

ALS  
BERLIN  
LEUCHTETE

Geschichte

Franz Steiner Verlag

DIETMAR SCHENK

KUNST UND LEBEN  
IN DEN ZWANZIGER  
JAHREN

DIETMAR SCHENK  
ALS BERLIN LEUCHTETE



DIETMAR SCHENK

ALS BERLIN  
LEUCHTETE

---

KUNST UND LEBEN  
IN DEN ZWANZIGER JAHREN



Franz Steiner Verlag

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen  
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über  
<<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes  
ist unzulässig und strafbar.

© Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2015

Druck: Hoffmann & Co, Göttingen

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

Printed in Germany.

ISBN 978-3-515-11073-0 (Print)

ISBN 978-3-515-11075-4 (E-Book)

# INHALT

---

---

	Vorwort .....	7
I.	Als Berlin leuchtete ... ..	9
	1. Wie die <i>Legende von den Zwanziger Jahren</i> entstanden ist .....	13
	2. Eine Zeit ohne Eigenschaften?.....	20
	3. Über Kunst und Leben.....	25
II.	Kaiserstadt, <i>Berliner Moderne</i> , Krieg	
	Zur Vorgeschichte .....	29
	1. Stadtentwicklung und Kunstszene im kaiserlichen Berlin .....	29
	2. Strömungen der Kunst-Moderne.....	37
	3. Die Unruhe der <i>Neuen Kunst</i> und die Katastrophe des Kriegs .....	46
III.	Kontraste	
	Revolution und Krise, Hoffnung und Enttäuschung .....	56
	1. Die Jahre 1917/18 bis 1923 .....	56
	2. <i>Dada Berlin</i> – und andere unmittelbare Reaktionen auf den Krieg .....	66
	3. <i>Menschheitsdämmerung</i> . Über Revolution und Expressionismus .....	78
	4. Einflüsse aus dem Osten und der Konstruktivismus .....	88
IV.	Aufhellungen	
	Das nicht ganz goldene Jahrfünft .....	95
	1. Die Jahre 1924 bis 1929 .....	95
	2. <i>Weimarer Kultur</i> . Über die Weimarer Republik als Kulturstaat .....	105
	3. Auf dem Weg zu einem Mainstream der Moderne .....	116
	4. Das nahe, ferne Amerika .....	129
	5. Leise Stimmen – mehr oder weniger neusachlich .....	135

V.	Ansichten der Großstadt .....	147
VI.	Eintrübungen	
	Das Ende der Zwanziger Jahre – und danach.....	161
	1. Die Jahre 1929 bis 1932 .....	161
	2. Das Trauma des Krieges und die politische Polarisierung .....	171
	3. Rückkehr der hohen Kunst, Melancholie, böse Ahnungen .....	181
	4. Lebensläufe und Schicksale nach 1933 .....	190
VII.	Schlussbetrachtung.....	200
	Literaturverzeichnis .....	205
	Personenregister .....	252

# VORWORT

---

**A**ls *Berlin leuchtete* – diese Worte deuten, soweit es um dieses Buch geht, auf die Zwanziger Jahre hin. Das ›lange‹ Jahrzehnt umfasst die Zeit der Weimarer Republik von der Novemberrevolution 1918 bis zur nationalsozialistischen »Machtergreifung« 1933. Kulturgeschichtlich betrachtet, setzt die Epoche mit expressionistischer Emphase und dadaistischem Protest bereits gegen Ende des Ersten Weltkriegs, ungefähr 1917, ein und reicht über die Neue Sachlichkeit in der Mitte des Jahrzehnts bis zur Wiederkehr hoher Kunst um 1930. Die aufregende, facettenreiche Dekade beeindruckt uns nach wie vor – bei aller Dunkelheit, die es abseits der Lichter der Großstadt gab.

Die Kultur der Zwanziger Jahre soll in diesem Buch an ihrem wichtigsten Ort, nämlich in Berlin, aufgesucht werden. Im Mittelpunkt stehen das Mit- und Nebeneinander von modernem Leben, Krisenerfahrung und künstlerischer Kreativität. Das bedeutet, dass Kunst und Leben nicht auseinanderdividiert werden; gerade in diesem Jahrzehnt lässt sich beides nicht trennen. Leser haben den Vorteil, dass sie die Dekade gleich von zwei Seiten kennenlernen: anhand einer Schilderung der Lebensverhältnisse und im Spiegel der Künste. Am Beispiel ausgewählter Werke wird das gesamte Spektrum künstlerischen Schaffens und kultureller Produktion berücksichtigt: vor allem Literatur, Bildende Kunst, Musik, Theater und Film.

Anspruch und Grenzen einer die Künste integrierenden Geschichtsschreibung hat der moderne Klassiker dieses Metiers, Carl E. Schorske, in ein Bild gefasst. Am »Webstuhl der Kulturgeschichte«, schrieb er, werde der Historiker notgedrungen »weniger fein« spinnen als ein Wissenschaftler, der nur mit ei-



ner einzelnen künstlerischen Sparte befasst ist. Das gewonnene »Garn« könne aber »gut genug für die Art kühhngemusterten Tuches« sein, »das man von ihm verlangt.«<sup>1</sup> Die hier angedeutete Einschätzung macht sich der nachfolgende Essay zu eigen. Angesichts der Fülle kultureller Leistungen in den Zwanziger Jahren wird es sich kaum vermeiden lassen, dass wohl jeder in der Darstellung irgendetwas vermisst.<sup>2</sup> Doch kommt es auf Vollständigkeit nicht an. Stattdessen ist beabsichtigt, vom damaligen Leben einen Eindruck zu vermitteln und die ihm abgerungene Kunst vorzustellen; die ganz eigentümliche Konstellation im Verhältnis von Kunst und Leben, die für das Jahrzehnt kennzeichnend ist, soll deutlich werden.

Mit den Zwanziger Jahren setze ich mich seit langem auseinander; schon in der Schulzeit faszinierten sie mich. Als Brücke zu dieser Vergangenheit dienten mir später einige Bücher meiner Großeltern, die über die schwierigen Zeitläufte hinweg gerettet werden konnten, darunter Werke von Else Lasker-Schüler in der Ausgabe des Verlags Paul Cassirer, der *Dada-Almanach* von 1920 und eine Sammlung der Schriften Klabunds. Vor fast zweieinhalb Jahrzehnten hatte ich beruflich das Glück, in Berlin – der Hauptstadt der Dekade – eine Art von Beobachterposten einnehmen zu können, der Sichtungen im gesamten Gebiet der Künste begünstigte.<sup>3</sup> Jetzt schien mir der Zeitpunkt gekommen, die Ergebnisse aufzuschreiben.

Von vielen Seiten habe ich Unterstützung erhalten. Die Resonanz, die das Thema bei jungen Menschen findet, hat mich ermuntert. Karen Krukowski, Berlin, meine frühere Kollegin im Archiv der Universität der Künste, las das Manuskript und half mir mit zahlreichen wertvollen Hinweisen. Beatrix Himmelmann, The Arctic University of Norway in Tromsø, gab manchen Rat. Der Steiner-Verlag übernahm auch für dieses Buch die verlegerische Betreuung; besonders Katharina Stüdemann und Harald Schmitt kümmerten sich darum. Ihnen allen sei herzlich gedankt.

Berlin, im April 2015  
Dietmar Schenk

1 C.E. Schorske: *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de siècle*, 1982, S. XIII. Die amerikanische Ausgabe erschien 1980 u. d. T. *Fin-de-siècle-Vienna. Politics and Culture*. – Vgl. auch die Hinweise zur Entstehung des Buches in ders.: *A Life of Learning*, 1987.

2 Durch breit gestreute Hinweise auf einschlägige Literatur sollen die Akzente, die in der Darstellung gesetzt sind, ein wenig ausgeglichen werden.

3 Seit 1991 leite ich in Berlin das Archiv der Universität der Künste und baute es in seiner heutigen Form auf. An den Vorgängerinstitutionen, der Hochschule für Musik und den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst, studierten und lehrten in der Zeit der Weimarer Republik einige der Künstler, die in diesem Buch vorkommen.

# I.

## ALS BERLIN LEUCHTETE ...

---

**D**ie Großstadtkultur im Berlin der Weimarer Republik ist zur Legende geworden. Bis heute zehrt die Stadt vom Mythos der *Twenties*, dieser aufregenden, aber auch krisenhaften Dekade. »Die zwanziger Jahre waren recht eigentlich das Jahrzehnt Berlins,« lautet eine Einschätzung, die schon vor rund zwei Generationen geäußert wurde. Für die Aneignung der Tendenzen der Zwanziger Jahre war die Stadt »wie geschaffen«, hieß es – »[d]ie Zeit saß ihr wie angegossen.«<sup>1</sup>

Bereits zeitgenössisch, auf dem Höhepunkt der Zwanziger Jahre, gab sich Berlin modern, weltläufig und selbstbewusst. Eine beliebte Metapher war und ist das künstliche Licht, das die Dunkelheit erhellt: Eine Revue von Rudolf Nelson 1927 hieß *Lichter von Berlin*; Sasha Stone hat sie photographiert.<sup>2</sup> Im Oktober 1928 veranstaltete der Verein Berliner Kaufleute und Industrieller in Zusammenarbeit mit der Stadtverwaltung das berühmte Fest *Berlin im Licht*.<sup>3</sup> Mehrere

<sup>1</sup> Peter de Mendelssohn: *Zeitungsstadt Berlin* [1959], 1982, S. 312.

<sup>2</sup> Abgeb. in S. Stone: *Fotografien*, 1990, S. 69. Zu Sasha Stone siehe auch Kapitel V. – Die Revue ist nach dem Pianisten Rudolf Nelson benannt, der sie inszenierte. Vgl. zu ihm Egon Jameson: *Am Flügel: Rudolf Nelson*, 1967. – Zur Beliebtheit von Revuen in den Zwanziger Jahren siehe im Übrigen Kapitel IV, 3.

<sup>3</sup> Zeitgenössische Dokumente zu diesem Fest sind wiedergegeben bei Bärbel Schrader und Jürgen Schebera: *Kunstmetropole Berlin 1918–1933*, 1987, S. 38–40. – Die Musik, die für das Fest komponiert wurde, darunter Kurt Weills »*Berlin im Licht*«-Song zu einem Text von Bertolt Brecht, behandelt Nils Grosch: *Die Musik der Neuen Sachlichkeit*, 1999, S. 80–99. – Siehe auch den reich bebilderten Band *Berlin im Licht. Photographien der nächtlichen Stadt* von Janos Frecot und Klaus-Jürgen Sembach, 2002. – Zu den technischen Möglichkeiten des Kunst-Lichts im öffentlichen Raum

Nächte lang fanden aufwändige Illuminationen statt.<sup>4</sup> Kino-Bauten entstanden, die im Sinne einer »Lichtarchitektur« gestaltet waren; die Fassade der *Lichtburg* am Gesundbrunnen zum Beispiel, eines 1929 fertiggestellten Lichtspieltheaters im Norden der Stadt, war von innen erleuchtet.<sup>5</sup>

Aber handelt es sich bei den Lichtern der Großstadt nicht um bloße Inszenierungen in düsterer Umgebung, die nur überdeckt werden sollte? Die Antwort lautet: wohl nicht ganz. Selbst ein soziologisch geschulter, kritischer Schriftsteller wie Siegfried Kracauer billigte dem Kunst-Licht auf Straßen und Plätzen eine Bedeutsamkeit zu, die sich nicht im kommerziellen Nutzen von Werbemaßnahmen erschöpft: »Die Lichtreklame geht an einem Himmel auf, in dem es keine Engel mehr gibt, aber auch nicht nur Geschäfte.«<sup>6</sup> Weniger freundlich kommentierte Alfred Kerr, der eine scharfe Zunge besaß, die in Lichter getauchte Stadtlandschaft, indem er die Kehrseite ansprach: *Berlin im Licht und im Dunkel* lautet der Titel eines 1929 erschienenen Gelegenheitsgedichts aus seiner Feder.<sup>7</sup> Vorbehaltlos positiv wiederum konnte das Lichtermeer dann in der Rückschau erscheinen. Die »unvergleichliche Beleuchtung« vermittelte, wie Heinrich Mann nach dem Zweiten Weltkrieg formulierte, »gleichnishaft« die Botschaft: »Die Stadt kann sich sehen lassen.«<sup>8</sup>

Ihre Leuchtkraft ist heute eingebettet in die *Legende von den Zwanziger Jahren*. Das Jahrzehnt liegt mittlerweile weit zurück. Trotz des zeitlichen Abstands sind wir jedoch überzeugt, das Lebensgefühl von damals spüren zu können. Kulturelle Erzeugnisse, etwa Photographien, Plakate, Schellack-Platten, Stummfilme

vgl. den gleichnamigen Band *Berlin im Licht*, 2008, und Herbert Liman: *Mehr Licht. Geschichte der Berliner Straßenbeleuchtung*, 2000.

4 Zur Großstadtnacht vgl. Joachim Schlör: *Nachts in der großen Stadt*, 1991.

5 Architekt der Lichtburg ist Rudolf Fränkel. – Vgl. Michael Neumann: *Lichtarchitektur. Berliner Großkinos, kinetisch inszeniert*, 1995. – Ein anderes Beispiel ist der Titania-Palast in Steglitz, der inzwischen restauriert worden ist.

6 S. Kracauer: *Lichtreklame* [1927], 1990, S. 19.

7 In der Anthologie *Hier schreibt Berlin* [1929], 1963, S. 42. – Eine andere Polarität ist diejenige von Licht und Schatten, die auf den Film verweist. Vgl. Hans Helmut Prinzler: *Licht und Schatten. Die großen Stumm- und Tonfilme der Weimarer Republik*, 2012. Überhaupt ist der Film ein Medium des Lichts. Siehe Frieda Grafe: *Licht aus Berlin*, 2003. – Die Metapher des Schattens wird auch mit Blick auf die Bildende Kunst angewandt. Vgl. zum Beispiel *Berlin – im Schatten der zwanziger Jahre. Malerei und Grafik*, 1992.

8 Heinrich Mann: *Die geliebte Hauptstadt*, 1949, S. 16. – Mit ähnlich positivem Tenor aus zeitgenössischer Sicht siehe Max Osborn: *Berlin 1870–1929. Der Aufstieg zur Weltstadt* [1929]. – Aus der Feder Osborns, eines wichtigen Kunstkritikers, vgl. den Erinnerungsband *Der bunte Spiegel. Erinnerungen aus dem Kunst-, Kultur- und Geistesleben der Jahre 1890 bis 1933* [1945], 2012. Das zuerst im New Yorker Exil erschienene Buch brachte der Verlag edition memoria, der sich ausschließlich Exilautoren widmet, jetzt neu heraus.

oder auch Buchumschläge,<sup>9</sup> vermitteln uns ein Gefühl der Vertrautheit, das vielleicht trügerisch ist; wir glauben aber, dem vergangenen Leben nahe zu sein und das Temperament der Zeit empfinden zu können. Zweifellos handelt es sich bei unseren Vorstellungen um einen kollektiven Traum. Die Kunstwerke der Zeit und zahlreiche begleitende Dokumente sind uns aber in ihrer Authentizität zugänglich und bewirken, dass sich die Imagination nicht völlig von der vergangenen Wirklichkeit ablöst.<sup>10</sup>

Unwillkürlich denken wir an Frauen mit Bubikopf-Frisur, an das Romani-sche Café in Berlin als Künstler-Lokal und »Wartesaal des Genius«,<sup>11</sup> an den Schock atonaler Klänge und erste Berührungen der tanzenden und Musik hö-renden Jugend mit dem musikalischen Idiom des Jazz, der aus Amerika herü-berschwappte. Neben dem Glanz der Unterhaltungsszene gehören zu diesen Jahren aber auch Inflation und Arbeitslosigkeit, Not und Elend.

Sofort fallen uns auch einzelne Kunstwerke ein, die mit der Epoche in Ein-klang zu stehen scheinen. Sie besitzen eine erstaunliche Frische und Unver-brauchtheit. Einige prominente Schöpfungen des Jahrzehnts seien herausgegrif-fen: der Film *Der blaue Engel* mit Marlene Dietrich, die *Dreigroschenoper* von Kurt Weill und Bertolt Brecht, Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* und Felix Nussbaums Gemälde *Der tolle Platz*. Neusachliche Bildnisse wie Jeanne Mam-mens *Revuegirls* besitzen einen herben Charme, und veristische Gesellschaftkri-tik äußerte sich in satirisch-grotesken Zeichnungen von George Grosz. Die häss-lichen Seiten großstädtischer Realität, Missstände wie Verrohung und Gewalt sowie die Opfer der Verhältnisse, etwa Kriegsversehrte, wurden überdeutlich, ja krass ins Bild gesetzt. Lieder, die seinerzeit »um die Gedächtniskirche herum« erklangen, haben sich auf Tonträgern erhalten; so können wir der Stimme von Blandine Ebinger als Weddinger Göre lauschen und Joachim Ringelnatz in dem bekannten Gedicht vom Reh zuhören, das aus Gips war – was sich herausstellte, als man ihm »einen ganz kleinen Stips« gab.<sup>12</sup> Die Chansons von Friedrich Hol-

**9** Vgl. Jürgen Holstein: *Blickfang. Bucheinbände und Schutzumschläge Berliner Verlage, 1918–1933*, 2005.

**10** Die Vielzahl der Illustrationen in der Literatur über die Zwanziger Jahre, darunter Werke der bildenden Kunst und Abbildungen von Kunstwerken, ist symptomatisch. Siehe zum Beispiel den opulent illustrierten Band *Berlin. Die Zwanzigerjahre. Kunst und Kultur*, 2006. – Vgl. auch Thomas Friedrich: *Berlin in Bildern, 1918–1933*, 1991. – Typisch für die Vermischung dokumentarischer und künstlerischer Bildgattungen ist das Ausstellungsbuch von Hans Puttnies: *Das Gesicht der Weimarer Republik. Menschenbild und Bildkultur*, 2000.

**11** So die Formulierung eines heute vergessenen Schriftstellers (namens Günther Birkenfeld). Laut Jürgen Schebera: *Damals im Romanischen Café*, 1990, S. 30. – Siehe auch Hermann-J. Fohsel: *Im Wartesaal der Poesie*, 1996.

**12** J. Ringelnatz: *Im Park*. Eine Originalaufnahme befindet sich auf der Doppel-CD »Bei uns um

laender zu Texten von Kurt Tucholsky, Walter Mehring oder Klabund werden als Zeichen der Zeit wahrgenommen. Mancher kennt Franz Hessels einfühlsame kleine Geschichten über seine Spaziergänge durch die Straßen der Stadt oder auch Mascha Kalékos kurz-angebundene Gedichte.<sup>13</sup>

Die Kultur der Zwanziger Jahre konnte für jeden von uns in den letzten Jahren Aktualität gewinnen: Der Film *Metropolis* von Fritz Lang wurde in seiner Urfassung rekonstruiert.<sup>14</sup> Joseph Vilsmaier verfilmte den Aufstieg der *Comedian Harmonists*, eine Erfolgsgeschichte musikalischer Selfmade-Men.<sup>15</sup> Von Erich Kästners *Fabian* erschien die gewagte, freizügige Ursprungsfassung.<sup>16</sup> Als die Berlinische Galerie im Winter 2013/14 eine Ausstellung *Wien – Berlin. Kunst zweier Metropolen* zeigte, die stark auf die Zwanziger Jahre einging, standen sonntags Schlangen vor dem Museumsgebäude in Kreuzberg.<sup>17</sup> Musik des Jahrzehnts wird neu interpretiert und variiert, etwa von Ute Lemper, Udo Lindenberg oder Max Raabe.<sup>18</sup>

Und im Mittelpunkt steht immer wieder Berlin, dessen experimentierfreudige, fortschrittliche und polyglotte Atmosphäre die Nationalsozialisten zerstörten. Eine jüdische Renaissance und Zuwanderer vor allem aus Mittel- und Osteuropa trugen dazu bei, die preußisch-deutsche Hauptstadt zu einer Stätte des Austauschs zwischen unterschiedlichen Kulturen werden zu lassen und ihr ein

*die Gedächtniskirche rum ...*, 1996.

**13** Zu Hessel und Kracauer siehe auch Kapitel V beziehungsweise IV, 1. – Vgl. den ersten Lyrikband, den Mascha Kaléko herausgab: *Das lyrische Stenogrammheft* [1933]. Das Literaturhaus Berlin widmete der Schriftstellerin 2008 die Ausstellung *Mein Heimweh hieß Savignyplatz*. Siehe auch Jutta Rosenkranz: *Mascha Kaléko. Biografie*, 2007.

**14** Aufgrund von Filmmaterial, das man in Buenos Aires auffand, wurde die Rekonstruktion möglich; die Premiere fand am 12. Februar 2010 in der Alten Oper in Frankfurt am Main statt.

**15** Der österreichisch-deutsche Spielfilm von Joseph Vilsmaier kam 1997 in die Kinos.

**16** Erich Kästner: *Der Gang vor die Hunde*. Roman [1931], 2013. Näheres findet sich in Kapitel IV, 3.

**17** Vgl. *Wien – Berlin. Kunst zweier Metropolen*, 2013. Die Ausstellung entstand in Zusammenarbeit mit der Österreichischen Galerie Belvedere Wien. – Die Berlinische Galerie leistete seit ihrer Gründung 1975 durch ihre Sammeltätigkeit und Ausstellungen einen großen Beitrag zur Wiederentdeckung der Zwanziger Jahre. Sie legte 1978 einen ersten Katalog vor. *Berlinische Galerie 1913–1933. Bestände: Malerei, Skulptur, Graphik* [1978]. Im Jahr 1986 präsentierte sie ihre Sammlung im Martin-Gropius-Bau. Vgl. *Kunst in Berlin von 1870 bis heute. Sammlung Berlinische Galerie*, 1986.

**18** Udo Lindenberg veröffentlichte 1988 eine CD *Hermine*, die seiner Mutter gewidmet ist. Sie besuchte das Berlin der Zwanziger Jahre und war von den Lichtern der Großstadt, wie der Titelsong berichtet, geblendet. – Ute Lemper brachte 1996 die CD *Berlin Cabaret Songs* heraus. – Max Raabe gründete mit Freunden 1986 das Palast Orchester und ist seitdem mit der Interpretation von Schlagern und Chansons aus den Zwanziger Jahren und in Anlehnung an ihren Stil international erfolgreich. Siehe etwa Max Raabe und das Palast Orchester: *Charming Weill*, 2001.

kosmopolitisches Gepräge zu geben. Sie war auf dem besten Weg, so unübersichtlich und widersprüchlich zu werden, wie es einer Weltstadt gebührt.

## 1. WIE DIE LEGENDE VON DEN ZWANZIGER JAHREN ENTSTANDEN IST

---

Der Mythos entstand im Nachhinein. Lotte Lenya, die Seeräuber-Jenny in der Uraufführung der *Dreigroschenoper* am 31. August 1928 im Theater am Schiffbauerdamm und Ehefrau des Komponisten Kurt Weill, bemerkte 1960 in einem Rundfunkgespräch: »Wir, die in den Zwanziger Jahren lebten, waren uns ja gar nicht der Zwanziger Jahre bewusst«. <sup>19</sup> Diese kokette, vielleicht auch naive, jedenfalls aber treffende Aussage stößt uns darauf, dass es sich bei den *Twenties* um ein Phänomen der Erinnerung handelt, um ein Erzeugnis des gemeinschaftlichen Gedächtnisses.

Das Licht des heute legendären Jahrzehnts erlosch und begann erst nach längerer Unterbrechung wieder zu leuchten. Das hängt mit dem abrupten Ende infolge der nationalsozialistischen »Machtergreifung« zusammen. Die Nationalsozialisten taten alles, um die Kunst der zurückliegenden Dekade zu zerstören. In den Dreißiger und Vierziger Jahren, während der Konsolidierung der nationalsozialistischen Herrschaft, der fatalen Machtentfaltung des »Dritten Reiches« in Europa, der Entfesselung des Zweiten Weltkriegs und der Vernichtung der europäischen Juden, gab es auch bei den Gegnern zunächst keinen Anlass, sich nach dem Jahrzehnt, in dem sich die Katastrophe angebahnt hatte, zu sehnen. Die Faszination kam deutlich später auf.

Ein Indiz dafür ist der Unterschied zwischen Zeitdiagnosen, die Helmuth Plessner mit einem Abstand von zweieinhalb Jahrzehnten vorlegte; die eine stammt von 1935, die andere aus dem Jahr 1961. Der nach Groningen emigrierte, in der Nachkriegszeit zurückgekehrte Philosoph und Soziologe hat das Panorama der Zwanziger Jahre ideengeschichtlich erklärt, wobei er stark auf Berlin einging. Auf den Gedanken, den kulturellen Glanz des Jahrzehnts zu betonen, verfiel er aber, wie ein Vergleich zeigt, erst in einem Augenblick, als die Legende bereits aufgekommen war. Er ließ sich anstecken; in seiner Analyse setzte er sich mit einem bereits sichtbar gewordenen Trend auseinander. Die Gegenüberstellung der beiden Interpretationen ist frappierend.

<sup>19</sup> So in der Sendung »Legende und Ärgernis der Zwanziger Jahre« vom Juli 1960 mit Theodor W. Adorno im Nachtstudio des Hessischen Rundfunks, Moderation: Adolf Frisé (Mitschnitt der Rundfunksendung).

Im niederländischen Exil schrieb Plessner eine Studie mit dem bedeutungsschweren Titel *Das Schicksal deutschen Geistes im Ausgang seiner bürgerlichen Epoche*. Das Buch erschien 1935 in der Schweiz.<sup>20</sup> Plessner befasste sich in ihm grundsätzlich und sehr kritisch mit dem Weg, den die deutsche Geschichte genommen hatte. Hier findet sich von der Kultur der Zwanziger Jahre – die sich ja in der Krise der bürgerlichen Welt entfaltete – nicht die geringste Spur. Mit dem Ersten Weltkrieg kam es, so Plessner, zur Auflehnung Deutschlands gegen die westliche Welt. Die Weimarer Republik wird als eine schwierige Nachkriegszeit in den Blick genommen, die dem Nationalsozialismus den Boden bereitete. Sie stellt eine Ära des Übergangs dar, vor allem aber ist sie Schauplatz der Niederlage jener Kultur des Bürgertums, die im 19. Jahrhundert zur Blüte gelangt war.

Ganz anders zweieinhalb Jahrzehnte später. In einem Essay für die Zeitschrift *Merkur* gab Plessner 1961, mitten im Revival der Zwanziger Jahre, eine luzide Deutung der besonderen Konstellation der Dekade und beschwor Berlins damalige Urbanität als verpasste Chance. Nun räumte er ihr einen prominenten Platz innerhalb seiner schon ausgearbeiteten Theorie des deutschen Sonderwegs ein.<sup>21</sup> Der Aufsatz beginnt mit der lapidaren Feststellung: »Die zwanziger Jahre haben es zur Zeit sehr gut bei uns.« Plessner stimmt in das Lob ein und hebt gerade auf die Künste ab; es gebe »keine künstlerische Disziplin, kein literarisches, bildnerisches, architektonisches, musikalisches Bemühen, das nicht die anderthalb Jahrzehnte zwischen 1918 und 1933 um ihre Ideenfülle, ihren Wagemut, ihre Ausstrahlungskraft beneidet«.<sup>22</sup>

Betrachten wir die Entstehung dessen, was Plessner die *Legende von den zwanziger Jahren* nannte, noch ein wenig genauer. Die politischen Kämpfe, die mit der nationalsozialistischen Usurpation der Macht entschieden wurden, hatten viel Staub aufgewirbelt. Das ist einer ersten Bilanz des Philosophen Ernst Bloch anzumerken. Als marxistischer Intellektueller und Journalist hatte er in der Zeit der Weimarer Republik die Gegenwart kritisch kommentiert.<sup>23</sup> Im Jahr

**20** Vgl. Helmuth Plessner: *Die verspätete Nation* [1935/1959]. Unter diesem Titel erschien das Buch 1959 in 2., erw. Auflage.

**21** Vgl. ders.: *Die Legende von den zwanziger Jahren* [1961], 2003. – Es ist zeitgenössisch und auch später immer wieder versucht worden, die Erfahrung der Modernität, die durch die Zwanziger Jahre geprägt ist, theoretisch auf den Begriff zu bringen. Mit Berliner Hintergrund taten dies, anknüpfend an Georg Simmels Essay *Die Großstädte und das Geistesleben*, 1903, vor allem Siegfried Kracauer und Walter Benjamin. Vgl. hierzu David Frisby: *Fragmente der Moderne. Georg Simmel, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin*, 1989.

**22** H. Plessner: *Die Legende von den zwanziger Jahren*, a.a.O., S. 263.

**23** Vgl. etwa Ernst Bloch: *Der unbemerkte Augenblick. Feuilletons für die Frankfurter Zeitung, 1916–1934*, 2007.

1935 veröffentlichte er den Essay *Erbschaft dieser Zeit*;<sup>24</sup> in seiner expressionistischen Färbung lässt der Text eine Verwandtschaft mit der Vergangenheit, die er behandelt, erkennen. Bloch plädierte dafür, die Neue Kunst, die während der Zwanziger Jahre und davor in Erscheinung getreten war, nicht zu verdammern, sondern in eine zukünftige kommunistische Gesellschaft hineinzunehmen. Im Sinne einer »Ausraubung« des gegnerischen Lagers sollte sie in Besitz genommen und für die erhofften ganz anderen, viel besseren Zeiten gerettet werden.<sup>25</sup> Seine Abrechnung mit der Vergangenheit war hart; die Sprache, in der sie artikuliert wird, schroff. »Der Zustand ist elend oder niederträchtig,« schrieb er, »der Weg heraus krumm. Kein Zweifel aber, sein Ende wird nicht bürgerlich sein.«<sup>26</sup> Das war die Erwartung eines Kommunisten.

Aber wenige Jahre später schon – der Zweite Weltkrieg war beendet und das auf tausend Jahre veranschlagte Reich Adolf Hitlers besiegt – schlug die Stimmung um. Sobald nicht mehr aus der unmittelbaren Situation der Niederlage der Demokratie, der politischen Linken und der kulturellen Ambitionen der Zwanziger Jahre heraus geurteilt wurde, ließ sich vieles abgeklärter wahrnehmen. Mit der Zeit kamen persönliche Erinnerungen der Überlebenden in immer größerer Zahl ans Licht der Öffentlichkeit; manchmal stellte sich Wehmut ein.<sup>27</sup>

Ein Jahr nach Kriegsende, 1946, erschien in New York und dann auf Deutsch bei Bermann Fischer in Stockholm der Lebensbericht *Thema und Variationen* des Dirigenten Bruno Walter.<sup>28</sup> In ihm findet sich eine pathetische Würdigung des kulturellen Lebens im Berlin der Zwanziger Jahre. Walter zitiert den Theaterkritiker Alfred Kerr, der von einem »perikleische[n] Zeitalter« sprach.<sup>29</sup> Der Wagner- und Bruckner-Dirigent hatte nicht zu den modernitätssüchtigen Künstlern

**24** Vgl. ders.: *Erbschaft dieser Zeit* [1935/1962], 1981.

**25** Ebd., S. 20 (Vorwort zur Ausgabe von 1935).

**26** Ebd., S. 15 (dito).

**27** In Memoiren lässt sich eine solche Stimmung manchmal gar nicht vermeiden. Beispielhaft, aber sehr wahllos herausgegriffen seien die Erinnerungen von Max Tau, eines Lektors bei Bruno Cassirer: *Das Land, das ich verlassen mußte*, 1961, und von Max Krell, der in den Zwanziger Jahren Lektor bei Ullstein war: *Das alles gab es einmal*, 1962. Hans Sahl, Exilant in New York, bat in einem berühmt gewordenen Gedicht, von den Jüngeren ausgefragt zu werden. Siehe seine *Memoiren eines Moralisten* [1983]. – Eine kritische Einstellung zur Kultur der Zwanziger Jahre verlor sich freilich nicht ganz; Theodor W. Adorno behielt sie bei. Vgl. ders.: *Jene zwanziger Jahre*, 1962.

**28** Vgl. Bruno Walter: *Thema und Variationen. Erinnerungen und Gedanken* [1947], 1988 (engl.spr. Orig.: *Theme and Variations. An Autobiography*, 1946).

**29** So Alfred Kerr über Leopold Jessner als Intendant des Staatlichen Schauspielhauses Berlin zu dessen Verteidigung am 5. April 1929 im Berliner Tageblatt. Zit. n. Günther Rühle: *Theater für die Republik im Spiegel der Kritik*, 1988, Bd. 2, S. 940.



gehört;<sup>30</sup> nun schrieb er über die Dekade in hymnischem Ton: »[Es] war [...], als ob alle hohen künstlerischen Kräfte noch einmal aufstrahlten und dem letzten festlichen Symposion der Geister seinen vielfarbigen hohen Glanz gaben, bevor die Nacht der Barbarei hereinbrach.« Auch Walter nahm die Weimarer Kultur als eine Spätzeit wahr. Das schmälerte in seinen Augen aber nicht ihre Größe. Die damals erbrachten enormen Leistungen gerade auf dem Gebiet des Theaters hebt er hervor: »[W]enn auch viel Experiment, Absonderlichkeit und selbst gelegentlich Absurdität sich bemerkbar machten, gemeinsam dem allen, ja das eigentliche Zeichen jener Zeit war *eine Wachheit ohnegleichen*. [...] es herrschte eine leidenschaftliche allgemeine Konzentration auf das kulturelle Leben.«<sup>31</sup>

Das günstige Urteil, wie es hier anzutreffen ist, setzte sich mit der Zeit durch. Heinrich Mann lobte 1949 in einem Buch, das in der entstehenden DDR erschien, das republikanische Berlin als »Zentrum europäischer Gesittung«.<sup>32</sup> Die Rückbesinnung auf die Epoche vor dem »Dritten Reich« fand aber auch im Westen Deutschlands statt; hier bediente sie sich frühzeitig der Formel von den Zwanziger Jahren. Um 1960 erfreute man sich eines »Wirtschaftswunders« und blickte nach halbwegs überstandener Kriegs- und Nachkriegszeit über die Schrecken der NS-Zeit hinweg zurück – auf die Weimarer Republik. Über die ganze Welt zerstreut, trugen auch die Emigranten, denen jene Kultur maßgeblich zu verdanken ist, ihre Erfahrungen mit sich. Manche artikulierten sie jetzt.

Es entstand eine veritable Konjunktur der Erinnerung, und der Funke sprang auf die nächste Generation über. Das Wiedererwachen der Kultur vor der NS-Zeit zeigte sich an vielen Einzelheiten: »Der Expressionismus steht wieder in hohem Ansehen. Die Drei-Groschen-Oper ist nicht tot zu kriegen, und selbst die Schlager von damals erleben eine Renaissance«, hielt Plessner fest.<sup>33</sup> Politisch war die erste deutsche Demokratie ebenfalls ein Exempel, doch vor allem ein negatives. Was dies betrifft, so bestand die Aufgabe der Nachgeborenen vor allem darin, aus Fehlern zu lernen. »Bonn ist nicht Weimar«, hieß es zuversichtlich, als man die Einschätzung gewann, dass dies gelingen werde.<sup>34</sup> An-

**30** Zu Bruno Walters Leben und Werk vgl. Eric Ryding und Rebecca Pechesky: *Bruno Walter*, 2001.

**31** Bruno Walter: *Thema und Variationen*, a.a.O., S. 349. Hervorhebung vom Verf. – In dem titelgebenden Text der Feuilleton-Sammlung des italienischen Schriftstellers Pier M. Rosso di San Secondo: *Wedekind in der Klosterstraße*, 1997, wird auf andere Weise die erstaunliche Aufgeschlossenheit und Neugierde des Berliner Publikums, wie es sich in einem kleinen, wenig vornehmen Theater in der Klosterstraße zeigte, hervorgehoben.

**32** H. Mann: *Die geliebte Hauptstadt*, 1949, S. 16.

**33** H. Plessner: *Die Legende von den zwanziger Jahren*, a.a.O., S. 263.

**34** Vgl. Fritz René Allemann: *Bonn ist nicht Weimar*, 1956. – Zur politischen Geschichte der Weimarer Republik liegt eine äußerst umfangreiche Literatur vor. Siehe unter den jüngsten Veröf-

ders standen die Dinge mit Blick auf Kunst und Kultur; deren Errungenschaften konnte man sich nach all den Zerstörungen durch die Nationalsozialisten viel unbedenklicher wieder aneignen.

So breiteten sich die Sympathien für die Zwanziger Jahre weiter aus, und immer neue Facetten der Epoche rückten in den Blickpunkt. Auf die Rezeption des Expressionismus folgte die Wiederentdeckung der Neuen Sachlichkeit. Die Fürsprecher einer politisch-agitatorischen Indienstnahme der Kunst in den Siebziger Jahren fanden ebenfalls Anknüpfungspunkte.<sup>35</sup> Literatur, Kunst und Musik, die in der NS-bedingten Emigration entstanden waren und im Westen Deutschlands spät genug gebührende Beachtung fanden, weisen einen engen Bezug zu den Jahren vor 1933 auf, denn diese gingen Flucht und Vertreibung unmittelbar voraus.<sup>36</sup>

Die Rückwendung zu den Zwanziger Jahren war nicht auf den deutschsprachigen Raum begrenzt. In den Vereinigten Staaten von Amerika gab es die *Roaring Twenties*.<sup>37</sup> Sogar die deutsche kulturelle Moderne stieß dort auf Resonanz. Peter Gay veröffentlichte 1968 sein klassisch gewordenes Buch, das den

fentlichungen Ursula Büttner: *Weimar. Die überforderte Republik*, 2008, und – stärker zusammenfassend – Eberhard Kolb: *Deutschland 1918–1933. Eine Geschichte der Weimarer Republik*, 2010. Führende Vertreter der deutschen Geschichtswissenschaft, unter ihnen Hans Mommsen, Hagen Schulze und Heinrich August Winkler, haben jeweils eigene Gesamtdarstellungen vorgelegt; mit Blick auf die Kultur der Zwanziger Jahre leistet Detlev J. K. Peukerts Buch *Die Weimarer Republik*, 1987, den nach wie vor interessantesten Beitrag. Vgl. zu ihm das folgende Kapitel I, 2.

**35** Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Marbach lenkte 1960 den Blick auf den Expressionismus, der – trotz gewisser Bestrebungen innerhalb des Nationalsozialismus, ihn als eine spezifisch »deutsche« Kunst aufzufassen – als »entartet« geächtet worden war. Vgl. den von Paul Raabe und H. L. Greve herausgegebenen Katalog *Expressionismus. Literatur und Kunst, 1910–1923*, 1960. – Was die Neue Sachlichkeit angeht, so sei die grundlegende Studie von Wieland Schmied genannt: *Neue Sachlichkeit und magischer Realismus*, 1969. – Zur Rezeption der politisch engagierten Kunst der Zwanziger Jahre vgl. etwa den umfangreichen Katalog der Neuen Gesellschaft für bildende Kunst in Berlin *Wem gehört die Welt? Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik* und die vom Kunstant Kreuzberg unterstützte Dokumentation *Theater in der Weimarer Republik*, beide 1977.

**36** Das von der Gesellschaft für Exilforschung herausgegebene Jahrbuch *Exilforschung* erscheint seit 1983. – Alfred Kantorowicz, der bereits 1934 im Pariser Exil eine »Bibliothek der verbrannten Bücher« einrichtete und damit an die nationalsozialistische Bücherverbrennung auf dem Berliner Opernplatz am 13. Mai 1933 erinnerte, gab 1947 zusammen mit Richard Drews die Anthologie *verboten und verbrannt* heraus; es dauerte bis 1983, ehe sie neu aufgelegt wurde.

**37** Vgl. zusammenfassend Wolfgang Leppmann: *Die Roaring Twenties*, 1992. – Das internationale Interesse an den Zwanziger Jahren bezeugt auch die Ausstellung *Les Années 20* in Montreal mit begleitender Publikation, 1991; hier wurden die Metropolen New York, Paris, London, Berlin und Köln thematisiert. – Zu Architektur und Design siehe außerdem *Berlin 1900–1933*, ein von Tilmann Buddensieg herausgegebenes Ausstellungsbuch, 1987.

deutschen Zwanziger Jahren einen zweiten Namen gab: *Weimarer Kultur*.<sup>38</sup> Weimar, die kleine thüringische Residenzstadt, in der Goethe und Schiller an der Wende des 18. Jahrhunderts lebten und wirkten, ist ein Symbol kultureller Blüte; hier fand Deutschland zu einer literarischen Klassik.<sup>39</sup> Die hektische Großstadt Berlin ist ein ganz anderes Pflaster als das beschauliche Weimar. Die deutsche Republik benannte sich aber nach dem Tagungsort der Nationalversammlung, die bis zum Sommer 1919 eine Verfassung ausarbeitete; man spricht von der Weimarer Republik. Deshalb konnte das Attribut »weimarisches« auf die Kultur der Zeit übertragen werden. Gay betont, dass im Projekt einer republikanischen Erneuerung der Geist der Weimarer Klassik aufgenommen wurde. Den Machtstaat Bismarck'scher Prägung sollte nach der Revolution von 1918/19 ein Kulturstaat ablösen; in den Jahren der ersten deutschen Demokratie trat er zumindest in Ansätzen hervor, auch wenn seine liberal und sozialistisch gesinnten, kulturell modern orientierten, oft jüdischen Anhänger und Verteidiger in mancher Hinsicht Außenseiter blieben.<sup>40</sup>

Das geteilte Berlin – die kriegszerstörte, an der Front des Kalten Krieges gelegene Stadt, die seit 1961 von einer Mauer durchzogen war – musste die Wiederaneignung der Zwanziger Jahre etwas angehen. »Berlin, wie es war«, existierte nicht mehr; die Stadt lag in Trümmern und konnte nur langsam wieder aufgebaut werden.<sup>41</sup> Der Blick zurück drängte sich auf, zumal seit den 1970er Jahren das Interesse an Geschichte insgesamt wuchs. Bald erreichte die Welle der großen Geschichtsausstellungen den Westteil Berlins.<sup>42</sup> Die 750-Jahrfeier 1987 bot Gelegenheit für eine opulent ausgestattete geschichtliche Retrospek-

**38** Vgl. P. Gay: *Weimar Culture. The Outsider as Insider*, 1968. Der deutsche Titel lautet: *Die Republik der Außenseiter*. Vgl. auch Eric D. Weitz: *Weimar Germany*, 2007.

**39** Vgl. etwa Dieter Borchmeyer: *Die Weimarer Klassik. Eine Einführung*, 1980.

**40** Peter Gay wurde in Berlin geboren und wuchs hier auf; er hieß mit Nachnamen Fröhlich. Sein Leben wirft also, mit den Worten seiner Jugendbiographie gesprochen, eine »deutsche Frage« auf, denn er musste seine Heimat verlassen. Vgl. ders.: *Meine deutsche Frage. Jugend in Berlin, 1933–1939*, 1999.

**41** *Berlin, wie es war* heißt ein Film von Leo de Laforgue, der 1950 erstmals zu sehen war. Er zeigt Berlin vor der Zerstörung im Zweiten Weltkrieg. – In der Nachkriegszeit sehnte man sich auch nach dem Kurfürstendamm, dem vornehmen Boulevard des Berliner Westens, wie er früher einmal gewesen war. Vgl. Pem (i.e. Paul Marcus): *Heimweh nach dem Kurfürstendamm. Aus Berlins glanzvollsten Tagen und Nächten*, 1952. Für die Neuauflage 2013 wurde der Titel *Zwischen zwei Kriegen* gewählt. Vgl. jetzt die von Michael Zajonz und Sven Kuhrau besorgte Publikation, welche die ursprüngliche Formulierung wieder aufgreift: *Heimweh nach dem Kurfürstendamm*, 2010. – Eine interessante Anthologie mit kurzen Texten aus den Zwanziger Jahren gaben Willy Haas und Rolf Italiaander bereits 1957 unter dem Titel *Berliner Cocktail* heraus.

**42** *Tendenzen der zwanziger Jahre* waren 1977 das Thema der 15. Europäischen Kunstausstellung, einer Schau des Europarats. – Mit der Ausstellung *Berlin – Paris* ordnete sich die geteilte Stadt

tive. In einer inszenierten Ausstellung *Berlin, Berlin* wurde im kaiserzeitlichen Dekor des Martin-Gropius-Baus eine mit futuristischen Metaphern operierende massige Architektur platziert; sie war ein Sinnbild von »Metropolis«. <sup>43</sup> Der eingeschürzte westliche Teil Berlins – die Mauer verlief direkt am Ausstellungsgebäude entlang – feierte sich als ehemals »schnellste Stadt der Welt«. <sup>44</sup> Am Anhalter Bahnhof, einem großen, einst sehr belebten, kriegsbeschädigten und in der Nachkriegszeit weitgehend abgerissenen Kopfbahnhof, fand eine weitere Schau mit dem sprechenden Titel *Mythos Berlin* statt. <sup>45</sup>

Die internationale, pluralistische Kultur der Zwanziger Jahre nahm als legendäre Vergangenheit im Selbstverständnis Berlins mit der Zeit einen immer größeren Stellenwert ein. Sie füllte ein Vakuum, denn die Stadt hatte ihre frühere Position eingebüßt. Plötzlich schaute Berlin, einst ganz auf die Zukunft hin orientiert, zurück. <sup>46</sup> Und zwar auf die Zwanziger Jahre: Nicht als »Spree-Athen«, das es in Aufklärung und Vormärz gewesen sein mag, sondern als »Spree-Chicago« <sup>47</sup> suchte die Stadt eine mythische Identität. Seit dem Fall der Mauer 1989 mag sich die Lage ein wenig geändert haben. Berlin ist inzwischen wieder Hauptstadt und zieht Künstler ebenso wie Touristen an; Normalität kehrt zurück. Trotzdem sind die Twenties im Haushalt des Gedächtnisses noch anwesend – nun endgültig als ein zwar kulturell wichtiges, aber doch irgendwie entrücktes, »klassisches« Zeitalter.

von neuem in die Reihe der großen europäischen Metropolen ein. Vgl. *Berlin – Paris, 1900–1933*, 1979.

**43** Zum Film *Metropolis* vgl. Kapitel V.

**44** Vgl. den von Gottfried Korff und Reinhard Rürup herausgegebenen Katalog *Berlin, Berlin. Die Ausstellung zur Geschichte der Stadt*, 1987, S. 459 (Überschrift von Raum 29 der Ausstellung). – Die Ausstellungsarchitektur wird in einer Dokumentation *Berlin, Berlin. Bilder einer Ausstellung*, 1988, bildlich festgehalten.

**45** Vgl. *Mythos Berlin*, 1984 und 1987.

**46** Innerhalb der Berlin-Literatur liegen neben zahlreichen Ausstellungskatalogen, etwa zum Stadtjubiläum 1987, nur wenige zusammenfassende Studien zur Kultur der Zwanziger Jahre vor. In der Fülle an Publikationen überwiegen Reiseführer und Schriften mit lokalem Kolorit. Weit verbreitet ist die feuilletonistische Stadtgeschichte *Berlin. Schicksal einer Weltstadt* des Journalisten und Schauspielers Walther Kiaulehn, zuerst 1958. – Sehr informativ: Michael Bienert, Elke Linda Buchholz: *Die zwanziger Jahre in Berlin. Ein Wegweiser durch die Stadt*, 2013. – Siehe ferner den von Manfred Görtemaker herausgegebenen vielseitigen Sammelband *Weimar in Berlin. Porträt einer Epoche*, 2002.

**47** Vgl. etwa Jules Huret: *Berlin um Neunzehnhundert* [1909], 1997, S. 45.

## 2. EINE ZEIT OHNE EIGENSCHAFTEN?

---

Was aber steckt hinter der Legende von den Zwanziger Jahren, deren Entstehung soeben skizziert wurde; auf welche Gegebenheiten verweist sie? Merkmale, die dem Jahrzehnt jenseits der bloßen Mythisierung zugeordnet werden können, scheinen um 1960 nicht leicht fassbar gewesen zu sein, denn man sprach, Robert Musil variierend, von einer »Zeit ohne Eigenschaften«. <sup>48</sup> Die Vorstellungen, die verbreitet sind, haben seitdem wohl an Plastizität gewonnen. Bei einem Streifzug durch die umfangreiche Literatur stößt man allerdings auf eine Vielzahl von Charakterisierungen; sie umreißen das Bild einer widersprüchlichen Einheit von Glanz und Misere, in der helle und dunkle Farbtöne miteinander vermischt sind. Das Jahrzehnt wird als quirlig, gefährlich, glanzvoll und unglücklich sowie als schillernd, verrucht, wild und sündig bezeichnet, <sup>49</sup> ferner als golden, ob- schon krisenhaft, als modern und doch klassisch sowie als cool – das heißt als wesensverwandt mit unserer Gegenwart.

Thilo Koch, ein Berliner Journalist, wählte 1970 die Formel von den *goldenen zwanziger Jahren* als Buchtitel. <sup>50</sup> Dabei war ihm bewusst, dass das Jahrzehnt unterschiedliche Gesichter besaß, auch traurige, wenn nicht böartige und fratzenhafte. Trotz ihrer allenfalls partiellen Berechtigung wird die Wendung jedoch bis zum heutigen Tag immer wieder genutzt. Freilich mit Einschränkungen: Wenn man die Dekade als »golden« bezeichnet, so folgt meist ein »Ja, aber« auf dem Fuße, denn es handelt sich nicht nur um Jahre der kulturellen Blüte, sondern auch einer tiefen Krise.

Wie aber fügt sich das zusammen? Diese Frage rührt an das Fundament kulturgeschichtlicher Entwürfe. Es war früher einmal ausgemacht, dass sich

**48** Ein früherer Sammelband trägt, angelehnt an Musils großes Romanfragment *Der Mann ohne Eigenschaften*, den Titel *Die Zeit ohne Eigenschaften. Eine Bilanz der zwanziger Jahre*, 1961. Er geht auf eine Vortragsreihe in München vom November 1960 zurück.

**49** Vgl. etwa Birgit Haustedt: *Die wilden Jahre in Berlin*, 2002, Ute Scheub: *Wild nach Leben. Szenen in den zwanziger Jahren*, 2002, und Mel Gordon: *Sündiges Berlin. Die Zwanziger Jahre: Sex, Rausch, Untergang*, 2011.

**50** Vgl. Th. Koch: *Die goldenen zwanziger Jahre*, 1970. – Bärbel Schrader und Jürgen Schebera setzen Anführungszeichen: *Die »goldenen« zwanziger Jahre. Kunst und Kultur der Weimarer Republik*, 1987. – Abgekürzt spricht man von den *goldenen Zwanzigern*; so lautet der Titel einer CD des wohl bekanntesten Sängers von Arbeiterliedern, Ernst Busch, 2001, und so hat auch die Kunsthalle Mannheim die Wendung in sehr informativen Themenheften aufgegriffen: *Tanz auf dem Vulkan. Die Goldenen 20er in Bildern, Szenen und Objekten*, 1994.

Herrschaft und Kunst parallel entfalten. Macht und Wohlstand auf der einen Seite, Kunst und Kultur auf der anderen hängen einer solchen Auffassung zufolge in ihrer Entwicklung aufs Engste zusammen. Es wird vorausgesetzt, dass es eine Abfolge von Aufstieg, Blüte und Verfall gibt, die das Ganze einer Epoche umgreift. In den Zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts wurde diese gängige Vorstellung obsolet: Künstlerischer Reichtum und politisch-soziale Krise trafen zusammen. Und obschon die Kultur des Jahrzehnts gerade in Berlin, einer Metropole und Hauptstadt, angesiedelt ist, war sie – zumindest in wichtigen Teilen – minoritär, subkulturell, oppositionell und umstritten. Sie wurde auf üble Weise, nicht zuletzt antisemitisch, angefeindet, bekämpft und schließlich zerstört. Die Zwanziger Jahre waren kein »goldenes Zeitalter« im landläufigen Sinne.

Ein kulturelles Selbstverständnis, durch das ihnen Klassizität zugesprochen wird, ist dennoch weit verbreitet. Der Historiker Detlev J.K. Peukert sprach von »Krisenjahren der klassischen Moderne«. <sup>51</sup> Diese Bestimmung, bei der die Kunstgeschichte Pate steht, <sup>52</sup> führt die Epoche an unsere Gegenwart heran: klassisch ist sie *für uns*. Peukert begreift die Jahrzehnte zwischen Gründerzeit und Nationalsozialismus als Geburtsstunde jener Welt, in der wir leben. Die Situation krisenanfälliger Modernität sei noch ganz die unsrige, urteilte er. Die Jahrhundertwende – also die Zeit um 1900 – »probte unsere heute noch gegenwärtige Lebensform, gestaltete sie klassisch aus.« In den Zwanziger und den frühen Dreißiger Jahren erwies sie sich dann als instabil und wenig resistent gegenüber einem Zivilisationsbruch von größter Tragweite. <sup>53</sup>

Diese Deutung vermag zu erklären, warum uns die Twenties nach wie vor in ihren Bann ziehen; was uns mit ihnen verbindet, wird im Begriff der Moderne zu fassen gesucht. Unter ihn fallen Phänomene, die wir aus unserer Gegenwart gut kennen: technischer Fortschritt, die Wechselfälle des kapitalistischen Wirtschaftens, die zunehmende internationale Verflechtung, die heute Globalisierung genannt wird, Migration und Verstädterung. Mit Blick auf das Berlin der Zwanziger Jahre findet die Kategorie der Moderne überdies eine anschauliche Bestätigung im Leben der Großstadt: »Tempo« war nicht umsonst ein Schlagwort der Zeit. Die ganz alltägliche Unruhe, Hektik und Geschäftigkeit, die Eile des Alltags, der großstädtische Verkehr und die neuen, zeitsparenden technischen Medien der Kommunikation vom Telefon bis zum Radio verweisen auf die unablässige Entstehung des Neuen, auch auf den Siegeszug von Aktualität

<sup>51</sup> D.J.K. Peukert: *Die Weimarer Republik. Krisenjahre der Klassischen Moderne*, 1987.

<sup>52</sup> Zum kunstgeschichtlichen Hintergrund siehe einleitend Uwe M. Schneede: *Die Kunst der Klassischen Moderne*, 2009.

<sup>53</sup> D.J.K. Peukert, a.a.O., S. 11 f. – Dieser Ansatz reflektiert die schwieriger gewordene ökonomische Lage der Bundesrepublik Deutschland in den 1980er Jahren und stimmt mit dem damaligen Lebensgefühl überein.

und Mode. Belebte Straßen mit hastigen Passanten symbolisieren eine spezifisch moderne Dynamik.<sup>54</sup> 1924 wurde am Potsdamer Platz – erstmals in Berlin – ein Verkehrsturm mit Ampel aufgestellt.

Modernität und Krise in Bezug auf die Zwanziger Jahre kombiniert zu sehen, ist suggestiv und durchaus plausibel. Doch lässt sich die Kunst, die damals neuartig war, in diese Perspektive einbeziehen? Anders gefragt: Ist die Kunst-Moderne mit dem modernen Leben in seinen unterschiedlichen Facetten so eng verbunden, dass beides ohne Abstriche in dieselbe Schublade passt? Oder werden hier Phänomene, die wenig miteinander gemeinsam haben, missverständlich mit demselben Wort »modern« belegt? Das wäre denkbar, weil das abstrakte Konzept der Moderne vieles abdeckt und durchaus auch Gegensätze umgreift.

Ein Weg, die Besonderheit der Dekade konkreter zu beschreiben, besteht darin, ihr eine bestimmte Atmosphäre, ein Lebensgefühl und – damit verbunden – einen Stil zuzuordnen, wie es bereits zeitgenössisch im Schlagwort von der *Neuen Sachlichkeit* anklingt.<sup>55</sup> Die *Erfahrung* von Modernität und der Umgang mit ihr werden dann in den Blick genommen. Eine darauf bedachte Interpretation legte der Literaturwissenschaftler Helmut Lethen vor; er destillierte aus der Literatur der Zwanziger Jahre eine Art von Moralistik heraus und stieß auf »Verhaltenslehren der Kälte«, in denen sich auch ein bestimmtes Menschenbild kundtut. Die typische emotionale Verfassung um die Mitte des Jahrzehnts, die in neusachlichen Romanen und Gedichten zum Ausdruck kommt, weist, bildlich gesprochen, Temperaturen im Minus-Bereich auf.<sup>56</sup>

Lethen liest Texte von Bertolt Brecht, Walter Serner, Marieluise Fleißer, Arnolt Bronnen, Franz Blei und Ernst Jünger unbeschadet ihrer fiktionalen Natur wie Ratgeber; er befasst sich mit den in ihnen erkennbaren Strategien der Selbstbehauptung, ja des Überlebens. In Literatur fließen tatsächlich unter-

**54** Vgl. etwa Bodo-Michael Baumunk: *Die schnellste Stadt der Welt*, 1987. – Die Straße als Motiv von Graphiken der Zwanziger Jahre behandelt der von Annelie Lütgens herausgegebene, geschmackvolle Band *Straßen und Gesichter*, 2012. – Mit diesem verwandt sind die immer noch sehenswerten *Bilder aus der großen Stadt*, bestehend aus Druckgraphik und Handzeichnungen, die Alexander Dückers 1978 zusammengestellt hat.

**55** Vgl. hierzu Kapitel IV, 5.

**56** Helmut Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, 1994. Vgl. auch ders.: *Der Habitus der Sachlichkeit in der Weimarer Republik*, 1995. – Siehe als Hintergrund auch Lethens Dissertation *Neue Sachlichkeit, 1924–1932. Studien zur Literatur des »weißen Sozialismus«*, 1970, und die gemeinsam mit Hans-Thies Lehmann verfasste Schrift: *Brechts »Hauspostille«. Text und kollektives Lesen*, 1978. – Die Literaturwissenschaftlerin Sabina Becker kritisiert Lethens Ansatz; ihr geht es darum, die Neue Sachlichkeit als eine genuin ästhetische Position zu begreifen. Vgl. dies.: *Neue Sachlichkeit*, 2000, Bd. 1, bes. S. 30–34.

schiedlichste Erfahrungen mit der jeweiligen Gegenwart ein, aus denen Leser Schlüsse ziehen können, und es werden existentielle Probleme, die viele, wenn nicht alle Menschen betreffen, angeschnitten. Nicht die schlechtesten Erzählungen und Romane äußern sich zumindest indirekt zu der Frage, wie man in der Welt zurechtkommen kann; sie lassen sich deshalb außerästhetisch rezipieren. Es geht, wenn man so will, um Ansichten vom Gelingenden – oder scheiternden – Leben unter bestimmten Zeitumständen. In diesem Sinne bezeichnet Lethen im Untertitel seines Buches »Lebensversuche zwischen den Kriegen« als sein Thema.

Die tatsächlichen Lebensverhältnisse können freilich in ihrer Unabhängigkeit von aller literarischen Imagination niemals ganz ausgeklammert werden. Lethen reduziert diese Realität auf einen sehr allgemeinen Sachverhalt: »In Augenblicken sozialer Desorganisation, in denen die Gehäuse der Tradition zerfallen und Moral an Überzeugungskraft einbüßt,« würden »Verhaltenslehren gebraucht, die Eigenes und Fremdes, Innen und Außen unterscheiden helfen.«<sup>57</sup> In den Zwanziger Jahren waren festgefügte Ordnungen zerbrochen und es fehlte, daraus resultierend, an Orientierung. Wie Lethen darlegt, kam eine »pessimistische Anthropologie« auf, mit deren Hilfe aus der Erfahrung von Krieg und Gewalt, enttäuschter Revolution und Dauerkrise Schlüsse gezogen wurden.<sup>58</sup> Die Tugenden, die nun Beachtung fanden, waren nicht etwa Betroffenheit oder Einfühlung, sondern Klugheit und diplomatisches Geschick, denn gerade sie sind im gesellschaftlichen Kampf ums Dasein brauchbar. In einer – übrigens männlich dominierten<sup>59</sup> – Welt, in der die Beziehungen der Menschen zueinander kühl und nicht selten frostig sind, legten auch die Künste ihr romantisch-idealistisches Gewand ab und wurden ihrerseits cool. –

Die vorgestellten unterschiedlichen Interpretationen der Zwanziger Jahre sind, jede für sich genommen, bedenkenswert. Das Fazit ist jedoch zwiespältig: Die Kultur gerade dieser Epoche lässt sich nicht auf wenige Eigenschaften und Merkmale festlegen; dazu war sie viel zu veränderlich und widersprüchlich. Modernität bedeutete damals, gerade auch in ästhetischer Hinsicht, Pluralität. Es ist nicht einmal gesagt, dass gleichzeitige Entwicklungen in den verschiedenen künstlerischen Sparten, etwa in Literatur und Bildender Kunst, miteinander harmonieren oder auch nur vergleichbar sind.

Der englische Publizist und Herausgeber der Werke Brechts, John Willett, beginnt sein nach wie vor lesenswertes Buch über die linksgerichteten künstlerischen Strömungen im Europa der Zwanziger Jahre mit dem Bericht über einen

57 H. Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte*, a.a.O., S. 7.

58 Ebd.

59 Vgl. ebd., S. 14.



Abend, an dem ein englischer Gast 1938 in ein Haus der Stuttgarter Weißenhof-Siedlung eingeladen war. Im Ambiente dieses Vorzeige-Projekts des Neuen Bauens hörte sich die kleine Gesellschaft, die dort zusammengefunden hatte, Songs aus der *Dreigroschenoper* auf Schallplatte an.<sup>60</sup> Alle wussten, dass die Musik Kurt Weills ebenso wie die Architektur des Hauses, das Mart Stam, ein holländischer Kommunist, entworfen hatte, dem nationalsozialistischen Verdikt der »entarteten Kunst« unterlag. Architektur und Musik schienen allein deshalb zusammenzugehören. Willett stellt trotzdem die Frage, worin eigentlich die inhaltliche Übereinstimmung bestehen könnte.<sup>61</sup> Eine Gemeinsamkeit ist das Entstehungsjahr 1927/28, und die Künstler sind Altersgenossen – aber reicht die Identität der Zeit und der Generation aus, um eine Verwandtschaft der Phänomene, die einer bestimmten Epoche angehören, annehmen zu können? Nicht unbedingt. Es kann nicht einfach unterstellt werden, dass *alle* Details eines kulturellen Zusammenhangs, aus welchen Gebieten des Lebens oder der Kunst sie auch stammen, eine Einheit bilden. Kein Zeitalter ist monolithisch.<sup>62</sup>

Was Kunst und Leben in den Zwanziger Jahren allerdings zusammenfügte, war der tiefgreifende politisch-gesellschaftliche Wandel, der in den einschneidenden Ereignissen dieser Jahre sichtbar wurde. Er forderte die Künste heraus, erschütterte aber auch die Existenz zahlreicher Menschen, über die Grenzen einzelner sozialer Milieus und weltanschaulicher Orientierung hinweg. Während die sich verändernde Welt zum Gegenstand ästhetischer Gestaltung wurde, veränderten sich zugleich die Institutionen der Kunst. Solche komplexen Vorgänge lassen sich, so schwierig ein solches Unternehmen ist, annähernd in die Form einer Erzählung einbinden; sie sollen in ihrer Verzahnung mit der turbulenten Geschichte der Weimarer Republik behandelt werden.

**60** Vgl. J. Willett: *Explosion der Mitte. Kunst und Politik, 1917–1933* [1979], S. 10 (engl.: *The New Sobriety. Art and Politics in the Weimar Period, 1917–1933*, 1979). In deutscher Übersetzung gibt es auch eine kurz gefasste Version. Ders.: *Die Weimarer Jahre* [1984].

**61** Diese Frage stellt sich auch für die Kunstwissenschaften, wird aber eher selten behandelt. Als ein mehrere Sparten umgreifender Überblick sei der von Eberhard Roters zusammengestellte, sehr lesenswerte Band *Berlin, 1910–1933. Die visuellen Künste*, 1983, genannt. – Eine Geschichtsschreibung, in der die künstlerischen Tendenzen der Zwanziger Jahre insgesamt behandelt wurden, gab es noch in den Siebziger und Achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts. Vgl. Jost Hermand, Frank Trommler: *Die Kultur der Weimarer Republik*, 1988 [1978], Walter Laqueur: *Weimar. Die Kultur der Republik*, 1977 (engl. Orig. 1974), und Bärbel Schrader, Jürgen Schebera: *Kunst-Metropole Berlin, 1918–1933*, 1987. Später überwogen Darstellungen, die sich auf jeweils eine künstlerische Sparte begrenzen. Zwei Beispiele seien angeführt: Der Sammelband *Literatur der Weimarer Republik*, 1995, ist sozialgeschichtlich orientiert. Mit der Bildenden Kunst befasst sich der Ausstellungsband *Kunst der Weimarer Republik*, 2004.

**62** Vgl. hierzu Ernst H. Gombrich: *Die Krise der Kulturgeschichte*, 1991. Der Aufsatz geht auf einen 1967 in Oxford gehaltenen Vortrag zurück.

Wenn man die Kultur der Zwanziger Jahre auf diese Weise ereignisgeschichtlich einbettet, so wird die Mitte der Epoche nicht unbedingt in einem Stil oder Habitus vermutet; die ästhetische Vielfalt ist unhintergebar. Stattdessen drängen sich die dramatischen Ereignisse von Krieg und Revolution bis zur Weltwirtschaftskrise als Bezugspunkte auf, denn in dieser Wirklichkeit mussten sich die Künste behaupten.<sup>63</sup>

Urbane Lebenswelt, politisch-soziale Krise und künstlerische Kreativität trafen im Berlin der Zwanziger Jahre zusammen, um nicht zu sagen: sie stießen aufeinander. Dieser Zusammenhang – oder muss es heißen: Zusammenprall? – soll in den Blick genommen werden.

### 3. ÜBER KUNST UND LEBEN

---

Die Zwanziger Jahre sind beinahe unüberschaubar oft thematisiert worden.<sup>64</sup> Nicht ganz so zahlreich sind gerade in den letzten zweieinhalb Jahrzehnten Veröffentlichungen, die Kunst und Leben gemeinsam und in ihren wechselseitigen Bezügen betrachten.<sup>65</sup> In der Kulturgeschichte unserer Tage scheut man sich, ästhetische Urteile zu fällen; die Künste werden deshalb gern ausgeklammert und wohl überhaupt für ein Randgebiet gehalten. Es gilt die Maxime: Kultur soll unter Verzicht auf normative Vorgaben lediglich beschrieben werden.<sup>66</sup>

**63** Es wäre möglich, an dieser Stelle den soziologischen Begriff der Konstellation einzuführen. Siehe hierzu René König, der sich auf Alfred Weber bezieht: *Zur Soziologie der zwanziger Jahre*, 1961, S. 82–84.

**64** Neben den im Vorigen schon genannten übergreifenden Darstellungen seien noch weitere Titel beispielhaft erwähnt: Peter Hoeres: *Die Kultur von Weimar. Durchbruch der Moderne*, 2008, gibt eine knappe kulturwissenschaftlich orientierte Darstellung. – Hans Ulrich Gumbrecht unternahm den Versuch, ein einziges Jahr zu fokussieren. Vgl. ders.: *1926. Ein Jahr am Rand der Zeit*, 2001 (Orig.: *In 1926. Living at the Edge of Time*, 1997) – Eine »physiognomische Kulturgeschichte« bietet der von Claudia Schmölders und Sander L. Gilman herausgegebene Band *Gesichter der Weimarer Republik*, 2000.

**65** Wenn man das Genre der Künstler-Biographie und die auf eine einzelne künstlerische Sparte konzentrierten Untersuchungen außer acht lässt.

**66** Der Ethnologe Kaspar Maase zum Beispiel vertritt eine solche Position der ästhetischen Indifferenz. Den Begriff der Kunst reklamiert er umstandslos für alles, was dem »grenzenlosen Vergnügen« der Vielen dient; es geht dann um Unterhaltung, etwa durch Radio oder Film, um Kirches, Tanz und Blaskapellen, Fußball, Groschenheft und Kino. Vgl. K. Maase: *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur*, 1997, und ders.: *Das Recht der Gewöhnlichkeit*, 2011. Von kulturkritischen Einstellungen jeglicher weltanschaulichen Färbung wendet sich ein solcher Standpunkt ab. Die einst einflussreichen Verdikte des Philosophen und Soziologen Theodor W. Adorno, der

Doch die Freude am Umgang mit Kunst und die Auseinandersetzung mit ihr – also mit kulturellen Erzeugnissen, die Maßstäben ästhetischer Qualität genügen – sind ein unentbehrlicher Teil des menschlichen Lebens; die Künste können deshalb nicht einfach unter den Tisch gekehrt werden. Und die Werke von damals, die heute noch bekannt sind und geschätzt werden, haben in gewisser Weise eine Bewährungsprobe bestanden. Warum sollte man sich darauf kaprizieren, kulturelle Produkte hervorzukramen, die durchschnittlich und – aus heutiger Sicht – langweilig sind, und dabei auslassen, was uns über den Abstand der Jahrzehnte hinweg anspricht?<sup>67</sup>

Allerdings: Der künstlerische Ertrag der Zwanziger Jahre ist bestritten worden. Entgegen Plessners zitierter Eloge haben ihn Verfechter der »reinen« Kunst als gering eingestuft. Das Jahrzehnt markiere, so die Behauptung, geradezu das *Ende der Kunstperiode*. Der Musikwissenschaftler Rudolf Stephan glaubte feststellen zu müssen: »Die Mauer zwischen Kunst und Nichtkunst wurde bestürmt, schließlich überwunden, endlich geschleift.« Diese negative Bilanz findet sich ausgerechnet im Programmheft der Berliner Festspiele 1977, das die Dekade regelrecht feiert.<sup>68</sup> Inmitten einer geradezu modischen Beschwörung des Jahrzehnts äußerte der Experte für die Zweite Wiener Schule einen substanziellen Vorbehalt. Mit dem »Zusammenbruch der Vorkriegswelt« sei der »Zweifel an der Kunst« aufgekommen – dass dies bedauerlich ist, wird vorausgesetzt.

Eine solche ebenso kulturkritische wie -pessimistische Einschätzung ist aber nicht gerechtfertigt. Gewiss: Das Ideal einer Kunstszene, die nur mit sich selbst befasst ist, wurde in den Zwanziger Jahren in Frage gestellt. Die überkommene Auffassung vom Wert der Kunst blieb nicht mehr unangefochten; jetzt zeigte sich, dass sie in soziale Verhältnisse eingebettet war, die aus den Fugen gerieten. Die Kultur des Bürgertums, wie sie sich im 19. Jahrhundert entfaltet hatte, verlor allmählich an Kraft und Einfluss<sup>69</sup> – und mit ihr auch die Leitvorstellung einer dem Alltag, wenn nicht dem Leben insgesamt enthobenen Kunst.

die Manipulationen der »Kulturindustrie« geißelte, treten in den Hintergrund. Vgl. hierzu nicht zuletzt Th. W. Adorno, Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung* [1944]. – Zum heutigen Diskussionsstand siehe auch Heinz Steinert: *Kulturindustrie*, 2008.

**67** Das führt freilich dazu, dass mit »den« Zwanziger Jahren eine kulturelle Sphäre identifiziert wird, die viele damals lebende Menschen nur teilweise oder gar nicht erreichte. Sie ist jedoch für uns Nachgeborene besonders interessant; ex post wurde sie – mit einer gewissen Berechtigung – zum Inbegriff des Jahrzehnts.

**68** Vgl. Rudolf Stephan: *Zur Musik der 20er Jahre*, 1977, S. 46 f. – Stephan veröffentlichte seinen Beitrag leicht verändert in: *Erprobungen und Erfahrungen. Zu Paul Hindemiths Schaffen in den zwanziger Jahren*, 1978.

**69** Vgl. Hans Mommsen: *Die Auflösung des Bürgertums seit dem späten 19. Jahrhundert* [1987].