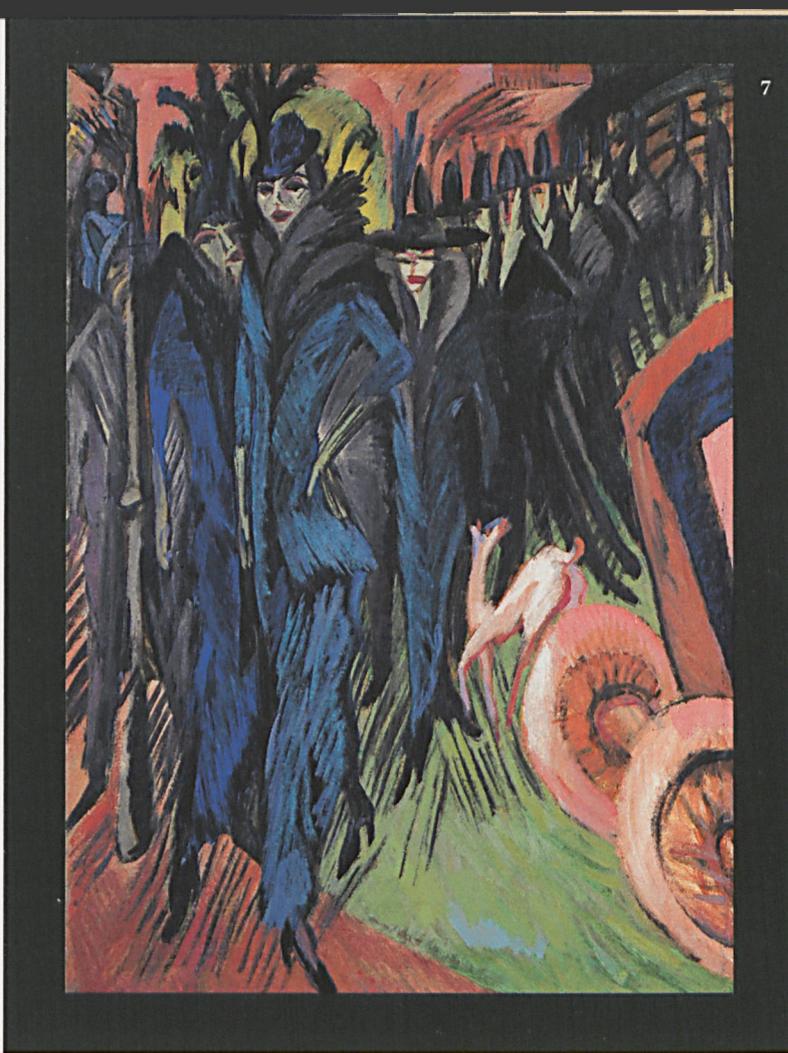
bildet das Zentrum der Riesenstadt Metropolis, sondern ein babylonischer Turm, der sich aus den Straßenschluchten gravitatisch emporhebt (Abb. 10). Überleben kann diese Zukunftsmetropole nur, indem ein riesiges Sklavenheer in einer unterirdischen Stadt an monströsen Maschinen pausenlos arbeitet. In *Metropolis* steht der Utopie einer hoch technisierten Großstadt die Dystopie einer dunklen Maschinenstadt unmittelbar gegenüber. In der unteren Region dieser »Weltstadt« gerät moderne Urbanität zum Albtraum.³⁰

Expressionismus und Großstadt

Ein Großteil der genannten Literaten, Maler und Architekten wird entweder dem deutschen Expressionismus zugeordnet oder hatte in den Jahren vor und nach dem Ersten Weltkrieg eine expressionistische Werkphase. Dies zeigt, dass die Großstadt ein zentrales Thema der künstlerischen Auseinandersetzung innerhalb dieser Stilperiode war. Nicht umsonst spricht man in der Forschung von einem »Großstadt-Expressionismus«.³¹ Berlin bildete sein Epizentrum, dessen Energien und Krisen von den Künstlern aufgenommen und in jeweils unterschiedlicher Form und Intensität verarbeitet wurden.

In einem Tagebucheintrag vom 18. November 1917 beschwor Harry Graf Kessler die brisante künstlerische Atmosphäre in Berlin: »Überhaupt diese neuberlinische Kunst [...]; Großstadtkunst, von hochgespannter Dichtigkeit der Eindrücke, die bis zur Simultaneität steigt; brutal realistisch und gleichzeitig märchenhaft wie die Großstadt selbst, die Dinge wie von Scheinwerfern roh beleuchtet und entstellt und dann in einem Glanz verschwindend.«³² Kaum prägnanter hätte man die Widersprüche in dieser Kunst zum Ausdruck bringen können. Die Großstadt war damit der Katalysator einer ungemein dynamischen Entwicklung in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, dessen ungehemmte Triebkraft moderne wie expressionistische Künstler aller Gattungen sowohl als Fanal wie auch als Menetekel gedeutet haben.

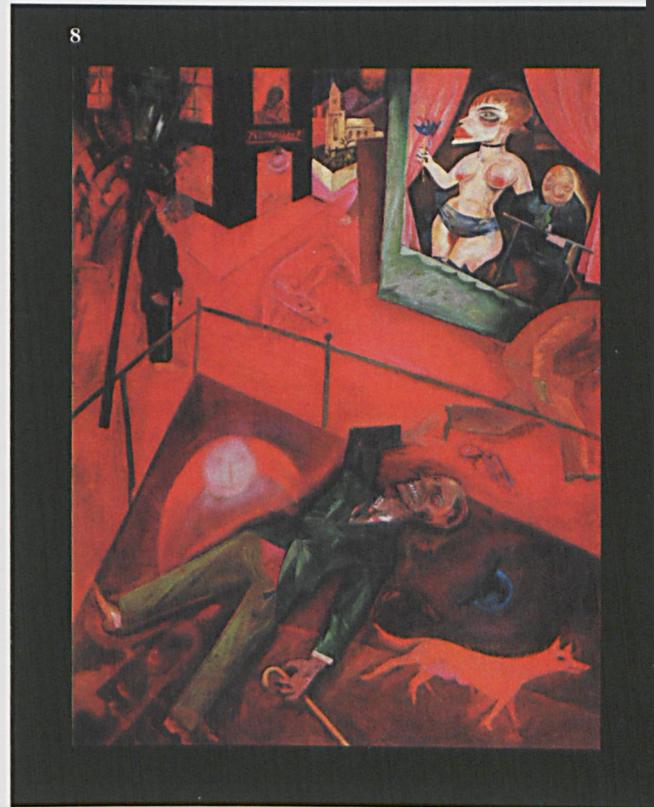
- 1 Erich Baron, »Aufbau«, in: Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Jena 1919, S. 108.
- 2 Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte* (1918–1922), 12. Aufl., München 1995, S. 673, 683.
- 3 Paul Grulich, *Dämon Berlin. Aufzeichnungen eines Obdachlosen*, Berlin 1907; Ivan Goll, *Sodom Berlin*, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1988; Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf* (1929), 24. Aufl., München 1980; zur »Hure Babylon« vgl. S. 211, 226, 262, 342.
- 4 Johannes R. Becher, »De Profundis« (1914), in: *Großstadtlyrik*, hrsg. von Waltraud Wende, Stuttgart 1999, S. 106–108.
- 5 Curt Corrinth, *Potsdamer Platz oder die Nächte des neuen Messias*, München 1919, S. 57.
- 6 Georg Simmel, »Die Großstädte und das Geistesleben«, in: *Die Großstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung (Jahrbuch der Gehe-Stiftung zu Dresden, IX)*, Dresden 1903, S. 188.
- 7 Ebd.
- 8 Willy Hellpach, »Unser Genußleben und die Geschlechtskrankheiten«, in: *Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft zur Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten*, 3, 1905, S. 104.
- 9 Ebd., S. 104.
- 10 Zum Begriff der »Nervosität des Großstädtlers« vgl. Joachim Radkau, *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*, München/Wien 1998, S. 209.
- 11 George Grosz, »Kaffeehaus« (1918), in: ders., *Grosz Berlin. Autobiographisches, Bilder, Briefe und Gedichte*, Hamburg 1993, S. 60.
- 12 Kurt Pinthus (Hrsg.), *Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Lyrik*, Berlin 1920, S. V.
- 13 Zu den Einwohnerzahlen Berlins in dem genannten Zeitraum vgl. Gesine Asmus, »Das dunkle Berlin«, in: *Berlin, Berlin. Die Ausstellung zur Geschichte der Stadt*, hrsg. von Gottfried Korff und Reinhard Rürup, Ausst.-Kat. Martin Gropius Bau Berlin, Berlin 1987, S. 304.
- 14 Zu folgenden Daten und Fakten vgl. Sabina Becker, *Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadt Wahrnehmung in der deutschen Literatur 1900–1930 (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft, 39)*, St. Ingbert 1993, S. 35.
- 15 Ernst Wilhelm Lotz, »Die Nächte explodieren in den Städten ...« (1910–1914), in: Silvio Vietta (Hrsg.), *Lyrik des Expressionismus*, 3. Aufl., Tübingen 1985, S. 36.
- 16 Dieser Stummfilm basiert auf Georg Kaisers Drama *Von morgens bis mitternachts* von 1912. Der neue Großstadtrhythmus wurde auch in Walter Ruttmanns neusachlichem Dokumentarfilm *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* von 1927 ästhetisch umgesetzt.
- 17 Victor Noack, *Kulturschande. Die Wohnungsnot als Sexualproblem (Beiträge zum Sexualproblem, VI)*, hrsg. von Felix Theilhaber, Berlin 1925, S. 11.
- 18 Werner Hegemann, *Das steinerne Berlin. Geschichte der größten Mietskasernenstadt der Welt*, Berlin 1930.
- 19 Zu zeitgenössischen Fotografien der Berliner Wohnungsnot vgl. Gesine Asmus (Hrsg.), *Hinterhof, Keller und Mansarde. Einblicke in Berliner Wohnungselend 1901–1920*, Reinbek bei Hamburg 1982.
- 20 Ludwig Meidner, »Anleitung zum Malen von Großstadtbildern« (1914), in: *Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat 1884–1966*, hrsg. von Gerda Breuer und Ines Wagemann, Bd. 2, Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt, Stuttgart 1991, S. 292.
- 21 Siegfried Kracauer, »Das Ornament der Masse« (1927), in: ders., *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt a. M. 1977, S. 50–63.
- 22 Schon Karl Scheffler bezeichnete Berlin als »Experimentierfeld«, vgl. ders., *Berlin. Ein Stadtschicksal*, Berlin 1910, S. 238.
- 23 Hans von Poellnitz, »Der Schrei nach dem Turmhaus«, in: *Die Bauwelt. Zeitschrift für das gesamte Bauwesen*, 12, 47, November 1921, S. 689 f.
- 24 Raro, »Hochhausfieber«, in: *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt*, 73, 785, 19. Oktober 1928, S. 1.
- 25 Zu diesen Einzelprojekten und Wettbewerben vgl. Dietrich Neumann, »Die Wolkenkratzer kommen!«. *Deutsche Hochhäuser der zwanziger Jahre. Debatten, Projekte, Bauten*, Braunschweig/Wiesbaden 1995, S. 158–185.
- 26 Zu den ersten realisierten Hochhäusern in deutschen Städten vgl. Neumann 1995 (wie Anm. 25), S. 31–33.
- 27 Zu diesem Berliner Ideenwettbewerb vgl. *Der Schrei nach dem Turmhaus. Der Ideenwettbewerb Hochhaus am Bahnhof Friedrichstraße Berlin 1921/22*, hrsg. von Florian Zimmermann, Ausst.-Kat. Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin 1988; Neumann 1995 (wie Anm. 25), S. 39–61.
- 28 Paul Scheerbart, *Glasarchitektur* (1914), (Reihe *Passagen*), München 1971, S. 110.
- 29 Zur Stadtvision in *Metropolis* vgl. Dietrich Neumann (Hrsg.), *Filmarchitektur. Von Metropolis bis Blade Runner*, München/New York 1996, S. 94–103.
- 30 Gleich mehrfach verwendete Fritz Lang den Begriff »Weltstadt« in einem Gespräch über *Metropolis*; vgl. dazu Alex Kossowsky, »Türme und Katakomben. Gespräch mit Fritz Lang«, in: *Film-Kurier*, 7, 151, 30. Juni 1925, o. S.
- 31 Zu diesem Begriff vgl. etwa Gerhard Leistner, »Die Großstadt Berlin als Krisenherd der Expressionisten«, in: »O meine Zeit! So namenlos zerrissen ...«, hrsg. von Jutta Hülsewig-Johnen, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld 1985, S. 29.
- 32 *Harry Graf Kessler. Tagebuch eines Weltmannes*, hrsg. von Gerhard Schuster und Margot Pehle, Ausst.-Kat. Schiller-Nationalmuseum Marbach a. N., Stuttgart-Bad Cannstatt 1988, S. 303 ff.



7

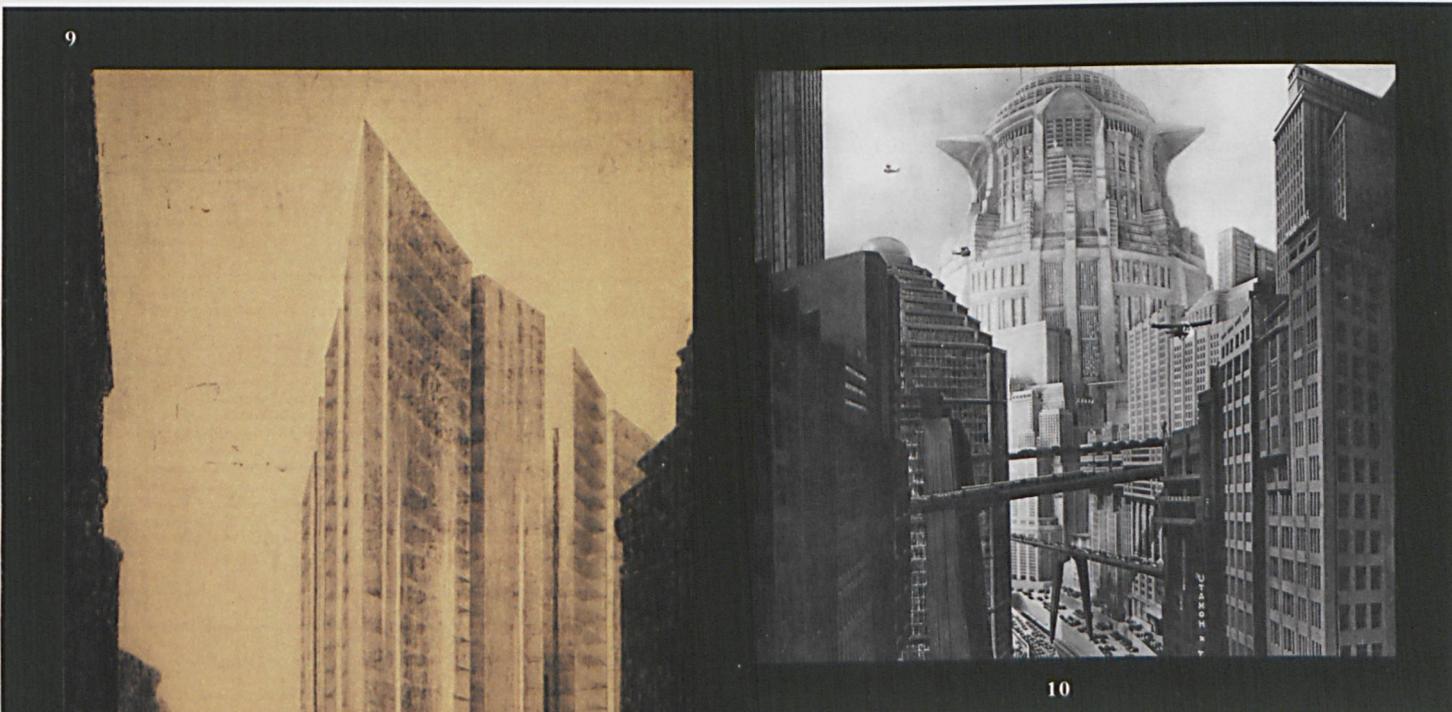
Ernst Ludwig Kirchner, *Friedrichstraße, Berlin*, 1914, Öl auf Leinwand, Staatsgalerie Stuttgart

George Grosz, *Selbstmord*, 1916, Öl auf Leinwand, The Trustees of the Tate Gallery, London



8

Ludwig Mies van der Rohe, *Hochhausentwurf mit Kennwort »Wabe«*. Ideenwettbewerb Hochhaus am Bahnhof Friedrichstraße, Berlin, 1921, Bleistift und Kohle, The Museum of Modern Art, New York



10

Metropolis, 1926, Regie: Fritz Lang, Standfotografie, Deutsches Filminstitut – DIF, Frankfurt a. M.