

**Das Phänomen der Bewegung
in der amerikanischen Literatur und Kunst
des Modernismus**

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt von

Chrysanthi Kotrouzinis

aus Köln

2007

gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn

Prüfungskommission:

Prof. Dr. Klaus Peter Schneider, Institut für Anglistik, Amerikanistik und Keltologie
(Vorsitzender)

Prof. Dr. Lothar Hönnighausen, Institut für Anglistik, Amerikanistik und Keltologie
(Betreuer und Gutachter)

Prof. Dr. Heinrich Josef Klein, Institut für Kunstgeschichte und Archäologie
(Gutachter)

Prof. Dr. Norbert Finzsch, Historisches Seminar, Anglo-Amerikanische Abteilung, Uni-
versität Köln (weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 05. September 2006

Diese Dissertation ist auf dem Hochschulserver der ULB Bonn elektronisch publiziert:
http://hss.ulb.uni-bonn.de/diss_online

Inhalt

4I. Einleitung: Bewegung – Raum – Zeit	5
II. Eine Nation in Bewegung: Bewegungsdarstellungen und die Symbole des „modernen“ Amerika	11
1. Bewegung und Selbstbewusstsein im Land der unbegrenzten Möglichkeiten	14
2. Symbole der Bewegung und der Dynamik	25
2.1. Die Dynamik des Chaotischen und die Ordnung der amerikanischen Großstadt: Die Stadt als Collage und Gitter	28
2.2. New York als Zentralbeispiel für die bewegte Stadt	40
2.3. Bewegungsverläufe des Aufstiegs, Aufsteigens und Überbrückens: Wolkenkratzer und Brücken	56
2.4. <i>The Sounds of the City</i>	69
2.5. Der Feuerwehrwagen als Motiv der Großstadt und der Bewegung	76
2.6. Die neue Bewegungsfreiheit und <i>The Instruments of Power</i> : Lokomotive – Automobil – Flugzeug	87
3. Der Rhythmus der Maschine	130
3.1. Funktion und Aesthetik – Strukturen und Muster: Bewegungsstandards	135
3.2. mechanomorph – anthropomorph: Die menschliche Bewegung und das Bild der Maschine	143
3.3. Die progressive Industrienation: Betriebsamkeit, Geschäftigkeit, Wachstum	152

4. Der Rhythmus des Lebens: Bewegung als Ausdruck von Vitalität und Lebenslust	161
4.1. Tanz: Die perfektionierte Bewegung des Körpers im Rhythmus der Zeit	173
4.2. Trunkenheit: Das Kreisen im Kopf	195
4.3. <i>The Movies</i> : Bewegung im Kopf	204
III. <i>Keep on Running</i> : Bewegung als Ziel	213
1. <i>Paths of Glory</i> : Bewegung in die Illusionen	218
2. <i>Expatriates</i> und Andere: Ruhelosigkeit, Ziellosigkeit, Flucht	228
V. Schlussbetrachtung: Die Bewegung als Charakteristikum der amerikanischen Identität	239
Abbildungen	244
Abbildungsverzeichnis	256
Literaturverzeichnis	263

I. Einleitung: Bewegung – Raum – Zeit

Der Begriff „Moderne / Modernismus“ fasst literatur- und kunsthistorisch die Stilrichtungen zusammen, die sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts auf internationaler Ebene formierten, dabei ästhetisch-stilistische Experimente gegen einen traditionellen Formenkanon einsetzten, und bis etwa zum Zweiten Weltkrieg wirkten. Diese Epoche zeichnet sich in erster Linie durch eine Haltung des Aufbruchs, der Rebellion, des Avantgardismus aus. „Übergang als Dauerzustand“¹ ist ihr herausragendes Kennzeichen.

Die Tendenz des Modernismus, das Neue, Innovative, Zukunftsorientierte zu betonen, findet ihre Entsprechung in der Rolle Amerikas als der „neuen Welt,“ von der man annahm, dass sie neue Ideen, Konzepte und Initiativen begrüßt und unterstützt. Der Aufstieg Amerikas als Welt-, Industrie- und Kulturmacht, wie im Schlagwort *American Century*² – als eine weitere Bezeichnung für das 20. Jahrhundert – deutlich wird, ist eng verknüpft mit der Moderne im kulturhistorischen sowie sozio-politischen Sinne. Amerika ist das Land, in dem der Drang nach neuen Wegen und Lösungen, sowie die von ihm initiierten Innovationen selbstverständlicher akzeptiert werden und gesellschaftliche oder sozio-historische Strukturen eine weniger zentrale Rolle zu spielen scheinen. Vorrangig zählt – zumindest in der amerikanischen Ideologie – das Individuum und seine Leistungen. Das Amerika-Bild, so wie es sich im amerikanischen wie internationalen Bewusstsein wiederfindet, ist geprägt von der Vorstellung der Modernität als dem Zeitgemäßen und dem Innovativen sowie von den Errungenschaften und dem veränderten, schnelleren Rhythmus des „modernen“ Lebens, wie ihn gerade die 1920er Jahre, die *Roaring Twenties*, vorführen. Mit der Ausformung dieses Bildes geht die Entwicklung des nationalen Selbstbewusstseins, der Identität Amerikas als politisch und kulturell eigenständige Nation, einher.

Das Phänomen der Bewegung, das im Zentrum dieser Dissertation steht, leistet einen entscheidenden Beitrag zur Formung dieses Amerika-Bildes. Als erster Schritt bei der Untersuchung der Bedeutung der Bewegung in der amerikanischen Literatur und Kunst des Modernismus, ist eine Begriffsdefinition erforderlich, die jedoch nur ansatzweise die Komplexität dieses Phänomens umschreiben kann:

¹ Dieter Hoffmann-Axthelm, *Die dritte Stadt*, Frankfurt 1993, S. 101.

² Das 20. Jahrhundert wird vielfach *The American Century* genannt: Norman und Mindy Cantors kulturhistorische Publikation trägt diesen Titel; das Whitney Museum of American Art in New York richtete eine ganze Ausstellung aus zu dem Thema und mit diesem Titel, etc.

Bewegung, *motion*, ist von existentieller Bedeutung, weil sie alles in uns und um uns herum bestimmt. Als literatur- und kunsthistorisches Phänomen lässt sie keine absolute Definition zu, da Bewegung sich aus einer Vielzahl von Gegebenheiten zusammensetzt, ganz unterschiedliche Folgen hat und in vielen Lebensbereichen wirkt.

Physikalisch gesehen gibt es drei grundsätzliche Bewegungsformen: Bewegung, Beschleunigung und Bewegungslosigkeit. Ein Körper verharrt so lange im Zustand der Ruhe oder der Bewegungslosigkeit bis eine äußere Kraft auf ihn einwirkt und diesen Zustand ändert, nämlich in den einer Bewegung. Die Änderung der Bewegung in der Zeit ist die Beschleunigung. Die Zeit, in der ein bestimmter Weg zurückgelegt wird, wird als Geschwindigkeit definiert. Bewegung bedeutet somit auch „Ortsveränderung, d.h. [...] eine Veränderung in der Ordnungsrelation zwischen koexistierenden Körpern im Raume.“³ Dadurch erklärt sich die Verknüpfung der Bewegung mit Raum und Zeit als zentrale Faktoren für ihre Wahrnehmung. Hegel brachte dies 1833 zum Ausdruck:

Wenn wir von der Bewegung überhaupt sprechen, so sagen wir: Der Körper ist an einem Orte, und dann geht er an einen anderen Ort. Indem er sich bewegt, ist er nicht mehr am ersten, aber auch noch nicht am zweiten [...]. Bewegen heißt aber: an diesem Orte seyn, und zugleich nicht; dies ist die Kontinuität des Raums und der Zeit, – und diese ist es, welche die Bewegung erst möglich macht.⁴

Bewegung wird demnach nur in Zusammenhang mit Raum und Zeit wahrgenommen und „funktioniert“ mit ihrer Hilfe. Daraus folgt aber auch, dass Bewegung sich als „Selbstbewegung“ erklärt: „[...] Ein Gegenstand verwirklicht sich erst in der Bewegung. [...] ,Das Wesen der Bewegung ist zugleich die Bewegung des Wesens.’“⁵

Bewegung ist biologisch gesehen die Grundlage des Lebens. Jede Pflanze, jedes Lebewesen unterliegt Gesetzmäßigkeiten, die von verschiedenen Bewegungsformen geprägt und abhängig sind, wie Wachstum, Jahreszeiten, Tod. Darüber hinaus haben Lebewesen, physiologisch betrachtet, Organe zur Fortbewegung entwickelt (Beine, Flügel), sowie Organe zu ihrer Wahrnehmung. Jede Form von

³ Hans Jörg Sandkühler (ed.), *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaft*, Hamburg 1990, S. 378.

⁴ Hegel zitiert nach Hans Jörg Sandkühler (ed.), *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaft*, Hamburg 1990, S. 379.

⁵ vgl. F. Kaulbach, *Der philosophische Begriff der Bewegung*, Köln/Graz 1965, S. 23; zitiert in Norbert Herolds *Essay über Bewegung* in: Hermann Krings / Hans M. Baumgartner / Christoph Wild (eds.), *Handbuch philosophischer Grundbegriffe. Studienausgabe Band 1: Das Absolute – Denken*, München 1973, S. 211.

Veränderung – biologischer oder psychologischer Art – ist ein Beweis für die unterschiedlichsten Bewegungsprozesse.

Zusammenfassend kann man sagen: *Life is Motion*.⁶ Doch gerade weil Leben und Bewegung eine Einheit bilden, gehen wir mit einer großen Selbstverständlichkeit mit dem Phänomen Bewegung um. Erst die Wahrnehmung von Geschwindigkeit führt zu der Realisierung von Bewegung und dadurch zu einer Veränderung der Betrachtungsweise von Bewegung. Dieser Umstand ist besonders augenfällig ab Ende des 19. bis etwa Mitte des 20. Jahrhunderts, also in der Zeit der Moderne.

Das führt zurück zu dem Bild Amerikas als der modernen, innovativen Nation, die als der Inbegriff des Glaubens an Fortschritt und technologische Errungenschaften im 20. Jahrhundert gilt. Das führt uns auch zu dem Gemälde, das den Anstoß für diese Dissertation gab: Marcel Duchamps *Nude Descending a Staircase, No. 2*, von 1912. Das Bild zeigt eine Figur, die eine Treppe hinuntergeht, in genau diesem Moment ihrer Bewegung, und zwar, wie Hegel es formulierte, während „[ihr] Körper [...] an einem Orte [ist], und dann geht er an einen anderen Ort. Indem er sich bewegt, ist er nicht mehr am ersten, aber auch noch nicht am zweiten [...]. Bewegen heißt aber: an diesem Orte seyn, und zugleich nicht.“⁷ Duchamp zeigt, wie Kontinuität und Simultaneität sich auf die Bewegungswahrnehmung und -darstellung auswirken:

[I] wanted to create a static image of movement: movement is an abstraction, a deduction articulated within the painting, without our knowing if a real person is or isn't descending an equally real staircase. [...] Fundamentally, movement is in the eye of the spectator, who incorporates it into the painting.⁸

Als Inspiration für Duchamp haben sich die wissenschaftlichen Studien – die Chronophotographien – des französischen Arztes Etienne Jules Marey und die photographischen Dokumentationen des anglo-amerikanischen Photographen E. Muybridge erwiesen, die unabhängig voneinander die Analyse von Bewegungsabläufen bei Menschen und Tieren zum Ziel hatten.⁹

Natürlich hat es auch vor Duchamp Bewegungsdarstellungen in Literatur und Kunst gegeben. Schlachtszenen in Historienbildern sind genauso durchdrungen

⁶ Wallace Stevens betitelte so eines seiner Gedichte; in: *The Collected Poems of Wallace Stevens*, New York 1967; aus: *Harmonium*, 1923, 1931, 1937, S. 83.

⁷ Siehe Fußnote 5.

⁸ Marcel Duchamp in einem Interview mit Pierre Cabanne; zitiert aus: Robert M. Crunden, *American Salons: Encounters with European Modernism, 1885-1917*, New York 1993, S. 433.

⁹ Siehe zu diesem Thema z.B. Marta Bram, *Picturing Time. The Work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*, Chicago 1992.

von Bewegung wie mittelalterliche Folterszenen; Degas liebte es, Pferderennen und Ballettszenen zu malen; Toulouse-Lautrec war ebenfalls vom Tanz fasziniert. Doch Duchamps Verdienst ist, wenn auch nicht intendiert, die amerikanische Kunst mit diesem Bild, in dem er gewissermaßen eine futuristische Haltung einnimmt, revolutioniert zu haben. Nachdem es 1913 auf der *Armory Show*¹⁰ in New York verspottet, kritisiert, aber vielbeachtet worden war, war Duchamp mit seiner für Amerika völlig neuen Betrachtungs- und Darstellungsweise von Bewegung zu einem gefeierten Pionier geworden. Man könnte sagen, dass er mit *Nude Descending a Staircase, No. 2* die amerikanische Avantgarde initiierte. Als Folge der Wirkung dieses Bildes rückten die Themen des Modernismus mit ihren neuartigen Darstellungsformen in den Mittelpunkt und erfuhren verstärkt in der Zeit von 1913, dem Jahr der *Armory Show*, bis 1939, dem Jahr der Weltausstellung in New York, auf literarischer und künstlerischer Ebene ihre besondere amerikanische Ausprägung.

Die vorliegende Dissertation konzentriert sich auf diesen speziellen Aspekt des amerikanischen Modernismus, auf die verschiedenen Formen von Bewegung wie sie sich in der Literatur und in der Kunst Amerikas darstellen. Auch wenn Bewegungsabläufe natürlich kein ausschließlich amerikanisches Phänomen sind, so erfährt doch das Verhältnis zu und der Umgang mit Bewegung gerade in Amerika eine besondere Betonung und ist maßgeblich an dem Bild und Selbstbewusstsein der Nation beteiligt.

In der Disseration *Das Phänomen der Bewegung in der amerikanischen Literatur und Kunst des Modernismus* werden an ausgesuchten Werken amerikanischer Autoren und Künstler der Moderne verschiedene Bewegungsaspekte untersucht, die sich aus den Symbolen für die moderne Welt und für das *American Century* ergeben. Im Fall der Stadt, besonders New Yorks, geht es um die divergenten aber sich zugleich ergänzenden Bewegungsmuster Chaos und Ordnung und vor allem um ihre künstlerischen Ausformungen in Collage und Gitter. Der progressive

¹⁰ Die italienischen Futuristen wurden auf der *Armory Show* nicht gezeigt. Gerade für sie aber war die Darstellung von Bewegung und ganz besonders von Geschwindigkeit ein zentrales Thema, mehr noch: Programm. Allein einige Titel von Bildern und Skulpturen beweisen, wie stark sich die Futuristen mit diesem Thema befassten: U. Boccionis *Treno que passa* [Vorbeifahrender Zug], 1908; *Forme uniche nella continuità dello spazio* [Einmalige Formen in der Kontinuität des Raumes], 1913; L. Russolos *Sintesi plastica di movimenti di una donna* [Plastische Synthese der Bewegung einer Frau], 1912-1913; G. Severinis *Train de blessés traversant un paysage* [Verwundetenzug fährt durch eine Landschaft], 1915; Ballas *Dinamismo di un cane al guinzaglio* [Dynamismus eines Hundes an der Leine], 1912; *Velocità d'automobile* [Geschwindigkeit des Automobils], 1912; etc.

Bewegungsaspekt wird anhand der aufstrebenden Dynamik der markanten architektonischen Bauwerke, der Brücken und Wolkenkratzer, verdeutlicht werden. Die Raum überwindende Geschwindigkeitsmaschinen (Automobil, Lokomotive, Flugzeug) und die Güter und somit Wohlstand produzierende Maschinen versinnbildlichen ein neues, leistungsorientiertes Weltbild und umfassen auch die metaphorische Bedeutung von Bewegung als sozialen Aufstieg. *The movies*, diese Erfindung der laufenden Bilder für ein Publikum, das sich nicht bewegt, sowie die Vitalität, Ausgelassenheit und Lebensgier einer ganzen Generation, sind ebenfalls Aspekte aus dem Themenkreis der Bewegung und sind wichtiger Bestandteil einer Epoche, die die Mobilität als Wert entdeckt hat.

Offensichtlich nimmt das Thema Bewegung in der Auseinandersetzung der Künstler mit der Moderne, mit den Errungenschaften und Neuerungen des frühen 20. Jahrhunderts, eine Schlüsselposition ein. Dies wird im Verlauf der nachfolgenden Untersuchung der Werke William Faulkners, F. Scott Fitzgeralds, Ernest Hemingways, John Dos Passos, William Carlos Williams deutlich werden. Außerdem stehen Gemälde, Photographien, Objekte von Alfred Stieglitz, Charles Demuth, Thomas Hart Benton, Charles Sheeler, Georgia O’Keeffe, Joseph Stella, etc. im Mittelpunkt, wobei die Gegenüberstellung und Verknüpfung von Wort und Bild besondere Aufmerksamkeit erfährt.¹¹ Ergänzend werden als Zeitzeugendokumente Autobiographien, Briefe, Reklameplakate, Reminiszenzen späterer Jahre, etc. der genannten Autoren und Künstlern, sowie repräsentativer Literatur- und Kunstkritikern, Philosophen, Journalisten u.s.w. herangezogen.

Aufgrund der Komplexität des Themas und der Materialfülle können einige Motive nur am Rande behandelt werden, wie z.B. das Kino. Damit verbunden ist auch der Aspekt Zeit als Bewegungsform, die vor allem William Faulkner fast „obsessiv“ in seinen Werken behandelt. Da aber Zeit – zusammen mit Raum – der Faktor ist, der Bewegung wahrnehmbar macht, sollte noch darauf hingewiesen werden, dass diese Verknüpfung von Zeit, Bewegung und Wahrnehmungsempfindung Faulkners modernistische Romane wie *The Sound and the Fury* (1929) und *Light in August* (1932) leitmotivisch bestimmt. Dabei kommt der Bewegung in all ihren Facetten bzw. psycho-physikalischen Formen enorme Bedeutung zu, d.h. Faulkner setzt konzentriert das Gegensatzpaar Bewegung und Bewegungslosig-

¹¹ Es geht in dieser Arbeit nicht um kinetische Kunst, wie sie sich besonders in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg darstellt.

keit ein und hebt dadurch die Komplexität von Empfindungen und Handlungen hervor.

Die Bewegungsform der Migration, des schnellen Ortswechsels, die Mobilität mit verschiedenen Mitteln, in verschiedene Richtungen und aus verschiedenen Gründen, kennzeichnet den *American Way of Life*. Sie ist so unverwechselbar „nordamerikanisch,“ dass man sie fast als Wurzellosigkeit beschreiben könnte. In der Epoche des Modernismus, in der Zeit der tiefgreifenden gesellschaftlichen und kulturellen Umwälzungen, wie sie besonders zwischen den Weltkriegen zu beobachten sind, finden sich die Grundlagen für das bis heute weitverbreitete und akzeptierte Amerika-Bild. Das Phänomen der Bewegung in seinen unterschiedlichen Ausprägungen eignet sich in besonderem Maße zur Charakterisierung der amerikanischen Identität:

Mobilität gilt als Charakterzug nordamerikanischer Lebensart. Der Möbelwagen vor dem Haus signalisiert nicht die Katastrophe des bevorstehenden Heimatverlustes, sondern ist Bestandteil der Normalität, wie der Wohnwagen, der Greyhound-Bus, der Hausverkauf, der Tramp, das Roadmovie, die Ost-West- und die Nord-Süd-Wanderung. Anzukommen, behauptet Gert Raeithel in seiner *Geschichte der nordamerikanischen Kultur*, sei ein europäischer Herzenswunsch, aufzubrechen ein tiefes amerikanisches Bedürfnis.¹²

¹² Wolfgang Pehnt, „Blasse Arbeit lag ihm nicht. Das erste Gesetz der Architektur ist die Kunst, den Job zu kriegen: Zum Tode von Philip Johnson,“ in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28. Januar 2005, Nr. 23, S. 35.

II. Eine Nation in Bewegung: Bewegungsdarstellungen und die Symbole des „modernen“ Amerika

Der Klang des Wortes „Amerika“ weckt auch heute noch Phantasien und Bilder, die vornehmlich in der Zeit der großen Einwanderungswellen des 19. und 20. Jahrhunderts geprägt und besonders durch den Film populär wurden: der Anblick der Freiheitsstatue; die Skyline von New York; Wildwestromantik; einsame Cowboys und edle Indianer; mutige Pioniere bei der Eroberung des Westens; u.s.w. Doch die endlos scheinende Weite der Prärie, die kargen Felsen der Rocky Mountains, die Wüsten Arizonas und Nevadas sind in erster Linie der Beweis, dass es sich um ein leeres Land handelt, das erobert, bevölkert und aufgebaut werden muss, das vor allem zur eigenen Identität finden muss.

Der ideale Zeitpunkt dafür war gekommen, als die Eroberung des Westens sozusagen mit der „Zusammenführung“ von Ost- und Westküste, von Atlantik und Pazifik, den äußeren Eckpunkten der Nation, abgeschlossen war und das Innere des Landes nach Bürgerkrieg, Indianerkriegen, Krieg gegen Mexiko, Kauf von Alaska, etc. seine endgültige Form angenommen hatte. Nun galt es, das Eroberte zu sichern und den Aufbau zu forcieren. Hierfür waren die Massen der Einwanderer von entscheidender Bedeutung. Diese Pioniere wurden regelrecht von ihrem Willen getrieben, das Land zu erobern. Sie hatten den Willen und die Arbeitskraft, die sowohl in der Industrie als auch in der Landwirtschaft benötigt wurden, um den Aufbau stetig voranzutreiben und die Konkurrenzfähigkeit zu sichern. Doch in erster Linie brachten die Pioniere *restlessness*, das grundlegende Charakteristikum des so vielfältigen amerikanischen Volkes, in das Land.

Schon im frühen 19. Jahrhundert war der Maßstab festgelegt worden für die industrielle Entwicklung sowohl in Amerika als auch in Europa, dem eigentlichen Ursprung der Industrialisierung. Im Unterschied zu Europa aber hatte Amerika den Ruf, das Land zu sein, in dem die Willensstarken ein „besseres“ Leben erlangen konnten, was auf Grund der fest etablierten Strukturen und Traditionen in Europa als nicht möglich galt. Die Offenheit Amerikas Innovationen gegenüber, die Möglichkeiten, diese Innovationen ihrem eigentlichen Zweck entsprechend einzubringen, untermauerten diesen Ruf. In Amerika wurden die europäischen Erfindungen nicht nur genutzt, sie wurden so verbessert und weiterentwickelt, dass sie schneller, größer, produktiver wurden:

America was ripe for innovations. Her wealth; her abundance of natural resources; her expanding industry and population which required new buildings; her youth unhampered by tradition, freely adaptable to new ideas, new methods, new conditions, new forms; her energy; her broad countryside expanding the imagination; and of course a bountiful supply of durable and stable steel [...] ¹³

Der Reichtum an natürlichen Ressourcen, die Kapazitäten der sich entwickelnden Industrie, die ansteigende Bevölkerung, die weite Landschaft („expanding the imagination“), all dies zusammen mit der „Jugend“ und Offenheit der amerikanischen Nation bewies, dass das Land endlich so weit war, um die neuesten Entwicklungen der Technologie anzunehmen und auszubauen, dass es „ripe for innovations“ war. Der Autor, Harvey Wiley Corbett, benutzt in seinem Essay mehrfach die Ausdrücke „expanding“ und „new,“ wodurch er einen Eindruck von Geschwindigkeit erzeugt, eine schnelle Bewegung hin zu den „innovations,“ die Amerika ausmachen. Die Dynamik in seiner Aufzählung von allem, was neu ist, wird durch die häufige Wiederholung von „new“ hervorgehoben und gibt dadurch – gekoppelt mit der Energie und allem anderen, was das Land zu bieten hat – die Richtung und die Qualität der Bewegung an: schnell vorwärts.

Das prominenteste Symbol des „modernen“ America ist die Metropole New York. Selbst als ein Produkt der Moderne betrachtet, lassen sich in New York alle Innovationen der Technik bewundern, denn nur durch deren Zusammenspiel kann die Stadt reibungslos funktionieren. Der Schriftsteller, Literatur- und Kunstkritiker Waldo Frank beschreibt New York demzufolge als einen „makellosen Mechanismus,“ dessen innere Ordnung an die eines Ameisenstaates erinnert:

[...] New York is a mechanism – an impeccable mechanism. [...] The soil underfoot is a maze of cellars, pipes, conduits, tunnels, wires. By means of them, the traffic, the lights, the messages, the sewage of this host flow flawlessly. Trillions of words, billions of letters, millions of parcels and human bodies – galaxies of electric current, nebulae of gas, seas and rivers of refuse – go each their predestined way without confusion. [...] [
 [...] Each of the myriad houses is a still more intricate labyrinth of wires and pipes. In perpendicular shafts, swift cars shoot up and down; and the numberless apartments are honeycombed with conduits leading to the sewers, to great coils of telephonic wires, or to the buzzing air. [...] ¹⁴

Frank zeichnet das Bild einer Gesellschaft, die sich durch ein Labyrinth von Rohren, elektrischen Leitungen, Lichtern, Verkehr, Menschengewühl, in einem dynamischen und permanenten Auf und Ab, Hin und Her, bewegt. Aber Chaos

¹³ Harvey Wiley Corbett, „America Builds Skyward,“ in: Fred J. Ringel (ed.), *America As Americans See It*, New York 1932, S. 46.

¹⁴ Waldo Frank, *Time Exposures by Searchlight*, New York 1926, S. 183-184.

kann dabei nicht ausbrechen, weil das dichte technologische Netz für reibungslose, zielgerichtet Abläufe sorgt. Fazit für Waldo Frank ist, dass New York „a symbol of the American land“ ist und dass „everything moves as it should in its all-perfect place.“¹⁵ Damit führt Frank einen entscheidenden Begriff ein: *bewegen, Bewegung*. In New York, dem Symbol des neuen Amerika schlechthin, bewegt sich alles und somit ist der ideale Zustand des modernen dynamischen Lebens gegeben. Die Weltstadt verkörpert die Bewegung als modernistisches Prinzip, lebt es vor.

Der Stolz, den New York als Wunderwerk der Moderne auf sich zieht, findet sich auch bei den einzelnen Errungenschaften der Technik wieder. Eine kleine Episode in *The 42nd Parallel*, dem ersten Band von John Dos Passos' *U.S.A.-Trilogie*,¹⁶ veranschaulicht die Begeisterung der Amerikaner für die moderne Technologie, auch wenn sie in ihrer Ausschließlichkeit und Naivität vom Erzähler persifliert wird:

The luncheon which was served in the physical laboratory was replete with novel features. A miniature blast-furnace four feet high was on the banquet table and a narrowgauge railroad forty feet long ran round the edge of the table. Instead of molten metal the blastfurnace poured hot punch into small cars on the railroad. Icecream was served in the shape of railroad ties and bread took the shape of locomotives.

Die Tafel-Dekoration beim Festbankett zelebriert das revolutionäre Transportmittel Eisenbahn. Stolz und Begeisterung auf diese Errungenschaft des modernen Lebens sind klar erkennbar. Doch dadurch, dass Dos Passos aus der Zeit der *hungry Thirties* illusionslos zurückblickt, also aus einer Zeit, die mit den verschiedenen technologischen Mitteln mit Selbstverständlichkeit umgeht, ist er in der Lage, die Selbstzufriedenheit und kindlich-naive Freude der Szene wiederzugeben. Sowohl die karikierende Tafel-Dekoration in Dos Passos Roman als auch Waldo Franks Beschreibung New Yorks als hektisch und labyrinthisch identifizieren Technik und Bewegung als das Charakteristikum des amerikanischen Fortschrittsglaubens.

Bewegungsdarstellungen, die ganz bestimmte Symbole ins Spiel bringen, wie die bereits erwähnten (Eisenbahn, New York) und weitere wie Brücken, Wolkenkratzer, Automobil, Kino, etc. definieren das Bild von Amerika nach außen und nach innen. „'What an age,' gasped a columnist for *Advertising and Selling*. 'Photo-

¹⁵ Ibid., S. 185-186.

¹⁶ 1938 in der kompletten Ausgabe mit dem Titel *U.S.A.* erschienen; die drei Bände der Trilogie sind: *The 42nd Parallel*, 1930; *Nineteen Nineteen*, 1932; und *The Big Money*, 1936; hier die *U.S.A.*-Ausgabe der Penguin Classics, Harmondsworth 2001, S. 35.

graphs by radio. Machines that think. Lights that pierce fog. ... Vending machines to replace salesmen. ... The list of modern marvels is practically endless.’¹⁷ Der Autor beschreibt die Mechanisierung seiner Zeit und vermittelt zugleich eine Atmosphäre voller Dynamik, die noch viele wunderbarere Möglichkeiten zulässt, als er ausdrücken kann. Die Wunder der Moderne sind „practically endless.“

Zentraler Aspekt und Ergebnis in dieser Phase des Umbruchs, der weltübergreifenden sozialen, wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Veränderungen, ist die Stärkung des amerikanischen Nationalgefühls. Dieses Kapitel konzentriert sich auf die Mittel, die zu diesem Ziel führten und ihren Ausdruck finden in verschiedenen Formen der Bewegung wie sie sich z.B. in den oft gefeierten Produkten des Ingenieurwesens zeigen und von Schriftstellern und Kritikern aber auch von Malern und Bildhauern behandelt wurden. Daher nimmt die Darstellung der Symbole, die das neue und bewegte Amerika versinnbildlichen, eine zentrale Position in dieser Arbeit ein.

1. Bewegung und Selbstbewusstsein im Land der unbegrenzten Möglichkeiten

„*The twentieth century will be American. American thought will dominate it. American progress will give it color and direction. American deeds will make it illustrious.*“¹⁸ Dieser Satz findet sich in John Dos Passos’ *U.S.A.* und gibt in komprimierter Form die Erwartungshaltung an das neue, das 20. Jahrhundert wieder. „Progress“ und „direction“ sind die Ausdrücke, die erneut der Idee einer amerikanischen Vorherrschaft eine Richtung geben und somit das Element der Bewegung ins Spiel bringen.

Dabei geht es vornehmlich, um es auf eine Formel zu bringen, um *The American Century*.¹⁹ Dos Passos lässt einen Senator in Worte fassen, was das ganze Land anstrebt, nämlich die zentrale Rolle Amerikas im Spiel der Nationen. Die Grund-

¹⁷ *Advertising and Selling*, 29. Juni 1927, S. 14; 27. Juli 1927, S. 13, und 13. Juni 1928, S. 23; zitiert aus: Roland Marchand, *Advertising the American Dream. Making Way for Modernity 1920 :: 1940*, Berkeley/Los Angeles 1985, S. 3-4.

¹⁸ John Dos Passos, *U.S.A.*, 1938 [Trilogie], S. 21.

¹⁹ Siehe dazu Barbara Haskell (ed.), *The American Century. Art and Culture 1900-1950*, New York 1999 (Ausstellungskatalog), sowie Norman F. und Mindy Cantor, *The American Century: Varieties of Culture in Modern Times*, New York 1998.

lagen dafür hatte das 19. Jahrhundert bereits geliefert, doch zur Perfektion gelangen sie erst im 20. Dann aber wird Amerikas Anspruch weltweit akzeptiert. Auch wenn Jahrhunderte der Anstrengung in Literatur, Kunst, Naturwissenschaften, etc. Europas kulturelle Vormachtstellung gesichert haben, sehen die Amerikaner im 20. Jahrhundert zum ersten Mal Möglichkeiten für einen Umschwung, an dem sie durch ihre Haltung und ihren persönlichen Einsatz mitwirken. Die oft als „amerikanisch“ bezeichneten Charakteristika Eigenständigkeit, Ehrgeiz, Unternehmergeist, Beharrlichkeit, Risikobereitschaft, Widerstandsfähigkeit sowie eine gewisse Naivität führen zu einem intensiveren Selbstverständnis und -bewusstsein der Amerikaner als Amerikaner, führen zu einer nationalen Identität als Grundlage für eine nationale Kultur. Sherwood Anderson fasste es zusammen: „If there is to be a new world we want it to be an American world.“²⁰ In dieser Aussage, mit der ganz bewusst Amerika die Führungsrolle zugewiesen wird, ist der Wille der zentrale Antrieb, die Dynamik, die zum Erfolg führen wird und soll.

Eine Zukunft unter amerikanischen Vorzeichen ist bereits vor dem Ersten Weltkrieg das Ziel, worauf hingearbeitet wird, trotz eines wesentlichen Mangels: Das von vielen Amerikanern als schmerzlich empfundene Fehlen einer eigenständigen, als rein amerikanisch zu bezeichnenden Kultur.²¹ Dieser „Nachteil“ wird kompensiert durch die weit entwickelte Industrie und ihre technischen Errungenschaften. Die Industrie übernimmt quasi die Rolle von Kunst und Kultur. Als rein amerikanische (Kultur-)Produkte werden unter anderem Hollywood bzw. die Filmindustrie genannt, das Automobil, die Werbung, der Wolkenkratzer. Marcel Duchamp nennt, nicht ohne einen Schuss Ironie, zwei weitere: „The only works of art America has given are her plumbing and her bridges.“²²

Dennoch ist die Frage nach „*the Americanness of American Art*“ fester Bestandteil des Diskurses über eine nationale Identität. Sogar noch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts beschäftigten sich Historiker und Soziologen, Kunsthistori-

²⁰ Sherwood Anderson, „The Times and the Towns,“ in: Fred J. Ringel (ed.), *America As Americans See It*, New York 1932, S. 17-18.

²¹ Sigrid Ruby geht in ihrer Dissertation besonders auf dieses Thema ein: Sigrid Ruby, „*Have We an American Art?*“: *Präsentation und Rezeption amerikanischer Malerei im Westdeutschland und Westeuropa der Nachkriegszeit*, Weimar 1999 (Dissertation Bonn 1999).

²² Marcel Duchamp, „The Richard Mutt Case,“ in: *The Blind Man*, 2, Mai 1917, S. 5; zitiert aus: Peter Halter, *The Revolution in the Visual Arts and the Poetry of William Carlos Williams*, Cambridge 1994, S. 17.

ker, Kunstkritiker und Künstler mit der Definition von *Americanness*²³ und der Einordnung einer „amerikanischen“ Kultur und Kunst in den internationalen Kontext. Lloyd Goodrich, einer der bekanntesten Kunsthistoriker der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, eröffnete seinen Aufsatz „What Is American in American Art?“ mit den folgenden Worten:

One of the most American traits is our urge to define what is American. This search for a self-image is a result of our relative youth as a civilization, our years of partial dependence on Europe. But it is also a vital part of the process of growth. Just as an individual's understanding of himself helps him to grow, so should national self-knowledge.²⁴

Damit benannte Goodrich einige wichtige Faktoren für das amerikanische Selbstwertgefühl: die Beziehung zu Europa als „partial dependence“ und die Suche nach einem Bild des eigenen Ich, das den nationalen Charakter und die nationale Zugehörigkeit widerspiegelt. „Search“ und das noch stärkere „urge“ definieren eine Bewegung, die einem (An-)Trieb ähnelt. Zugleich sieht Goodrich in der Jugend der Nation und in ihrer Fähigkeit zu wachsen ihre Kraft und ihre Chance. In diesem Wachstum, diesem „process of growth,“ tritt der Aspekt der Bewegung – auch in der Bedeutung flächenmäßige Ausdehnung, Bevölkerungszuwachs, wirtschaftlicher Gewinn, jegliche Form der dynamischen Ausbreitung – erneut hervor als Grundlage und zugleich als fester Bestandteil der amerikanischen Nation und des amerikanischen Selbstverständnisses.

Je stärker sich eine kulturelle Eigenständigkeit bemerkbar machte, desto mehr präsentierte Amerika sich als selbstbewusste Nation. Walt Whitman kommt eine besonders wichtige Rolle in dieser Entwicklung zu, denn sein Selbstwertgefühl als Dichter und Person ist auf das Engste verknüpft mit seiner Zugehörigkeit zu der amerikanischen Nation: „America demands a poetry that is bold, modern, and all-surrounding and kosmical, as she is herself. It must in no respect ignore science or the modern, but inspire itself with science and the modern. It must bend its vision toward the future, more than the past.“²⁵ Mit dieser Forderung, die Whitman Amerika – von ihm als „kühn und modern“ charakterisiert – in den Mund legt,

²³ Siehe dazu Wanda M. Corn, *The Great American Thing: Modern Art and National Identity, 1915-1935*, Berkeley / Los Angeles / London 1999, insbesondere Kapitel 1, S. 43-89.

²⁴ Lloyd Goodrich, „What Is American In American Art? Common Denominators from the Pilgrims to Pollock,“ in: Jean Lipman (ed.), *What Is American in American Art*, New York/Toronto/London 1963, S. 8.

²⁵ Walt Whitman, *Democratic Vistas*, 1891, in: John Kouwenhoven (ed.), *Leaves of Grass and Selected Prose by Walt Whitman*, New York 1950, S. 503; zitiert in: Miles Orvell, „Inspired by Science and the Modern: Precisionism and American Culture,“ in: Gail Stavitsky, et al., *Precisionism in America, 1915-1941: Reordering Reality*, Montclair/New Jersey 1994 (Ausstellungskatalog), S. 52.

und durch die Dynamik der Wortwahl „demand,“ gibt er die Richtung vor und zeigt auf, dass der Weg in die Zukunft mit Hilfe der Wissenschaft und der Moderne zu bewältigen sein wird. Whitmans immense Dynamik spiegelt sich in seinen Werken, in denen sich Themen der Bewegung – zum Teil als Blick in die Zukunft formuliert – immer wieder nachweisen lassen. Z.B. spricht er von Amerikas „athletic Democracy“²⁶ oder nennt in seinem Gedicht „To a Locomotive in Winter“²⁷ eben diese Lokomotive „Type of the modern – emblem of motion and power – pulse of the continent.“ Whitmans Vorwärtstürmen, seine überschäumende Dynamik, die immer wieder seine Wortwahl bestimmt, wie die Ausdrücke der Bewegung „athletic,“ „motion and power,“ „pulse“ zeigen, ist charakteristisch für sein Werk und definiert dadurch die Richtung seiner *Americanness*.

Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts setzt Walt Whitmans Forderung sich durch, als allmählich eine Kunst entsteht, die sich an der amerikanischen Realität und am urbanen Leben orientiert.²⁸ Fast wie Whitman es sich gedacht hatte, stellte sich der nationale Charakter nun vornehmlich dar im *American Way of Life*, der auf Industrialisierung und Mechanisierung basiert, auf Schnelligkeit und Wachstum. Technologische Neuerungen wurden in den USA rasch akzeptiert: „Americans thought mechanical devices wonderful merely because they were mechanical devices.“²⁹ Nichtsdestotrotz war das Minderwertigkeitsgefühl gegenüber Europa als dem Ursprung von Tradition, Zivilisation, Kultur stark ausgeprägt. Der Ausdruck „Neue Welt“ verbarg nicht die Tatsache, dass diese junge Nation nur auf eine sehr kurze Geschichte zurückblicken konnte. Daher diene die moderne Technik als Ersatz bzw. als Kompensation für die fehlende Kultur. „America shares an inferiority complex with Germany. Not about machinery or living standards, but about Art.“³⁰

Mit diesem Konflikt – wirtschaftlicher Aufschwung und Idealisierung der Technik einerseits und kulturelle Abhängigkeit und das Gefühl der Kulturlosigkeit

²⁶ in seinem Gedicht „To Foreign Lands“ (1860, 1878); in: Walt Whitman, *Leaves of Grass*, 1892 (Bantam Classic Edition, 1983), S. 3.

²⁷ Walt Whitman, *Leaves of Grass*, 1892, S. 375-376.

²⁸ Die Arbeiten der Künstler George Inness, Thomas Eakins, Winslow Homer, Albert Ryder und etwas später der Künstlergruppe *The Eight* (Robert Henri, George Bellows, John Sloan, George Luks, William Glackens, etc.) gehören zu dieser Kunst.

²⁹ Cyril E.M. Joad, *The Babbitt Warren*, London 1926; zitiert aus: George Harmon Knoles, *The Jazz Age Revisited. British Criticism of American Civilization During the 1920s*, Stanford, CA/London 1955, S. 32.

³⁰ Malcolm Cowley 1923 in einem Brief an *Vanity Fair* als Antwort auf einen Artikel von Kenneth Burke; in: Malcolm Cowley, *Exile's Return*, 1934/1994, S. 107.

andererseits – traten die USA in das 20. Jahrhundert. Die Abhängigkeit von Europa hatte zwei tiefgreifende Auswirkungen: Zum einen hatten sich die wohlhabenden Amerikaner zu eifrigen Sammlern europäischer Kunst entwickelt, sowohl der Alten Meister als auch der Kunst des 19. Jahrhunderts, wodurch die europäische Kunst in Amerika wohlbekannt war und den qualitativen Maßstab setzte. Zum anderen ließen sich die künstlerisch begabten Amerikaner – Schriftsteller wie bildende Künstler – nach wie vor in Europa ausbilden. Die Künstler selbst prangerten die Kulturlosigkeit der USA an, verurteilten das Geschäftemachen ihrer Nation, bezeichneten ihren puritanischen Hintergrund als „erstickend“ und flüchteten nach Europa. Viele von ihnen, wie Henry James, T.S. Eliot, Gertrude Stein, kehrten nicht mehr nach Amerika zurück. Diese Tendenz der Künstler sich im kulturell reichen und reifen Europa nieder zu lassen, ist bis hin zum Zweiten Weltkrieg zu beobachten. Gerald Murphy, Harold Stearns, Man Ray, Ernest Hemingway, Ezra Pound, Morgan Russell, Henry Miller sind nur ein paar wenige Beispiele dafür.

Georgia O’Keeffe dagegen, die Amerika nicht mal zu Studienzwecken verließ, fiel diese Tendenz und die ihr innewohnende Diskrepanz auf:

As I was working I thought of the city men I had been seeing in the East. They talked so often of writing the Great American Novel – the Great American Play – the Great American Poetry. ... I was quite excited over our country and I knew that at that time almost any one of those great minds would have been living in Europe if it had been possible for them. They didn’t even want to live in New York – how was the Great American Thing going to happen?³¹

Der Maler Thomas Eakins erkannte ebenfalls die Gefahr in dieser Neigung und gab 1914 seinen Studenten einen Rat: „If America is to produce great painters and if young art students wish to assume a place in the history and art of their country, their first desire should be to remain in America, to peer deeper into the heart of American life.“³² Das Herz des amerikanischen Lebens zu ergründen fiel aber nicht leicht solange die typischen Elemente dieses Lebens nicht erkannt wurden.

Nicht nur das Bild, das die Amerikaner von sich selbst hatten, war von diesem Minderwertigkeitsgefühl und dem Drang nach Europa geprägt. Es funktionierte genauso auch aus der Sicht der Europäer:

³¹ Wanda M. Corn, *The Great American Thing: Modern Art and National Identity, 1915-1935*, Berkeley/Los Angeles/London 1999, S. 1.

³² Gordon Hendricks, *The Life and Work of Thomas Eakins*, New York 1974, S. 271; zitiert aus: Wanda M. Corn, *The Great American Thing: Modern Art and National Identity, 1915-1935*, Berkeley/Los Angeles/London 1999, S. xvi.

“Will America, with all its genius for organization, with all its progress along material lines, give to posterity gifts anything like so valuable as those received from the past?” one skeptical observer asked. “Has America any special mission other than that of vulgarizing mankind?” He answered “No.” America has been a borrower, not a lender. It received the best of its innumerable religions from the Jews, its laws from the Romans, and nine-tenths of its art, music, and literature from Europe. No matter how ingenious they have proved to be, the “Americans will never grind out” a Shakespeare or a Darwin “from their idealized automata of iron and steel.”³³

Der Amerikaner war – und blieb – in den Augen vieler Europäer kulturlos³⁴ und konnte nur seinen Materialismus und seine technischen Errungenschaft als etwas Eigenes vorweisen. „[...] America was spiritually a corpse and physically a terrific machine.“³⁵ Kultur fand nicht in Amerika statt, sie wurde dort nur konsumiert. Nach Meinung einiger war Amerika sogar mehr als eine kulturlose Konsumgesellschaft; es war eine standardisierte und mechanisierte Gesellschaft, die alles hasste, was mit Kunst und Schönheit zu tun hatte:

Hot baths and internal combustion engines, more hot baths and more internal combustion engines. Luxury and movement. Hotels and more hotels. Do they want anything else? ... Art? They hate it. They hate beauty. They hate anything artistic or intellectual. Hot baths and hotels, motor cars and money. ... We are all becoming americanized. You see it everywhere. America, America, America – always creeping up – crowding out everything – hot baths and hotels – money for everything except pictures – America, America, America!...³⁶

In allen Aussagen, die über die Kulturlosigkeit Amerikas schimpfen, finden sich jedoch Hinweise auf Amerikas Bewegungsdrang und -möglichkeiten. Mal ist es der Bewegungsaspekt „progress,“ dann wieder die „idealized automata of iron and steel“ oder die „terrific machine“ oder gar die „combustion engines“ und „luxury and movement.“ Es läuft jedoch immer darauf hinaus, dass Bewegung ein Bestandteil des Amerika-Bildes ist und von den (ausländischen) Kritikern dem kulturellen Phänomen Amerika zugesprochen wird.

³³ *The Amazing American; His Mind, Methods and Ideals*, von „einem Amerikaner,“ London 1925, S. 34-35; zitiert und paraphrasiert in George Harmon Knoles, *The Jazz Age Revisited. British Criticism of American Civilization During the 1920s*, Stanford, CA/London 1955, S. 23.

³⁴ „Was wir gegen diese Nation [die Vereinigten Staaten] anführen, ist in erster Linie der völlige Kulturmangel.“ Anweisung Adolf Hitlers an die Presse, 28.3.1942; zitiert aus: Sigrid Ruby, „*Have We an American Art?*“: Präsentation und Rezeption amerikanischer Malerei im Westdeutschland und Westeuropa der Nachkriegszeit, Weimar 1999 (Dissertation Bonn 1999), S. 21. Sogar noch 1979 äußerte sich der berühmte Schauspieler Marlon Brando in einem Interview im *Playboy* dazu: „There’s no culture in this country.“ (zitiert aus: Tony Crawley, *The Wordsworth Dictionary of Film Quotations*, Hertfortshire 1994, S. 23).

³⁵ Colonel John F.Ch. Fuller, *Atlantis: America and the Future*, London 1926, S. 28-35; zitiert und paraphrasiert in: George Harmon Knoles, *The Jazz Age Revisited. British Criticism of American Civilization During the 1920s*, Stanford, CA/London 1955, S. 31.

³⁶ Henry W. Nevinson in C.E.M. Joad, *The Babbitt Warren*, London 1926, S. 82-83; zitiert aus: G.H. Knoles, *The Jazz Age Revisited. British Criticism of American Civilization During the 1920s*, Stanford, CA/London 1955, S. 115.

Dennoch ging die Suche Amerikas nach kultureller Eigenständigkeit weiter, trotz der Abwanderung vieler junger Künstler nach Europa. Die Tatsache, dass Amerika auf wirtschaftlicher Ebene Europa so vieles voraus hatte – besonders nach dem Ersten Weltkrieg – gab dem amerikanischen Selbstwertgefühl Auftrieb und das Selbstvertrauen, die eigene (nationale) Identität mit den Erfahrungen der eigenen Geschichte kreativ zu gestalten. An diesem Punkt setzte die Frage an: Was macht nationale Kreativität aus und was ist amerikanisch an der amerikanischen Kunst?

Als einer der ersten forderte der Photograph und Kunsthändler Alfred Stieglitz, dass die Kunst das amerikanische Leben widerspiegeln und ihre Formensprache ein Ergebnis der amerikanischen Lebensbedingungen sein sollte.³⁷ Woraus das amerikanische Leben bestand, bedeutete für jeden etwas anderes. In seinem Artikel „American Art“ lieferte Robert Coady, der Herausgeber des literarischen Magazins *The Soil*, eine Liste mit seinen persönlichen Beispielen amerikanischer Kultur und Kunst:

The Panama Canal, the Sky-scraper and Colonial Architecture. The East River, the Battery and the “Fish Theatre.” The Tug Boat and the Steam-shovel. The Steam Lighter. The Steel Plants, the Washing Plants and the Electrical Shops. The Bridges, the Docks, the Cutouts, the Viaducts, the “Matt M. Shay” and the “3000.” Gary. The Polarine and the Portland Cement Works. Wright’s and Curtiss’s Aeroplanes and the Aeronauts. The Sail Boats, the Ore Cars. Indian Beadwork, Sculptures, Decorations, Music and Dances. Jack Johnson, Charlie Chaplin, and “Spike” in “The Girl in the Game.” Annette Kellerman, “Neptune’s Daughter.” Bert Williams, Rag-time, the Buck and Wing and the Clog. Syncopation and the Cake-Walk. The Crazy Quilt and the Rag-mat. The Minstrels. The Cigar-store Indians. The Hatters, the Shoe-makers, the Haberdashers and the Clothiers. The Window Dressers.³⁸

Es erstaunt zunächst, was Coady alles unter den Begriff Kunst zusammenfasste. Diese kommentarlos aufgezählte bunte Mischung – die Wolkenkratzer, die Brücken, Musik und Tanz, Charlie Chaplin, die Stahlfabriken, der Panama-Kanal, Flugzeuge, das Kunsthandwerk der Indianer, usw. – vermittelt jedoch eine dynamische Atmosphäre voller Vitalität und Atemlosigkeit, die geprägt ist von der „Kunst“ der Ingenieure und exakt das widerspiegelt, was das zeitgenössische Leben ausmachte, nämlich die Vielseitigkeit von *Americanness*, die sich in der Unterhaltungsindustrie, im Ingenieurwesen, in seiner Schnellebigkeit offenbart. Das sollte die amerikanische Kunst erfüllen: Die Darstellung des amerikanischen

³⁷ Bezeichnenderweise nannte Stieglitz seine dritte Galerie, die er 1929 eröffnete, *An American Place*.

³⁸ Robert Coady, „American Art,“ in: *The Soil*, Nr. 1, December 1916, S. 3; zitiert aus: Dickran Tashjian, *Skyscraper Primitives. Dada and the American Avant-garde 1910-1925*, Middletown/Conn. 1975, S. 73.

Lebens mit all seinen Gesichtspunkten, seiner Vielfältigkeit, seiner Eigenständigkeit: „[One cannot] be an American by going about saying that one is an American. It is necessary to feel America, live America, love America, and then work.“³⁹

Dieser Gedanke war schon von Robert Henri, dem Anführer der *Ash Can School*,⁴⁰ formuliert worden, der 1910 auf die Bedeutung einer amerikanischen Kunst hinwies:

As I see it, there is only one reason for the development of art in America, and that is that the people of America learn the means of expressing themselves in their own time and in their own land. In this country we have no need for art as a culture; no need for art as a refined and elegant performance; no need of art for poetry's sake, or any of these things for their own sake. What we do need is art that expresses the *spirit* of the people today. It is necessary for the people of this country ... to understand that [art] is the expression of the temperament of our people ...⁴¹

Die europäischen Stilrichtungen konnten amerikanische Themen, den „*spirit* of the people today,“ gar nicht ausdrücken. Für die amerikanische Kunst war es notwendig, die Themen der Zeit zu erkennen, ihren Symbolgehalt zu verstehen, und entsprechend umzusetzen auf eine Art und Weise, die den amerikanischen *spirit* hervorhob und ein amerikanisches Publikum ansprach. Es bedeutete einen großen Schritt in Richtung Eigenständigkeit, zu erkennen, was einige Besucher aus Europa schon längst erkannt hatten: „[...] This ‘great and brilliant civilization marches on, with its gigantic energy and resourcefulness.’ [...] Energy, action, movement – those were the hallmarks of American civilization.“⁴² Spenders Metapher von der „marschierenden“ Zivilisation fasst die Vorstellung und die Empfindungen der Europäer bei dem Gedanken an Amerika zusammen. Eine Zivilisation als solche ruht zwar in sich, nicht aber die Amerikas; die marschiert, mit „gigantischer Energie und (Einfalls-) Reichtum.“ Es sind ihre riesigen, kraftvollen, gleichmäßigen und zielgerichteten Schritte, die die amerikanische Zivilisation auszeichnen. Spender bringt sein Bild nochmals auf den Punkt, indem er „Energie, Handlung, Bewegung“ als die Charakteristika dieser Zivilisation hervorhebt. Bewegung wird somit wiederholt wahrgenommen als ein herausragendes nationales Merkmal.

³⁹ Georgia O’Keeffe in Blanche C. Matthias, „O’Keeffe and the Intimate Gallery: Stieglitz Showing Seven Americans,“ in: *Chicago Evening Post Magazine of the Art World*, Nr. 2, März 1926, S. 1, 14; zitiert aus: W.M. Corn, *The Great American Thing: Modern Art and National Identity, 1915-1935*, Berkeley/Los Angeles/London 1999, S. 31.

⁴⁰ Die Künstlergruppe *The Eight* wurde auch *Ash Can School* genannt.

⁴¹ Robert Henri, „The New York Independent Artist,“ in: *The Craftsman*, Nr. 18, Mai 1910, S. 16; zitiert aus: Matthew Baigell, *Artist and Identity in Twentieth-Century America*, Cambridge, Mass. 2001, S. 61.

⁴² E. Harold Spender, *A Briton in America*, London 1921, S. 152-153; zitiert und paraphrasiert in: G.H. Knoles, *The Jazz Age Revisited. British Criticism of American Civilization During the 1920s*, Stanford, CA/London 1955, S. 29.

Doch es bedurfte eines Schocks, um die Künstler in Amerika dazu zu bringen, an die Darstellbarkeit des Alltäglichen und Amerikanischen zu glauben. Die Armory Show in New York leitete 1913 diesen Schock ein. Die dort gezeigten europäischen Kunstwerke erregten großes Aufsehen. Besonders das Skandalbild *Nude Descending a Staircase, II* (1912) [Abb. 1] von Marcel Duchamp wurde zu einer Offenbarung. Die Freiheit, die sich Duchamp nahm bei der Darstellung einer Frau, die die Treppe hinunter geht, eröffnete ungeahnte Perspektiven und vor allem Denkprozesse: Die stark abstrahiert dargestellte Figur scheint in Bewegung zu sein und sowohl Raum als auch Zeit zu durchschreiten, so dass ihr Körper gleichzeitig auf der gesamten Treppenlänge zu sehen ist, wobei jede Station einen anderen Bewegungsmoment festzuhalten scheint. Duchamp zerlegt nicht nur den Körper, er zerlegt auch Raum und Zeit und führt dadurch einen besonderen Bewegungsaspekt vor, der seine Vorbilder in den Photoexperimenten von Marais und von Muybridge⁴³ hat. Hatten diese versucht, die Physiologie einer Bewegung festzuhalten, um sie somit analysieren zu können, so zerlegt Duchamp einen banalen Bewegungsablauf in seine physikalischen Einzelmomente. Die Figur mit ihren Bewegungen wird nicht wirklich gesehen sondern vielmehr erahnt. War die Eroberung der Perspektive ein Ereignis in der Malerei der Renaissance, so erweisen sich Bewegungsdarstellungen in der prinzipiell statischen Malerei als Herausforderung für die Künstler des frühen 20. Jahrhunderts. Duchamp aber fand einen Weg, Bewegung sichtbar zu machen durch die Zerlegung von Formen, eine Methode, die sehr eng an die kubistische Formensprache und an die Idee der Simultaneität gebunden ist.

Im Zuge der Armory Show kamen viele Künstler aus Europa, von der Dynamik des Landes angezogen, nach Amerika. Francis Picabia besuchte als erster New York. Zwei Jahre später, 1915, folgte Marcel Duchamp. Sie und alle anderen Künstler, die zum Teil mehrere Jahre in New York blieben, gaben ihren amerikanischen Kollegen und Freunden das Selbstvertrauen und den Glauben an Amerika als einen fruchtbaren Nährboden für Kunst. New York und dadurch ganz Amerika faszinierte sie: der hell erleuchtete *Great White Way*; die hoch in den Himmel ragenden Wolkenkratzer; der nicht enden wollende Autoström; Jazz, ja sogar die Drugstores mit ihren *soda fountains*, alles vibrierte und war voller Vitalität und Kraft. Die Künstler aus Europa sahen das amerikanische Leben mit frischen

⁴³ Siehe z.B. Marta Bram, *Picturing Time. The Work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*, Chicago 1992.

Augen und erkannten das phantastische Potential darin. Picabia brachte diesen Gedanken bereits 1915 auf den Punkt: „Since machinery is the soul of the modern world, and since the genius of machinery attains its highest expression in America, why is it not reasonable to believe that in America the art of the future will flower most brilliantly?“⁴⁴ Marcel Duchamp formulierte diesen Glauben gleichermaßen überzeugend: „If only America would realize that the art of Europe is finished – dead – and that America is the country of the art of the future.“⁴⁵ Picabia und Duchamp erkannten das Aufblühen Amerikas, erkannten die Aufbruchstimmung als Bewegung in eine moderne Zukunft und sahen Europa tot, bewegungs- und hoffnungslos.

Die Künstler, die während des Ersten Weltkrieges und auch danach in Amerika Zuflucht suchten, waren fast ausschließlich dieser Meinung: Amerika war der Inbegriff der Moderne, das Symbol für eine offene und aufstrebende Kultur, ein einziges riesiges Erlebnis. Und mehr als jemals zuvor war Amerika das gelobte Land, das Land der Zukunft, in dem man seine Träume und Wünsche verwirklichen konnte: „The future of the western world lay with America. Everyone knew that. In Europe they knew it better than they did in America.“⁴⁶ Amerika wurde sprichwörtlich zum Land der unbegrenzten Möglichkeiten:

Because America was the country of the future, it was the country of hope; and the social and moral atmosphere of the United States possessed, perforce, ‘the spring of eager anticipation’ that filled Americans with the sense and conviction that nothing was impossible, nothing unachievable.⁴⁷

[...] in a sense most of America was still pioneering. The United States had ‘only touched the edge of its natural resources’; the ‘individual chances’ were still immense. This idea bred the consciousness in the American mind that everything was open and everything possible.⁴⁸

Der Pioniergeist war lebendig wie nie zuvor und Schnelligkeit, Produktivität und Progressivität bestimmten den *American Way of Life*.

⁴⁴ Francis Picabia in „French Artists Spur On an American Art,“ in: *New York Tribune*, 24. Oktober 1915, Teil IV, S. 2; zitiert in: Gail Stavitsky, „Reordering Reality: Precisionist Directions in American Art, 1915-1941,“ in: Gail Stavitsky, et al., *Precisionism in America, 1915-1941: Reordering Reality*, Montclair/New Jersey 1994 (Ausstellungskatalog), S. 12.

⁴⁵ Marcel Duchamp in Henry McBride, „The Nude-Descending-a-Staircase Man Surveys Us,“ in: *New York Tribune*, 12. September 1915, Sektion 4, S. 2; zitiert aus: Wanda M. Corn, *The Great American Thing: Modern Art and National Identity, 1915-1935*, Berkeley/Los Angeles/London 1999, S. 52.

⁴⁶ Sherwood Anderson, *A Story Teller's Story*, 1924; zitiert aus: Wanda M. Corn, *The Great American Thing: Modern Art and National Identity, 1915-1935*, Berkeley/Los Angeles/London 1999, S. 91.

⁴⁷ E. Harold Spender, *A Briton in America*, London 1921, S. 160; zitiert und paraphrasiert in: G.H. Knoles, *The Jazz Age Revisited. British Criticism of American Civilization During the 1920s*, Stanford, CA/London 1955, S. 46.

⁴⁸ Walter Lionel George, *Hail Columbia! Random Impressions of a Conservative English Radical*, New York/London 1921, S. 68-70; zitiert und paraphrasiert in: G.H. Knoles, *The Jazz Age Revisited. British Criticism of American Civilization During the 1920s*, Stanford, CA/London 1955, S. 46.

Das, was die Menschen und somit auch die Künstler in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen beschäftigte, waren die enormen Veränderungen in ihren Lebensbedingungen und Lebensumständen: in den 1920er Jahren die überschäumende Vitalität und Konsumorientiertheit, in den 1930er Jahren Depression und Existenzängste. Beide Jahrzehnte bauten auf einer Gesellschaft auf, die ihr Leben gemeistert hatte mit Hilfe der neuesten Maschinen, die ihren Wohlstand unter anderem mit den Wolkenkratzern dokumentierte, und die das Produzieren neuartiger Konsumgüter in neuerrichteten Industrieanlagen als selbstverständlich empfand. Daher wurde das Bild, das Amerika von sich selbst hatte, sowie das Bild, das Europa von Amerika hatte, größtenteils von den Themen der *Machine Age* bestimmt. Die Maschine ist Bewegungsträger und gehört zugleich in ihren verschiedenen Ausformungen – wie z.B. Großstadt, Wolkenkratzer, Brücke; Industrielandschaft, Fabrik, Maschine; Flugzeug, Eisenbahn, Automobil – zu den wichtigsten Motiven der Bewegung.

Aus diesem Kontext heraus entwickelte sich eine junge Künstlergeneration, die ihr Amerikanisch-Sein in Europa auslebte (die *Expatriates* bzw. die *Lost Generation*) und zugleich fest in Amerika verankert blieb, weil Land und Nation immer mehr Möglichkeiten bot, sich künstlerisch eigenständig auszudrücken. Für diese Künstler war der Drang nach *Americanness* schon fast eine Sucht. Sie suchten nach amerikanischen Inhalten, Formen, Eigenschaften im „modernen“ Leben, nach dem *American spirit*. Jeder von ihnen definierte auf seine Weise diesen Begriff, was zu mehreren, ganz unterschiedlichen künstlerischen Ausdrucksformen gerade in der Zwischenkriegszeit führte, wie z.B. dem *Precisionism*, der sich malerisch der Großstadt, der Industrie und der Maschine annahm sowie der Neuerungen, die der Fortschritt dem modernen Amerika gebracht hatte und dies in kühlen, klar gegliederten Formen darstellte; sowie dem *Regionalism*, der in realistischem, beinahe karikierendem Stil sich der Darstellung der populären Freuden und Laster des täglichen Lebens in einer *rural* wie *urban society* widmete.

2. Symbole der Bewegung und der Dynamik

In der Zeit um den Ersten Weltkrieg waren Geschwindigkeit, Beschleunigung, Dynamik feste Bestandteile des Alltags. Wenn es darum ging, die Zeit, in der man lebte, zu charakterisieren, geschah dies meist mit diesen sowie weiteren Ausdrücken aus dem Bereich der Bewegung. Da man sich in einer „neuen“ Zeit sah, wurde Bewegung über ihren physikalischen Tatbestand hinaus verstanden und ebenfalls als „neu,“ vielfältig, formenreich empfunden. Geschwindigkeitsrekorde, Relativitätstheorie, die „4. Dimension,“ Fordismus, Taylorismus, etc. waren gängige Schlagworte aber auch ernst zu nehmende Konzeptionen einer Lebensauffassung, die sich von der vorheriger Generationen auf fast allen Gebieten unterschied. Gerade Henry Ford mit seinen mechanisierten Produktionsabläufen und Frederick Taylor,⁴⁹ der das Standardisieren menschlicher Bewegungen erforschte, mit dem Ziel der maschinenähnlichen Effizienz, legten den Grundstein für ein amerikanisches Selbstverständnis und Selbstbewusstsein, das gekoppelt ist an Produktivität, Konsum und Maschinenaesthetik. Ihre Konzepte für die Zerlegung der Arbeitsvorgänge am Fließband sind beispielhaft für die allgemeine und wie selbstverständlich akzeptierte Geschwindigkeits- und Produktivitätssteigerung, sie sind symptomatisch für den Rhythmus jener Zeit. Man war „modern“ weil man sich die Errungenschaften der Technik und der Forschung zunutze machte, den Fortschritt für sich als Recht beanspruchte, und weil alle überzeugt waren, schneller, informierter, „zeitgemäßer,“ hektischer zu leben als es je zuvor möglich gewesen war.

Aus dieser Position heraus entwickelten sich die Symbole der modernen, auch als *Machine Age* bezeichneten Welt. Sie behielten ihre Bedeutung bis in die späten 1940er Jahre, bis zu einer erneuten Welle sozial-politischer und kultureller Veränderungen, die aus dem Zweiten Weltkrieg resultierten. Bis dahin hatte sich auf jeden Fall die Ansicht durchgesetzt, dass die Entwicklungen der Technik und der sich daraus ergebende neue Lebensstil fast selbstverständlich mit Amerika gleichzusetzen sind, so dass Amerika selbst das größte Symbol für das neue, Maschinen-orientierte Jahrhundert wurde. Waldo Frank bestätigte dies: „[...] America is the land of the Machine. In no other nation is the mechanical fact so close a part of life and growth. Other nations found the Machine in their maturity.

⁴⁹ Siehe hierzu z.B. Stephen Kern, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge/Mass. 1983, S. 92; Susan Fillin Yeh, *Charles Sheeler and the Machine Age*, Ann Arbor/MI 1983 (Dissertation City University of New York, 1981), S. 4-5.

To America, it was the toy and the tool of childhood.“⁵⁰ Mit der Dynamik der Maschinen wuchs Amerika sozusagen auf, ging spielerisch und selbstverständlich damit um. Deswegen sind *Machine Age* und *American Century* miteinander gekoppelt und vom Phänomen der Bewegung bestimmt.

Der Terminus „Amerika“ wurde somit zum Oberbegriff für eine ganze Reihe von Symbolen, die eng an unterschiedliche Formen der Bewegung geknüpft sind. Jedes Symbol trug zur Durchsetzung des modernen Selbstverständnisses und Selbstbewusstseins bei und war essentiell an der Mythisierung Amerikas beteiligt, angefangen bei der Metropole selbst, über den Wolkenkratzer als architektonisches Mittel zur Eroberung der Höhe, die Brücke als Erzeugnis der Ingenieurskunst zur Überwindung von Entfernungen und Klüften, bis hin zu Automobil, Eisenbahn, Flugzeug als Maschinen der Geschwindigkeit zur Eroberung der Ferne. Als Produkte des Ingenieurwesens entwickelten sich diese technisch-mechanischen Hilfsmittel und Instrumente der Bewegung innerhalb kürzester Zeit zu allgemeingültigen und allgemein verständlichen Symbolen auch auf kultureller Ebene.

Erneut war es ein Europäer, der französische Maler Fernand Léger, der die brodelnde Vitalität und Dynamik des amerikanischen Lebens registrierte. Allerdings empfand und bezeichnete er die Dynamik auch als übertrieben – „this exaggerated dynamism“ – und sah sie als Grund für eine überzogene Risikobereitschaft und Abenteuerlust:

Mechanical life is here at its apogee. It has reached the ceiling, overshot the mark ... crisis! American life is a succession of adventures optimistically pushed as far as they will go. They have risked everything, tried everything. ... Naturally, if I stop and start thinking, if I close my eyes, I sense all the tragedies that lurk around this exaggerated dynamism, but I came to look and so I go on looking.⁵¹

Was sah Léger in Amerika? Einen optimistisch anmutenden Lebensstil, hinter dem „Tragödien“ lauerten, dessen Tempo von der neuen Technologie und ihren Maschinen diktiert wurde und der permanent gegen die Zeit zu laufen schien. Léger brauchte dann einen Augenblick der Ruhe – „if I close my eyes“ – um die Dynamik qualitativ einschätzen zu können. Nur als er innehielt, als er sich ruhig verhielt inmitten der ihn permanent umgebenden Dynamik konnte er weiter denken. Der Optimismus erwies sich dann oft genug als Illusion.

⁵⁰ Waldo Frank, *Our America*, New York 1919, S. 181.

⁵¹ Fernand Léger, „New York vu par Fernand Léger,“ in: *Cahier d'art*, Nr. 9, 1931, S. 84-85; zitiert aus: Romy Golan, „Américanisme/Amerikanismus: The Adventures of a European Myth,“ in: Gail Stavitsky, et al., *Precisionism in America, 1915-1941: Reordering Reality*, Montclair/NJ 1994 (Ausstellungskatalog), S. 67.

Whang! Bang! Clanety-clang! Talk about the tempo of today – John Smith knows it well. Day after day it whirs continuously in his brain, his blood, his very soul.

Yanked out of bed by an alarm clock, John speeds through his shave, bolts his breakfast in eight minutes, and scurries for a train or the street car. On the way to work his roving eye scans, one after the other, the sport page, the comic strips, several columns of political hokum, and the delectable details of the latest moonshine murder.

From eight to twelve, humped over a desk in a skyscraper, he wrestles with his job to the accompaniment of thumping typewriters, jingling telephones, and all the incessant tattoo of twentieth century commerce. One hour off for a quick lunch, a couple of cigarettes, and a glamorous glance at the cuties minding down the boulevard. Jangling drudgery again from one until five. Then out on the surging streets once more.

Clash, clatter, rattle and roar! Honk! Honk! Honk! Every crossing jammed with traffic! Pavements fairly humming with the jostling crowds! A tingling sense of adventure and romance in the very air! Speed-desire-excitement – the illusion of freedom at the end of the day! The flashing of lights of early evening – Clara Bow in Hearts Aflame! Wuxtry! Wuxtry! – Bootleger Kills Flapper Sweetheart! Clickety-click, clickety-click – John Smith homeward-bound, clinging to a strap and swiftly skimming through the last edition.⁵²

Dieser kurze Text von 1928 schildert anschaulich den wenig optimistischen Alltag eines „John Smith“ – oder „homo americanus“ –, der sich permanent bewegt inmitten von Wolkenkratzern, Großstadtverkehr, Kino, Zügen, etc. Hektik kennzeichnet seinen Tag: der Wecker reißt ihn aus dem Schlaf, er eilt zur Arbeit, er überfliegt die Zeitung, er rast in die Mittagspause. Auch während der Arbeit gibt es keine Ruhe, denn im Wolkenkratzer sind die Geräusche der Moderne – die Schreibmaschine, das Telephon – ständig präsent. Am Ende des Tages bleibt ihm nur eine kurze Illusion von Freiheit beim Anblick der Zeitungsüberschriften, die in ihm den Wunsch nach „speed-desire-excitement“ wecken. Diese zu einem Wort zusammengesetzten Ausdrücke bezeichnen das, was John Smith in seinem Leben vermisst. Zwar kann er sich über das Fehlen von „speed“ nicht beklagen, was in der hektischen und lautstarken Beschreibung seines Alltags deutlich wird: „whirs continuously“, „yanked out of bed“, „speeds“, „bolts“, „scurries“, „wrestles with his job“, „thumping typewriters“, „jingling telephones“, „incessant tattoo of twentieth century commerce“, „quick lunch“, „surging streets“, „humming with the jostling crowds.“ In der Kombination mit „desire“ und „excitement“ ist aber für John Smith die Geschwindigkeit – eine besonders deutliche Form von Bewegung – notwendiger Bestandteil eines romantisch-auf-

⁵² A.B. Carson in *Advertising and Selling*, 19. September 1928, S. 28; zitiert aus: Roland Marchand, *Advertising the American Dream. Making Way for Modernity 1920 :: 1940*, Berkeley/Los Angeles 1985, S. 2-3.

regenden Abenteurers, in dem er eine wichtige Rolle spielen möchte und mehr als nur ein kleines Rädchen sein will.

John Smith trifft tagtäglich auf verschiedene Bewegungssituationen, ohne sie zu qualifizieren. Er fügt sich in die Geräusch- und Bewegungskulisse, er ist ein Teil davon, ohne aktiver Teilnehmer, ohne Verursacher zu sein. Er soll nur stellvertretend das „moderne Leben“ veranschaulichen bzw. hörbar machen. Die Geräusche, die lautmalerisch vermittelt werden – „Whang! Bang! Clang-clang!“, „Clash, clatter, rattle and roar! Honk! Honk! Honk!“ – geben am Besten die Hektik und Gehetztheit und auch die Anonymität wieder, die alle umfasst, die Menschen in den Büros, die „jostling crowds,“ die, die im „traffic jam“ stecken. Gerade Geräusche fallen immer wieder auf als zentrale Elemente der Beschreibung der bewegten Großstadt. Bereits ein Viertel Jahrhundert zuvor fasste ein anderer Autor, bezeichnenderweise in *Camera Work*, seine Großstadterfahrung wie folgt zusammen: „It is always hurry, hurry, hurry, unrest, unrest, unrest. We hear but the roar and rattle of the city whose din is never still. [...]“⁵³

Beide Alltagsbeschreibungen sind gleichermaßen angefüllt mit Ausdrücken, die Bewegungsaspekte und -formen beschreiben sowie mit Symbolen der amerikanischen Kultur. Die Großstadt mit ihrem lauten Verkehrschaos, den Menschenmassen, der Schnellebigkeit, der Unruhe herrscht dabei vor. Diesem Element der chaotischen Dynamik steht ein ebenso starkes ordnendes Prinzip gegenüber.

2.1. Die Dynamik des Chaotischen und die Ordnung der amerikanischen Großstadt: Die Stadt als Collage und Gitter

Wirft man einen Blick auf den Plan einer amerikanischen Großstadt fällt einem sofort die Gitterstruktur auf, nach der in weiten Bereichen des Stadtgebietes die Straßen angelegt sind. Fein säuberliche, mit dem Lineal gezogene Linien teilen die Fläche einer Stadt in ein überschaubares Netz von aneinandergereihten Rechtecken und Kuben ein und lassen einen Fluß oder einen Hügel oft als lästiges

⁵³ Joseph T. Keiley, „Landscape – A Reverie,“ in: *Camera Work*, October 1903, S. 45f; zitiert aus: Claudia Bohn-Spector, *A Gentleman's View. Das Bild von New York in der Fotografie Alfred Stieglitz*, München 1998 (Dissertation Ludwig-Maximilian-Universität, München), S. 91.

Hindernis erscheinen.⁵⁴ Man lernt jedoch dieses Gitter zu schätzen, besonders weil es die Orientierung erleichtert und man sich z.B. in New York oftmals schneller zurechtfinden kann als in Paris oder Rom.

Eine Erklärung für das Gitternetz als Schema für die Flächenstruktur einer Stadt findet sich in der ägyptischen Hieroglyphe „nywt,“ welche ein Kreuz in einem Kreis darstellt und eines der ursprünglichen Symbole für die „Stadt“ ist:⁵⁵

Diese Hieroglyphe [...] zeigt zwei sehr elementare und zugleich sehr dauerhafte Elemente von „Stadt.“ Die ununterbrochene, in sich geschlossene Linie des Kreises verweist auf einen geschlossenen Bezirk, auf eine Mauer oder einen Platz; innerhalb dieses Bezirks entfaltet sich das Leben. Das Kreuz ist die einfachste Verbindung von zwei Doppellinien: es verweist auf das vielleicht ursprünglichste Ziel des Austauschs mit der Umwelt und tritt damit in einen Gegensatz zum Kreis, der die Grenze und den Bezirk dieser Umwelt bezeichnet. Die gekreuzten Linien sind ein elementares Modell für die Anlage von Straßen in einem umgrenzten Gebiet, das Gitternetz.⁵⁶

Die Anlagepläne römischer Feldlager basierten auf dem Gitterprinzip. Auch in den folgenden Jahrhunderten wurde das Gitter immer wieder als grundlegendes Konzept benutzt, besonders bei der Landerschließung. In Amerika bediente man sich dieses Planschemas häufig, was unter anderem in Chicago, in Cincinnati, in New York erkennbar ist. Sogar im 19. Jahrhundert noch wurden Städte dem Rastersystem unterworfen. New York zählt zu den bekanntesten Beispielen.⁵⁷

Das Gitternetz legte der Stadt eine Ordnung auf, die anfangs nur ihre Bodenfläche betraf. Diese Ordnung spiegelte sich später auch in der Vertikalen wieder, in den Brücken und Wolkenkratzern, die etwa ab dem späten 19. Jahrhundert das amerikanische Großstadtbild beherrschen. Das Gittermuster fand sich in den Pfeilern und Streben, in den Stahlkonstruktionen, in den Fensterfronten. Es ist nach wie vor ein ordnendes städtebauliches und architektonisches Prinzip, das z.B. Le Corbusier mit dazu veranlasste, einem Freund gegenüber New York als „die erste wirklich abstrakte Stadt“⁵⁸ zu bezeichnen.

Für Piet Mondrian war das Gitternetz eindeutig ein Zeichen der Moderne, der neuen Zeit. Er konzentrierte sich ganz auf die Geometrie und Logik dieser Form.

⁵⁴ Diese sauberen Grenzlinien bestimmen auch die Landkarte Amerikas.

⁵⁵ Joseph Rykwert, *The Idea of a Town: The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy and the Ancient World*, Cambridge/Mass. 1988, S. 192; aus Richard Sennett, *Civitas. Die Großstadt und die Kultur des Unterschieds*, Frankfurt 1994, S. 69.

⁵⁶ Richard Sennett, *Civitas. Die Großstadt und die Kultur des Unterschieds*, Frankfurt 1994, S. 69.

⁵⁷ Siehe dazu Richard Sennett, *Civitas. Die Großstadt und die Kultur des Unterschieds*, Frankfurt 1994, S. 70-71; S. 76-77.

⁵⁸ Zitiert aus: Richard Sennett, *Civitas. Die Großstadt und die Kultur des Unterschieds*, Frankfurt 1994, S. 221.

Seine Arbeiten spiegeln dies insbesondere ab etwa 1937 wieder, wie z.B. in *Place de la Concorde* (1938-1943) und *Trafalgar Square* (1939-1943). Hier unterstützen relativ offene Gitterstrukturen die Vorstellung eines von Straßen- und Häuserblockstrukturen eingerahmten zentralen Platzes. Ordnung wird suggeriert durch den Rhythmus, der in dem Zusammenspiel von Linien, farbigen Blöcken und weißen, großzügigen, zum Teil offenen Flächen entsteht.

In Mondrians in Amerika entstandenen Arbeiten aber hat sich das Gitter verändert. In *New York City* (1941-1942) ist es zu einem dichten, symmetrisch anmutenden Liniengeflecht in Gelb, Blau, Rot geworden, das die weißen Flächen zusammendrängt und keine Öffnung nach Aussen zulässt. Der geschlossene Block als zentrales Element des Gitters wird dadurch betont, genauso wie die Regelmäßigkeit der Linien als Prinzip der Wiederholung. Schon in seinem nächsten Bild, *Broadway Boogie Woogie* (1942-1943), sind die Linien des Gitters selbst ein Gitter, so dass seine doppelte Rolle als ordnendes Block- und Liniennetz deutlich hervortritt. Das Durchbrechen der ordnenden Gitterstruktur tritt bei gleichzeitiger geometrisch-klarer Ordnung als dynamischer Prozess in Erscheinung. Mondrians letztes, unvollendet gebliebenes Werk, *Victory Boogie Woogie* (1942-1944), unterstreicht die Funktion der Gitterstruktur als ordnendes Prinzip und ist zugleich in dessen Brechung Ausdruck des Chaotischen.

Strahlen die Werke, die in Paris oder London entstanden sind, aufgrund ihrer geometrischen Klarheit noch Gelassenheit und Ruhe aus, so wirken seine New York und Boogie Woogie-Bilder gedrängt und sehr bewegt, da die vielen kleinen farbigen Elemente, die auf dem jeweiligen Gitterelement liegen, in einem stärkeren Austausch miteinander stehen und den Eindruck von Dynamik und Bewegung vermitteln, von Aufeinanderprallen und wieder auf ihren eigentlichen Platz Zurückfallen. Mondrians Arbeiten wirken wie die bildhafte Umsetzung von Waldo Franks Satz: „everything moves as it should in its all-perfect place.“⁵⁹

Es sind diese beiden Prinzipien Ordnung und Chaos, die das Bild der amerikanischen Großstadt bestimmen. Ordnung ist das Ergebnis von Struktur und Chaos ist Ausdruck der Missachtung von Struktur. Dennoch ist das Eine ohne das Andere kaum denkbar. In ihrer Kombination liegt Energie, Kreativität, Entwicklung. Genau diesen Eindruck vermitteln die Großstädte im frühen 20. Jahr-

⁵⁹ Waldo Frank, *Time Exposures by Searchlight*, New York 1926, S. 185-186.

hundert. Sie sind geordnet und durchstrukturiert und somit funktionsfähig, doch zugleich ist ihre Atmosphäre voller Spannung und Bewegung, ein permanentes Kommen und Gehen kennzeichnet sie. Zusammenspiel und Antagonismus, Ordnung und Chaos ist ihr Prinzip. Das ursprünglich statische Gitter ist, wie bei Mondrian, in Bewegung geraten. Damit wird die Tradition der amerikanischen Aufklärung fortgesetzt, die sich der Gitterstruktur bedient, um der Natur, um organisch Gewachsenem eine klare und geordnete Form auf zu legen.

Schaut man sich alleine die Titel einiger Werke der Literatur und der Kunst an, stellt man fest, wie eng die Stadt an Ausdrücken der Bewegung gekoppelt ist. Der Lyriker William Carlos Williams sah die Stadt als ein sich permanent bewegendes Gebilde, als „Perpetuum Mobile,“ wie der Titel eines seiner Gedichte beweist.⁶⁰ Die Idee, die dem Mobile zugrunde liegt, ist unaufhörliche Bewegung. Dazu aber braucht es Ordnung. Nur wenn die einzelnen Glieder des Mobiles einen bestimmten Abstand zueinander haben ist ihre Bewegungsmöglichkeit und -freiheit gewährleistet. Das Mobile braucht dann nur noch einen Antrieb, Energie. Ein Lufthauch kann da schon ausreichen. Dann bewegt es sich in einem geordneten Rhythmus, wie in einem (Gitter-)Netzwerk, das die einzelnen Elemente des Mobiles um sich selbst und um einander kreisen lässt in einem sich wiederholenden Muster. Der Maler John Marin, der viele seiner Bilder *Movements* nannte, verfolgte gewissermaßen diese Idee in seinen Arbeiten: „I try to express graphically what a great city is doing. Within the frames there must be a balance, a controlling of these warring, pushing, pulling forces.“⁶¹ Wenn Marin von „frames“ spricht, meint er nicht nur die Bildrahmen. Er bezeichnet damit ein Ordnungsprinzip, „balance,“ das alles zusammenhält und das das notwendige Gleichgewicht herstellt. Die Stadt besteht aus „warring, pushing, pulling forces,“ aus spannungsgeladenen, bewegten Energiefeldern. So wie Marin seine Bilder in einen Rahmen setzen muss, der wie ein Gitter Raum und Formen eingrenzt, um sie zu kontrollieren, so müssen die Kräfte, die die Stadt freisetzt, ebenfalls kontrolliert werden.

The dominant trend in America of today, beneath all the apparent chaos and confusion, is towards order and organization which find their outward sign and

⁶⁰ William Carlos Williams, *Perpetuum Mobile: The City*, 1936; aus: A. Walton Litz/Christopher MacGowan (eds.), *The Collected Poems of William Carlos Williams, vol. I: 1909-1939*, New York 1991, S. 430-435.

⁶¹ John Marin in einem Katalog-Statement seiner Ausstellung bei „291,“ 1913, zitiert aus: Elizabeth Hutton Turner (ed.), *In the American Grain: Arthur Dove, Marsden Hartley, John Marin, Georgia O’Keeffe, and Alfred Stieglitz. The Stieglitz Circle at the Phillips Collection*, Washington, D.C., 1995 (Ausstellungskatalog).

symbol in the rigid geometry of the American city: in the verticals of its smoke stacks, in the parallels of its car tracks, the squares of its streets, the cubes of its factories, the arc of its bridges, the cylinders of its gas tanks.

Upon this underlying mathematical pattern as a scaffolding may be built a solid plastic structure of great intricacy and subtlety. The artist who confronts his task with original vision and accomplished craftsmanship will note with exactitude the articulation, solidity, and weight of advancing and receding masses, will define with precision the space around objects and between them; he will organize line, plane, and volume into a well knit design.⁶²

Marins Künstlerkollege Louis Lozowick sah in der Industrialisierung und der allgemeinen Entwicklung der Stadt die Grundlage für das Zusammenspiel der zwei Prinzipien Ordnung und Chaos. Auch er glaubte, dass „[das] Anbrechen des technischen Zeitalters den Übergang der menschlichen Existenz vom Organismus zur *Organisation*, vom Organismus zum Mechanismus [bedeutet].“⁶³ In der amerikanischen Stadt mit ihrer strengen Geometrie, die er vornehmlich mit richtungsweisenden Ausdrücken aus der Architektur belegt („verticals“, „parallels“, „squares“, „cubes“, „arc“, „cylinders“) sah Lozowick das Symbol für Ordnung und Organisation, die auf Chaos und Konfusion aufbauen. Wie in einer Collage fügen sich die einzelnen Fetzen des Alltags zusammen, in einem auf den ersten Blick als wirr erscheinenden Durcheinander. Nebeneinander, nacheinander, übereinander montiert, vermitteln sie nur in ihrer Ausgewogenheit und Harmonie miteinander ein funktionierendes Bild. Lozowick setzte diese Vorstellung um in seinen Arbeiten. Da er sich künstlerisch nicht mit der Collage oder der Montage auseinandersetzte, sind seine Gemälde in erster Linie Bilder der geometrischen Ordnung, voller „exactitude“ und „precision.“ Ob es um New York oder um Pittsburgh geht, seine Städte bilden sich aus einer klaren und kargen Organisation von Linien, Flächen und Volumen heraus. Sein Gemälde *New York* von 1925-1926 [Abb. 2] verkörpert beispielhaft die Analyse und zugleich Synthese seiner Vorstellung der modernistischen Ordnung, indem er ein Netzwerk aus Geraden und Kurven schafft, die sich dynamisch zu einem Stadtgebilde auftürmen. Lozowick benutzt das Gittermuster im Wesentlichen als Ordnungsprinzip der Vertikalen, so dass im wahrsten Sinne des Wortes „a well-knit design“ das Ergebnis ist.

⁶² Louis Lozowick, „The Americanization of Art,“ *Machine-Age Exposition*, New York: *Little Review*, 1927, S. 18-19; in: Gail Stavitsky, et al., *Precisionism in America, 1915-1941: Reordering Reality*, Montclair/New Jersey 1994 (Ausstellungskatalog), S. 153.

⁶³ N.A. Berdiajew, *Der Mensch und die Technik*, Zürich 1971, S. 16; zitiert aus: Felix Philipp Ingold, *Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909-1927. Mit einem Exkurs über die Flugidee in der modernen Malerei und Architektur*, Basel/Stuttgart 1978, S. 12-13.

Ein Künstler hat mehrere Möglichkeiten, Ordnung darzustellen. Mondrian und Lozowick benutzten dafür die Geometrie, Marin suchte die Formen im Gleichgewicht zu halten, nicht ausbrechen zu lassen, und Joseph Stella malte seine Stadt wieder und wieder in einem Tumult von Farben und Formen. Auch er sah Chaos und zugleich Ordnung, eine nicht erklärbare aber funktionierende Kombination. Stellas Stadt ist natürlich New York und er hat, wie viele seiner Künstlerkollegen, die Entwicklung auf dem städtebaulichen Sektor mitverfolgen können, hat den Drang der Stadt, in die Höhe zu schießen, mit Stolz beobachtet: „It is an immense kaleidoscope – everything is hyperbolic, cyclopic, fantastic.“⁶⁴ Zwei Paneele seines berühmten Pentaptychons *The Voice of the City of New York Interpreted* (1920-1922) [Abb. 3-4], sind dem Broadway gewidmet, dem *Great White Way*. In beiden Arbeiten ist das Gitternetz klar zu erkennen: Es dominiert und betont die vertikale Komposition der Bilder und verstärkt dadurch die Wirkung der Farbblöcke, der Lichtzonen und der Schattenbereiche, die sich collagenartig über die gesamte Oberfläche der beiden Kompositionen erstrecken, überschneiden und kreuzen. Obwohl der Broadway nicht realistisch wiedergegeben ist und nur der Titel der beiden Paneele den entscheidenden Hinweis auf das konkrete Motiv gibt, vermitteln die Arbeiten die bekannte glamouröse und atemberaubend vitale Atmosphäre weil der Künstler sie aus belebten, bunten, dynamischen Flächen zusammengesetzt hat und in ihnen immer wieder ein Feuerwerk aus geometrisch-abstrakten Licht- und Farbreflexen auszubrechen scheint.

Die Gitterform ist jedoch nicht immer so glanzvoll und explosiv wie bei Stella. In Waldo Franks lebhafter Beschreibung von Chicago, der anderen „uramerikanischen“ Stadt, überwiegen die negativen Eindrücke. Auch er sieht die Stadt gefangen in einem Gitternetz, das hier von den Schienen der Eisenbahn diktiert wird: „A vast flat city, cut to bits by tracks of steel. A lacerated city. A city destroyed by the iron flails that beat it into being.“⁶⁵ Jedes Wort beschwört ein Bild des Schmerzes, der Gewalt herauf: „cut,“ „lacerated,“ „destroyed,“ „beat.“ Die Stadt der Schlachthöfe wirkt selbst wie geschlachtet. Die Bewegungsmaschinerie, die hinter diesen Bildern der Folter und des Schmerzes steckt, verweist auf die Eisenbahn und die Industrie Chicagos. Im selben Atemzug deckt Frank Chaos als den Ursprung der gewaltigen Energie der Stadt auf, die sich in ihrem Reichtum, ihrer Industrialisierung, zeigt:

⁶⁴ Nicht datierter Text von Joseph Stella mit dem Titel „New York“; zitiert aus: Barbara Haskell (ed.), *Joseph Stella*, New York 1994 (Ausstellungskatalog), S. 219.

⁶⁵ Waldo Frank, *Our America*, New York 1919, S. 119; alle weiteren Zitate Franks aus der selben Quelle.

„Chicago is the dream of the industrial god. Chaos incarnate.“ (S. 121) Als eine besondere Form von Bewegung wird Chaos als zentrales Merkmal Chicagos hervorgehoben.

[...] if Chicago is the city of Hope, the reason is that there Despair has simply not yet altogether won. Chicago is still fluent, still chaotic. In the black industrial cloak are still interstices of light.

[...] Industrial disorder has its order. Industrial anarchy has its law. New York is clutched in them. But in Chicago, the chaos is still chaos. The material is still raw, and therefore pregnant. In many ways, this turbulent city represents to-day what New York was years ago. It is unkempt, uncouth, ceremonious and callous. It has little inkling of Metropolitan behavior. It is not organized. It lacks coördination. [...] (S. 122-123)

Waldo Frank sieht gerade im Chaos die große Kraft Chicagos, sich trotz der Widrigkeiten, die von der Industrie herbeigeführt wurden – *sooth, grime*, etc. – zu behaupten. Die Stadt ist lebendig und voller Hoffnung, weil sie nach wie vor chaotisch ist, weil sie in Bewegung ist: „Chicago ist still fluent, still chaotic.“ Chaos impliziert unkontrollierte, ungezwungene und ungezügelte Bewegung. Ruhe gehört nicht zu Chicago, sondern Vitalität, Brodeln, denn die Menschen in der Stadt lassen sich keine industrielle Ordnung aufzwingen und das ist ihr Vorteil. Damit stehen Frank und Lozowick, trotz ihrer ähnlichen Einschätzung der Industrie, in zwei verschiedenen Lagern, denn für Lozowick ist gerade die Ordnung, die durch die Industrialisierung herbeigeführt worden ist, richtungsweisend und Maßstäbe setzend:

The dominant trend in America today is towards an industrialization and standardization which require precise adjustment of structure to function which dictate an economic utilization of processes and materials and thereby foster in man a spirit of objectivity excluding all emotional aberration and accustom his vision to shapes and colors not paralleled in nature.⁶⁶

Lozowick sieht in den standardisierten Bewegungsabläufen der Industrialisierung die Perfektion des amerikanischen Lebens. Die Natur hat keinen Platz in seiner Vorstellungswelt, genauso wenig wie Gefühle. Er benutzt Schlüsselworte wie Struktur, Standardisierung, Präzision, Prozesse, Funktion, um seine idealisierte Vision einer industrialisierten Nation zu beschreiben. Im Gegensatz zu Frank geht Lozowick von der Form aus, nicht von den Inhalten. Waldo Frank dagegen hat erkannt, dass trotz aller Standardisierung und Ordnung Menschen und durch sie auch die Städte nicht in ein Muster gepresst werden können, sondern ihrer über-

⁶⁶ Louis Lozowick, „The Americanization of Art,“ Machine-Age Exposition, New York: *Little Review*, 1927, S. 18-19; in: Gail Stavitsky, et al., *Precisionism in America, 1915-1941: Reordering Reality*, Montclair/New Jersey 1994 (Ausstellungskatalog), S. 153.

schäumenden Vitalität freien Lauf lassen. Somit kann Chaos sich durchsetzen, somit muss mit Chaos gerechnet werden. Doch ist dies keinesfalls ein negativer Aspekt für Frank. Ganz im Gegenteil: er sieht darin eine Chance. Deswegen ist für ihn Chicago eindeutig ein Symbol, „[a] splendid one, not subtle and hidden away but brutal like itself, and naked clear. A symbol that speaks in the facts of its life.“ Es fällt ihm nicht schwer, im Vergleich mit New York Chicago die besondere Rolle des Rebellen zuzuweisen, denn: „A new Order raises its rebel head and looks about for itself.“

Carl Sandburgs Chicago ist Waldo Franks sehr nahe. In seinem Gedicht, das den Namen der Stadt trägt, geht Sandburg auf die Stadt und ihre Menschen ein, auf ihre unbändige Lebenslust und -freude, ihren Stolz und ihre Kraft, ihre positiven wie negativen Seiten.

Hog Butcher for the World,
 Tool maker, Stacker of Wheat,
 Player with Railroads and the Nation's Freight Handler;
 Stormy, husky, brawling,
 City of the Big Shoulders:

They tell me you are wicked and I believe them, for I have seen your
 painted women under the gas lamps luring the farm boys.
 And they tell me you are crooked and I answer: yes, it is true I have seen
 the gunman kill and go free to kill again.
 And they tell me you are brutal and my reply is: On the faces of women
 and children I have seen the marks of wanton hunger.
 And having answered so I turn once more to those who sneer at this my
 city, and I give them back the sneer and say to them:
 Come and show me another city with lifted head singing so proud to be
 alive and coarse and strong and cunning.
 Flinging magnetic curses amid the toil of piling job on job, here is a tall
 bold slugger set vivid against the little soft cities:
 Fierce as a dog with tongue lapping for action, cunning as a savage pitted
 against the wilderness,
 Bareheaded,
 Shoveling,
 Wrecking,
 Planning,
 Building, breaking, rebuilding,
 Under the smoke, dust all over his mouth, laughing with white teeth,
 Under the terrible burden of destiny laughing as a young man laughs,
 Laughing even as an ignorant fighter laughs who has never lost a battle,
 Bragging and laughing that under his wrist is the pulse, and under his
 ribs the heart of the people.
 Laughing!
 Laughing the stormy, husky, brawling laughter of Youth, half-naked,
 sweating, proud to be Hog Butcher, Tool Maker, Stacker of Wheat,
 Player with Railroads and Freight Handler to the Nation.⁶⁷

⁶⁷ Chicago, 1916; zitiert aus: Carl Sandburg, *Complete Poems*, New York 1950.

„Stormy, husky, brawling, / City of the Big Shoulders,“ „Hog Butcher for the World,“ „[...] the Nation’s Freight Handler.“ In Chicago kommt die ganze Arbeitskraft des Landes zusammen und erfüllt ihre Aufgabe sogar für die ganze Welt. Es verwundert nicht, dass diese Stadt ein Energiebündel ist, sogar brutal wirkt, schlau und wild, denn die Menschen in ihr sind auch so und handeln nach dem, was ihnen die Stadt beigebracht hat. Selbst Chicagos Kriminalität beweist seine Dynamik und wird deshalb vom Sprecher in Sandburgs Gedicht akzeptiert: „And they tell me you are crooked and I answer: yes, it is true I have seen/the gunman kill and go free to kill again.“ Bewegung in Gestalt des vitalistischen Großstadterlebnisses führt also zu einer Revision der traditionellen moralischen Kategorien. Zwar benutzt Sandburg das Wort „chaos“ kein einziges Mal, aber die Geschwindigkeit, mit der das Bild der Stadt sich herausformt aus Gewalt/Brutalität, Plakerei, immense Kraft, Anstrengungen, Schwitzen und Lachen ist ein chaotisches Bild. Es ist genauso wild, roh und ungezügelt, wie die Stadt, die es zeigt.

Die dynamischen Bewegungsaspekte Ordnung und Chaos in den Ausprägungen Gitternetz und Collage gehören somit zu den wiederkehrenden Motiven in der bildenden Kunst und finden ihren Ausdruck gleichermaßen in der Literatur. Der Austausch zwischen Literatur und Kunst ist in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts besonders ausgeprägt, was sich hauptsächlich aus dem Streben nach der oft geforderten *Americanness*, einer rein amerikanischen Formensprache, erklärt. Der Modernismus ist, wie bereits erwähnt, keineswegs ein einheitlicher Stil sondern ein Sammelbegriff für eine sozio-kulturelle Haltung, die sich in einer Vielzahl von Stilelementen auswirkt.

Das ist es, was man Moderne nennt: Übergang von einer traditionellen Ordnung, wo die einzelnen ihren festen Platz in einem Fachwerk der Herrschaft hatten, das Ort, Funktion und Erscheinung zusammenband, zu einer Organisation entlang den ständig sich selbst überholenden Bedürfnissen der industriellen Arbeitsteilung, Übergang als Dauerzustand.⁶⁸

In diesem Definitionsansatz von Moderne finden sich zwei wichtige Aussagen wieder: „Organisation,“ der Kernpunkt für Struktur, Form, Ordnung, und „Übergang als Dauerzustand,“ ein im Grunde sich widersprechender Ausdruck. Dauerzustand impliziert eine Art von Stillstand, eine Aufhebung des Bewegten, da Entwicklung, Fortschritt im wahrsten Sinne des Wortes ausgeschlossen scheint. Dafür aber steckt in dem Wort Übergang Wechsel, Überbrücken, Bewegung. Die

⁶⁸ Dieter Hoffmann-Axthelm, *Die dritte Stadt*, Frankfurt 1993, S. 101.

Moderne als ein andauernder Prozeß des Wechsels und der Bewegung ist genau wie die Avantgarde, der Vorreiter, ein Begriff der Aktivität und umfasst sowohl Ordnung als auch Chaos, ist also zugleich Gitter und Collage.

Diese Verbindung hat John Dos Passos in seinem Roman *Manhattan Transfer* betont, indem er die Stadt als einen Organismus der chaotischen Ordnung dargestellt hat. Hier entdeckt man die Collage stärker ausgeprägt als in vielen Gemälden der Zeit. Wenn der Autor die surreale Atmosphäre der nächtlichen Stadt beschreibt, in dem er reale Bilder mit Metaphern vermischt und dabei surreale Bilder entstehen, die sich wie eine Collage fetzenartig ausbreiten, ist der Eindruck einer schlafenden Ordnung besonders stark.

Dusk gently smooths crispangled streets. Dark presses tight the steaming asphalt city, crushes the fretwork of windows and lettered signs and chimneys and watertanks and ventilators and fire-escapes and moldings and patterns and corrugations and eyes and hands and neckties into blue chunks, into black enormous blocks. Under the rolling heavier pressure windows blurt light. Night crushes bright milk out of arclight, squeezes the sullen blocks until they drip red, yellow, green into streets resounding with feet. All the asphalt oozes light. Light spurts from lettering on roofs, mills dizzily among wheels, stains rolling tons of light.⁶⁹

Wieder ist das Gitter präsent, auch wenn es durchlässig ist und sich fast auflöst. Es besteht aus „crispangled streets,“ „blue chunks,“ „black enormous blocks,“ „fretworks of windows“ und Kaminen und Wassertanks und Ventilatoren und Feuerleitern und Formen und Mustern. Die Reihung von Substantiven aus den verschiedenen Bereichen wie Technik und Anatomie, die miteinander durch die monotone Wiederholung der Konjunktion „and“ verbunden werden, erzeugt eine rhythmische Bewegung, der das Auge regelrecht folgen kann. Und alles verschwimmt und verschwindet im elektrischen Licht und erhält dadurch ein nächtliches, verwirrendes, ja gewaltvolles Eigenleben. Der surreale Eindruck wird verstärkt durch Ausdrücke der Auflösung und Bewegung und entsteht durch die verwendeten Verben: „blurt,“ „squeeze,“ „ooze,“ „drip,“ „spurt,“ „mill,“ „stain.“ Dabei ist das Licht das zentrale Element, das überall eindringt und alles in eine Bewegung der Auflösung und Verflüchtigung versetzt. Das geometrische Gebilde Stadt erweist sich als durchlässiger Organismus, unwirklich, geisterhaft.

Dos Passos erlebt den Broadway in ähnlich kubo-futuristischer Art wie Joseph Stella, als sich durchkreuzende Ebenen, als Collage aus Licht und Farben: „[...]“

⁶⁹ John Dos Passos, *Manhattan Transfer*, 1925, S. 113.

They were jolting through the crisscross planes of red light, green light, yellow light beaded with lettering of Broadway. [...]“⁷⁰ Der Einfluß der Malerei auf solch ein literarisches Bild, in dem auf sehr kompakte Weise ein flüchtiger und die Sinne verwirrender visueller Eindruck dargestellt wird, ist unübersehbar. Ganz ähnlich funktioniert eine andere Beschreibung in *Manhattan Transfer*: „Faces, hats, hands, newspapers jiggled in the fetid roaring subway car like corn in a popper.“ (S. 256) Gesichter, Hüte, Hände, Zeitungen – Objekte aus nur einem bestimmten Bildausschnitt – werden losgelöst voneinander sozusagen in einen Topf geworfen und aufgrund ihrer ruckartigen Bewegung mit Popcorn verglichen. Die Collage ist perfekt, auch wenn sie normalerweise ohne tatsächliche Bewegung auskommt. Doch auch in der Collage werden einzelne Objekte aus ihrem Zusammenhang herausgerissen bzw. geschnitten, um dann in einen ganz neuen zusammengesetzt – montiert – zu werden und ein neues Bild entstehen zu lassen. Das Chaos im „corn popper“ ist zwar da, aber wird durch ihn auch in Schach gehalten, d.h. geordnet.

Die amerikanische Stadt ist somit die perfekte Kombination von Konfusion und Chaos auf der einen Seite und einer übergeordneten Ordnung, die größtenteils mit Hilfe der Maschine bzw. der von der Industrie gebotenen Möglichkeiten aufrecht erhalten wird. Diese Dichotomie findet ihren Niederschlag in der Collage und Montage als künstlerische Ausdrucksformen und im Gitternetz als ordnendes Prinzip. Die Stadt bietet somit sowohl der Literatur als auch der Kunst das geeignete Material, um die Vorstellung eines ideal funktionierenden, wohl strukturierten modernen Mikrokosmos darzustellen und zugleich seine Komplexität als lebendigen, dynamischen, teilweise unberechenbaren Organismus hervorzuheben.

Interessanterweise wird diese Vorstellung der amerikanischen Stadt auch in Europa auf ähnliche Weise künstlerisch wahrgenommen:

[...] Eine solche soziale Zwangsvorstellung ist nun schon seit langem eine Art überamerikanische Stadt, wo alles mit der Stoppuhr in der Hand eilt oder stillsteht. Luft und Erde bilden einen Ameisenbau, von den Stockwerken der Verkehrsstraßen durchzogen. Luftzüge, Erdzüge, Untererdzüge, Rohrpostmenschen sendungen, Kraftwagenketten rasen horizontal, Schnellaufzüge pumpen vertikal Menschenmassen von einer Verkehrsebene in die andre; man springt an den Knotenpunkten von einem Bewegungsapparat in den andern, wird von deren Rhythmus, der zwischen zwei losdonnernden Geschwindigkeiten eine Synkope, eine Pause, eine kleine Kluft von zwanzig Sekunden macht, ohne Überlegung angesaugt und hineingerissen, spricht hastig in den Intervallen dieses allge-

⁷⁰ Ibid., S. 215.

meinen Rhythmus miteinander ein paar Worte. Fragen und Antworten klinken ineinander wie Maschinenglieder, [...] man ißt während der Bewegung [...].⁷¹

Die „überamerikanische“ Stadt Musils bzw. des Europäers ist zwar als „eine Art“ Phantasie, als Vision ausgewiesen, doch die Übereinstimmungen überraschen. Musils Darstellung ist nicht nur ein imaginäres Bild sondern erweist sich als Selbsteinschätzung einiger amerikanischer Großstädte. Seine Vorstellungskraft beschreibt die Atemlosigkeit und den Rhythmus einer auf allen Ebenen sich permanent bewegendem Stadt mit einer Fülle von Bewegung evozierenden Ausdrücken wie „Luftzüge, Erdzüge, Untererdzüge,“ „Bewegungsapparat,“ „losdonnernde Geschwindigkeiten,“ „klinken ineinander wie Maschinenglieder,“ „rasen horizontal,“ „pumpen vertikal“ usw. Richtungsweisende Termini und weitere aus der Maschinenwelt verstärken als paradox-absurde (Wort)Kombinationen („Rohrpostmenschenendungen“) das Zwanghafte der Bewegungsmaschinerie und das Roboterhafte. Die Parallelen zu Waldo Franks Darstellung der idealen Stadt New York als „impeccable mechanism“ in *Time Exposures* aus 1926, sind offensichtlich.

Als ein Symbol für das moderne Amerika ist die Stadt in ständiger Veränderung. Der Ausdruck „city of transition,“ wie Stieglitz New York nennt, ließe sich auch auf die anderen Großstädte anwenden. Die Veränderungen vollziehen sich innerhalb kürzester Zeit und sind nicht von Dauer, d.h. sie gehen nicht in einen statischen Zustand über sondern treten immer wieder aufs Neue auf. Sie betreffen größtenteils neue Gebäude, neue Brücken, neue Verkehrsanbindungen, neue Unterhaltungsformen. Und die Veränderungen betreffen die Städte auch in der Art ihrer Ausdehnung. Sie schießen in die Höhe, sie breiten sich aus, sie bewegen sich in jede Richtung und erobern in kürzester Zeit neuen Raum. In New York sind die Veränderungen an der Tagesordnung und auch sonst ist in dieser vielbesungenen und vielzitierten Stadt all das im Extremen zu finden, was die amerikanische Großstadt als solche charakterisiert und zu bieten hat. Waldo Frank formuliert dies aus amerikanischer Sicht: „America is the extraverted land. New York its climax.“⁷²

⁷¹ Robert, Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Wien 1930, S. 31.

⁷² Waldo Frank, *Our America*, New York 1919, S. 171.

2.2. New York als Zentralbeispiel für die bewegte Stadt

Innerhalb der amerikanischen Städte mit Großstadtanspruch nahm New York – mit Boston, Chicago und eventuell noch Philadelphia – eine führende Position ein. Seit den 1890er Jahren wurde diese Position als kulturelles und wirtschaftliches Zentrum der U.S.A. noch weiter ausgebaut, zumal die Region um Manhattan immer stärker industrialisiert wurde und sowohl Arbeitsplätze als auch Wohngebiete bot und Manhattan selbst sich als Banken und Presse-Zentrum entwickelte. Darüber hinaus bot das Nachtleben Manhattans eine große Anzahl an Theater und Vaudeville-Shows, so dass New York als Ort der Arbeit und des Vergnügens im nationalen Vergleich führend war.⁷³ Waldo Frank drückte es 1919 in *Our America* wie folgt aus: „[...] New York is a resplendent city. Its high white towers are arrows of the will. Its streets are the plowings of passionate desire. A lofty, arrogant, lustful city, beaten through by an iron rhythm. [...]“ (S. 171)

Die Vergleiche, die Waldo Frank benutzt, rufen starke Bewegungsassoziationen hervor. Ob es die „Pfeile des Willens“ sind oder die „Furchen der leidenschaftlichen Sehnsucht,“ die jeweils angezeigte Bewegung ist schnell, zielgerichtet und geradeaus. Die Stadt New York, die durchsetzt ist („beaten through“) von einem eisernen Rhythmus, pulsiert und wirkt wie ein lebendiger, eigenständiger und machtvoller Organismus.

In jedem Gespräch über die Großstadt wird New York als die Stadt genannt, die unangezweifelt die führende Position einnimmt und Traum und Wirklichkeit miteinander verbindet. Genaugenommen meint man Manhattan wenn man von New York spricht, was auch vor dem Ersten Weltkrieg nicht anders war. Jede Ausführung über die Großstadt führt zwangsläufig zu New York und ganz besonders, wenn es um die amerikanische Großstadt als Symbol der Moderne geht. New York ist der Mittelpunkt, nur hier findet sich eine dichte Konzentration an Talent, Macht, Finanzkraft. Diese Stadt ist der Anlaufhafen und der Startpunkt, das Auffangbecken und das Ende des Weges, die *City of Destruction* und die *Fun City*; zu ihr kommen die Verzweifelten und die Verfolgten, die Ehrgeizigen und die Tüchtigen. New York ist die Apotheose der Städte, die (Kultur-)Geschichte geschrieben haben:

⁷³ Siehe dazu z.B. Claudia Bohn-Spector, *A Gentleman's View. Das Bild von New York in der Fotografie Alfred Stieglitz'*, München 1998 (Dissertation Ludwig-Maximilian-Universität, München), S. 41.

There were Babylon and Nineveh; they were built of brick. Athens was gold marble columns. Rome was held up on broad arches of rubble. In Constantinople the minarets flame like great candles round the Golden Horn... Steel, glass, tile, concrete will be the materials of the skyscrapers. Crammed on the narrow island the millionwindowed buildings will jut glittering, pyramid on pyramid like the white cloudhead above a thunderstorm.⁷⁴

Die Aufzählung der urbanen Wunder – die aus Ziegelsteinen gebauten biblischen Städte Babylon und Nineveh, das kulturreiche Athen der Antike mit seinen „gold marble columns,“ das mächtige Rom, das von Trümmern aufrecht gehalten wurde, und Konstantinopel mit seinen leuchtenden Minaretten – endet mit New York, der Stadt, in der die modernen Wolkenkratzer aus Stahl, Glas und Beton eng zusammen stehen und in den Himmel hinaufragen wie eine pyramidenartige Krone. New York ist die Essenz aller vorangegangenen Städte und sie ist die Krone.

Somit ist New York die Metropole schlechthin, die „Mutterstadt“ in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes.⁷⁵ Eine weitere Definition von Metropole betont deren herausragende Rolle als *melting pot*:

Metropole ist diejenige Großstadt, die nicht mehr zwischen Fremden und Einheimischen unterscheidet. Das entscheidet sich auf der untersten Ebene, der der Einwanderung. Eine Stadt, in der Einwanderung und Anwesenheit verschiedener Sprachen, Ethnien, Kulturen Teil der Normalität sind und die gelernt hat, die daraus entstehenden Spannungen aufzufangen und produktiv zu wenden, fungiert als Metropole. Ein anderes Kriterium, solange Kultur und nicht Statistik gemeint ist, gibt es nicht. [...]

Metropole ist eine Leistung, und zwar eine für die Welt. Die Metropole ist der Freihafen der Völkerwanderungen. [...] Die Metropole lässt sich von der Vielheit und Widersprüchlichkeit der Welt überwältigen. Indem sie das als Stadt aushält, wird sie selber zum Maßstab dessen, was Welt ist. Das Verhältnis kehrt sich um, was als Welt gesehen werden will, muss sich in ihrem Spiegel sehen. Das ist von Anfang an der Begriff der Metropole.⁷⁶

Allein das Wort Metropole hat einen besonderen Reiz und hebt die Stadt, die so betitelt wird, auf ein Podest. Für Dos Passos ist der Ausdruck extrem wichtig, so wichtig, dass er das zweite Kapitel in *Manhattan Transfer* „Metropolis“ nennt. Mehr noch, er zelebriert den Klang dieses Wortes:

[...] He hung out of the window a long while looking up and down the street. The world's second metropolis. In the brick houses and the dingy lamplight and the voices of a group of boys kidding and quarreling on the steps of a house opposite, in the regular firm tread of a policeman, he felt a marching like soldiers, like a sidewheeler going up the Hudson under the Palisades, like an

⁷⁴ John Dos Passos, *Manhattan Transfer*, 1925, S. 12.

⁷⁵ Siehe dazu Gerwin Zohlen, „Metropole als Metapher. Ein Pastiche,“ in: G. Fuchs/B. Moltmann/W. Prigge (eds.), *Mythos Metropole*, Frankfurt 1995, S. 23-34.

⁷⁶ Dieter Hoffmann-Axthelm, *Die dritte Stadt*, Frankfurt 1993, S. 218-219.

election parade, through long streets towards something tall white full of colonnades and stately. Metropolis.⁷⁷

Ed Thatcher, eine der Figuren in *Manhattan Transfer*, ist beeindruckt von dem Wort *metropolis* und von den Möglichkeiten, die darin mitschwingen. In seiner Phantasie löst der Klang des Wortes Stolz aus und er sieht Bilder von Erhabenheit, einem griechischen Tempel gleich, die begleitet werden von „a marching like soldiers“, „an election parade.“ Ordnung in Bild und Ton sind zentrale Elemente dieser Phantasie, ein geordnetes Voranschreiten, eine geordnete Bewegung, wie eine Choreographie.

Dos Passos stellt die Hoffnung und den Stolz auf die Metropole New York um die Jahrhundertwende dar. Etwa ein Viertel Jahrhundert später ist die Metropole keine Frage, keine Neuheit mehr, sondern alltägliche Tatsache, aber nicht weniger das Objekt von Stolz:

New York is veritably a wonder city, old and yet continually renewed, and pulsating with constant change – a city where all things are possible and where progress and change are continuous. [...]
New York City [...] is a city where superlatives understate. [...] there is a spirit of virile and restless energy, an impatience with delay, and an aspiration for human betterment [...] [The] city rises triumphantly over the confines of its surrounding rivers, and faces the future with a justified confidence in its ability forever to create, to invent, to grow and to endure. [...] A new vertical type of architecture has evolved here which not only solves the material problems of our daily life, but also truly expresses the broader aspirations of man to rise out of the confines of material circumstances. No city symbolizes as does New York, the triumph of man over nature. [...] New York today provides a stirring call to the human imagination, and an irresistible appeal and urge to the creative powers of man. It symbolizes to the entire modern world in lasting and lofty steel and stone, all that is daring and magnificent in the aspirations of the true spirit of America.⁷⁸

Diese Rede, 1927 gehalten vor der New Yorker Handelskammer vom damaligen Präsidenten der Börse, bietet die perfekte Zusammenfassung all dessen, was New York für Einheimische, Einwanderer und Touristen bedeutete. Die Lobeshymne des Börsenpräsidenten geht nicht sparsam mit Superlativen und extravaganten Vergleichen um, was auch in *Manhattan Transfer* heraus zu lesen ist, besonders in Ed Thatchers Gefühlen für diese Stadt.⁷⁹ Die Wortwahl des Börsenpräsidenten ist durchsetzt von Ausdrücken, die – direkt oder indirekt – auf eine Bewegungsmetaphorik hinweisen. New York vereint in sich alles, wofür die U.S.A. stehen, es ist das moderne Amerika im Kleinen, die Stadt der unbegrenzten Möglichkeiten,

⁷⁷ John Dos Passos, *Manhattan Transfer*, 1925, S. 13.

⁷⁸ E.H.H. Simmons, *New York. Metropolis and Capital Market*. Address delivered by E.H.H. Simmons, President, New York Stock Exchange, Before the Chamber of Commerce of the State of New York, at New York City, 1. Dezember 1927, S. 21-22.

⁷⁹ Siehe John Dos Passos, *Manhattan Transfer*, 1925, Kapitel II.

in der „Fortschritt und Veränderungen unaufhörlich/andauernd“ sind. Stieglitzs „city of transition“ erweist sich hier nicht als die Utopie eines Künstlers sondern als wirtschaftliche und alltägliche Realität, als „apogee of energy and activity: a whirl of constant construction in which, literally, a new America was seen to be in the making.“⁸⁰

New Yorks „virile,“ männlich-kraftvolle, und „rastlose Energie“ ist ausgesprochen zukunftsorientiert. Die Stadt hat eine „justified confidence“ in ihre immerwährende Fähigkeit „to create, to invent, to grow and to endure,“ sehr dynamische Eigenschaften, die, besonders durch die Betonung des Wortes „forever,“ den Drang nach Vorne hervorheben. Diese „wonder city“ ist „pulsating with constant change.“ Hier gibt der kraftvolle Pulsschlag den Lebensrhythmus vor und „all things are possible and [...] progress and change are continuous.“ Die Idee von Amerika als dem Land der unbegrenzten Möglichkeiten findet in New York ihren Höhepunkt. Nichts kann diese Großstadt übertreffen, denn hier sind Fortschritt und Veränderungen „continuous,“ in ständiger Bewegung, im Fluss, und daher ist hier auch alles möglich. Laut Mr. Simmons ist gerade die neue vertikale Architektur New Yorks der Beweis für des Menschen Streben nach Höherem. Keine andere Stadt symbolisiert besser „den Triumph des Menschen über die Natur.“ Schließlich ist New York das Symbol für den wahren Geist Amerikas, „the true spirit of America,“ was die ganze „moderne“ Welt erkannt hat, auch wenn dies nicht klar definiert ist.

Etwa zeitgleich wie Mr. Simmons stellt F. Scott Fitzgerald fest: „The city seen from the Queensboro Bridge is always the city seen for the first time, in its first wild promise of all the mystery and the beauty in the world.“⁸¹ Das eher Statische im Ausdruck „city of hope“ ist bei Fitzgerald einem „wildem Versprechen“ gewichen, wobei sich darin etwas Ungezügelter, Hemmungsloses, Chaotisches findet. Es spielt keine Rolle, von wo man sich der Stadt nähert; es ist immer so, als ob man sie zum ersten Mal erblickt, als ob sie einen mit ihren Versprechen und ihren Verlockungen wie ein Magnet zu sich zieht, so wie eine Sirene mit ihrem Gesang die Seefahrer heranlockt. Während Mr. Simmons die Schlagworte der Zeit zu einem Loblied zusammenfasst, das kaum Raum für die Probleme New Yorks lässt, vergleicht Fitzgerald die Stadt mit Zuckerstücken: „the city rising up across

⁸⁰ Graham Clarke, „The City as Ideal Text: Manhattan and the Photography of Alfred Stieglitz, 1890-1940,“ in: Christopher Mulvey/John Simons (eds.), *New York. City as Text*, London 1990, S. 12.

⁸¹ F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, 1925 (Penguin Books, Harmondsworth 1950, Nachdruck 1974), S. 74-75.

the river in white heaps and sugar lumps,⁸² was das Verlockende und Verführerische an ihr hervorhebt. Der Erfolg New Yorks – von Mr. Simmons im Titel seiner Rede ebenfalls als „metropolis“ bezeichnet – als Wirtschaftsfaktor ergibt sich aus den Antriebsfaktoren Virilität und Rastlosigkeit sowie aus den bereits aus der Pionierzeit bekannten Eigenschaften Kreativität, Erfindungsgabe, Wachstum, Widerstandsfähigkeit. Doch New Yorks Bedeutung geht weit darüber hinaus. Mr. Simmons weist darauf hin, indem er den „true spirit of America“ zitiert, und Fitzgerald weist darauf hin, indem er in seinem Roman über Aufstieg und Fall eines Mannes New York so einsetzt, dass die Stadt als die Verwirklichung des amerikanischen Traums erscheint, ohne aber dessen Erfüllung zu sein.

Auch der Architekturtheoretiker und Kulturhistoriker Lewis Mumford setzte sich mit dem Aufstieg New Yorks und der Rolle der Stadt auseinander: „After the Civil War, despite the energetic rise of Chicago, New York City became an imperial metropolis, sucking into its own whirlpool the wealth and the wreckage of the rest of the country and of the lands beyond the sea.“⁸³ Die enorme Anziehungskraft New Yorks, die wie ein Sog, wie ein Strudel funktioniert, zieht jeden in ihren Bann. In dieses Energiefeld wird alles hineingezogen, ja regelrecht hineingesaugt: der Reichtum Amerikas und der Welt, um damit den Mythos New York noch zu vergrößern; und die Menschen, die Mumford als „Strandgut des Lebens“ bezeichnet, sorgen dafür, dass der Mythos der „Alma Mater of the derelict of all the world,“ wie Joseph Stella New York und die Bewohner der Stadt nannte,⁸⁴ aufrecht erhalten wird.

Ähnlich umschreiben C. Rogers und R. Rankin in ihrem Buch *New York: The World's Capital City* die Anziehungskraft der Stadt: „Like a great dynamo the city throbs and vibrates with her own whirl of activities, seemingly unconscious of her magnetism or of the far-reaching effects of the power she produces.“⁸⁵ Für Mumford wie auch für Rogers und Rankin ist New York ein eigenständiger, dynamischer, in gewisser Weise auch maschinenähnlicher Organismus, fordernd und machtvoll, der nicht locker lässt und dessen Wirkung der eines Magneten bzw. Strudels gleichkommt, der in einem aktiven und dynamischen Vorgang alles

⁸² Ibid., S. 74.

⁸³ Lewis Mumford, „The Metropolitan Milieu“ (1934), in: Lewis Mumford, *City Development. Studies in Disintegration and Renewal*, Westport/Conn. 1973, S. 28

⁸⁴ Joseph Stella, „New York“ (nicht datiert); zitiert aus: Barbara Haskell (ed.), *Joseph Stella*, New York 1994 (Ausstellungskatalog), S. 219.

⁸⁵ Cleveland Rogers/Rebecca B. Rankin, *New York: The World's Capital City*, New York 1948, S. 366.

an sich zieht und nicht mehr los lässt. Die rhythmische Bewegung, die in den Ausdrücken „whirlpool“ und „magnetism“ sich findet, ist auf einen inneren Punkt ausgerichtet, um dann eine eher entgegengesetzte Wirkung zu haben, nämlich fest zu halten. Bewegung und Bewegungslosigkeit sind in diesen Bildern gleichermaßen vertreten und lassen dadurch auch negative Untertöne zu.

New Yorks wichtigste Rolle als Tor, als Eingang in die Neue Welt hebt diese magnetische Wirkung besonders stark hervor. Bewegungsanfang ist in dieser Rolle bereits angelegt, denn „to enter“ leitet Bewegung ein. Nicht nur die Einwanderer, die als Europäer ihren Kontinent verließen aber als Pioniere New York erreichten,⁸⁶ empfanden die Stadt als Eingang. Auch für die Amerikaner z.B. aus dem Mittelwesten hatte sie diese Bedeutung. Jeder glaubte, in New York akzeptiert zu werden und beruflich wie sozial Fuß zu fassen, bedeutete zugleich, die besten Karten für eine gesicherte Zukunft zu haben. Da die Metropole der Anlaufhafen für jeden Europäer und jeden ehrgeizigen Amerikaner war, war allein ihr Name gleichbedeutend mit Erfolg und Glück. Zugleich entwickelt sich diese Anziehungskraft zu einer Art Besessenheit, die bereits 1901 den Namen *Newyorkitis* erhielt: „*Newyorkitis* identified a new disease – a special kind of inflammation that results from living in the big city and includes, among its numerous symptoms, ‚rapidity and nervousness and lack of deliberation in all movements.‘“⁸⁷

Für Waldo Frank ist gerade die „Rückkehr“ der jungen Amerikaner aus dem Westen nach New York symptomatisch für eine Generation, die immer noch den Pioniergeist, seine Kraft und Rastlosigkeit in sich spürt und neue Wege finden will, dies auszuleben:

[...] They have left the home-town and the home-farm because they were dissatisfied. And they are hungry, because they have tasted the food of their native life and found it wanting. [...] Often, their fathers are strong, stern men: last living remnants of the old frontier. And these restless ones possess that energy, and turn it in revolt against the fixed decisions of their fathers – the same energy which pushed *them* westward. [...] Quite like their fathers, they go for a hunt – though in an opposite direction.⁸⁸

Der Weg nach Westen ist abgeschlossen und existiert für die Generation der Moderne nicht mehr. Es gibt nur noch die Umkehr(ung), zurück an den Anfang.

⁸⁶ Siehe Waldo Frank, *Our America*, New York 1919, S. 177.

⁸⁷ John H. Girdner, *Newyorkitis*, New York 1901, S. 119; zitiert und paraphrasiert aus Stephen Kern, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge/Mass. 1983, S. 125-126.

⁸⁸ Waldo Frank, *Our America*, New York 1919, S. 176-177.

Das bedeutet eine Bewegung in Richtung New York oder zurück nach Europa. Der Antrieb ist der selbe wie er auch in den Pionieren zu finden war. Genau wie diese sind sie immer auf der Suche und immer ruhelos. In der Hafenstadt New York mit den permanent hereinströmenden Menschen treffen die Rastlosen Amerikas auf die Dynamik – in vielfacher Ausprägung –, die die Illusion einer nach vorne gerichteten Bewegung perfekt zu vermitteln vermag.

Alfred Stieglitz spielte 1910 in einer seiner Stadtansichten, die er *The City of Ambition* [Abb. 5] nannte, ganz bewusst auf die duale Rolle Manhattans als Eingang und als Magnet an. Der Blick auf die Südspitze Manhattans – direkt den Fluss vor Augen, das flache Gebäude der *port authority* im Vordergrund mit den aufragenden Wolkenkratzern dahinter – wird in einem Hochformat wiedergegeben, welches die Dynamik der aufstrebenden Gebäude und des aufsteigenden Rauches unterstreicht. Es ist ein keinesfalls übertriebenes Bild, sondern eine sehr klare, klassisch gegliederte Stadtansicht. Doch der Titel gepaart mit der dynamisch in die Höhe strebenden Gebäude wird direkt mit New York assoziiert. Diese Bewegung nach oben, in den Himmel hinein, ist charakteristisch für die literarischen und malerischen Bilder Amerikas. Der Wolkenkratzer ist das Symbol für die aufstrebende Dynamik des ganzen Landes und ist eng verbunden mit Darstellungen des modernen Lebens, der Stadt und insbesondere mit New York. Die aufstrebende Dynamik der Gebäude ist aber auch eine Metapher für den Ehrgeiz, der New York selbst und ihre Bewohner kennzeichnet. „Ambition,“ das Streben nach Besserem, Höherem, nach Geld, Ruhm, Anerkennung, Erfolg ist das wahre Charakteristikum der Stadt.

New Yorks Hafen ist eines der wichtigsten Symbole für die Rolle der Stadt als Zentrum der Wirtschaft und des Handels sowie für die Offenheit Menschen gegenüber. In vielen Romanen ist er ein wichtiges wenn auch nicht immer zentrales Motiv, z.B. in *Manhattan Transfer* und *U.S.A.* von John Dos Passos. Der Hafen bietet der Stadt die Möglichkeit, sich auf einer anderen Ebene auszubreiten, als nur im Einnehmen von Fläche, von Raum. Der Hafen bedeutet Öffnung nach außen und nach innen. Er ist das Zentrum für die Bewegung in das Land hinein und aus dem Land heraus. Seine Rolle für das wirtschaftliche Leben ist so wichtig, dass ihm Joseph Stella ein Panel seines Pentptychons widmete: *The Voice of the City of New York Interpreted: The Port* (1921-1922) [Abb. 6]. Stella stellt den Hafen nicht dar als Zusammentreffen von Wasser und Land, sondern als

ein Geflecht aus abstrahierten Gebäuden, Arbeitsgeräten, Kabeln, Wasser und Himmel. Es ist die Geschäftigkeit der Docks, die wie abstrakt-geometrische Gebilde dargestellt sind und fast nur aus Licht und Schatten zu bestehen scheinen, die Stella interessieren. Ein paar wenige, winzig kleine Schiffe lassen sich im Vergleich zum großen, durchstrukturierten Hafen eigentlich nur erahnen. Stella sieht den Schwerpunkt seiner Hafendarstellung nicht im Wasser oder in den Schiffen sondern in der Hafenanlage als Teil des aktiven Stadtgebiets. Bewegung erzeugt er immer durch das Zusammenspiel von Licht und Farbsegmenten. Durch die halbkreisförmigen Strukturen und deren Brechung durch verschiedene Liniengeflechte erzeugt Stella eine Atmosphäre der rotierenden Geschäftigkeit, der rhythmischen Bewegung, auch wenn seine Bewegungsdarstellung eher dekorativ-stilisiert ist. Die Bewegungsabläufe im Hafen, der gänzlich menschenleer gezeichnet ist, werden nur durch diesen Rhythmus suggeriert.

Die Faszination New Yorks auf Künstler, Schriftsteller, Theaterleute und auf alle, die ehrgeizig waren und sich nach Erfolg sehnten, war eng mit der Idee verknüpft von dem brodelnden Leben der *city that never sleeps*. New York, bzw. Manhattan – als Synonym für die ganze Metropole – bedeutete 24 Stunden am Tag Leben und Bewegung. Immer wieder ließen sich Künstler von dieser Vorstellung inspirieren und schufen Stadtansichten, die zu vibrieren scheinen. 1912 malte John Marin *Movement, Fifth Avenue* [Abb. 7], ein Aquarell, das das überschäumende Leben auf der Fifth Avenue einfängt, welches alles in Bewegung versetzt, sogar die Häuser. Seine Intention, die Bewegung der Stadt wiederzugeben, wird durch die Wahl seines Titels untermauert: *Movement*, Bewegung, ist sein Thema, welches er aufzeigen kann mit Hilfe eines New Yorker Motivs, der viel befahrenen und besuchten Fifth Avenue.

I see great forces at work, great movements; the large buildings and the small buildings; the warring of the great and small; influences of one mass on another greater or smaller mass. Feelings are aroused which gives me the desire to express the reaction to these 'pull forces', those influences which play with one another, great masses pulling small masses, each subject in some degree to the other's power. [...] While these powers are at work pushing, pulling, sideways, downwards upwards, I can hear the sound of their strife and there is great music being played.⁸⁹

⁸⁹ John Marin in „Notes on ‚291‘: Water-Colors by John Marin,“ in: *Camera Work*, Nr. 42-43, April-July, 1913, S. 18; zitiert aus: Claudia Bohn-Spector, *A Gentleman's View. Das Bild von New York in der Fotografie Alfred Stieglitz'*, München 1998 (Dissertation Ludwig-Maximilian-Universität, München), S. 109-110.

Marins abstrakt-illustrative Formulierung seiner künstlerischen Intentionen und Ausdrucksformen ist hauptsächlich eine atmosphärische Beschreibung dessen, wie er das statische Medium Malerei dennoch in Bewegung versetzt. In dieser Beschreibung findet sich die Großstadt in völlig abstrakter Form, als eigenständiger bewegter Organismus, bestehend aus den unterschiedlichen Massen und Kräften, die gegeneinander aber auch miteinander arbeiten. Diese Kräfte bzw. Kraftfelder definiert Marin im weitesten Sinne als Gebäude („the large buildings and the small buildings“) und weist ihnen die nicht-statische Rolle dynamischer Materie zu, macht sie zu „skyscraper soup,“ wie William Carlos Williams es nannte.⁹⁰ Im Prinzip findet man in John Marins *Movement*-Arbeiten einige der städtebaulichen Probleme jener Zeit, wie z.B. das Weichen kleiner und älterer Gebäude, um den großen, repräsentativen Platz zu machen, damit die Stadt ihrem Bild und ihrer Rolle als Metropole gerecht wird. Diesen Kampf der Gebäude drückt Marin in *Movement, Fifth Avenue* mit vibrierenden Linien und Farbflächen aus, so dass ein fast undurchsichtiges Getümmel aus Farbflecken, die sich gegenseitig weg zu drängen scheinen, auf die rasante Bewegung, die permanent wachsende Geschwindigkeit in der Stadt, hinweisen. Der dichte Straßenverkehr – ein weiteres Problem New Yorks – lässt sich an einem schwarzen Rad erahnen, genauso wie die Flüchtigkeit seiner Geschwindigkeit. Die aufragenden Gebäude wickeln sich fast um einander und alles vibriert, nichts scheint fest zu sein oder an seinem Platz verankert. Leben erfüllt die Stadt, bis in die Spitzen der Gebäude hinein und erinnert in der Darstellungsweise tatsächlich an ein Erdbeben, eine Metapher, die Paul Rosenfeld benutzt: „[...] in Marin’s New York, all is sudden upheaval, spasmodic earthquake [...]“⁹¹

Dos Passos stellt in *Manhattan Transfer* die ständige Bewegung in der Stadt auf eine ähnliche Art dar, als verwirrendes Wechselspiel von Formen und Farben, als kubo-futuristisch wirkende Bewegungskulisse, die die immense Geschwindigkeit in der Stadt als auch die Gefühle der Romanfiguren auf eine abstrakte Weise charakterisiert:

They were jolting through the crisscross planes of red light, green light, yellow light beaded with lettering of Broadway.

⁹⁰ William Carlos Williams, *Young Love*, 1935; aus: A. Walton Litz/Christopher MacGowan (eds.), *The Collected Poems of William Carlos Williams, vol. I: 1909-1939*, New York 1991, S. 389-391.

⁹¹ Paul Rosenfeld, *Port of New York*, 1924, S. 162.

Going uptown he lay back in the [taxi's] seat dozing. At Fortysecond Street he woke up. Everything was a confusion of bright intersecting planes of color, faces, legs, shop windows, trolleycars, automobiles.

Beyond the shaking glass window of the taxi [...] she saw out of a corner of an eye whirling faces, streetlights, zooming nickleglinting wheels.⁹²

New Yorks Vitalität, der Strom der Menschen, der Automobile und anderer Verkehrsmittel auf den Straßen, die Lichter, der Hafen, alles zusammen ergibt eines der lebendigsten Bilder und ist immer wieder eine Anregung für die unterschiedlichsten Künstler. Max Weber schafft es in seiner abstrakt wirkenden „New York Trilogie“ – *New York 1913, Rush Hour, New York 1915, New York at Night, 1915* [Abb. 8, 9, 10] – den Rhythmus der Großstadt einzufangen. Für Max Weber sind es die Farben und Formen New Yorks, die den Rhythmus dieser Stadt ausmachen und ihn faszinieren. Max Weber selbst schreibt über sein Bild *New York at Night* (1915):

Electrically illumined contours of buildings, rising height upon height against the blackness of the sky now diffused, now interknotted, now interpierced by occasional shafts of colored light. Altogether – a web of colored geometric shapes, characteristic only of the Grand Canyons of New York at night.⁹³

Es ist erneut das Licht der Wolkenkratzer, das die Stimmung schafft. In Webers Formulierung findet sich Bewegung durch das – im übertragenen Sinne – Folgen des Lichtes, das die Formen verändert, durchstößt, kreuzt, konturenlos werden lässt. Dadurch wirkt New York kubistisch-abstrakt und besteht nur noch aus farbigen geometrisch-kubischen Formen und Linien, die in einer rhythmischen Beziehung zueinander stehen. In Webers Bild von 1913 werden die typischen Attribute New Yorks – Wolkenkratzer und Parkanlagen – abstrahiert dargestellt. Die Wolkenkratzer – helle, schmale und längliche Formen mit angedeuteten Fenstern – wirken wie im Tanz, sie wiegen sich und neigen sich einander zu. In *Rush Hour* wiederum sind die Wolkenkratzer ebenfalls zu sehen, aber sie treten in den Hintergrund und lassen im vorderen Bereich die Scheinwerfer wie in einer Parade vorüberziehen. Auf eine fast exakte Umsetzung dieses Bildes in Worte stößt man bei Dos Passos, in *Manhattan Transfer*: „[...] limousines, roadsters, touringcars, sedans, slithered along the roadway with snaky glint of lights running in two smooth continuous streams.“⁹⁴

⁹² John Dos Passos, *Manhattan Transfer*, 1925, S. 215; S. 333; S. 376.

⁹³ Alfred Werner, *Max Weber*, New York 1974, S. 46; zitiert aus: Abraham A. Davidson, *Early American Modernist Painting, 1910-1935*, New York 1981, S. 30-33.

⁹⁴ John Dos Passos, *Manhattan Transfer*, 1925, S. 164.

Sogar für Carl Sandburg, dessen eigentlicher Heimatboden Chicago war, bietet New York Stoff für ein Gedicht, das er bezeichnenderweise *Night Movement – New York* nennt.⁹⁵

In the night, when the sea-winds take the city in their arms,
And cool the loud streets that kept their dust noon and afternoon;
In the night, when the sea-birds call to the lights of the city,
The lights that cut on the skyline their name of a city;
In the night, when the trains and wagons start from a long way off
For the city where the people ask bread and want letters;
In the night the city lives too – the day is not all.
In the night there are dancers dancing and singers singing,
And the sailors and soldiers look for numbers on doors.
In the night the sea-winds take the city in their arms.

Sandburg sieht New York vornehmlich als Stadt am Wasser. Wenige Stichworte reichen für ihn aus, um die Stimmung in der Stadt einzufangen: „loud streets,“ „dust,“ „lights,“ „skyline,“ „trains and wagons,“ „people,“ „dancers dancing and singers singing,“ „soldiers and sailors“ stehen für eine lebendige Stadt, in der Tag und Nacht gleichermaßen in lebhafteste Bewegung versetzt sind. Die Stadt schläft wirklich nie. Auch wenn der Handlungsschwerpunkt ein anderer am Tag als in der Nacht ist, eine neue Nuancierung darstellt, New York ist permanent in Bewegung. Dafür sorgen gerade während der Nacht die Lichter, Produkte der ebenfalls modernen Errungenschaft Elektrizität. Nur in dem Titel seines Gedichts fällt der Name New York, doch Sandburgs Wahl der bereits erwähnten Hinweise lässt keinen Zweifel an der Identität der Stadt.

E.E. Cummings konzentriert sich dagegen auf die New Yorker *rush hour*,⁹⁶ dem „ferocious phenomenon of 5 o’clock.“⁹⁷ Er sieht sich selbst „gently decomposing in the mouth of New York“ mit ihren „supple financial teeth“ und bezeichnet sich als Krümel „buoyed on the murderous saliva of industry.“ Er führt das Bild weiter aus, indem er das Woolworth Gebäude, den Stolz der Stadt, mitten auf New Yorks Zunge platziert und er, der Krümel, sich in eine sichere Position begibt, nämlich auf die Spitze eines Zahns, von wo er „the complete important / profane frantic inconsequential gastronomic mystery / of mysteries / , life“ beobachten kann. Nur in New York scheint alles zusammen zu kommen, damit dieser Blick auf das Leben überhaupt möglich ist. Nur New York scheint Leben hervorzubringen und

⁹⁵ Carl Sandburg, *Complete Poems*, New York 1950; aus: *Smoke and Steel*, 1920, S. 233.

⁹⁶ „*The Dictionary of Slang* puts the first use of ‘rush hour’ in about 1898 [...]“; diese Information ist aus W.M. Corn, *The Great American Thing: Modern Art and National Identity, 1915-1935*, Berkeley/Los Angeles/London 1999, S. 379, Fußnote 42.

⁹⁷ E.E. Cummings, *Portraits IX*, aus: *XLI Poems*, 1925, S. 149-150.

es zugleich zu vernichten, zu verschlingen. Durch die Aneinanderreihung von scheinbar widersprüchlichen, sogar absurd wirkenden Adjektiven bekommt das Leben in New York etwas Gehetztes, geradezu Brutales, und zugleich Lächerliches, Verniedlichendes.

Greift man einige Ausdrücke aus Cummings Gedicht heraus, tritt die zentrale Rolle, die die unterschiedlichen Bewegungsaspekte einnehmen, klar hervor:

downward, upward, inward; vertical, horizontal, spiral; sudden, incessant; explosion, kinesis, hammers, tumult; walk, gallop, rush, procession, wanders, floats; ferocious, ferocities, ferocity; ecstasy, rages, madness, frantic, deliriously; decomposing, sprouting, devouring; squirming, perching, lunging, swooping;

Cummings setzt richtungsweisende Adjektive („downward“) ein und solche, die einen räumlichen Bezug haben („vertical“); er benutzt Substantive, die destruktive Bewegungsaspekte evozieren („explosion,“ „rage,“ „ferocity“) und die physikalische Bewegung benennen („kinesis“); er bedient sich Ausdrücken aus dem pathologisch-psychologischen Bereich („ecstasy,“ „madness,“ „frantic,“ „deliriously“); er führt Verben an, die verschiedene Facetten der Fortbewegung darstellen („walk,“ „rush,“ „gallop,“ „wanders,“ „float“) sowie solche, die mit natürlichem Wachstum und Verfall zu tun haben („decomposing,“ „sprouting“); etc. Alle Ausdrücke, die Cummings benutzt, verstärken das Bild der Stadt als einem Instrument der Einverleibung und explosiven äußeren oder inneren Zerstörung, denn die Sogwirkung der Stadt zeigt sich für ihn darin, dass sie nicht nur festhält sondern zerstört.

New York als Mund mit Gaumen, Zunge, Zähnen, Lippen, mit allem, was Kauen und Verdauen möglich macht, ist ein beängstigendes Bild, aber eins, das nicht nur Cummings eingesetzt hat. Der Maler Joseph Stella gibt New York in einem seiner Texte einen „gigantic jaw of irregular teeth,“ der alles und jeden zermalmen kann. Ähnlich gefährlich empfindet es Waldo Frank in seinem Vergleich der beiden Städte Chicago und New York: „[...] The average New Yorker is caught in a Machine. He whirls along, he is dizzy, he is helpless. If he resists, the Machine will mangle him. [...]“⁹⁸ Für Frank ist New York ein fast gottgleiches Wesen, eine Maschine, die jeden ihrer Bewohner willenlos macht und dann zerfleischt, zerstückelt. Die Parallele zu dem kauenden Mund, in dem alles und jeder durcheinandergewirbelt und von einer Seite zur anderen geschoben wird, um besser von den Zähnen zerrieben zu werden, ist unübersehbar.

⁹⁸ Waldo Frank, *Our America*, New York 1919, S. 172.

Der Vergleich New Yorks als Träger von Bewegungsformen mit einer Maschine ist ein sehr häufiges Motiv und bei Schriftstellern, Kritikern und Malern gleichermaßen beliebt. Der Maler Stuart Davis nannte die Stadt „[a] frenetic commercial engine,“⁹⁹ der Schriftsteller H.G. Wells kam dem sehr nahe mit seinem „steel-souled machine room,“¹⁰⁰ man verglich New York mit einem „great dynamo,“¹⁰¹ attestierte der Stadt „iron rhythm“¹⁰² und bezeichnete sie als „mechanical intelligence.“¹⁰³ Waldo Franks Feststellung, „New York is a mechanism – an impeccable mechanism“ kulminierte in seiner Beschreibung als „marvellously complex City.“¹⁰⁴ Aber die „enchanted city,“¹⁰⁵ „the imperial city“ und „the immense metropolis,“¹⁰⁶ war auch „the nervous city“¹⁰⁷ und sogar „the City of Destruction,“¹⁰⁸ denn Träume erfüllte die Stadt genauso schnell wie sie sie zerstören konnte.

New York, insbesondere Manhattan, wurde durch diese Ballung an Ausdrücken aus dem modernen Leben, die wiederum viel mit Bewegung zu tun haben, zur perfekten Verkörperung des „spirit of modernity“:

As the greatest city to develop since the Renaissance, New York has become the archetype of modern cities. [...] what city more completely symbolizes the progress, and lapses, of society since Columbus discovered America? What community, regardless of size, has more closely kept pace with advances in all fields, or is today more typical or representative of the era now supposedly ended?¹⁰⁹

In den rhetorischen Fragen, die nur eine mögliche und zustimmende Antwort zulassen, zeichnet sich „the archetype of modern cities“ New York dadurch aus, dass sie mit dem Fortschritt in allen Bereichen Schritt hält, sich mit dem Fortschritt bewegt und weiter entwickelt. „The progress [...] of society“ – genau diese Form der Bewegung faszinierte Künstler an New York, nämlich Bewegung als technischer Fortschritt. Francis Picabia erklärte den Journalisten, die ihn zu seiner

⁹⁹ Peter Conrad, *The Art of the City. Views and Versions of New York*, New York 1984, S. 125.

¹⁰⁰ Robert A. Gates, *The New York Vision. Interpretations of New York City in the American Novel*, Lanham/MD 1987, S. 65.

¹⁰¹ „[...] Like a great dynamo, the city throbs and vibrates with her own whirl of activities“; Cleveland Rogers / Rebecca B. Rankin, *New York: The World's Capital City*, New York 1948, S. 366.

¹⁰² Waldo Frank, *Our America*, New York 1919, S. 171.

¹⁰³ Graham Clarke, „The City as Ideal Text: Manhattan and the Photography of Alfred Stieglitz, 1890-1940,“ in: Christopher Mulvey/John Simons (eds.), *New York. City as Text*, London 1990, S. 248.

¹⁰⁴ Waldo Frank, *Time Exposures by Search-Light*, New York 1926, S. 183, S. 185.

¹⁰⁵ John Reed, „Almost Thirty,“ 1917, in: John Reed, *Adventures of a Young Man: Short Stories from Life*, San Francisco 1975, S. 138; zitiert aus: Eric Homberger, „John Reed, Mabel Dodge and Sexual Politics in New York,“ in: Christopher Mulvey/John Simons (eds.), *New York. City as Text*, London 1990, S. 30.

¹⁰⁶ Beide Zitate aus Joseph Stella „Autobiographical Notes,“ 1946, erschienen in *Art News*, 59, November 1960; hier zitiert aus Barbara Haskell, *Joseph Stella*, New York 1994, S. 215.

¹⁰⁷ Waldo Frank, *Our America*, 1919, S. 178.

¹⁰⁸ John Dos Passos, *The Best Times. An Informal Memoir*, London 1968, S. 86.

¹⁰⁹ Cleveland Rogers/Rebecca B. Rankin, *New York: The World's Capital City*, New York 1948, S. 367.

Meinung über die Stadt befragten, dass er New York nicht im eigentlichen Sinne malt, sondern dass er seine Empfindungen einfängt indem er New Yorks „stupendous skyscrapers“ und „breathless haste“ in abstrakte Formen umsetzt,¹¹⁰ wie z.B. in seinem Gemälde *New York* von 1913 [Abb. 11] veranschaulicht ist. Für seinen Künstlerkollegen Duchamp war New York sogar „a complete work of art.“¹¹¹ Beide fühlten sich in der Stadt wohl, gerade weil sie von so einer aussergewöhnlichen Vitalität war, gerade weil sie so eine immense „virile Energie“ versprühte, um bei dem Bild von Mr. Simmons zu bleiben. Dieser Tatendrang, diese geballte Dynamik kam ihnen sehr entgegen, weil sie in New York nicht gegen statische Strukturen zu kämpfen brauchten, sondern sich ganz von der Rastlosigkeit treiben lassen konnten in jeden Winkel ihrer Kreativität, und sie Pioniere sein konnten an einem Ort, in dem Pioniere und Pionierleistung verstanden wurden.

1911, noch vor Picabias und Duchamps Ankunft in New York, war „the mad throb of life, the trip hammer pulse beat which is New York’s and New York’s alone“¹¹² – hier in einer Verbindung organischer („mad throb of life“) und mechanischer („trip hammer“) Bewegungsformen – ein zentrales Charakteristikum der Stadt und ihrer Bedeutung für die Avantgarde. Schon 15 Jahre später war New York in den Augen der breiten Öffentlichkeit, bei Amerikanern wie Europäern, das Zentrum der „modernen Zivilisation“ schlechthin: „Paris is no longer the [art] capital. ... All the intelligence of the world is found in New York; it has become the battleground of modern civilization; all the roads now lead in this direction.“¹¹³ Der Kritiker Henry McBride benutzte in seiner Aussage zwei wichtige Bilder: das Schlachtfeld, was Assoziationen von Kampf um jeden Zentimeter Boden hervorruft, und die Straßen, die alle nach New York führen, der Metropole der Moderne. Beide Bilder haben eine richtungsweisende Dynamik, werden beherrscht von einem Drang zu etwas hin.

¹¹⁰ Francis Picabia, „How New York Looks to Me,“ in: *New York American*, 30. März 1913, S. 11; zitiert und paraphrasiert in Wanda M. Corn, *The Great American Thing: Modern Art and National Identity, 1915-1935*, Berkeley / Los Angeles/London 1999, S. 63-64.

¹¹¹ „A Complete Reversal of Art Opinions by Marcel Duchamp, Iconoclast,“ in: *Arts and Decoration*, 5, September 1915, S. 427-428; zitiert aus: Peter Halter, *The Revolution in the Visual Arts and the Poetry of William Carlos Williams*, Cambridge 1994, S. 16-17.

¹¹² Louis Baurly, „The Message of Manhattan,“ in: *Bookman*, 33, August 1911, S. 596; zitiert aus: W.M. Corn, *The Great American Thing: Modern Art and National Identity, 1915-1935*, Berkeley/Los Angeles/London 1999, S. 160.

¹¹³ Henry McBride, „American Expatriates in Paris,“ in: *Dial*, April 1929, nachgedruckt in Daniel Cotton Rich (ed.), *McBride, The Flow of Art*, New York 1975, S. 256; zitiert aus: W.M. Corn, *The Great American Thing: Modern Art and National Identity, 1915-1935*, Berkeley/Los Angeles/London 1999, S. 219.

Alfred Stieglitz, der New Yorks Weg in die Moderne dokumentierte und besonders eng mit der Stadt verbunden war, bezeichnete New York als „maddest city that ever happened – mad – soulless – cruelly heartless.“¹¹⁴ Die verrückteste und herzloseste Stadt aller Zeiten war aber zugleich „[...] a city infallible in finance, torrential in pace, unlimited in resource, hard as infrangible diamonds, forever leaping upon the moment beyond.“¹¹⁵ Die überwältigende, sturzbachartige Geschwindigkeit der Stadt, ihre Härte, ihre Zukunftsorientiertheit, alles weist auf die ungestüme Vitalität – von Lewis Mumford als „suicidal vitality“ bezeichnet¹¹⁶ – und Dynamik hin, auf Bewegung in jedem Augenblick, genauso wie Mr. Simmons es in seiner Rede 12 Jahre zuvor ausgedrückt hatte. Nur die Ausdrucksweise hatte sich geändert, die Aussage selbst blieb unverändert. Joseph Stella benutzte ein weiteres Bild und setzte dabei eine besondere Form der Bewegung ein, um diese überwältigende Vitalität New Yorks zu beschreiben: „The flux of the metropolitan life continually flows as the blood in the arteries [...]“¹¹⁷

Der Vergleich mit dem menschlichen Organismus lässt die Metropole New York wie ein lebendiges Wesen erscheinen, mit eigenem Blutkreislauf, eigenem Herzen, eigener Seele, eigenem Willen. Doch gleichgültig, ob der Stadt ein – lebensnotwendiger – Blutkreislauf zugesprochen wird oder ob man sie mit Naturgewalten vergleicht („New York is a perpetual thunderstorm.“),¹¹⁸ immer ist diese Stadt in Bewegung und gibt diese Bewegung weiter an die Menschen, die sie an sich zieht.

Und dennoch: New York ist „full of strange brazen human emptiness. Life is ambitious, exclusive, hard; a roaring, shrilling solitude,“¹¹⁹ eine Einsamkeit, die etwas Grausames und zugleich Schreiendes, Aufbäumendes hat. Am ehesten noch begreifen lässt sich New York in der Rolle einer „mechanischen Intelligenz,“ einer denkenden und lenkenden Maschine: „New York is more now than the sum of its people and buildings. It makes sense only as a mechanical intelligence [...]“

¹¹⁴ Alfred Stieglitz an Paul Strand, 8.06.1919, Stieglitz Collection, YCAL; zitiert aus: W.M. Corn, *The Great American Thing: Modern Art and National Identity, 1915-1935*, Berkeley/Los Angeles/London 1999, S. 24.

¹¹⁵ *New York Panorama*, Federal Writer's Project of the Works Progress Administration in New York City, New York 1939, S. 13; zitiert aus: C. Bohn-Spector, *A Gentleman's View. Das Bild von New York in der Fotografie Alfred Stieglitz*, München 1998 (Dissertation Ludwig-Maximilian-Universität, München), S. 99.

¹¹⁶ Lewis Mumford, „The Metropolitan Milieu“ (1934), in: Lewis Mumford, *City Development. Studies in Disintegration and Renewal*, Westport/Conn. 1973, S. 35.

¹¹⁷ Joseph Stella, „Autobiographical Notes“ (1946), in: *Art News*, 59, November 1960, S. 67; zitiert aus: Barbara Haskell (ed.), *Joseph Stella*, New York 1994 (Ausstellungskatalog), S. 215.

¹¹⁸ Bayrd Still, *Mirror for Gotham: New York As Seen By Contemporaries from Dutch Days to the Present*, New York 1959, S. 297; zitiert aus: Robert A. Gates, *The New York Vision. Interpretations of New York City in the American Novel*, Lanham/MD 1987, S. 67.

¹¹⁹ Paul Rosenfeld, *Port of New York*, 1924, S. 271.

Denn diese Maschine hat die Fähigkeit, permanent in Bewegung zu sein, Energie zu verbrauchen und Energie zu produzieren. Und gerade hier, in Dos Passos „City of Destruction,“¹²⁰ in „the city of shiny windows, [...] the city of scrambled alphabets, [...] the city of gilt letter signs“¹²¹ ist die Einsamkeit ständiger Begleiter.

Die verschiedenen Gesichter New Yorks fügen dem Mythos nur noch eine weitere Facette hinzu. Die wichtigsten Charakteristika der Metropole bleiben aber nun mal ihre überschäumende Vitalität und ihre enorme Energie, die New York zum Zentrum des modernen Lebens macht. Immer wieder versuchen Autoren, Kritiker, Maler diesen Ort der modernen Superlative zu beschreiben. Die Stadt lässt sie alle nicht mehr los. Aber sie wollen auch nicht gehen. Die Sogkraft ist zwar da, aber die so Angezogenen sind zufrieden damit. Denn hier in New York finden sie all das, was sie an anderen Orten vermissen würden: die Bewegung, die das Leben ausmacht. Paul Rosenfeld fasste dies 1924 in Worte, in denen er New York als den zentralen Treffpunkt zwischen Amerika und Europa definiert, als den Punkt, der das Gleichgewicht herstellt zwischen dem amerikanischen „frühlingshaften“ kraftvollen Druck und dem milden und gemäßigten europäischen:¹²²

[...] The place [New York] has gotten a gravity that holds us. The suction outward has abated. No longer do we yearn to quit New York. We are not drawn away. We are content to remain in New York. In the very middle of the city, we can feel the fluid of life to be present. [...] The city is a center like every other point upon the circumference of the globe. The circle of the globe commences here, too. The port of New York lies on a single plane with all the world to-day. A single plane unites it with every other port and seacoast and point of the whole world. Out of the American hinterland, out of the depths of the inarticulate American unconsciousness, a spring has come, a push and a resilience; and here where Europe meets America we have come to sit at the focal point where two up-springing forces balance. The sun is rising overhead, the sun which once shone brightly on Europe alone and threw slanting rays merely upon New York. The sun has moved across the Atlantic. The far coasts of Europe still shine with his light. But they shine mildly, softly [...]. And behind us, over the American hinterland, morning rays slant where deep, impenetrable murkiness lay, and begin to unveil the face of a continent. But over New York the dayspring commences to flood his fruity warmth.

New York ist nicht nur das zentrale Beispiel für die bewegte Stadt. New York ist das Symbol für die Zukunft, die gerade wie ein frischer Morgen angebrochen ist.

¹²⁰ John Dos Passos, *Manhattan Transfer*, 1925, S. 365.

¹²¹ *Ibid.*, S. 350.

¹²² Paul Rosenfeld, *Port of New York*, 1924, S. 292-293.

2.3. Bewegungsverläufe des Aufstiegs, Aufsteigens und Überbrückens: Wolkenkratzer und Brücken

Das Symbol für den *American Way of Life*, für das moderne Leben mit seinen neuen und immensen Bewegungsmöglichkeiten, ist die Metropole New York, wie im vorangegangenen Kapitel dargelegt wurde. In der Stadt finden sich weitere Symbole, die sowohl für sich selbst stehen als auch die Symbolfunktion der Stadt untermauern. In ihrer Gesamtheit erst ergeben sie ein umfassendes Bild des Zeit- und Lebensgefühls.

Die Metropole als Tor/Eingang mit gleichzeitiger magnetischer Wirkung erlaubt verschiedene Möglichkeiten der Ausbreitung. Eine davon und mit die wichtigste ist ihre Expansion nach oben hin, entweder in gerader Linie Richtung Himmel bzw. Wolken oder in einer Kurve als Überbrücker von Raum. Daher sind Wolkenkratzer und Brücken, die diese Formen der Bewegung (re)präsentieren, zwei der bedeutendsten Symbole für die Stadt sowie für den *American Century* als Kurzform für die Rolle Amerikas im 20. Jahrhundert.

Die Bewegung des Wolkenkratzers nach oben, in die Höhe, ist sein zentrales Merkmal und erscheint sogar als zwangsläufige Konsequenz: „Height is the new destination of American architecture [...]“¹²³ Erklärungsversuche zur Richtung der architektonischen Expansion gibt es viele, wobei die anthropologische Motivation für die Turmbauten, zu denen auch die Kirchtürme gezählt werden, eher in den Hintergrund tritt. Harvey Wiley Corbetts Essay von 1932 präsentiert den Wolkenkratzer unter anderem als amerikanischen Beitrag zur Weltarchitektur, quasi als amerikanische Erfindung:

The skyscraper, with its steel skeleton and accented verticality, is America's outstanding contribution to the architecture of the world. It has not [...] developed due to the topography of any specific area of land. It has not flourished in New York solely because the Island of Manhattan [...] is a long and narrow strip of land. One of the first skyscrapers was erected in Chicago, a city surrounded on three sides by vast tracts of level land [...]. Cities of all sizes throughout America are erecting skyscrapers, cities with all the land horizontal expansion could require. The skyscraper has developed in answer to a growing demand for the maximum of efficiency in the use of time, energy, and land. [...].¹²⁴

¹²³ Ein britischer Journalist in den 1920ern, zitiert in Bayrd Still, *Mirror for Gotham: New York As Seen By Contemporaries from Dutch Days to the Present*, New York 1956, S. 258; zitiert aus: Robert A. Gates, *The New York Vision. Interpretations of New York City in the American Novel*, Lanham/MD 1987, S. 64.

¹²⁴ Harvey Wiley Corbett, „America Builds Skyward,“ in: Fred J. Ringel (ed.), *America As Americans See It*, New York 1932, S. 46.

Für Corbett ist das Bauen in die Höhe unabhängig von geographischen Gegebenheiten und eine Folge der wachsenden Nachfrage nach größtmöglicher Effizienz im Gebrauch bzw. Einsetzen von Zeit, Energie und Land, was dem amerikanischen Charakter entspricht. Die beiden wichtigsten Charakteristika des Wolkenkratzers, sein „steel skeleton“ und seine „accented verticality,“ haben sich aus diesem Konzept entwickelt. Das Material und der Fortschritt in Architektur und Ingenieurskunst tragen die Bewegung nach oben, sind demnach die Voraussetzung für den Wolkenkratzer. Die Bewegung des Gebäudes in die Höhe ist auch Bestandteil seiner Funktionstüchtigkeit im Inneren. Der Wolkenkratzer ist – wie die Stadt – ein eigenständiger Organismus, voller Energie und Kraft und arbeitet wie eine Maschine, gleichmäßig, kontinuierlich und zielgerichtet. Joseph T. Keiley nannte in seinem Essay für *Camera Work*, einem der progressivsten Magazine der Zeit, die Wolkenkratzer „mighty monsters of material progress,“ was auf den bautechnischen wie auch ökonomischen Aspekt hinweist, und betonte, „[they] represent stupendous energy, these structures of stone and iron that shut us in, vast force, never-ceasing toil. [...]“¹²⁵

Stolz und Begeisterung auf dieses Wunderwerk der Architektur, ja beinahe Ehrfurcht vor ihm, geben dem Wolkenkratzer einen festen Platz im Amerika-Bild der Zeitgenossen: „The skyscrapers understandably made the greatest impression upon the visitors [...],“¹²⁶ denn

The attention of the man in the street is entirely focused on the spectacular adding of story on story. His admiration and the intense pride which still inspires the question put to every visiting foreigner – “What do you think of our high buildings?” – mean ... admiration of the engineer’s performance ... something American.¹²⁷

Sogar die sogenannten Expatriates, die sich dem Einfluss und dem idealisierten Bild Amerikas zu entziehen versuchten, finden sich dennoch darin gefangen: „[...] ‚Everybody is rich in your country, say?’ and steam shovels suddenly bit into the hills, gold washed itself from the rivers, skyscrapers rose, heiresses were

¹²⁵ Joseph T. Keiley, „Landscape – A Reverie,“ in: *Camera Work*, October 1903, S. 45f; zitiert aus: Claudia Bohn-Spector, *A Gentleman’s View. Das Bild von New York in der Fotografie Alfred Stieglitz*, München 1998 (Dissertation, Ludwig-Maximilian-Universität, München), S. 91.

¹²⁶ George Harmon Knoles, *The Jazz Age Revisited. British Criticism of American Civilization During the 1920s*, Stanford, CA/London 1955, S. 117.

¹²⁷ Edward Rush Duer, „The Skyscraper in New York,“ in: *Architectural Forum*, XLIV, Februar 1926, S. 105; zitiert aus: Susan Fillin Yeh, *Charles Sheeler and the Machine Age*, Ann Arbor/MI 1983, S. 209-210.

kidnapped – we saw the America they wished us to see and admired it through their distant eyes [...].“¹²⁸

Beide Sätze geben zeitgenössische Vorstellungen von der „neuen,“ gewissermaßen mythisierten amerikanischen Nation wieder: immense (mechanisierte) Arbeitskraft; natürlicher Reichtum, der einem einfach zufällt;¹²⁹ entführte Erbbinnen, die für noch mehr Reichtum und *excitement* stehen; und schließlich in die Höhe schießende Wolkenkratzer, deren Architekten und Ingenieure aus der Kunst des Bauens eine „amerikanische“ Kunst gemacht haben. Setzt man diese Zitate bildlich um, so ziehen sie mit der Geschwindigkeit eines Films an einem vorbei, mit schnellen Schnitten und der raschen Abfolge von dampfgetriebenen Schaufeln, die sich kraftvoll bewegen, von wild aufschäumenden Flüssen, die Gold ans Ufer spülen, von Automobilen, die mit rasender Geschwindigkeit und quietschenden Reifen reiche junge Frauen entführen, und Wolkenkratzern, die in wenigen Sekunden Lücken in der Stadt mit einem Stockwerk nach dem anderen füllen und die den komplizierten und technisch ausgefeilten Bauprozeß zu einer orchestrierten Bewegung machen.

Fazit ist, „[the] most impressive exhibit in the rebirth of art is of course the skyscraper, a pure machine creation.“¹³⁰ Mit seiner Hilfe wird die „Wiedergeburt der Kunst“ eingeleitet, die im Grunde in diesem Zusammenhang die Geburt der „amerikanischen“ Kunst bedeutet.

Der Wolkenkratzer als „pure Maschinenkreation,“ als Ergebnis der herausragenden technischen Errungenschaften in Amerika, kann aber nur funktionieren mit einer anderen Maschine im Inneren: „The structure [...] could neither be built nor lived in without a machine operating in its esophagus – the elevator.“¹³¹ Bewegung kennzeichnet somit den Wolkenkratzer, der während seiner Errichtung in die Höhe klettert und dem Himmel immer näher kommt, und nach seiner Fertigstellung in seinem Inneren eine Maschine – den Aufzug – einsetzt, um genaue diese Bewegung permanent zu wiederholen, d.h. die Bewegung hinauf und wieder hinunter zu ermöglichen und zu erleichtern.

Der Aufzug ist mehr als ein simples Beförderungsmittel in die höchsten Regionen des Wolkenkratzers. Aufzug und Wolkenkratzer brauchen sich gegenseitig, beson-

¹²⁸ Malcolm Cowley, *Exile's Return*, 1934/1994, S. 83.

¹²⁹ Fast wie das Vorurteil „Das Gold liegt auf der Straße.“

¹³⁰ Stuart Chase, *Men and Machines*, New York 1929, S. 245.

¹³¹ *Ibid.*, S. 245.

ders als Symbole in einer Stadt, in der Erfolg das Wichtigste ist – „if I can make it here, I make it anywhere,“ wie es in einem populären Lied heißt. Obwohl der Aufzug die Fähigkeit hat, nicht nur nach oben zu fahren sondern auch nach unten, und das mit einer eher ausgewogenen Gleichmäßigkeit, ist es kaum verwunderlich, dass der Aufzug fast ausschließlich als Metapher für Erfolg eingesetzt wird:

Ellen smiled happily. Greatest hit on Broadway. The words were an elevator carrying her up dizzily, up into some stately height where electric light signs crackled scarlet and gold and green, where were bright roofgardens that smelled of orchids, and the slow throb of a tango danced in a goldgreen dress with Stan while handclapping of millions beat in gusts like a hailstorm about them. Greatest hit on Broadway.¹³²

Die schwindelnde und imposante Höhe, in die der Aufzug, sozusagen als die moderne Variante der Erfolgsleiter, Ellen hinaufträgt, führt zu einem Traum, in dem Erfolg definiert wird als elektrische, bunte Lichtreklame, helle Dachterrassen, Orchideenduft, das langsame Pochen eines Tangos, das Klatschen von Millionen. Der *American Way of Life* mit seinen technischen Errungenschaften und seinen unbegrenzten Möglichkeiten sind in dieser verträumt-naiven Erfolgsvorstellung und Erfolgsdarstellung zentral.

Doch alles hat zwei Seiten, auch die Produkte der fortschrittlichen Baukunst Amerikas. Für John Dos Passos ist der Wolkenkratzer ein Symbol für die Geschäftstüchtigkeit seiner Zeit aber auch für die Isolation des Einzelnen in einem immer hektischeren Leben. In seinem Roman *Manhattan Transfer*, in dem er sogar einem Kapitel den Titel „Skyscraper“ gegeben hat, entsteht der Eindruck, dass es doch eine Raumfrage ist, die die energiegeladene Bewegung der neuen Baumaterialien nach oben initiiert hat: „[...] *Steel, glass, tile, concrete will be the materials of the skyscrapers. Crammed on the narrow island the millionwindowed buildings will jut glittering, pyramid on pyramid like the white cloudhead above a thunderstorm.*“¹³³ Die Enge Manhattans lässt sich nur mit der Bewegung nach oben kompensieren. Trotz dieser idealisierenden Beschreibung erzeugen Dos Passos Wolkenkratzer alptraumhafte, fast claustrophobische Gefühle:

[...] All these April nights combing the streets alone a skyscraper has obsessed him [Jimmy Herf], a grooved building jutting up with uncountable bright windows falling onto him out of a scudding sky. [...] Ellie made of thin gold foil absolutely lifelike beckoning from every window. And he walks round blocks and blocks looking for the door of the humming tinselwindowed skyscraper, round blocks and blocks and still no door. Every time he closes his eyes the

¹³² John Dos Passos, *Manhattan Transfer*, 1925, S. 154.

¹³³ *Ibid.*, S. 12; diese Sätze werden gegen Ende des Romans, auf S. 252, fast wortwörtlich wiederholt.

dream has hold of him [...] Please mister where's the door to this building?
Round the block? Just round the block ... [...] ¹³⁴

Jimmy Herf, einer der Protagonisten in *Manhattan Transfer*, sieht in seinem Alptraum den *skyscraper* schlechthin, der Erfolg und die Erfüllung seiner Liebe zu Ellie/Ellen symbolisiert, der aber ohne Türen, ohne Eingang ist. Der Weg zum Erfolg und zu Ellie bleibt verschlossen, weil der Eingang nicht auffindbar ist, weil Jimmy nicht dazu gehört. Auch wenn der Wolkenkratzer „millionwindowed“ ist, der Kontakt zur Außenwelt existiert praktisch nicht und ist auf das Gefühl der Sehnsucht, des Wunsches nach Zugehörigkeit reduziert.

Auf vielen Photographien und Gemälden von Alfred Stieglitz, Charles Sheeler etc. [Abb. 12, 13] erweisen sich die „millionwindowed“ Wolkenkratzer als ein Mittel der rhythmischen Gestaltung und werden in weiteren Formen wiedergegeben, sind „narrowwindowed“, „blackwindowed“, „tinselwindowed“¹³⁵ etc. Tatsächlich ist auf einem Großteil dieser Aufnahmen kein Eingang sichtbar. Dadurch wird die Höhe der Wolkenkratzer, ihre aufstrebende Dynamik, unterstrichen und sie erscheinen als schwebende Gebilde, losgelöst von allem, was sie schwer und statisch macht. Auch in den meisten *skyscraper*-Bildern Georgia O'Keeffes [Abb. 14, 15] vermisst man Türen. Nur die vielen aneinander gereihten Fenster lassen den Blick nach außen zu, nicht nach innen. Das Gitter wird somit aus der Fläche hinaus in den Raum, in die Dreidimensionalität getragen.

Der Maler Joseph Stella verdichtete seine Vision New Yorks, der amerikanischen Stadt *par excellence*, in den fünf hochformatigen Panelen seines Werkes *The Voice of the City of New York Interpreted* (1920-1922). Darin thematisiert er die zentralen Motive der Stadt und des modernen Lebens und konzentriert sich auf die symbolstarken und allgemein akzeptierten: der Hafen; der Broadway; die Brooklyn Bridge; und, im zentralen und größeren, d.h. höheren Panel, die Wolkenkratzer. Er selbst beschrieb sie wie folgt:

The skyscrapers – the giants of modern architecture – dominate in the central canvas, purposely made the highest to break the rectangular monotony, and induced by electricity, blazing at their base with the outburst of two wings ready for flight, embark in adventurous sailing, guided by the luminous edge of the Flatiron Building acting in the middle as the opportune prow.¹³⁶

¹³⁴ Ibid., S. 365.

¹³⁵ Alle Ausdrücke zu finden in John Dos Passos, *Manhattan Transfer*, 1925.

¹³⁶ Joseph Stella, „Autobiographical Notes“ (1946), in: *Art News*, 59, November 1960, S. 41-42, 64-67; zitiert aus: Barbara Haskell (ed.), *Joseph Stella*, New York 1994 (Ausstellungskatalog), S. 214.

In seinem *Skyscrapers*-Bild [Abb. 16] erheben sich die Wolkenkratzer, angetrieben durch Elektrizität, kristallförmig aus einer wie von einem Tunnelsystem durchstoßenen Basis. Ein stilisiertes und auf seine vertikalen Linien reduziertes schlankes Gebäude reiht sich neben das andere; sie erheben sich schwebend, fast wie auf Flügeln, in den nächtlichen Himmel, der überstrahlt ist vom Scheinwerferlicht. In diesem Bild sind Manhattans Wolkenkratzer, anders als bei Dos Passos, fensterlos und sozusagen ohne Boden unter den Füßen, wie in einem Kristall gefangen. „When fog obliterates the bases of the skyscrapers they seem suspended in air, like brilliant jewel cases of destiny, like flaming meteorites held momentarily motionless in their tracks, like stars flung into the darkness of a tempestuous sky.“¹³⁷ Stellas kosmische Beschreibung der Wolkenkratzer vergleicht sie mit Meteoriten und Sternen in Bildern voller Bewegung, die Assoziationen vom Fliegen evozieren. Obwohl Stella mit dem Wort „motionless“ das Schweben betont, entsteht dennoch ein Eindruck von Geschwindigkeit, unterstrichen durch Ausdrücke wie „momentarily“, „flaming“, „flung into“, „tempestuous.“

Ein *skyscraper* ist dabei in *The Voice of the City of New York Interpreted: The Skyscrapers* identifizierbar: Das 1902 vom Chicagoer Architekten Daniel Burnham errichtete Flatiron Building, dem ersten New Yorker Wolkenkratzer, von dem Sadakichi Hartmann sagte, „It is typically American in conception as well as in execution, ... solely built for utilitarian purposes.“¹³⁸ Das Flatiron hat die zentrale Position in Stellas Bild und teilt es regelrecht vertikal in zwei Hälften, so dass die zwei Bewegungen, die in dem *Skyscrapers*-Panel erkennbar sind, besonders betont werden: zum einen die Bewegung nach oben, zum Himmel hin, und zum anderen die Bewegung, die vom Flatiron selbst, von seiner Kante, auszugehen scheint, und zwar nach vorne hin, aus dem Bild heraus. Durch diese scheinbare Teilung des Panels in zwei Hälften wirkt das Flatiron Building in seiner kraftvollen Vorwärtsbewegung wie ein Schneidewerkzeug, aber auch wie ein Schiffsrumpf, der das Wasser vor sich zerschneidet, um sich seinen Weg nach vorne zu bahnen.

¹³⁷ Joseph Stella, „New York“ (nicht datiert); zitiert aus: Barbara Haskell (ed.), *Joseph Stella*, New York 1994 (Ausstellungskatalog), S. 219.

¹³⁸ Sadakichi Hartmann, „The 'Flat-Iron'-Building – An Esthetical Dissertation,“ in: *Camera Work*, Oktober 1903, S. 36; zitiert aus Claudia Bohn-Spector, *A Gentleman's View. Das Bild von New York in der Fotografie Alfred Stieglitz*, München 1998 (Dissertation Ludwig-Maximilian-Universität, München).

Hier treffen sich Stieglitz und Stella in ihrer Vorstellungskraft, denn auch Stieglitz beschreibt das Flatiron auf ähnliche Weise: „[...] I suddenly saw the flat-iron building as I had never seen it before. It looked, from where I stood, as if it were moving toward me like the bow of a master ocean-steamer, a picture of the new America which was still in the making.“¹³⁹ [Abb. 17]

Der Vergleich mit einem sich vorwärts bewegenden Schiffsrumpf ist durchaus nachvollziehbar. Gerade von einem bestimmten Blickwinkel aus kann sich dieser Eindruck einstellen. Der Vergleich funktioniert sogar in die andere Richtung: „[...] The *Mauretania* stalked like a skyscraper through the harbor shipping“ heißt es in *Manhattan Transfer*.¹⁴⁰ Das Gebäude übernimmt mit seinem „stalking“, seinem Stolzieren bzw. Schreiten, die Rolle eines lebendigen und bewegten Organismus. Bewegung geht hier paradoxerweise eben nicht aus von dem Schiff, sondern von dem tatsächlich statischen Wolkenkratzer.¹⁴¹

Die enorme Präsenz des Wolkenkratzers als Wunderwerk der amerikanischen Architektur ist gerade in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer wieder zu beobachten, denn die bildende Kunst hat diese Erfindung der Architektur nur zu gerne auf Leinwand oder Papier übertragen, wie Arbeiten von Stella, Marin, Stieglitz, O’Keeffe etc. beweisen. Eine neue Kunst wurde somit zum Gegenstand einer anderen. Die schlanke Form und die Aufwärtsbewegung des Wolkenkratzers eignete sich ebenfalls für die Kunst der Plastik, z.B. Skulpturen von John Storrs oder Man Rays *New York* (1917/1966) [Abb. 20]. Dieses Werk zeigt – mit einer großen Portion Ironie – einen schwarzen Schraubstock als Basis, der ein schmales hochglänzendes Metallteil aus verschiedenen langen aber entsprechend ihrer Länge geordneten Metall-Latten schräg festgeschraubt hält, und zwar dergestalt, dass immer die längeren Teile über den kürzeren aufliegen, so dass dadurch das Aufstreben der Form insgesamt dynamisch akzentuiert wird. Es gibt keine reale Bewegung in dieser vollkommen statischen Plastik, nichts, was dem Ausdruck „kinetische Kunst“ auch nur nahe kommen würde. Doch der Eindruck eines

¹³⁹ Stieglitz wie zitiert in Graham Clarke, „The City as Ideal Text: Manhattan and the Photography of Alfred Stieglitz, 1890-1940,“ in: Christopher Mulvey/John Simons (eds.), *New York. City as Text*, London 1990, S. 16. Im Abstand von nur wenigen Jahren haben Stieglitz, Steichen und Coburn das Flatiron Building fotografiert, erstaunlicherweise mit ganz ähnlichem Ergebnis [Abb. 18, 19]: Die Perspektive ist fast frontal und alle drei Aufnahmen haben etwas Geisterhaftes, da das Gebäude leicht verschwommen, wie im Nebel, dargestellt ist und der Eindruck von majestätischem Schreiten vermittelt wird.

¹⁴⁰ John Dos Passos, *Manhattan Transfer*, 1925, S. 289.

¹⁴¹ Im Grunde sind – für den damaligen Kontext – die Ausdrücke Wolkenkratzer und Schiff in diesem Satz keine Paradoxa sondern Synonyme. Genau das ist die Leistung der Moderne, dass für sie in diesem Vergleich die Widersprüche gar keine sind.

Wolkenkratzers, der gerade im Begriff ist abzuheben und davon zu fliegen, ist ausgesprochen stark.

Die Wolkenkratzer veränderten das Bild der Städte nachhaltig, veränderten ihre *skyline*, bzw. kreierten überhaupt erst so etwas wie eine *skyline*. Veränderung und Wachstum auf architektonischer Ebene wurde fast zu einer Selbstverständlichkeit. „The city of transition,“ von Stieglitz so bezeichnet und in vielen Photographien festgehalten, trifft nicht nur auf New York zu. Die Kunst des Wolkenkratzerbauens wurde in fast jeder amerikanischen Großstadt ausgeübt, denn das war Bestandteil des Bildes „of the new America which was still in the making,“ um nochmals Stieglitz zu zitieren. Die Veränderungen, die das jeweilige Stadtbild und somit das gesamte Land überziehen, gehen dabei mit unglaublich großer Geschwindigkeit vor sich und werden beinahe so selbstverständlich akzeptiert wie der natürliche Wechsel der Jahreszeiten:

So rapidly are tall, and ever taller, buildings springing up in the metropolitan centers of the United States today that the twenty-story skyscrapers which impressed the European visitor in 1910 have either been demolished or else completely overshadowed in American architecture's skyward race. Each month sees an old landmark tumbled into ruins and in its place a lean steel skeleton ascending toward new heights. American cities seem to change their skylines almost with the seasons [...]¹⁴²

In diesem als konstant empfundenen Bauprozess spielen die in schwindelnder Höhe sich bewegenden Arbeiter [Abb. 21, 22] als Teil des Stadtbildes eine große Rolle. Zusammen mit den rapiden Veränderungen und der permanent zunehmenden Höhe der Gebäude begleiten sie – als die neuen Helden der Moderne – die Großstädte über Jahrzehnte. Dieser Anblick findet Eingang in *Manhattan Transfer*: „Across Park Avenue the flameblue sky was barred with the red girder cage of a new building. Steam riveters rattled incessantly [...]. Men in blue overalls moved about the scaffolding.“¹⁴³ Allein ein kurzer Blick aus einem Taxifenster bietet einem „fruitstores, signs, buildings being built, trucks, girls, messengerboys, policemen.“¹⁴⁴ Es sind nicht die Gebäude im fertigen Zustand, die Erwähnung finden, es sind die „buildings being built,“ die wachsenden und sich allmählich entwickelnden Stahlgerüstbauten, die Bewegung während dieses Prozesses, die sich einprägt [Abb. 23, 24, 25].

¹⁴² Harvey Wiley Corbett, „America Builds Skyward,“ in: Fred J. Ringel (ed.), *America As Americans See It*, New York 1932, S. 45.

¹⁴³ John Dos Passos, *Manhattan Transfer*, 1925, S. 185.

¹⁴⁴ *Ibid.*, S. 262.

Der *skyscraper* als allgemein akzeptiertes und verstandenes Symbol für Amerika und den *American Way of Life* war schnell etabliert. 1929 schrieb der Architekt R.W. Sexton:

Can we not see in this emphasis of vertical lines certain traits of American life of this day and generation? ... Do they not interpret our striving to solve unknown mysteries? ... our tendency towards 'speeding up,' our nervous restlessness? And the simple forms and masses which they outline: Are they not suggestive of our democratic spirit?¹⁴⁵

Sexton spricht alles an, was zu der Gefühlswelt der Moderne, die der Wolkenkratzer verkörpert, gehört: die Sehnsucht nach den „unknown mysteries“ und nach deren Lösung; die Rastlosigkeit des modernen Amerikaners; die demokratische Grundhaltung der gesamten Nation. Der Wolkenkratzer konzentriert das alles in seiner einfachen und geradlinigen Form und ist zugleich ihr Ausdruck im Sinne eines weithin gut sichtbaren Monuments für den „American life of this day and this generation.“

Die Bedeutung der Brücke als einem weiteren Symbol für Amerika, dem Land der Zukunft, und für die Moderne entwickelte sich parallel zu der des Wolkenkratzers, zumal beide Bauwerke eng mit den Entwicklungen in den Großstädten verbunden sind und ganz besonders mit New York [Abb. 26, 27, 28]. Daher erklärt sich die häufige Nennung gerade der einen Brücke, die die Moderne sozusagen eingeleitet hat: Die Brooklyn Bridge, die erste Stahlhängebrücke, 1883 vollendet, wird als das erste amerikanische Bauwerk dargestellt, das zwar von der europäischen Ingenieurskunst profitiert aber in erster Linie den amerikanischen (Erfindungs-)Geist und seine Pionierleistung verkörpert. Brooklyns Bürgermeister Seth Low fasste dies in seiner Rede bei den Einweihungsfeierlichkeiten zusammen:

The impression upon the visitor is one of astonishment that grows with every visit. No one who has been upon it can ever forget it. This great structure cannot be confined to the limits of local pride. The glory of it belongs to the race. Not one shall see it and not feel prouder to be a man. ... It is distinctly an American triumph. American genius designed it, American skill built it, and American workshops made it.¹⁴⁶

Auch Jahrzehnte später und nach vielen weiteren Brückenbauten hat die Brooklyn Bridge nichts von ihrer Anziehungskraft verloren. Sie leitete, wie schon erwähnt,

¹⁴⁵ R.W. Sexton, *The Logic of Modern Architecture*, New York 1929, S. 92; zitiert aus: Richard Guy Wilson / Dianne H. Pilgrim / Dickran Tashjian (eds.), *The Machine Age in America 1918-1941*, New York 1986 (Ausstellungskatalog), S. 284.

¹⁴⁶ David McCullough, *The Great Bridge*, 1972, S. 536; zitiert aus: David E. Nye, *American Technological Sublime*, Cambridge, Mass./London 1994, S. 84

die Moderne ein und symbolisiert Amerikas Sprung in die Zukunft. Sie wurde gesehen als das Bindeglied zwischen Vergangenheit und Zukunft, als „Überbrücker,“ was auch von den Künstlern der Zeit verdeutlicht wurde, z.B. in Hart Cranes *The Bridge* (1930).¹⁴⁷

Die Brooklyn Bridge ist sowohl ein architektonisches Wunderwerk als auch der Beweis der Überlegenheit amerikanischer Fähig- und Fertigkeiten:

Brooklyn Bridge is a structure of rare grace and beauty. It symbolizes the unity and spirit of daring, as well as the explosive energies, that created New York City. No longer listed as the “Eighth Wonder of the World,” it still typifies the great community’s striving for orderly multiplicity. More than any other feature of the city, this first of the great bridges is a record of early upward and outward thrusts of the expansive forces that have since found expression in the skyscrapers, which form Manhattan’s canyons, and in other spectacular features of today’s metropolis.¹⁴⁸

Ausgehend von der Vorstellung, dass New York ein Symbol für Amerika ist, ist die Brooklyn Bridge ein Symbol für die spannungsgeladenen Kräfte – „the explosive energies“ – die New York bestimmen. Rogers und Rankin sehen zu Recht in dieser Brücke den ersten Beweis für das Streben nach Expansion, für den architektonischen Vorstoß in den Raum – zugleich in die Höhe und nach außen hin, „upward and outward“ – und sehen in dem Wolkenkratzer die logische Fortführung dieser expansiven Bewegung. Die kurvenartige Bewegung der Brücke aber, die immer einen Startpunkt hat und auf ein Ziel hin ausgerichtet ist, ist gerade in dem Raum zwischen diesen beiden Punkten von besonderer Spannung. Ihre Spannweite ist es, die sowohl den Ingenieur als auch den Künstler fordert. Zeitgenössische Architekten schätzten die Funktionalität und die künstlerische Ausarbeitung der Brücke:

Whoever has walked the bridge at sunset and seen Manhattan catch fire through an intricate set of abstract lines, knows that Roebling had created a work of art. The network of cables satisfies the static requirements of the bridge, but in addition creates a dynamic vision for the stroller, as moiré effects enhance the picture in the eye of the moving viewer.¹⁴⁹

Erneut ist es ein statisches Stahlkonstrukt, das, genau wie die unbeweglichen Wolkenkratzer, mit bestimmten Formen von Bewegung assoziiert wird. „Dynamic vision“ ist dabei das stärkste Bild, wobei nicht ganz eindeutig ist, ob das Bild der

¹⁴⁷ Siehe dazu Wilson, Richard Guy / Pilgrim, Dianne H. / Tashjian, Dickran (eds.), *The Machine Age in America 1918-1941*, New York 1986 (Ausstellungskatalog), S. 258.

¹⁴⁸ Cleveland Rogers/Rebecca B. Rankin, *New York: The World’s Capital City*, New York 1948, S. 3.

¹⁴⁹ Mario Salvadori/Christos Tountas, „The Brooklyn Bridge as a Work of Art,“ in: M. Latimer (ed.), *Bridge to the Future* (Annals of the New York Academy of Sciences, Band 428), 1984, S. 75; zitiert aus: David E. Nye, *American Technological Sublime*, Cambridge, Mass./London 1994, S. 86.

Brücke selbst gemeint ist oder das Bild, das sich von der Brücke aus bietet. Wie dem auch sei, die Dynamik ihrer Formen und die Funktion des Überbrückens, die einer Brücke immer zu eigen ist, unterstreichen Bewegung als eines ihrer Charakteristika.

Die Brooklyn Bridge ist die Brücke, die mit Abstand am häufigsten in der Literatur erwähnt wird und in der Malerei Beachtung findet. Sogar in Filmen ist sie bis heute immer wieder zu entdecken. Manchmal ist sie auf Grund ihrer Identifizierbarkeit nur ein geographischer Hinweis, um auf New York als Schauplatz zu verweisen; manchmal wird sie eingesetzt, um einen dramatischen Moment zu verstärken, wobei ihre Symbolkraft zentral dabei ist.¹⁵⁰

In *Manhattan Transfer* sind die Brücken weniger prominent als die Wolkenkratzer oder der unaufhörliche Straßenverkehr, doch sie sind stets präsent. Dos Passos gibt ab und an einen kleinen Hinweis, bietet einen kurzen Blick, und die Brücken sind im Hintergrund immer sichtbar: „[...] A car whirred across the bridge making the girders rattle and the spiderwork of cables thrum like a shaken banjo.“¹⁵¹ Oder aber „*Glowworm trains shuttle in the gloaming through the foggy looms of spiderweb bridges.*“¹⁵² Manchmal nennt er eine Brücke beim Namen:

They are passing under Brooklyn Bridge. There is a humming whine of electric trains over their heads, an occasional violet flash from the wet rails. Behind them beyond barges tugboats carferries the tall buildings, streaked white with wisps of steam and mist, tower gray into sagged clouds.¹⁵³

Egal um welche Brücke es sich handelt, sie sind alle ein Teil der Stadtbildes, sind untrennbar mit der jeweiligen Stadt verbunden und geben ihr ihr unverkennbares Gesicht. Die Bewegung der Brücken auf Grund ihrer Funktionalität, d.h. ihre Fähigkeit, Raum zu überbrücken und zu verbinden, ist dabei nicht mal ihr wichtigstes *feature*: Den Brücken wird in kürzester Zeit eine symbolische Bedeutung zugewiesen, die – genau wie bei den *skyscrapern* – sie zu Kennzeichen des *American Way of Life* macht und zu Emblemen der Moderne. Darüber hinaus stehen sie für die Zukunft:

[...] the time will come [...] when bridge after bridge spanning East River have made Long Island and Manhattan one [...]
[...] We are caught up [...] on a great wave of whether we will or no, a great wave of expansion and progress. A great deal is going to happen in the next few

¹⁵⁰ Ein Beispiel dafür ist Sergio Leones düsteres Meisterwerk *Once Upon a Time in America*, 1984.

¹⁵¹ John Dos Passos, *Manhattan Transfer*, 1925, S. 124.

¹⁵² *Ibid.*, S. 305.

¹⁵³ *Ibid.*, S. 282.

years. All these mechanical inventions – telephones, electricity, steel bridges, horseless vehicles – they are all leading somewhere. It's up to us to be on the inside, in the forefront of progress. ...¹⁵⁴ (S. 15)

Der Fortschritt lässt sich außergewöhnlich stark in den Funktionsobjekten Wolkenkratzer und Brücke ablesen, die die Rolle von Kulturträgern eingenommen haben und das amerikanische Lebensgefühl voller Zukunftsorientiertheit und Ehrgeiz gut sichtbar für die ganze Welt repräsentieren. Dos Passos, wie auch ein Großteil seiner Zeitgenossen, sieht dies besonders in New York verkörpert, da hier alles zusammenkommt, was die Zukunft und die Moderne symbolisiert. Sein Künstlerkollege Louis Lozowick sah dies nicht anders, was er in seinem Gemälde *New York* (ca. 1925-1926) [Abb. 2] darstellt: Auf stark abstrahierte Weise reduziert er die Stadt auf die Brooklyn Bridge und die Gebäude. Obwohl ein nur sehr kleiner Teil der Brücke zu sehen ist, ist nur sie identifizierbar. Lozowick erlaubt sich ein Spiel mit den Linien und lässt die Wolkenkratzer auf der linken Seite seines Bildes einfach nur in die Höhe steigen, wobei er Gebäudereihen von rechts kurvenförmig diese bedrängen lässt, so dass es fast den Anschein hat, als ob die Häuser mit ihren Fenstern sich wie Züge bewegen.

Joseph Stella war der selben Überzeugung wie Dos Passos und sprach New York dabei direkt an: „your bridges hang like aerial highways through the chimeric fortunes of the future.“¹⁵⁵ Die Brücken stellen somit die äußerst dynamische Verbindung her zwischen der Vergangenheit und der Zukunft. Hart Crane brachte dies zum Ausdruck in seinem Gedicht *The Bridge*, das er mit der Brooklyn Bridge einleitet und auch mit ihr beendet und somit ihre Rolle als das übergreifende Symbol des modernen Amerika absteckt. Die beiden letzten Strophen aus dem „Proem: To Brooklyn Bridge“ verdeutlichen dies besonders:

Under thy shadow by the piers I waited;
 Only in darkness is thy shadow clear.
 The City's fiery parcels all undone,
 Already snow submerges an iron year . . .
 O Sleepless as the river under thee,
 Vaulting the sea, the prairies' dreaming sod,
 Unto us lowliest sometime sweep, descend
 And of the curvship lend a myth to God.¹⁵⁶

¹⁵⁴ Ibid., S. 15.

¹⁵⁵ Joseph Stella, „New York“ (nicht datiert), in: Barbara Haskell (ed.), *Joseph Stella*, New York 1994 (Ausstellungskatalog), S. 219.

¹⁵⁶ Marc Simon (ed), *Complete Poems of Hart Crane*, New York/London 1986, S. 43-44.

Für Joseph Stella ist die Brooklyn Bridge ebenfalls die symbolstärkste von allen Brücken. Sein Pentaptychon ist erst mit ihr komplett: *The Voice of the City of New York Interpreted: The Bridge* (1920-1922) [Abb. 29] stellt die Brooklyn Bridge beinahe sakral dar. Der Blickwinkel ist völlig zentral, genau durch die doppelbö-
 gigen Türme, die wie die Fenster einer Kathedrale erscheinen. Sie leiten den Blick auf die schlanken, fensterlosen Wolkenkratzer im Hintergrund und sind insgesamt durchzogen von einer komplexen Kabelstruktur. Die Funktion der Brücke ist nicht erkennbar, wohl aber ihre äußerst charakteristische Form. Für Stella war sie sein wichtigstes Motiv, auf das er immer wieder zurückgriff, das für ihn heilig war:

Seen for the first time, as a metallic weird Apparition under a metallic sky, out of proportion with the winged lightness of its arch, traced for the conjunction of WORLDS, supported by the massive dark towers dominating the surrounding tumult of the surging skyscrapers with their gothic majesty sealed in the purity of their arches, the cables, like divine messages from above, transmitted to the vibrating coils, cutting and dividing into innumerable musical spaces the nude immensity of the sky, it impressed me as the shrine containing all the efforts of the new civilization of AMERICA – the eloquent meeting of all forces arising in a superb assertion of their powers, in APOTHEOSIS. [...] ¹⁵⁷

Seine Beschreibung der Brooklyn Bridge ist idealisierend, voller Enthusiasmus und extrem bewegt. Stellas Wortwahl ist voller poetischer Bilder, in denen Ausdrücke wie „tumult“, „surging“, „vibrating“, „musical spaces“ zentral sind und Abstraktion herbeiführen, denn sein Ziel ist nicht die Beschreibung eines Bauwerkes, sondern die Beschreibung eines Gefühls. Der letzte Satz in dieser Beschreibung ist auch der wichtigste. Hier wird die ganze Tragweite der Bedeutung der Brooklyn Bridge deutlich: Sie ist der Schrein, in dem die ganzen Anstrengungen des neuen Amerika zusammenkommen und triumphieren. Die Brooklyn Bridge steht nicht nur für die Zukunft, sondern für die Bewegung, für den Weg einer ganzen Nation in diese Zukunft.

¹⁵⁷ Von Joseph Stella privat gedruckt mit dem Titel *New York*, 1928; erschienen in *Transition*, 16-17, Juni 1929, S. 86-88; zitiert aus: Barbara Haskell, (ed.), *Joseph Stella*, New York 1994 (Ausstellungskatalog), S. 206-207.

2.4. *The Sounds of the City*

Wolkenkratzer und Brücken geben der Stadt und insbesondere New York ihr charakteristisches Aussehen. Doch die Stadt hat mehr zu bieten, als nur Bewegung für das Auge. Sie definiert sich auch auf der akustischen Ebene. Die Geräusche in der Stadt unterstützen und fördern den Eindruck von Bewegung jeglicher Form. Das visuelle Erleben ist von der Geräusch- und Lärmkulisse nicht zu trennen, denn eine gänzlich geräuschlose Welt ist undenkbar, geradezu unwirklich.

Doch so, wie es für Amerika, dem Land der Zukunft, bestimmte Bilder gibt, die Symbolcharakter haben, so gibt es auch im akustischen Bereich ganz spezifische Klangbilder, die die Bedeutung der visuellen Symbole hervorheben. Diese Geräusche lassen sich im Prinzip in drei Gruppen einteilen: die erste Gruppe vereint Geräusche von Menschen, Maschinen, Straßenverkehr, Natur, d.h. alle Geräusche, die die natürliche bzw. städtische Umgebung produziert; Musik als harmonisch-melodisches Klangelement ist in der zweiten Gruppe; und die dritte Gruppe verbindet die beiden erstgenannten, so dass eine zumeist „kakophone“ Geräuschkulisse aus der Stadt als ein musikalisches Ereignis empfunden wird.

Die Stadt ist eine konstant und dynamisch arbeitende Maschine, in der rund um die Uhr Bewegung vorherrscht und von Geräuschen begleitet wird, die gerade von dieser Bewegung hervorgerufen werden. Die Geräusche sind Teil der Maschine bzw. der Maschinerie, die sie produziert. Zusammen mit weiteren Geräuschen wie z.B. Stimmen, Wind u.s.w. bilden sie ein fast dauerhaftes Hintergrundgeräusch, das typisch ist für die Großstadt.

In *Manhattan Transfer* setzt Dos Passos überdurchschnittlich häufig eines dieser typischen Alltagsgeräusche ein, die die Stadt kennzeichnen. In seinem Roman fängt er mit Bewegungsgeräuschen an, die sogar den technologischen Fortschritt dokumentieren und zeigen, wie die Pferde und die Geräusche ihrer Hufe allmählich aus dem Stadtbild verschwinden: „The scrape of the shoes of hairyhoofed drayhorses and the grind of the wheels of producewagons made a deafening clatter and filled the air with sharp dust.“¹⁵⁸ Das Hufescharren, das Räder schleifen, ihr ohrenbetäubendes Geklapper und Getrappel, drückt zwar Geschäftigkeit und Betrieb aus, doch die von Maschinen produzierten Geräusche evozieren ganz andere Bilder. Ob es ein Taxi ist, das vorbeisaust – „An occasional

¹⁵⁸ John Dos Passos, *Manhattan Transfer*, 1925, S. 19.

taxi whizzed by her.“¹⁵⁹ – oder das summend-brummende Wehklagen von Zügen – „There is a humming whine of electric trains over their heads [...]“¹⁶⁰ – oder das Vorbeischwirren eines Wagens – „A headlight blinded them, they stopped to let the car whir by [...]“¹⁶¹ –, rasend schnelle Geschwindigkeit, der man mit den Augen kaum folgen kann, ist das Ergebnis. Tatsächlich ist die Bewegung und die Maschine, die sie produziert, oft kaum sichtbar. Man hört sie nur.

Das führt zu der Frage, inwieweit Bewegung von einem Bild bestimmt wird und inwieweit der Klang die führende Rolle spielt. Im urbanen Kontext sind die Bewegungsgeräusche von zentraler Bedeutung. Sie sind zwar Folge und Ergebnis eines Bewegungsablaufs, der von einem Objekt produziert wird bzw. ausgeht. Aber die Bewegungsgeräusche funktionieren auch unabhängig. Sie sind so stark an ihren Auslöser gekoppelt, dass sie diesen nicht mehr brauchen und ihre Wirkung sich auf einer metaphorischen Ebene zeigt.

Im Zuge des neuen modernistischen Interesses an der Erfassung der sinnlichen Wahrnehmung werden auch Synästhesien miteinbezogen. Ein auf akustischer wie auf visueller Ebene anschauliches Beispiel hat Dos Passos formuliert: „*Morning clatters with the first L train down Allen Street. Daylight rattles through the windows, shaking the old brick house [...]*.“¹⁶² Der Tagesanbruch erzeugt von sich aus keine Geräusche. Bewegung entsteht zwar durch das Verdrängen der Dunkelheit durch das Tageslicht, doch hauptsächlich durch die Menschen, die sich in ihren Tagesrhythmus hinein bewegen. Die alltägliche Geschäftigkeit bringt die meiste Bewegung mit sich und lässt zugleich den Geräuschpegel anschwellen, mit verschiedenen Geräuschen aus unterschiedlichen Quellen. Hier ist es der erste Zug der Hochbahn, dessen „clatter“ den – im Grunde – personifizierten bzw. instrumentalisierten Morgen die Straßen hinunterfährt und somit in die Stadt bringt, genauso wie das Tageslicht in Form eines Geräusches in die Häuser eindringt und dadurch den neuen Tag mit all seinen normalen Bewegungs- und Geräuschkomponenten ankündigt. Weitere Beispiele aus *Manhattan Transfer* verdeutlichen die Überlappung und zugleich Trennung von Geräusch und Auslöser:

¹⁵⁹ Ibid., S. 153.

¹⁶⁰ Ibid., S. 282.

¹⁶¹ Ibid., S. 230.

¹⁶² Ibid., S. 129. Die Lautmalereien bei E.E. Cummings sind noch krasser, weil sie gänzlich abstrahiert sind: „Whang opens the door. [...] Klang shuts the door. [...] the twilight does mistily bluish miracles thru the slit over the whang-klang.“ (E.E. Cummings, *The Enormous Room*, 1922, S. 18 [Liveright New York, Cummings Typescript Edition]).

An L train roared above their heads leaving a humming rattle to fade among the girders after it had passed. (S. 39)

Siren throbbing in an upward shriek that burst and trailed in a dull wail down the street, a fire engine went by red and gleaming, then a hookandladder with bell clanging. (S. 216)

[...] An electric train whistled far to the right of them, rattled nearer and faded into whining distance. (S. 230)

A truck jangles shatteringly along the street [...] From far away through streets and housewalls the long moan of a steamboat whistle penetrates to her [...] (S. 240)

The roar of the streets breaks like surf about a shell of throbbing agony. [...] A fire engine roars past, a hosewagon with sweatyfaced men pulling on rubber coats a clanging hookandladder. All her feeling in her fades with the dizzy fade of the siren. [...] (S. 268)

Outside a fire engine moaned throbbled roared down the street. (S. 382)

Dos Passos bedient sich in erster Linie der (maschinellen) Fortbewegungsmittel wie Automobil, Feuerwehrwagen, Schiff, Hochbahn, um den Schallpegel festzusetzen, der zugleich auch als atmosphärisches Hintergrundgeräusch, als Stimmungsmacher, dient. Der Autor beschrieb 1920 in einem Brief an einen französischen Freund die New Yorker Geräuschkulisse: „[New York is] full of thunderous voices of metal grinding on metal and of an eternal sound of wheels which turn, turn, turn on heavy stones. [...]“¹⁶³ „The roar of the streets,“ wie es in *Manhattan Transfer* heißt (S. 268), ist allgegenwärtig und immer präsent. Bewegung ist durch diese synästhetische „Verschränkung“ permanent vorhanden und wird von dem Dröhnen, Brausen, Brüllen des Verkehrs ins Akustische umgesetzt. Bewegung wird insgesamt ins Akustische übertragen, sie ist taktil, akustisch, optisch präsent. Diese Häufung und Intensivierung der Effekte erzeugt einen manieristischen Eindruck und hat etwas Insistierendes, das sich aus der Faszination einer neuen Wahrnehmungsintensität ergibt. Ob es ein Stöhnen („moan“) oder ein Pfeifen („whistle“) ist, ein „shriek,“ ein „humming,“ ein „rattle“ oder ein „clatter,“ die Stadt ist keine Minute still. Still zu sein hieße sowohl ruhig im Sinne von schweigsam, lautlos, als auch ruhig im Sinne von bewegungslos. Keines davon will die Stadt in der modernistischen Vorstellung bieten. Dazu ist sie selbst zu sehr Maschine, zu sehr selbstbewegend, „auto-mobil“ in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes.

Die Natur dient sogar als Helfer in der totalen „Technisierung“ und Dynamisierung der Stadt. Sie ist gewissermaßen der *go-between* und trägt die Geräusche der modernen Welt in die Stadt hinein: „From the river on the warm wind came

¹⁶³ John Dos Passos wie zitiert in: Donald Pizer, *Dos Passos' U.S.A., A Critical Study*, Charlottesville/Virginia, 1988, S. 11.

the long moan of a steamboat whistle.“¹⁶⁴ Der warme Wind nimmt in seine Bewegung vom Fluss in die Stadt hinein das Signal des Dampfschiffes mit sich und lässt es erklingen wie menschliches Stöhnen, wie Wehklagen. Das hat etwas Wehmütiges und Trauriges und ist – wie bei fast allen Geräuschen und Bewegungselementen – ein Spiegel der Gefühle der Figuren in *Manhattan Transfer*.

The roar of the streets breaks like surf about a shell of throbbing agony. She watches the tilt of her leather hat, the powder, the rosed cheeks, the crimson lips that are a mask on her face. [...] A fire engine roars past, a hosewagon with sweatyfaced men pulling on rubber coats a clanging hookandladder. All her feeling in her fades with the dizzy fade of the siren. [...] (S. 268)

Andere Städte, die bei weitem nicht so bewegt und laut bzw. geräuschvoll sind wie New York, haben ebenfalls ihren eigenen Klang. Memphis z.B., die große Stadt nahe der Südstaaten, die verlockende Stadt für die Menschen, die nur das agrarische Leben kennen, hat ebenfalls ihre eigenen, fremdartig wirkenden Geräusche:

They didn't go to sleep for some time that first night, what with the strange bed and room and the voices. They could hear the city, evocative and strange, imminent and remote; threat and promise both – a deep, steady sound upon which invisible lights glittered and wavered: colored coiling shapes of splendor in which already women were beginning to move in suave attitudes of new delights and strange nostalgic promises. [...] ¹⁶⁵

Memphis übt genau so etwas Verführerisches und Verlockendes aus wie New York, ihre Klänge sind „threat and promise,“ Bedrohung und Versprechen zugleich. Die Sirenen, die mit ihrem Gesang die Seefahrer anlocken, finden sich auch in Memphis und ihre Klänge ziehen jeden in ihren Bann. Die nächtlichen Geräusche, die in das fremde Zimmer in der fremden Stadt Memphis eindringen, sind so ungewohnt und neuartig, dass sie eine surreale Atmosphäre entstehen lassen: „a deep, steady sound upon which invisible lights glittered and wavered.“ Die Stadt erscheint wie die personifizierte Versuchung, vor allem, weil in ihr die Möglichkeit der erotischen Abenteuer näher gerückt sind.

Doch Faulkner beschreibt hier nicht den typischen Großstadtlärm, wie er bei Dos Passos auf – wie es den Eindruck erweckt – jeder Seite zu finden ist. Faulkner schafft einen eher imaginären Klangraum, in dem die Phantasie und die Erwartungshaltung der jungen Männer aus der Provinz die fremdartigen Geräusche in die entsprechenden Bilder umsetzen. Faulkners Beschreibung von New

¹⁶⁴ John Dos Passos, *Manhattan Transfer*, 1925, S. 153.

¹⁶⁵ William Faulkner, *Sanctuary*, 1931 (Vintage Books Edition), S. 187-188.

Orleans, einer anderen Südstaaten-Metropole, weist dagegen durchaus auf die lauten und eher stadttypischen Geräusche hin: „Now they could cross Grandlieu Street; there was traffic in it now; to clash and clang of light and bell trolley and automobile crashed and glared across the intersection, rushing in a light curb-channeled spindrift [...]“.¹⁶⁶

New Orleans entspricht viel mehr dem Großstadtbild wie es in den 1920er und 1930er Jahren von New York vorgelebt wurde. Hier ist der Straßenverkehr zwar nicht sehr komplex in seiner Bewegtheit und seinem Lärm. Dennoch existiert er und man kann nicht einfach über ihn hinwegsehen. Auch Faulkner kann den Verkehr nicht ignorieren, denn er gehört zu der speziellen Großstadtatmosphäre, die den Hintergrund liefert für die Geschichte in *Pylon*. Darüber hinaus hat Faulkner trotz seines eindeutig nicht-großstädtischen *backgrounds* entscheidenden Anteil an der Entwicklung modernistischer Literatur, was Sprachstil und Bildsprache dieses Belegs beweisen.

Die Struktur der jeweiligen Großstadt ist natürlich die Grundlage für die Art und Weise der Geräuscharbeit. Ein Vergleich mit „Moskau 1927,“ einem der *Städtebilder* Walter Benjamins, ist in diesem Zusammenhang interessant:

Das winterliche Moskau ist eine stille Stadt. [...] Aber das macht auch die Rückständigkeit des Verkehrs. Autosignale beherrschen das Großstadtorchester. Aber in Moskau gibt es erst wenig Autos. Sie werden nur bei Hochzeiten und Todesfällen und zum beschleunigten Regieren aufgeboden. Freilich setzen sie abends hellere Lichter auf, als sie in irgendeiner anderen Großstadt es dürfen. Und die Lichtkegel stoßen so blendend vor, dass wer einmal davon ergriffen ist, hilflos sich nicht von der Stelle wagt. [...] Das Auge ist unendlich mehr beschäftigt als das Ohr. [...] ¹⁶⁷

Der Unterschied zwischen Moskau und anderen, besonders amerikanischen, Großstädten ist, dass die Automobile, die normalerweise das „Großstadtorchester“ prägen, fehlen. Das bedeutet ein weniger an Lärm – weniger Hupen, Reifenquietschen, Motorenlärm, etc. – und es bedeutet auch ein weniger an Bewegung. Auch wenn Pferdewagen in der Stadt als Fortbewegungsmittel genutzt werden, das Auto ist das Instrument, das die allgemeine Geschwindigkeit erhöht, in der Fortbewegung sowie in der Aufnahme der Eindrücke um einen herum.

Walter Benjamin benutzt in seinem Moskauer Städtebild einen Schlüsselbegriff, der genau die übergreifende Funktion der urbanen Geräuschkulisse zusammen-

¹⁶⁶ William Faulkner, *Pylon*, 1935 (Vintage Books Edition 1987), S. 76-77.

¹⁶⁷ Walter Benjamin, *Städtebilder*, Frankfurt 1963, S. 11-12.

fasst und ein direkter Hinweis auf das Musikelement ist: „Großstadtorchester.“ In diesem Ausdruck verbinden sich die zumeist maschinellen Bewegungs- und Geräuschkomponente mit der modernen Musik, wie sie besonders im Jazzrhythmus ihren Ausdruck findet.

Ein Orchester besteht aus mehreren Musikern, die verschiedene Instrumente spielen. Damit die unterschiedlichen Musikelemente zusammen harmonisieren und der gewünschte Rhythmus entsteht, übernimmt ein Dirigent die Rolle des „Ordnungshüters.“ In der Großstadt ist die Stadt selbst der Dirigent. All ihre Geräusche – der Verkehr, die Baustellen, die Menschenmassen, etc. – sind chaotisch in ihrer Ausführung und in ihrem Klangbild, fügen sich aber dennoch in ein Ordnungsmuster. Eine beinahe unbändige kakophone Musikalität voller Vitalität ist das Ergebnis. Der maschinelle Rhythmus der Großstadtgeräusche rechtfertigt den Ausdruck „Orchester.“ Außerdem: „What is an orchestra but a cunningly articulated, and thoroughly standardized, factory of sound? [...]“¹⁶⁸ In diesem völlig neuen und antiromantischen Musikbegriff offenbart sich die Bildsprache der modernen, vom Fortschritt geprägten Welt. Wenn man diesen Satz von Stuart Chase umdreht, findet man eine Aussage über die Musikalität New Yorks und zugleich aller modernen Großstädte: „Manhattan is hot jazz in stone and steel.“¹⁶⁹

Eine Karikatur von Will B. Johnstone [Abb. 30] bringt die Verschmelzung von Musik und Alltagslärm auf den Punkt. Sie wird eingestimmt mit einem angeblichen Zeitungszitat: „'Ballet Mécanique' – with musical anvils, whistles, propellers, sheets of tin, sirens and wind machines – packs Carnegie Hall' – news item.“¹⁷⁰ Die Darstellung darunter ist eine Straßen- und Baustellenszene, die stattfindet an der 44th Street und 8th Avenue und vermischt ist mit Hinweisen aus der Konzerthalle, so dass eine äußerst komische und zugleich deutliche Karikatur entsteht. Betitelt *El Rivetor* und somit den Berufsstand des „riveters“ zum Orchestermitglied und Musiker erhebend, ist die Karikatur eine bunte und vor allem laute Szene, wobei beide Adjektive im übertragenen Sinne verstanden werden wollen: „Bunt“ soll hier, in dieser schwarz-weiß Zeichnung, „belebt“ bedeuten und „laut“ „lautmalerisch“, da die dargestellten Handlungen direkt auf

¹⁶⁸ Stuart Chase, *Men and Machines*, New York 1929, S. 243.

¹⁶⁹ Le Corbusier wie zitiert in: Peter Conrad, *The Art of the City. Views and Versions of New York*, New York 1984, S. 138.

¹⁷⁰ Will B. Johnstone, „El Rivetor“; Cartoon Review von George Antheil's *Ballet Mécanique* Performance in der Carnegie Hall; in: *The World* (New York), 12. April 1927; hier abgebildet aus: W.M. Corn, *The Great American Thing: Modern Art and National Identity, 1915-1935*, Berkeley/Los Angeles/London 1999, S. 115.

Lärm hinweisen. Diese „Subway Symphony,“ die auf offener Straße stattfindet, womit wir wieder beim „Großstadtorchester“ wären, hat auf Balkonen Zuschauer, die mit Bravo-Rufen und Klatschen ihre Signifikanz betonen; der Vorarbeiter ist der Dirigent und schwingt den Taktstock, während er auf einem Stahlträger steht, der von einem Kran in der Höhe balanciert wird; unter ihm breitet sich ein Pandemonium an lauten Bauarbeiten aus: eine große Baggerschaufel hebt Steine und Sand aus dem Bohrloch und besonders die Presslufthammer produzieren viel Lärm, die zu erkennen sind an den vibrierend gezeichneten Flächen um sie herum. Erwähnenswert ist noch, dass die „Musiker“ selbstverständlich in Frack und Zylinder gekleidet sind, so wie es sich für ein Konzert und für Orchestermitglieder gehört.¹⁷¹ Das kurze Gespräch zweier Zuschauer oder Kritiker rundet die Szene perfekt ab: „’The Nuances of the Riveters’ adagio and allegro movements blend with the polytonalities of the donkey engines’ andante and the steam shovels’ scherzo, chotzie!“ sagt der eine Kritiker, worauf der andere fragt: „Yes, but is it art?“

Mit dieser typischen Frage der Epoche dokumentiert der bürgerliche Kunst- und Literaturkenner seine Verblüffung und seinen Schock. Die neuen revolutionären Techniken, Ideen, Darstellungsformen haben sein vom 19. Jahrhundert geprägtes Verständnis der Literatur und der bildenden Kunst aus den Fugen gehoben. Plötzlich sieht sich der Besucher der Armory Show, der Zuhörer der Konzerte Anthells, der Leser der Romane von Dos Passos mit dem Schock der Moderne konfrontiert.

Der Hintergrund für diese Karikatur ist George Anthells *Ballet Mécanique* von 1924 (aufgeführt 1927 in der Carnegie Hall), das besonders bei den Kritikern ein großer Erfolg war. Diese Komposition setzt ganz bewusst den Klang von Maschinenelementen ein, um die *Machine Age* und dadurch auch Amerika als das Symbol für die Neue Welt mit all ihren modernen technischen Errungenschaften wie Automobil, Wolkenkratzer, Hochbahn, etc. zu feiern. Weitere Kompositionen, die Autohupen, Motoren- und Maschinenklänge, Strassengeräusche jeglicher Art einsetzen sind unter anderem Edgard Varèses *Amérique* (1926), Frederick Shepard Converses *Flivver Ten Million* (1927 vom Boston Symphony Orchestra aufgeführt), John Alden Carpenters Jazz Ballett *Skyscraper*. Gerade Carpenters Ballett verkörpert die synästhetische „Verschränkung“ der Künste, die von der

¹⁷¹ Einer der „Musiker“ bzw. Arbeiter, die namentlich erwähnt sind, heißt Tony Muto, wobei *muto* und *mute* sehr nahe liegen. Stummheit bzw. Sprachlosigkeit könnte das Ergebnis dieses musikalischen Erlebnisses sein.

Moderne um ihr Wesen gebracht werden, wie z.B. der ganz und gar statische Wolkenkratzer, der in Bewegung gesetzt wird durch das Ballett.

Der Trend, Maschinengeräusche und Geräusche der modernen Stadt in die zeitgenössische Musik einzubringen, wird in der bildenden Kunst fortgesetzt. Joseph Stella z.B. bezeichnete sein Pentaptychon *The Voice of the City of New York Interpreted* „five movements of a big symphony.“¹⁷² Stella bedient sich der Sprache der Musik, um die Art und Weise der Bewegung auszudrücken, die er auf die Leinwände gebannt hat. Durch diesen Vergleich impliziert er aber, dass die Stadt ein Musikgebilde aus Harmonie und Ordnung ist. So wie eine Symphonie Regeln der Harmonie befolgen muss, um zu funktionieren, so hat auch die Stadt ein Regelwerk, auf das sie aufgebaut ist und dem sie folgt.

„All the crazy wonderful slamming roar of the street“¹⁷³ – dies ist das musikalisch-harmonische städtische Klangbild, das zugleich verrückt und wunderbar und laut und durchdringend ist, das aber, genau wie die Klänge des Jazz, die moderne Großstadt mit ihren vielfältigen Geräuschen in einem rasanten, eigensinnigen und eigenwilligen Rhythmus voller Vitalität und Originalität einfängt.

2.5. Der Feuerwehrwagen als Motiv der Großstadt und der Bewegung

Der zeitgenössische Großstadtverkehr mit seinen vielfältigen Erscheinungsformen übte auf die Modernisten eine Faszination aus, die sich in ihren Werken direkt niederschlug. Eine dieser Erscheinungen fand ganz besonderen Anklang, und zwar der Feuerwehrwagen. Seine grelle Farbe, der frenetische Klang seiner Sirene, seine rasante Bewegung schaffen ein zusätzliches dramatisches Element im Erlebnis und in der Darstellung der Metropolen.

Manhattan Transfer von John Dos Passos bietet auf den unterschiedlichsten Ebenen – den visuellen wie den akustischen – ein eindrucksvolles Bild der Großstadt. Der 1925 erschienene Roman ist ein bunter und melancholisch-dramatischer Bilderbogen der Metropole New York. Seine Handlung setzt ein als noch Pferde-

¹⁷² Joseph Stella, „Discovery of America: Autobiographical Notes,“ verfasst 1946 auf Bitten des Whitney Museum, veröffentlicht in: *Art News*, 59, 11/1960, S. 65; hier zitiert aus: W.M. Corn, *The Great American Thing: Modern Art and National Identity, 1915-1935*, Berkeley/Los Angeles/London 1999, S. 150.

¹⁷³ Carl Sandburg wie zitiert in Paul Rosenfeld, *Port of New York*, 1924, S. 72.

wagen durch die Stadt führen und entwickelt sich bis in die 1920er Jahre hinein. Die verschiedenen Fortbewegungsmittel in der Stadt spielen eine zentrale Rolle, da sie sowohl das Fortschreiten der Zeit markieren als auch Atmosphäre schaffen. Dos Passos präsentiert die einzelnen Schicksale in einem aufregenden Rahmen aus Fortbewegungsmitteln und Verkehrsgeräuschen.

Die Art und Weise, wie Dos Passos den Feuerwehrwagen, das Löschfahrzeug einsetzt, veranschaulicht dies ganz besonders. Im zweiten Kapitel, „Metropolis,“ wird der Feuerwehrwagen als wiederkehrendes Motiv benannt. An dieser Stelle wird auch zum ersten und einzigen Mal ein Feuer ausführlich aus der Sicht des neugierigen Zuschauers beschrieben:

The street was suddenly full of running. Somebody out of breath let out the word Fire. [...]

[...] It was stifling hot. He was all tingling to be out. [...] Down the street he heard the splattering hoofbeats and the frenzied bell of a fire engine. Just take a look. He ran down the stairs with his hat in his hand.[...]

It was a narrowwindowed sixstory tenement. The hookandladder had just drawn up. Brown smoke, with here and there a little trail of sparks was pouring fast out of the lower windows. Three policemen were swinging their clubs as they packed the crowd back against the steps and railings of the houses opposite. In the empty space in the middle of the street the fire engine and the red hosed wagon shone with bright brass. People watched silent staring at the upper windows where shadows moved and occasional light flickered. A thin pillar of flame began to flare above the house like a romancandle.

[...] When the smoke cleared he saw people hanging in a kicking cluster, hanging by their hands from a windowledge. The other side firemen were helping women down a ladder. The flame in the center of the house flared brighter. Something black had dropped from a window and lay on the pavement shrieking. The policemen were shoving the crowd back to the ends of the block. New fire engines were arriving.¹⁷⁴

Das Feuer wird zuerst nur wahrgenommen als Geräuschemischung, die von der Straße kommt: der Klang von laufenden Füßen, der die Straße füllt; jemand der – außer Atem – das Wort „Feuer“ ausruft; der klatschende Hufschlag und das frenetische Läuten eines Feuerwehrwagens. Alles nur Geräusche, die mit einigen kurzen Sätzen Unruhe und Bewegung hervorrufen und eine Atmosphäre der Furcht und zugleich der Neugierde erzeugen. Der Feuerwehreinsatz wird gekennzeichnet durch die „splattering hoofbeats,“ die Eile, Schnelligkeit vermitteln; die „frenzied bell,“ die den Notfall ankündigt; die „hookandladder“ – durch diese Schreibweise von Dos Passos im wahrsten Sinne des Wortes „langgezogen“ – und

¹⁷⁴ John Dos Passos, *Manhattan Transfer*, 1925, S. 13-14; alle weiteren Zitate in diesem Kapitel sind – wenn nicht anders vermerkt – aus *Manhattan Transfer*.

den „red hosewagon.“ Die „fire engine“ ist zusammen mit dem „red hosewagon“ sogar noch schön anzuschauen, denn „[they] shone with bright brass.“

Doch der schöne Anblick wird ganz schnell abgelöst durch die Panik und Angst der Menschen in dem Feuer, die als „kicking cluster,“ undifferenziert und namenlos, an einem Fenstersims sich gerade noch festhalten und aus dem brennenden Gebäude hängen. Ein schwarzes Etwas – ein Mensch, ein Hund? – ist aus einem Fenster gefallen und liegt kreischend auf dem Boden. Der Unterschied zwischen ihnen ist eingeebnet worden als Folge der modernistischen Hervorhebung der Bewegung. Die Menschen sind weniger wichtig als die Tatsache, dass sie wie die Autos und andere Maschinen in Bewegung sind.

Diese und alle weiteren Details – die Polizisten, die die Neugierigen zurück drängen, die Feuerwehrleute, die Frauen eine Leiter herunterhelfen – malen eine Szene voller Chaos und Schrecken aus und beschreiben doch den Normalfall, das was passiert, wenn in New York bzw. in einer Großstadt ein Haus brennt und Menschen sich darin befinden. Und es beschreibt ein tagtägliches Bild, zumindest was den Einsatz der Feuerwehr anbetrifft, denn in der modernen Metropole ist das Außergewöhnliche der Feuerwehr Teil des Normalfalls.

Alle weiteren Darstellungen der Feuerwehr werden eingesetzt, um eine bestimmte Stimmung der Gefahr hervorzurufen. Diese Metropole ist nicht sicher, Menschen können Gefangene der Flammen werden und umkommen und die Feuerwehr signalisiert mehr die Gefahr als die Möglichkeit der Rettung. Dos Passos benutzt die Feuerwehr aber nur ein einziges Mal im übertragenen Sinne als Alarmsignal, als Ellen, eine seiner Hauptfiguren, das Gefühl hat, von Männern und deren Gier umgeben zu sein und in ihr die Alarmglocke wie bei einem Feuerwehrwagen klingelt:

A sudden twinge of men's voices knotting about her. She sits up cold white out of reach like a lighthouse. Men's hands crawl like bugs on the unbreakable glass. Men's looks blunder and flutter against it helpless as moths. But in deep pitblackness inside something clangs like a fire engine. (S. 182)

Hier ist es kein tatsächliches Feuer, das gelöscht werden muss und kein wirklicher Löschwagen, der mit schallenden Glocken durch die Stadt rast und zur Rettung eilt. Hier ist es eine junge Frau, die gewarnt wird. Das Bild der „fire engine“ als Warnung vor Gefahr ist sehr stark ausgearbeitet und hat einen bedrohlichen

Unterton. Da dieser Vergleich besonders betont wird – „something clangs like a fire engine“ – wirkt die Gefahr noch stärker.

Die Feuerwehr gehört mit zu dem Bild, das Dos Passos von New York ausarbeitet, genauso wie die Taxis, die Menschen auf den Straßen, die Theater und die Armenviertel, und ist in *Manhattan Transfer* ein wiederkehrendes Motiv der Bewegung:

Down the fizzing glowing street a bell clangs, clangs nearer, clangs faster. Hoofs of lashed horses striking sparks, a fire engine roars by, round the corner red and smoking and brassy. "Must be on Broadway." After it the hookandladder and the firechief's highpacing horses. Then the tinkletinkle of an ambulance. (S. 71)

Auch hier sind es die Bewegungsgeräusche, die Lautmalereien, die von dem Löschwagen kommen, die prägend sind. Zuerst ist es die Glocke, die zu hören ist, und sie schallt und klingt näher und sie schallt und klingt schneller. Und direkt folgt das Geräusch der Pferdehufe und diesmal scheinen die Pferde noch schneller vorbeizurasen, denn ihre Hufe schlagen Funken. Der Feuerwehrwagen rast vorbei, „roars by“: ein Ausdruck, der viel enger an etwas Organisches angelehnt ist als das deutsche Wort „rasen.“ Eigentlich ist es ein Vorbeidonnern, ein Vorbeibrüllen, also eine plastische Geräuschempfindung, die animalische bzw. naturalistische Untertöne hat. Und schließlich folgt die Ambulanz, die man an ihrem „tinkletinkle“ – einer lautmalerischen Wortschöpfung – erkennen kann, was leicht und verspielt klingt. Trotzdem ist der übergreifende Eindruck der von rasender Eile und großer Gefahr, gekennzeichnet von Geräuschen, die der Leser fast körperlich zu spüren glaubt, sowie von dem winzigen Augenblick, in dem Dos Passos dem Leser etwas zu sehen gibt, nämlich den um die Kurve donnernden „red and smoking and brassy“ Löschwagen. Auch hier wird die rote Farbe ihrer Signalwirkung gerecht, unterstützt vom Messingglanz des Fahrzeuges. Und der aufwirbelnde Staub, die Hitze, die sich bei der rasenden Schnelligkeit entwickelt, der Dampfwagen zur Produktion von Druck für die Wasserschläuche, ergänzen das Bild mit Rauch („smoking“), was das Funkensprühen, das Funkenschlagen der Pferdehufe wieder aufgreift und die rasende Geschwindigkeit unterstreicht.

Ein verändertes Geräuschbild bietet sich später dem Leser; später im Romanverlauf und einige Jahre später in der Geschichte, als der Pferdewagen von den Straßen New Yorks verschwunden ist, verdrängt vom Automobil. Es gibt keine Pferdehufe mehr, die Funken sprühend und frenetisch klappernd die Feuerwehr

ankündigen. Jetzt hat die Sirene diese Funktion übernommen: „Siren throbbing in an upward shriek that burst and trailed in a dull wail down the street, a fire engine went by red and gleaming, then a hookandladder with bell clanging” (S. 216). Die Veränderung des Klangbildes der Sirene – das Lauter werden beim Näherkommen, das Nachlassen des Geräusches beim Entfernen – lässt einen regelrecht „plastischen“ Eindruck von Bewegung aufkommen.

In dem Kapitel, das sich „Fire Engine“ nennt, ist dies die einzige Stelle, in der es tatsächlich um eine „fire engine“ geht und hat daher erst recht etwas Ominöses an sich. Die „fire engine“ erscheint dabei in der Tat als „symbol of disaster.“¹⁷⁵ Auffallend ist, wie stark die Sirene durch menschlich wirkende Schreie gekennzeichnet ist: „shriek“ und „wail“ sind Ausdrücke, die Kreischen, Jammern, Heulen bezeichnen und der Feuerwehrsirene einen fast menschlichen Klang verleihen. Auch, dass das Kreischen der Sirene pocht, pulsiert, hämmert, gibt ihr etwas Menschliches, ein Auf- und Abswellen, wie ein Herzschlag. Und wieder ist das Bild geprägt von der roten Farbe und dem Glänzen des Feuerwehrwagens, eine Signalwirkung von beinahe größerer Dimension als die ganze Geräuschkulisse, die den Wagen umgibt. Eine Dimension, die kindliche Sehnsucht widerspiegelt: „[...] and when he closed his eyes he was speeding through flaring blackness on a red fire engine that shot fire and sparks and colored balls out of its sizzling trail.“ (S. 71)

Auch wenn die obige Beschreibung der Sehweise einer kindlichen Phantasie entspringt – Jimmy Herf’s kurz nach seiner Ankunft zusammen mit seiner Mutter in New York – so gibt sie doch die Tagträume wieder, in denen kleine Jungs Feuerwehrmann oder Lokomotivführer werden wollen, um dann im Erwachsenenalter entweder die Spielzeuglokomotiven zu sammeln oder an Feuerwehreinsätzen nicht vorübergehen zu können ohne mit faszinierten Augen zuzuschauen. Zugleich ist es eine Beschreibung mit heroischen Untertönen, die durchaus futuristisch bezeichnet werden kann. Mit „futuristisch“ ist die italienische Kunstbewegung gemeint, in der die malerische Darstellung von Geschwindigkeit eine zentrale Position einnimmt. Die „flaring blackness“ und die „red fire engine that shot fire and sparks and colored balls out of its sizzling trail“ steht den Darstellungen der Futuristen in nichts nach. Luigi Russolos *Dinamismo di un’ automobile* (*Dynamismus eines Auto-*

¹⁷⁵ F. Scott Fitzgerald, *Tender Is the Night*, 1939 (Penguin Books, Harmondsworth 1955, Nachdruck 1974), S. 199.

mobils) (1912-1913) [Abb. 31] veranschaulicht den Aspekt Geschwindigkeit innerhalb eines Bewegungsablaufs, indem Farbe so eingesetzt wird, dass durch sie die Keil- und Spiralförmigkeiten den sie umgebenden Raum durchbrechen und die Illusion von Bewegung hervorrufen. Die selbe Dynamik erzeugt die Spur der Feuerfunken und der bunten Bälle der „red fire engine“ bei Dos Passos: eine Farbmischung aus Asphalt, Häuserwänden, Schaufenstern, Menschen, rasendem roten Feuerwehrwagen wird vom menschlichen Auge zusammengesetzt und kann visuell empfunden werden wie bunte sprühende Bälle.

Nicht einmal die nächste Beschreibung einer „fire engine“ – in dem Kapitel „Rollercoaster“ –, die sich durch einen comic-haften Charakter auszeichnet, ändert etwas an der Ernsthaftigkeit der Bedeutung des Motivs: „The street stood up on end. A hookandladder and a fire engine were climbing it lickety-split trailing a droning sirenscriek.“ (S. 252)

Compound-Formen wie „hookandladder“, „lickety-split“, und „sirenscriek“ verstärken das Thema Bewegung, denn das Zusammenschweißen mehrerer Worte bzw. Ausdrücke, wie z.B. „scriek of a siren“ zu „sirenscriek“, erzeugt einen neuen Rhythmus, der die Wirkung von Bewegung hervorhebt, plastischer gestaltet und ins „Bildhafte“ umsetzt. Das Benutzen von Schrift bzw. von Schriftzeichen, die im ursprünglichen Sinne keine eigene Bildhaftigkeit vorweisen können, erzeugt eine ähnliche Wirkung in den Gemälden der Moderne.

In dem aufgeführten Textbeispiel ist es die Sehweise eines Betrunkenen, in der der Feuerwehrwagen – anders als in den vorhergehenden Beschreibungen – zuerst gesehen wird, um anschließend das Sirenengekreische hinter sich her zu ziehen, wie ein Kind sein Holzspielzeug. Trotz dieser etwas verspielten und einem Comic ähnelnden Darstellung ist diese Szene ganz und gar nicht komisch. Vielmehr hat das Ominöse aus der kurzen Beschreibung im Kapitel „Fire Engine“ die Erwartung eines „bösen Endes“ für diese Romanfigur im Leser bereits geweckt.

So erscheint die Fortsetzung des Motivs Feuerwehr im anschließenden Kapitel „One More River to Jordan“ auch im größeren Zusammenhang als Teil des Verkehrs in den Straßen Manhattans. Die seelische Verfassung Ellens, einer der beiden zentralen Figuren in *Manhattan Transfer*, bestimmt das Erscheinungsbild des Feuerwehrwagens: „The roar of the streets breaks like surf about a shell of

throbbing agony. [...] A fire engine roars past, a hosewagon with sweatyfaced men pulling on rubber coats a clanging hookandladder.“ (S. 268)

Der Löschwagen klingt immer menschlicher und wird zugleich immer abstrakter weil er sich nur noch über den Klang definiert: „Outside a fire engine moaned throbbled roared down the street.“ (S. 362) Auch hier ist es nur ein langanhaltendes und lautes Geräusch im Hintergrund, das variiert: es fängt an als Stöhnen, geht über zum Pochen/Hämmern, um dann im Donnern/Brüllen zu enden. Es gibt keine weitere Differenzierung mehr, keine „hookandladder,“ keine „bell,“ kein „hosewagon,“ keine „siren.“ Nur noch die „fire engine“ ist da, die, da sie nicht gesehen wird, auch keine Farbe hat, weder ihr Rot noch das glänzende Messing vorzeigen kann, und von daher nur noch das Symbol für Feuer und Gefahr bedeutet. Und diese „fire engine“ scheint nur noch aus wehklagender Geschwindigkeit zu bestehen, man hört sie, aber man sieht sie kaum noch, ganz in der Art und Weise, wie sich auch die anderen „Sounds of the City“¹⁷⁶ präsentieren. Auch das Wegfallen der Satzzeichen, die normalerweise die Aufgabe haben, eine Aufzählung zu strukturieren, trägt zur Hervorhebung der Bewegung bei, unterstreicht ihre Geschwindigkeit und ihre Unmittelbarkeit.

1921, vier Jahre vor *Manhattan Transfer*, veröffentlichte William Carlos Williams sein Gedicht *The Great Figure*:

Among the rain
and lights
I saw the figure 5
in gold
on a red
firetruck
moving
tense
unheeded
to gong clangs
siren howls
and wheels rumbling
through the dark city.¹⁷⁷

Williams bettet sein Gedicht in eine atmosphärischen Beschreibung ein: Es ist Nacht in der Stadt, die Lichter sind an, es regnet. Durch diese verregnete, nächtliche Umgebung sieht er – der Dichter als Narrator – als erstes die Zahl 5 in Gold und dann erst platziert er diese Zahl auf einen roten Feuerwehrwagen. Die 5 über-

¹⁷⁶ Siehe Kapitel II.2.4. zum Thema „The Sounds of the City.“

¹⁷⁷ A. Walton Litz, Christopher MacGowan, *The Collected Poems of William Carlos Williams, vol. I: 1909-1939*, New York 1991, S. 174.

lagert sogar den Wagen. Es geht so weit, dass die Bewegung des Wagens nur auf diese Zahl umgedeutet wird, so dass die Zahl selbst auf eine angespannte, spannungsgeladene und zugleich unbeachtete Art sich zu bewegen scheint, was sie im Prinzip ja auch tut. Sie bewegt sich als Teil des Wagens, und wirkt wie losgelöst von ihm. Geräusche, die Bewegung darüber hinaus assoziieren – „gong clangs,“ „siren howls“ und „wheels rumbling“ – belegen drei der vier letzten Zeilen des Gedichts, so dass die dunkle Stadt sozusagen auf einem Geräuschsockel ruht.

Obwohl die 5 ganz ohne Zweifel ein eindrucksvolles Bild ist, zumal sie sich in Gold auf Rot abzeichnet, so nehmen die Geräusche eine ebenfalls wichtige Rolle ein, da sie länger andauern, länger zu hören sind, als die 5 zu sehen ist. Die 13 Zeilen des Gedichts teilen sich auf in die sechs ersten Zeilen, die das Bild heraufbeschwören und wiedergeben, die sechs letzten Zeilen, die das Bild untermauern und die Geräuschkulisse umschreiben, und die mittlere siebte Zeile – „moving“ – verbindet Bild und Klang, Augen und Ohren. Das bedeutet, die Bewegung ist das verbindende Element zwischen den beiden Sinnen Sehen und Hören,

William Carlos Williams beschreibt in seiner *Autobiography*, New York 1951, die Entstehung von *The Great Figure* folgendermaßen:

Once on a hot July day coming back exhausted from the Post Graduate Clinic, I dropped in as I sometimes did at Marsden [Hartley]’s studio on Fifteenth Street for a talk [...]. As I approached his number I heard a great clatter of bells and the roar of a fire engine passing the end of the street down Ninth Avenue. I turned just in time to see a golden figure 5 on a red background flash by. The impression was so sudden and forceful that I took a piece of paper out of my pocket and wrote a short poem about it.¹⁷⁸

In seinen Erinnerungen fehlt der Regen, der der Atmosphäre des Gedichts etwas Ungemütliches und Bedrohliches verleiht. Außerdem geht es ihm wie den meisten Figuren in *Manhattan Transfer*: er hört den Löschwagen noch bevor er ihn sieht. „[A] great clatter of bells,“ „the roar of a fire engine,“ das ist die Geräuschkulisse, die ihn dazu bewegt, sich umzudrehen und das Bild wahrzunehmen, das so prägnant und lebendig ist, dass es ihn dazu treibt, seine Eindrücke in Form eines Gedichtes festzuhalten. Er isoliert das Bild, die goldene 5 auf rotem Untergrund, umgibt es mit knapper Atmosphäre und benutzt die Geräusche, um das Bild zu erweitern, es in Bewegung zu versetzen und es somit zum Leben zu erwecken.

¹⁷⁸ zitiert in: Bram Dijkstra, *Cubism, Stieglitz, and the Early Poetry of William Carlos Williams*, Princeton/ New Jersey 1969/erste Taschenbuchausgabe 1978, S. 76.

Bram Dijkstras Aussage, dass „the poem as it stands is the product of a visual experience and should be regarded as such“¹⁷⁹ ist durchaus zutreffend. Aber in seinen Ausführungen fehlt jedweder Hinweis auf die Geräusche, die einen genauso wichtigen Teil des Gedichts einnehmen wie der visuelle Eindruck. *The Great Figure* ist eine umfassende sinnliche und von daher besonders wirkungsvolle Erfahrung, da durch das bewusste Verteilen, Kombinieren, Austauschen der Sinneswahrnehmungen im Gedicht der Leser zum Augenzeugen einer Vision wird.

Der visuelle Aspekt von *The Great Figure* verdient eine besondere Betonung, zumal der Maler Charles Demuth, ein enger Freund von William Carlos Williams, 1928 sein Gemälde *The Figure 5 in Gold* [Abb. 32]¹⁸⁰ nach diesem Gedicht schuf. Demuth bezieht sich direkt auf Williams, indem er nicht nur sein eigenes Monogramm als Signaturhinweis einfügt („C.D.“ in der linken unteren Ecke des Bildes), sondern auch noch W.C.W. für William Carlos Williams, auf gleicher Ebene und in gleicher Größe, nur in der exakten Mitte des Bildes setzt. Zwei weitere Namenshinweise auf den Dichter sind zu finden: oben links in Versalien, groß, in Rot und leicht beschnitten „BILL,“ sowie an der Unterkante des rechten oberen Drittels „CARLO,“ in wesentlich kleineren gelblichen, wie gestanzte aussehenden Versalien.

Ein weiterer Schriftzug, an der rechten Kante des Bildes in der Mitte, könnte „ART Co.“ lauten, ist aber ganz offensichtlich nur Teil eines Schriftzuges. Mit diesen Schriftzügen verweist Demuth auf die kubistische und kubo-futuristische Tradition, in der (Schrift-)Zeichen eine zentrale gestalterische Rolle inne haben und die jeweilige Komposition bestimmen.

Natürlich ist das dominierende Element in dem Bild *The Figure 5 in Gold* die Zahl 5. Man sieht keine Räder, keinen Wagen im eigentlichen Sinn, die Stadt ist verschwunden und es gibt keinen Beweis für eine Nachtszene oder für Feuer, es gibt keine Sirene und keinen Regen. Nur die Andeutung von Lichtkegeln – so können die verschiedenen Grausegmente interpretiert werden – ist vorhanden. Die Zahl 5 im Vordergrund, fast so groß wie das gesamte Bild, sowie die Zahl 5 in zwei sich perspektivisch korrekt verkleinernden Varianten (alle drei in unterschiedlichen Gelbtönen), die den Eindruck von Zurückweichen, Entfernen vermitteln, scheinen losgelöst von einem Untergrund zu sein, obwohl sie sich über

¹⁷⁹ Ibid., S. 77.

¹⁸⁰ Das Bild hat noch den Alternativtitel *I Saw the Figure Five in Gold*.

einer rot-segmentierten rechteckigen Fläche bewegen. Diese Fläche wirkt wie auf eine Art Achse montiert, die zu rotieren scheint, da an ihren beiden Enden rechts und links das Rotieren durch halbkreisförmige geschwungene Linien angedeutet ist. Bewegung kommt in das Bild durch diese Andeutung von Rotation sowie durch die Licht- und Schattenführung, die sich in den kegelförmig verändernden Farbnuancen zeigt. Es ist ein Pulsieren in dem Bild, das sich trotz der plakativen Komposition, manifestiert. Auch das Verkleinern der Zahl 5 wie ein Zurückweichen verstärkt den Eindruck von Bewegung, von sich Entfernen. Das Zurückweichen der Zahl ist somit der visuelle Gegenpart zum Entfernen des Sirengeräuschs.

Es ist nicht verwunderlich, dass Faulkner dem Feuerwehrgewagen keine zentrale Funktion zuspricht. Jefferson ist nicht New York, es ist Provinz. Dort ist ein Feuer eine Ausnahme und gehört nicht zu den tagtäglichen Ereignissen. Diese Ausnahme gestaltet Faulkner in *Light in August* (1932) wie folgt:

[...] So they looked at the fire, with the same dull and static amaze [...] Presently the fire truck came up gallantly, with noise, with whistles and bells. It was new, painted red, with gilt trim and a handpower siren and a bell gold in color and in tone serene, arrogant, and proud. [...] (S. 272)

Die Parallelen fallen sofort ins Auge: der Löschwagen kommt mit Geräuschen, er ist Rot, hat eine Sirene und eine goldfarbene Glocke. Natürlich kann der Feuerwehrgewagen in Jefferson nicht anders aussehen als in New York oder in Chicago. Sein Aussehen ist standardisiert, in Amerika und auch darüber hinaus. Dennoch sind die Schwerpunkte der Darstellung wichtig für den atmosphärischen Hintergrund. Auch Faulkner findet die Geräuschkulisse, die den Feuerwehrgewagen umgibt, wichtig für dessen Darstellung. Und während bei Dos Passos die Sirene heult und die Glocke klingelt und der ganze Wagen stöhnt und durch die Straßen rast, lässt Faulkner den Feuerwehrgewagen prächtig, tapfer – „gallantly“ – heranfahren und die Glocke klingt „serene, arrogant, and proud.“ Es entsteht kein Eindruck von Eile oder von Gefahr, die Bewegungskomponente ist eindeutig marginal. Aber dafür entsteht der Eindruck von gelassener Neugierde und „statischem“ Staunen der Zuschauer sowie von stolzem Vorführen des neuen Feuerwehrgewagens. Die Bekämpfung des Feuers ist dabei nur Nebensache.

Ist bei Charles Demuth nichts Offensichtliches von dem Feuerwehrgewagen übrig geblieben außer der Wagennummer und einer pulsierenden Bewegung, so hat

William Carlos Williams sowohl die Bewegung als auch die Geräusche, die der Wagen während eines Einsatzes macht, in nur wenigen kurzen Zeilen festgehalten. Bei John Dos Passos ist der Löschwagen ein wiederkehrendes Motiv, das zum Bild der Großstadt New York gehört und das zugleich als Hinweis auf Gefahr aber auch als alltägliches, „normales“ Ereignis eingesetzt wird. Die Bewegung erfährt durch die unterschiedlichen Fortbewegungsmöglichkeiten – der Pferdewagen in den früheren Jahren, das Automobil dann später – eine Veränderung. Doch Dos Passos verweist an keiner Stelle auf eine Wagennummer. Williams und Demuth geben dem Löschwagen durch die Nummer eine Individualität, die bei Dos Passos gänzlich fehlt, was dem Thema von *Manhattan Transfer* durchaus entspricht. Faulkners eher marginale Behandlung des Feuerwehrwagens betont nicht die Eile, die Geschwindigkeit, und den Gefahrenaspekt, der die Arbeiten von Demuth, Williams, Dos Passos kennzeichnen. Es ist eine fast statische Darstellung, die sich gewisser Standardmotive bedient – die rote Farbe des Wagens und seine Ausstattung mit Instrumenten zur Geräuschproduktion –, um sie zur Schau zu stellen und leicht zu ironisieren.

Auch wenn es als ein Klischee betrachtet werden kann, gerade die Sirene ist es – gleichgültig ob es sich nun um die Feuerwehr- oder die Polizeisirene handelt –, die mit dem Bild von der amerikanischen Großstadt verbunden ist und Symbolcharakter besitzt. Filme und Fernsehserien bedienen und bedienen sich dieses Klischees in der Regel bereits in der ersten Sequenz und haben es zu einem wiederkehrenden, sofort erkennbaren Motiv gemacht, das in New York, Dallas oder San Francisco genauso wirkungsvoll ist wie in Boston, Los Angeles oder Chicago und die Gefahren der Großstadt symbolisiert. Auf Grund ihrer Klangvariationen ist die Sirene, die einen festen Platz hat im „Großstadtorchester“, eines der stärksten Bewegungsgeräusche innerhalb der städtischen Geräuschkulisse.

Je größer die Stadt, desto häufiger die Einsätze der Feuerwehr, desto häufiger rast der Feuerwehrwagen durch die Straßen und desto häufiger kündigt die Sirene ihn an:

Nowhere do firemen rush to and fro so much as here [in New York] [...] Every few yards there is a fire alarm or a fire hydrant as big as a siege-gun. The firemen arrive on the scene of the outbreak forty seconds after the alarm. Everything stops at the first piercing wail of their sirens, and the accompanying clang

of bells, and the engines, beautiful as fire itself, go past with the swiftness of flames.¹⁸¹

Da der Feuerwehrwagen tödliche Gefahr suggeriert ist er als Symbol für die Großstadt immens wichtig. Nur in der Großstadt kommt seine Wirkung richtig zur Geltung, da sein visuelles und akustisches Erscheinen im Stadtbild gekoppelt ist an das Wachstum der Stadt selbst.

2.6. Die neue Bewegungsfreiheit und *The Instruments of Power*: Lokomotive – Automobil – Flugzeug

Die Stadt in ihrer Funktion als Zentrum des modernen Lebens und Symbol des *American Way of Life* steht in exemplarischer Form für „the progress [...] of society.“¹⁸² In ihr treffen, wie bisher aufgezeigt, alle Elemente zusammen, die das Bild der modernen amerikanischen Großstadt ausmachen und darüber hinaus das Bild Amerikas insgesamt prägen, wie z.B. Wolkenkratzer, Brücken, die Geräuschkulisse des Großstadtverkehrs, u.s.w.

Ebenso charakteristisch für die USA ist die Weitläufigkeit und die Vielfältigkeit der Landschaft. „Das Weite Land,“ um den Titel eines Westernfilms zu benutzen,¹⁸³ ist nach wie vor eine geographische Gegebenheit. Dicht besiedelte Gebiete werden durchbrochen von schier endlosen Weiten und schroffen Gebirgen, in denen Dörfer bzw. Kleinstädte nur sporadisch zu finden sind. Die Weite des Landes wird durch das Motiv des einzelnen, einsamen Hauses noch unterstrichen.¹⁸⁴ Gerade für ein solches sich über rund 3.000 Meilen erstreckendes Land, das wie eingeklemt wirkt zwischen zwei Ozeanen, haben die Mittel, die diese Weiten überbrücken helfen, einen enormen Stellenwert.

In der Zeit der Moderne als sozial-politische und kulturelle Phase des vehementen Umbruchs, prägten den allgemeinen Lebensstandard häufige und übergreifende Veränderungen, die hauptsächlich eine Folge des technischen Fortschritts waren. Ein zentraler Aspekt dabei ist die Möglichkeit der Nutzung der technischen Neue-

¹⁸¹ Ein Besucher aus Frankreich, wie zitiert in Bayrd Still, *Mirror for Gotham: New York As Seen By Contemporaries from Dutch Days to the Present*, New York 1956, S. 276; zitiert aus: Robert A. Gates, *The New York Vision. Interpretations of New York City in the American Novel*, Lanham/MD 1987, S. 65.

¹⁸² Cleveland Rogers/Rebecca B. Rankin, *New York: The World's Capital City*, New York 1948, S. 367.

¹⁸³ Originaltitel: *The Big Country*, USA 1958.

¹⁸⁴ Diese Art der Einsamkeit als eine besondere Form der Einsiedelei, ist häufiges Filmmotiv; der Westernfilm bezieht einen Großteil seiner Romantik aus diesem Motiv (z.B. *The Searchers*, USA 1956).

rungen von allen gesellschaftlichen Schichten. Zudem war die Eroberung überregionaler Märkte ein zusätzlicher Antrieb. Die Lokomotive, die bereits vor Mitte des 19. Jahrhunderts ihren Siegeszug durch Amerika feierte, leitete diese Phase ein; in der nächsten Etappe kam das Automobil, dessen rasante Ausbreitung im späten 19./frühen 20. Jahrhundert begann; und schließlich das Flugzeug, dessen weitreichende Bedeutung und Funktionsspektrum in der Zeit um den Ersten Weltkrieg auf breiter Ebene wahrgenommen und akzeptiert wurden.

Die Mobilität der amerikanischen Bevölkerung wurde durch die Technik weiter gefördert und war die Fortsetzung der Mobilität der Pionierzeit mit neuen, schnelleren Mitteln.¹⁸⁵ Ihnen allen voran ist die Lokomotive, die, wie Ralph Waldo Emerson es formulierte, das Land für diese neu gewonnene Freiheit ebnete und seinen Reichtum erreichbar machte:

An unlooked for consequence of the railroad is the increased acquaintance it has given the American people with the boundless resources of their own soil. ... It has given a new celerity to time, or anticipated by fifty years the planting of tracts of land, the choice of water privileges, the working of mines, and other natural advantages. Railroad iron is a magician's rod, in its power to evoke sleeping energies of land and water.¹⁸⁶

Mit Hilfe der Fortbewegungsmaschinen Lokomotive, Automobil, Flugzeug konnten die extremen Weiten Amerikas von immer mehr Menschen in stetig wachsender Geschwindigkeit und damit in immer kürzerer Zeit gemeistert werden.

Das ist dein Feind: der Raum! ... der Raum vor dir!
So töte ihn doch! ... [...]¹⁸⁷

Marinettis brutal wirkende Zeilen, in denen es darum geht, „den *Raum* zu bezwingen und *Zeit* zu gewinnen,¹⁸⁸ hätten für Amerika geschrieben sein können. Der Raum, die endlos scheinende Weite, eröffnete sich jedem sobald er aus der Stadt heraustrat. Der Wunsch nach einer schnellen Verbindung zu allen Punkten des Landes war so stark, dass er die Basis bildete für die beinahe bedingungslose Akzeptanz der Maschinen und dessen, was mit ihrer Hilfe erreicht werden konnte. Marinetti macht daraus einen Kampf, in dem er die Weite des Landes personifiziert und zum Feind werden lässt, dessen Tod er fordert. Der Tod dieses Feindes

¹⁸⁵ Kurz gefasst kann man sagen, dass es in der ersten Pionierphase um die Raumgewinnung ging; in der zweiten Pionierphase ging es dagegen um die Markterschließung.

¹⁸⁶ Ralph Waldo Emerson, „The Young American,“ in: *Complete Works*, vol. 1, 1903, S. 364; zitiert aus: David E. Nye, *American Technological Sublime*, Cambridge, Mass./London 1994, S. 58.

¹⁸⁷ F.T. Marinetti, *La ville charnelle*, Paris 1908, S. 228; zitiert aus: Felix Philipp Ingold, *Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909-1927. Mit einem Exkurs über die Flugidee in der modernen Malerei und Architektur*, Basel/ Stuttgart 1978, S. 65.

¹⁸⁸ Felix Philipp Ingold, *Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909-1927. Mit einem Exkurs über die Flugidee in der modernen Malerei und Architektur*, Basel/Stuttgart 1978, S. 65.

ist nichts weiter als „den Raum ‚vor dir‘ zu bezwingen,“ indem man sich bewegt: entweder ihn durchfährt oder ihn überfliegt, und in beiden Fällen hinter sich lässt bis das Ziel erreicht ist.

So unterschiedlich Lokomotive, Automobil und Flugzeug auch sind, ihre Gemeinsamkeiten sind unübersehbar: sie beschleunigen die Fortbewegung und minimieren den Raum; sie schaffen dadurch Nähe; sie suggerieren Unabhängigkeit; sie bewegen sich geräuschvoll, so dass man sie an ihren charakteristischen Geräuschen erkennen kann; und sie sind Symbole des Aufbruchs, des modernen Lebens. Gleichzeitig ist ihre (Symbol-)Wirkung allgemeingültig, sowohl für die Stadt als auch für das weite Land.

Ein Paragraph in Stuart Chases *Men and Machines* fasst alle drei Symbole in ihrer Bedeutung als moderne Fortbewegungsmittel zusammen:

I go to the garage, and by proper and sometimes prolonged manipulations, start explosions in six cylinders of an internal combustion engine. With foot and hand, I put the revolving crank shaft in touch with the rear wheels, and proceed to pilot the whole mechanism to the station, passing or halting before three sets of automatic signal lights as I go. At the station, I cease operating machinery and resign myself to another man's operation of an enormous secondary mover, fed by a third rail from a hydroelectric turbine at Niagara Falls. I cannot glance out of the window without seeing a steamboat on the Hudson River, a steam shovel on the speculative real estate development, a travelling crane on a coal dock, or a file of motor cars on any street. Every so often comes the faint roar and silver glint of an airplane, winging its way above the river.¹⁸⁹

Das erste Kapitel in *Men and Machines* ist eine detaillierte Beschreibung des alltäglichen Zusammentreffens von Mensch und Maschine. Fast bis ins kleinste Detail führt Chase die kleinen banalen Handlungen auf, die der moderne Mensch vom Augenblick des Aufwachens bis zum Schlafengehen an vielen verschiedenen Maschinen tätigen muss, um durch deren folgende Reaktion ein bestimmtes Ziel zu erreichen. Im obigen Paragraphen bringt die Abfolge an Einzelhandlungen ihrerseits Bewegung hervor, deren Zweck der Ortswechsel ist. Dafür bedient sich der Erzähler des eigenen Wagens, mit dem er zu einem Zug fährt, der ihn wiederum an seinen Arbeitsplatz bringt. Auf der Fahrt dorthin sieht er vom Fenster aus Dampfschiffe, einen fahrbaren Kran, Automobile auf den Straßen, und zuweilen sogar ein Flugzeug am Himmel, das er an seinem „faint roar“ – seinem schwachen Donnern – und an seinem „silver glint“ – seinem silbrigen Schimmer – erkennt.

¹⁸⁹ Stuart Chase, *Men and Machines*, New York 1929, S. 2-3.

Zielgerichtete und geschäftige Bewegung kennzeichnet diese Szene. Ohne das Wort „automobile“ oder „car“ zu benutzen, beschreibt Chase gerade dieses Objekt mit einer beinahe absurd-kleinteiligen Ausführlichkeit, dass es wie seziert wirkt. Dadurch wird der technische Aspekt, das Mechanische, betont. Die resultierenden Bewegungsabläufe und -vorgänge, die ineinandergreifen wie bei einem Uhrwerk, wirken wie eine wissenschaftliche Analyse von Funktion und Handlung der Maschine.

Genauso verfährt Stuart Chase bei der Beschreibung des Zuges: Das Wort „train“ oder „locomotive“ fällt nicht. Dafür aber der beschreibende Ausdruck „an enormous secondary mover,“ was erneut die Bewegungsfähigkeit der Maschine, ihre Größe, und ihre Funktion, Menschen und Güter zu transportieren, unterstreicht. Der Akzent liegt selbstverständlich auf dem Maschinencharakter der Bewegungsmaschinen. Nur das Flugzeug wird direkt benannt, wobei es 1929 wohl vergleichsweise noch selten im Alltag zu sehen war.

Alle drei Bewegungsmaschinen haben sich frühzeitig als maschinelle Instrumente der Fortbewegung und zugleich als Symbole der Moderne behauptet. Emersons Ausspruch über die Lokomotive trifft genauso auf die anderen Maschinen zu: „I hear the whistle of the locomotive in the woods. Wherever that music comes it has its sequel. It is the voice of the civility of the Nineteenth Century saying, ‚Here I am.‘“¹⁹⁰

Die italienischen Futuristen mit ihrer Verherrlichung von Maschine und Geschwindigkeit sind Vorreiter, wenn es die Bewegungsmaschinen und ihre Rolle für die Moderne anbetrifft. Jedoch bietet die amerikanische Variante eine andere Annäherung an das Thema. Die Maschine – egal in welcher Form – scheint bei den Futuristen die Welt zu übernehmen und zu beherrschen. Sie wird oft als wildes, ungezügelt Tier dargestellt – „das Aufbrüllen hungriger Autos“¹⁹¹ – oder als „schöner Dämon.“¹⁹² Für die Schriftsteller und Künstler in Amerika dagegen sind Lokomotive, Automobil und Flugzeug als Fortbewegungsmittel notwendig, um dem *American Way of Life* und dem *American Dream* näher zu kommen. Sie

¹⁹⁰ E.W. Emerson/W.E. Forbes (eds.), *Journals of Ralph Waldo Emerson*, Boston 1909-1914, VI, S. 322; zitiert aus: Leo Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York 1964, S. 17.

¹⁹¹ F.T. Marinetti, zitiert nach U. Apollonio (ed.), *Der Futurismus*, Köln 1972; hier zitiert aus: Felix Philipp Ingold, *Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909-1927. Mit einem Exkurs über die Flugidee in der modernen Malerei und Architektur*, Basel/Stuttgart 1978, S. 66-67.

¹⁹² F.T. Marinetti wie zitiert in Felix Philipp Ingold, *Literatur und Aviatik*, S. 64.

sind Mittel zum Zweck; mit ihnen ist man mobil genug, um dorthin zu gelangen, wo die besten Chancen – und die besten Märkte – sind. Zudem gehören sie auf der künstlerisch-kulturellen Ebene zu den stärksten Symbolen des modernen Amerika.

In der Stadt sind Zug und Lokomotive – auch in der Variante der *El (Elevated)* genannten städtischen Hochbahn – Teil des Großstadtverkehrs. Die Lokomotive bzw. die Bahn ist häufig nur aufgrund ihres akustischen Signals präsent, ganz so wie es mit den „Sounds of the City“ der Fall ist: „[...] Down the railroad tracks comes the clang of a locomotive bell and the clatter of shunting freight-cars.“ Der Klang definiert den Raum, so dass der durch die Bewegung erzeugte Klang das Raumerlebnis bestimmt. Dabei spielt es eine eher untergeordnete Rolle, ob die Lokomotive sich in der Stadt oder über offenes Land bewegt; die sie begleitenden Geräusche können in beiden Fällen als „noise clashing through harmony“ charakterisiert werden,¹⁹³ wobei die Harmonie in der Stadt natürlich eine andere ist als die auf dem Land.

Die andere Variante ist, dass die Lokomotive sichtbar ist mit ihrer kraftvollen, dynamischen Körperlichkeit und häufig noch ein weiteres visuelles Signal aufweist, nämlich den für diesen Typ von Bewegungsmaschine typischen Rauch: „At Ninth Avenue a train shoots overhead clattering downtown behind a little green engine that emits blobs of smoke white and dense as cottonwool to melt in the raw air between the stiff blackwindowed houses.“ Die kindlich-naïve Ausstrahlung der „little green engine“ entsteht durch die Betonung von „little“ und den Vergleich des Rauches mit weißer, dichter Watte, die von der Lokomotive ausgestoßen wird. Das Wort „blob“ mit seinem runden, kurzen Klang, wirkt dabei verniedlichend. Dennoch ist die Atmosphäre eher wehmütig-schwer, und findet sich gerade im Zusammenhang mit der Lokomotive auch an anderen Stellen in *Manhattan Transfer*:

[...] From the trainyards came the scream of a locomotivewhistle and the clank of couplings on shunted freight cars. Jimmy ran to the window.
 [...] Through the gloom Jimmy could make out the bevelled smooth bulk of a big locomotive. The smoke rolled out of the stack in huge bronze and lilac coils. Down the track a red light snapped green. The bell started to ring slowly, lazily.

¹⁹³ Leo Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York 1964, S. 17. Es ist dabei interessant, dass Leo Marx in seinem Satz das Wort „clashing“ benutzt, was wiederum eine starke Bewegungskomponente enthält.

Forced draft snorting loud the train clankingly moved, gathered speed, slid into dusk swinging a red taillight.¹⁹⁴

Dos Passos beschreibt eine menschenleere Szene auf einem Güterbahnhof. Der Blick des Lesers wird gelenkt auf die große Lokomotive, ihren farbigen Rauch als Vorbote und Begleiter von Bewegung, die Schienen, die bunten Verkehrslichter, die langsam sich steigernde Beschleunigung dieses „secondary mover[’s],“¹⁹⁵ und auf seine „locomotivewhistle,“ eine Wortschöpfung typisch für den Autor. Das Melancholische der Szene wird unterstrichen durch den Ausdruck „gloom,“ in dem sich die Bewegung der Lokomotive und des Zuges abspielt. Gerade wegen der Dunkelheit und der Schwermut, in der sich die Lokomotive häufig bewegt, stellt sich diese kraftvolle Maschine, die zur Bewegung und Beschleunigung¹⁹⁶ fähig ist, nicht nur als ein Symbol für das moderne Leben dar, sondern als ein Symbol für unerfüllte Sehnsüchte, die schließlich in eine Art Fernweh enden. „[The] scream of the locomotivewhistle“ hat dabei etwas Klagendes und Lockendes zugleich.

Zwei sehr bekannte Photos von Alfred Stieglitz unterstützen diese Perspektive: *The Hand of Man* (1902) und *In the New York Central Yards* (1903) [Abb. 33, 34] zeigen jeweils eine Lokomotive in augenscheinlich voller Fahrt in einer Umgebung „cut to bits by tracks of steel.“¹⁹⁷ Der aufsteigende Rauch – mal dunkel, mal „white and dense as cottonwool“¹⁹⁸ – verstärkt dabei den Eindruck von Bewegung.¹⁹⁹

Die kraftvolle Bewegung, das Zusammenspiel von richtungsvorgebenden Gleisen, starker Maschine aus Stahl, ausstoßenden Rauchschwaden und der „locomotive-whistle,“ die nur in der Vorstellung des Betrachters existiert, sind in den Stieglitz-Photographien genau so stark vertreten wie in Dos Passos *Manhattan Transfer*. *The Hand of Man* ist darüber hinaus noch ein lyrischer Hinweis auf die Rolle des Menschen, des Ingenieurs, in der Erschaffung solcher Maschinen und dem dazugehörigen Umfeld.

Die Tatsache, dass die Eisenbahn das erste moderne Fortbewegungsmittel ist, das zur Eroberung des Westen eingesetzt wurde bzw. die Leistung der Pioniere zum Abschluss brachte, darf dabei nicht übersehen werden. Der Umschlag der Zeit-

¹⁹⁴ Alle drei Zitate aus John Dos Passos, *Manhattan Transfer*, 1925, S. 47, S. 45, S. 100.

¹⁹⁵ Siehe Fußnote 189.

¹⁹⁶ Die Dampflokomotive ist von ihren technischen Möglichkeiten ein langsamer Beschleuniger.

¹⁹⁷ Siehe Fußnote 65.

¹⁹⁸ John Dos Passos, *Manhattan Transfer*, 1925, S. 45.

¹⁹⁹ Stieglitz benutzt den Rauch häufig als Hinweis für Bewegung und geschäftiges Treiben, wie z.B. auch in seiner Photographie *The City of Ambition*.

schrift *Fortune* [Abb. 35] mit seinem extremen *close-up* und der zugleich unendlich wirkenden Weite eines Gleisabschnittes, mit seiner markanten Formung der Schrauben und des Gleisprofils, zeigt diese Sehnsucht nach dem offenen Land und ist zugleich ein Hinweis auf die Tatkraft und die Entschlossenheit nach vorne zu blicken und zu gehen. Die Lokomotive und mit ihr auch die Gleise, die Bestandteil der Funktion der Bewegungsmaschine sind, erweisen sich durch ihre Assoziation mit Eisen und Stahl, Feuer und Rauch, Geschwindigkeit und Beschleunigung, und durch ihre charakteristischen Geräusche als stärkstes Symbol der industriellen Kraft.²⁰⁰

Charles Sheeler hat 1939 zwei Bilder geschaffen, die die Kraft und den Bewegungsmechanismus der Lokomotive feiern, was bereits aus dem jeweiligen Titel hervorgeht: die Photographie *Wheels* und das Gemälde *Rolling Power* [Abb. 36, 37]. Sheeler malte nach selbst aufgenommenen Photographien und nutzte beide Medien künstlerisch für sich. Dadurch gab er der Kunstwissenschaft die Möglichkeit, von seinen Photographien ausgehend die Umsetzung auf Leinwand zu überprüfen und Rückschlüsse über seine Arbeitsweise und Prioritäten zu ziehen. Der Vergleich von *Wheels* und *Rolling Power* zeigt, dass die Photographie einen konzentrierten Ausschnitt bietet, der auf der Leinwand um ein Rad erweitert ist. Beide Bilder sind völlig ausgefüllt mit der Räderwerkstruktur der Lokomotive und zwar aus der Seitenansicht; der Blick ist gänzlich auf die Form der Räder gerichtet, auf die verschiedenen Stahlstangen und Verbindungselemente, die ineinandergreifen und miteinander Kontakt haben, um Bewegung zu erzeugen. Ein wenig Rauch in der rechten unteren Ecke der jeweiligen Arbeit ist ebenfalls zu sehen. Diese eingeschränkte Perspektive ist sehr wirkungsvoll, denn anstatt dass diese Detaildarstellungen Grenzen aufzeigen, sprengen sie den eigentlichen Rahmen der Arbeiten und verweisen energisch auf die gewaltige Kraft der Lokomotivräder und ihrer anderen Maschinenteile, lenken somit den Blick auf die Bewegung als Resultat von Kraft.

Der Titel *Rolling Power*, den Sheeler für sein Ölbild, für seine modernistische Darstellung von geballter Energie, gewählt hat, hebt gerade diesen Aspekt hervor, d.h. er fasst die Bewegungsfunktion und Dynamik der Lokomotive zusammen,

²⁰⁰ Siehe Leo Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York 1964, S. 27.

was wiederum eine metaphorische Spiegelung von Form und Titel des Bildes bedeutet. Zusätzlich dazu verweist der Titel direkt auf eine Aussage Henry Fords:

The source of material civilization is developed power. One way to use the power is through the machine, and just as we often think of the automobile as a thing in itself instead of as a way of using power, so also do we think of the machine as something in itself instead of as a method of making power effective. We speak of the "machine age." What we are entering is the power age.²⁰¹

„Developed power“ – entwickelte Kraft – nennt Henry Ford die Quelle der modernen Zivilisation. Er hat erkannt, dass Maschinenkraft und -antrieb nicht von sich aus wirken, sondern nur als Folge ihrer Funktionalität. Die Doppeldeutigkeit des Ausdrucks „power“ fällt in diesem Zusammenhang besonders auf: mechanische, „über“-menschliche Kraft ist darin impliziert, aber darüber hinaus auch Macht, was Fords Gegenüberstellung von „machine age“ und „power age“ einen zusätzlichen Aspekt verleiht.

Ford benutzt zwar in seinem *statement* über „power“ als Beispiel das Automobil, aber es trifft auf alle Bewegungsmaschinen zu. Das führt uns zurück zu Stuart Chases Zitat aus *Men and Machines*, in dem er die verschiedenen Arbeitsabläufe und Handlungen betont, die notwendig sind, um die Kraft der Maschine frei zu setzen. *Rolling Power* als Titel und als Bild erhält dadurch eine ganz eigene Bedeutung.

In Walt Whitmans Gedicht *To a Locomotive in Winter* (1876, 1881), in dem sich die Perspektive des 19. Jahrhunderts spiegelt, finden sich überraschende Parallelen zu den bisher herangezogenen Lokomotiven des 20. Jahrhunderts:

[...] Thy black cylindrical body, golden brass and silvery steel,
Thy ponderous side-bars, parallel and connecting rods, gyrating, shuttling at thy sides,
Thy metrical, now swelling pant and roar, now tapering in the distance,
Thy great protruding head-light fix'd in front,
Thy long, pale, floating vapor-pennants, tinged with delicate purple,
The dense and murky clouds out-belching from thy smoke-stack,
Thy knitted frame, thy springs and valves, the tremulous twinkle of thy wheels,
[...]

Whitman beschreibt die Lokomotive als mechanisch-technische Konstruktion, mit schwarzem, zylindrischen Körper, mit schweren Seitenstangen, Stäben, die als Verbindungsglieder fungieren und die kreisen, sich drehen, sich schnell hin und her bewegen. Darüber hinaus gibt es noch Schrauben, Federn, Ventile, und natürlich die Räder. Und auch Whitman erwähnt den dichten Rauch und das An- und

²⁰¹ Henry Ford wie zitiert in Stuart Chase, *Men and Machines*, New York 1929, S. 24-25.

Abschwellen der typischen Zugeräusche. Die Ähnlichkeiten mit den Lokomotiven bei Dos Passos sind sehr groß, ebenso mit denen von Sheeler, Stieglitz, Benton. Doch Whitmans wichtigste Aussage in *To a Locomotive in Winter* ist „Type of the modern – emblem of motion and power – pulse of the continent,“ wobei das Typologische doch sehr der viktorianischen Vorstellung entspricht, sogar in Verbindung mit der Lokomotive. Indem Whitman die Lokomotive so bezeichnet, hebt er sie auf die Symbolebene: Die Lokomotive ist das Instrument der Kraft und Dynamik, sie überwindet die Weite des Kontinents, sie zeigt den Rhythmus Amerikas an, und ist somit die – zu seiner Zeit – perfekte Fortbewegungsmaschine. Die Verbindung zwischen der Lokomotive als Symbol des modernen Lebens und Amerika als Symbol für die gesamte moderne Welt ist daher klar erkennbar.

Für den *regionalist* Thomas Hart Benton waren Lokomotive und die anderen Bewegungsmaschinen wichtige Bestandteile seines Amerika-Bildes. Sie prägten den Lebensrhythmus und sie trugen entscheidend zum Lebensstandard bei. 1930 schuf Benton zwei Arbeiten, in denen die Lokomotive eine herausragende Rolle spielt: *Engineer's Dream* und *Instruments of Power* [Abb. 38, 39]. Im ersten Bild spielt die Lokomotive die Hauptrolle in einem Albtraum. Der schlafende Lokomotivführer ist im Bildvordergrund rechts zu sehen; sein Traum füllt die linke obere Hälfte des Bildes: Eine Lokomotive schießt mit enormer Geschwindigkeit auf einen Abgrund zu, eine noch nicht fertiggestellte Eisenbahnbrücke. Auf der anderen Seite des Abgrunds winkt verzweifelt ein Eisenbahnmitarbeiter; aus dem Zug springt gerade der Lokomotivführer; und der Zug selbst rast ungebremst weiter auf den Abgrund zu und ist gerade dabei, in die Leere zu fahren. Das prägnanteste Merkmal der Lokomotive ist ihr dichter Rauch, der gegen die Fahrtrichtung hin ausströmt und genau wie der Lokomotiv-Körper aufgrund der kraftvollen und gewaltigen Vorwärtsbewegung leicht verzerrt dargestellt ist. In *Instruments of Power* – man beachte diesen Titel, in dem Henry Fords Zitat sich wiederfindet – wirkt die Lokomotive ebenfalls comichaft-verzerrt, ein Eindruck, den der hinauf- und nach hinten schießende Rauch noch verstärkt. Die Kraft, auf die im Titel hingewiesen wird, ist hier deutlich zu spüren. Man sieht förmlich, woher die Bewegung kommt und was sie aufrecht erhält. Auch die weiteren *Instruments of Power* in dem Bild – das Flugzeug, der Zeppelin, die Dampfturbinen und Dampfträder – wirken gewalt- und

machtvoll, denn die Kraft, die Bewegung auslöst und von diesen Maschinen verkörpert wird, ist nicht aufzuhalten.

In diesem Zusammenhang ist ein Abschnitt aus William Faulkners Roman *Pylon* (1935) von Interesse, in dem der Autor das Bild der Lokomotive als Metapher für Vitalität und Kraft einsetzt:

[...] one day Hagood looked up and watched a woman whom he had never seen before enter the city room. "She looked like a locomotive. [...] You know: when the board has been devilled and harried by the newsreels of Diesel trains and by the reporters that ask them about the future of railroading until at last the board takes the old engine, the one that set the record back in nineteen-two or nineteen-ten or somewhere and sends it to the shops and one day they unveil it (with the newsreels and the reporters all there, too) with horseshoe rose wreaths and congressmen and thirty-six highschool girls out of the beauty show in bathing suits, and it is a new engine on the outside only because everyone is glad and proud that inside it is still the old fast one of nineteen-two or -ten. The same number is on the tender and the old fine, sound, timeproved workingparts, only the cab and the boiler are painted robin's egg blue and the rods and the bell look more like gold than gold does and even the supercharger dont look so very noticeable except in a hard light, and the number is in neon now [...]" (S. 91-92)

Hier geht es nicht um eine Lokomotive, sondern um eine Frau, die mit der Ausstrahlung, Vitalität und Energie einer Lokomotive auftritt. Hagood, der Redakteur und Chef des Reporters, dessen Mutter er beschreibt, bedient sich in seiner Schilderung eines kraftvollen und gewissermaßen auch romantischen Bildes, um seinerseits ein groteskes Bild hervorzurufen. Auf den ersten Blick erscheint dieser weit ausholende Vergleich als weit hergeholt. Jedoch kann sich der Leser die Frau augenblicklich vorstellen: groß, kräftig, auch im Sinne von korpulent, laute Stimme, stark zurechtgemacht, und vor allem voller Energie und Vitalität. Dennoch hat sie ihre beste Zeit hinter sich, so dass die Lokomotive, die einen neuen Anstrich bekommen hat, aber immer noch die selbe ist was ihre Kraft und Zuverlässigkeit anbetrifft, als Vergleichsbild perfekt funktioniert. Hagoods stark ausgeschmückte Geschichte, in der das Wort „Frau“ überhaupt nicht vorkommt, sondern er nur von „engine“ spricht, stellt die Verbindung zu seinem eigentlichen Vergleichsobjekt gar nicht her. Er überlässt dies dem Zuhörer bzw. Leser, zwingt ihn dabei aber, das Bild der Lokomotive vor Augen zu behalten, so dass sein Vergleich metaphorisch und ironisch ist. Die Betonung von Kraft, Dynamik und Vitalität funktioniert hier nur deshalb so perfekt, weil die Bedeutung, die Rolle der Lokomotive nichts von ihrer Aussagestärke eingebüßt hat.

Für William Faulkner haben die Bewegungsmaschinen weitaus mehr Bedeutung als sie z.B. bei Ernest Hemingway zu haben scheinen. Wenn Hemingway in *A Farewell to Arms* (1929) einen Zug beschreibt,²⁰² dann ist dieser nur Mittel zum Zweck und hat keine weitere Bedeutung. Faulkner jedoch benutzt jede Bewegung erzeugende Instrument auch auf der metaphorischen Ebene, personifiziert es, gibt ihm ein Eigenleben.

In seinem Roman *Light in August* (1932) hat Faulkner Bewegung als Motiv so stark herausgearbeitet, dass die verschiedenen Bewegungsmaschinen Teil des allgemeinen Bewegungsmotivs sind, ohne selbst zum zentralen Thema zu werden. Doch wenn sie auftauchen, lohnt es sich, ihnen ein wenig hinterher zu schauen.

There was a track and a station, and once a day a mixed train fled shrieking through it. The train could be stopped with a red flag, but by ordinary it appeared out of the devastated hills with apparitionlike suddenness and wailing like a banshee, athwart and past that little less-than-village like a forgotten bead from a broken string. (S. 3)

Dieser Zug scheint auf der Flucht zu sein, was dem Leitmotiv des Romans entspricht. Ausdrücke wie „fled shrieking“, „apparitionlike suddenness“, „wailing like a banshee“, „forgotten bead from a broken string“ zeichnen das Bild eines, wenn man so sagen will, „verzweifelten“ Zuges, der möglichst schnell diesen fast verlassenen Ort hinter sich lassen will. Rasende, plötzliche, unkalkulierte, beinahe geisterhafte Bewegung vermittelt dieser Zug. Es erscheint kein Zugführer, keine *Hand of Man*, wie bei Stieglitz zumindest angedeutet ist, um die Form der Bewegung zu begründen. Der Zug wirkt wie ein selbsttätiger, lebendiger Mechanismus, der die Trostlosigkeit des kleinen Ortes sozusagen erkannt hat und davon läuft.

Ein anderer Zug in *Light in August* scheint sich ebenfalls auf eine fast geisterhafte und eigenmächtige Art zu bewegen:

[...] He [Byron] moves to the edge of the undergrowth where he can see the track. The engine is in sight now, almost head-on to him beneath the spaced, heavy blasts of black smoke. It has an effect of terrific motion. Yet it does move, creeping terrifically up and over the crest of the grade. Standing now in the fringe of bushes he watches the engine approach and pass him, labouring, crawling [...]. It passes; his eye moves on, watching the cars as they in turn crawl up and over the crest [...]. (S. 417)

Zwei Teilnehmer sind in dieser Szene auszumachen: Byron, aus dessen Sicht sich alles darstellt, und der Zug, der eigentliche Mittelpunkt. Byron beobachtet den Zug; zuerst erblickt er die Lokomotive, die sichtbar wird unter dem schweren, schwarzen

²⁰² Ernest Hemingway, *A Farewell to Arms*, 1929, S. 165.

Rauch, den sie produziert; dann folgt er mit seinen Augen den weiteren Wagons; er verfolgt die Bewegungen des Zuges. Dabei fällt auf, dass Faulkner die Anstrengung, die dieses *Instrument of Power* machen muss, als „effect of terrific nomotion“ bezeichnet: „creeping,“ „labouring,“ „crawling,“ sind die Ausdrücke, mit denen er die Bewegung des Zuges beschreibt. Immense Anstrengung steckt dahinter, kein dynamisches Rasen oder mechanisches Beschleunigen, sondern eine fast (über-)menschliche Anstrengung scheint diese Maschine unternehmen zu müssen, um sich überhaupt fort zu bewegen, um ihren vorgeschriebenen Weg zu bewältigen. Die Wirkung von „nomotion“ im Erscheinungsbild von „motion,“ als Gegensatzpaar aufgebaut, ohne es aber tatsächlich zu sein, führt zu einem verstärkten Miterleben der dargestellten Bewegungsanstrengung.

Welcher Gegensatz zu dem *express train* in William Carlos Williams Autobiographie:

I remember once, returning to New York from a visit to us in Rutherford, Marsden [Hartley] and I were waiting on the Erie platform when an express train roared by right before our faces – crashing through making up time in a cloud of dust and sand so that we had to put up our hands to protect our faces. As it passed Marsden turned and said to me, “That’s what we all want to be, isn’t it, Bill?”
I said, “Yes, I suppose so.”²⁰³

Die enorme Geschwindigkeit, mit der der *express train* vorbeirast, lässt den Zug förmlich verschwinden. Mit gewaltiger und gewaltvoller Kraft rast er der Zeit hinterher, um sie wieder gut zu machen. Hartleys Feststellung, dass es das ist, was „wir alle“ sein wollen, ist durchaus kryptisch: Wollen wir alle rasend schnell durch das Leben donnern? Wollen wir alle Staub aufwirbeln, um nicht mehr sichtbar zu sein? Wollen wir alle Zeit gewinnen, indem wir mit „express“-Geschwindigkeit durch das Leben jagen? Wollen wir alle unsere Überlegenheit auf der Überholspur zur Schau stellen?

In seinem Gedicht *Overture to a Dance of Locomotives* von 1921 hat Williams Ähnliches in einem anderen, ebenfalls abstrakten Zusammenhang bereits festgehalten:

[...] wheels repeating
the same gesture remain relatively
stationary: rails forever parallel
return on themselves infinitely.
The dance is sure.²⁰⁴

²⁰³ William Carlos Williams, *The Autobiography of William Carlos Williams*, 1968, S. 172.

Der Titel des Gedichts wirkt paradox, da Lokomotiven nichts Tänzerisches an sich haben und Tanz nichts mit Fortbewegung zu tun hat sondern eher eine Kreisbewegung ist. Sieht man die Lokomotive bzw. den *express train* und die Zugräder als Metapher für das Leben, dann ist jede Art von Monotonie, sogar wenn Bewegung involviert ist, nur eine andere Form von Stillstand und kein wirkliches Weiterkommen, keine Entwicklung. Auch der Zug bewegt sich letztlich nur im Kreis, trotz seiner Kraft und seines Fortbewegungsmechanismus. Die rasende Geschwindigkeit, die alles hinter sich lässt, ist im Grunde nur eine Illusion, ein Tanz im Kreis. Und dennoch ist es „– important not to take / the wrong train!“

Während die Lokomotive noch ein europäisches Phänomen ist, ist das Automobil bereits die amerikanische Bewegungsmaschine mit eigenem, schnell wachsenden Straßennetz. Das Automobil befreite den Menschen von noch mehr Beschränkungen, wie sie z.B. von den Zuggleisen vorgegeben wurden. Dieser „prime mover,“ wie Stuart Chase das Automobil nannte, wurde für Amerika das wichtigste und einflußreichste Fortbewegungsmittel:

The motor car [...] is the most powerful prime mover we possess; it is the outstanding exhibit in mass production; it is the rock upon which the whole structure of American “prosperity” is founded; it is the chief creator of the new labour burden; the mightiest reason for the congestion of cities and the desolation of the countrysides; and the leading national plaything.²⁰⁵

Chase führt die positiven wie die negativen Auswirkungen an, ohne dabei auf die Symbolkraft des Automobils einzugehen. Die Entwicklung der amerikanischen Industrie basiert größtenteils auf dem Automobil als nationalem und internationalem Verkaufsschlager. Daraus ergibt sich das Bild Amerikas als einer Nation auf Rädern: „One rides too many places in too many automobiles [...]“ und „All America moved in automobiles [...]“. ²⁰⁶ Die Mobilität der amerikanischen Bevöl-

²⁰⁴ A. Walton Litz / Christopher MacGowan (eds.), *The Collected Poems of William Carlos Williams, vol. I: 1909-1939*, New York 1991, S. 146-147.

²⁰⁵ Stuart Chase, *Men and Machines*, New York 1929, S. 257. In diesem Zusammenhang sollte eine kleine Statistik Erwähnung finden: „From fewer than 500,000 cars and trucks in America in 1910, nearly 10 million were registered in 1920, over 26 million in 1930, and 32 million by 1940. From one hundred fiftieth in product value among American industries in 1900, automobile manufacturing leaped to twenty-first position by 1910 and to first by the mid-1920s. The streets of American cities in 1910 were primarily crowded with streetcars, horse-drawn wagons, and buggies, with only an occasional automobile seen. By 1920, the streets were more crowded and the horse was a rarity: the automobile existed everywhere.“; zitiert aus: Wilson / Pilgrim / Tashjian (eds.), *The Machine Age in America 1918-1941*, New York 1986 (Ausstellungskatalog), S. 26.

²⁰⁶ Walter Lionel George, *Hail Columbia! Random Impressions of a Conservative English Radical*, New York / London 1921, S. 102-104; sowie Stephen Graham, *In Quest of El Dorado*, New York 1923, S. 105-106; beide wie zitiert und paraphrasiert in George Harmon Knoles, *The Jazz Age Revisited. British Criticism of American Civilization During the 1920s*, Stanford, CA/London 1955, S. 28 und S. 38.

kerung ist in diesen Aussagen das zentrale Element, und das Auto ist dabei das wichtigste, ja sogar das einzige Instrument, das genannt wird.

Es verwundert daher nicht, dass das Automobil in Literatur und Kunst gerade in den 1920er und 1930er Jahren eine ausgesprochen starke Präsenz besitzt. Manchmal ist es nur im Hintergrund wahrnehmbar, aber nichtsdestotrotz ist es vorhanden. William Carlos Williams' *The Great American Novel*²⁰⁷ von 1923 hat sogar ein Automobil als Protagonisten und wird vom Autor als eigenständiges, beinahe lebendiges Wesen dargestellt, mit eigenem Antrieb, eigenen Gedanken:

[...] the car jumped forward like a live thing. [...]
It seemed glad to be at home in its own little house, the trusty mechanism. The lights continued to flare intimately against the wooden wall as much as to say: Here I am back again. The engine sighed and stopped at the twist of the key governing the electric switch. Out went the lights with another twist of the wrist. The owner groped his way to the little door at the back, and emerged into the moonlight, into the fog, leaving his idle car behind him to its own thoughts. [...]
(S. 19-20)

Williams charakterisiert das Fahrzeug als „trusty mechanism,“ vergleicht es mit einem „lebendigen Ding,“ lässt es Freude empfinden und „seufzen,“ was es erneut einem lebendigen Organismus nahe bringt. Sogar, dass der Wagen „seinen eigenen Gedanken überlassen wird“ unterstützt diese Vorstellung. Darüber hinaus hat der Besitzer des Automobils Gefühle, die seinen Stolz und seine Sorgen ausdrücken und immer wieder anklingen lassen, wie sehr dieses Auto fester Bestandteil seines Lebens ist.

[...] He went to the window to see if his car was still there, pulled the curtain aside, green – Yes it was still there under the light where it would not be so likely to be struck by other cars coming in the fog. There it was as still as if it were asleep. Still as could be. Not a wheel moved. No sound came from the engine. It stood there under the purple arc-light, partly hidden by a pole which cast a shadow toward him in the masses of floating vapor. [...] (S. 13-14)

Der Autobesitzer verhält sich beinahe wie ein Vater, der beruhigt ist, weil sein Kind in seinem Bett liegt und schläft. Und doch ist dieses ruhig und bewegungslos sein nicht das, was ein Automobil ausmacht. Durch das Betonen des Ruhens – „Still as could be. Not a wheel moved.“ – verstärkt William Carlos Williams die Bedeutung des Automobils als „the rock upon which the whole structure of American ‚prosperity‘ is founded,“²⁰⁸ wie Stuart Chase es ausdrückte. Der Fels als Ruhepol, als bewegungsloser und dadurch verlässlicher Bestandteil der Natur, der

²⁰⁷ Der Titel mit seiner Betonung von „American“ ist beachtenswert.

²⁰⁸ Siehe Fußnote 205.

auf Grund seiner Solidität Sprichwortcharakter erhalten hat, eignet sich besonders für das Bild, das der Automobilindustrie zugesprochen wird.

Gerade in dieser Zeit entdeckte die Automobilindustrie die Werbung für sich, so dass das Auto im Alltag, in der Werbung, im gesamten kulturell-künstlerischen Umfeld einen festen Platz einnimmt und sich als Statussymbol und als generelles Symbol für Amerika behauptet. Sogar ein Plakat wie Cassandres *Watch the Fords Go By*, das völlig abstrakt mit dem Thema Automobil umgeht, schafft es, seine Botschaft zu vermitteln. Zwei Reklameplakate für den Chrysler Imperial 80 zeigen beispielhaft die Art und Weise auf, wie die Werbung das Automobil einsetzt: Das eine Plakat [Abb. 40] zeigt den Wagen frontal in voller Bewegung, die an seiner Schräglage auf der Straße zu erkennen ist, und mit aufstrebenden, flügelähnlichen Formen rechts und links, die dem Wagen eine Aura des Schwebens verleihen. Ein Satz in F. Scott Fitzgeralds *The Great Gatsby* wirkt wie die literarische Umsetzung dieses Plakats: „With fenders spread like wings we scattered light through half Astoria [...].“ (S. 74) Das zweite Plakat [Abb. 41] zeigt den Wagen bewegungslos, in der Seitenansicht und zentral im Bild, als Teil der städtischen Vergnügungen, sozusagen als die Bewegungsmaschine, die einen zum Theater fährt, zu den Revues, zu den Wolkenkratzern der *City*. Somit erleichtert bzw. ermöglicht es die Bewegung zu den Unterhaltungsmöglichkeiten der Stadt. Das Automobil hat zwar nicht die physikalische Kraft der Lokomotive, aber seine Kraft reicht vollkommen aus, um seine weitaus größere Bewegungsfreiheit genießen zu können.

Dos Passos bietet in seinem Roman *Manhattan Transfer* eine Vielzahl an Beispielen, in denen das Automobil in Erscheinung tritt: „Behind them automobiles slithered with a constant hissing scuttle in two streams along the roadway.“ (S. 163) Ausführliche Beschreibungen eines Autos gibt es in *Manhattan Transfer* nicht. Seine Rolle ist eher die des optischen und akustischen Mittels des modernen Alltags und wird zumeist in der Vielzahl gezeigt. Durch diesen Hinweis auf den permanenten Großstadtverkehr wird die Großstadt als Ort in Erinnerung gebracht.

Red light. Bell.

A block deep four ranks of cars wait at the grade crossing, fenders in taillights, mudguards scraping mudguards, motors purring hot, exhausts reeking, cars from Babylon and Jamaica, cars from Montauk, Port Jefferson, Patchogue, limousines from Long Beach, Far Rockaway, roadsters from Great Neck ... cars full of asters and wet bathingsuits, sunsinged necks, mouths sticky from sodas and hotdawks ... cars dusted with pollen of ragweed and goldenrod.

Green light. Motors race, gears screech into first. The cars space out, flow in a long ribbon along the ghostly cement road, between blackwindowed blocks of concrete factories, between bright slabbed colors of signboards towards the glow over the city that stands up incredibly into the night sky like the glow of a great lit tent, like the yellow tall bulk of a tentshow. (S. 217)

Dos Passos gibt in diesem Paragraphen dem Verkehr Form und Ausdruck. Das Warten an der roten Ampel, als Einleitung für die Bewegung in die Stadt, wird für die verschiedenen Automobilarten – für „cars,“ „limousines,“ „roadsters“ – zu einem ungeduldigen Zurückhalten ihrer Kraft und Energie. Eng aneinander gedrängt, mit schnurrendem Motor, warten die Autos, die aus den unterschiedlichsten Gegenden um New York kommen. Ihre Insassen werden nur bruchstückhaft dargestellt, als feuchte Badeanzüge, sonnenverbrannte Nacken, von Getränken und „hotdawgs“ klebrige Münder. Der Fahrzeughalter ist nicht von Bedeutung, dafür umso mehr das Fahrzeug in seiner Funktion als „prime mover.“ In dem Augenblick, in dem die Ampel auf Grün schaltet, heulen die Motoren wild auf – fast nach futuristischer Manier – und die Autos setzen sich in einer langen Reihe in Richtung Stadt in Bewegung. Sie nehmen den Raum ein, übertreten ihn, „space out,“ um wie ein Fluss sich fortzubewegen, dahin zu fließen. Das ungeduldige Warten und das Vorwärtspreschen am Ende der Wartezeit ist gänzlich auf die Automobile ausgerichtet und sie bewegen sich wie von selbst, ohne menschliches Zutun, ganz so, wie es das Wort „automobile“ verspricht.

Optisch jedoch sind es bei Dos Passos hauptsächlich die Scheinwerfer der Autos, die benannt und „gesehen“ werden. Form oder Farbe eines Wagens sind für ihn nicht wichtig, sondern das Licht, das ihn umgibt und das er ausstrahlt. Der Wagen wird als ein sich bewegendes Licht beschrieben, das sich oft schlangenartig dahinwindet, besonders wenn mehrere Wagen in einer Reihe sich bewegen: „Behind them limousines, roadsters, touringcars, sedans, slithered along the roadway with snaky glint of lights running in two smooth continuous streams.“ (S. 164) Der „smooth continuous stream“ bzw. der „endless stream“²⁰⁹ beschreibt die Bewegung der Automobile als endlos langen und kontinuierlichen Fluss. Nicht das einzelne Auto ist für Dos Passos erwähnenswert, sondern der Automobilstrom, der die Straßen mit einem bestimmten Muster belegt und in sich schon Bewegung evoziert.

Ted Croners Photographie von 1947-1948, *Taxi – New York – Night* [Abb. 42], zielt auf diesen beleuchteten Autostrom, allerdings in einer Einzelaufnahme: Im

²⁰⁹ „[...] He sat in the open window looking out over the blistering asphalt at the endless stream of automobiles that whirred in either direction [...]“; John Dos Passos, *Manhattan Transfer*, 1925, S. 197.

Hintergrund ist die nächtliche Stadt, die nur an ihren beleuchteten Fenstern erkennbar ist; im Vordergrund ist offensichtlich ein Taxi, das schnell durch das Bild fährt und aufgrund seiner Geschwindigkeit völlig verschwommen wiedergegeben ist. Diese sehr bewusste Unschärfe hebt die Erfassung der Bewegung noch hervor. Im Grunde besteht der Wagen nur aus Lichtreflexen, die in einem bestimmten Augenblick festgehalten sind. Bewegung ist im Bruchteil einer Sekunde gefangen und existiert nur als flüchtiger Augenblick voller diffuser Lichter. In *Manhattan Transfer* finden sich immer wieder Bestätigungen dieser Funktion, die das Licht in Verbindung mit der Bewegung des Automobils hat: „[...] automobiles moving along the slushy road made an endless interweaving flicker of cobwebby light among the skeleton shrubberies.“ (S. 355) Licht transportiert die Bewegung, macht sie überhaupt erst sichtbar.²¹⁰

Automobilphotographien von Ralph Steiner oder Paul Strand [Abb. 43, 44] haben dagegen einen ganz anderen Schwerpunkt. Es sind zumeist Großaufnahmen eines bestimmten Wagenausschnitts, in der Regel eines Rads und/oder Kotflügels. Es könnte jedes Mal ein Ford Model T sein, auch wenn um die 12 Jahre zwischen den Aufnahmen von Strand (1917) und Steiner (1929) liegen. Die Darstellungsweise ist unverändert statisch, geradezu konventionell. Bewegung ist nicht auszumachen, aber der Eindruck von Kraft entsteht aufgrund der Fokussierung des Blicks auf das Rad als eigentlichen Träger von Bewegung. Gerade in der Photographie findet sich diese Art der symbolischen Darstellung der Bewegung häufig.

Ganz anders stellten die Futuristen die Bewegungsmaschine Automobil dar, denn für sie ist gerade der Moment der Bewegung von Bedeutung. Luigi Russolo zeigt in seinem Gemälde *Dinamismo di un' automobile (Dynamismus eines Automobils)* (1912-1913) [Abb. 31] ein Auto in voller Geschwindigkeit. Es besteht eigentlich nur aus Farben und Keilformen, die den Raum durchbrechen und da-

²¹⁰ Die Elektrifizierung des Landes als ein Motiv der Moderne ist an dieser Stelle erwähnenswert. Die beleuchteten Fenster der Stadt, vor deren Kulisse sich das nächtliche Leben abspielt, ist ein beliebtes Bild, das noch verstärkt wird durch die Wirkung der bunten, elektrischen, zum Teil sogar beweglichen, Reklameschilder. Gerade für eine Metropole wie New York mit ihrem „Great White Way“ sind die Möglichkeiten der Elektrizität wichtige Faktoren, die zu ihrer Idealisierung beitragen. In den 1920er Jahren war das elektrische Licht sowie das Licht, das das Automobil erzeugte, durchaus ein Novum, das das großstädtische Leben bereicherte. Dos Passos und F. Scott Fitzgerald erwähnen die verschiedenen Formen der Lichtquellen daher nicht mit Selbstverständlichkeit, sondern heben gerade mit ihrer Hilfe die Atmosphäre der Großstadt hervor. 20 Jahre später, in der Zeit, in der Ted Croner seine Photographie aufnimmt, hat sich die Elektrizität auf Grund ihrer Wirkung für Nachtszenen zu einem allgemein verständlichen Bild entwickelt. David E. Nye geht in seinen Publikationen auf die verschiedenen Formen der Elektrifizierung Amerikas und deren Auswirkungen besonders für den kulturellen Bereich ein; siehe David E. Nye, *Electrifying America. Social Meanings of a New Technology*, Cambridge, Mass./London 1990.

durch die Illusion von Bewegung hervorrufen. Die Geschwindigkeit, die Wagen und Raum zusammen zu drücken scheint, ist ebenfalls eine Illusion.

I paint a picture of an automobile race. Do you see the cars rushing madly ahead in my picture of that race: No! you see but a mass of color, of objects that, to you, are strange, maybe weird. But if you are used to, if you are capable of, accepting impressions, from my pictures of an automobile race you will be able to achieve the same suggestions of wild desire for speed, the excitement of that hundred mile an hour rapidity, that the driver himself feels. I can throw colour, the idea of movement on a canvas that will make you feel and appreciate that.²¹¹

Picabias Beschreibung seines Bildes, das ein Autorennen darstellt, ist eine perfekte Veranschaulichung futuristischer Prinzipien und greift Russolos *Dinamismo di un' automobile* auf. Mit Farben „die Idee von Bewegung“ auf die Leinwand zu projizieren ist reine Empfindungssache. Objektiv sieht man nur Farben und deren Zusammenspiel mit Formen, die zu abstrahiert sind um benennbar zu sein. Es handelt sich in der Tat, wie Picabia es richtig formuliert, nur um Impressionen, auf die man sich einlassen muss, um Gefühle wie Geschwindigkeit und Aufregung wirklich zu sehen. Bewegung spielt sich nicht auf der Leinwand ab, sie ist ein Gefühl, das sich mit Hilfe der Farben zu einem Bild im Kopf zusammenfügt. Das Automobil ist dabei nur der Mittler, im Grunde die „Idee“ eines Mittlers, um diesen Prozess auszulösen.

Ist für Dos Passos das äußere Erscheinungsbild des Automobils unwichtig für den Handlungsablauf, so ist in F. Scott Fitzgeralds Roman *The Great Gatsby* von 1925 die Allgegenwärtigkeit des Automobils mehr als auffallend. Sie bestimmt Atmosphäre und Handlungsablauf des Romans auf einer oberflächlichen wie auch auf der Meta-Ebene und weist Leitmotivcharakter auf, umso mehr als seine Präsenz, auch seine äußere, selbstverständlich ist für das von Fitzgerald beschriebene gesellschaftliche Umfeld. Als Symbol funktioniert das Automobil auf unterschiedlichen Ebenen: Es ist Statussymbol für gesellschaftlichen Aufstieg und Akzeptanz;²¹² es ist Todesbote; es ist Freiheitssymbol. Seine Komplexität entsteht dabei immer aus seiner Funktion, nämlich aus seiner Mobilität.

In *The Great Gatsby* verweisen Autofahrten auf die Zerrissenheit und Rastlosigkeit der gesellschaftlichen Schicht der „Reichen und Schönen.“ Anders als in

²¹¹ „Picabia, Art Rebel, Here to Teach New Movement,“ in: *The New York Times*, 16. Februar 1913, Sektion V, S. 9; zitiert aus: Dickran Tashjian, *Skyscraper Primitives. Dada and the American Avant-garde 1910-1925*, Middletown / Conn. 1975, S. 20.

²¹² Siehe hierzu auch David E. Nye, *Electrifying America. Social Meanings of a New Technology*, Cambridge, Mass. / London 1990, S. 133.

Manhattan Transfer, wo die Romancharaktere selbst fast permanent in Bewegung zu sein scheinen, viel laufen bzw. gehen, ist in *Gatsby* das eigentliche Fortbewegungsmittel das Automobil. Es ist das wichtigste Instrument der Fortbewegung, egal ob in Richtung New York bzw. aus dem amerikanischen Westen in Richtung Osten, wie es alle Hauptfiguren des Romans getan haben, oder um sich einfach die Zeit mit einer Spritztour zu vertreiben. Daher leitet auch eine Autofahrt die eigentliche Geschichte ein: „[...] the history of the summer really begins on the evening I drove over there to have dinner with the Tom Buchanans.“²¹³ Das Auto wird zudem eingesetzt als Wertobjekt, an dem man gesellschaftliche Akzeptanz messen kann, d.h. als Statussymbol, wie Gatsbys Rolls Royce oder Myrtle Wilsons Taxiwahl aufzeigen: „[Myrtle] let four taxicabs drive away before she selected a new one, lavender-coloured with grey upholstery [...]“ (S. 33). Der Bereich der Automobile wird sogar eingesetzt, um eine moralische Aussage über einen Charakter zu treffen:

[...] we had a curious conversation about driving a car. It started because she passed so close to some workmen that our fender flicked a button on one man's coat.
 “Your're a rotten driver,” I protested. “Either you ought to be more careful, or you oughtn't to drive at all.”
 “I am careful.”
 “No, you're not.”
 “Well, other people are,” she said lightly.
 “What's that got to do with it?”
 “They'll keep out of my way,” she insisted. “It takes two to make an accident.”
 “Suppose you met somebody just as careless as yourself.”
 “I hope I never will,” she answered. “I hate careless people. [...]” (S. 64-65)

Dieses Gespräch führt Nick Carraway mit der attraktiven Jordan Baker, deren Name sich bezeichnenderweise aus zwei Automarken zusammensetzt,²¹⁴ was Fitzgeralds Betonung von „appearances“ untermauert. Jordan Bakers *carelessness* ist ein weiterer Indikator für die Art und Weise, wie das Automobil Klassenunterschiede hervorheben kann, denn in *The Great Gatsby* benutzen gerade die Charaktere, die aus einem privilegierten Umfeld stammen, ein solches *Instrument of Power* wie das Automobil rücksichtslos und ohne nachzudenken: „They were careless people [...] – they smashed up things and creatures and then retreated back into their money or their vast carelessness, or whatever it was that kept them together, and let

²¹³ F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, 1925, S. 11.

²¹⁴ Siehe dazu Jan Peter Becker, *Das Automobil und die amerikanische Kultur*, Trier 1989, S. 119. Becker geht detailliert auf die Rolle des Automobils in *The Great Gatsby* ein. Man könnte sogar behaupten, dass Nicks Nachname sich ebenfalls an dieser Automobil-Metaphorik orientiert. In seinem Namen „Carraway“ lassen sich „car“ und „away“ eindeutig identifizieren, was wiederum auf Rastlosigkeit und Unruhe hindeutet.

other people clean up the mess they had made.“ (S. 186) Hier ist Rückzug – „retreat“ – eine Bewegungsvariante, die denen vorbehalten ist, die sich solch einen Rückzug auf eine Machtposition finanziell und gesellschaftlich leisten können.

Das Automobil als Statussymbol wird, wie bereits erwähnt, im Roman besonders stark hervorgehoben. Während Faulkner in seinen Romanen „motion“, „speed“ betont,²¹⁵ ist für Fitzgerald das Aussehen eines Wagens, seine „Klasse“, Form und Farbe wichtiger, denn dieses Aussehen ist es, welches einen Wagen letztlich zu einem Statussymbol macht. Die Bewegung, um die es hier geht, ist metaphorisch, denn sie bezieht sich auf den gesellschaftlichen Aufstieg, wofür ein Wagen ein nach außen hin sichtbares Zeichen ist. Gatsbys Wagen ist daher ein Rolls Royce:

He saw me looking with admiration at his car.
‘It’s pretty, isn’t it, old sport?’ He jumped off to give me a better view. ‘Haven’t you ever seen it before?’
I’d seen it. Everybody had seen it. It was a rich cream colour, bright with nickel, swollen here and there in its monstrous length with triumphant hat-boxes and supper-boxes and tool-boxes, and terraced with a labyrinth of wind-shields that mirrored a dozen suns. Sitting down behind many layers of glass, in a sort of green leather conservatory, we started to town. (S. 70)

Luxus und Schönheit, ausführlich geschildert, gepaart mit der Möglichkeit der Fortbewegung, lässt diesen Wagen als den Prototyp für Erfolg erscheinen, als das perfekte Symbol für den gesellschaftlichen Aufstieg, den Gatsby verkörpert und den er offensichtlich geschafft hat, solange man sich nur an den äußeren Zeichen von Erfolg orientiert.

Margaret Bourke-Whites Photographie *The Louisville Flood* von 1937 [Abb. 45], spielt mit dieser Vorstellung von Erfolg: Eine lange Schlange offensichtlich bedürftiger Afro-Amerikaner steht frontal vor einem Plakat, das den „World’s Highest Standard of Living“ preist. Das Plakat zeigt eine typische weiße Mittelklasse-Familie – Vater, Mutter, zwei Kinder, ein Hund –, die alle in einem Automobil sitzen, der Vater am Steuer, und zufrieden und fröhlich lachend aus dem Fenster des Wagen nach vorne blicken. Ein weiterer Schriftzug kommentiert die Szene: „There’s no way like the American Way.“ Durch die Gegenüberstellung der Flutopfer, was man nur aus dem Titel der Arbeit schließen kann, mit der glücklichen Familie als Symbol für den *American Way*, wird einem die ganze Ironie und Doppeldeutigkeit der Szene schmerzhaft bewusst.

²¹⁵ Wie z.B. in William Faulkners Romanen *Sartoris*, *Light in August*, *Pylon*.

Es fällt auf, dass in *The Great Gatsby* nur drei Automobilmarken genannt werden:²¹⁶ Gatsbys Rolls Royce; Nick Carraways Dodge; und ein alter heruntergekommener Ford, der in Wilsons Reparaturwerkstatt steht. Alle drei Marken stehen für zuverlässige Autos und sind zugleich Klassenhinweise: Gatsbys „gorgeous car“ repräsentiert die Luxusklasse, die von ihm zur Schau gestellt wird; der Dodge ist ein Mittelklassewagen, der zu Nicks Bürgerlichkeit passt; und der Ford, der „Volkswagen“ Amerikas, symbolisiert, schon allein weil er nur noch ein Wrack ist und nicht mehr fahren, sich nicht mehr bewegen kann, die Hoffnungslosigkeit und Armut Wilsons:

One of the three shops [...] was a garage – *Repairs*. GEORGE B. WILSON.
Cars bought and sold. – [...]

The interior was unprosperous and bare; the only car visible was the dust-covered wreck of a Ford which crouched in a dim corner. (S. 30-31)

Das Bewegungsinstrument, das die größtmögliche Bewegungsfreiheit für alle gesellschaftliche Schichten gewährleistet, beweist zugleich auch das genaue Gegenteil: Stagnation, Bewegungslosigkeit, hervorgehoben durch das Kauern des staubbedeckten und fahruntüchtigen Wagens in der dunklen Werkstattecke.

Fitzgerald geht so weit, dass alle Kapitel seines Romans außer dem letzten mit einer Autofahrt bzw. mit einem direkten Hinweis auf die Welt des Automobils eingeleitet werden.²¹⁷ Die Ruhe- und Rastlosigkeit der Charaktere, das „Fahrige“ ihrer Unternehmungen, erfährt dadurch eine starke Betonung.

Die Geschwindigkeit des Automobils wird in *Gatsby* nicht explizit beschrieben, obwohl sie zu mehreren Unfällen führt, wovon der eine sogar tödlich ist. In Verbindung mit einer Romanfigur – der von Gatsby idealisierten Daisy – ist das Auto aber von Anfang an ein Todessymbol: „The whole town is desolate. All the cars have the left rear wheel painted black as a mourning wreath [...].“ (S. 16) Diese ironisierend-verspielte Aussage ist der erste Hinweis auf Daisys negative Rolle im Roman, die darin kulminiert, dass sie Mildred mit Gatsbys gelbem Rolls Royce überfährt, Fahrerflucht begeht, Gatsby die Schuld auf sich nehmen lässt, und dann

²¹⁶ Siehe hierzu Jan Peter Becker, *Das Automobil und die amerikanische Kultur*, Trier 1989, S. 108.

²¹⁷ Kap. II, S. 29: „About half-way between West Egg and New York the motor road hastily joins the railroad and runs beside it for a quarter of a mile, so as to shrink away from a certain desolate area of land.“ Kap. 3, S. 45: „On weekends his Rolls Royce became an omnibus, bearing parties to and from the city [...].“ Kap. 4, S. 69: „[...] Gatsby’s gorgeous car lurched up the rocky drive to my door and gave out a burst of melody from its three-noted horn.“ Kap. 5, S. 88: „As my taxi groaned away I saw Gatsby walking toward me across his lawn.“ Kap. 6, S. 110: „‘I haven’t got a horse,’ said Gatsby. ‘I used to ride in the army, but I’ve never bought a horse. I’ll have to follow you in my car. [...]’“ Kap. 7, S. 119: „Only gradually did I become aware that the automobiles which turned expectantly into his drive stayed for just a minute and then drove sulkily away.“ Kap. 8, S. 153: „Toward dawn I heard a taxi go up Gatsby’s drive [...].“

auch noch seinen Tod auf Grund ihres Schweigens verschuldet. Die Bewegungsmaschine Automobil ist immer Ursache oder Auslöser, und funktioniert als Metapher genauso perfekt wie als tatsächlicher Gebrauchsgegenstand.

Die szenenhafte und rasche Beiläufigkeit, mit der der tödliche Unfall geschildert wird, hat starke filmische Qualitäten:

[Myrtle Wilson] rushed out into the dusk, waving her hands and shouting – before [Mr. Wilson] could move from his door the business was over. The ‘death car’ as the newspapers called it, didn’t stop; it came out of the gathering darkness, wavered tragically for a moment, and then disappeared around the next bend. Mavromichaelis wasn’t even sure of its colour – he told the first policeman that it was light green. The other car, the one going towards New York, came to rest a hundred yards beyond, and its driver hurried back to where Myrtle Wilson, her life violently extinguished, knelt in the road and mingled her thick dark blood with the dust. (S. 143-144)

Vom Standpunkt der Zeugen ist die Abfolge des Unfallgeschehens durchaus genau geschildert, bis hin zur Unsicherheit in der Beschreibung der Autofarbe. Die Schnelligkeit des Geschehens, dieser kurze Augenblick, ist ausreichende Rechtfertigung für diese Unsicherheit. Bis zu diesem Zeitpunkt ist sich der Leser, trotz einer Ahnung, nicht im Klaren, ob einer der Protagonisten in dem Unfall involviert ist. Die Erkenntnis entwickelt sich allmählich aus der Befragung der Unfallzeugen und der Verbindung zu der Geschichte insgesamt:

‘She ran out in a road. Son-of-a-bitch didn’t even stop her car.’
 ‘There was two cars,’ said Michaelis, ‘one comin’, one goin’, see?’
 ‘Going where?’ asked the policeman keenly.
 ‘One goin’ each way. Well, she [...] ran out there an’ the one comin’ from N’ York knock right into her, goin’ thirty or forty miles an hour.’
 [...] A pale well-dressed negro stepped near.
 ‘It was a yellow car,’ he said, ‘big yellow car. New.’
 ‘See the accident?’ asked the policeman.
 ‘No, but the car passed me down the road, going faster’n forty. Going fifty, sixty.’
 [...] Some words of this conversation must have reached Wilson, swaying in the office door, for suddenly a new theme found voice among his grasping cries:
 ‘You don’t have to tell me what kind of car it was! I know what kind of car it was!’ [...]
 Wilson’s eyes fell upon Tom [...]
 ‘Listen,’ said Tom, shaking him a little. ‘I just got here a minute ago, from New York. I was bringing you that coupé we’ve been talking about. That yellow car I was driving this afternoon wasn’t mine – do you hear? I haven’t seen it all afternoon.’ (S. 146-147)

Die Zeugenbefragung ist – trotz des Chaos der Situation – informativ: Der sehr schnell fahrende gelbe Wagen kann nur Gatsbys Rolls Royce gewesen sein, was sowohl Wilsons Reaktion zeigt, der Buchanan für den Besitzer und somit in dem Augenblick auch für den Fahrer hält, als auch Tom Buchanans, der sofort richtig

stellt, dass es nicht sein Wagen ist und er ihn auch nicht gefahren hat. Was Buchanan tatsächlich denkt und kurz darauf auch ausspricht ist: „The God damned coward! [...] He didn't even stop his car.“ (S. 148) Die Ungewissheit Nicks, der – genau wie Buchanan – Gatsby als Besitzer des Rolls Royce für den Todesfahrer hält, dauert nur kurz an. Schnell wird für Nick Carraway deutlich, dass Daisy gefahren ist – wahrscheinlich ähnlich „careless“ wie ihre Freundin Jordan Baker zuvor – und Gatsby bereit ist, sogar die Schuld auf sich zu nehmen, um sie zu beschützen. Daisy ist für Gatsby die Erfüllung seiner Träume, seines *American Dream* vom Erfolg. Er kann sie nicht verraten, weil er dann seinen Traum und damit seine ganze Existenzgrundlage verraten würde. Durch Gatsbys Schweigen wird der Wagen zwei Mal zum Todeswerkzeug: Indem Gatsby die wirkliche Fahrerin deckt und die Fahrerflucht kaschiert, ist er der Rache George Wilsons schutzlos ausgeliefert.²¹⁸ Gatsbys gelber Rolls Royce, der noch kurze Zeit vorher engelsgleich Licht brachte – „With fenders spread like wings we scattered light through half Astoria [...]“ (S. 74) –, ist in den Händen Daisys zum Todesengel geworden.

Sind bei der Lokomotive Kraft und Dynamik ausschlaggebend, so sind beim Automobil sein Aussehen, seine Geschwindigkeit und seine gesellschaftlichen Implikationen von Bedeutung. Stieglitz schrieb an Sherwood Anderson über den Ford: „Every time I see a Ford car something in me revolts. I hate the sight of one because of its absolute lack of any kind of quality feeling. ... They are just *ugly* things in line & texture – in every sense of sensibility in spite of the virtue of so called usefulness.“²¹⁹ Über die Möglichkeiten, die in dem Automobil stecken, die Bewegungsfreiheit, die es mindestens seinem Fahrer bietet, seine Geschwindigkeit, sagt Stieglitz nichts, außer, dass er auf seine „usefulness“ hinweist.

Dieses „hässliche Ding“ sieht Carl Sandburg in seinem kurzen Gedicht *Portrait of a Motorcar* anders:

It's a lean car ... a long-legged dog of a car ... a gray-ghost eagle car.
The feet of it eat the dirt of the road ... the wings of it eat the hills.
Danny the driver dreams of it when he sees women in red skirts and red sox in his sleep.
It is in Danny's life and runs in the blood of him ... a lean gray-ghost car.²²⁰

²¹⁸ Wilson benutzt während seiner Suche nach dem gelben „death car“ kein Auto; er bewegt sich die ganze Zeit ausschließlich zu Fuß fort (S. 167).

²¹⁹ Alfred Stieglitz an Sherwood Anderson, 5. Juli 1924, Stieglitz Collection, YCAL; zitiert aus: W.M. Corn, *The Great American Thing: Modern Art and National Identity, 1915-1935*, Berkeley/Los Angeles/London 1999, S. 23.

²²⁰ Carl Sandburg, *Portrait of a Motorcar*, aus: *Cornhuskers, 1918*; hier aus: *Complete Poems*, New York 1950, S. 106.

Das ist ein Traumwagen, ein schlankes Gebilde, das mit einem Oxymoron als „lang-beinig“ bezeichnet und dadurch feminisiert wird, darüber hinaus Hund und Adler genannt wird, doch in erster Linie ein „gray-ghost car“ ist, dessen Füße, die es gar nicht hat, den Schmutz der Straße verzehren, und dessen Flügel, die es ebenfalls nicht hat, die Hügel verzehren. Seine Schnelligkeit wird dadurch mythisiert, so dass ein anderes Wesen der Mythologie, Pegasus, in den Sinn kommt. Sandburgs Danny träumt von diesem Wagen, weil dieser Besitz ihm mehr bringen wird als nur eine simple Bewegungsmaschine. „Power“ im Sinne von Macht würde es ihm geben, die Art von Macht, die auf Erfolg folgt. Wenn Gatsby mit seinem Erfolg, dessen sichtbarer Beweis der gelbe Rolls Royce ist, glaubt, seine Traumfrau Daisy für sich zu gewinnen, so glaubt Danny, dass der „gray-ghost eagle car“ aus seinen Träumen ihm Erfolg bei Frauen bringen wird.²²¹

Dabei hat Sandburg eine sehr realistische und zugleich romantisierende Einstellung zum Automobil, jedenfalls nach Waldo Franks Einschätzung:

[...] Or he's riding home in a Ford. He's at the wheel, proud and mystical. This ain't no machine, when Carl [Sandburg] is in it. It's a symbol and a word. It's a song. It takes you to business and it takes you home. It carries your butter and eggs. It lifts your kids to your side. It sends trees, stars whizzing ... "I tell you, Ford is a great man. The Ford has increased the diameter of the average citizen's world 127 miles."²²²

In ein paar kurzen Sätzen fasst Frank die Bedeutung des Automobils, besonders des Fords in seiner Rolle als Automobil für Jedermann, für den Alltag zusammen, seine Funktion, seine Möglichkeiten, die Gefühle, die es hervorrufen kann. Er nennt den Ford gezielt „Symbol,“ „Wort,“ „Lied,“ d.h. für den Dichter Carl Sandburg ist dieser Wagen gewiß nicht ein „ugly thing“ sondern ein Zeichen des modernen Lebens, mit poetisch-romantischen Qualitäten und doch auch banalen. Vor allem aber trägt das Automobil zur Bewegungsfreiheit des „Durchschnittsbürgers“ bei, der mit seiner Hilfe viel mehr erreichen kann als es ihm zuvor möglich war und somit im wörtlichen Sinne seinen Horizont erweitert. Sandburgs und somit Dannys „gray-ghost eagle car“ kann viel mehr Wünsche und Träume erfüllen als es auf den ersten Blick den Anschein hat.

Alfred Stieglitz und Carl Sandburg beziehen gegensätzliche Standpunkte in ihrer Auffassung vom Automobil. Dafür aber kommt William Faulkner Stieglitz in

²²¹ In diesem Zusammenhang ist interessant, dass der Slang-Ausdruck „fast“ für ein „leichtes Mädchen“ in den frühen Zeiten des Automobils geprägt wurde; siehe hierzu Clay McShane, *Down the Asphalt Path. The Automobile and the American City*, New York 1994, S. 161.

²²² Waldo Frank, *Time Exposures by Search-Light*, New York 1926, S. 57-58.

einem Punkt nahe. Indem Stieglitz von der „so called usefulness“ des Automobils spricht stellt er seine Nützlichkeit und Funktionalität in Frage. Faulkner formuliert das in *Pylon*, seinem Roman über die Rastlosigkeit und Wurzellosigkeit einer Gruppe von Piloten, ähnlich:

The car moved; it accelerated smoothly and on its fading gearwhine it drifted down the alley, poising without actually pausing; then it swung into the Avenue, gaining speed – a machine expensive, complex, delicate and intrinsically useless, created for some obscure psychic need of the species if not the race, from the virgin resources of a continent, to be the individual muscles bones and flesh of anew and legless kind [...].²²³

In dem kurzen Satz, in dem Faulkner das Anfahren eines Wagens beschreibt, bedient er sich einer Reihe von Ausdrücken, die Bewegung in ihren unterschiedlichen Ausprägungen und Formen veranschaulichen: „moved,“ „accelerated,“ „drifted down,“ „swung into,“ „gaining speed.“ Die allmähliche Steigerung der Geschwindigkeit wird dem Leser vor Augen geführt und mit der Alliteration „poising without actually pausing,“ die zudem auch eine Annominatio ist, der leicht ironisch kommentierte Balanceakt der Maschine vorgeführt. Danach aber charakterisiert Faulkner das Automobil als „intrinsically useless,“ als eine Maschine, die für irgendein „obskures“ psychisches – nicht mal physisches – Bedürfnis des Menschen geschaffen wurde, um als Muskel, Knochen und Fleisch für eine „neue und beinlose,“ also bewegungslose Art bzw. Gattung zu fungieren. Diese „bewegungslose Gattung“ ist der moderne Mensch, der eine Maschine braucht, um sein Bedürfnis nach Bewegung und Geschwindigkeit zu stillen. Die „selbstbewegte“ Maschine hat im Grunde keine andere Funktion, als dem Menschen als Ersatz für seinen körperlichen (Nicht-)Einsatz zu dienen.

Faulkners Betonung des „obscure psychic need“ lässt eine Kritik an der modernen und mechanisierten Gesellschaft erkennen. Wäre das Automobil für eine wirklich „beinlose“ Art bzw. Rasse geschaffen, so wäre dieses Bedürfnis rein physisch und hätte einen real nachvollziehbaren Sinn und Zweck. Doch das „obskure psychische Bedürfnis“ ist so vielschichtig, dass es kaum fassbar ist. Es könnte ein Bedürfnis nach Macht befriedigen, genauso wie nach Unabhängigkeit. Ein Verlangen nach Ferne und Geschwindigkeit, die einen berauscht, könnte ebenfalls zu diesem „psychischen Bedürfnis“ gehören. Oder aber es hat etwas mit dem Verlangen nach Besitz zu tun, was der Idee des Statussymbols wieder nahe kommt. Die Vielschichtigkeit von Faulkners Aussage, die das Automobil einleitend als

²²³ William Faulkner, *Pylon*, 1935, S. 86.

komplexe, delikate und teure Maschine bezeichnet, um sie dann als „eigentlich nutzlos“ zu kritisieren, lässt alle Möglichkeiten zu.

Dieses „obskure psychische Bedürfnis“ verweist ganz besonders auf einen zentralen Aspekt der 1920er Jahre und der Nachkriegsgeneration allgemein: Das schnelle Leben, das Leben auf der Überholspur ist ein Leitmotiv der Dekade und wurde von vielen Künstlern thematisiert. F. Scott Fitzgeralds Leben und Werk ist exemplarisch dafür. Er und seine Frau Zelda als die klassischen Vertreter des *Jazz Age* führten die rasanten Lebensgewohnheiten der Zeit vor, lebten sie regelrecht vor, und vermittelten somit ein inzwischen fast klischeehaftes Bild der *Roaring Twenties*. Ein Text aus Fitzgeralds Notebooks ist die perfekte Veranschaulichung des *fast living*, welcher gekoppelt ist an *fast driving*:

They rode through those five years in an open car with the sun on their foreheads and their hair flying. They waved to people they knew but they seldom stopped to ask a direction or check on the fuel, for every morning there was a gorgeous new horizon and it was blissfully certain that they would find each other there at twilight. They missed collisions by inches, wavered on the edge of precipices and skidded across the tracks to the sound of the warning bell. Their friends tired of waiting for the smash and grew to accept them as sempiternal, forever new as Michael's last idea or the gloss on Amanda's hair. One could almost name the day when the car began to splutter and slow up [...].²²⁴

Hier setzt Fitzgerald eine lange, schnelle Fahrt in einem offenen Automobil als Metapher für das Leben ein. Es ist zwar nicht ungewöhnlich, das Leben als einen langen Weg darzustellen, aber dafür eine moderne, sich bewegende Maschine einzusetzen und diesen Weg zu fahren anstatt ihn zu begehen ist ein neuer, der damaligen Zeit angemessener Umgang mit dem Thema. Fünf Jahre im Leben eines jungen Paares stellt Fitzgerald dar als eine einzige, rasante Autofahrt, in der er seinen beiden Figuren die Sonne auf den Kopf scheinen lässt und ihr „fliegendes Haar“ – als Zeichen der Geschwindigkeit ihrer Fahrt – zeigt. Er schildert knapp, wie sie zwar Leuten zuwinken aber selten Halt machen und wie sie permanent *on the road* sind, um mit Jack Kerouacs Romantitel zu sprechen. Das Älterwerden, die Probleme des Alltags bezeichnet Fitzgerald als „collisions,“ denen das Paar um Haaresbreite entkommt. Und dennoch werden sie eingeholt vom Leben, dem sie hinterherjagen aber vor dem sie gleichzeitig auch davonlaufen. Fitzgerald bleibt dabei konsequent im Bild der schnellen Autofahrt, denn er beschreibt dieses Älterwerden mit den Worten: „the car began to splutter and slow up.“ Das Fahr-

²²⁴ F. Scott Fitzgerald, *Notebooks*, S. 87, Nr. 600; zitiert aus: Jan Peter Becker, *Das Automobil und die amerikanische Kultur*, Trier 1989, S. 121

zeug wird älter, abgenutzter und langsamer, es fährt nicht mehr problemlos und mit der altbewährten selbstverständlichen Leichtigkeit. Das Nachlassen seiner Geschwindigkeit, sein erstes Stottern in den sonst so fließenden und schnellen Bewegungsabläufen wirkt sich auf das von Fitzgerald beschriebene Paar aus, ist ein Spiegel seiner Entwicklung und Verfassung.

Das „psychische Bedürfnis,“ „fast living“ mit Hilfe von „fast driving“ zu stillen, wirkt bei Fitzgerald wie ein Programm der 1920er Jahre und des *Jazz Age*, deren Erfinder und zugleich prominentester Darsteller er selbst ist. Seine beiden Figuren dieser Lebensfahrt scheinen in der Tat die „legless kind“ zu repräsentieren, die William Faulkner heraufbeschwört. Fitzgeralds „open car“ ist daher auch nichts weiter als ein farb- und formloser Wagen, ohne zusätzliche Informationen über sein ästhetisches Erscheinungsbild, denn das Automobil in dieser Metapher ist nur wichtig als Bewegungsinstrument durch die Zeit.

Für William Faulkner dagegen können die „intrinsically useless“ Automobile ästhetisch ansprechend sein. Anders als Stieglitz sieht er kein „ugly thing“ in einem Automobil. Vielmehr erkennt er eine gewisse Attraktivität, ja sogar so etwas wie Erotik, was sich z.B. in seinem Roman *Sartoris* in solchen Bezeichnungen ausdrückt wie „the car was long and low and gray,“ „the long, dusty thing,“ „the gleaming long thing,“²²⁵ was wieder an Sandburgs „gray-ghost eagle car“ erinnert. Durch die ungewöhnlich häufige Betonung des Adjektivs „long“ kommt bereits Bewegung ins Spiel, weil das Bewundern seiner ganzen Länge Bewegung involviert.

In der Tat ist für Faulkner der tatsächliche Bewegungsaspekt zentraler Bestandteil in seinem Gebrauch der Bewegungsmaschinen Automobil, Eisenbahn und Flugzeug. In einem seiner ersten Romane, *Sartoris*, sind alle *Instruments of Power* vertreten, wobei der Eisenbahn hauptsächlich eine romantisierende Rolle zukommt, die den Blick in die Vergangenheit zieht, und Automobil und Flugzeug die moderne Gegenwart darstellen. Der erste persönliche Kontakt des traditionsbewussten Teils der Sartoris-Familie mit der modernen und schnellen Gegenwart ist bezeichnend:

Young Bayard came back from Memphis in his car. Memphis was seventy-five miles away and the trip had taken an hour and forty minutes because some of the road was clay country road. The car was long and low and gray. The four-cylinder

²²⁵ William Faulkner, *Sartoris*, 1929, S. 76 und S. 104.

engine had sixteen valves and eight spark-plugs, and the people had guaranteed that it would run eighty miles an hour [...]

But old Bayard just looked down at the long, dusty thing, his cigar in his fingers, and grunted.

[...] old Bayard watched them move soundlessly down the drive and watched the car pass from sight down the valley. Presently above the trees a cloud of dust rose into the azure afternoon and hung rosily fading in the sun, and a sound as of remote thunder died muttering behind it. [...]

Twenty minutes later the car slid up the drive and came to a halt almost in its former tracks. [...] Miss Jenny had worn no hat, and she held her hair with both hands, and when the car stopped she sat for a moment so. Then she drew a long breath.

“I wish I smoked cigarettes,” she said, and then: “Is that as fast as it’ll go?”²²⁶

In dieser Episode kommt alles zusammen, was das Automobil als neues Instrument der Bewegung und der Geschwindigkeit ausmacht; darüber hinaus wird auf die Gefühlswelt der Personen, die damit in Berührung kommen, hingewiesen: Ein schneller Wagen, neuestes „Spielzeug“ des jungen, von der Geschwindigkeit besessenen und sich nach dem Tod sehnenen Bayard Sartoris; die Fähigkeit des elegant wirkenden Fahrzeugs, 80 Meilen pro Stunde zu fahren, die aber auf den „clay country roads“ nicht ausgeschöpft werden können; seine technischen Details in Kurzform; das Desinteresse des alten und altmodischen Bayard; sowie die erste Fahrt mit der Großtante Jenny. Faulkner beschreibt diese Fahrt nicht, sondern lässt die Geschwindigkeit des Wagens für sich sprechen, d.h. seine Schnelligkeit ist an der kurzen Fahrzeit ablesbar und an den sich verflüchtigen Motorgerauschen in der Ferne. Die Bewegung ist hier nicht sichtbar, weil Faulkner sie nur indirekt beschreibt. Aber Tante Jennys Reaktionen, ihr offensichtliches Genießen der Fahrt, ihre Freude, ihr Stolz, ihre Atemlosigkeit, machen die Geschwindigkeit regelrecht fühlbar.

Die Geschwindigkeit, die den Raum regelrecht zusammendrückt und es schafft, Zeit zu komprimieren und dadurch zu gewinnen, ist der zentrale Bewegungsaspekt und benötigt keine Metapher: „Twenty minutes later the car slid up the drive [...]. ‘We’ve been to town,’ [Aunt Jenny] answered proudly, and her voice was as clear as a girl’s. Town was four miles away.“ (S. 77) An der Zeit, die benötigt wird, um die Entfernung zur Stadt zu überbrücken, lässt sich die Geschwindigkeit des neuen Wagens ablesen. Für Tante Jenny und auch für den alten Bayard, die an Pferdewagen gewohnt sind, ist diese Art der Fortbewegung atemberaubend.

²²⁶ Ibid., S. 76-77.

In *Sartoris* vermittelt Faulkner ein neues, verändertes Zeit- und Raumgefühl, das durch die schnelle Bewegungsmaschine Automobil herbeigeführt wird. Ganz wie Marinetti es in seinem Satz über das Töten des Raumes gefordert hatte,²²⁷ ist das Einsparen von Zeit und das schnelle und mühelose Überwinden des Raumes der zentrale Faktor für die Popularität des Automobils. Dass es als Bewegungsinstrument eine starke individualistische Komponente hat, da es bei ihm, anders als bei der Lokomotive, um den Einzelnen, um die Privatperson geht, die den Wagen so nutzen kann, wie es ihren Wünschen entspricht, fördert nur seine Beliebtheit und seinen Symbolgehalt.

Das Gefühl, das das schnelle Fahren und die mehr oder weniger kontrollierte schnelle Bewegung des Automobils seinem Fahrer vermittelt, leitet direkt über zu dem letzten *Instrument of Power* und Symbol der Moderne: das Flugzeug. Die zentrale Gemeinsamkeit der beiden Bewegungsmaschinen liegt in dem Gefühl von Abheben und Schweben, nicht mehr an den Boden gebunden zu sein, frei zu sein. Beide betonen gerade diesen Aspekt von Freiheit. Die Werbung hat sich diese Gemeinsamkeit schon in den frühen 1920er Jahren zunutze gemacht. Chrysler z.B. stellte fest, dass „[the] automobile world learns from aviation.“²²⁸ Der Text eines Werbeplakates für das Automobil der Marke Franklin [Abb. 46] ist ein Beweis dieses Statements:

Youth and progressive Americans acclaim the AIRPLANE FEEL of air-cooled motoring

Enthusiasm is running high! Everywhere you hear, "Have you tried the airplane feel of the new Franklin?"

Those who have experienced this amazing new-type performance agree that the air-cooled motoring of the new Franklin – with its greater power, faster acceleration, ability to maintain high speed continuously, greater efficiency and complete reliability – is the most forward step in automobile travel since Franklin introduced the first six-cylinder engine.

Today – with the magnificent beauty, the luxurious interior, the restful comfort and thrilling performance of Franklin – the sensational low prices have established new fine-car standards which are revising all previous conceptions of motor car value. See these astonishing new cars – then if you will take one ride you will have a new appreciation of quality-car ownership – you will know the unique *airplane feel* of driving a Franklin.

FRANKLIN AUTOMOBILE COMPANY ... SYRACUSE, N.Y.²²⁹

²²⁷ Siehe Seite 86, Fußnote 188.

²²⁸ Wie zitiert in Wilson / Pilgrim / Tashjian (eds.), *The Machine Age in America 1918-1941*, New York 1986 (Ausstellungskatalog), S. 133.

²²⁹ zitiert aus: Roland Marchand, *Advertising the American Dream. Making Way for Modernity 1920 :: 1940*, Berkeley / Los Angeles 1985.

Der neue Franklin wird dargestellt als Bindeglied zwischen Erde und Himmel. Obwohl der Wagen auf der Erde verbleibt, ist seine Technik so perfektioniert – mehr Kraft, größere Beschleunigung, das Einhalten größerer Geschwindigkeiten, Zuverlässigkeit und Leistungsfähigkeit, dabei aber auch luxuriös, schön, komfortabel –, dass er seinem Fahrer und allen, die in diesem Wagen sitzen, ein „airplane feel“ vermittelt. Das Fahren in einem Franklin fühlt sich also an wie das Fliegen in einem Flugzeug. Natürlich wendet sich die Reklame dabei an die Jugend und an die „progressiven Amerikaner,“ die den Fortschritt mit Enthusiasmus begleiten. Sherwood Anderson fasste dies 1932 zusammen: „[...] For a long time the automobile was the passion of almost every American youth and now the same feeling has been transferred to the airplane. Every male child apparently dreams of becoming another Lindbergh.“²³⁰

Lindberghs Leistung hat natürlich enorm zur Romantisierung und Popularität des Flugzeugs beigetragen. Denn obwohl das Flugzeug seine Möglichkeiten erst im Ersten Weltkrieg entfalten konnte und für nicht-friedliche Zwecke eingespannt wurde, wird dieser Aspekt in der Öffentlichkeit gar nicht oder nur wenig betont.

Die grundsätzliche Bedeutung der Luftschiffahrt und der Flugmaschine liegt nicht in ihrer militärischen, sondern in ihrer *kulturellen* Wirkung. Nicht in den Zank und Hass der Parteien soll sie eingreifen, sie soll – wörtlich genommen – „über den Parteien“ stehen. Hilft sie auf der einen Seite Weltkriege vermeiden, so fördert sie direkt den Friedensgedanken, indem sie ein Glied bildet, die Nationen zueinander zu führen, die Menschheit zu einen. Die große Einigung der Welt, die Schiffahrt, Eisenbahnen, Automobile eingeleitet haben, führt die Zeit der Luftschiffahrt weiter.[...] ²³¹

N. Sterns Aussage ist bemerkenswert, da er bereits 1909, fünf Jahre vor dem Ersten Weltkrieg, die Bedeutung des Flugzeugs für das Militär einschätzen konnte, aber bewusst seine „kulturelle“ Rolle betonte. Es fällt ganz besonders auf, wie sehr er die einigende Rolle der Bewegungsmaschinen insgesamt hervorhebt, da aufgrund ihrer Funktion, Raum schnell und zuverlässig zu überwinden, die Menschheit tatsächlich, d.h. zumindest geographisch, zusammengeführt werden kann.

Auf diesen Aspekt der Luftschiffahrt geht Henry Ford 1928 in einer Werbung mit dem Titel *Across the Fenceless Sky* [Abb. 47]²³² ein. Ein eher simpel gezeichnetes

²³⁰ Sherwood Anderson, „The Times and the Towns,“ in: Fred J. Ringel (ed.), *America As Americans See It*, New York 1932, S. 13.

²³¹ N. Stern, „Die Flugzeuge,“ in: *Die Eroberung der Luft*, Stuttgart & c 1909, S. 390; zitiert aus: Felix Philipp Ingold, *Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909-1927. Mit einem Exkurs über die Flugidee in der modernen Malerei und Architektur*, Basel/Stuttgart 1978, S. 105.

²³² Abgebildet in: Charles Goodrum / Helen Dalrymple, *Advertising in America. The First 200 Years*, New York 1990, S. 120. Einige Zeilen aus dem Text: „[...] where does man look first for help from his fellow

Flugzeug scheint über einen Waldbrand zu fliegen. Der lange Begleittext dieser Zeichnung, der wahrscheinlich von Henry Ford selbst verfasst wurde, geht auf die Fähigkeit des Flugzeugs ein, zu den entlegendsten Orten zu gelangen und Hilfe zu bringen. Eine Aufzählung dieser Hilfseinsätze bildet den eigentlichen Text. Solche humanitären Aufgaben sowie alle möglichen kommerziellen Transporte erledigt das Flugzeug schnell, sicher, zuverlässig und Nationen übergreifend. Das Flugzeug bringt Nähe in jeder Hinsicht und trägt zur „Einigung der Welt“ bei, wie es bei Stern bereits vorweggenommen wird.

Die *Instruments of Power* haben somit einen entscheidenden Anteil an der Veränderung des Lebens. Wie Alfred North Whitehead es 1925 ausdrückte: „In the past human life was lived in the bullock cart; in the future it will be lived in an aeroplane; and the change of speed amounts to a difference in quality.“²³³ „The change of speed“ ist dabei die Kernaussage. Die Maschinen haben dieses Bedürfnis nach Geschwindigkeit geweckt, um es sogleich zu befriedigen. Die Erwartungshaltung was die Art der Bewegung betrifft hat sich verändert und die Bewegungsinstrumente tragen zu der Qualität der Befriedigung der jeweiligen Erwartung bei. Im Zeitalter des Flugzeugs erscheint die Lokomotive weniger leistungsfähig und auch das Automobil ist zu langsam. Nur das Flugzeug erfüllt alle ihm gestellten Aufgaben zur vollsten Zufriedenheit.

Aber wie etwas eingeschätzt wird, liegt immer im Auge des Betrachters:

*The young man without legs has stopped still in the middle of the south sidewalk of Fourteenth Street. He wears a blue knitted sweater and a blue stocking cap. His eyes staring up widen until they fill the paperwhite face. Drifts across the sky a dirigible, bright tinfoil cigar misted with height, gently prodding the rain-washed sky and the soft clouds. The young man without legs stops still propped on his arms in the middle of the south sidewalk of Fourteenth Street. Among striding legs, lean legs, waddling legs, legs in skirts and pants and knickerbockers, he stops perfectly still, propped on his arms, looking up at the dirigible.*²³⁴

man? Upward! For across the fenceless sky first aid will come! / Florida, storm-swept ... Yokohama and Tokyo, shattered by earthquake and blasted with flame ... the Mississippi Valley, sunk in its floods [...] *all turned to the sky to re-establish communication with the outer world.* / Everywhere above the earth, it seems, planes are flying on errands of mercy, drawing mankind closer together in bonds of sympathy and understanding. [...] / *So soon has this astounding miracle of man's conquest of the sky become an accepted fact of every-day life!* / [...] The Ford Motor Company has sound industrial and commercial reasons for believing in a great epoch of air transport now being born. [...]"

²³³ Alfred North Whitehead, *Science in the Modern World*, 1925; zitiert aus: Cecilia Tichi, *Shifting Gears: Technology, Literature, Culture in Modernist America*, Chapel Hill, N.C./London 1987, S. 230.

²³⁴ John Dos Passos, *Manhattan Transfer*, 1925, S. 350.

Der junge Mann ohne Beine, der nichts mit Faulkners „legless kind“²³⁵ gemeinsam hat, erblickt am Himmel einen Zeppelin, den Vorläufer des Flugzeugs. Er registriert dieses Fortbewegungsinstrument mit wachsendem Interesse, Erstaunen, Sehnsucht. Auf seinen Armen gestützt und ansonsten bewegungslos, blickt er nach oben und ist dabei inmitten von Beinen, die in Bewegung sind. Dabei bewegt sich der Zeppelin, der im Englischen „dirigible“ heißt, also „lenkbares Luftschiff,“ ebenfalls die ganze Zeit. Dos Passos fängt die Melancholie dieser Szene mit einer beinahe schmerzhaften Präzision ein. Der behinderte junge Mann, der aufgrund seiner fehlenden Beine wesentlich näher am Boden ist und dabei von allen Seiten mit gesunden, sich auf unterschiedlichste Weise bewegend Beinen konfrontiert sieht, bemerkt den „dirigible“ als einziger. Gerade weil er sich auf eine völlig andere Art bewegen muss, nimmt er die Leichtigkeit und Schönheit der Bewegung des Zeppelins wahr.²³⁶

Der „dirigible“ erscheint in *Manhattan Transfer* wie ein Freiheitssymbol. Nicht mehr auf die Beine angewiesen zu sein, sondern sich frei in die Luft erheben zu können, über den Anderen zu schweben, erscheint aus der Sicht des behinderten Mannes als legitime Wunschvorstellung und erfüllt sich im Fliegen bzw. Schweben des Zeppelin: „Warum soll man sich noch der vier verbitterten, gelangweilten Räder bedienen, wenn man sich vom Boden loslösen kann?“²³⁷ Marinetti hätte genauso gut die Beine statt der Räder benennen können. Fliegen ist die Steigerung von Fahren, auch wenn schnelles Fahren eine ganze Weile dem Bedürfnis nach Unabhängigkeit, nach Freiheit entgegenkam.

Weltweit wurde das Flugzeug mit Enthusiasmus begleitet: Enthusiasmus für den Fortschritt, der einem so ein Fortbewegungsmittel schenkte, und Enthusiasmus für die Männer, die in der Lage waren, dieses Instrument richtig zu bewegen.

Die Köpfe der gesamten Menschheit sind zum Himmel gereckt und sind starr geworden vor Verwunderung über die Eroberung des Luftraums.
Jeder Tag bringt neue Rekorde, neue Errungenschaften und – neue Tode furchtloser Helden.

²³⁵ Siehe Seite 109, Fußnote 223.

²³⁶ Alfred Stieglitz hat 1910 sowohl einen Zeppelin aufgenommen als auch ein Doppeldeckerflugzeug [Abb. 48, 49]; beide Aufnahmen sind sich sehr ähnlich in ihrem Aufbau und eher konventionell als aufregend.

²³⁷ F.T. Marinetti, „Technisches Manifest der futuristischen Literatur,“ 11. Mai 1912; hier nach U. Apollonio (ed.), *Der Futurismus*, Köln 1972, S. 80; zitiert in: Felix Philipp Ingold, *Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909-1927. Mit einem Exkurs über die Flugidee in der modernen Malerei und Architektur*, Basel/Stuttgart 1978, S. 282.

Mir stockt, wenn ich das Dröhnen eines fliegenden Apparats vernehme, der Atem: warum denn bin nicht ich der Glückspilz, sondern ein anderer?²³⁸

Der russische Künstler und Schriftsteller Wassili Kamenski fasste diesen Enthusiasmus in seinen Erinnerungen zusammen. Ein Schwerpunkt dabei ist die Jagd nach Geschwindigkeitsrekorden. Immer wieder die Grenzen durchbrechen, schneller zu sein als die Anderen, dabei jede Gefahr missachtend, das machte den Reiz des Flugzeugs aus. Heldentaten gab es in den 1920er und 1930er Jahren genug: Es waren die Rekordhalter und die Rekordbrecher, die alleine den Ärmelkanal überquerten, alleine über den Atlantik flogen, wie Lindbergh es getan hatte, alleine die Weite Amerikas besiegten.

Diejenigen, die bei dem Versuch, einen Rekord aufzustellen, umkamen, wurden zu Helden. Die Jagd nach Geschwindigkeitsrekorden – auch wenn sie noch so sinnlos erschien – brachte viele tote Helden hervor, die bewundert und beneidet wurden. „[...] warum denn bin nicht ich der Glückspilz, sondern ein anderer?“ hatte Kamenski geseufzt. Warum ist nicht er der Glückspilz, der über allen und allem fliegt und warum ist nicht er der Glückspilz, der als Held – wenn auch als toter – verehrt wird. Dieser Satz bezieht sich auf das Fliegen als solches, aber es vermittelt auch eine unterschwellige Todesakzeptanz, denn der heldenhafte Tod eines Fliegers erscheint nichtsdestotrotz nobel und sogar sinnvoll.

Diese Art von Todesverständnis, gerade für den „Heldentod,“ findet sich mehrfach bei William Faulkner und durchläuft bei ihm eine ernüchternde Entwicklung. Faulkners Faszination mit der Fliegerei ist bekannt. Er befasste sich mit diesem Thema bereits 1926, in *Soldier's Pay*, seinem Roman über die Heimkehr eines im Ersten Weltkrieg verwundeten Piloten, der nur noch zum Sterben nach Hause zurückkehrt. Donald Mahon ist das Zentrum des Geschehens, wobei er selbst in keiner Form aktiv ist sondern bewegungs- und teilnahmslos auf seinen Tod wartet. Die Geschichte entwickelt sich innerhalb von wenigen Tagen und Donalds zwangsläufige Passivität ist Auslöser der unterschiedlichsten Reaktionen der anderen Figuren im Roman. Darunter ist auch der junge und unerfahrene Lowe, der sich fast sogar wünscht, an Donalds Stelle zu sein:

[...] Oh, God, [Lowe] thought [...]. If I had wings, and a scar
[...] War's over. Glad. Glad. Oh, God. His scar: his wings. Last time.

²³⁸ Vasilij Kamenskij, *Put' entuziasta*, 2. Auflage, Perm 1968.; zitiert aus: Felix Philipp Ingold, *Literatur und Aviatik*, S. 172-173.

He was briefly in a Jenny again, conscious of lugubrious oil and a slow gracious restraint of braced plane surfaces, feeling an air blast and feeling the stick in his hand, watching bobbing rocker arms on the horizon, laying her nose on the horizon like a sighted rifle. Christ, what do I care? seeing her nose rise until the horizon was hidden, seeing the arc of a descending wing expose it again, seeing her become abruptly stationary while a mad world spinning vortexed about his seat. [...] (S. 39-40)

Der größte „Heldenmacher,“ der Krieg, ist vorbei und Lowe sehnt sich nach der Narbe und den Abzeichen Donalds, denn diese bedeuten Respekt, Anerkennung und Bewunderung, ja sogar Erfolg, besonders bei den Frauen, wie er glaubt. Darüber hinaus hat dieses Gefühl, in der Luft zu sein, etwas Magisches. Lowe sieht – und fühlt – sich wieder in einem Flugzeug, spürt den Steuerknüppel in seiner Hand, und alles andere ist bedeutungslos: Nur das Flugzeug und der Horizont sind noch wichtig, und die Geschwindigkeit, die ihn trägt. Faulkner bedient sich bereits hier eines statischen Bildes – „seeing [the airplane] become abruptly stationary“ –, um eine überschwappende, sogartige Bewegung hervorzuheben, die eher aus einem Gefühl heraus entsteht. Bewegung und Bewegungslosigkeit sind für Faulkner oft gleichberechtigt, in ihrer Wirkung wie in ihrer Erscheinung. Dennoch betont Faulkners Formulierung gerade dieses enorme Spannungsverhältnis zwischen plötzlicher Bewegungslosigkeit – „abruptly stationary“ – sowie unberechenbarer Bewegungsdynamik – „a mad world spinning vortexed...“ – und vermittelt dadurch dem Leser ein Gefühl von Nausea und vor allem von Angst.

Das Fliegen war Donald Mahons und Lowes Aufgabe in dem Krieg, aus dem sie zurückgekehrt sind. Im Roman *Sartoris* kehrt nur Bayard zurück. Sein Bruder John starb bei einem Luftkampf. Bei der Beschreibung dieses an sich tragischen Kampfes fällt auf, dass John eher zu spielen scheint, als ernsthaft zu kämpfen:

He was zigzagging: that was why I couldn't get on the Hun. Every time I got my sights on the Hun, John'd barge in between us again, and then I'd have to hoick away before one of the others got on me. Then he quit zigzagging. Soon as I saw his sideslip I knew it was all over. Then I saw the fire streaking out along his wing, and he was looking back. He wasn't looking at the Hun at all; he was looking at me. The Hun stopped shooting then, and all of us sort of just sat there for a while. I couldn't tell what John was up to until I saw him swing his feet out. Then he thumbed his nose at me like he was always doing and flipped his hand at the Hun and kicked his machine out of the way and jumped. He jumped feet first. You can't fall far feet first, you know, and pretty soon he sprawled out flat. There was a bunch of cloud right under us and he smacked on it right on his belly, like what we used to call gut-busters in swimming. But I never could pick him up below the cloud. I know I got down before he could have come out, because after I was down there his machine came diving out right at me, burning good. I pulled away from it, but the damn thing zoomed past and did a split-turn and came at me again, and I had to dodge. And so I never could pick him up

when he came out of the cloud. I went down fast, until I knew I was below him, and looked again. But I couldn't find him and then I thought that maybe I hadn't gone far enough, so I dived again. I saw the machine crash about three miles away, but I never could pick John up again. [...]²³⁹

Bayard schildert den Tod seines Zwillingbruders John, den er miterlebt hat und nicht verwunden kann. Auch hier scheint sich ein „Held“ zu fragen, warum nicht er der Glückspilz ist, wie Kamenski sich fragte. Die Tatsache, dass Bayard sein Gegenstück, seinen Zwillingbruder, nicht mehr an seiner Seite hat, hat ihn völlig desorientiert, so als wäre er im wahrsten Sinne des Wortes „entzweit“ worden. Wild waren die Sartoris-Brüder immer. Aber der Tod des einen führt dem anderen seine Unvollständigkeit vor Augen. Das Flugzeug, als gefährliches und nicht immer beherrschbares Spielzeug, wurde von beiden Brüdern als Ventil ihrer Rastlosigkeit und Wildheit benutzt. Doch in dieser Todesszene scheint nur Bayard Angst zu haben. John wirkt gelassen, so als hätte er alles im Griff, das Flugzeug, den deutschen Kampfpiloten, die Folgen. Mehr noch: John spielt mit der Situation, macht aus dem Luftkampf eine Art Katz und Maus-Spiel, bei dem er sowohl seinem Bruder in die Quere kommt als auch dem Deutschen: „He was zigzagging: that was why I couldn't get on the Hun. Every time I got my sights on the Hun, John'd barge in between us again, and then I'd have to hoick away before one of the others got on me.“ Darüber hinaus gibt John sich als guter und respektvoller Verlierer: „Then [John] thumbed his nose at me like he was always doing and flipped his hand at the Hun and kicked his machine out of the way and jumped.“ Johns Sprung aus dem Flugzeug in die Wolken befreit ihn vollends, sowohl von den Fesseln der Flugmaschine als auch von allem, was ihn noch festhalten könnte. Dass Bayard ihn nicht mehr aus den Wolken heraus fallen sieht, dass John sozusagen in den Wolken verschwindet, ist ein zusätzlicher Beweis dieser grenzenlosen Freiheit. Nur die seelenlose Bewegungsmaschine Flugzeug stürzt ab und wird zerstört.²⁴⁰

Dass Bayard und John als Brüder zusammen fliegen und kämpfen und sich gegenseitig im Auge behalten ist nicht ungewöhnlich. Die von Richthofen-Brüder,

²³⁹ William Faulkner, *Sartoris*, 1929, S. 206.

²⁴⁰ Diese Beschreibung von Johns Fall erinnert stark an Yves Kleins „Sprung in die Leere“, der in allen Monographien des Künstlers abgebildet ist. Außerdem ist interessant, wie Bayard seine Schilderung mit Erklärungen für den Laien ergänzt, z.B. „You can't fall far feet first.“ Diese Experten-Erläuterung ist zudem eine Alliteration und wirkt in ihrer Bewegungsbeschreibung dadurch besonders brutal: Auf der einen Seite die kurzen, mit dem gleichen Laut anfangenden vier Worte, die einen sehr prägnanten Rhythmus haben, auf der anderen Seite der tödliche Fall Johns, der analysiert wird.

ebenfalls Flieger und Helden im Ersten Weltkrieg, die sogar in Amerika gefeiert wurden,²⁴¹ haben Ähnliches in ihren Erinnerungen festgehalten:

Diesmal hatte ich wieder Glück und hatte meinen zweiten Engländer an dem Tage abgeschossen. [...] Da plötzlich bäumt sich das feindliche Flugzeug auf [...] das Flugzeug stürzt. Und die Flächen des feindlichen Apparates klappen auseinander. Die Trümmer fallen ganz in der Nähe meines Opfers. Ich fliege an meinen Bruder heran und gratuliere ihm, das heißt wir winkten uns gegenseitig zu ... Wir waren befriedigt und flogen weiter. Es ist schön, wenn man mit seinem Bruder so zusammen fliegen kann. [...] – Die Freude war ganz ungeheuer. [...]²⁴²

Die Freude am Fliegen wirkt losgelöst von der Freude am Siegen. Überleben und als Sieger Hervorkommen scheinen nicht die Gründe für das Fliegerdasein zu sein. Ein deutscher Kriegspilot beschreibt seine Einschätzung:

Und dann denkt man an die Soldaten, die da unten kämpfen und sich jeden Meter blutig erobern müssen, und an die Verluste! – und ich? Wie ein Gott schwebt man über all diesen Schauern und schleudert seine Blitze auf den Feind! Man denkt an keine Gefahr, fliegt ruhig seine Bahn und tut seine Pflicht.²⁴³

Der Vergleich mit den Soldaten am Boden und mit ihrem Schicksal lässt den Piloten „wie einen Gott“ erscheinen und sein Schweben über dem eigentlichen Kriegsschauplatz gibt ihm ein Gefühl von Macht und Gelassenheit. Umso mehr, wenn man mit jemandem fliegt, der einem sehr vertraut ist, wie es z.B. ein Bruder sein kann. Das Fliegen, dieses Gefühl der Freiheit, hoch über der restlichen Welt sich zu bewegen, die Bewegung der Maschine und ihrer Flügel, die Macht über diese Maschine, das alles befriedigt und gibt einem ein ganz spezielles Glücksgefühl.

Seit Johns Tod kann Bayard dieses Gefühl nicht mehr empfinden. Er versucht permanent seine innere Leere zu überwinden mit seiner Geschwindigkeitsmanie, mit seiner Besessenheit. Hohe Geschwindigkeiten, egal ob per Pferd, Automobil oder Flugzeug erzeugt, wirken betäubend auf ihn, wie ein Alkoholrausch. Er jagt einem Idealzustand hinterher, von dem er glaubt, dass er ihn nur erreichen kann mit Hilfe rasender Geschwindigkeit und risikoreichen Handlungen. Das Gefühl der Gefahr, das gleichzeitig auch Todesnähe bedeutet, gibt ihm die Illusion, den „Glückspilzen“ nahe zu sein und birgt die Möglichkeit seiner Befreiung bzw. Erlösung durch den Tod. Maximale Bewegung bedeutet maximale Nähe zum Tod.

²⁴¹ William Faulkner war ein Bewunderer der von Richthofen-Brüder.

²⁴² aus Richthofens Erinnerungsbuch nach K. Kraus, *Weltgericht*, München, S. 192-199; zitiert aus: Felix Philipp Ingold, *Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909-1927. Mit einem Exkurs über die Flugidee in der modernen Malerei und Architektur*, Basel/Stuttgart 1978, S. 231-232.

²⁴³ ein deutscher Kriegspilot, zitiert bei K. Kraus, *Widerschein der Fackel*, München 1956, S. 177-178; hier zitiert aus: Felix Philipp Ingold, *Literatur und Aviatik*, S. 227.

Der Mythos von Ikarus und Daedalus hat in seiner modernen Ausprägung nach wie vor Wirkung und trägt entscheidend zur Idealisierung des Flugzeugs und des Fliegens bei.

Faulkner erkennt in der Rastlosigkeit seiner Generation die Furcht vor einem Leben, das zu weit entfernt ist von der Tradition aber zugleich die Moderne noch nicht wirklich verinnerlicht hat. Die Sehnsucht nach Heldentum, nach Taten mit Instrumenten der Moderne, wie das Automobil oder Flugzeug, ist nur ein Symptom für ein Zerrissensein zwischen zwei Welten. Seinen Platz in der neuen Welt zu finden ist für jemanden wie Bayard oder John das Schwierigste überhaupt. Sie verstehen sich nur über Bewegungsabläufe, die die Grenzen des Möglichen überschreiten, um aus dieser Atemlosigkeit ihre Zugehörigkeit, ihr Zentrum zu finden. Nur über die Bewegung bzw. über die Geschwindigkeit sind sie in der Lage, Ruhe zu finden.

Bayard sucht den Tod und findet ihn schließlich als Testpilot, wobei sich diese Rolle definiert durch die Potenzierung von Bewegung und Risiko ins Unermessliche. Rastlosigkeit und Wurzellosigkeit finden sich aber auch in anderen Zusammenhängen, z.B. Flugschauen und Flugwettbewerbe. Die Rekorde, wie sie von Lindbergh aufgestellt wurden, reichten bei weitem nicht aus, um den Enthusiasmus und den Rekordhunger einer ganzen Generation zu stillen. Die Flugschauen boten ein großes Potential, mit den Gefahren des Heldentods zu spielen.

1935, fast zwei Jahrzehnte nach Ende des Krieges und gute fünf Jahre nach *Sartoris*, macht Faulkner einen Flugwettbewerb zum zentralen Thema seines Romans *Pylon*. Er richtet dabei sein Augenmerk auf eine kleine Gruppe um den Piloten Shumann sowie auf einen namenlosen Reporter, der fasziniert ist von dieser Gruppe und sich ihr während ihres Aufenthalts in New Orleans anschließt.

Das Leben, das Shumann und seine Leute führen, ist rastlos und ärmlich. Wie Nomaden ziehen sie von Ort zu Ort und leben mehr schlecht als recht von den Preisgeldern. Die Gefahren und Risiken werden dabei in Kauf genommen, gehören fast wie selbstverständlich dazu. Da alles, was sie können, Fliegen ist oder damit zusammenhängt, wie z.B. Fallschirmspringen, sind sie auf das Flugzeug angewiesen. Wenn das Flugzeug nicht funktioniert, haben sie keine Möglichkeit, ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Das Flugzeug ist ihr wichtigster, ihr einziger Besitz. Doch in *Pylon* wird es nicht verherrlicht oder sentimentalisiert, genauso

wenig wie das Fliegen an sich. Es ist als ein Überlebenswerkzeug, das zu einer Gruppe Rastloser und Heimatloser gehört, bittere Notwendigkeit.

In vielen Beschreibungen in *Pylon* ist das Flugzeug mit insektenhaften Zügen ausgestattet, die ihm etwas Eigenständiges und Unberechenbares verleihen:

[...] he [the reporter] could now see the hangar itself, the glass-and-steel cavern, the aeroplanes, the racers. Wasp-waisted, wasplight, still, trim, vicious, small and immobile, they seemed to poise without weight, as though made of paper for the sole purpose of resting upon the shoulders of the dungareeclad men about them. [...] (S. 15)

Die Flugzeuge, die im Hangar stehen, werden mit Adjektiven beschrieben, die ihre Flugfähigkeit unterstreichen. Der Vergleich mit einer Wespe fällt auf: die Flugzeuge haben eine „Wespentaille“ und sind leicht wie Wespen. Darüber hinaus sind sie still, adrett und gepflegt, böse / gemein, klein und bewegungslos / unbeweglich. Sie wirken leicht wie Papier und scheinen ihr Gleichgewicht zu halten ohne dass dabei Gewicht im Spiel ist. Die Flugzeuge wirken so leicht, als ob sie sich allein durch den Luftantrieb bewegen könnten, als ob sie auf keine Maschine angewiesen sind. Wie bei vielen Insekten, gerade bei Wespen, besteht aber die Gefahr, dass sie einen stechen können, was ihre „viciousness“ ausmacht.

Insekten sind lebendige Wesen, vor denen man sich zuweilen in acht nehmen sollte. Faulkners Wiederholung des Vergleichs mit der Wespe – „[...] the six aeroplanes rested like six motionless wasps [...]“ (S. 27) – verleiht dem Flugzeug etwas Unberechenbares. Eine Maschine, die sich wie ein Insekt verhält, lässt sich nur begrenzt kontrollieren und strahlt etwas Bedrohliches aus.

Das Flugzeug kann am Himmel auch ganz anders wirken, klein und unwichtig, wie ein Fleck, was allerdings täuscht: „[...] the aeroplane was no more than a trivial and insignificant blemish against the sky [...], seeming to hang there without sound or motion [...]“ (S. 35) Die Motorengeräusche und der Bewegungsaspekt des Fliegens bzw. Schwebens, welche das Flugzeug als Maschine und als *Instrument of Power* identifizieren, sind zentral für die Flugschau und für den Wettbewerb: „[...] the aeroplanes roared up and banked around the field pylon and faded again in irregular order.“ (S. 28) Die Wendetürme funktionieren als Orientierungspunkte, als ordnende Mittelpunkte, sie ziehen die Flugzeuge an sich heran und sie stoßen sie auch wieder ab:

The six aeroplanes which for six minutes had followed one another around the course at one altitude and in almost undeviating order like so many beads on a

string, were now scattered about the adjacent sky for a radius of two or three miles as if the last pylon had exploded them like so many scraps of paper, jockeying in to land. (S. 30)

Es wird ein spannungsgeladenes und kunstvolles Bild der sechs Flugzeuge und ihrer Flugformation präsentiert: Indem sie sich eine Zeitlang völlig geordnet in der Luft bewegen und mit den Gliedern einer Kette verglichen werden, die dann, nachdem der letzte Wendeturm umrundet ist, sich am Himmel sozusagen auflösen und jedes seinen eigenen Platz einnimmt, unabhängig von den anderen, wird der Bewegungseffekt verstärkt. Auch, dass Faulkner die Flugzeuge als sechs Fetzen Papier beschreibt, hebt die Leichtigkeit und Willkürlichkeit ihrer Bewegungen in der Luft hervor.

Der namenlose Reporter in *Pylon* erlebt die Bewegung von einer ganz anderen Seite, als er sich mal als Passagier im Flugzeug, auf dem Bauch liegend, versucht: „[...] and nothing to feel but terrific motion – not speed and not progress – just blind furious motion like a sealed force trying to explode the monococque barrel in which he lay from the waist down on his stomach [...]“ (S. 221). Er spürt nur „blinde, rasend heftige Bewegung,“ die wie eine „versiegelte Kraft versucht zu explodieren, auszubrechen.“ Das, was er bei diesem Flug spürt, lässt sich nur als dynamische, gewaltvolle Bewegung erklären und hat nichts gemeinsam mit Geschwindigkeit oder Fortbewegung im eigentlichen Sinn. Diese physikalische Kraft, die das Flugzeug antreibt, erlebt der Reporter nicht als etwas Leichtes und Beschwingtes, sondern in ihrer ganzen ungezügelten, wilden und beängstigenden Wucht.

Faulkner lässt den Reporter – nicht ohne Zynismus – einen Grund formulieren für die Attraktivität des Fliegens: „I aint a racing pilot; I aint got an airplane to sleep in; I cant concentrate twenty-five miles of space at three miles an hour into six and a half minutes.“ (S. 56) In diesem Ausbruch des Reporters kommt die Vorstellung des „fast living“ mit Hilfe von „fast driving“ bzw. „fast flying“ wieder zum Ausdruck. Das Flugzeug schafft es, mit seiner Geschwindigkeit und seiner Ungebundenheit, Raum und Zeit zu konzentrieren und zu komprimieren, wie es auch Cleanth Brooks feststellte:

In *Pylon* the airplane becomes the prime symbol of rootlessness. As such, it is the perfect symbol, for it literally lifts man away from the sustaining earth. It compresses time and almost eliminates place. For many human beings its

promise to free man from his terrestrial limitations has a positive attraction, an attraction that Faulkner himself strongly felt.²⁴⁴

Shumann und seine Truppe stehen stellvertretend für diese „rootlessness,“ für das Entwurzeltsein und die Rastlosigkeit der Nachkriegsgeneration, die in den modernen Bewegungsmaschinen eine Chance, im Grunde eine Illusion, erblickte: Verlorene Zeit wieder gut zu machen, so viel wie nur irgendwie möglich nachzuholen, schnell von einem Punkt in Zeit und Raum zum nächsten zu gelangen, nicht mehr dem Leben hinterher zu laufen, sondern ihm voraus zu eilen, das war es, was man glaubte, mit den modernen Bewegungsinstrumenten erreichen zu können.

Aus dem Glauben an die schier grenzenlose Freiheit, zu der besonders das Flugzeug einem verhelfen konnte, wurde bald traurige Enttäuschung. Als die Realität die heimgekehrten Helden einholte und sie mit gefährlichen Flugwettbewerben ihren Lebensunterhalt verdienten und zugleich ihre verlorenen Träume einzufangen suchten, wurde schnell deutlich, dass nichts Romantisches, nichts Glamouröses mehr an einem Piloten ist. Das Fliegen – wenn es denn nur um den Bewegungsaspekt ging – hatte zwar kaum etwas von seiner futuristischen Dynamik und seiner enthusiastischen Romantisierung eingeübt. Der Pilot dagegen, der sich in tödliche Gefahr begab und sogar ums Leben kommen konnte, wie es mit Shumann in *Pylon* geschieht, war kein Held mehr und wurde nicht mehr gefeiert. Die alltägliche Realität, die sich seit dem Krieg immer mehr an die modernen Bewegungsinstrumente gewöhnt hatte, hatte keine Verwendung mehr für diese Helden.

In seiner Kurzgeschichte „Death Drag“ stellt William Faulkner eine unglamouröse, dafür aber umso groteskere kleine Flugschau vor. In der absurden Geschichte mit dem dramatisch klingenden Titel geht es um drei Flieger, die in ihrer heruntergekommenen Maschine von Dorf zu Dorf fliegen, um gegen Bezahlung einige Kunststücke vorzuführen, unter anderem den „Death Drag.“ Dafür wird ein

²⁴⁴ Cleanth Brooks, *William Faulkner: Toward Yoknapatawpha and Beyond*, New Haven/London 1978, S. 187. *Pylon* wurde 1957 von Douglas Sirk verfilmt als erfolgreiches Melodram. Die Rolle des namenlosen Reporters spielt Rock Hudson, eine Wahl, die auch Faulkner gefiel. Zuckerman, der das Drehbuch schrieb, hatte sich zwar nicht Rock Hudson in der Rolle vorgestellt, war aber im Nachhinein erstaunt, wie gut die Rolle mit ihm funktionierte. Sirk äußerte sich dazu wie folgt: „I wanted to use him as a drab guy with no experience but his shitty job in this drab, shitty office. Then he falls in love with the gypsies of the air ... These fliers are trying to leave the prison of society – which was terrible after the war. They think they are escaping into the air. But we are all prisoners, into the final prison, which is the grave, and death. This is something I don't think Rock Hudson understood, but for his part, as the outsider, his confusion as an actor helped.“ (Michael Stern, „*Pylon* (1935). William Faulkner: From the Folklore of Speed to Danse Macabre,“ in: Gerald Peary / Roger Shatzkin (eds.), *The Modern American Novel and the Movies*, New York 1978, S. 47).

Mann aus dem Flugzeug auf ein Automobil abgesetzt und dann wieder hoch gezogen: „Drop a man onto the top of a car and drag him off again. [...]“²⁴⁵

Die Ankunft des Flugzeugs hat etwas Gespenstisches in ihrem plötzlichen, völlig unerwarteten und unangekündigten Auftauchen:

The airplane appeared over town with almost the abruptness of an apparition. It was travelling fast; almost before we knew it was there it was already at the top of a loop [...] It was not a good loop either, performed viciously and slovenly and at top speed, as though the pilot were either a very nervous man or in a hurry, or [...] as though the pilot were trying to make the minimum of some specified manoeuvre in order to save gasoline. The airplane came over the loop with one wing down, as though about to make an Immelmann turn. Then it did a half roll, the loop three-quarters complete, and without any break in the whine of the full-throttled engine and still at top speed and with that apparition-like suddenness, it disappeared eastward toward our airport. When the first small boys reached the field, the airplane was on the ground, drawn up into a fence corner at the end of the field. It was motionless and empty. There was no one in sight at all. Resting there, empty and dead, patched and shabby and painted awkwardly with a single thin coat of dead black, it gave again that illusion of ghostliness, as though it might have flown there and made that loop and landed by itself. (S. 185)

Hier wird die völlig unerwartet eintreffende „Sensation“ mit einer Bewegung eingeleitet, die gespenstisch wirkt. Sogleich entsteht eine unbehagliche Atmosphäre, weil bei dieser „Sensation“ etwas ganz anders abläuft als unter normalen Umständen. Die Begründung, dass die unsauber geflogenen „loops“ das Resultat von Treibstoffsparen sein könnten, dämpft die Erwartungshaltung. Die „top speed“ hilft nicht darüber hinweg, dass es etwas Merkwürdiges auf sich haben muss mit dieser so plötzlich aufgetauchten und wieder plötzlich verschwindenden Flugmaschine. Als sie zum ersten Mal aus der Nähe beschrieben wird, sieht sie zusammengeflickt und „shabby“ aus, ihr schwarzer Farbanstrich ist dünn und „dead“, leblos und kraftlos. Nichts an diesem Bild erinnert auch nur im Entferntesten z.B. an Lindberghs *Spirit of Saint Louis* oder an andere berühmte Flugzeuge und ihre heldenhaften Flieger.

Ganz anders präsentieren sich Flugzeuge in Gemälden, z.B. *Aeroplane* (1928) von Elsie Driggs oder Charles Sheelers *Yankee Clipper* (1939) [Abb. 50, 51]. Beides sind Arbeiten des sogenannten *Precisionism*: Sie sind menschenleer und fokussieren das Flugobjekt, entweder wie bei Driggs fliegend in der Seitenansicht, als elegante Maschine mit klaren Formen, oder bei Sheeler als Konzentration auf

²⁴⁵ William Faulkner, „Death Drag,“ in: William Faulkner, *Collected Stories of William Faulkner*, New York 1977 (Vintage Books Edition), S. 189.

einen Ausschnitt, der zentral den Propeller eines Flügels zeigt. Nichts deutet auf Abgenutztheit oder Schmutz hin, nichts ist „shabby“ oder „dead.“ Die Flugzeuge sind elegant und blank-geputzt und wecken in erster Linie Vertrauen.

Das Heldenhafte und das Glamouröse am Fliegen wird in „Death Drag“ stark karikiert, allerdings mit tragischer Untermalung. Denn die Verzweiflung der Flieger bringt sie dazu, alles zu tun, nur um etwas Geld zu verdienen, sogar mit solch einem Wrack von Flugzeug zu fliegen und dabei Treibstoffsparen im Sinn haben. Ein kurzer Dialog zwischen einem Jungen aus dem Dorf und dem Flieger mit dem ausgesprochen gefährlichen Part beim „Death Drag“ illustriert dies besonders:

“Where you a flyer in the war, Mister?” the boy said.
 [...] “The war? Why should I fly in a war?”
 “I though maybe because of your leg. Captain Warren limps, and he flew in the war. I reckon you just do it for fun?”
 “For fun? What for fun? Fly? Gruss Gott. I hate it. I wish the man what invented them was here; I would put him into that machine yonder and I would print on his back, Do not do it, one thousand times.” (S. 192)

Die Komik, das geradezu Lächerliche dieser Situation entsteht dadurch, dass für den Jungen nur zwei Gründe existieren, um zu Fliegen: entweder weil man Pilot im Krieg war oder aus purem Spaß, aus Lust und Freude am Fliegen. Doch der Flieger ist empört über so viel Naivität: Die Fliegerei ist ihm verhasst und er würde am liebsten den Erfinder des Flugzeugs in diese „shabby“ Maschine setzen und ihm 1000 Mal auf den Rücken schreiben „Do not do it.“ Die Welt wäre besser dran ohne Flugzeuge, will er damit sagen, und dies klingt so als würde er diese Bewegungsmaschinen für „intrinsicly useless“ halten, um Faulkners Charakterisierung für das Automobil zu benutzen.²⁴⁶

Tatsächlich erweist sich das Flugzeug nicht gerade als eine gute Einnahmequelle, was sowohl in *Pylon* deutlich wird als auch in „Death Drag.“ In der Kurzgeschichte wird diese Idee auf die Spitze getrieben durch das absurde Verhalten des Fliegers, der den „death drag“ ausführen soll und dabei nur an sein Geld denkt. Die tödliche Gefahr, in der er sich befindet und die er noch verstärkt durch sein absurdes Verhalten, hat durchaus komische Züge, ja sogar etwas *Slapstick*-haftes. In erster Linie aber beweist es die verzweifelte Lage der Flieger, ihre Hoffnungslosigkeit, die so immens ist, dass sie sogar den Tod in Kauf nehmen.

²⁴⁶ William Faulkner, *Pylon*, 1935, S. 86.

1932 schrieb Norman Bel Geddes, "Speed is the cry of our era, and greater speed one of the goals of tomorrow."²⁴⁷ Die Phase der Geschwindigkeitspotenzierung begann in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert mit der Lokomotive, deren Bewegung eindimensional ist. Sie wurde von der zweidimensionalen Bewegung des Automobils allmählich ergänzt bzw. abgelöst und auf diese folgte die dreidimensionale des Flugzeugs. Kommunikative Belange wie die Beförderung von Nachrichten, Post, Gütern, etc. – angefangen beim Pony Express über die Eisenbahn bis hin zum Automobil und Flugzeug²⁴⁸ – waren von zentraler Bedeutung für die Popularisierung und Mythisierung der *Instruments of Power*.

Nach der Gewöhnungsphase an die Bewegungsmaschinen der Moderne, die 50 bis 100 Jahre bis in die 1930er Jahre hinein dauerte, hatte sich ein Selbstverständnis ihnen gegenüber entwickelt, das einerseits die gesellschaftlichen Realitäten widerspiegelte – größere Mobilität und Handlungsfreiraum, sozial-politische Komponente (Statussymbol), Zeitersparnis, Raumüberbrücker, Standardisierung der Uhrzeit, etc. – und das andererseits eine projektive Realität darstellte. Diese zeigte sich darin, dass in bestimmten Bereichen, wie z.B. Literatur und Kunst, das Phänomen Bewegung und mit ihm auch die Maschinen, die die Bewegungsfähigkeit und -freiheit unterstreichen, als mythenauglich, als symbolfähig befunden werden. Das Flugzeug als letzte bzw. jüngste Errungenschaft der Moderne wird als „ideale Ausdrucksform einer neuen Harmonie zwischen Mensch und technischem Gerät, zwischen Organismus und Apparatur, zwischen natürlicher und mechanisierter Umwelt [aufgefasst].“²⁴⁹

Bereits in den 1930er Jahren, gegen Ende der Gewöhnungsphase, hat sich eine mehr kritische Einstellung gerade gegenüber des vom Krieg so emotional befrachteten Flugzeugs durchgesetzt. Faulkners *Pylon* und seine Kurzgeschichte „Death Drag“ geben diesem Thema einen ironisierend-karikierenden Schwerpunkt, ohne dabei seine Symbolkraft und seine Tragik zu missachten.

Die drei Geschwindigkeitsmaschinen, mit deren Hilfe die Mobilität in alle Richtungen, sogar in die Lüfte, erleichtert wurde, waren von entscheidendem Einfluss für die neue Bewegungsfreiheit. Tatsächlich waren sie mehr als einfache Hilfs-

²⁴⁷ Zitiert aus Richard Guy Wilson/Dianne H. Pilgrim/Dickran Tashjian (eds.), *The Machine Age in America 1918-1941*, New York 1986 (Austellungskatalog), S. 125.

²⁴⁸ In den 30er Jahren gedrehte Filme über Piloten, die Post befördern; z.B. *Ceiling Zero* (1935), oder aber auch die Komödie *The Bride Came C.O.D.* (1941)

²⁴⁹ Felix Philipp Ingold, *Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909-1927. Mit einem Exkurs über die Flugidee in der modernen Malerei und Architektur*, Basel/Stuttgart 1978, S. 81.

mittel. Diese Bewegungsmaschinen erwiesen sich als wahre Instrumente der Kraft und der Macht, denn sie repräsentierten die neue, für alle erreichbare und offene Welt. Aufgrund ihrer enormen Popularität ebneten sie den Weg auch für die anderen *Instruments of Power*.

3. Der Rhythmus der Maschine

Die Fortbewegungsmaschinen als *Instruments of Power* waren maßgeblich an der Formung des „modernen“ Amerika beteiligt. Mit ihrer Kraft, ihrer Geschwindigkeit und ihrer Effektivität gaben sie dem Selbstwertgefühl der amerikanischen Nation Stimme und Aussehen. Darüber hinaus veränderten sie das Raum- und Zeitgefühl hauptsächlich durch ihre raumübergreifende und -umfassende Wirkung. Doch Eisenbahn, Automobil und Flugzeug, die den *American Way of Life* und den *American Dream* nachhaltig beeinflussten, waren Produkte der allgemeinen Industrialisierung, die Enthusiasmus und Kritik auf sich zog, so dass die Maschine als das technische Gerät bzw. Werkzeug schlechthin sich im Zentrum des allgemeinen Interesses befand.

Im Bewusstsein der Zwischenkriegsgeneration nimmt die Maschine eine führende Rolle ein, die weit über den technischen Aspekt, über ihr industrielles Wirkungsfeld hinausgeht. In seinem Essay über den Einfluss der Maschine auf die Kunst Amerikas fasste John Baur diese Bedeutung der Maschine zusammen:

Not only has the machine established a new esthetic of functionalism, which is perhaps its most commonly recognized contribution to modern art, but it has also been romanticized for its power and mysterious complexity, it has served as a symbol of social and economic forces, it has assumed the role of a demon, it has been a source of fantasy and humor, and it has been transformed into organic or semiorganic forms as a metaphor of the human condition.

It is perhaps characteristic of America that its first and most durable attitude toward the machine was admiration for its functionalism and, on an esthetic level, for the new beauty sensed in its precision, the clarity of its parts, and the logic of its design. [...] ²⁵⁰

Die Maschine als Oberbegriff und Kurzform für den technischen Fortschritt und die industrielle Entwicklung ist eines der stärksten Symbole der Moderne und lässt sich auf viele Lebensbereiche übertragen. Funktionalität, Kraft, Präzision,

²⁵⁰ John I.H. Baur, „Beauty or Beast? The Machine in American Art. Hero or Villain, the Machine Has Played a Major Part in the Drama of the 20th Century,“ in: Jean Lipman (ed.), *What Is American in American Art*, New York/Toronto/London 1963, S. 33.

Klarheit, Formschönheit, Gleichmäßigkeit werden mit der Maschine assoziiert. Auch in Kunst und Architektur findet die Maschine mit diesen Attributen ihren festen Platz:

The machine, which has become the dominant fact of life, we begin to see also as the bringer of a complex of arts significant to the age. Today, for the first time since the Middle Ages, we are at a new major beginning, with new dimensions, new proportions, new possibilities, new freedom everywhere asserting themselves. We have the superb fact of twentieth-century engineering, and a generation of artists competent to take the dominant fact of their own age as the basis of a new expression throughout the useful arts. The airplane, the skyscraper, the new domestic architecture, organic community design: these are the most conspicuous marks of machine-age achievement on the average man's horizons.²⁵¹

Sheldon und Martha Cheney betrachteten die Maschine als „the dominant fact of life“ und sahen sich am Anfang einer neuen, nicht nur die Kunst betreffende Epoche. Auch wenn Dimensionen und Proportionen sich nicht verändern, nicht „neu“ sein können, wie es bei den Cheneys heißt, so haben sich ihre Darstellungsformen vermehrt auf Grund der neuen Impulse und Ideen, die zu einem großen Teil von dem neuen Medium Maschine ausgehen. Der „Horizont“ des Durchschnittbürgers wurde erweitert durch die vielfältigen Möglichkeiten, die die Nutzung maschineller Erzeugnisse bot. Die Bewegung, die unterschwellig in diesem Ausdruck mitschwingt, verweist auf die räumliche wie auch intellektuelle Öffnung, auf das Überschreiten von Grenzen.

Zudem entwickelten sich viele Abläufe im Arbeitsleben aber auch im privaten Bereich nach Mustern, die von der Maschine diktiert zu werden schienen.

Die Ergebnisse der physikalischen Wissenschaften und die Leistungen der Technik stellen den Menschen vor eine neue Wirklichkeit, die nicht mehr ein Produkt der Evolution, eines organischen Prozesses ist, sondern vielmehr ein Resultat der erfinderischen und schöpferischen Tätigkeit des Menschen, des Prozesses der durchgreifenden Organisation. [...] Das Anbrechen des technischen Zeitalters bedeutet den Übergang der menschlichen Existenz vom Organismus zur *Organisation*, vom Organismus zum Mechanismus.²⁵²

Als Metapher lässt die Maschine viele auf breiter Front nachvollziehbare und verständliche Anwendungsmöglichkeiten zu. In erster Linie aber ist die Maschine ein Gerät, ein Werkzeug, das durch Kraft und Bewegung charakterisiert wird.

Maschinen sind physikalische Geräte, die den Angriffspunkt einer Kraft von einer Stelle an eine andere zu verlagern bzw. die Größe oder die Richtung der

²⁵¹ Sheldon Cheney/Martha Cheney, *Art and the Machine*, New York 1936 (rprt. New York 1992), S. 16.

²⁵² N.A. Berdiajew, *Der Mensch und die Technik*, Zürich 1971, S. 16; zitiert nach Felix Philipp Ingold, *Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909-1927. Mit einem Exkurs über die Flugidee in der modernen Malerei und Architektur*, Basel/Stuttgart 1978, S. 12-13.

Kraft oder mehrere Stücke gleichzeitig zu verändern gestatten, um auf diese Weise die Kraft zweckmäßiger einzusetzen.²⁵³

Stuart Chase greift bei seiner Definition der Maschine auf die Encyclopedia Britannica zurück und baut darauf seine Interpretation auf, die er mit seiner eigenen Erfahrung anreichert:

The Encyclopedia Britannica defines a machine as “any device or apparatus for the application or modification of force to a specific purpose.” I would go even farther and define it as any non-living contrivance to extend or modify the power of the body, or to refine the perception of the senses. Its commonest function is to transform random energy into disciplined energy. [...]

The concern of the Machine Age is not with nice distinctions in terminology, but with those particular sorts of tool – machines which are doing new and unprecedented things to modern civilization; things which no earlier civilization ever experienced; which are changing timeless concepts and habits, engendering unheard-of behaviour patterns. And from this it follows that in the last analysis it is not so much machines which we face, as it is *power*.²⁵⁴

Die Maschine wird als Erweiterung des Körpers bzw. der körperlichen Kraft und Stärke erklärt. Chase sieht seine Auffassung der Maschine bestätigt durch Henry Fords Definition der „machine age“ als „power age.“ Daher betont Chase den Maschineneinsatz als Ordnungsprinzip, indem er die Bündelung der Energie als wichtigen Faktor unterstreicht, und zugleich als Machtdemonstration erklärt, wobei er Henry Ford zitiert: „The source of material civilization is developed power. One way to use the power is through the machine, [...] we think of the machine as something in itself instead of as a method of making power effective. We speak of the ‘machine age.’ What we are entering is the power age.“²⁵⁵ Fords Formulierung der „method of making power effective“ und Chases „[transformation of] random energy into disciplined energy“ beinhalten beide die Vorstellung der straffen Organisation und weitgehenden Standardisierung.

Charles Sheelers Gemälde *Rolling Power* von 1939 [Abb. 37] spielt bewusst mit der Doppeldeutigkeit des Wortes „power,“ wie von Henry Ford vorgegeben. In seinem Bild lenkt Sheeler den Blick gezielt auf die Bewegungsmaschinerie der Lokomotive, auf ihr Räderwerk, wodurch ihre enorme Kraft zum Ausdruck kommt, aber auch die Macht, die in dieser Kraft steckt.²⁵⁶

²⁵³ Oskar Höfling, *Lehrbuch der Physik, Mittelstufe B*, Bonn 1965, 6. Auflage, S. 145; zitiert aus: Hans-Jürgen Buderer, *Kinetische Kunst. Konzeptionen von Bewegung und Raum*, Worms 1992, S. 50.

²⁵⁴ Stuart Chase, *Men and Machines*, New York 1929, S. 24-25.

²⁵⁵ Henry Ford wie zitiert in Stuart Chase, *Men and Machines*, New York 1929, S. 25.

²⁵⁶ Siehe dazu auch Kapitel II.2.6.

Die Maschine, die eine Ansammlung von Präzisionsteilen ist, wird durch eine Energieform angetrieben und in Bewegung versetzt. Das Ergebnis dieser Bewegung ist entweder ein Produkt, wie z.B. ein Automobil, oder wiederum eine andere Form von Energie, z.B. Elektrizität. Die Bewegung der Maschine ist dabei, je nach Arbeitsablauf, gleichmäßig, sie hat ihren eigenen Rhythmus. Dieser Rhythmus stellt Natur und Technik auf eine Ebene, ist aber auch eine Spiegelung des zeitgenössischen Umfeldes.

John Dewey geht in seiner Publikation *Art As Experience* (1934) mehrfach auf die Bedeutung von Rhythmus ein:²⁵⁷

[...] every uniformity and regularity of change in nature is a rhythm. The terms "natural law" and "natural rhythm" are synonymous. As far as nature is to us more than a flux lacking order in its mutable changes, as far as it is more than a whirlpool of confusions, it is marked by rhythms. Formulae for these rhythms constitute the canons of science. [...]²⁵⁸

Der Rhythmus der Natur ist Grundlage für jede Form von Rhythmus. Im Grunde bedeutet Rhythmus Ordnung innerhalb eines bestimmten Bewegungsablaufs, so dass der Ausdruck „Formel“ durchaus zutreffend ist, da jeder Rhythmus wie eine Formel mathematisch aufgeschlüsselt werden kann. Deweys Definition von Rhythmus geht daher auf die Veränderungen ein, auf die Variationen im Rhythmus, durch die er erst erkennbar wird:

[...] [Rhythm] is ordered variation of changes. When there is a uniformly even flow, with no variations of intensity or speed, there is no rhythm. There is stagnation even though it be the stagnation of unvarying motion. Equally there is no rhythm when variations are not placed. [...] The most obvious instances of rhythm concern variations in intensity [...]. There is no rhythm of any kind [...] where variation of pulse and rest do not occur. But these variations of intensity [...] serve to define variations in number, in extent, in velocity, and in intrinsic qualitative differences, as of hue, tone, etc. That is, variations of intensity are relative to the subject matter directly experienced. Each beat, in differentiating a part within the whole, adds to the force of what went before while creating a suspense that is a demand for something to come. It is not a variation in a single feature but a modulation of the entire pervasive and unifying qualitative substratum.²⁵⁹

²⁵⁷ Studien zum Thema Rhythmus waren in den Vereinigten Staaten seit Ende des 19. Jahrhunderts weit verbreitet. Besonders bekannt waren die Essays von Thaddeus Bolton, „Rhythm,“ in: *The American Journal of Psychology*, Januar 1894, und von Christian Ruckmich, „The Role of Kinaesthesia in the Perception of Rhythm,“ in: *The American Journal of Psychology*, Juli 1913; sowie Karl Büchers Publikation von 1896, *Arbeit und Rhythmus*. Siehe zu dem Thema Michael Golston, „Hidden Topographies: Ideologies of Rhythm in American Science and Aesthetics: 1890-1940,“ in: Jay Bochner / Justin D. Edwards (eds.), *American Modernism Across the Arts*, New York 1999.

²⁵⁸ John Dewey, „Art As Experience, 1934,“ in: Jo Ann Boydston (ed.), *John Dewey. The Later Works, 1925-1953, vol. 10: 1934*, Southern Illinois University 1989, S. 154.

²⁵⁹ *Ibid.*, S. 158-159.

Die Ausdrücke, die Dewey in seiner Definition heranzieht, weisen auf diverse Bewegungsaspekte hin, wobei er nur ein Mal das Wort „Bewegung“ benutzt. „Variations“, „change“, „flow“, „speed“, „velocity“, „intensity“, „beat“, „pulse“ aber auch „rest“ und „stagnation“ gehören zu den Termini, mit deren Hilfe er das rhythmische Prinzip erläutert: Rhythmus kann nur entstehen in einem Wechselspiel von Bewegung und Nicht-Bewegung, wobei Veränderungen innerhalb einer Bewegung Rhythmus kennzeichnen, sofern sie einer bestimmten Ordnung unterliegen und nicht willkürlich geschehen. Veränderung – *change* – ist dabei eine eigenwillige Bewegungsform, weil sie nicht immer einem aktiv-sichtbaren Ver- bzw. Ablauf unterliegt sondern auch unterschwellig, geradezu versteckt vonstatten gehen kann. Somit kann Veränderung die rhythmische Wiederkehr des scheinbar Chaotischen sein und ist keinesfalls in einer uniformen Bewegung zu finden. Rhythmus ist in jeder Form von Veränderung enthalten, in einem anschwellenden und nachlassenden Bewegungsablauf, einem Auf und Ab, einem steten Wachsen, einem allmählichen Verfallen.

Jede Entwicklung hat demnach ihren Rhythmus, mit schnellen und mit langsamen Phasen, mit intensiveren und ruhigeren Momenten, etc. Je gleichmäßiger und standardisierter die Bewegung, je stärker das Muster in der Veränderung hervortritt, desto mehr ist Rhythmus sichtbar. Maschinen – gleichgültig welcher Art – haben dies gemeinsam: Ihr Rhythmus ist von Anfang an wohlgeordnet und in seiner wiederkehrenden, d.h. sich wiederholenden Bewegung gut erkennbar. An diesem Bewegungsmuster lassen sich Funktionsfähigkeit und -tüchtigkeit der Maschine ablesen. Margaret Bourke-Whites *close-up*-Photographie einer Maschine in einer Maschinenhalle der *Chrysler Corporation* [Abb. 52] illustriert dies. Der riesige Rädermechanismus – erkennbar an dem Größenverhältnis zwischen ihm und dem winzig anmutenden Arbeiter daneben –, vermittelt aufgrund der Position seiner einzelnen Teile ein Miteinander, ein rhythmisches Ineinanderfassen und Drehen, weist damit auf Kontinuität und Harmonie der Bewegung und evoziert eine Perfektion des Arbeitsrhythmus. Die Produktivität und Effektivität der Maschine trägt zu ihrer ästhetischen Wirkung bei und ist einer ihrer wichtigsten Bestandteile.

Die Vielfalt des maschinellen bzw. technologischen Angebots bot enorme Möglichkeiten der kulturellen Umsetzung. Dabei gab die Maschine Bewegungsstandards vor, die sich hauptsächlich in Strukturen, in Mustern zeigten. Standardi-

sierung war somit das Ergebnis des maschinellen Einsatzes. Die menschliche Bewegung spielte eine wichtige Rolle, weil sie sich sozusagen als Vorbild anbot für maschinelle Bewegungsstrukturen und -muster. Das Bild des Menschen und das der Maschine beeinflussten sich wechselseitig. Darüber hinaus bot sich der Maschinenrhythmus als Metapher an, da seine Wiederholungen und Muster auf andere Lebensbereiche und Bildformen übertragbar waren. Somit bestimmte der Rhythmus der Maschine die verschiedenen Bewegungsvarianten, wobei er die sozio-ökonomische und technologisch-industrielle Entwicklung als eine größtenteils gleichmäßig und kontinuierlich ansteigende Bewegungskomponente definierte, als Fortschritt im wahrsten Sinne des Wortes.

3.1. Funktion und Aesthetik – Strukturen und Muster: Bewegungsstandards

Die Maschine als die Errungenschaft des modernen Lebens, war in Amerika mit einem schier grenzenlosen Enthusiasmus aufgenommen worden: „America is the land of the Machine. In no other nation is the mechanical fact so close a part of life and growth. Other nations found the Machine in their maturity. To America, it was the toy and the tool of childhood.“²⁶⁰ Waldo Franks Charakterisierung der Bedeutung der Maschine für Amerika betont, wie sehr diese junge Nation, diese „neue Welt,“ sich mit der ebenfalls neuen Erfindung anfreundete. Wie ein Kind ein Spielzeug annimmt, so hatte Amerika die Maschine angenommen. Die Entwicklung der Maschine fiel sozusagen mit der Entwicklung der Nation zusammen und sie wuchsen gemeinsam auf.

Der eigentliche Grund für diesen Fortschrittsenthusiasmus lag in der Überzeugung, mit der Maschine das ideale Hilfsmittel und Werkzeug zu haben, um insbesondere teure Arbeitszeit einzusparen. Wie im Ausstellungskatalog „The Machine Age in America 1918-1941“ (1986) deutlich gemacht wird:

[...] Historically, America has always been the land of the machine. Even the earliest Americans, faced with abundant natural resources and limited labor,

²⁶⁰ Frank, Waldo, *Our America*, New York 1919, S. 181.

looked to machines to help with their work. No machine was considered too complicated or too costly if it could save expensive man-hours. [...] ²⁶¹

D.H. Lawrence hatte sich 50 Jahre zuvor ähnlich geäußert, war dabei aber auf Grund seiner kritischen Haltung sowohl der Maschine als auch Amerika gegenüber wesentlich ironischer: „... the most idealist nations invent most machines. America simply teems with mechanical inventions, because nobody in America ever wants to *do* anything. They are idealists. Let a machine do the thing.“ ²⁶²

Die Maschine übernimmt den Part des Menschen in der Arbeitswelt und ebenfalls in vielen privaten Bereichen. Auch aus der Sicht der europäischen Kritik stellte sich dies so dar: „The Americans had built a mechanical civilization related to the desire to ‘get all you can out of the New World’ [...]“ ²⁶³ Sherwood Anderson stellte nur wenige Jahre später fest, dass „[no] men in the world have been more ingenious than the Americans in developing automatic machinery. [...] The machine dominates American life. [...]“ ²⁶⁴

Diese Einstellung spiegelte hauptsächlich die Position der 1920er Jahre wieder und wurde von vielen Historikern, Künstlern, Soziologen etc. geteilt. Stuart Chase wollte der Frage, inwieweit die Maschine das Leben in Amerika wirklich dominiert, auf den Grund gehen. Er widmete das erste Kapitel seiner Publikation *Men and Machines* (1929) der minutiösen und detaillierten Beschreibung eines Tages im Leben des modernen Menschen, in dem viele Maschinen eine wichtige Rolle spielen, um dann in ihrer Summe, wie er betont, eine eher untergeordnete Bedeutung einzunehmen.

The first thing that I hear in the morning is a machine - a patented alarm clock. It calls and I obey. But if I do not feel like obeying, I touch its back, and it relapses humbly into silence. Thus we bully each other, with the clock normally leading by a wide margin. [...]

I arise and go into the bathroom. [...] I turn various faucets and a mixing valve, and a nickel dial studded with little holes showers me with water. Depending on the season, I may snap on electric lights and an electric heater. Downstairs, if it chances to be either the first or the fifteenth day of the month, I take a can with a very long nose, and oil an electric motor which blows petroleum into my furnace, a motor which runs the washing machine, and a motor which operates my refrigeration engine. Meanwhile an electrical range is cooking my breakfast,

²⁶¹ Richard Guy Wilson / Dianne H. Pilgrim / Dickran Tashjian (eds.), *The Machine Age in America 1918-1941*, New York 1986 (Ausstellungskatalog), S. 26-27.

²⁶² D.H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature*, 1923; zitiert aus: Leo Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York 1964, S. 145.

²⁶³ Walter Lionel George, *Hail Columbia! Random Impressions of a Conservative English Radical*, New York / London 1921, S. 172-175; zitiert und paraphrasiert nach: George Harmon Knoles, *The Jazz Age Revisited. British Criticism of American Civilization During the 1920s*, Stanford, CA/London 1955, S. 31.

²⁶⁴ Sherwood Anderson, „The Times and the Towns,“ in: Ringel, Fred J. (ed.), *America As Americans See It*, New York 1932, S. 13.

and on the table slices of bread are being heated by an electrical toaster which makes a buzzing sound in its vitals, and then suddenly splits open when the toast is browned to a turn. [...] Before I leave the house, the whine of the vacuum cleaner is already in my ears.

Vom Aufwachen bis zum Verlassen des Hauses, um zur Arbeit zu fahren, sind verschiedene technische Geräte involviert, die so banale Abläufe wie das Aufwachen an sich, das Waschen, das Frühstück erleichtern. Wärme und Licht, mit Hilfe von Elektrizität gewonnen, sind dabei zentrale Elemente. Chase weist aber auch auf die Sorgfaltspflicht hin, die der Mensch gewissen Geräten gegenüber hat, um sie am Laufen zu halten. Er rundet das morgendliche Bild im eigenen Heim ab, indem er noch die Möglichkeiten aufzählt, die Waschmaschine, Staubsauger, Kühlschrank bieten. Die Maschine erweist sich bereits im privaten Bereich als ein Mittel um Bewegung zu erzeugen oder zu erleichtern und welches zumindest Zeitersparnis nach sich zieht. Dabei weisen die verschiedenen technischen Hilfsmittel im Haushalt ihren eigenen Rhythmus auf, der wie in *The Sounds of the City* oder bei den *Instruments of Power* an ihren Geräuschen, dem „buzzing sound“ oder dem „whine,“ erkennbar ist.

Doch der von Maschinen geregelte Tag setzt sich weiter fort. Der Weg zur Arbeit, der gleichzeitig der Weg in die Stadt ist, wird von Maschinen bestimmt:

I go to the garage, and by proper and sometimes prolonged manipulations, start explosions in six cylinders of an internal combustion engine. With foot and hand, I put the revolving crank shaft in touch with the rear wheels, and proceed to pilot the whole mechanism to the station, passing or halting before three sets of automatic signal lights as I go. At the station, I cease operating machinery and resign myself to another man's operation of an enormous secondary mover, fed by a third rail from a hydroelectric turbine at Niagara Falls. I cannot glance out of the window without seeing a steamboat on the Hudson River, a steam shovel on the speculative real estate development, a travelling crane on a coal dock, or a file of motor cars on any street. Every so often comes the faint roar and silver glint of an airplane, winging its way above the river.

Chase führt hier die modernen Bewegungsinstrumente Automobil, Zug und Flugzeug an und ergänzt diesen Paragraphen mit weiteren Hinweisen auf die Errungenschaft der Elektrizität, die imstande ist, Chaos in Ordnung zu verwandeln. „Automatic signal lights,“ gehören dabei zu den primären Ordnungsregulatoren, die die Bewegung des Menschen von einem Ort zum anderen sicher gestalten.

Der Weg zum Büro, nachdem Chase bzw. sein Alter-Ego „der moderne Mensch“ den Bahnhof verlassen hat, könnte wegen des enormen Verkehrsaufkommens gefährlich werden, doch er hält sich bei seiner Bewegung durch die Stadt an Regeln,

die aus Verkehrschaos einen geordneten Verkehrsfluss machen und das Sicherheitsrisiko minimieren.

[...] I then spend ten minutes walking just three blocks. If I tried to shorten this time appreciably, I should most certainly be killed by a machine. Instead, I look down into an enormous pit where the day before yesterday, according to the best of my recollection, there stood a solid brownstone house. Now it is an inferno of swarming men, horses, trucks, pile drivers, rock drills, steam shovels, clacking pumps, and preparation for erecting a gigantic steel derrick. From across the street comes the deafening rat-tat-too of riveters.

Der kurze Gang durch die Stadt, diese kurzen 10 Minuten, während der er sich auf seine Beine verlassen muss, führt ihn häufig vorbei an neuen Baugruben, in denen es nur so wimmelt von Arbeitern, Lastwagen, allen möglichen lauten technischen Geräten und chaotisch anmutender Geschäftigkeit. Der Anblick immer mehr neuer Stahlgerüstbauten, aus denen in kurzer Zeit Wolkenkratzer entstehen werden, gibt einen Einblick in die überschäumende Energie, mit der Neues entsteht. Darüber hinaus hebt dieser Hinweis auf die baulichen Veränderungen in der Stadt die Vorstellung der lauten, pulsierenden Großstadt hervor, in der Menschenmassen, Automobile, neue Baustellen zum normalen modernen Alltag gehören.

Doch Chases Tag hat noch nicht richtig angefangen. Jetzt erst betritt er das Gebäude, in dem sich sein Arbeitsplatz, sein Büro befindet:

I enter my office building and a machine shoots me vertically towards the roof. I step into a large room, stopping for a moment on the threshold to sort out the various mechanical noises which lend a never-ending orchestral accompaniment to all my working hours in town. The sputter of typewriters; the thud as the carriage is snapped back; the alternate rings and buzzes of the telephone switchboard; the rhythmic thump of the adding machine; the soft grind of a pencil sharpener; the remorseless clack of the addressograph and the mimeograph. During the day I make and receive about twenty calls upon the telephone. I crank an adding machine from time to time. I may operate a typewriter for an hour or so. Meanwhile my eye can seldom stray long from my watch, if the day is to be got through with at all. [...]

Das Bürogebäude wirkt wie ein Ameisenstaat, in dem auf allen Ebenen ein stetes Treiben herrscht. Eine Maschine, die den Namen „Aufzug“ trägt, bewegt sich schnell und kraftvoll nach oben und befördert so die Menschen auf alle Etagen. Als erstes wird Chase von den verschiedenen „mechanischen“ Bürogeräuschen empfangen, die er als „never-ending orchestral accompaniment“ bezeichnet. Die Geräuschkulisse aus Telephonklingeln, Schreibmaschinengeklapper, Menschenstimmen, etc. wirkt zwar chaotisch, hat aber ebenfalls einen eigenen rhythmischen

Charakter, ein wiedererkennbares Muster, das die Geschäftigkeit und Effizienz der Bürowelt widerspiegelt.

Stuart Chases Bewegung zurück nach Hause ist eine Umkehr des morgendlichen Ablaufs: „In the evening I reverse the morning process. [...]“ Sein Fazit ist, dass sein täglicher Kontakt mit den modernen Maschinen im Schnitt zwei Stunden nicht übersteigt. Diese detaillierte Betrachtung dient ihm dazu, besser abschätzen zu können, ob die vielen Maschinen einen schädlichen Einfluss auf ihn und somit auch auf seine Mitmenschen haben könnten, wie viele Kritiker behaupten. Seiner Meinung nach aber ist der effektive Gewinn, den der Mensch durch den Einsatz von Maschinen, durch ihre Hilfe hat, viel wichtiger und größer, als jede mögliche „depression,“ die er durch den Umgang mit ihnen erleiden könnte, zumal es immer eine Möglichkeit gibt, den Maschinen aus dem Weg zu gehen. Ein Sklave der Maschine ist er nicht, genau so wenig wie seine Mitmenschen es sind.

So far as I am aware, no permanently evil effects befall me by virtue of these two mechanical hours. I suffer from no prolonged monotonies, fatigues or repressions. The worst moments are dodging street traffic and hearing its roar, riding in the subway, changing tires and cleaning out the incinerator. When the telephone becomes unduly obstreperous, I go away and leave it. By far the most fatiguing noise in my office is the scraping of chair legs on the hard composition floor - and chairs I believe antedated Watt. All the depressions that I suffer from direct contact with machinery are certainly compensated for by the helping hand it holds out to me - a calculator for figuring percentages, an oil heater which requires no stoking, a reading lamp which does not have to be trimmed and filled, an elongated radius of travel possibilities, a car for errands, together with the genuine thrill which often comes from controlling its forty horses.

I do not feel like a slave, though of course I may be one all the same. [...] As I look about the United States, the most mechanized nation under the sun, I have reason to believe [...] that the number of those bound intimately to the rhythm of the machine is a small percentage of the total population, while there are probably more people with contacts remoter than mine than with closer contacts. [...] ²⁶⁵

Chase, der ebenfalls vom „rhythm of the machine“ spricht, gelingt es in diesem Kapitel, eine positive Atmosphäre zu schaffen und auszubauen, indem er Relationen herstellt. Zeit und Effizienz sind dabei seine Maßstäbe. Seine Ausführungen unterstreichen die Tatsache der rhythmischen Wiederholung von Abläufen, die sich wie ein wiederkehrendes Muster verhalten. Sie weisen aber auch auf die enorme Vitalität und Energie hin, mit der sich die industriellen Produkte ihren festen Platz in jedem Bereich des modernen Lebens erobert haben. Margaret Bourke-Whites Photographie der Maschinenhalle der *Chrysler Corporation* [Abb.

²⁶⁵ alle vorhergehenden Zitate aus Stuart Chase, *Men and Machines*, New York 1929, S. 1-6.

52], die eine perfekte Illustration der enormen maschinellen Kraft ist, illustriert auch ihre Erklärung, dass

Dynamos are more beautiful ... than pearls. [...] any important art coming out of the industrial age will draw inspiration from industry, because industry is alive and vital. The beauty of industry lies within its truth and simplicity: every line is essential and therefore beautiful.²⁶⁶

In dieser Einschätzung, die auf der Tatsache der „industrial age“ beruht, wie Margaret Bourke-White die Moderne bezeichnet, und die eine Verbindung von Aesthetik und Funktion darstellt, ist sie auf einer Linie mit vielen ihrer Künstlerkollegen, allen voran Louis Lozowick. Sein Essay für den Katalog der „Machine-Age Exposition“ von 1927 vermittelt die Bedeutung der *machine age*, die auch *industrial age* und *power age* genannt wird von seinen Zeitgenossen und Kollegen und schließlich doch nur *the American Century* bezeichnet:

The history of America is a history of gigantic engineering feats and colossal mechanical construction. ... The dominant trend in America today is towards an industrialization and standardization which require precise adjustment of structure to function which dictate an economic utilization of processes and materials and thereby foster in man a spirit of objectivity excluding all emotional aberration and accustom his vision to shapes and colors not paralleled in nature. The dominant trend in America of today, beneath all the apparent chaos and confusion, is towards order and organization which find their outward sign and symbol in the rigid geometry of the American city: in the verticals of its smoke stacks, in the parallels of its car tracks, the squares of its streets, the cubes of its factories, the arc of its bridges, the cylinders of its gas tanks. Upon this underlying mathematical pattern as a scaffolding may be built a solid plastic structure of great intricacy and subtlety. The artist who confronts his task with original vision and accomplished craftsmanship will note with exactitude the articulation, solidity, and weight of advancing and receding masses, will define with precision the space around objects and between them; he will organize line, plane, and volume into a well knit design. ... The true artist will in sum objectify the dominant experience of our epoch in plastic terms that possess value for more than this epoch alone.²⁶⁷

Lozowicks Essay definiert die Moderne, wie sie sich in Amerika präsentiert. Er sieht Amerika als das Zentrum der Industrialisierung und Standardisierung, da hier funktionsorientierte und ökonomische Arbeitsprozesse (Taylorism, Fordism) entwickelt wurden sowie eine neue Formensprache. Darüber hinaus betrachtet Lozowick die von der Mechanisierung und dem Ingenieurwesen erlernte und übernommene Organisation und Ordnung als Grundlage für die moderne Kunst

²⁶⁶ Margaret Bourke-White, *Portrait of Myself*, New York 1963, S. 40; zitiert nach: R.G. Wilson / D.H. Pilgrim / D. Tashjian (eds.), *The Machine Age in America 1918-1941*, New York 1986 (Ausstellungskatalog), S. 30.

²⁶⁷ Louis Lozowick, „The Americanization of Art,“ Machine-Age Exposition, New York: *Little Review*, 1927, S. 18-19; zitiert aus: Gail Stavitsky, et al., *Precisionism in America, 1915-1941: Reordering Reality*, Montclair/New Jersey 1994 (Ausstellungskatalog), S. 153.

und Architektur, die sich der Logik der Mathematik und Geometrie bedienen, als Maßstab für industrielle und zugleich für künstlerische Aufgabenstellungen. Präzision und Klarheit formuliert er somit als Ziel sowohl der Maschinenwelt als auch der Kunst. Auch der Wirtschaftswissenschaftler Stuart Chase unterstützt mit seiner Einschätzung Lozowicks Ausführungen: „The machine has ruthlessly destroyed a whole age of art, but is busy creating a new age.“²⁶⁸

Standardisierung ist ein zentrales Element in Lozowicks Essay und wird auch von Chase sehr positiv gesehen. Die Effizienz der Industrie ist erst dann wirklich gewährleistet, wenn die Arbeitsabläufe der Maschinen einen bestimmten Rhythmus, ein Muster erzeugen, welches seinerseits vom Arbeiter aufgegriffen und umgesetzt wird. Henry Fords Fließband ist das beste Beispiel für die Standardisierung von Arbeitsabläufen. Doch hier bekommt Rhythmus einen etwas anderen Schwerpunkt als John Dewey es beschrieben hatte. Für Dewey sind die geordneten Veränderungen in einem Muster für die Schaffung von Rhythmus verantwortlich. Bei Fords optimierten Arbeitsprozessen entsteht Rhythmus aus der Wiederholung, aus den „repetitive patterns.“

Of necessity, the work of an individual workman must be repetitive – not otherwise can he gain the effortless speed which makes low prices and earns high wages. Some of our tasks are exceedingly monotonous, but then, also, many minds are monotonous – many want to earn a living without thinking, and for these men a task which demands no brains is a boon. We are always looking for brains and men with brains do not long stay in repetitive work. After many years of experience in our factories, we have failed to discover that repetitive work injures workmen. In fact, it seems to produce better physical and mental health than non-repetitive work.²⁶⁹

Ford stellt fest, dass die monotonen Arbeitsprozesse zu dieser „effortless speed,“ dieser mühelos-leichten Geschwindigkeit führen, auf der die Massenproduktion beruht, die ihrerseits verantwortlich ist für die niedrigen Preise und die hohen Löhne. Ein Arbeitsprozess- und Konsum-orientierter Kreislauf ist in Gang gesetzt, dessen sich wiederholende Abläufe notwendig sind, um das erwünschte Ergebnis zu erzielen. Der Rhythmus der Wiederholung ist dabei zentrales Element, bereichert durch die Idee der Standardisierung, die sowohl die Prozesse als auch die Produkte erfasst. Stuart Chase gibt erneut einen Einblick in die Umsetzung diverser Überlegungen in reale Arbeitsprozesse:

²⁶⁸ Stuart Chase, *Men and Machines*, New York 1929, S. 328.

²⁶⁹ *Ibid.*, S. 158-159.

What is the objection, Mr. F.J. Schlink asks us, to standards for *units* of length, mass, time, temperature; to standard *sizes* for screw threads, bolts, nuts, invoice forms; to the *definition* of a horsepower, a speed *rating* for locomotives; to *specifications* for cement, paint, cold-rolled steel bars, the fat content in milk; a standardized *method* for the erection of a steel bridge?
Standards are cardinal in science and technology; they are implicit and often excellent in mass production. [...] ²⁷⁰

Standardisierung geht somit über Arbeitsprozesse und Massenproduktion hinaus. Sie umfasst Bereiche des Lebens, in denen Richtung, Größe, Zeit, Geschwindigkeit, Inhalte, Materialien und Stoffe verschiedener Art gemessen, reguliert, gewogen, formalisiert, berechnet, organisiert werden. Dadurch entstehen neue Muster und Rhythmen, deren Formelhaftigkeit ein Standardisierungsmerkmal ist. Dass Standardisierung die wichtigste Grundlage für die Massenproduktion ist und somit gerade mit den sozial-ökonomischen Verhältnissen der 1920er Jahre einhergeht, untermauert die Interpretation dieser Zeit als „Konsumgesellschaft.“ Sie weist aber auch darauf hin, dass Grenzen existieren: Eigenständiges Denken, Individualität, gehören nicht zu den Merkmalen, die wirklich gefordert sind bei einem Arbeiter, der am Fließband steht.

Als weitere Auswirkung der Standardisierung kann das *Ready-Made* betrachtet werden, das eine „Erfindung“ Marcel Duchamps in seiner New Yorker Zeit der 1910er Jahre ist und das auf der Vorstellung der Serie, der rhythmischen Wiederholung, des Musters basiert. Doch Harmonie und Ordnung, ebenfalls im Seriellen enthalten, ist in der amerikanischen Kunst mehr noch unter der Überschrift *Precisionism* zu finden. Charles Sheeler gehört zu den bekanntesten Vertretern dieses Stils der 1920er und 1930er Jahre. „A picture by Sheeler has the clear, sharp, cold beauty of one of our modern machines, the severe impersonality of a mechanical drawing“²⁷¹ war 1925 der Kommentar eines Kritikers. Sheelers *Rolling Power* [Abb. 37] ist ein perfektes Beispiel für die Klarheit und kühle Aesthetik der präzisionistischen Stilrichtung. Das starke Interesse an Mustern und Strukturen drückt der Künstler aber auch in Werken aus, die nicht in den Bereich der Maschine und der Industrie gehören: *Home, Sweet Home* (1929) [Abb. 53] z.B. zeigt einen Innenraum, ein Wohn- oder Esszimmer, welches fast als *close-up* präsentiert wird: drei Flickenteppiche, ein Ofen, eine Treppe, ein Holztisch und eine -bank, ein Stuhl sind zu sehen, doch nur der Stuhl ist ganz sichtbar. Alle anderen Objekte

²⁷⁰ Ibid., S. 275.

²⁷¹ Wie zitiert in: Richard Guy Wilson / Dianne H. Pilgrim / Dickran Tashjian (eds.), *The Machine Age in America 1918-1941*, New York 1986 (Ausstellungskatalog), S. 218.

sind an- bzw. abgeschnitten, nur ein Ausschnitt ist zu sehen, doch gerade dadurch wird das jeweilige Muster betont. Ob es das Muster der einzelnen Teppiche ist, oder das des Schattens, den der Stuhl wirft, die sichtbaren Objektausschnitte und ihre Platzierung im Bild unterstreichen die Präzision und Klarheit, die Einfachheit der Darstellung, die rhythmisierenden Formen der Muster.

Der fast „mensenleere“ *Precisionism* ist ein Symptom der *Machine Age*, die ihrerseits die Serie, die Wiederholung, zum Prinzip erhob und Standardisierung gewissermaßen als „Maßeinheit“ etablierte. Strukturen und Muster, in ihrer Klarheit und Reduktion ästhetisch ansprechend, hoben die Produkte der Industrialisierung und die Maschine als ihr Werkzeug auf eine künstlerische Ebene und erfüllten zugleich Schönheitsansprüche und Funktionalität. Im Diskurs über die Maschine, ihre Funktion und ihre Aesthetik, bleibt der Mensch aber dennoch ein zentrales Element.

3.2. mechanomorph – anthropomorph: Die menschliche Bewegung und das Bild der Maschine

We are living in the age of the machine. Man made the machine in his own image. She has limbs which act; lungs which breathe; a heart which beats; a nervous system through which runs electricity. The phonograph is the image of his voice; the camera the image of his eye. The machine is his “daughter born without a mother.” That is why he loves her. He has made the machine superior to himself. That is why he admires her. Having made her superior ... he endows the superior beings which he conceives in his poetry and in his plastique with the qualities of machines. After making the machine in his own image, he had made his human ideal machinomorph.²⁷²

Paul Havilands berühmte Aussage von 1915 basiert auf eine besondere Akzeptanz der Maschine und ihrer Bedeutung für die Moderne. Der Mensch steht am Anfang des Erschaffungsprozesses der Maschine, die nur die logische Fortentwicklung seiner Fähigkeiten und Möglichkeiten ist. Zudem hat der Mensch sie nach seinem Abbild geschaffen, sie anthropomorph gemacht. Die biblische Entstehungsgeschichte wird auf eigenwillige, geradezu blasphemische Weise auf die moderne Welt übertragen, doch das Ergebnis ist eine Tochter, die ohne Mutter geboren wurde, weil sie keine braucht. Durch ihren Körper fließt Elektrizität, die Antriebs-

²⁷² Paul Haviland, in: 292, September/October 1915; hier zitiert nach: Susan Fillin Yeh, *Charles Sheeler and the Machine Age*, Ann Arbor/MI 1983, S. 23.

energie der Moderne. Es sind dabei die kleinen Maschinen, wie der Phonograph und die Kamera, in denen menschliche Eigenschaften zu maschinellen Lösungen umgewandelt wurden. Der Umkehrschluss liegt dabei auf der Hand: Wenn der Mensch die Maschine mit seinen Eigenschaften versehen hat und er als Modell für sie diente, dann ist der ideale Mensch maschinenähnlich, hat Eigenschaften, die die Maschine mit sich bringt, wie z.B. Präzision, Logik, Dynamik.²⁷³

In vielen Arbeiten Picabias aus den 1910er Jahren ist diese Vorstellung perfekt umgesetzt, unter anderem in *Ici, c'est ici Stieglitz* (1915), einem Portrait von Alfred Stieglitz als Photoapparat, und in *Portrait d'une jeune fille Américaine dans l'état de nudité* (1915), in dem die nackte junge Amerikanerin eine Zündkerze ist. Ein Produkt der *Machine Age* charakterisiert bzw. symbolisiert eine Person, womit das Mechanomorphe in den Vordergrund tritt. Bei Stieglitz ist die Kamera natürlich in jeder Hinsicht ein Erkennungszeichen, denn sie ist sein eigentliches Auge, das nicht nur sieht sondern auch festhält. Dabei bleibt der Photograph immer mobil, denn die Kamera als Gerät ist so klein, dass sie leicht überall hin mitgenommen werden kann. Die *jeune fille Américaine* dagegen ist die idealisierte „daughter born without a mother.“ Die Zündkerze, die fundamental ist für das Funktionieren diverser Benzinmotoren, wie z.B. des Automobils, ist eine der wichtigsten Errungenschaften der modernen Welt, deren Symbol die Vereinigten Staaten von Amerika sind. Sie gibt den eigentlichen – elektrischen – Energieanstoß, damit der jeweilige Motor in Bewegung kommt. Picabia sieht die junge Amerikanerin ebenfalls voller Energie und elektrisierender Kraft und er impliziert, dass sie diese Energie weitergibt, dass ihre Weiblichkeit sich zu einer ganz neuen, dynamischen, modernen und auch provozierenden Form entwickelt hat. Picabia äußerte sich 1915 – in dem Jahr, in dem seine beiden Maschinenportraits entstanden – zu diesem Thema:

Almost immediately upon coming to America, it flashed on me that the genius of the modern world is machinery.... In seeking forms through which to interpret ideas or by which to expose human characteristics I have come at length upon

²⁷³ Die Grenzen zwischen Mensch und Maschine gestalten sich durchaus fließend. Das Interesse an diesen grenzüberschreitenden Wesen – Roboter, Androide, etc. – ist bereits im 19. Jahrhundert zu beobachten und weitet sich im 20. Jahrhundert sehr stark aus. Ein ganzer Industriezweig entsteht aus diesem Interesse, der hauptsächlich auf den Begriff „science fiction“ (in Literatur und Film) zusammengefasst werden kann. Besonders der Film hat sich der mehr oder weniger anthropomorphen Wesen angenommen: *Metropolis* (1926), *2001: A Space Odyssey* (1968), *The Terminator* (1984), die *Star Wars*-Reihe (der erste Film 1977), *The Bicentennial Man* (1999), *A.I.* (2001), sind nur einige wenige Beispiele dafür. In allen Filmen geht es um anthropomorphe Wesen, die sich immer stärker dem tatsächlichen Mensch-Sein nähern (Pinocchio-Syndrom).

the form which appears most brilliantly and fraught with symbolism. I enlisted the machinery of the modern world and introduced it into my studio.²⁷⁴

Seine Begegnung mit Amerika hat ihm die Bedeutung der Maschine, ihre enorme Symbolkraft, und ihre Einsatzmöglichkeiten deutlich gemacht. Amerika gab ihm den Anstoß für seine Art der Interpretation von Charakteren, für seine Art, die Maschine einzusetzen.

Umberto Boccionis *Einmalige Formen in der Kontinuität des Raumes* von 1913 [Abb. 54] dagegen portraituren den idealen futuristischen Menschen, der kraftstrotzend voran schreitet, in voller Bewegung gezeigt wird, wobei sein Körper Raum dynamisch verdrängt und zugleich einnimmt. Diese Formen sind tatsächlich „a mixture of man, energy, and machine [...],“ um Stephen Kern zu zitieren.²⁷⁵ Ersetzt Picabia die menschliche Form komplett durch eine für sie jeweils charakteristische Maschine, geht Boccioni den entgegengesetzten Weg und sucht nach einer Verbindung zwischen Mensch und Maschine in einer neuen Form, in „einmaligen Formen.“ Stephen Kerns Beschreibung der Skulptur Boccionis betont wie stark Bewegung als motivierendes Element in die Darstellung des idealisierten Maschinenmenschen Eingang gefunden hat.

The head is a montage of skull, helmet, and machine parts with a sword hilt for a face. The forward thrust of the figure is balanced by calves that are shaped like exhaust flames, suggesting propulsive energy and speed of movement. Its thigh muscles are contoured for strength and aerodynamic efficiency. The torso is armless, but the shoulders, fanned out like budding wings, suggest another source of continuous movement. The chest is shaped to withstand air pressure [...] The body has the pliability of a wing and the hardness of steel; it is driven by muscle, machinery, and fire. Boccioni [...] attempted to reconcile Bergson's relative and absolute motion and created an image of modern man that transcended traditional shapes and proportions as Nietzsche's overman transvaluated all values. With this sculpture the culture of speed made its most eloquent statement.

Die *Machine Age* findet sich in dieser dynamisch-abstrahierten Figur²⁷⁶ repräsentiert, in der Bewegung vor lauter geballter Dynamik flammenähnliche Züge angenommen hat. Für die amerikanischen Künstler bot sich weder Picabias noch Boccionis Darstellungsform als ideale Lösung an. Der Mensch wurde nicht zur Maschine, indem er maschinenähnliche Züge annahm, indem er der Maschine immer ähnlicher wurde. Er wurde zur Maschine, weil die Erwartungshaltung ent-

²⁷⁴ Francis Picabia, zitiert in „French Artists Spur on an American Art,“ in: *The New York Tribune*, October 24, 1915, Sektion 4, S. 2; zitiert aus: Barbara Haskell (ed.), *Charles Demuth* (Ausstellungskatalog), New York 1987-1988, S. 131-132.

²⁷⁵ Stephen Kern, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge/Mass. 1983, S. 122-123.

²⁷⁶ Jacob Epstein's *The Rock Drill* (1913-1915) [Abb. 55] ist eine weitere Abstraktionsform des roboterhaften Idealmenschen, der fast eine Einheit bildet mit der Maschine, die er bedient.

sprechend war: Die Effizienz und Leistungsfähigkeit der Maschine waren das Ziel, nicht ihr Aussehen; die Harmonie im Umgang mit der Maschine war das Ziel, nicht die Verwandlung in eine Maschine. Lewis W. Hines Photographie *Powerhouse Mechanic* von 1925 [Abb. 56] setzt den Menschen als zentrales Element ein, welches eine perfekte Linie mit der Maschine bildet, indem die menschliche Form und die Form der Maschine sich aneinander anpassen. Der Mensch hat aber immer noch die Kraft in seinen Händen und Armen, er bewegt sich, kann sich der Maschine zu- oder abwenden, kann sozusagen Hand an sie legen.

Diese Form des Miteinander von Mensch und Maschine findet ihren Ausdruck auch in einem Photoportrait des Künstlers Louis Lozowick, von seinem Kollegen Ralph Steiner 1930 aufgenommen [Abb. 57]. Die Maschine, ein Räderwerk aus vielen ineinandergreifenden Teilen, nimmt gute drei Viertel des Bildes ein und ist somit das dominierende Element. Lozowick steht vor der Maschine, sichtbar ist er nur bis zu den Schultern. Eine wirkliche Beziehung zu der Maschine scheint auf den ersten Blick nicht zu existieren. Aber Lozowick ist ein wichtiger Teil der Komposition: Er fügt sich perfekt ein und steht doch für sich, womit seine Haltung gegenüber der Maschine als positiv ausgezeichnet wird. Darüber hinaus ist sein Kopf im Bildvordergrund, was suggeriert, dass die Maschine selbst keinen hat, aber einen braucht, um sowohl ihre Funktion zu erfüllen als auch ihre Aesthetik ausdrücken zu können.

Bei Dos Passos finden sich mehrfach Kommentare zum Motiv des Mechano- bzw. Anthropomorphen. In seinem Theaterstück *Garbage Man* (1926) drückt er die futuristische Position des mechanomorphen Menschen aus und kommt damit Boccionis *Einmaligen Formen* sehr nahe:

Comrades, from this day we must make ourselves machines, machines of brass and nickel, we must turn our hearts into dynamos, our blood into electric current.

...

We must have no more flesh and blood. Failure is the law of flesh and blood.

We have invented every conceivable kind of machine; killing machines, fighting machines, feeding machines, swimming machines, flying machines; Man is the last machine we must invent.

The electric current that burned out our comrade's life must burn all softness, all tenderness out of our lives. We must be steel automatons. (*Plays* 155)²⁷⁷

Der Mensch aus „brass and nickel“ mit einem Dynamo als Herzen und Elektrizität statt Blut in den Adern ist die Forderung, um das Versagen endgültig auszu-

²⁷⁷ John Dos Passos, *Garbage Man*, hier zitiert nach: Hartwig Isernhagen, *Ästhetische Innovation und Kulturkritik. Das Frühwerk von John Dos Passos, 1916-1938*, München 1983, S. 75-76.

schließen. Der Mensch als die letzte Maschine, die noch erfunden werden muss, stellt sich dar als „steel automaton,“ ohne jedwelche Gefühle, und ist die logische Fortsetzung nach der Erfindung all der anderen Maschinen, die in Dos Passos Aufzählung von Bewegung und auch von Gewalt gekennzeichnet sind.

Die Macht, die Dos Passos der Maschine zuspricht, steht im Gegensatz zu der Macht, die Henry Adams in seiner *Education of Henry Adams*, hauptsächlich im Kapitel XXV, „The Dyamo and the Virgin (1900),“ formuliert. In der Jungfrau – nach religiös-kulturellem Verständnis – sieht Adams nicht das Symbol für Schönheit und Kunst, sondern das Symbol für „force“: „She [the Virgin or Venus] was goddess because of her force; she was the animated dynamo; she was reproduction – the greatest and most mysterious of all energies; all she needed was to be fecund.“ Der mittelalterliche Madonnenkult erfährt bei Adams eine Umgestaltung: Göttin und Dynamo haben die (metaphorische) Fähigkeit der (Re-)Produktion und sind daher machtvolle Instrumente und Symbole ihrer jeweiligen Kultur.

Henry Adams mechanomorphe Metaphorik, mit der er die Jungfrau beschreibt, ist ein wichtiger Bestandteil der modernen Wahrnehmung von Mensch und Maschine. Bei Dos Passos ist sie häufiger zu finden. So durchläuft der Maschinenmensch aus *Garbage Man* eine Veränderung. In *A Pastoral* beschreibt der Autor seinen Protagonisten Thomas im metaphorischen Sinne als Maschine:

But he [Thomas] was not satisfied; he had learned to do all the little tasks about the farm, but there was nothing he did really well. It was this desire to excell [sic], if only in the most humble sphere, that had driven him from his home, from his occupation. [He despairs of ever attaining satisfaction; but then, one day, they all go out to mow grass.] But Thomas had quite forgotten himself. He was a machine whose strokes fell evenly on the long yielding grass. ... At last he felt himself gradually awakening, as if from a trance. ... Thomas felt a strange triumph, as he heard the praise of his companions. ... Now he almost wished there was more hay to cut. Here was one thing, at least, he could do well.²⁷⁸

Indem Thomas im Heumähen – einer nicht industriellen Tätigkeit – etwas gefunden hat, worin er wirklich gut ist, eine beachtenswerte Leistung erbringt und das Lob seiner „companions“ bekommt, fühlt er sich nicht nur als Maschine sondern er ist eine Maschine: „He was a machine whose strokes fell evenly on the long yielding grass.“ Effizienz und Leistung, die Gleichmäßigkeit seiner Bewegungen, seine Unermüdlichkeit machen ihn zur Maschine. Er braucht keine Elektrizität in seinen

²⁷⁸ John Dos Passos, „A Pastoral,“ S. 11-13; hier zitiert nach: Hartwig Isernhagen, *Ästhetische Innovation und Kulturkritik. Das Frühwerk von John Dos Passos, 1916-1938*, München 1983, S. 77.

Adern und auch wenn er weiterhin aus Fleisch und Blut ist, seine gezielte Art die Arbeit zu bewältigen, seine Schnelligkeit und seine Konzentration, lassen die Maschinenmetapher zu, denn Thomas ist mechanomorph in seiner Effizienz.

In einem seiner Essays über den Dichter Carl Sandburg arbeitet Waldo Frank genau mit diesem Gegensatzpaar „machine“ und „peasant“:

Lumberly and largely, with a peasant's mind, [Carl Sandburg] moves through the Machine of our world. [...]

It began already with his father who was a Swede and a peasant, and who turned the arm used to a plow, to the laying of iron rails. The American machine thus forced the peasant brawn to its own brash end. One could wax plaintive about that. Yet here is Sandburg, a whole race of Sandburgs, turning the American machine to the confident advantage of their own peasant innocence. The joke is on the Iron Beast. A primitive, prowling among dynamos; a singer reclining on a city lot full of ash-cans, as if it were a mead; a blower of delicate bubbles among incandescent lamps. Carl marks the balance the shift, which may save us dwellers in a Machine. And he's as real, oh, quite as real, as his mangled brothers whose peasantry and song the Machine has perished.²⁷⁹

Für Waldo Frank ist der schwedische Bauer nach wie vor präsent. Die Maschine ist nicht der Bauer, die Maschine ist Amerika. „[The] Machine of our world,“ „the American machine“ nennt Frank sie. Damit zeigt er Amerika in permanenter Bewegung, immer fordernd, immer bestimmend. Sandburg hat es dennoch geschafft, trotz der Abkehr vom einfachen bäuerlichen Leben und der Hinwendung zum modernen, seine „peasant innocence“ zu seinem Vorteil zu nutzen. Im Herzen, so glaubt Waldo Frank, ist Sandburg ein Bauer und ein „primitive“ geblieben, auch wenn er sich zwischen Dynamos bewegt. Diese Unschuld hat ihn vor der Maschine gerettet und ist auch die Rettung von „us dwellers in a Machine.“

Diese metaphorische Annäherung des Menschen an die Maschine findet sich gerade in den 1910er und 1920er Jahre häufig in Beschreibungen von Bauarbeitern. Das Errichten der Wolkenkratzer, dieser Wunderwerke der modernen Architektur, führten zu einer besonderen Anerkennung, ja sogar Bewunderung des Bauarbeiters:

[...] here is a “steel bird.” He is the man who rivets skyscrapers together. He is restless, adventurous, courageous and gay. He earns big money, is a mighty spender and a sporty dresser. He is often killed, but while he lives, he *lives*, and swaggers. The Power Age exalts his personality.²⁸⁰

Stuart Chases kurze Beschreibung des „steel bird,“ des Mannes, der die Stahlkonstruktion des Wolkenkratzers sozusagen zusammenschraubt, fasst alle wichtigen

²⁷⁹ Waldo Frank, *Time Exposures by Search-Light*, New York 1926, S. 55.

²⁸⁰ Stuart Chase, *Men and Machines*, New York 1929, S. 144.

Merkmale zusammen: Er nennt den Arbeiter „Stahlvogel,“ wobei „Stahl“ auf seine Arbeit mit diesem Material verweist und „Vogel“ auf die extremen Höhen, in denen sich der Arbeiter bewegt [Abb. 21, 22]. Somit verbindet Chase Organisches mit Anorganischem, Natur mit Zivilisation. Weiter beschreibt er den Arbeiter als „rastlos, abenteuerlustig, mutig und fröhlich,“ der viel Geld mit seinem Job verdient und das er auch gerne wieder ausgibt. Denn die Gefahr, der sich der „steel bird“ aussetzt, ist erheblich und während der Ausübung umzukommen ist nicht ungewöhnlich. Geld ist daher die ideale Kompensation, um sich ein gutes Leben zu gönnen, so lange es währt: „[...] while he lives, he *lives*, and swaggers.“ Chase betont die Lebensfreude, diese unbändige Lust am Leben, die den „Stahlvogel“ voller Stolz umhermarschieren lässt. Vor allem aber ist die moderne Zeit wichtig für seine Charakterisierung, denn, wie Chase es ausdrückt, „The Power Age exalts his personality.“ Diese Stärkung bzw. Erhöhung der Persönlichkeit des „steel bird“ kommt einer Erschaffung gleich. Erst die Moderne mit ihren Errungenschaften hat dieses Wesen, diese spezielle Form des Bauarbeiters, ermöglicht. Der „steel automaton,“ der in Dos Passos' *Garbage Man* herbeigeseht wurde, dieses kühle, gefühlsarme, mehr als mechanomorphe Wesen, ist nicht zu finden in der Realität der Großstadt. Hier lässt eine Metapher wie die des „steel bird“ die Grenzen zwischen organischem und anorganischem Leben verschwinden und stellt sich als Realität der Moderne dar.

Der Arbeiter der Moderne ist generell eine heroisch anmutende Gestalt, wie sie aus dem Futurismus und später dem Sozialistischen Realismus besonders bekannt ist. Auch in Amerika finden sich Darstellungen, die übermenschliche Kraft, Tatendrang, Willen und Mut für das Neue vorführen:

But it is only when we are suddenly confronted with the presence of the first working man – his naked perspiring shining torso in dramatic agitation against the glare of the ovens – that we lose this sense of religion and terror and we realize the power of Man –

All our confidence in him, frustrated and crushed at first, rushed with vehemence into us and we sing a paeon in celebration of Man, him, the Conqueror, claiming and seizing the Promethean fire and marching ever forward to new conquests.²⁸¹

Joseph Stella, der aufgrund seiner italienischen Herkunft stark der Ideenwelt des Futurismus verbunden war, beschreibt das Bild eines typischen Helden der Arbeit, der „the power of Man“ perfekt vermittelt. Die Aesthetik seines nackten,

²⁸¹ Joseph Stella, „Pittsburgh Notes,“ (ca. 1921-1925), in: *Paul Kellogg Papers, Folder 194, Social Welfare History Archives, University of Minnesota Libraries, Minneapolis*; hier zitiert nach: Barbara Haskell (ed.), *Joseph Stella*, New York 1994 (Ausstellungskatalog), S. 204.

„dramatisch“ agierenden Oberkörpers, der an die Linienführung in Lewis W. Hines *Powerhouse Mechanic* [Abb. 56] erinnert, wird wirkungsvoll vor den Widerschein der Öfen platziert. Dadurch theatralisiert und mythisiert Stella die Arbeitssituation, denn diese Form der Heroisierung des Arbeiters ist fern der Realität. Das Bild des vorwärts marschierenden Eroberers zeigt zwar keinen Eroberer von Kontinenten, dafür aber jemanden, der sich in der von Maschinen dominierten Arbeitswelt behaupten muss.

Trotz des Fortschrittsenthusiasmus bleibt die Kritik an der Maschine nicht aus. Zwar wurde sie in Amerika erst in den 1930er Jahren laut, nachdem die *Roaring Twenties* mit dem Börsenkrach zu ihrem Ende gekommen waren. Erst durch die tiefgreifenden sozial-politischen Umwälzungen, die sich in den 1930er Jahren ereigneten auf Grund der veränderten ökonomischen Situation, verändert sich auch die Einstellung gegenüber der Maschine als nutzbringendem Werkzeug. Ihre Dominanz wurde immer mehr gefürchtet. In John Steinbecks *Grapes of Wrath* von 1939 finden sich viele kritische Hinweise auf die neue, eher skeptische Annäherung an die Maschine. Allein die Tatsache, dass die Maschine den Menschen ablöst, ihm die Arbeit und somit auch sein Heim wegnimmt, ist die stärkste Kritik und lässt tiefe Furcht vor der Übermacht der eigentlich als Hilfsmittel gedachten mechanischen Apparate entstehen. Das Vertreiben der *sharecroppers* von ihrem Land, weil ein einzelner Mann auf einem modernen Traktor ausreicht, um mehrere Landparzellen schneller und effektiver zu bearbeiten und zu bewirtschaften als es jemals den Farmern möglich gewesen ist, macht deutlich, wie verwundbar die Position des Menschen ist und wie leicht die Maschine die Überhand gewinnen kann.²⁸² Daher bekommt der sehr whitmaneske Ausdruck „The power of Man“ in den kritischen 1930er Jahren einen ganz anderen Beigeschmack, den Whitman selbst nicht hätte nachvollziehen können, weil er die Situation, unter der Dominanz der Maschinen zu leiden, niemals kennen lernte.

[...] Man hat die Menschen mit den Maschinen verwechselt. Man sollte die Maschinen dezimieren, statt die Menschen. Wenn später einmal die Maschinen selbst und allein marschieren, wird das mehr in der Ordnung sein. Mit Recht wird dann alle Welt jubeln, wenn sie einander zertrümmern.²⁸³

²⁸² Diese Fähigkeit des Traktors führte jedoch auch zu seiner Mythisierung, so dass aus Furcht eine fast mythische Überhöhung eines mechanischen Objekts erfolgte.

²⁸³ H. Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, München 1927, S. 34; zitiert aus: Felix Philipp Ingold, *Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909-1927. Mit einem Exkurs über die Flugidee in der modernen Malerei und Architektur*, Basel/Stuttgart 1978, S. 257.

Ein solches Szenario²⁸⁴ drückt ein tiefes Misstrauen gegenüber der Maschine aus und zugleich auch eine Form von Hilflosigkeit. Es ist mit den Maschinen wie mit den Geistern, die man rief: Der Mensch hat die Maschine nach seinem Abbild geschaffen, um ihn zu unterstützen und ihm neue Möglichkeiten zu eröffnen; doch sie übernimmt immer mehr Funktionen, die eigentlich dem Menschen vorbehalten waren, weil sie leistungsfähiger ist, exakter arbeitet, gezielt und konzentriert dabei vorgeht, und somit die Fehlerquote gering gehalten wird. Und schon merkt der Mensch, dass er die Maschine nicht mehr los wird, dass sie fester, unverzichtbarer Bestandteil seines Lebens ist und er immer mehr auf sie angewiesen ist und sie ihn schließlich in die Statistenrolle drängt.

Mitte der 1930er Jahre formulierte Lewis Mumford diese Angst vor der Maschine aus der Sicht des schwachen Menschen, der nicht fähig ist, ihr die Stirn zu bieten:

[...] Those who use machinery because they are incapable of facing the stream of life and directing it, those who seek order in automats because they lack the discipline and courage to achieve order in themselves, become the victims of their instruments and end by becoming mere attachments to a mechanical contrivance. [...] ²⁸⁵

Mumford betont zwar, dass es am Menschen liegt, wie weit er der Maschine die Macht überlässt aus lauter Bequemlichkeit oder aus Schwäche. Der Mensch wird nur dann ein simples Anhängsel einer mechanischen Erfindung, wenn er nicht fähig ist, sein Leben selbst in die Hand zu nehmen und ihm Ordnung und Richtung zu geben. Charley Chaplin, der mit Komik sozialkritische Themen karikierte und dem Kinopublikum nahe brachte, nimmt sich genau dieses Themas an in seinem letzten Stummfilm, den er fast zehn Jahre nach Ende der Stummfilmära drehte: *Modern Times* (1936) ist ein Loblied auf „the Power of Man.“ Der Verlust der Individualität des Menschen auf Grund der Standardisierung hauptsächlich der Arbeitsprozesse und der darauf folgenden Erwartung an den Menschen, sich des Maschinenrhythmus anzupassen, durchbricht Chaplin mit seiner gewohnt ironisierenden und karikierenden Interpretation der zeitgenössischen Problematik. The „Power of Man“ ist gefährdet, denn die Maschine wird zum Maßstab, an dem der Mensch sich messen muss. Eine der berühmtesten Szenen aus dem Film zeigt den

²⁸⁴ Das Zitat erinnert überraschend stark an den Film *The Terminator*, USA 1984, in dem ein Androide aus der Zukunft, einer Zeit, in der die Maschinen herrschen und die Menschen auszurotten versuchen, in die Vergangenheit geschickt wird, um die Geburt eines Rebellen seiner Zeit zu verhindern. In dieser Geschichte ist von entscheidender Bedeutung die Vorstellung, dass man Ereignisse der Gegenwart beeinflussen, ja verändern kann, wenn man in die Vergangenheit eingreift.

²⁸⁵ Lewis Mumford, „The Metropolitan Milieu“ (1934), in: Lewis Mumford, *City Development. Studies in Disintegration and Renewal*, Westport/Conn. 1973, S. 46.

Arbeiter Charley wie er zwischen das Räderwerk der Maschine gerät [Abb. 58], ein Teil von ihr wird, dabei immer lachend und kokettierend seinen Job erledigen will, Schrauben anziehend und dabei immer perfekt die Bewegung des Räderwerks nachvollziehend. Der kleine Arbeiter Charley kann gar nicht mehr mit dem Schrauben aufhören, er bewegt sich wie eine Maschine, bewegt sich wie ein Automat, ist nicht mehr zu bremsen.

Die Maschine als Bestandteil des Fortschritts und der technologischen Errungenschaften ist die Grundlage für die Entwicklung Amerikas zur industriellen Macht. Doch nur zusammen mit der Leistungskraft des Menschen, seines Arbeitseinsatzes und seines Einfallsreichtums bzw. seiner Erfindungsgabe, wird Amerika zu einer der führenden Industrienationen.

3.3. Die progressive Industrienation: Betriebsamkeit, Geschäftigkeit, Wachstum

Die Verehrung, die der Maschine entgegengebracht wurde, hatte nicht nur sozio-ökonomische Hintergründe sondern auch kulturelle. Bereits bis Mitte des 19. Jahrhunderts hatte sich die Maschine ihren Platz erobert im amerikanischen Bewusstsein und wurde sehr wohlwollend und positiv eingestuft. Thoreau, Hawthorne, Emerson, Melville, Mark Twain, sie alle äußerten sich in der Regel mit Bewunderung über die Maschine und die Industrialisierung, vor allem im Hinblick auf die Entwicklung Amerikas zu einer fortschrittlichen, modernen und selbstbewussten Nation.

Fortschritt war in Amerika jedoch kein gleichmäßig ansteigender Prozess, sondern lief explosionsartig ab, wie Leo Marx in seiner Publikation *The Machine in the Garden* betont: „[In] America progress is a kind of explosion. [...] Never has there been anything like the violent coming together of advanced art and savage nature.“²⁸⁶ Besonders interessant ist, dass Leo Marx die Maschinenteknologie als „advanced art“ bezeichnet. Dies weist auf eine bis in die 1930er Jahre weit verbreitete Betrachtungsweise hin, die die Industrialisierung und die neuen Techno-

²⁸⁶ Leo Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York 1964, S. 203.

logien als eigenständigen kulturell-künstlerischen Ausdruck des modernen Amerika sah. Der Ingenieur wurde dadurch ebenfalls als Künstler verstanden. Von ihm wurden wichtige kreative Impulse für Architektur und Kunst erwartet:

There is a great new race of men in America: the Engineer. He has created a new mechanical world. ... It is inevitable and important to the civilization of today that he make a union with the architect and artist. This affiliation will ... end the immense waste in each domain and will become a new creative force.²⁸⁷

Doch diese Art von „explosion,“ von der Leo Marx spricht, dieser plötzliche, explosionsartige Wandel von einem weitläufigen, gewissermaßen jungfräulichen Land in eine moderne Industrienation ist typisch für das Tempo, das Amerika allgemein vorlegt. Die Vorteile, die die industrielle Entwicklung und die Maschine mit sich brachten, ob es sich dabei um Produktionssteigerung handelte, um Kosten- und Leistungseffizienz, Geschwindigkeitserhöhung, Wohlstand, etc. schlugen sich auch im kulturellen Bereich nieder. Bis zur Großen Depression 1929 wurde die Industrialisierung sehr positiv betrachtet, was sich in Architektur, Kunst, Literatur und besonders in der Kulturkritik niederschlug.

There is no country in the world ... where machinery is so lovely as in America. I have always wished to believe that the line of strength and the line of beauty are one. That wish was realized when I contemplated American machinery. It was not until I had seen the waterworks at Chicago that I realized the wonders of machinery; the rise and fall of the steel rods, the symmetrical motion of great wheels is the most beautifully rhythmic thing I have ever seen.²⁸⁸

Diese Feststellung des *fin de siècle*-Aestheten Oscar Wilde kommt Picabias Aussage²⁸⁹ sehr nahe, insofern, als dass auch er in Amerika die Schönheit der Maschine für sich entdeckt hat. Amerika ist der Auslöser, der ihm die Aesthetik der Maschine, ihren Rhythmus und ihre symmetrischen Bewegungsabläufe nahe gebracht hat. Picabia durchschaut die Maschine, wenn auch auf eine idealisierende Art, und ist dadurch in der Lage, sie in seine Kunst einzubauen. Wilde sieht ebenfalls die moderne Aesthetik, die Kraft und den Rhythmus der Maschine und es ist durchaus bemerkenswert, dass ein *decadent* wie er in Amerika die Maschine hervorhebt.

²⁸⁷ Jane Heap, „Machine-Age Exposition,“ in: *The Little Review*, Spring supplement 1927, S. 36; zitiert aus: Miles Orvell, „Inspired by Science and the Modern: Precisionism and American Culture,“ in: G. Stavitsky, et al., *Precisionism in America, 1915-1941: Reordering Reality*, Montclair/New Jersey 1994 (Ausstellungskatalog), S. 54.

²⁸⁸ Oscar Wilde nach einem Besuch in Amerika 1883; wie zitiert in: John Kouwenhoven, *The Arts in Modern American Civilization*, S. 173; hier zitiert aus: R.G. Wilson / D.H. Pilgrim / D. Tashjian (eds.), *The Machine Age in America 1918-1941*, New York 1986 (Ausstellungskatalog), S. 274.

²⁸⁹ „Almost immediately upon coming to America, it flashed on me that the genius of the modern world is machinery....“; Francis Picabia, zitiert in „French Artists Spur on an American Art, in: *The New York Tribune*, October 24, 1915, Sektion 4, S. 2; zitiert aus: Barbara Haskell (ed.), *Charles Demuth*, New York 1987-1988 (Ausstellungskatalog), S. 131-132.

Zwischen Picabia und Wilde liegen 20 Jahre Entwicklung, in denen der industrielle Fortschritt einen riesigen Sprung nach vorne gemacht hat. Wie David E. Nye erläutert: „The history of American industrial development can be divided into three periods on the basis of its power sources: water, steam, electricity. Each of these forms of power generation dictated the size, the location, and the form of industry [...].“²⁹⁰ Die Elektrifizierung des Landes ist dabei zwar die letzte Station in der Entwicklung, hat aber den stärksten Einfluss und Einwirkung auf die Kunst.²⁹¹ Alleine das elektrische Licht ermöglicht Wahrnehmungen, gerade von der Großstadt, die z.B. das Kerzenlicht nicht bietet. Die Nacht wird nicht nur hell, sie wird bunt und lebendig, voller Bewegung und Energie:

Lights go on all along the entire twenty-five mile long Broadway. ... This is, the Americans say, the Great White Way. It is really white and one really has the impression that it is brighter there at night than in the daytime. ... The street-lamps, the dazzling lights of advertisements, the glow of shop-windows and windows of the never-closing stores, the lights illuminating huge posters, lights from the open doors of cinemas and theatres, the speeding lights of automobiles and trolley cars, the lights of the subway trains glittering under one's feet through the glass pavements, the lights of inscriptions in the sky. Brightness, brightness, brightness. ...²⁹²

Wladimir Majakowskis etwas übertriebene Darstellung des Broadway ist ein einziges Lichtermeer, ganz und gar erschaffen von Elektrizität. Fortschritt, Wohlstand, Reichtum, die ganze Energie des panamerikanischen Symbols New York werden auf diese Art gut sichtbar für jeden vorgeführt. Doch nicht nur der ausländische Besucher erkennt die Bedeutung der Elektrizität für die Vitalität und die Wirkung der nächtlichen Stadt:

In the daytime Harlem looks kinda dirty, and the people a little drab and down. But at night, man, it's a swinging place, especially Spanish Harlem. The lights transform everything into life and movement and blend the different colors into a magic cover-all that makes the drabness and garbage, wailing kids and tired people invisible. Shoes and clothes that by day look beat and worn out, at night take on a reflected splendor that the blazing multi-colored lights burn on them. Everyone seems to develop a sense of urgent rhythm and you get the impression that you have to walk with a sense of timing.²⁹³

Piri Thomas stellt den Unterschied zwischen *daytime*-Harlem und Harlem *at night* dar: Die elektrische Beleuchtung verleiht der sonst so „kinda dirty“ und der „a

²⁹⁰ David E. Nye, *American Technological Sublime*, Cambridge, Mass./London 1994, S. 109.

²⁹¹ Siehe zu dem Thema Elektrizität David E. Nyes Publikation *Electrifying America. Social Meanings of a New Technology*, Cambridge, Mass./London 1990.

²⁹² Vladimir Mayakovsky, *My Discovery of America*, in: Wiktor Woroszyński (ed.), *The Life of Mayakovsky*, London 1972; zitiert aus: David E. Nye, *American Technological Sublime*, Cambridge, Mass./London 1994, S. 193.

²⁹³ Piri Thomas, *Down These Mean Streets*, New York 1967; zitiert aus: Nye, David E., *American Technological Sublime*, Cambridge, Mass./London 1994, S. 390.

little drab and down“ Atmosphäre etwas Magisches und macht daraus ein „swinging place.“ Bewegung und Vitalität, Lebensfreude und auch Illusion finden sich an dem eher schmutzigen und heruntergekommenen Stadtteil nur aufgrund des elektrischen Lichts, welches wie ein Weichzeichner-Filter in der Photographie wirkt. Alles bekommt, wenn auch verschwommen, Farbe und Leben, einen eigenen vorwärtsdrängenden Rhythmus.

Die von der Elektrizität verändert wirkende nächtliche Stadt bietet nur das äußere, erleuchtete Erscheinungsbild der amerikanischen Vorstellung des industriellen Wachstums und der Leistungskraft. Ein weiteres Zeichen für die Vitalität und Aufbaufreude sowie für den enormen Fortschrittsenthusiasmus ist in Darstellungen von Betriebsamkeit zu finden, wie z.B. in George Bellows *New York* von 1911 [Abb. 59]. Bellows gibt einen Eindruck des *hustling and bustling* der Stadt wieder, der Lebendigkeit und der Geschäftigkeit, wie sie in einer verkehrsreichen und von Menschen nur so wimmelnden Straßenkreuzung zu finden ist. Fast 30 Jahre später hat sich kaum etwas verändert,²⁹⁴ wie Ralph Steiners Filmstill *The City* (1939) [Abb. 60] zeigt: Die Stadt ist nach wie vor voller Menschen und Automobile in Bewegung. Auch Thomas Hart Benton konzentriert sich auf rege Geschäftigkeit. *City Building* aus der Serie *America Today* (1930-1931) [Abb. 61] zeigt hauptsächlich die körperliche Kraftanstrengung, die notwendig ist, um die Stadt aufzubauen. In *Boom Town* (1928) [Abb. 62] stellt Benton die Geschäftigkeit in einer von Bohrtürmen umgebenen kleinen Stadt dar. Autos, eine vorbeifahrende Lokomotive und viele Menschen, sogar eine Gruppe raufender Männer, bringen Bewegung ins Bild. Die Atmosphäre, die diese Arbeit ausstrahlt, vermittelt einen Eindruck von Aufbau und Aufbruch, von Geschäftstüchtigkeit und Pionierleistung, von rasantem Wachstum und abrupt verlaufender Entwicklung.

Ein besonders wirkungsvolles Symbol des kraftvollen und explosionsartigen „progress“ in Amerika ist natürlich die Fabrik selbst, deren Präsenz im 19. Jahrhundert meist in abgelegenen Landschaften gesucht werden musste.²⁹⁵ Im 20. Jahrhundert allerdings geht die Fabrik sozusagen in die Stadt:

²⁹⁴ Eine Veränderung ist, dass es keine Pferdewagen mehr gibt. Sie wurden gänzlich vom Automobil abgelöst.

²⁹⁵ Siehe dazu besonders Leo Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York 1964, sowie die Publikationen von David E. Nye, *American Technological Sublime*, Cambridge, Mass./London 1994, und *Electrifying America. Social Meanings of a New Technology*, Cambridge, Mass./London 1990.

[...] who can write of the towns now, without writing of factories. Every town that hasn't one is scheming to get one. Every town dreams of becoming a city. In America yet, every impulse is toward bigness. Few want to remain small, to take life as it is. The Movement toward the city from the towns has also included a movement toward the towns from the country. [...]

The machine. The machine. Give us the machine. The movement has included a going away from nature, from the fields and woods. [...] ²⁹⁶

Sherwood Andersons Beschreibung ist sehr deutlich, denn so wie die Industrie immer mehr in die Stadt eindringt, so dringt sie im Gegenzug auch immer mehr in die landwirtschaftlichen Gebiete und breitet sich dort aus:

Every year the factories themselves invade new towns and the towns not yet invaded by the factories are still invaded by the machine. The factories themselves every year move deeper and deeper into the former agrarian sections. On every hand the machine controls our lives. Now the players do not come to the towns. They are in Los Angeles. We see but the shadows of players. We listen to the shadows of voices. Even the politicians do not come to us now. They stay in the city and talk to us on the radio. ²⁹⁷

Die Fabrik und ihre Produkte bedeuten, wie gesagt, Bewegung, auch wenn diese Bewegung eine Illusion sein kann. So lange die Illusion funktioniert – z.B. durch das Radio, das einem Nähe, eine Form von Dabeisein, in die eigenen vier Wände bringt – ist dies ein Beweis für die Leistungsfähigkeit der Maschine und für ihre Funktionstüchtigkeit. Die moderne Fabrik strahlt dabei eine Faszination aus, die den Autor Sherwood Anderson völlig einnimmt. Alles an der Fabrik begeistert ihn: ihre Ordnung, ihre Sauberkeit, ihre Schnelligkeit, ihre Präzision und Logik, ihre Technologie, und vor allem die sie umgebende Helligkeit, die wiederum von der Elektrizität geliefert wird.

Then the factory. In the best of them, the most modern, the newer ones, what order. There will be a green lawn by the front door with beds of flowers.

Inside you are caught up, fascinated by a new, an inspiring order.

The machines in there stand in great, airy, lighted rooms. Much depends upon what particular industry the factory belongs to. In some factories in the towns I have seen thousands of almost completely automatic machines in one room. There were a few people going about, usually neatly and well dressed. [...]

The machines work with a kind of absolute precision and order in the great lighted rooms. What a queer contrast to the life of the town outside factory walls.

The machines move at terrific speed. Light plays over the moving machines.

Lights play over them and through them and a river of goods pours out.

I have felt the poetry of all this. I have felt the terror of it. After having written no verse for several years and after visiting the factories of the towns I have again the hunger. In some moods I want to be the poet of industry, of the machine. For the machine, as the American has developed it, I feel only admiration and love.

²⁹⁶ Sherwood Anderson, „The Times and the Towns,“ in: Fred J. Ringel (ed.), *America As Americans See It*, New York 1932, S. 15.

²⁹⁷ *Ibid.*, S. 17.

It works so freely, so swiftly, so beautifully. There is a play of light and colors in a great clean space. I want painters in here with me. There is something very marvelous here. New forms are breaking into being, they are constantly changing, moving with precision in light.
And goods. More goods. Rivers of goods.²⁹⁸

Es fängt schon vor der Fabrik an, dass dort ein grüner Rasen ist und ein Blumenbeet. Natur – wenn auch gezähmte – umringt die Fabrik. In der Fabrik herrscht eine „inspirierende“ Ordnung. Je nach Produktionsstätte arbeiten die Maschinen fast völlig automatisch, oft sind nur wenig Menschen notwendig, um sie zu beaufsichtigen. Das Wichtigste ist allerdings die Ordnung und die Präzision, mit denen die Maschinen in den großen und hell erleuchteten Hallen arbeiten und sich bewegen. Die kraftvolle Gleichmäßigkeit und die schnellen Bewegungen der Maschinen sind bewundernswürdig.²⁹⁹ Und überall ist Licht. Helligkeit bedeutet, dass alles gut sichtbar ist, so dass nichts Geheimnisvolles an den Maschinenbewegungen ist. Sie sind schön, weil sie präzise, schnell, logisch und dynamisch sind. Für Sherwood Anderson ist das die wunderbarste Poesie, die er sich vorstellen kann. Die Maschine, „as the American has developed it,“ erzeugt in ihm Gefühle der Bewunderung und sogar der Liebe. Die Fabriken sind Orte der Inspiration, besonders für Künstler, denn Anderson findet nicht nur Poesie in den Fabriken, er findet hier Kunst in jeder Form: „I want painters here with me. [...] New forms are breaking into being, they are constantly changing, moving with precision in light.“ Die Bewegung der Maschine wird aufgegriffen von der Kunst, denn neue Formen entstehen permanent, verändern sich von einem Moment zum anderen und bewegen sich „with precision in light.“ Ein rhythmischer Prozess läuft ab, den die Maschine initiiert und kontrolliert. In diesem Rhythmus liegt die Inspiration, hier entsteht nicht nur ein Produkt, sondern etwas Kreatives, das nur ein Künstler – ein Dichter, ein Maler – wahrnehmen kann.

Fortschritt ist verbunden mit der Stadt und die Fabrik, die Arbeit gibt, ist ein elementarer Teil von ihr. Das Werbeplakat der Gulf Refining Company, *Men Who Live for Tomorrow*, 1924, [Abb. 63] zeigt diese Mischung aus Industrielandschaft und Stadt aus dem Blickwinkel eines Managers: Er steht links im Bildvorder-

²⁹⁸ Ibid., S. 16.

²⁹⁹ Die Schnelligkeit und Organisationsmöglichkeiten der Maschine dient natürlich der Produktionssteigerung. Ein Beispiel für diese Entwicklung schildert Stuart Chase in seiner Publikation *Men and Machines*, New York 1929: „The chassis assembly line of Mr. Ford goes (or did for model T) at the rate of six feet a minute. It contains forty-five stations, or operations. At station number one, mudguard brackets are fastened to the frame; at station ten, the motor is installed. The man who puts on a bolt does not put on its nut; the man who puts on the nut does not screw it home. At station thirty-four, the motor receives its gasoline. At forty-four, the radiator is filled with water; at forty-five, the finished car arrives in John Street.“ (S. 143).

grund, seine rechte Hand ruht auf einer der wichtigsten Errungenschaften der Moderne, dem Telephon, und schaut auf eine Industrieanlage mit Werft, die vorne rechts sichtbar ist; dahinter sind Schiffe auf einem Fluss und an der anderen Fluss-Seite eine Großstadt mit einer von Wolkenkratzern beherrschten *skyline*. Weit im Hintergrund ist ein von grünen Feldern umringtes Dorf mit einem weißen Kirchturm erkennbar. Doch der Manager blickt – wie der Plakattext vermittelt – konzentriert in die Zukunft, die sich in der Geschäftigkeit der Industrie und der Großstadt offenbart: rauchende Schornsteine, rauchende Lokomotive, rauchende Schiffe sind in dieser Darstellung ihre Symbole. Der Rauch ist hier das Element, das aktive Bewegung suggeriert, wie so oft gerade in Darstellungen der Stadt, z.B. bei Stieglitz, Demuth, und vielen anderen Künstlern der Zeit. In dieser Form der Vorwärtsbewegung zeigt der Rauch geschäftiges Treiben an und ist zugleich ein Hinweis auf die zukunftsorientierte Leistungsfähigkeit der Industrie.³⁰⁰

Die Fabrik ist daher gerade für den *Precisionism*, den kühlen und außerordentlich exakten Malstil der 1920er und 1930er Jahre, ein vielbeachtetes und häufiges Motiv. Ob es sich dabei um Werke von Charles Sheeler handelt, wie z.B. die eindeutig betitelte Arbeit *Industry* von 1932 oder die eher lyrisch betitelte *Ballet Mechanique* von 1931 [Abb. 64, 65], die gewaltigen Anlagen in Elsie Driggs Werken *Queensborough Bridge* und *Pittsburgh* (beide 1927) [Abb. 66, 68], die nächtliche, vom Scheinwerferlicht angestrahlte Industrielandschaft in Joseph Stellas *Factories* von 1915 [Abb. 67], oder die präzise Klarheit von Charles Demuths Fabrikansicht *My Egypt* (1927) [Abb. 69], diese Gemälde zeichnen sich alle aus durch ihre klare und präzise Linienführung, doch ganz besonders dadurch, dass sie die Welt der Industrie für darstellungswürdig halten. Die Schönheit der Schornsteine, der Rohre, der glatten Materialoberflächen, der gesamten industriellen Anlage, diese statische Erhabenheit, muss erst empfunden werden, bevor sie sich auf ein Bild bannen lässt.

Der Architekt Norman Bel Geddes war daher überzeugt davon, dass „Just as surely as the artists of the fourteenth century are remembered by their cathedrals, so will those of the twentieth be remembered for their factories and the products of these factories.“³⁰¹ Charles Sheeler glaubte sogar, dass „Our factories are our

³⁰⁰ Fernand Léger stellte fest, dass in „New York everyone smokes, even the streets. [...]“; siehe dazu Peter Conrad, *The Art of the City. Views and Versions of New York*, New York 1984, S. 138.

³⁰¹ Norman Bel Geddes, *Horizons*, New York 1934, S. 23; zitiert aus: David E. Nye, *Electrifying America. Social Meanings of a New Technology*, Cambridge, Mass./London 1990, S. 355.

substitutes for religious expression.“³⁰² Kathedralen und Fabriken sind für Bel Geddes und im Prinzip auch für Sheeler gleichwertig, denn beide Bauformen sind Ausdruck ihrer jeweiligen Zeit und ihrer jeweiligen Weltanschauung. Die Leistung der Künstler, Ingenieure und Industriedesigner ist demnach ebenfalls gleichwertig in ihrer Kreativität und Ausdruckskraft.

Daher ist nachvollziehbar, dass in der Kunst eine Verschiebung stattgefunden hat von den Darstellungen sakraler Bauten zu den modernen Bauobjekten der Ingenieurskunst, wie die „cathedrals of commerce“,³⁰³ also die Wolkenkratzer, die Brücken, die Fabrik. Auch die Landschaftsdarstellungen verändern sich: die Prärie und die Berge, die Seen und Flüsse, die Küstengebiete und die Städte, das „weite Land“ Amerika wird ergänzt durch die Industrielandschaft. Georgia O’Keeffe hielt sie auf Leinwand fest (*East River, from the 30th Story of the Shelton Hotel*, 1928 [Abb. 70]), genauso wie Charles Sheeler, dessen *American Landscape* von 1930 [Abb. 71] bereits im Titel auf diese Veränderung der Landschaftsdarstellungen hinweist. Das „jungfräuliche“ Amerika ist zu einem fortschrittlichen Amerika geworden, mit einer Landschaft, die nicht mehr beherrscht wird von der reinen und erhabenen Natur, sondern von den mächtigen Bauten der Industrie und deren Auswirkungen.³⁰⁴ Amerika zeigt sich in dieser völlig statischen Landschaft mit Kanal, rauchendem Schornstein, Krähen, Güterzug, Industriebauten und präsentiert sich fast klinisch-kühl und mit minimalistischem Realismus, da keinerlei Ornamente zu finden sind. Eine menschliche Figur ist auszumachen – einer der seltenen Fälle im *Precisionism*, wo überhaupt ein Mensch auftaucht – aber diese ist winzig und dient nur als Maßstab, um die Dimensionen der Anlage zu verdeutlichen.

Die amerikanische Landschaft hat sich den Bedürfnissen der Industrie angepasst. Eine Szene, wie sie z.B. bei Faulkner vorkommt, wird schon lange nicht mehr mit der modernen Arbeitswelt assoziiert:

The gin had been running steadily for a month, now, what with the Sartoris cotton and that of the other planters [...]
Round and round the mule went, setting its narrow, deer-like feet delicately down in the hissing cane-pith, its neck bobbing limber as a section of rubber

³⁰² Constance Rourke, *Charles Sheeler, Artist in the American Tradition*, New York 1939, S. 137; zitiert aus: R.G. Wilson / D.H. Pilgrim / D. Tashjian (eds.), *The Machine Age in America 1918-1941*, New York 1986 (Ausstellungskatalog), S. 24.

³⁰³ Alfred Stieglitz wie zitiert in: Claudia Bohn-Spector, *A Gentleman’s View. Das Bild von New York in der Fotografie Alfred Stieglitz’*, München 1998 (Dissertation Ludwig-Maximilian-Universität, München), S. 85.

³⁰⁴ Siehe dazu David E. Nye, *American Technological Sublime*, Cambridge, Mass./London 1994.

hose in the collar, with its trace-galled flanks and flopping, lifeless ears and its half-closed eyes drowsing venomously behind pale lids, apparently asleep with the monotony of its own motion. [...] ³⁰⁵

Diese Form der Baumwollverarbeitung ist nicht mehr „zeitgemäß,“ weil die Leistungsfähigkeit eines Esels weit unter den industriellen Möglichkeiten liegt. Faulkners Beschreibung, deren Schwerpunkt auf die monotone, überaus gleichmäßige, verschlafen wirkende Bewegung des Esels liegt, ist das genaue Gegenteil dessen, was die Industrie in der Lage ist, zu schaffen. Auch wenn Monotonie und Gleichmäßigkeit beiden Bewegungstypen gemeinsam ist, die hohe Geschwindigkeit, die Zielgerichtetheit und die geballte Kraft der maschinellen Abläufe sind der Arbeitskraft des Esels haushoch überlegen.

Stuart Chase fasst die Bedeutung der Industrialisierung und Mechanisierung für den fortschrittlichen Amerikaner zusammen, indem er seine eigenen körperlichen und geistigen Fähigkeiten den Fähigkeiten der Maschine in ihrer Funktion als helfendes Werkzeug des Menschen vergleichend gegenüberstellt:

[...] With his [man's] back he can sustain perhaps one thousand pounds and carry half that weight for a short distance. With the electrical controls of a travelling crane he can lift four hundred and thirty tons and carry it as far as the mechanism extends. With his fist he can perhaps knock down a man; with a steam hammer he can crush a three-foot bar of steel as though it were soft clay. [...]

His feet at their fleetest will carry him along the ground at close to twenty miles an hour. A racing motor will carry him at two hundred miles an hour, and an airplane, three hundred and thirteen (at last accounts). He can swim about one-thirtieth as fast as a speed boat can take him through the water. [...]

The peasant in his fields is six feet tall. But this man has swelled into a colossus, straddling continents. With his machines, he sees and hears and lifts and runs as no living organism ever dreamed of doing. He stands enormous, fantastic and alone; outside the laws of living organisms, a control switch in his hand. Power unlimited; sensitiveness unbounded. [...] ³⁰⁶

Verschiedene Varianten von Bewegung kennzeichnen Chases Gegenüberstellung. Sie haben alle mit Leistungssteigerung zu tun; es geht um mehr, höher, schneller, weiter, stärker. Diese Form der Steigerung ist ein Abbild der modernen amerikanischen Gesellschaft und ihres Strebens nach der Eroberung aller Dimensionen. Dazu setzte sie die moderne Technologie ein und nutzte alle ihre Möglichkeiten aus. Der moderne Amerikaner bediente sich dieser technischen Hilfsmittel, der Maschine und ihrer Produkte.

³⁰⁵ William Faulkner, *Sartoris*, 1929, S. 225-226.

³⁰⁶ Stuart Chase, *Men and Machines*, New York 1929, S. 8-9.

Die progressive Industrienation Amerika verfolgte das Ziel, das ökonomische Wachstum zu forcieren, was wiederum eine Bestärkung des Wunsches nach Eigenständigkeit und kultureller Unabhängigkeit bedeutete. Doch die Industrialisierung hatte viele verschiedene Auswirkungen, soziale wie kulturelle. Der Befürworter von Maschinenkraft und Industrie Stuart Chase zitiert John Dewey:

[...] If we look at the overt and outer phenomena of American life, the public and official side, we note hardness, tightness, a clamping down, regimentation and standardization. But if we look at the inner activities of individuals and groups, we note an immense vitality that is stimulating to the point of inspiration. Our civilization is like a Ford, mechanically good, standardized, yet capable of great mobility; ready to run on any road, restless, aimless, but vital and moving.³⁰⁷

Der Vergleich der amerikanischen „Zivilisation“ mit einem Ford-Automobil ist typisch für die Zeit. Mobilität als die wichtigste Eigenschaft des Fords trifft auch auf diese Zivilisation zu. Vitalität und Rastlosigkeit sind weitere Bewegungsvarianten, die sich Amerika und ihr wichtigstes Symbol miteinander teilen. Auch wenn die progressive Industrienation Amerika Regeln folgen muss, um ihre Leistungsstärke aufrecht zu erhalten, es sind die Vitalität, die Energie und die Rastlosigkeit der Amerikaner, die die Nation antreiben und zum Erfolg führen.

4. Der Rhythmus des Lebens: Bewegung als Ausdruck von Vitalität und Lebenslust

Die Maschine und ihr Rhythmus waren wichtige Bestandteile der Moderne. Geschwindigkeit, Logik, Präzision und Ordnung diktierten diesen Rhythmus, der mit formgebend war für das Selbstbewusstsein Amerikas als progressive Nation. Diese Betonung des rhythmischen Prinzips war ein wichtiger Faktor, da er die allgemeine Tendenz wiedergab, mit der eigenen sozio-ökonomischen Entwicklung umzugehen. Grundlegend dabei ist, dass Rhythmus – von Bewegungsabläufen in der Natur bestimmt, wie z.B. Ebbe und Flut, die Jahreszeiten, der Kreislauf von Leben, Wachstum und Tod, etc. – Veränderung bedeutet. John Deweys Formulierung „[...] [Rhythm] is ordered variation of changes. When there is a uniformly

³⁰⁷ Ibid., S. 18.

even flow, with no variations of intensity or speed, there is no rhythm. [...]“³⁰⁸ sagt eindeutig aus, dass Rhythmus auf regelmäßig auftretende Veränderungen und Bewegungsabläufe aufbaut und dadurch erst entsteht, dadurch erst sichtbar wird.

Der Maschinenrhythmus war es natürlich nicht allein, der der Moderne ihre Ausprägung gab. Tatsächlich war das Leben, das sich gerade in der amerikanischen Großstadt in der Zeit zwischen den Weltkriegen abspielte, geprägt von einer Rhythmusform, die ebenfalls auf Veränderungen basierte und als überschäumende Vitalität und – gemessen am europäischen Standard – als überdurchschnittliche Mobilität beschrieben werden kann. Robert A. Gates fasst in *The New York Vision* (1987) die Auswirkungen aufgrund des veränderten Lebensrhythmus zusammen:

Change [...] became the prominent feature of the the City under the middle class of the 1920's. As a class, they were always on the move – not only commuting between job and home, but from job to job, apartment to apartment. As a result, communities became highly unstable and rapidly lost their individuality. Movement was considered the sign of success, for no one upwardly mobile was expected to stay in any one place for too long. The City became restless and experimental, even daring, in its approach to life.³⁰⁹

Mobilität wird als das herausragende Charakteristikum der amerikanischen Gesellschaft insbesondere der 1920er Jahre benannt. Dieser Begriff umfasst die von Gates aufgeführten Vorgänge, den schnellen Wechsel von Jobs und Wohnungen, die privaten wie die Veränderungen des öffentlichen Lebens, die allgemeine Rastlosigkeit, die sogar eine assoziative Verknüpfung mit dem Großstadtleben erfährt. Der Ausdruck beinhaltet aber auch den Hinweis auf die Anpassung des Menschen an die veränderten Lebensumstände, die hohe Geschwindigkeit und die Schnellebigkeit, die städtische Geräuschkulisse, die neue Maschinenwelt, und gibt die Atemlosigkeit der Nachkriegsatmosphäre wieder sowie den Hunger nach neuen, lauten und bewegungsreichen Sinneseindrücken.

Die Vitalität New Yorks ist paradigmatisch für diesen Lebenshunger der Zwischenkriegszeit, der sich zu einem zusätzlichen Symbol für den Traum bzw. das Bild von Amerika herausgebildet hat. Matthew Josephson, der Herausgeber des Magazins *Broom* (1921-1924), begrüßte gerade dieses Amerika,

where the Billposters enunciate their wisdom, the Cinema transports us, the newspapers intone their gaudy jargon; where athletes play upon the frenetic passions of baseball crowds, and skyscrapers rise lyrically to the exotic rhythms

³⁰⁸ John Dewey, „Art As Experience, 1934,“ in: Jo Ann Boydston (ed.), *John Dewey. The Later Works, 1925-1953, vol. 10: 1934*, Southern Illinois University 1989, S. 158-159.

³⁰⁹ Robert A. Gates, *The New York Vision. Interpretations of New York City in the American Novel*, Lanham / MD 1987, S. 66-67.

of jazz bands which upon waking up we find to be nothing but the drilling of pneumatic hammers on steel girders.³¹⁰

Josephsons Aufzählung gibt die Auf- und Umbruchstimmung jener Zeit wieder, indem er Beispiele kombiniert, die Vielfalt und auch Widerspruch miteinander verbinden. Zwar wirkt seine Aufzählung zum Teil paradox, fängt aber dafür umso mehr die atemlose, ja hysterische Stimmung der Zeit ein. Bewegung ist dabei ein zentrales Element und wird in vielfacher Form ausgedrückt: als öffentlicher Gefühlsausbruch („frenetic passions of baseball crowds“), als Entwicklung in die Höhe („skyscrapers rise lyrically“), als rhythmische, wenn auch zuweilen kachaphone Geräuschkulisse der modernen Großstadt („exotic rhythms of jazz bands,“ „the drilling of pneumatic hammers on steel girders“). Dem Kino kommt dabei zudem die Rolle des „Transportierens“ zu: es bewegt ohne tatsächlich zu bewegen.

Erklärungen für diese Lust am Leben mit all seinen modernen Errungenschaften, regelrecht die Lebensgier, die von vielen als typisch für Amerika und die Amerikaner betrachtet wird, gibt es viele. Oft wird dabei der Pioniergeist heraufbeschworen, der das verbindende Charakteristikum der Amerikaner ist. Darüber hinaus befinden sie sich aber noch im Wachstum, in einem Prozess des Reifens:

[It] was the rude strength of a race not yet sophisticated; it was the hunger for impressions of a race just entering into possession of its powers. Hunger and innocence defined a vast tract of the American mind. A fury of production and spending, intoxicating in its quantity and quality, permeated the air and immediately influenced and terrified the newcomer.³¹¹

Die überschäumende, hektische, nicht zu bändigende Vitalität schwappt auf jeden über, der mit ihr in Berührung kommt, ist regelrecht ansteckend. Die Geschwindigkeit, mit der sich das Leben verändert, ob es nun das Bild der Stadt ist oder die sozialen Verhältnisse, hebt die spannungsreiche, bewegte Atmosphäre noch mehr hervor: „Almost everything in America was in a state of becoming and scarcely in a state of being.“³¹² Dieser Prozess des Werdens unterscheidet Amerika von anderen Ländern. Die Künstler aus Europa, die schon in den 1910er Jahre nach Amerika kamen (Picabia, Duchamp), erkannten sofort die Signifikanz dieses steten Werdens, dieser kontinuierlich fortschreitenden Entwicklung und betrachte-

³¹⁰ Matthew Josephson in *Broom*, Nr. 3, November 1922, S. 305; zitiert aus: Dickran Tashjian, *Skyscraper Primitives. Dada and the American Avant-garde 1910-1925*, Middletown/Conn. 1975, S. 129-130.

³¹¹ Walter Lionel George, *Hail Columbia! Random Impressions of a Conservative English Radical*, New York / London 1921, S. 26, 102-104, 202-203; zitiert und paraphrasiert in: G.H. Knoles, *The Jazz Age Revisited. British Criticism of American Civilization During the 1920s*, Stanford, CA/London 1955, S. 28.

³¹² John A. Spender, *The America of To-Day*, London 1928, S. 46-77; zitiert in G.H. Knoles, *The Jazz Age Revisited. British Criticism of American Civilization During the 1920s*, Stanford, CA/London 1955, S. 46-47.

ten sie als Bereicherung ihrer Kreativität. Ein kreativer Schub war das Mindeste, was sie von Amerika erwarteten und auch bekamen. „Life had been transformed in the United States in the past, but American life existed in a continual process of transformation.“³¹³

Nicht immer erschien dieser Zustand der brodelnden, oft hysterisch wirkenden Spannung und der Veränderungen, den der extreme Lebenshunger wie eine „Nebenwirkung“ nach sich zog, als positiv. Der britische Schriftsteller Aldous Huxley äußerte sich dazu eher mit einem desillusionierten Unterton:

[...] Almost everything in the United States seemed to Huxley provisional and impermanent; American vitality represented “a function, mathematically speaking, of the prosperity and the modernity” of the United States. American vitality expressed itself vigorously “to the music of the drum and saxophone, to the ringing of telephone bells and the roar of street cars”; it proclaimed itself in terms of “hastening automobiles, of huge and yelling crowds, of speeches, banquets, ‘drives,’ slogans, sky signs.” It was all movement, and noise, “like the water gurgling out of a bath – down the waste. Yes, down the waste.” [...] ³¹⁴

Die Bewegungsmomente, die für Huxley die Vitalität Amerikas kennzeichnen, haben etwas Sinnloses; sie sind verschwenderisch in ihrer Komplexität, doch sinnlos in ihrer Vergeudung und in ihrer Vergänglichkeit. Bewegung und Geräusche bilden dabei eine Einheit: die Musik des Saxophons und das Telephonklingeln werden in einem Atemzug genannt, genauso wie die permanent vorüber-eilenden Automobile und die schreiende Menge. Bewegung, die ins Leere läuft, ist Huxleys Eindruck von der amerikanischen Form der Vitalität.

Doch genau sie war es, die beeindruckte und im Bewusstsein der meisten Kritiker und Künstler sich mal als positives, mal als negatives Bild festsetzte. F. Scott Fitzgeralds Romane sind von dieser besonderen Vitalitätsform, von Lebensgier und Vergnügungssucht, durchdrungen. Dabei behandelt Fitzgerald Mobilität ebenfalls als einen spezifischen Aspekt dieses Phänomens. In *The Great Gatsby* gibt es z.B. eine Figur, die sich gerade aufgrund ihrer regelrecht animalischen Vitalität auszeichnet, die jedem sofort auffällt:

[Mrs. Wilson] was in the middle thirties, and faintly stout, but she carried her flesh sensuously as some women can. [...] there was an immediately perceptible vitality about her as if the nerves of her body were continually smouldering.

³¹³ George Harmon Knoles, *The Jazz Age Revisited. British Criticism of American Civilization During the 1920s*, Stanford, CA/London 1955, S. 29.

³¹⁴ Aldous Huxley, *Jesting Pilate; An Intellectual Holiday*, London 1926, S. 315-319; zitiert und paraphrasiert in George Harmon Knoles, *The Jazz Age Revisited. British Criticism of American Civilization During the 1920s*, Stanford, CA/London 1955, S. 46-47.

With the influence of the dress [Mrs. Wilson's] personality had also undergone a change. The intense vitality that had been so remarkable in the garage was converted into impressive *hauteur*. Her laughter, her gestures, her assertions became more violently affected moment by moment, and as she expanded the room grew smaller around her, until she seemed to be revolving on a noisy, creaking pivot through the smoky air.

Then the valley of ashes opened out on both sides of us, and I had a glimpse of Mrs. Wilson straining at the garage pump with panting vitality as we went by.³¹⁵

Mrs. Wilson steht stellvertretend für ihre Generation, die das Leben mit aller Kraft genießen will und nach einem „besseren“ Leben drängt. Diese spezielle Form der Mobilität – der soziale und ökonomische Aufstieg – charakterisiert die überschäumende Lebenslust und -gier der Zwischenkriegsgeneration. Sie spielt sogar eine größere Rolle als auf den ersten Blick erkennbar, genauso wie es bei Mrs. Wilson der Fall ist, deren Drang nach den Dingen, die das Leben erst lebenswert zu machen scheinen, sie regelrecht wachsen lässt und ihr eine Überdimensionalität verleiht, die alles andere um sie herum schrumpfen lässt. Dieser von Fitzgerald beschriebene Effekt ist auch auf die Stadt New York übertragbar, die alle anderen Städte überschattet mit ihrer einmalig vitalen und Gier versprühenden Atmosphäre.

Doch sind es die Parties, die in erster Linie mit den 1920er Jahren assoziiert werden und dem modernen Lebensrhythmus eine besondere Note verleihen. Fitzgerald ist auch dafür Zeitzeuge und Dokumentarist. Die Beschreibung der allwöchentlich wiederkehrenden, glamourösen Parties bei Gatsby, welche das Ereignis für eine aufstrebende und oberflächliche Gesellschaftsschicht sind, ist in ihrer Ausführlichkeit ein umfassendes und zugleich melancholisch-ernüchterndes Dokument:

There was music from my neighbour's house through the summer nights. In his blue gardens men and girls came and went like moths among the whisperings and the champagne and the stars. [...] On weekends his Rolls-Royce became an omnibus, bearing parties to and from the city between nine in the morning and long past midnight, while his station wagon scampered like a brisk yellow bug to meet all trains. And on Mondays eight servants, including an extra gardener, toiled all day with mops and scrubbing-brushes and hammers and garden-shears, repairing the ravages of the night before.

Every Friday five crates of oranges and lemons arrived from a fruiterer in New York – every Monday these same oranges and lemons left his back door in a pyramid pulpless halves. There was a machine in the kitchen which could extract the juice of two hundred oranges in half an hour if a little button was pressed two hundred times by a butler's thumb.

At least once a fortnight a corps of caterers came down with several hundred feet of canvas and enough coloured lights to make a Christmas tree of Gatsby's enormous garden. [...]

By seven o'clock the orchestra has arrived, no thin five-piece affair, but a whole pitful of oboes and trombones and saxophones and viols and cornets and piccolos,

³¹⁵ F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, 1925, S. 31, 36-37 und 74.

and low and high drums. [...] the cars from New York are parked five deep in the drive, and already the halls and salons and verandas are gaudy with primary colours, and hair bobbed in strange new ways, and shawls beyond the dreams of Castile. [...]³¹⁶

Die Parties sind fast monoton wiederkehrende Ereignisse: sie laufen immer nach dem gleichen Muster ab, sind vorhersehbar, angefangen bei den notwendigen und überaus geschäftigen Vorbereitungen bis hin zu der Oberflächlichkeit ihrer Teilnehmer. Der Rhythmus entsteht durch den Wechsel von normalem Alltag und ausgelassenen Wochenendparties sowie durch die sich wiederholenden Abläufe, wie die Ankunft von Orchester und Partygästen. Die Schilderung bietet einen Einblick in das Leben der Neureichen und der Quasi-Berühmten, die kommen und gehen, sich treffen, um wieder auseinander zu gehen, keinerlei Verpflichtungen eingehen, außer sich zu begrüßen, dabei zu sein und sich zu amüsieren, und das bei einem Gastgeber, der für alle ein Unbekannter und ein Emporkömmling ist. Die Partygäste sind wie die ausgepressten Orangen, die am Montag nach der Party entsorgt werden: leer und ohne Substanz.

Der Tempuswechsel, der mit der Orchesterankunft eingeleitet wird, verstärkt noch die rhythmische Unmittelbarkeit der Parties, das Hier und Jetzt und somit ihre Vergänglichkeit. Gatsbys Gäste haben teil an dem kostenlosen und sehr luxuriösen Amusement, das er bietet und werden davon angezogen wie die Motten vom Licht. Doch diese Parties sind so voller rastloser und leerer Bewegungen, dass ihre Nutz- und Sinnlosigkeit, trotz ihres Unterhaltungseffektes, der bleibende Eindruck ist:

[...] The bar is in full swing, and floating rounds of cocktails permeate the garden outside, until the air is alive with chatter and laughter, and casual innuendo and introductions forgotten on the spot, and enthusiastic meetings between women who never knew each other's names.

The lights grow brighter as the earth lurches away from the sun, and now the orchestra is playing yellow cocktail music, and the opera of voices pitches a key higher. Laughter is easier minute by minute, spilled with prodigality, tipped out at a cheerful word. The groups change more swiftly, swell with new arrivals, dissolve and form in the same breath; already there are wanderers, confident girls who weave here and there among the stouter and more stable, become for a sharp, joyous moment the centre of a group, and then, excited with triumph, glide on through the sea-change of faces and voices and colour under the constantly changing light.³¹⁷

Die Vitalität wird tatsächlich als oberflächliche Gier nach „excitement“ enttarnt. Fitzgerald gelingt das, indem er die Vergänglichkeit und Schnellebigkeit dieser Vergnügungsmöglichkeit verdeutlicht mit Ausdrücken wie „laughter is easier

³¹⁶ Ibid., S. 45-46.

³¹⁷ Ibid., S. 46.

minute by minute,“ „[the] groups change more swiftly, swell with new arrivals, dissolve and form in the same breath,“ „the sea-change of faces,“ „the constantly changing light,“ etc. Ein Meer an bunten, hell-leuchtenden und lauten Eindrücken wird von den Parties ausgeschüttet, sogar die Musik schwingt farbig durch den Raum, „yellow cocktail music,“ ein Paradoxon, mit dem Fitzgerald den Zauber der Partynächte nur noch unterstreicht. Doch der anfängliche Zauber, den die Vorstellung von diesen Parties entstehen lässt, verschwindet rasch angesichts der leeren und oberflächlichen Jagd nach Vergnügen und besonders angesichts der Wechselhaftigkeit und der starken Fluktuation der Partygäste.

In einer Zeitungskritik über *The Great Gatsby* wird die filmische Qualität der Partyszene hervorgehoben. Der Autor Clifford Trembly bemerkt, solche Szenen aus den Filmen des Regisseurs Cecil B. DeMilles zu kennen, die besonders wegen ihrer opulenten Ausstattung in die Filmgeschichte eingegangen sind. 1925 jedoch, noch in der Stummfilmzeit, war ein Rückblick auf eine lange Filmgeschichte noch nicht möglich, so dass der Vergleich DeMilles mit Fitzgerald einen weitaus größeren Realitätsanspruch hat als der Autor uns glauben lassen kann:

Gatsby gives several “entertainments” at his elaborate Long Island home and it seems to me that I have seen some of them on the screen-productions of DeMille. You will remember them: the mad, champagne-drinking bouts, often staged on the edges of a swimming pool, endless number of women in erratic costumes, a wild hilarity that we had thought only existed on the screen. It seems we were wrong: they exist in Mr. Fitzgerald’s novel as well.³¹⁸

Tremble wirkt erstaunt, dass er die „wild hilarity“ aus DeMilles Filmen auch in Fitzgeralds Roman findet. Diese Kritik ist ein Hinweis darauf, dass die *Jazz Age* in ihrer eigenen Zeit als nicht wirklich empfunden wurde, sondern als ein Produkt des Films und nun auch der Literatur. Doch die Parallelen der Darstellungen beweisen auch, wie weit verbreitet das Bild der *Roaring Twenties* bereits in den *Twenties* war, wie stark es mit eben dieser „wild hilarity“ verknüpft ist. Solch ein Bild entsteht nicht aus dem Nichts. Es hat eine Basis, die vielleicht übertrieben ist oder missverstanden wird, die aber durchaus real ist. Rückblickend ist Trembles Kritik sogar eine Bestärkung des Bildes, das von der *Jazz Age* existiert: Es ist eben nicht eine Erfindung des Films, sondern durchdringt weitaus mehr Bereiche des kulturellen Lebens. Die Bedeutung der „wild hilarity“ ist weitaus komplexer als Mr. Trembles Kritik ahnen lässt: Sie ist Ausdruck einer (fast) verzweifelten

³¹⁸ Clifford Trembly, „Gatsby, Esq.,“ in: *St. Paul Daily News*, 3. Mai 1925, Sektion 2, S. 3; zitiert aus: Jackson R. Bryer (ed.), *F. Scott Fitzgerald. The Critical Reception*, New York 1978, S. 217.

Sehnsucht nach Leben und danach, sich lebendig zu fühlen. „A whole race going hedonistic, deciding on pleasure,“³¹⁹ wie F. Scott Fitzgerald selbst schrieb. Ob der Versuch, dies durch wilde Parties zu erreichen, der richtige Weg ist, scheint gerade Fitzgerald zu verneinen.

In *Tender Is the Night*, dem Roman, der das Ende der Ära schildert und am Ende genau dieser Ära veröffentlicht wurde, beschreibt Fitzgerald ebenfalls den schalen Lebenshunger einer Generation, die sich nur in ihren Vergnügungen wiedererkennt. Die Leere und Sinnlosigkeit ihres Lebens tritt auch hier deutlich zu Tage:

Although the Divers were honestly apathetic to organized fashion, they were nevertheless too acute to abandon its contemporaneous rhythm and beat – Dick’s parties were all concerned with excitement [...].
The party that night moved with the speed of a slapstick comedy. They were twelve, they were sixteen, they were quartets in separate motors bound on a quick odyssey over Paris. [...] People joined them as if by magic, accompanied them as specialists, almost guides, through a phase of the evening, dropped out and were succeeded by other people, so that it appeared as if the freshness of each one had been husbanded for them all day. [...] ³²⁰

Der zeitgemäße und zeitgenössische „rhythm and beat“ ist voll und ganz auf „excitement,“ auf aufregende Erlebnisse ausgerichtet. Dazu bedarf es erneut eines Gastgebers, der organisierend eingreift, denn jede Form von Rhythmus basiert auf – wie von Dewey definiert – organisierte Veränderungen. Die kurze Darstellung dieser nächtlichen, mit einer vertrauten Hektik ablaufenden Odyssee zeigt das bewegungsreiche Bild einer sich immer wieder neu formierenden Menschengruppe, die aber dennoch einer gewissen chaotischen Ordnung unterliegt, die vom Zufall diktiert wird. Fitzgerald bezeichnet diese Ordnung als Irrfahrt, der eigentlichen Bedeutung des Ausdrucks „Odysee,“ und entlarvt sie somit als grund- und ziellos.

Der Wechsel innerhalb der jeweiligen Partygruppe, die sich ständig verändernden Gesichter, das stete Kommen und Gehen, kurz gesagt ihre extreme Mobilität, scheint das eigentliche Charakteristikum der Vergnügungen der Zwischenkriegsgeneration zu sein. Diese Gemeinsamkeit teilen sich Fitzgeralds Parties, auch wenn knapp 15 Jahre zwischen ihrem Entstehen liegen. Gerade Fitzgeralds Romane und Kurzgeschichten leben von dieser eher negativen Vitalität der *Jazz Age* und der *Jazz Generation*. Die Parties von Gatsby und von Dick Diver sind dabei nur oberflächliche Hinweise auf einen enormen Nachholbedarf wie ihn Fitzgerald

³¹⁹ F. Scott Fitzgerald, *Echoes of the Jazz Age*, 1931, in: F. Scott Fitzgerald, *The Crack-Up' with Other Pieces and Stories*, Harmondsworth 1976 (Penguin Books, Harmondsworth 1965, Nachdruck 1976), S. 11.

³²⁰ F. Scott Fitzgerald, *Tender Is the Night*, 1939, S. 145-146.

und seine Zeitgenossen empfanden. So erklärt Fitzgerald diese Lebensgier mehr aus dem amerikanischen Blickwinkel als dies die verschiedenen Kritiker aus Europa konnten:

[...] Yet the present writer already looks back to it [the decade of the 1920s] with nostalgia. It bore him up, flattered him and gave him more money than he had dreamed of, simply for telling people that he felt as they did, that something had to be done with all the nervous energy stored up and unexpended in the War.³²¹

Der Erste Weltkrieg wird demnach als eine Art Auslöser für die *Roaring Twenties*, die diesen Namen zu Recht tragen, gesehen. Fitzgerald, der nicht an der Front gewesen ist wie z.B. Hemingway, Dos Passos, E.E. Cummings, und keine direkten Erlebnisse mit Tod und Zerstörung vorweisen kann, hat dennoch das Gefühl und den Rhythmus einer hektischen und wild vorwärtspressenden Ära festhalten können wie kaum ein anderer.

Ernest Hemingway, der in den 1920er Jahren in Europa, hauptsächlich in Paris lebte, betrachtete die ausserordentliche und aussergewöhnliche Vitalität seiner Zeitgenossen, ihre verzehrende Lebensgier, mit den Augen der *Lost Generation*. Diese hatte sich etwa zeitgleich mit der Generation der *Jazz Age* herauskristallisiert und war im Prinzip deckungsgleich mit ihr. Doch die *Lost Generation* sah sich eher schwermütig und vom Krieg traumatisiert, verloren in einer neuen, leeren Welt. Hemingway schildert in einer kurzen, beiläufig wirkenden Episode in *A Movable Feast* – seiner Erinnerungen seiner Pariser Zeit, deren Titel bereits das herausragende Merkmal jener Jahre hervorhebt – das Gefühl von Leere und zugleich Lebendigkeit:

We [Hemingway, the painter Jules Pascin and two girls] sat there [...]; but no one was comfortable except Pascin. The dark girl was restless and she sat on display turning her profile and letting the light strike the concave planes of her face and showing me her breasts under the hold of the black sweater. Her hair was cropped short and was sleek and dark as an oriental's.
 'You've posed all day,' Pascin said to her. 'Do you have to model that sweater now at the café?'
 'It pleases me,' she said. [...]
 'You look like a poor perverted little *poupée*.'
 'Perhaps,' she said. 'But alive. That's more than you.' [...]³²²

Die Szene wird nicht von den Künstlern beherrscht, sondern von der jungen Frau, dem Modell des Malers. Die offensichtlich nicht-Amerikanerin ist als „moderne“ Frau beschrieben: sie trägt ihr Haar kurz geschnitten, sie ist sich ihrer sexuellen

³²¹ F. Scott Fitzgerald, *Echoes of the Jazz Age*, 1931, in: F. Scott Fitzgerald, *The Crack-Up' with Other Pieces and Stories*, Harmondsworth 1976 (Penguin Books, Harmondsworth 1965, Nachdruck 1976), S. 9.

³²² Ernest Hemingway, *A Movable Feast*, 1960, S. 90.

Wirkung bewusst und setzt sie auch ein, sie posiert, stellt sich zur Schau, und sie ist „restless,“ ihr wohl wichtigstes Beschreibungsmerkmal. Der eifersüchtig wirkende Versuch des Malers,³²³ sie zurechtzuweisen, führt nur zu einer Bemerkung von ihr, die die Gefühlswelt dieser kleinen Gruppe und der *Lost Generation* insgesamt einfängt: Im Gegensatz zu dem Maler charakterisiert sie sich selbst als lebendig, „alive,“ und hebt sich dadurch in der Tat als „moderne“ Frau hervor, die mit ihrer Rastlosigkeit und ihrer Lebendigkeit als Abbild ihrer Zeit sich darstellt.

Der Lebenshunger der *Jazz Age* findet sich natürlich auch in der bildenden Kunst. Der *Regionalist* Thomas Hart Benton gehört zu den Darstellern des überschäumenden amerikanischen Lebensrhythmus und wurde deswegen sogar häufig kritisiert:

It is true my murals include the synthesis of the color and tempo of the jazz age as represented by racketeers, fast women, gunmen, booze hounds and so on. ... My subjects portray American life in the 20th century realistically. It may be life that should be criticized; but not my painting of it.³²⁴

Benton spricht vom „tempo“ der *Jazz Age*, von der Geschwindigkeit und dem Rhythmus des modernen Lebens, von „fast women“³²⁵ und „booze hounds.“ Seine Darstellungen des amerikanischen Lebens sind in der Tat durchdrungen von einer fast verzweifelt wirkenden Vitalität, von allem, was zum typischen Bild der Vereinigten Staaten besonders der 1920er Jahre gehört: schnelle Automobile und andere Bewegungsmaschinen, leichtbekleidete, tanzende Frauen, *revival shows*, *boom towns*, *dance halls*, Sportereignisse, Kinobesuche, wie er in seinem Wandgemäldezyklus mit dem Titel *America Today* [Abb. 72] vorführt. Bentons Arbeiten sind realistische Spiegelbilder seiner Zeit, beschönigen nichts, stellen nur dar. Sie sind Dokumente einer Epoche auf der hektischen Suche nach neuen Zielen und Werten, nach Wohlstand und Glück.

Das pulsierende Leben mit seinen Bewegungsmomenten darzustellen ist sowohl in literarischer als auch in bildnerischer Hinsicht verlockend und ein zentrales Thema in dieser Zeit des sozial-politischen und psychologischen Umbruchs. Die Bilder der Moderne gehen dabei einen sehr vielfältigen Weg und erzielen ihre

³²³ Jules Pascin hat nur Akte gemalt. Ein Akt gehört von vorneherein nicht zu den dynamischen, bewegten Darstellungsmotiven.

³²⁴ Thomas Hart Benton an einen Reporter des *New York Evening Journal*; wie zitiert in Henry Adams, *Thomas Hart Benton: An American Original*, New York 1989, S. 191; hier zitiert aus: James M. Dennis, *Renegade Regionalists. The Modern Independence of Grant Wood, Thomas Hart Benton, and John Steuart Curry*, Madison / Wisconsin 1998, S. 125

³²⁵ Siehe dazu Clay McShane, *Down the Asphalt Path. The Automobile and the American City*, New York 1994, S. 161: „[...] The usage of the word ‘fast’ to describe a morally loose woman first appeared in American slang in the early years of the car culture.“

Wirkung nicht mehr allein über die Details der erzählten Geschichte, wie es z.B. bei Historiendarstellungen oder Schlachtenszenen der Fall ist. Das Ineinander und Miteinander von Formen und Farben sowie Abstraktionsvorgänge verschiedener Art führen unter anderem zu einer Befreiung, einer Loslösung von verschiedenen von der Natur vorgegebenen Regeln. Formen und Farben entwickeln immer mehr ein eigenes Leben, orientieren sich nicht mehr an „realistischen“ Vorgaben wie z.B. der Anatomie. Je weiter sich das Auge von dem entfernt, was als „natürlich“ bzw. als „real“ empfunden wird, desto mehr wird der flüchtige Augenblick dargestellt, der winzige (Bewegungs-)Moment, in dem alles verschwimmt und nur ein kurzer Eindruck von Realität zurück bleibt. Der Künstler orientiert sich dabei an der Art, wie Bewegung tatsächlich beobachtet und empfunden wird.

Ein Werk wie John Marins *Movement, Fifth Avenue* (1912) [Abb. 7] entwickelt sich aus solch einer Stimmung heraus: Die Häuser, die sich über der chaotisch anmutenden Bewegung auf der Fifth Avenue – dem schier endlosen Straßenverkehr – türmen, werden von diesem Verkehr zum Vibrieren gebracht. Die Bewegung auf der Straße ist wie ein Stromschlag, der an der Basis einschlägt und sich bis zur Spitze hinauf arbeitet und somit das ganze Objekt unter Spannung und Vibration setzt. Marin schafft es mit der Aquarelltechnik, für die fließende Linien und zerfließende Konturen charakteristisch sind, ein Bild von vibrierendem, rhythmischen Leben zu schaffen, ohne sich dabei real erkennbarer Straßendetails zu bedienen. Gerade das Verschwommene, das Ineinandergreifen der Flächen, die Ballung von Eindrücken in einem Formen- und Farbenspiel erzeugen Spannung. Das pulsierende Leben der Fifth Avenue, das sich bis in die Häusergipfel erstreckt und sie ebenfalls zum Pulsieren bringt, gibt die Atmosphäre von Lebendigkeit und Dynamik wieder und ist zugleich voller Rhythmus. „[The] heart and throbbing center of the great metropolis“ (S. 15), wie es in *Manhattan Transfer* von John Dos Passos heißt.

Fortunato Deperos *Broadway – Crowd – Roxi Theatre* [sic] [Abb. 73] von 1930 hat einen ähnlichen rhythmischen Aufbau wie John Marins Aquarell: Die Hochhäuser neigen sich zueinander und scheinen zu leben, weil das bewegte Leben auf der Straße die Bewegung nach oben weitergibt. Der Italiener Depero, der als Futurist eine enge Beziehung zu Bewegungsdarstellungen hat, spielt auf New York als die *fun city* an, mit ihren Theatern und der belebten 42nd Street und sieht dort in der Bewegung die Lebenslust. Er parodiert die enorme Verkehrsbelastung

mit der Darstellung von geordnet marschierenden Fußgängern, die genauso gut die *Chorus-Line* in einem Theater sein könnten, mit Ampel und Straßenschilder, mit stilisierten Brücken- und Stahlbaukonstruktionen, sauber aneinandergereihten Autos mit stark hervortretenden Reifen, mit Kinderwagen und Fahrrad, und alles wirkt wie chaotisch zusammen gewürfelt.

Dieses scheinbar Chaotische ist eine Methode, um Bewegung zu suggerieren, um die Dynamik des Lebens, um ein konstantes Hin und Her zu simulieren. Dabei haben Kreisformen eine große Bedeutung, weil sie die Illusion von Rotation unterstreichen und somit die Fähigkeit des Rades ausnutzen, die optische Täuschung der Bewegung hervorzurufen. Auch die scheinbar zueinander stürzenden Hochhäuser – genau wie bei Marin – evozieren eine tänzelnde, rhythmische Bewegung, die durch ihre fragmentarische, stilisierte und ineinandergreifende Darstellung noch unterstrichen wird.

John Dos Passos hat diesen Effekt in *Manhattan Transfer* übertragen und in Worte gefasst: „Everything was a confusion of bright intersecting planes of color, faces, legs, shop windows, trolleycars, automobiles.“³²⁶ Seine Aufzählung wirkt stark rhythmisch und gibt dadurch den Rhythmus der Zeit wieder. Dabei lehnt sich Dos Passos an avantgardistische Kunstströmungen an, an Kubismus und Futurismus, deren Formensprache tatsächlich auch mit Worten wiedergegeben werden kann. Durch seine Betonung der „intersecting planes,“ der sich durchdringenden Ebenen und Flächen, hebt er die Geschwindigkeit des (alltäglichen) Ablaufs und das fragmentarische Erleben besonders hervor. Der malerische Effekt, die starke Anschaulichkeit des flüchtige Augenblicks, ist zentrales Anliegen, wie von einem anderen Künstler, dem Maler Abraham Walkowitz, formuliert wurde:

I am seeking to attune my art to what I feel to be the keynote of an experience. ... When the line and color are sensitized, they seem to me alive with the rhythm which I felt in the thing that stimulated my imagination and my expression. If my art is true to its purpose, then it should convey to me in graphic terms the feelings which I received in imaginative terms.³²⁷

Der wirtschaftliche Aufschwung, von der Mechanisierung und ihrer rhythmischen Ordnung getragen, nimmt – wie bereits erwähnt – nur einen Teil des modernen Lebens ein. Der andere Teil betrifft die „Frei-Zeit,“ wie sie z.B. in den Bildern von

³²⁶ John Dos Passos, *Manhattan Transfer*, 1925, S. 333.

³²⁷ Abraham Walkowitz in seinem Kommentar für den Ausstellungskatalog „The Forum Exhibition of Modern American Painting,“ New York 1916, nicht paginiert; zitiert aus: Abraham A. Davidson, *Early American Modernist Painting, 1910-1935*, New York 1981, S. 37.

Thomas Hart Benton und in den Romanen von F. Scott Fitzgerald zum Ausdruck kommt. Einige Freizeitmusements bleiben unverändert, neue kommen hinzu: Der Tanz gehört zu den bekannten Vergnügungen, ebenso der Alkoholgenuss; das Kino dagegen ist regelrecht eine Erfindung des 20. Jahrhunderts. Keines dieser Vergnügungen ist exklusiv in Amerika zu finden, wobei das Kino noch eher als „typisch amerikanisch“ betrachtet werden kann. Doch gerade der Tanz und *the movies* erfahren eine besondere Ausprägung in den Vereinigten Staaten bis zum Zweiten Weltkrieg, sind Ausdruck und zugleich Spiegel der überschäumenden Vitalität in ihrer besonderen amerikanischen Ausprägung. Ihr Rhythmus und ihr Stil bestimmen das Bild Amerikas über viele Jahrzehnte hinweg.

4.1. Tanz: Die perfektionierte Bewegung des Körpers im Rhythmus der Zeit

Das Motiv, das am ehesten noch die Freude am Leben ausdrückt ist der Tanz, der definiert wird als „the movement of the body in a rhythmic way, usually to music and within a given space, for the purpose of expressing an idea or emotion, releasing energy, or simply taking delight in the movement itself.“ Dabei sind die beiden grundlegenden Ursachen für den Tanz „self-expression and physical release.“³²⁸ Der moderne Tanz – und damit auch die Musik – wird häufig mit der Ausgelassenheit und dem Rhythmus der 1920er Jahre assoziiert und ist als Ausdruck von Körperbeherrschung und Lebenslust ein beliebtes Motiv in Literatur und Kunst.

Ab Mitte des 19. Jahrhundert hatte sich der Tanz zunehmend verändert: Das traditionelle klassische Ballett als eine „ernste“ wenn auch untergeordnete künstlerische Form entwickelte sich nach „modernen“ Gesichtspunkten und wurde experimentell. Ihren Höhepunkt erreichte diese Entwicklung z.B. mit den *Ballets Russes*, die ihren betont experimentellen Charakter seit ihrer ersten Aufführung in Paris 1909 immer wieder bewiesen und auch in den USA große Erfolge feierten:

We were all mad for Diaghilev's Ballet Russe. The ballet would do for our time what tragedy had done for the Greeks. [...] Stravinsky's music got into our

³²⁸ Eintrag für „dance“ in der *Encyclopedia Britannica*, Multimedia-Version 1994-2001.

blood. For months his rhythms underlay everything we heard, his prancing figures moved behind everything we saw.³²⁹

John Dos Passos erlebte diese Faszination, die von den Aufführungen der *Ballets Russes* ausging, hautnah mit, genauso wie ihre Wirkung. Die neuartigen Bewegungsformen, die im Ballett gezeigt wurden, aber ganz besonders der Rhythmus von Stravinskys Kompositionen nahmen ihn und seine Zeitgenossen völlig in ihren Bann und sie wurden alle noch Monate später regelrecht verfolgt davon.

Diese Form des innovativen Balletts war eine Folge der Experimente solch begnadeter und ideenreicher Tänzerinnen wie Loïe Fuller und Isadora Duncan. Unabhängig von einander hatten beide Amerikanerinnen Europa im Sturm erobert³³⁰ mit ihren ausgefallenen Tanzdarbietungen, deren Grundthema das Beherrschen des Raums durch Bewegung war: Der Raum wurde eingenommen von „neuen“ Formen, die fließender und freier waren, als alles, was bis dahin bekannt war. Um das zu erreichen lösten sich die Künstlerinnen von den starren Vorgaben und somit auch von der eher starren Körperhaltung des klassischen Balletts. Für sie war der Solar Plexus bzw. der Bauch die Mitte des Körpers und wurde auch als solche eingesetzt: jegliche Bewegung hat ihren Ursprung in dieser Körpermitte und soll sich von dort aus frei entfalten und verbreiten. Isadora Duncan schreibt in ihrer Autobiographie über diesen Bereich des Körpers: „[it is] the central spring of all movement, the crater of motor power, the unity from which all diversions of movements are born.“³³¹ Das Zentrum der Bewegung, die Quelle der Energie, die Leben in Bewegung umsetzt, findet sich in dieser Mitte.

Darüber hinaus wurde der Körper entdeckt und eingesetzt als eine Quelle sinnlicher Kreativität und Beweglichkeit. Die Darstellung der überdurchschnittlichen Gelenkigkeit der einzelnen Körperteile, sich auszudrücken mit den unterschiedlichsten und sogar merkwürdig anmutenden Bewegungsabläufen unter Einsatz des ganzen Körpers, das Entwickeln von Verrenkungen, Windungen und Biegungen, von fließenden, spiralförmigen, gestreckten, gebeugten, gespreizten Formen im Raum mithilfe jedes einzelnen Körperteils, das war das Ziel. Somit zählte im ausgehenden 19. Jahrhundert der Tanz, genauer: der Ausdruckstanz, zusammen mit einer neuen Körperkultur und Körperfreiheit sowie einem weiteren

³²⁹ John Dos Passos, *The Best Times. An Informal Memoir*, London 1968, S. 147.

³³⁰ Z.B. hatte Fuller in Europa ihren ersten und auf Anhieb erfolgreichen Auftritt 1892 in Paris.

³³¹ Aus Isadora Duncans Autobiographie *My Life*, S. 72; wie zitiert in: T.A. Mester, *Movement and Modernism. Yeats, Eliot, Lawrence, Williams, and Early Twentieth-Century Dance*, Fayetteville/Arkansas 1997, S. 14.

neuen Trend, der rhythmischen Gymnastik, zu einer modernen und freieren Lebensauffassung.³³² Die Befreiung des Körpers bedeutete zugleich die Befreiung des weiblichen Körpers. Somit fanden im Modernismus die emanzipatorischen Bestrebungen gerade der Frauen Unterstützung. Ein Grund dafür liegt in der Natur der Moderne, die aufgeschlossen und fördernd gegenüber neuen Haltungen ist.

Die Kunstformen Literatur, Malerei, Plastik betrachteten den Tanz nicht mehr als eine niedere Kunst sondern erkannten sein Potential. Viele Künstler nahmen sich daher des modernen Tanzes an und hoben seine „Vor-Bild-Funktion,“ seine Bildfähigkeit, hervor. Zu ihnen gehörten im 19. Jahrhundert Edgar Degas und Henri de Toulouse-Lautrec, die regelrecht besessen waren von Ballett- und Can-Can-Tänzerinnen, und im 20. Jahrhundert E.L. Kirchner, Henri Matisse, Natalia Gontscharowa, Michail Larionow, Gino Severini etc., die alle die Welt des Theaters und des Kabarett mehr als schätzten. Wassily Kandinsky schuf 1925 eine Serie von Papierarbeiten, die ausschließlich aus Linien und Winkeln bestehen, die ihrerseits dem expressiv tanzenden Körper zugrunde gelegt sind. Charlotte Rudolphs Photographien der tanzenden Gret Palucca bildeten die Basis für Kandinskys auf das Minimum reduzierte Analysen von Körperformen während ihres Tanzes [Abb. 74, 75, 76]. Diese sehr disziplinierte, klare, geordnete Darstellungsweise von Tanzbewegungen reduziert die einzelnen Tanzfiguren auf richtungsweisende Linien. Dynamik entsteht nur durch das Zusammenspiel der Linien und Winkel. Die kurze Tanzanleitung, die Ellen Jimmy Herf in *Manhattan Transfer* gibt, spielt genau auf diese reduzierten und klaren Tanzbewegungen an: „Get up on your toes and walk in time to the music. ... Move in straight lines that's the whole trick.“³³³

Im ausgehenden 19. Jahrhundert wird eine Ausprägung des Tanzes zentral, die der Vergnügungsindustrie stark entgegenkommt. Die Ausschweifungen des Nachtlebens hatten Varieté und Theater zu einer enormen Blüte verholfen und auch dem Tanz neuen Nährboden gegeben. Die Tanzgruppen der Varietés könnte man als die Negativseite der Ballett-Tänzer bezeichnen, denn hier war der Tanz der frivole, lustvoll-laute und energiegeladene Vergnügungsträger und -spender,

³³² Siehe zum Thema Tanz den Ausstellungskatalog „Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer,“ Kunsthalle Emden / Stiftung Henri und Eske Nannen, Emden; Haus der Kunst, München; 1996.

³³³ John Dos Passos, *Manhattan Transfer*, 1925, S. 228.

wenngleich mit Ordnungsmomenten des klassischen Balletts. Gerade Toulouse-Lautrec macht dies deutlich mit seinen Szenen des Pariser Nachtlebens.

Der Tanz hatte keinerlei religiös-rituellen Hintergrund mehr und entwickelte sich immer stärker zu einem Vergnügen für die Massen, einem Vergnügen, das außerhalb von Oper, Ballett oder Varieté zu finden war. Mit der Entwicklung der Musikindustrie durch die Erfindung und Verbreitung von Radio und Phonograph, spielte nun auch der Tanz eine Rolle für Jedermann. Jeder konnte zu den Klängen seiner Lieblingsmusik tanzen, sich bewegen, sich ausdrücken. Der Gesellschaftstanz als allgemeines Vergnügen hatte sich somit etabliert: „Er entspringt dem Bewegungsbedürfnis aller Altersschichten, ist Ausdruck der Lebensfreude und unterstützt die Partnerbeziehungen.“³³⁴

Nach dem Ersten Weltkrieg ist der Gesellschaftstanz als Vergnügen für die Allgemeinheit nicht mehr wegzudenken und bildet einen wichtigen Aspekt des Amerika-Bildes der 1920er Jahre, das gefüllt ist mit Phantasien von ausgelassenen Parties und überschäumender Ausgelassenheit: junge Frauen tanzen graziös eine Theatertreppe hinunter, mondäne Frauen und – um ein Modewort unserer Zeit zu benutzen – *coole* Männer tanzen eng umschlungen, wild und unbekümmert tanzende *flappers* in *speakeasies*. Meistens hat die Atmosphäre etwas Verrücktes und Verbotenes, einen Hauch von Prohibition und Gangstern und einer romantischen Liebesgeschichte. Gewiss ein Bild der Phantasie, das jedoch seinen Ursprung in den Magazinen und Romanen sowie in den Filmen, besonders in den Revuefilmen, der Zeit hat.

Eine detaillierte Darstellung eines der ersten modernen amerikanischen Gesellschaftstänze findet sich in James Weldon Johnsons *Autobiography of an Ex-Colored Man*, die vor dem Ersten Weltkrieg erschien und noch nichts von dem rasanten Lebensrhythmus der 1920er Jahre beinhaltet:

[...] [It] was one of these balls that I first saw the cake-walk. [...] The couples did not walk around in a circle, but in a square, with the men on the inside. The fine points to be considered were the bearing of the men, the precision with which they turned the corners, the grace of the women, and the ease with which they swung around the pivots. The men walked with stately and soldierly step, and the women with considerable grace. [...] When the cake was finally awarded the spectators were about evenly divided between those who cheered the winners and those who muttered about the unfairness of the judges. This was the cake-walk in its original form, and it is what the colored performers on the theatrical

³³⁴ Brockhaus multimedial premium, Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG, Mannheim 2006.

stage developed into the prancing movements now known all over the world, and which some Parisian critics pronounced the acme of poetic motion.³³⁵

Der beschriebene *Cake Walk*,³³⁶ der erste rein amerikanische Mode-Tanz, der nach Europa überschwappte und sich durchsetzte, wie Johnson es sogar erlebte, ist mehr eine stilisierte Schreit-Darbietung als ein Tanz im üblichen Sinne und entspricht hervorragend der Definition von Tanz als einer „patterned movement.“³³⁷ Die Freude an den perfekt und mit viel Stil ausgeführten Schritten, an der graziösen und würdevollen Haltung der „Tänzer“ ist klar erkennbar und von solcher Prägnanz, das sogar Pariser Kritiker den *Cake Walk* als „acme of poetic motion“ bezeichneten, als Höhepunkt poetischer Bewegung. Die eleganten und präzisen Tanzschritte, die stilvollen Bewegungsabläufe, die Klarheit, Ordnung und Würde widerspiegeln, werden dabei mit der Poesie, der am meisten perfektionierten und stilisierten Literaturform, auf eine Stufe gesetzt. Der Tanz ist sogar eine Metapher für die Poesie, wie z.B. bei Paul Valéry, dem französischen Lyriker und Essayisten, zu lesen ist:

A poem ... is *action*, because a poem exists only at the moment of being spoken; then it is in *actu*. This act, like the dance, has no other purpose than to create a state of mind; it imposes its own laws; it, too, creates a time and measurement of time which are appropriate and essential to it: we cannot distinguish it from its form of time. To recite poetry is to enter into a verbal dance.³³⁸

Der verbale Tanz und der körperliche Tanz drücken nur das aus, was während des dichterischen Prozesses abläuft. Beide „Tanzformen“ entspringen dem menschlichen Geist und werden von seiner Gefühlswelt unterstützt. Sie vollführen beide Bewegungen in einer Raumsituation, denn Schreiben ist, wie Tanzen, ästhetischer Ausdruck im Räumlichen. Der Ausdruckstanz, wie von Loïe Fuller, Isadora Duncan und anderen praktiziert, passt genau in diese Vorstellung von Eleganz, Stil und intellektuellem Anspruch. Der *Cake Walk* treibt diese „patterned move-

³³⁵ James Weldon Johnson, *The Autobiography of an Ex-Colored Man*, 1912 (Dover Thrift Editions, New York 1995), S. 40.

³³⁶ Der *Cake-Walk* war „ursprünglich ein tief in der Tradition der afroamerikanischen Sklaven verwurzelter Rundtanz, dessen Bezeichnung aber auf ein erst im frühen 19. Jahrhundert auf den Plantagen des amerikanischen Südens aufgekommenes und jährlich veranstaltetes Preistanzen zurückgeht, bei dem ein Kuchen (englisch *cake*) die Siegetrophäe gewesen sein soll. Ab 1877 begannen dann die Minstrel-Shows mit Cakewalk-Imitationen, wobei sie ihn auf einen Rhythmus festlegten, der als typisch für den „Negertanz“ schlechthin angesehen wurde, einen stark synkopierten Rhythmus im 2/4- Takt: [...] Durch die Minstrelsy wurde der Cakewalk landesweit populär, und in den Neunzigerjahren des 19. Jahrhunderts kam es schließlich zu einer Cakewalk-Welle mit Preistanzen und Tanzwettbewerben, die zur ersten von den USA ausgehenden internationalen Musikmode werden sollte. [...]“ (*Brockhaus multimedial premium*, Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG, Mannheim 2006).

³³⁷ siehe Eintrag „dance: distinguishing dance from other patterned movement“ in der *Encyclopedia Britannica*, Multimedia-Version 1994-2001.

³³⁸ Paul Valéry wie zitiert in Terri A. Mester, *Movement and Modernism. Yeats, Eliot, Lawrence, Williams, and Early Twentieth-Century Dance*, Fayetteville/Arkansas 1997, S. 21

ments“ auf einer populären Ebene auf die Spitze und perfektioniert die Tanzschritte. Man könnte den *Cake Walk* beschreiben als Raummodell, der seine Form erlangt durch das Erleben des Körperrhythmus im Raum.

1907 malte der amerikanische Maler George Luks einen *Cake Walk* [Abb. 77]: Das augenscheinlich afro-amerikanische Paar ist in voller Bewegung dargestellt, mit weit ausholenden Schritten, dynamisch-schwungvoll nach hinten gebogenen Oberkörpern und Armhaltung voller Tatendrang. Die beiden Tänzer nehmen nur die rechte Hälfte des Bildes ein, denn ihre dynamische wenn auch karikierte Bewegung hat sie aus der linken Bildhälfte bereits herausgeführt und der Schwung in ihren Beinen und Armen wird sie im nächsten Augenblick ganz aus dem Bild verschwinden lassen. Die Arbeit ist übertrieben, eine Karikatur. Dadurch ist die Freude an den Bewegungsabläufen so deutlich, dass man sie fast greifen kann. Zudem werden durch die Bewegung in Leserichtung aus dem Bild hinaus die Beweglichkeit und die lust- und energievollen Bewegungsabläufe stark hervorgehoben.

Doch Lebenslust – gerade in den *Roaring Twenties* – wird durch überschäumendes und zugleich choreographisch durchdachtes Chaos ausgedrückt und dies geht über die Möglichkeiten des *Cake Walk* mit seinem reglementierten Bewegungsmuster weit hinaus. Das Magazin *Life* zeigte 1926 auf dem Umschlag seiner Februar-Ausgabe ein tanzendes Paar [Abb. 78]: Sie ist jung und sehr schlank, hat *bobbed hair* und ist ganz in der Art der 1920er gekleidet, in einem ärmellosen Kleid, das viel Bein zeigt, und mit den entsprechenden Accessoires, wie die überlange Perlenkette und die vielen Armreifen; sie ist somit das perfekte und typische Bild eines *flappers*. Er ist offensichtlich wesentlich älter, förmlich gekleidet in Frack mit Fliege, und beide schwingen sie das Tanzbein in Charleston-Manier. Arme und Beine sowie die Kette des Mädchens sind in voller Bewegung und fliegen in alle Richtungen, wobei die beiden Tanzenden dabei recht koordiniert und voller Freude wirken. Der Titel dieser karikierenden Darstellung ist bezeichnenderweise „Teaching Old Dogs New Tricks.“

Genauso karikierend wirkt eine Tanzszene in *Manhattan Transfer*, in der es heißt: „Elbows joggling, faces set, gollywog eyes, fat men and thin women, thin women and fat men rotated densely about them.“³³⁹ Das enge Miteinander auf der Tanz-

³³⁹ John Dos Passos, *Manhattan Transfer*, 1925, S. 228.

fläche, die rotierenden dünnen Frauen und dicken Männer – ein Hinweis auf die „Old Dogs“ – mit ihren starren Gesichtern, das alles wirkt allerdings nicht fröhlich und lebenslustig, sondern vielmehr verkrampft und erzwungen. Aber die Bewegung ist da, sie ist „rotierend,“ es entsteht der Eindruck einer Kreisform. Diese Bewegung im Kreis charakterisiert die Bewegung des Tanzes als im Grunde statisch, denn Tanzen bedeutet nicht wirklich vorankommen. Es ist keine Bewegung nach vorne, bei der Raum erobert und Boden gewonnen wird, bei der ein Ziel anvisiert wird, sondern eine Bewegung, die sich in klar definierten Grenzen bewegt und immer zum Mittelpunkt, zum Tänzer zurückkehrt. Ziel des Tanzes ist, in der Bewegung dem Rhythmus der Musik zu folgen bzw. ihn einzuhalten. Raum ist dabei ein wichtiger Faktor nur insofern als er benutzt wird, um die Kreisbewegung des Tanzes zu umfassen und zu einem Abschluss zu bringen.

„Finally we went up to Montmartre. Inside Zelli’s it was crowded, smoky, and noisy. The music hit you as you went in. Brett and I danced. It was so crowded we could barely move. [...] We were caught in the jam, dancing in one place. [...]“³⁴⁰

Hemingways kurze Schilderung unterstreicht das Bild des Tanzes als ein Zusammenkommen von Paaren. Ausgehen, um sich der Musik und der Bewegung in Form von Tanz hinzugeben, gleichgültig, ob man sich dabei kaum rühren, kaum bewegen kann in der Menge, gehört mit zur Vorstellung von Vergnügen. Auch Dos Passos gibt eine ähnliche Erfahrung wieder, mit einer Jazzband und modisch frisierten jungen Männern und Frauen: „The jazzband in the restaurant was playing Hindustan. [...] Slickhaired young men and little bobhaired girls were dancing hugged close. [...]“³⁴¹ Hier erscheint der Tanz als ein Mittel – eine Gelegenheit, ein Vorwand –, um den engen Kontakt zum anderen Geschlecht zu suchen. Eine enge Umarmung beim Tanzen gehört dazu, wird regelrecht erwartet.

In *The Sun Also Rises* liefert Hemingway eine detaillierte Darstellung eines traditionellen Tanz, der einer ganz anderen Motivation unterliegt als ein Tanz in der Bar oder auf einer Party:

[...] People were coming into the square from all sides, and down the street we heard the pipes and the fifes and the drums coming. They were playing the *riauriau* music, the pipes shrill and the drums pounding, and behind them came the men and boys dancing. When the fifers stopped they all crouched down in the street, and when the reed-pipes and the fifes shrilled, and the flat, dry, hollow

³⁴⁰ Ernest Hemingway, *Fiesta / The Sun Also Rises*, 1927, S. 54.

³⁴¹ John Dos Passos, *Manhattan Transfer*, 1925, S. 295-296.

drums tapped it out again, they all went up in the air dancing. In the crowd you saw only the heads and shoulders of the dancers going up and down.³⁴²

[...] The fiesta was going on. The drums pounded and the pipe music was shrill, and everywhere the flow of the crowd was broken by patches of dancers. The dancers were in a crowd, so you did not see the intricate play of the feet. All you saw was the heads and shoulders going up and down, up and down. [...]

[...] In front of us on a clear part of the street a company of boys were dancing. The steps were very intricate and their faces were intent and concentrated. They all looked down while they danced. Their rope-soled shoes tapped and spatted on the pavement. The toes touched. The heels touched. The balls of the feet touched. Then the music broke wildly and the step was finished and they were all dancing on up the street.³⁴³

Der Tanz hier ist Teil der Volkskultur und hat keinerlei Ähnlichkeit mit der eher blasierten Unterhaltung, wie sie z.B. Gatsbys Party veranschaulicht. Die Stierkampfmetaphorik, die der Tanz aufgreift, rückt ihn in die Nähe des Rituals und fasziniert durch seine Authentizität. Die Tanzschritte zu der traditionellen *riau-riau* Musik während der *Fiesta*, sind „intricate“ und die Tänzer müssen sich darauf konzentrieren. Hauptsächlich sind es die sich in der Menge hebenden und senkenden Köpfe und Schultern, die vom eigentlichen Tanz sichtbar sind. Es handelt sich hier um eine Bewegung, die zwar Lebenslust ausdrückt, doch diese ist gekoppelt an das eigentliche Ereignis der *Fiesta* und macht nur Sinn in ihrem Zusammenhang. Die Rolle der Frau ist dabei eine völlig andere als im „modernen“ Leben, in dem man tanzt, um Vergnügen zu dokumentieren und zusammen zu kommen. Es gibt in dem Sinne keine Tänzerin: die Rolle der Frau beschränkt sich auf das statische Bildnis, auf die Ikone, die angebetet wird. Ihre Teilnahme am Tanz ist passiv. Hemingways sehr modernen Frau Brett, die sogar einen Männernamen hat, fällt es schwer, mit dieser Passivität umzugehen:

[...] Some dancers formed a circle around Brett and started to dance. They wore big wreaths of white garlands around their necks. They took Bill and me by the arms and put us in the circle. Bill started to dance, too. They were all chanting. Brett wanted to dance but they did not want her to. They wanted her as an image to dance around. When the song ended with the sharp *riau-riau!* they rushed us into a wine-shop.

Die Rolle der Jungfrau, die im Tanz angebetet wird, basiert auf einem Ritual und ist in ihrer traditionsbeladenen Bedeutung weit entfernt von dem Tanz, wie er im modernen Amerika oder Europa praktiziert wird. Doch dieser Tanz, den Hemingway für so wichtig hält, dass er ihn mit viel Liebe zum Detail schildert, ist tief verwurzelt in Tradition und religiösen Ritualen eines Landes mit einer alten, über

³⁴² Ernest Hemingway, *Fiesta / The Sun Also Rises*, 1927, S. 127.

³⁴³ *Ibid.*, 1927, S. 137.

Jahrhunderte hinweg gepflegten und gehegten Kultur. Seine Bewegungen sind standardisiert und stilisiert, werden mit Konzentration und Können ausgeführt und haben ihren Ursprung nicht in der Spontaneität der Tanzenden sondern in ihrem Glauben.

Der moderne Gesellschaftstanz steht dem entgegen, denn er versteht sich als spontaner Ausdruck von Gefühlen, die zwar in Verbindung stehen zu der jeweiligen Musik, aber in erster Linie Freude und Lust dokumentieren sollen und frei gesetzte Energie eine Form geben. Die 1920er Jahre, in der amerikanischen Variante als *Jazz Age*, *Roaring Twenties*, *Golden Twenties* bezeichnet, sind das Abbild der überbordenden Lebenslust und zugleich des modernen Lebensrhythmus, dessen Geschwindigkeit sich an die Welt der Maschine anlehnt. Alles läuft schneller und hastiger ab in der modernen Welt, sogar die Musik und das Tanzen. Der Jazz, eine rein amerikanische „Erfindung,“ setzt dabei die Rhythmusstruktur fest.

[...] Jazz bestimmt sich [...] hauptsächlich durch ästhetische Kriterien, deren musikalische Entsprechungen sich in permanenter Veränderung befinden [...]. Jazz wird definiert durch ein bestimmtes Verhältnis zur musikalischen Zeit, das in einer *swing* genannten rhythmisch-dynamischen Bewegungsform des Musizierens realisiert ist; durch sein Verhältnis zur musikalischen Form, die als prinzipiell offen aus dem dialektischen Widerspruch von Komposition und Improvisation heraus entwickelt wird; schließlich durch das Verhältnis zum Vorgang des Musizierens selbst, das im Spannungsfeld zwischen Individualität und Kollektivität als Ausdruck von Spontaneität und Vitalität aufgefasst wird. [...]³⁴⁴

Obwohl Jazz keine eindeutigen und stringenten Definitionsmerkmale besitzt, so zeichnet er sich doch aus durch „stilistische Vielfalt,“ „permanente Veränderung,“ „rhythmisch-dynamische Bewegungsform,“ „Widerspruch von Komposition und Improvisation,“ „Ausdruck von Spontaneität und Vitalität.“ Diese Aufzählung liest sich beinahe wie eine Definition der Moderne und viele der Ausdrücke, die das „moderne“ Leben zwischen den Weltkriegen zu erklären versuchen, finden sich hier wieder.

Tatsächlich ist Jazz charakteristisch für Amerika und für das, was Amerika ausdrückt: „Jazz is ... the symbol, or the byword, for a great many elements in the spirit of the times. ... As far as America is concerned it is actually our characte-

³⁴⁴ Brockhaus multimedial premium, Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG, Mannheim 2006.

ristic American expression.“³⁴⁵ Noch weitere Zeitzeugen erläuterten, was Jazz für sie bedeutete und wie sie Jazz empfanden:

The word jazz in its progress towards respectability has meant first sex, then dancing, then music. It is associated with a state of nervous stimulation, not unlike that of big cities behind the lines of a war. To many English the War still goes on because all the forces that menace them are still active – Wherefore eat, drink and be merry, for tomorrow we die. But different causes had now brought about a corresponding state in America [...].³⁴⁶

F. Scott Fitzgerald stellt in seinem Rückblick, den er *Echoes of the Jazz Age* nennt, eine Verbindung her zwischen den 1920er Jahren mit ihrem frenetischen Lebensrhythmus, „with all the nervous energy stored up and unexpended in the War,“³⁴⁷ und dem Ersten Weltkrieg. Er ist nach wie vor der Grund, warum z.B. die Engländer das Leben noch schnell genießen wollen, bevor der Tod sie einholt. Andere Gründe aber verursachen in Amerika eine ganz ähnliche Haltung, einen „Zustand unruhiger Stimulation.“ Jazz trägt dazu bei, bzw. ist ein Ausdrucksmittel davon. Das Tanzen hat für Fitzgerald durchaus die Funktion eines Ventils, um überschüssige Energie los zu werden. In Verbindung mit Jazz – gleichgültig ob in der Bedeutung Sex, Tanzen oder der Musikrichtung als solcher – wird in erster Linie ein Lebensgefühl formuliert, das sich mit einer neuen, rhytmisch-kraftvollen Musik darstellt und sich in neuen Moralvorstellungen ausdrückt, deren Abbild die modernen Gesellschaftstänze sind.

Malcolm Cowley geht noch einen Schritt weiter als Fitzgerald, denn er sieht das überschäumende Lebensgefühl, den hektischen Rhythmus in Amerika tatsächlich als eine direkte Folge des Ersten Weltkrieges:

[...] It was as if the war had never been fought, or had been fought by others. [...] We should have to earn money, think about getting jobs: the war was over. But besides the memories we scarcely mentioned, it had left us with a vast unconcern for the future and an enormous appetite for pleasure. We were like soldiers with a few more days to spend in Blighty: every moment was borrowed from death. It didn't matter that we were penniless: we danced to old squeaky victrola records – *You called me Baby Doll a year ago; Hello, Central, give me No Man's Land* – we had our love affairs, we stopped in the midst of arguments to laugh at jokes as broad and pointless as the ocean, we were continually drunk with high spirits, transported by the miracle of no longer wearing a uniform. [...]³⁴⁸

³⁴⁵ Der New Yorker Kunstkritiker Gilbert Seldes in seinem Buch *The Seven Lively Arts*, New York 1924, S. 83; zitiert aus: William B. Scott/M. Rutkoff, *New York Modern. The Arts and the City*, Baltimore/London 1999, S. 134.

³⁴⁶ F. Scott Fitzgerald, *Echoes of the Jazz Age*, 1931, S. 12.

³⁴⁷ *Ibid.*, S. 9.

³⁴⁸ Malcolm Cowley, *Exile's Return*, 1934/1994, S. 49.

Die „Heimgekehrten“ klammerten den Krieg aus ihren Gedanken aus, eine „Vergangenheitsbewältigung“ gab es kaum. Es gab Verdrängung und einen „enormous appetite for pleasure,“ einem immensen Appetit auf Vergnügen: Tanzen, Trinken, Liebesaffären, Musik, und immer wieder die Erinnerung, dass man dem Tod entkommen war. Man war nun in einem aufstrebenden Land voller Energie und Tatendrang, und wollte endlich leben, das wahre Leben fühlen.

„We lived in a haze of jazz and alcohol,“³⁴⁹ erinnert sich Gabrielle Buffet-Picabia, die erste Frau des Malers Francis Picabia, als sie über ihre Zeit in New York ab 1915 befragt wird. Malcolm Cowley dagegen, der sowohl in New York als auch in Paris involviert war in dem neuen hektischen Lebensrhythmus, sieht diese Ära dennoch mehr als eine „dancing age“ als eine „drinking age“:

But the 1920s were not so much a drinking as a dancing age – the Jazz Age, in the phrase that Fitzgerald made his own. In those days one heard jazz everywhere – from orchestras in ballrooms, from wind-up phonographs in the parlor, from loudspeakers blaring in variety stores, lunch wagons, even machine shops – and jazz wasn’t regarded as something to listen to and be cool about, without even tapping one’s feet; jazz was music with a purpose, *Gebrauchsmusik*; it was music to which you danced [...]³⁵⁰

Die Musik, d.h. der Jazz, ist überall zu hören und ist der ständige Begleiter der 1920er Jahre. Sein Rhythmus ist so dominant, so mitreißend, dass jeder, der ihn hört, sich dazu bewegen muss. Das Mindeste ist „tapping one’s feet,“ aber eigentlich ist der Jazz „*Gebrauchsmusik*“ und dazu da, um zu tanzen.

[...] They danced too much, they drank too much, but they also worked, with something of the same desperation; they worked to rise, to earn social rank, to sell, to advertise, to organize, to invent gadgets, and to create enduring works of literature. In ten years, before losing their first vitality, they gave a new tempo to American life.³⁵¹

Das neue Tempo, diese atemlose Geschwindigkeit, die die Generation des Jazz dem amerikanischen Leben verlieh, hatte etwas Verzweifeltes an sich: Das ganze Tun und Handeln der Frauen und Männer, die den Ersten Weltkrieg in irgendeiner Form (mit) erlebt hatten, kommt einem gehetzten Hinterherjagen gleich, gleichgültig ob es um Vergnügen wie Tanzen und Trinken geht oder um die Karriere und den sozialen Aufstieg. Der Antrieb scheint immer aus der Angst zu entspringen, etwas zu versäumen, zu kurz zu kommen, nicht genug erreicht zu haben, nicht intensiv genug zu leben. Der Tanz und die schnellen Musizrhythmen sind

³⁴⁹ Gabrielle Buffet-Picabia, in Lucy R. Lippard (ed.), *Dadas on Art*, New Jersey 1971, S. 4-5; zitiert aus: Susan Fillin Yeh, *Charles Sheeler and the Machine Age*, Ann Arbor/MI 1983, S. 23.

³⁵⁰ Malcolm Cowley, *A Second Flowering. Works and Days of the Lost Generation*, London 1973, S. 28.

³⁵¹ *Ibid.*, S. 29.

perfekte Symbole für dieses Lebensgefühl, dessen Bestandteil unterdrückte und überspielte Angst ist.

Es verwundert daher nicht, dass viele Kritiker den rasanten und mitreißenden Lebensrhythmus, die moderne Form der Vergnügungssucht, als leer, sinnlos, oberflächlich beschreiben:

[...] Look at the faces in the streets of any city. Play is the flywheel of life, and America, with the most stupendous recreational equipment ever dreamed of, does not know how to play. It can only step on foot throttles, insert coins in metal slots, scan headlines, crowd through clicking turnstiles, rush headlong down roller coasters - seeking a balance which these things can seldom give.³⁵²

Chase sieht keine Freude am Spiel bzw. am Leben, er sieht nur noch Unfähigkeit, wirklich spielen und dadurch leben zu können. Nach seiner Aufzählung zu urteilen, haben in Amerika Geschwindigkeit und Eile die Rolle der Lebensfreude übernommen. So erscheinen Risiko und Geschwindigkeitsrausch das Gefühl, lebendig zu sein, ersetzt zu haben, ohne es richtig ausfüllen zu können.

Tanzszenen geben häufig eine ähnlich sinnenleerte und melancholische Stimmung wieder, trotz überbordender Heiterkeit und mitreissender Musik. John Dos Passos setzt in *Manhattan Transfer* zwar häufig Tanz ein, um eine Stimmung des *excitement*, des *glamour*, aber hauptsächlich der Melancholie und Einsamkeit wiederzugeben: „[...] Dripping with a tango the roadhouse melted pink like a block of icecream.“³⁵³; „... bruised notes of foxtrots go limping out of doors, blues, waltzes (*We'd Danced the Whole Night Through*) trail gyrating tinsel memories. ...“³⁵⁴ Der Sprachgebrauch verdient besondere Erwähnung, da seine Bildhaftigkeit – für die damalige Zeit – voller ungewöhnlicher Kombinationen ist und ausgesprochen assoziativ wirkt. Das Rasthaus tropft, nicht weil es nass ist, sondern weil ein Tango gespielt wird, d.h. alle Emotionen, die ein Tango wachruft, bringen das Haus im übertragenen Sinne zum schmelzen („melted pink“); oder die „bruised notes of foxtrots,“ die gequetschten Foxtrott-Musiknoten, die hinaus „hinken.“ Diese Sprachbilder sind von lyrischer Schönheit und vermitteln zugleich eine unbehagliche Atmosphäre, weil sie entweder nicht festgehalten werden kann, da sie vor lauter süßlicher Emotionen wie Eiscreme wegschmilzt, oder Schmerzhaftes mit sich bringt, wie Erinnerungen.

³⁵² Stuart Chase, *Men and Machines*, New York 1929, S. 264.

³⁵³ John Dos Passos, *Manhattan Transfer*, 1925, S. 230.

³⁵⁴ *Ibid.*, S. 291.

Abgesehen von seiner Funktion, die Atmosphäre assoziativ zu untermalen, wirkt der Tanz bei Dos Passos nur wie ein kleiner Teil eines Vergnügens, in dem es um etwas ganz Anderes geht als um das körperliche Bewegen im Rhythmus der Musik:

The long front room was full of ginbottles, gingerale bottles, ashtrays crowded with halfsmoked cigarettes, couples dancing, people sprawled on sofas. Endlessly the phonograph played *Lady ... lady be good*. A glass of gin was pushed into Herf's hand. A girl came up to him ... Herf took the hand of the girl beside him and made her dance with him. She kept stumbling over his feet. He danced her round until he was opposite to the halldoor; he opened the door and foxtrotted her out into the hall. Mechanically she put up her mouth to be kissed. He kissed her quickly and reached for his hat.³⁵⁵

Die vielen Flaschen mit Alkohol und die vollen Aschenbecher verweisen auf eine gut besuchte Party, aber auch auf eine gar nicht „unschuldige“ Form des Zusammenseins. Alkohol erleichtert den Kontakt mit anderen Menschen, weil er vieles vergessen lässt und einiges unsichtbar macht. Zum Rhythmus von *Lady be good*, einem „Hit“ der Zeit, der ständig gespielt wird auf dieser Party, ist es leicht, sich an jemandem fest zu halten, auch wenn man dadurch nicht weniger einsam ist. Jimmy Herf, einer der Protagonisten des Romans, benutzt den Tanz nur, um aus dem Raum hinaus zu tanzen, um die Party zu verlassen. Die junge, ihm völlig unbekannt Frau, erfüllt nur ihren Zweck, denn alleine tanzt man ja nicht. Sie scheint auch alles andere als eine harmonische Tänzerin zu sein, denn sie stolpert ständig über seine Füße. Er dreht seine Runden mit ihr, nur um sich zur Tür hin zu bewegen. Ein Tanz, der keiner ist. Und ein Kuss, der keiner ist, auch wenn die fremde Frau bereitwillig und „mechanically“ den Kuss erwartet, und auch erwidern würde, weil er in der „modernen“ Zeit dazu gehört.

Für Dos Passos hat das Tanzen nichts Stilvolles, es ist kein elegantes Vergnügen mit ausgefeilten Tanzbewegungen, sondern Mittel zum Zweck, um sich zu umarmen, nahe zu kommen, zu küssen. William Faulkner hat Anfang der 1920er Jahre stilvolle Tanzfeiern für ein Studentenjahrbuch gezeichnet, mit stilisierten Figuren in chicer Kleidung und einer afro-amerikanischen Jazzband [Abb. 79, 80]. Nur wenige Jahre später setzt er eine ebensolche stilvolle Szene um in *Soldiers' Pay*, dem Roman, in dem aus dem Ersten Weltkrieg zurückgekehrte Soldaten mit einer neuen Generation von Amerikanern zusammentreffen, die andere Erwartungen und Prioritäten haben und auch ausleben:

³⁵⁵ Ibid., S.401-402.

[...] Dr. Gary passed, dancing smoothly, efficiently, quite decorous, yet enjoying himself. His partner was young and briefly skirted: you could see that she danced with him because it was the thing to dance with Dr. Gary – no one knew exactly why. She was conscious of physical freedom, of her young, uncorseted body, flat as a boy's and, like a boy's, pleasuring in freedom and motion, as though freedom and motion were water, pleasuring her flesh to the intermittent teasing of silk. Her glance followed over Dr. Gary's shoulder ([...]) an arrested seeking for a lost rhythm, lost deliberately. [...]³⁵⁶

Faulker beschreibt die junge Frau und ihre Art der Bewegung ausgiebig: sie ist sich ihrer „körperlichen Freiheit“ bewusst, wie auch ihres jungen Körpers, der nicht in ein Korsett eingezwängt ist und der flach und schmal ist wie der Körper eines Jungen. Die knabenhafte Erscheinung gehört zu dem „neuen“ Frauenbild, das auch unter der Bezeichnung *flapper* bekannt wurde. Ein herausragendes Merkmal dieses neuen Frauenbildes ist in dieser Szene exakt eingefangen: das Genießen, geradezu die Freude am Ausleben von „Freiheit und Bewegung“ („pleasuring in freedom and motion“). Dr. Gary tanzt wie ein älterer Herr, mit Freude an der Sache, gekonnt, aber auch mit der entsprechenden Steifheit. Die junge Frau dagegen ist das Abbild ihrer Zeit, in ihrem Aussehen und in ihren Bewegungen, und verweist dadurch auf die Bedeutung der weiteren weiblichen Figuren in diesem Roman.

Der Wirkung der jungen Frauen, ihrer neuen körperlichen – und moralischen – Bewegungsfreiheit und die Bedeutung, die der Tanz in diesem Zusammenhang hat, stellt William Faulkner wesentlich expliziter dar als es z.B. Dos Passos tut. In *Sanctuary* thematisiert Faulkner unter anderem das neue Bild der Frau, welches zwischen traditionellem Umfeld und „modernen“ Verhaltensweisen hin und her gerissen wird. Dabei symbolisieren Tanz und Parties die neue Freiheit und zeigen zugleich die Erwartungshaltung und die Restriktionen der puritanisch-veralteten Lebenseinstellung auf:

[...] at the Letter Club dances, or on the occasion of the three formal yearly balls, the town boys, lounging in attitudes of belligerent casualness, with their identical hats and upturned collars, watched her [Temple Drake] enter the gymnasium upon black collegiate arms and vanish in a swirling glitter upon a glittering swirl of music, with her high delicate head and her bold painted mouth and soft chin, her eyes blankly right and left looking, cool, predatory and discreet. Later, the music wailing beyond the glass, they would watch her through the windows as she passed in swift rotation from one pair of black sleeves to the next, her waist shaped slender and urgent in the interval, her feet filling the rhythmic gap with music. [...]³⁵⁷

³⁵⁶ William Faulkner, *Soldiers' Pay*, 1926, S. 165

³⁵⁷ William Faulkner, *Sanctuary*, 1931, 28-39.

Die jungen Männer, die den Tanz beobachten, sind gesellschaftlich nicht akzeptiert, gehören nicht zum selben *Set* wie die Gäste des Tanzes. Sie stehen draussen, vor dem Fenster, und beobachten von dort aus das, was sie begehren. In diesem Fall ist es die junge Temple Drake, die zum Tanz ausgeführt wird von „black collegiate arms.“ Der Tanz wirkt glamourös und überhöht, wie ein impressionistisches Gemälde, stilisiert und voller abstrakter Elemente, die nur aus Farben und Formen zu bestehen scheinen: „a swirling glitter upon a glittering swirl of music.“ Die junge Frau rotiert dabei schnell von einem Paar schwarzer Ärmel zum anderen, von einem Mann der Gesellschaft zum anderen. Es sind die „richtigen,“ die gesellschaftlich akzeptierten Männer, wie man an ihrer schwarzen korrekten Kleidung erkennen kann, und werden von den „town boys“ vor dem Fenster nur auf ihre Kleidung reduziert. Während die Musik „heult,“ rotiert Temple Drake an den sie beobachtenden „town boys“ vorbei, ohne sie überhaupt wahr zu nehmen. Die Beschreibung ihrer äußerlichen Erscheinung konzentriert sich auf einige Punkte mit Signalwirkung: ihr auffallend stark geschminkter Mund, ihre schmale Taille, was als Hinweis auf ihre „moderne“ Knabenhaftigkeit betrachtet werden kann, ihre rhythmischen Tanzbewegungen zur Musik, in denen auch ihr Blick mit einbezogen ist, der als „cool, predatory and discreet,“ ganz wie bei einer *femme fatale*, charakterisiert wird. Dies beschwört das Bild einer *femme fatale* herauf, einer Frau, deren Ausstrahlung etwas Verlockendes und Zerstörerisches hat, und wird unterstützt durch Temples enorme Präsenz: Ihre Bewegungen und ihr Körper füllen den Raum so, als ob einzig ihre physische Anwesenheit ihn erst entstehen lässt. Der Effekt ist die Isolierung und zugleich Hervorhebung der Rotationsbewegung während des Tanzes, wodurch Temple Drake – das Objekt der Begierde – ganz alleine im Zentrum steht.

Diese unterschwellige Erotik, durch die Gefühle des Begehrens, die beim Beobachten der Tanzenden hervorgehoben werden, wird in *Sanctuary* besonders betont: „Behind her the music beat, sultry, evocative; filled with movement of feet, the voluptuous hysteria of muscles warming the scent of flesh, of the blood. [...]“³⁵⁸

Die Atmosphäre hat etwas Verbotenes und Verruchtes und ist angefüllt mit Bewegung, den Rhythmen der Musik und sogar mit Gerüchen, die die Körper aus-

³⁵⁸ Ibid., S. 227.

strömen und dabei eine knisternde Erotik produzieren. Tanz wird in *Sanctuary* nicht als eine neutrale Form der Körperbewegung wiedergegeben, sondern als eine rhythmische Bewegung, die die erotischen Instinkte im Menschen weckt, und findet dabei ihre Verkörperung in einer jungen Frau, die sich modern, offen und freier verhält, was dem Rhythmus ihrer Generation entspricht.

Zum Bild der 1920er Jahre gehören die Darstellungen tanzender Frauen, denn ihre Entwicklung – ihre „Befreiung“ – ist ein besonderes Zeichen der Modernität der Zeit und lässt sich am Besten darstellen durch die Bewegungsfreiheit, die sowohl die eigene Körperlichkeit betrifft als auch die allgemeine Mobilität, wie z.B. im beruflichen oder sozialen Bereich. Sozialer Aufstieg kann durch eine Party dokumentiert werden, durch ihren Luxus, ihre ausgefallene Musik, ihre Tänze, etc. Das Benutzen von Festen, um gewisse soziale Zusammenhänge aufzuzeigen, ist daher durchaus typisch, sowohl in der Literatur als auch in der Kunst.

F. Scott Fitzgerald hat die Partylust seiner Generation immer wieder eingefangen. Im Grunde ist Fitzgerald an der Erschaffung des Bildes der ausgelassenen, ewig tanzenden 1920er Jahre, ja sogar an ihrer Mythisierung, maßgeblich beteiligt. Seine Schilderungen haben die Erwartungen und die Vorstellungen seiner eigener Generation und der nachfolgenden geprägt.

There was dancing now on the canvas in the garden; old men pushing young girls backward in eternal graceless circles, superior couples holding each other tortuously, fashionably, and keeping in the corners - and a great number of single girls dancing individualistically or relieving the orchestra for a moment of the burden of the banjo or the traps. By midnight the hilarity had increased. A celebrated tenor had sung in Italian, and a notorious contralto had sung in jazz, and between the numbers people were doing 'stunts' all over the garden, while happy, vacuous bursts of laughter rose toward the summer sky. A pair of stage twins, who turned out to be the girls in yellow, did a baby act in costume, and champagne was served in glasses bigger than finger-bowls. The moon had risen higher, and floating in the Sound was a triangle of silver scales, trembling a little to the stiff, tinny drip of the banjos on the lawn.³⁵⁹

Dieses Fest bei Gatsby, Fitzgeralds tragischem (Anti-)Helden, hat alles, was von einer gelungenen Party erwartet wird: es wird getanzt zu der Musik eines „Orchesters“, es gibt verschiedene musikalische Vorführungen („numbers“), der Champagner fließt großzügig, das Wetter spielt perfekt mit, die Heiterkeit der Gäste ist auf dem Höhepunkt. Doch mehrere Hinweise trüben das Bild dieses unübertrefflichen Festes: alte Männer, die mit jungen Mädchen tanzen, sie eher schubsen und

³⁵⁹ F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, 1925, S. 52-53.

unelegant ihre Runden mit ihnen drehen; ältere Paare, die sich beim Tanzen wie unter Zwang gegenseitig festhalten; allein tanzende junge Frauen, die das Klischee des *flappers* erfüllen; das fröhlich aber leer klingende Lachen der Gäste. Wenn Fitzgerald den Rhythmus, die Ausgelassenheit, die Vergnügungslust der Zeit heraufbeschwört, geschieht dies nicht wirklich ungetrüb. Die Musik, das Tanzen, der Luxus, die Heiterkeit, können nicht verschleiern, wie wenig wahre Gefühle anzutreffen sind. Fitzgerald karikiert sogar solche Partysituationen:

Suddenly one of these gypsies, in trembling opal, seizes a cocktail, out of the air, dumps it down for courage and, moving her hands like Frisco, dances out alone on the canvas platform. A momentary hush; the orchestra leader varies his rhythm obligingly for her [...]. (S. 47)

Der Tanz der Tanzenden wirkt wie hypnotisiert, zumal der Rhythmus der Musik dem Tanz angepasst werden muss, was der Funktion von Tanz widerspricht: der Rhythmus der Musik sollte eigentlich den Rhythmus der Bewegungen bestimmen. Die junge Frau, die bezeichnenderweise „gypsy“ genannt wird, was Ruhe- und Rastlosigkeit impliziert, muss sich Mut antrinken, um den Tanz zu beginnen. Es ist eine Szene, die karikierende Züge hat, aber nicht komisch ist. Oberflächlichkeit und Posenhaftigkeit kommen stark zum Ausdruck und Fitzgerald schafft es, das Klischee der tanzenden 1920er Jahre zu untermauern und zugleich die Grundstimmung des Romans zu verdichten.

Dies wird besonders deutlich in Fitzgeralds Rückblick auf Daisys Rückkehr ins „Leben,“ nachdem Gatsby in den Krieg zieht und seine junge Liebe verlassen muss:

For Daisy was young and her artificial world was redolent of orchids and pleasant, cheerful snobbery and orchestras which set the rhythm of the year, summing up the sadness and suggestiveness of life in new tunes. All night the saxophones wailed the hopeless comment of the ‘Beale Street Blues’ while a hundred pairs of golden and silver slippers shuffled the shining dust. At the grey tea hour there were always rooms that throbbed incessantly with this low, sweet fever, while fresh faces drifted here and there like rose petals blown by the sad horns around the floor.

Through this twilight universe Daisy began to move again with the season [...] ³⁶⁰

Die „künstliche“ Welt Daisys und ihrer wohlhabenden Alters- und Klassengenossen besteht aus exotischem Orchideenduft, bluesiger Saxophonmusik, durchtanzten Nächten, und Orchestern, die mit ihrer Musik den Rhythmus des jeweiligen Jahres bestimmen. „The rhythm of the year“ – wie Fitzgerald es ironisierend nennt – ist nichts weiter als eine Pose, wie häufig eben gerade in den 1920er Jahren anzutreffen

³⁶⁰ Ibid., S. 157.

ist. Fitzgerald sieht die Bewegung der jungen Frauen und Männer der Gesellschaft von einem Rhythmus diktiert, der von dem jeweiligen „Hit“ des Jahres vorgegeben wird. Nicht das Leben gibt diesen Rhythmus vor, sondern ein Musikstück, ein künstliches Produkt, das genau so künstlich ist, wie ihre gesamte Lebensanschauung, ihre romantisierend-melancholische Attitüde.

Doch die Zeit der Jugend, in der die Parties das Wichtigste sind, geht schnell vorbei. Daisy wird sich dessen beinahe desillusioniert bewusst:

The music had died down as the ceremony began and now a long cheer floated in at the window, followed by intermittent cries of ‘Yea – ea – ea!’ and finally by a burst of jazz as the dancing began.
‘We’re getting old,’ said Daisy. ‘If we were young we’d rise and dance.’³⁶¹

Der schnelle, lebensbejahende Rhythmus gehört, zusammen mit dem Tanz, zur Jugend, die sich nicht festhalten lässt. Tanzen ist demnach aber, wie bereits hingewiesen, weitaus mehr, als nur der Ausdruck von Lebensfreude und Ausgelassenheit und ein Abbild des modernen Lebensrhythmus. Der Tanz ist letztlich eine Metapher für das Leben. Der Sozialtheoretiker Havelock Ellis fasst in seinem Aufsatz „The Dance of Life“ (1923) zusammen, welche Rolle der Tanz im Leben spielte, besonders im „ancient life“: „[dance was the] loftiest, the most moving, the most beautiful of the arts, because it is no mere translation or abstraction of life; it is life itself.“³⁶²

Gerade bei William Carlos Williams finden sich häufig Beweise für diese Aussage. In mehreren Gedichten geht er auf das Motiv Tanz ein, um die Lebensstimmung als solche zu vermitteln. In *Canthara* (1917) ist es eine Jugenderinnerung, in *Danse Russe* (1917) Selbsterkenntnis, in *When Fresh, It Was Sweet* (1922) eine Ballettschilderung, die den ewigen Kreislauf des Lebens symbolisiert.³⁶³ Der Tanz ist fast immer improvisiert und gerade daher authentisch:

The old black-man showed me
how he had been shocked
in his youth
by six women, dancing
a set-dance, stark naked below
the skirts raised round
their breasts:
bellies flung forward

³⁶¹ Ibid., S. 134.

³⁶² Havelock Ellis, „The Dance of Life,“ 1923, S. 254; zitiert aus: T.A. Mester, *Movement and Modernism. Yeats, Eliot, Lawrence, Williams, and Early Twentieth-Century Dance*, Fayetteville/Arkansas 1997, S. 23.

³⁶³ A. Walton Litz, Christopher MacGowan, *The Collected Poems of William Carlos Williams, vol. I: 1909-1939*, New York 1991, S. 78; S. 86-87; S. 246-248.

Der Dichter zeigt sich als „selbstverliebte[r] Tänzer und glückliche[r] Narziß,“³⁶⁴ der offensichtlich keine Angst vor der Einsamkeit des Künstlers hat. Er ist eingebettet in ein so gar nicht zu dem Bild eines avantgardistischen Dichters passenden privaten Umfeld, mit Frau und Kind und wahrscheinlich einer Haushaltshilfe, die Kathleen heißt. Der Dichter leitet das Gedicht ein mit einer knappen aber präzisen Offenlegung seiner häuslichen Situation, der eine idyllische Beschreibung der nächtlichen Natur folgt, um direkt darauf seine äußerst private und groteske Tanzdarbietung zu beschreiben. Dabei nennt er sich selbst voller Ironie und auch Resignation „the happy genius of my household.“ Dennoch scheint der Tanz für Williams Ausdruck von Vitalität und insbesondere von künstlerischer Kreativität zu sein, auch wenn die alltäglichen Verpflichtungen nie vergessen werden. In diesem Gedicht ist er es, der nackt tanzt, „grotesquely,“ wie er selbst sagt. Seine Bewegungen haben ihren eigenen Rhythmus, der sich völlig von dem unterscheidet, der in *When Fresh, It Was Sweet* zu finden ist, dem Gedicht, in dem es tatsächlich um einen *Danse Russe* geht. Der Dichter sitzt in einer Ballettaufführung und ist voller Bewunderung für die Musik und die tänzerische Perfektion, für die Geschichte, die sich vor seinen Augen entwickelt:

[...] Katinka dances her polka
 on the contracted stage of composition
 Gaiety is formalized in her dress
 and her make-up. Youth is in
 the choice of the actress. Her father blinks
 to the music
 to show his joy in her dancing
 The mother with severe face of renunciation
 in a shawl –

[...] All enters – Katinka dances
 The father blinks
 The mother severely stares
 - hey-la!
 we all laugh together – Life has us
 by the arm.

Katinka dies by bending
 her body down in a crouch about her knees
 there she stays panting from
 the exertion of dancing –

The parents relent in alarm

³⁶⁴ Johannes Bohmann, „No ideas but in things.“ *Untersuchungen zu William Carlos Williams' Lyrik und Poetik vor dem Hintergrund von Imagismus und Objektivismus*, Frankfurt 1989 (Dissertation Münster 1988), S. 59-60.

Katinka rebegins to dance –
Finis

Der Kreislauf des Lebens, wie er sich in einem Tanz darstellt: die junge Tänzerin in der Rolle der Katinka, das Kostüm, das Fröhlichkeit ausstrahlt, der Vater, der voller stolz und mit Freude den Tanz seiner Tochter bewundert, alles ist perfekt und voll russischer Seele. Katinka tanzt bis sie „stirbt“ und dabei vor Anstrengung keucht. Und dann fängt sie wieder an zu tanzen. Das Leben bewegt sich weiter und es fängt immer wieder von vorne an.

Genau wie Wallace Stevens es in seinem Gedicht mit dem bezeichnenden Titel *Life is Motion* schildert:

In Oklahoma,
Bonnie and Josie,
Dressed in calico,
Danced around a stump.
They cried,
“Ohoyaho,
Ohoo”...
Celebrating the marriage
Of flesh and air.³⁶⁵

Die wild im Kreis tanzenden Bonnie and Josie, die eher aus ärmlichen Verhältnissen kommen, freuen sich des Lebens, genießen alles, die Luft, ihre Körper, ihr Dasein, und geben dabei ekstatische Laute von sich. Die Diskrepanz zwischen dem völlig abstrakten Titel „Life is Motion“ und solch einer vitalen, geradezu vulgären Lebensfreude im Tanz erscheint nur auf den ersten Blick als solche. Der völlige, kompromisslose Genuss dieser Situation ist das zentrale Gefühl, das von dem Allerweltpaar Bonnie und Josie vermittelt wird, und die tanzende Kreisbewegung führt den Leser wieder an den Anfang. Denn Leben ist Bewegung und Tanz ist ein zentrales, ursprüngliches Symbol für das Leben.

Die Zeit zwischen den beiden Weltkriegen ist ganz besonders eng verknüpft mit der Vorstellung des überschäumenden Lebens, das seinen Ausdruck findet im Rhythmus von Jazz und dem Tanz einer neuen Generation. Da der Tanz die Bewegungsform ist, die die Fähigkeiten des menschlichen Körper und die Körperbeherrschung aufzeigen kann, entwickelt er sich zu einem der beliebtesten Themen im Film. Diese Vorliebe für den Tanz fängt zu Stummfilmzeiten in den 1920er Jahren an mit Darstellungen von Parties und den auf den Tischen tanzenden

³⁶⁵ Wallace Stevens, *The Collected Poems of Wallace Stevens*, New York 1967; aus: *Harmonium*, 1923, 1931, 1937, S. 83

flappers,³⁶⁶ und steigert sich mit den aufkommenden *Talkies* in den 1930er Jahren bis hin zum Revuefilm, der auch in Europa sehr beliebt war und der solche großartigen Tänzer hervorbrachte wie Fred Astaire und Ginger Rogers [Abb. 81].³⁶⁷

Diese Entwicklung im Film hat gleichzeitig eine negative Auswirkung, den sogenannten Marathon-Tanz, eine „Erfindung“ der Depression. Je reicher die Ausstattung der Revuefilme, desto verzweifelter gestalten sich die Marathon-Tänze. Der Revuefilm ist in seiner durchgeordneten Choreographie, die geometrische Muster immer wieder nachempfunden, eine Annäherung an Wassily Kandinskys Studien der Linien und Winkel in den Körperbewegungen während des Tanzens [Abb. 74, 75]. Der Marathon-Tanz dagegen ist ein Tanzwettbewerb, der den Körper zum Äußersten treibt und ihn zwingt, so lange in Bewegung zu bleiben bis er vor lauter Erschöpfung umfällt [Abb. 82, 83].

Der Marathon-Tanz der 1930er Jahre ist eine pervertierte Form der Lebenslust der ewig tanzenden und ausgelassenen 1920er Jahre. Er entwickelt sich aus der exzessiven Haltung der 1920er Jahre, die nach Rekorden in allen Bereichen schreit, aber auch aus der verzweifelten Not, die die 1930er Jahre begleitet. Die totale Verausgabung des Körpers, um einen zweifelhaften Rekord zu erringen und das Preisgeld zu gewinnen, hatte nichts Fröhliches, nichts Nachahmenswertes an sich, und ist auf Ausbeutung und Sensationsgier ausgerichtet:

[Marathons] seem to epitomize the “American Dream” in one its crazier and more contradictory manifestations. Marathons signaled grit and hope, determination and foolishness, flimflam and patriotic bunting, athleticism and a wild mix of musical numbers, good clean fun and off-color jokes, nice “boys and girls” and prostitution, tireless endurance and utter exhaustion.³⁶⁸

Der sozialkritische Aspekt bestimmt zu einem großen Teil die Rezeption der *dance marathons*. In der Depressionszeit ist der Tanz an einen Punkt gelangt, in dem die durch ihn ausgedrückte Lebensgier und die überbordende Vitalität der 1920er Jahre regelrecht degeniert ist in diese Form der „dekadenten“ Bewegung, wie sie vom Marathon-Tanz verkörpert wird. In ihm drücken sich ebenfalls

³⁶⁶ Zum Beispiel hat die Schauspielerin Joan Crawford mit solchen Rollen ihre Karriere begründet.

³⁶⁷ *Top Hat* ist eines der schönsten Beispiele für einen Revuefilm. Die Weiterentwicklung vom Revuefilm zum Musical ist bereits in den 1930er Jahre erkennbar, findet aber ihren Abschluss erst in den 1940ern. Die Handlung des Revuefilms ist in der Regel so angelegt, dass es um Tänzer und Sänger geht, die im Theater Karriere machen wollen, während das Musical Tanz und Gesang in eine „normale“ Handlung, die gar nichts mit dem Theater zu tun haben muss, einbettet.

³⁶⁸ Carol Martin, *Dance Marathons. Performing American Culture in the 1920s and 1930s*, Jackson/Miss. 1994, S. xv.

Lebenshunger aus, der aber durch soziale, ökonomische und psychologische Umstände pervertiert ist.

Der Film, insbesondere der Revuefilm, hält die Atmosphäre der 1920er Jahre für eine sehr lange Zeit nach ihrem Ende lebendig. Dadurch, dass das Kino den Lebensrhythmus der *Golden Twenties* auch in den Jahrzehnten danach wiedergibt, wird die Rolle Amerikas für die Zeit zwischen den beiden Weltkriegen mit Hilfe des Films mythisiert. Der Film erweist sich als die Kunstform mit dem weitreichendsten Einfluss.

4.2. Trunkenheit: Das Kreisen im Kopf

Im Gegensatz zum Tanz-Motiv, bei dem das Thema Bewegung naturgemäß im Vordergrund steht, geht es bei der Analyse der Trunkenheit, wie schon der Untertitel „Das Kreisen im Kopf“ andeutet, um internalisierte Bewegung. Während für die Künstler früherer Epochen der Alkoholeinfluss auf die Bewegungswahrnehmung eher eine Randerscheinung war, sind die Modernisten im Zuge ihres Interesses an neuen Erfahrungen und deren neuartigen Darstellung von den verzerrten Bewegungen unter Alkoholeinfluss fasziniert. Im Vergleich mit der bildenden Kunst allerdings, in der hauptsächlich statische Darstellungen bekannt sind, z.B. von Betrunknen, die stumpfsinnig ins Leere starren, sind die Möglichkeiten in der Literatur vielfältiger. Von daher sind Beispiele aus der Literatur aufschlussreich, da sie Wort und Bild verbinden. Entsprechende Passagen aus *Manhattan Transfer*, *The Sound and the Fury*, *Tender Is the Night*, *The Sun Also Rises* etc. bieten hierfür einen interessanten Verknüpfungspunkt, weil trotz unterschiedlicher Schwerpunkte die Ähnlichkeiten stark ausgeprägt sind und auf einen gemeinsamen Erfahrungsschatz der Autoren hinweisen. Der Umstand, dass William Faulkner, F. Scott Fitzgerald und Ernest Hemingway Alkoholiker waren gab ihnen eine Erfahrungsgrundlage, auf die sie nur deshalb zurückgriffen, weil sie, von der modernistischen Ästhetik bestimmt, entsprechende Wahrnehmungsphänomene künstlerisch vermitteln wollten.³⁶⁹

³⁶⁹ Dies geschieht, interessanterweise, in der Zeit der Prohibition.

Ausgehend davon, dass die Autoren verschiedene gesellschaftliche Gruppen in ihren Werken behandeln – Fitzgerald und seine entwurzelten *well-to-do-Expatriates*; Hemingways verzweifelt nach dem Sinn des Lebens suchende *Expatriates*; Dos Passos desillusionierte und ziellose Manhattan-Bewohner; Faulkners nicht-kosmopolitische Landbevölkerung –, ist es interessant nachzuzeichnen, auf welche Weise in diesen sozialen Kreisen Alkohol eine Rolle spielt. Die Parties von Jay Gatsby in *The Great Gatsby* und von Dick Diver in *Tender Is the Night* sind Anlass und „Entschuldigung“ für übermäßigen Alkoholkonsum. Entweder trinken sich die Figuren Mut an oder wollen sich betäuben und somit vergessen. Dick Diver, Abe North, Tom Buchanan in Fitzgeralds Romanen werden immer unberechenbarer durch das Trinken; Stanley und Jimmy Herf in *Manhattan Transfer* suchen Vergessen im Alkohol; Jason Compson – der Vater in *The Sound and the Fury* – kann nur mit Hilfe von Alkohol sein Leben ertragen; Joe Christmas in *Light in August* lässt sich von Alkohol immer weiter in seine Flucht hineintreiben; in *Pylon* ist der namenlose Reporter fast permanent betrunken; Jake, Brett, Mike und die anderen in *The Sun Also Rises* hoffen, dass der Alkohol ihre Gefühle betäubt und ihre Ängste zunichte macht.³⁷⁰ Der Alkohol erweist sich für diese unterschiedlichen Figuren demnach als Ersatz und zugleich als Notwendigkeit und hat darüber hinaus die Funktion, eine besondere Ebene und Form der Wahrnehmung zu vermitteln.

Unter dem Einfluss von Alkohol, der das Bewusstsein verändert, werden die Charaktere schwerfälliger oder leichter, sie sehen, hören, fühlen wie durch einen Filter: dumpf und selektiv oder spitz und überempfindlich. Und früher oder später verlieren sie sich in einem Nebel, der auch nach Ende des Rausches oft noch anhält. Diese Bewusstseinsveränderung hat enorme Auswirkungen auf die Bewegungsfähigkeit sowie auf die Bewegungswahrnehmung: „The bed went sailing off and I sat up in bed and looked at the wall to make it stop. [...]“³⁷¹ Ein Schwindelgefühl, das alles um Jake herum in Bewegung versetzt, so dass sogar das Bett davon zu segeln scheint, ist eine ganz typische Wahrnehmung im betrunkenen Zustand. Und während Jake in *The Sun Also Rises* nach kurzem Schlaf feststellt,

³⁷⁰ Jay Gatsby und Tom Buchanan in Fitzgeralds *The Great Gatsby* (1925); Dick Diver und Abe North in Fitzgeralds *Tender Is the Night* (1939); Stanley und Jimmy Herf in John Dos Passos *Manhattan Transfer* (1925); Jason Compson Sr. in Faulkners *The Sound and the Fury* (1929); Joe Christmas in Faulkners *Light in August* (1932); der namenlose Reporter in Faulkners *Pylon* (1935). Jake, Brett und Mike in Hemingways *The Sun Also Rises* (1927). Der destruktive Charakter des Alkohols kommt bei Fitzgerald und Dos Passos klar zum Ausdruck, während für Hemingway das Trinken dazu gehört und nicht explizit abgelehnt wird. Bei Faulkner erfährt das Trinken als Sucht nur marginale Behandlung.

³⁷¹ Ernest Hemingway, *The Sun Also Rises / Fiesta*, 1927, S. 187.

dass „the world was not wheeling any more“ (S. 187), ist genau dieses „wheeling,“ dieses Kreisen, das Benjy in *The Sound and the Fury* völlig aus der Fassung bringt, weil er diesen Zustand überhaupt nicht begreifen kann:

I wasn't crying, but the ground wasn't still, and then I was crying. The ground kept sloping up and the cows ran up the hill. T.P. tried to get up. He fell down again and the cows ran down the hill. Quentin held my arm and we went toward the barn. Then the barn wasn't there and we had to wait until it came back. I didn't see it come back. It came behind us and Quentin sat me down in the trough where the cows ate. I held on to it. It was going away too, and I held to it. The cows ran down the hill again, across the door. I couldn't stop. Quentin and T.P. came up the hill, fighting. T.P. was falling down the hill and Quentin dragged him up the hill. Quentin hit T.P. I couldn't stop. (S. 26)

Das qualvolle Beschreiben seines eigenen Betrunkenseins zeichnet Benjys spezielles Verhältnis zur Realität aus. Weil Benjy geistig zurückgeblieben ist nimmt er seine Umgebung auf eine ganz individuelle Weise wahr, was dem Leser hauptsächlich mit der Darstellung von Synästhesien nahe gebracht wird. Umso mehr ist dieser Zustand des Betrunkenseins überaus verwirrend für Benjy, doch „seine“ sehr genaue Beschreibung dessen, wie er wahrnimmt und empfindet, vermittelt ein surreales Bild der Bewegungsabläufe: der Boden steht nicht still, der Boden bewegt sich aufwärts und die Kühe laufen gleich mit in diese Richtung; eine ganze Scheune verschwindet aus Benjys Blickfeld, nur um plötzlich in seinem Rücken wieder aufzutauchen; der Futtertrog der Kühe verschwindet, steht nicht still, und Benjy hält ihn fest, damit er nicht verschwindet; alles ist ein Wirrwarr von Oben und Unten, alles – Menschen, Tiere, Gegenstände – fällt rauf oder runter, alles ist verdreht und nicht an seinem Platz. Jake Barnes in Hemingways Roman *The Sun Also Rises* schaut angestrengt auf die ihm gegenüber liegende Wand, um das Segeln und Kreisen seines Bettes zu stoppen und Benjy hält sich an dem Trog fest, der zu verschwinden droht. Beide versuchen etwas festzuhalten, um selbst Halt zu bekommen, egal ob dies mit den Augen oder den Armen geschieht. Dieses Festhalten, als Versuch zum Stillen, zum Statischen zurückzukehren, ist entscheidend für beide, denn nur so können sie zu einem Ruhepunkt zurückfinden, das Drehen in ihrem Kopf loswerden.

Ganz ähnlich empfindet und beschreibt William Carlos Williams in seiner Autobiographie den Zustand des Betrunkenseins: „For some odd reason I took that night to drinking rum, raw [...]. Until noon the next day I can see myself walking

the woods, afraid to lie down lest the trees rush upon me to knock me over.“³⁷² In diesem Zustand wird die Welt zur Bedrohung und Alltagsobjekte, die sonst ihren festen Platz haben, stürzen auf ihn zu. Der Versuch, Ruhe im Kopf herzustellen und wieder normal wahr zu nehmen, führt zum Gegenteil, zu Bewegungen, die von den tatsächlich statischen Objekten auszugehen scheinen.

Auch Dos Passos zeigt immer wieder Trinkszenen bzw. Betrunkene. Tragisch verläuft Stanleys Trunksucht in *Manhattan Transfer*. Was Dos Passos dabei fasziniert ist die Dynamisierung der Dinge, die grotesken Bewegungsabläufe und ihre literarische Registrierung:

[...] He [Stan] picked up a chair; the chair wanted to fly, it swung round his head and crashed into the window, the glass shivered and tinkled. He looked out through the window. The street stood up on end. [...] Skyscrapers go up like flames, in flames, flames. He spun back into the room. The table turned a somersault. The china closet jumped on the table. Oak chairs climbed on top to the gas jet. [...] He lay on his back on the floor of the revolving kitchen and laughed and laughed. [...] Up in flames, up, up. Kerosene whispered a greasy-faced can the corner of the kitchen. *Pour on water*. He stood swaying on the crackling upside down chairs on the upside down table. The kerosene licked him with a white cold tongue. He pitched, grabbed the gasjet, the gasjet gave way, he lay in a puddle on his back striking matches, wet wouldn't light. A match spluttered, lit; he held the flame carefully between his hands.³⁷³

Die Gegenstände im Raum erscheinen unter Alkoholeinfluss anthropomorphisiert und entwickeln ein bewegtes Eigenleben. Sie wollen fliegen, sie krachen in eine Fensterscheibe, sie vollbringen einen Salto, sie springen und sie klettern. Zwischen all dem Chaos ist Stan, vollkommen betrunken und gänzlich unfähig, die Bewegung der Objekte als Produkt seines Zustands zu analysieren. Er ist einfach nur ein kleines Teilchen in diesem Durcheinander und dreht sich mit. Faulkners Benjy heult in diesem betrunkenen Chaos, weil er nicht begreifen kann, was da um ihn herum geschieht und warum die Welt so aus den Fugen geraten ist. Hemingways Jake dagegen hält still und fixiert ein Bild, denn er weiß aus Erfahrung, wie man die Welt wieder zum Stillstand bringt. Doch Stan liegt auf dem Boden der „revolving kitchen“ – der sich drehenden Küche –, alles dreht sich um ihn herum, und er lacht und lacht und dreht sich mit und spielt mit. Seine betrunkene Obsession mit Feuer wird mit seinem Bild der Wolkenkratzer eingeleitet, die *wie* Flammen aufgehen und *in* Flammen aufgehen, um schließlich nur noch mit Flammen gleichgesetzt zu werden („Skyscrapers go up like flames, in flames, flames“). Die dynami-

³⁷² Williams, William Carlos, *The Autobiography of William Carlos Williams*, 1968, S. 239.

³⁷³ John Dos Passos, *Manhattan Transfer*, 1925, S. 252-253.

sche Aufwärtsbewegung der Flammen, die nie ruhig sind und immer irgendeine Bewegung vollziehen, wird gleichgesetzt mit der progressiven Wirkung der Wolkenkratzer, deren einzige richtungsgebende Dynamik eine aufsteigende ist und keine Bewegung im eigentlichen Sinne vollbringen können. Doch die durch den Alkohol hervorgerufene Wahrnehmungsveränderung führt dazu, dass Stan die Wolkenkratzer, die beleuchtet sind, in konstanter Bewegung sieht und ihr Licht als züngelnde Flammen empfindet. Die Gebäude, die durch das Drehen in seinem Kopf nicht still stehen, werden schließlich selbst zu Flammen und diese Vision kulminiert in Stans Tod durch Selbstanzündung.

Stans Wahrnehmung von Bewegung erfährt in diesem Paragraphen eine Steigerung ins Chaotische, Groteske und Destruktive, da er keinen Haltepunkt sucht, sondern sich voll und ganz einlässt auf das extreme Schwindelgefühl, das der Alkohol in seinem Kopf produziert. Dass er bis zur Besinnungslosigkeit betrunken ist beweist seine Unfähigkeit, sich auf irgendeine Realität einzustellen und daran festzuhalten.

Das Drehen im Kopf ist keine tatsächliche Bewegung, und doch wird sie intensiv und wirklich wahrgenommen. Durch den Alkoholeinfluss werden Bilder erzeugt, in denen man sich sogar selbst bewegen kann und sie vermitteln die Illusion einer auf dem Kopf stehenden Welt. Bewegung wird empfunden als kreisend und wirbelnd, und sie bezieht sich auf alle Objekte, die man vor Augen hat, sowie auf den eigenen Körper. Die Grenzen des Raumes werden auf den Kopf gestellt, im wahrsten Sinne des Wortes.³⁷⁴

Die Verzerrungen, die durch diese veränderte Bewegungswahrnehmung entstehen, können so stark sein, dass sie halluzinatorischen Charakter haben. Drei Formen der Verzerrung sind zu beobachten: Jake Barnes in *The Sun Also Rises* ist der Erfahrene und Rationale, der gegen die Bewegung im Kopf eine Methode entwickelt hat, um sie wieder zum Stillstand zu bringen; eine Methode, die auch William Faulkner kennt und sie 1929 von Bayard in *Sartoris* (1929) schildern lässt: „[...] Bayard lay rigidly on his back, his eyes wide open. It was like being drunk; whenever you close your eyes, the room starts going round and round, and so you lie rigid in the dark with your eyes wide open, not to get sick. [...]“ (S. 258). Die nächste Form der

³⁷⁴ In einigen von Robert und Sonia Delaunays Bildern, besonders aus der *Rhythme*-Serie, ist diese rotierende Bewegung das zentrale – und das einzige – Thema, das sich anhand der prägnanten Farbbehandlung entwickelt.

Verzerrung ist in *The Sound and the Fury* dargestellt: Benjy ist der „natural,“ der nichts in Zusammenhang mit seinem Alkoholgenuss verstehen kann und der nur empfindet, dabei aber intuitiv sich festhält als Gegenmittel für die völlig irrationalen Bewegungsabläufe. Und schließlich Stanley in *Manhattan Transfer*, der so betrunken ist, dass er den Punkt der Wahrnehmungsabgrenzung zwischen Wissen aus Erfahrung und totalem Realitätsverlust zu weit überschritten hat und daher nicht mehr in der Lage ist, irgendeinen Fixpunkt für sich zu finden.

Aufgrund seines Interesses, neue Wahrnehmungen darzustellen, betont Faulkner gerade die Fähigkeit, unter Alkoholeinfluss Bilder zu sehen, die einzig im Kopf erzeugt werden:

The drink Dr. Peabody had given him, instead of quieting his jangled nerves, rolled sluggishly and hotly in his stomach and served only to nauseate him a little, and against his closed eyelids red antic shapes coiled in throbbing and tedious cycles. He watched them dully and without astonishment as they emerged from blackness and swirled sluggishly and consumed themselves and reappeared, each time a little fainter as his mind cleared. [...] ³⁷⁵

Im Kopf (und im Magen) spielt sich etwas ab, das natürlich als Übelkeit bezeichnet werden muss, das aber zugleich bunte Bilder voller rotierender und pulsierender Bewegung entstehen lässt, was wiederum an Robert Delaunays *Rythme*-Gemälde erinnert. ³⁷⁶

Der hektische und fordernde Lebensrhythmus jener Zeit lässt sich auch unter Alkoholeinfluss nicht verdrängen, er wird dadurch sogar noch fühlbarer. Er treibt die Figuren immer weiter, im Grunde immer wieder in eine ähnliche Situation, in der Hoffnung, dort etwas zu finden, das mit Worten nicht zu fassen ist und die Leere in ihnen füllt. Dieses Getrieben-sein, immer auf der Suche, doch ohne ein wirkliches Ziel, hat Hemingway in *A Farewell to Arms* Ausdruck verliehen:

[...] I had gone to no such place but to the smoke of cafés and nights when the room whirled and you needed to look at the wall to make it stop, nights in bed, drunk, when you knew that that was all there was, and the strange excitement of waking and not knowing who it was with you, and the world all unreal in the dark and so exciting that you must resume again unknowing and not caring in the night, sure that this was all and all and all and not caring. Suddenly to care very much and to sleep to wake with it sometimes morning and all that had been there gone and everything sharp and hard and clear and sometimes a dispute about the

³⁷⁵ William Faulkner, *Sartoris*, 1929, S. 120.

³⁷⁶ Delaunay hatte mit seinen *Rythme*-Bildern allerdings nicht vor, auf Bewegungsaspekte während des Rauschzustandes durch Alkohol hinzuweisen. Es ging ihm vielmehr um die Darstellung von Simultaneität, um die Darstellung von Lichträumen mit Hilfe von Farben und zumeist Kreisformen. Es gibt aber durchaus Parallelen in der Wirkung, denn Delaunay wollte den Rhythmus seiner Zeit einfangen, er wollte die Energie und Dynamik dieser neuen Ära als Zusammenspiel von Licht, Farbe und Form wiedergeben.

dribbles soft right old feller belch the chap hic sum-
 more eh chuckles skulch
 and i sitting in the din thinking drinking the ale,
 which never lets you grow old blinking at the low
 ceiling my being pleasantly was punctuated by the al-
 ways retchings of a worthless lamp.
 when With a minute terrif iceffort one dirty squeal
 of soiling light yanking from bushy obscurity a bald
 greenish foetal head established It suddenly upon the
 huge neck around whose unwashed sonorous muscle
 the filth of a collar hung gently.
 (spattered) by this instant of semiluminous nausea A
 vast wordless nondescript genie of trunk trickled firm-
 ly in to one exactly-mutilated ghost of a chair,
 a;domeshaped interval of complete plasticity, shoul-
 ders, sprouted the extraordinary arms through an an-
 gle of ridiculous velocity commenting upon an un-
 clean table.and, whose distended immense Both paws
 slowly loved a dinted mug
 gone Darkness it was so near to me, i ask of shad-
 ow won't you have a drink?
 (the eternal perpetual question)
 Inside snugandevil. i was sitting in mcsorley's
 It, did not answer.
 outside. (it was New York and beautifully,snowing. . . .³⁷⁸

Cummings Beschreibung von *McSorley's* ist genauso „unreal“ wie Hemingways Welt im Dunkeln. *McSorley's* ist ganz und gar nicht glamourös und hat nichts von Fitzgeralds gehetzter Party-Ausgelassenheit. Die Kneipe ist laut, verräuchert, schmutzig, es gibt keine exalziert tanzenden *flappers*, keine Tango-Klänge, wie sie Dos Passos wiedergibt, nicht mal die voyeuristischen Zuschauer Faulkners. Der Erzähler hier wirkt nicht betrunken, auch wenn er trinkt – „and i sitting in the din thinking drinking the ale, / which never lets you grow old [...]“ –, aber er sucht die anonyme Geselligkeit, die solche Etablissements bieten. *McSorley's* dürfte ein *speakeasy* sein, eine wegen der Prohibition im „Geheimen“ arbeitende und Alkohol ausschenkende Bar. Draussen ist die kalte, verschneite und hektische Metropole New York, drinnen ist es „snug and evil,“ gemütlich/behaglich und zugleich böse. Die Atmosphäre des chaotischen und vertrauten Wohlbefindens, die dieses Gedicht vermittelt, entsteht durch die betont freie Wahl der poetischen Mittel: Satz- und Wortbau werden bewusst umgangen, ja geradezu neu formuliert; der Sinnzusammenhang der Worte wird durchbrochen; der Klang der Worte erscheint wichtiger als ihre Bedeutung, besonders in ihrer Abfolge; Satzzeichen fördern das Atmosphärische und nicht die Satzstruktur; Alliterationen und Onomatopoesie, Paradoxa und Oxymora werden wiederholt eingesetzt. Dadurch entsteht ein

³⁷⁸ E.E. Cummings, A, VIII, aus: & [And], 1925, in: E.E. Cummings, *Poems 1923-1954*, New York 1958.

Rhythmus von unmittelbarer Lebendigkeit, eine energiegeladene authentische Stimmung, die fast komische Züge trägt.

Das Bewegungserlebnis hat surreale Züge, die durch die einrahmende Situation des erzählenden Ich, das in der warmen Kneipe sitzt während es draussen kalt ist und schneit, noch verstärkt werden. Das chaotische Treiben in *McSorley's* wird durch die Aneinanderreihung von disparat wirkenden Bewegungsimpulsen zu einem beinahe filmischen Miterleben:

push witless creases of screaming warmth; revolvingly pompous; rapidly goes gobs; intersect; upsoaring; splurging smells; squirting taps; knocked off; hopping sawdust; grins topple together; wobbly foot-steps; retchings of a worthless; squeal of soiling light yanking from bushy obscurity; (spattered); trickled firmly; sprouted the extraordinary arms; ridiculous velocity; distended immense;

Mit solchen paradox-surrealen Ausdrücken wie „schreiende Wärme“, „prassende Gerüche“, „hüpfendes Sägemehl“, „Grinsen fallen zusammen“, „aufkreischendes Licht“ werden synästhetische Eindrücke wiedergegeben, die gerade aus dem chaotischen und zusammenhanglosen Nebeneinander ihre Kraft beziehen. Menschen, die stehen, sitzen, reden, lachen, rauchen, kreischen, trinken, und all die anderen Geräusche, wie z.B. das Schaum-Wegschlagen vom Bier, das Eingießen der Getränke, Stühle rücken und Türen knallen, vermischen sich zu einer chaotisch-vitalen und überaus bildhaften Komposition voll futuristischer Dynamik.

Für die meisten Autoren der Moderne spielt der Alkoholgenuss eine wichtige Rolle und sie beschreiben oft bis ins Detail die Wahrnehmungsfähigkeit unter Alkoholeinfluss. Dabei ist die Bildfähigkeit dieses Rauschzustandes von Interesse, seine Analyse und möglichst genaue Wiedergabe. Das Kreisen im Kopf bekommt dadurch Symptomcharakter. Es wird zu einem Symptom für den „berauschenden“ Lebensrhythmus, der mehr fordert als er zurück geben kann. Diese Dichotomie des modernen Lebens – die hohe Erwartungshaltung der amerikanischen Gesellschaft aufgrund der vielen neuen Möglichkeiten (wirtschaftlicher Aufschwung, Führungspotential gegenüber Europa, immenser technologischer Fortschritt gekoppelt an sozialem Aufstieg, etc.) gegenüber dem Gefühl der Leere und des Verlorenenseins in einer Welt, die sich immer schneller dreht und fortbewegt – kann nur mit Hilfsmitteln bewältigt werden. Der Rausch der Geschwindigkeit, die Liebe zu den schnellen Automobilen und noch schnelleren Flugzeugen; die Obsession mit allem, was neu ist und der unbeschreibliche Stolz darauf, wie die neue Architektur

mit den rein „amerikanischen“ Wolkenkratzern; die Ausgelassenheit der Parties und der Versuch, durch diese neue Ära zum Rhythmus der neuen Musik zu tanzen; das sind alles Hilfsmittel, um sich dem rasanten und hektischen neuen Lebensrhythmus anzupassen, um Schritt zu halten. Das Trinken kann dabei noch ein klein wenig mehr helfen, entweder, um sich daran zu beteiligen oder um zu vergessen, was einem eigentlich fehlt.

Das Kino ist ein weiteres Symbol und bedeutendes Hilfsmittel in der Bewältigung der neuen, bewegungsreichen Realität.

4.3. *The Movies: Bewegung im Kopf*³⁷⁹

Von all den Symbolen für das moderne Leben und seinen rasanten Rhythmus ist eines besonders eng mit Amerika verbunden: der Film bzw. das Kino. Diese Erfindung spricht die Sinne an, und gibt vor, den Zuschauer an einer tatsächlichen Geschichte teil haben zu lassen, indem sie ihn einbezieht in Handlungen und Bewegungsabläufe, in Gefühle und Träume. Der Film bietet ohne Zweifel eine Traumwelt, die alle Ebenen menschlichen Fühlens und Sehnsens darzustellen und auszudrücken vermag. Dabei spielt sich jegliche Form von Bewegung nur im bzw. vor dem Kopf ab als dreidimensionale Wirklichkeit, die aber nur die Illusion dessen ist, was auf der eindimensionalen Leinwand gezeigt wird. Der Zuschauer wird „transportiert“ in eine Welt der Illusion und zugleich kann diese Welt sich als Spiegel der tatsächlich gelebten Realität erweisen.

Das Medium Film, in seiner – zu der damaligen Zeit – untrennbaren Verbindung mit dem Ort Kino, vereint in sich mehrere Aspekte der modernen Welt: Es ist ein Medium, das hauptsächlich auf Technik basiert und Schauspielkunst, Regiearbeit, Lichtführung, etc., die bereits aus dem Theater wohlbekannt und erprobt sind, in das neue Medium integriert. Die Technik macht es möglich, dass die Handlung nicht mehr begrenzt ist, wie es z.B. auf der Theaterbühne der Fall ist. Das Suggestieren einer grenzenlosen Bewegungsfreiheit – sowohl räumlich als auch zeitlich –

³⁷⁹ Ein Kapitel über die *movies* sollte sich in erster Linie mit den Filmen auseinandersetzen. Das würde allerdings den Rahmen dieser Arbeit sprengen und deswegen kann in dieser Dissertation die Rolle des Kinos nur angedeutet werden. Es geht hier in erster Linie um die Bewegung in der Darstellung von *movies* in Literatur und Kunst und hauptsächlich um das Amerika-Bild, das die *movies* in den *Roaring Twenties* und bis zum Zweiten Weltkrieg vermitteln.

ist das zentrale Charakteristikum des Films. Hinzu kommt, dass durch die verschiedenen technischen Möglichkeiten der Film innovativere Wege gehen kann als das Theater, eben weil es die moderne Technik (z.B. Kamera, Licht, Schnitt, etc.) zu Hilfe nehmen kann. Die Möglichkeiten der Wiedergabe sind zudem vielfältig, da ein bestimmter Film gleichzeitig zu sehen sein kann an verschiedenen Orten, so dass ein großes, überregionales Publikum davon profitiert. Ganz davon abgesehen handelt es sich um ein Vergnügen, das für alle soziale Schichten erschwinglich ist. Gerade ab den 1910er Jahren fand der Film bzw. das Kino immer mehr Anhänger und wurde dadurch gewertet als „a new instrument for popular pleasure.“³⁸⁰ Es gab 1927 bereits 17.000 Kinos in den Vereinigten Staaten, von denen sich viele durch eine extravagante Architektur hervorhoben.

Der wohl wichtigste Aspekt des Films aber ist, dass er die statische Kunst überwindet, denn im Kino geht es um Bilder, die laufen, die ein scheinbar eigenes bewegtes Leben haben. Nicht umsonst heißen sie *the movies*, denn sie bewegen sich alleine, nur mit Hilfe einer Maschine, die größtenteils unsichtbar bleibt. Aber es sind nun mal eindimensionale Konzepte, die sich dort bewegen, d.h. es handelt sich um Bilder, die von einer Maschine aufgenommen werden und dann wieder von einer Maschine projiziert werden, vor einem Publikum, das sich nicht bewegt. Die Maschine ist in jeder Hinsicht der wichtigste Bestandteil, um dieses Medium erlebbar zu machen, um es in Bewegung zu versetzen.

Wie bereits erwähnt, haben die Bilder ein scheinbar eigenes Leben und drücken dies aus durch ihre Fähigkeit, sich zu bewegen. Aber die Bewegung in den *movies* ist nur eine Illusion, sie ist nicht wirklich und lebt dazu noch von der doppelten Ironie, dass auch der Zuschauer sich nicht bewegt. Bewegung spielt sich nur vor und in seinem Kopf ab. Doch wie kein anderes Medium haben die *movies* das Leben wohl gerade aus diesem Grund beeinflusst, weil sie als Informationsträger und -vermittler fungieren und ihre Bilder weitaus zugänglicher sind als die anderer Informationsmedien. Der Einfluss der *movies* versteht sich daher beinahe von selbst, denn sie setzen Maßstäbe und schaffen somit eine Erwartungshaltung, die sich an den Bildern dieses Mediums orientiert, von ihm vorgegeben und geformt werden und den Rhythmus der jeweiligen Zeit prägen. Bis zum Zweiten

³⁸⁰ Sisley Huddleston, *What's Right with America*, Philadelphia/London 1930, S. 197-198; wie paraphrasiert in: George Harmon Knoles, *The Jazz Age Revisited. British Criticism of American Civilization During the 1920s*, Stanford, CA/London 1955, S. 123.

Weltkrieg ist dies besonders deutlich ablesbar, zumal der Film damals noch als „neues“ Medium eingestuft wurde und die Zuschauer ein wesentlich engeres und weniger kritisches Verhältnis zu ihm hatten aufgrund seines Stellenwertes für den modernen Alltag.

Then, one day we saw hanging on the walls great posters as long as serpents. At every streetcorner a man, his face covered with a red handkerchief, levelled a revolver at the peaceful passerby. We imagined that we heard galloping hoofs, the roar of motors, explosions, and cries of death. We rushed into the cinemas, and realized immediately that everything had changed. On the screen appeared the smile of Pearl White – that almost ferocious smile which announced the revolution, the beginning of a new world. At last we knew that the cinema was not merely a perfected mechanical toy, but a terrible and magnificent reflection of life.³⁸¹

Der französische Schriftsteller Philippe Soupault verweist in seinem Aufsatz „The U.S.A. Cinema,“ den er 1923 für das Magazin *Broom* schrieb, auf die starke Anziehungskraft des amerikanischen Films hin. Allein der Anblick eines Filmplakats weckt Phantasien, Bilder, die als Anreiz und sogar als *education* funktionieren. Die Vorstellung von Abenteuer, von „galloping hoofs, the roar of motors, explosions“ verlangt nach der ganzen Geschichte, nur um dann sich als der Beginn einer neuen Welt zu entpuppen, die immer mehr solcher Geschichten auf Lager hat und produziert und die ihrerseits den Alltag entsprechend färben. Soupault erkannte nach seinem Kinobesuch, dass es sich nicht mehr um das „perfekionierte mechanische Spielzeug“ handelt, sondern um „a terrible and magnificent reflection of life,“ um eine furchtbare und grandiose Spiegelung des Lebens. Von Realität spricht Soupault nicht, denn die Revolution, die das Kino auslöste, findet im Kopf statt, in den Erwartungen und Hoffnungen. Wie ein anderer Franzose, der Schriftsteller und Regisseur Alain Robbe-Grillet, es ausdrückte: „[...] every modern cinematographic work is a reflection on human memory, its uncertainties, its persistencies, its dramas, etc.“³⁸²

Das, was den Film so „amerikanisch“ wirken lässt, sollte in Verbindung gesehen werden mit den Mechanismen der Filmindustrie. So wie New York das Symbol für das fortschrittliche und *well-to-do* Amerika ist, so ist Hollywood das Symbol für die Filmindustrie und für alles, was der Film zu kommunizieren versucht: für

³⁸¹ Philippe Soupault in seinem Essay „The U.S.A. Cinema,“ verfasst für *Broom*, 1923; in: Philippe Soupault, *The American Influence in France*, Seattle 1930, S. 20; zitiert aus: Tashjian, Dickran, *Skyscraper Primitives. Dada and the American Avant-garde 1910-1925*, Middletown/Conn. 1975, S. 125.

³⁸² Alain Robbe-Grillet, „Time and Description,“ in: *For a New Novel*, New York 1965, S. 151-152; zitiert aus: Bruce Kawin, „The Montage Element in Faulkner’s Fiction,“ in: Evans Harrington/Ann J. Abadie (eds.), *Faulkner, Modernism, and Film*, Jackson 1979, S. 120.

die Sehnsucht nach Abenteuer und Leidenschaft, für ein Leben mit einem *happy ending*, für Glück, Wohlstand, Erfolg. Die Möglichkeiten, all diese dem *American Dream* nahe stehenden Ziele darzustellen, sind vielfältig. Gerade in den 1920er und 1930er Jahre gibt es außer den typischen Hollywood-Produktionen, die den modernen Lebensrhythmus wie von dem *flapper* verkörpert darstellen,³⁸³ noch einige überaus beliebte Genres, die sich dieser Themen annehmen. Drei spielen dabei eine herausragende Rolle: der Revuefilm, der Gangsterfilm und der sozialkritische Film.

Diese drei Genres benutzen spezifische Bewegungselemente, um ihr Anliegen, ihre jeweilige Geschichte vorzutragen: Im Revuefilm ist es der Tanz, der mit dem Aufkommen des Tonfilms dem Publikum endlich angemessen präsentiert werden kann. Gerade der Revuefilm – *42nd Street* (1932), *Dames* (1934), *Golddiggers of 1933*, *Footlight Parade* (1933), *Shall We Dance* (1937), etc. – nutzt für sich die Möglichkeit der filmischen Orchestrierung von Bewegung. Die überaus wirkungsvollen „Tanzornamente,“ die sich bewegenden, immer wieder neu formierenden Muster aus jungen, hübschen, lächelnden Tänzerinnen [Abb. 84, 85], die von der Kamera eingefangen werden, sind genau so beliebt wie die avantgardistischen und Themen der Moderne aufgreifenden Tanznummern von Choreographen wie Busby Berkeley und Tänzern wie Ruby Keeler, Fred Astaire, Ginger Rogers.³⁸⁴

Im rein amerikanischen Gangsterfilm ist es – knapp gesagt – die neue Bewegungsfreiheit, die „missbraucht“ wird mit Hilfe der schnellen Automobile und der hektischen, brutalen und natürlich illegalen Jagd nach dem schnellen Geld. Es gibt kaum einen Gangsterfilm, der ohne eine gewaltsame Aktion aus einem fahrenden Automobil heraus auskommt. *Little Caesar* (1930), *The Public Enemy* (1931), *City Streets* (1931), *Scarface* (1932) und viele mehr veranschaulichen als exzellente Beispiele für dieses Genre die Synthese von aktuellem Tagesgeschehen und innovativer Präsentation, die sogar sozialkritische Aspekte mit einbezieht.

Der sozialkritischen Film schließlich, dessen Blüte mit den Jahren der Depression einhergeht und so herausragende Produktionen wie *City Lights* (1931), *An American Tragedy* (1931), *I Am a Prisoner from a Chain Gang* (1932), *Modern*

³⁸³ Einige Beispiele dafür sind: *It*, 1927; *Our Dancing Daughters*, 1928; *Our Modern Maidens*, 1929; *Red Hot Rhythm*, 1929; *Tramp, Tramp, Tramp*, 1926; *The Taxi Dancer*, 1927.

³⁸⁴ Siehe dazu z.B. Peter Conrad, *The Art of the City. Views and Versions of New York*, New York 1984, S. 286.

Times (1936), *The Grapes of Wrath* (1940),³⁸⁵ etc. hervorgebracht hat, sind es häufig die neuen technologischen Errungenschaften und ihre Auswirkung auf das Leben und die Wertvorstellungen besonders der nicht-wohlhabenden Schichten, die angeprangert werden. Jedes Genre präsentiert ein besonderes Bild Amerikas, was, je nach Fall, übertrieben, karikierend, verherrlichend, kritisierend sein kann. Aber gleichzeitig sind es diese Filme, die das Zeitbild erst formen, indem sie Informationen aus der Realität zugrunde legen und daraus eine „neue“ Realität entstehen lassen, die von den Zuschauern wie ein Dokument aufgenommen wird. Unsere Vorstellung und unsere vermeintlichen Amerika-Kenntnisse besonders der Ära bis zum Zweiten Weltkrieg setzen sich größtenteils zusammen aus historischen Dokumenten, zu denen auch die *movies*, die Spielfilme, gehören bzw. einen entscheidenden Beitrag leisten.

Die *movies* etablierten sich schnell und eroberten sich ihren Platz im Alltag innerhalb kürzester Zeit. Sie fanden ihren Eingang in Literatur und Kunst, wobei es auffällt, dass sich das Kino als Motiv nicht so stark durchgesetzt hat wie zu erwarten gewesen wäre aufgrund seines Einflussbereichs. Zwei Gemälde kommen einem dabei in den Sinn:

Edward Hoppers *New York Movie*, 1939 [Abb. 86], ist in der für ihn typischen melancholischen Stimmung gehalten: Ein Kinosaal ist zu sehen, ganz in der Art der opulenten Säle der 1920er und 1930er Jahre, mit schweren Vorhängen, roten Sitzen, einer extravaganten Architektur, und mit einer Platzanweiserin in hochhackigen Schuhen und „modischer“ Uniform: einem blauen Hosenanzug mit rotem Streifen an den Seiten, wie ihn die Hotelpagen tragen. Diese blonde Platzanweiserin ist das eigentliche Zentrum des Bildes. Sie steht am Rande des Saals an die Wand gelehnt. Ihre Augen sind geschlossen und sie hält eine Taschenlampe in der Hand. Der Kinosaal ist durch eine zweite Wand ziemlich genau in der Mitte getrennt, so dass die Platzanweiserin in dem leicht beleuchteten Bereich rechts, nahe der Eingangstreppe, steht. Zwei Zuschauer sind im Saal auszumachen und vor ihnen ein kleines Stück der Leinwand nur, auf der offensichtlich ein Film in Schwarz-weiß läuft.

Der Film ist in dieser Darstellung nicht das zentrale Element. Es geht Hopper vielmehr um die ruhige, träge, ja sogar müde Stimmung während der Vorführung,

³⁸⁵ Eine der schnellsten Verfilmungen eines Romans überhaupt.

in der es hauptsächlich um das Warten auf das Ende des Films geht und auf die zu erwartende Bewegung der kommenden und gehenden Zuschauer. Das Kino als Ort des Vergnügens ist bei Hopper eher eine melancholische und einsame Angelegenheit, die aber einen Einblick verschafft in den Raum, der Unterhaltung bietet, zu einer Zeit, als diese Unterhaltung noch mit einem gewissen Stil präsentiert wurde. Die Bewegung der *movies* entlarvt der Künstler als das genaue Gegenteil von Bewegung, nämlich als ein Verharren in Warteposition.

Ganz anders geht Reginald Marsh bei seiner Kinodarstellung vor. Sein Gemälde *Twenty Cent Movie*, 1936 [Abb. 87], zeigt den Eingang eines Kinos, die Kasse, die Plakate und Ankündigungen, mehrere, zum Ausgehen gut gekleidete Besucher. Es ist ein buntes, bewegtes, sehr lebendiges Bild, voller Vorfreude auf ein Vergnügen, das 20 Cent kostet. Die dandyhaften Männer und die ähnlich modisch gekleideten Frauen treffen sich an einem Ort, in dem es dunkel werden wird, damit Bildergeschichten von Liebe, Geld und Erfüllung vor ihren Augen – im wahrsten Sinne des Wortes – laufen. Was aber besonders auffällt in Marshs Bild ist, dass einige der Kinobesucher den Betrachter des Bildes direkt anzuschauen scheinen, sozusagen in die Kamera blicken. Eine Photographie hätte die Atmosphäre der Unmittelbarkeit nicht besser einfangen können.

Die beiden Bilder geben allerdings nicht mal ansatzweise die enorme Bedeutung der *movies* wieder. Wenn es um den Rhythmus der *Roaring Twenties* geht, seine Darstellung und seine Etablierung, ist das Kino ein bedeutender, wenn nicht sogar der bedeutendste Faktor, der seinen Einfluss auf alle Lebensbereiche ausübt. Die Art, wie z.B. der Film funktioniert, d.h. das „Abrollen“ jedes einzelnen Bildes, das durch die Kontinuität, die fortlaufende Bewegung der einzelnen Bildsequenzen zu einem rasch ablaufenden, sich „bewegenden“ Bild verschmilzt, wird sehr schnell als Metapher übernommen: „All her life with Roy was going by her like a movie reeled off backwards, faster and faster.“³⁸⁶ Dieser eher beiläufige Satz in *Manhattan Transfer*, von einem nicht zentralen Charakter des Romans ausgedrückt bzw. gedacht, zeigt, wie stark die Bildersprache des Films bereits 1925 Eingang gefunden hat in das alltägliche Bewusstsein. Auch Fitzgerald benutzt, ebenfalls 1925, einen ähnlichen Vergleich: „And so with the sunshine and the great bursts of leaves growing on the trees, just as things grow in fast movies, I

³⁸⁶ John Dos Passos, *Manhattan Transfer*, 1925, S. 379.

had that familiar conviction that life was beginning over again with the summer.³⁸⁷ Nick Carraway, der Erzähler in *The Great Gatsby*, fasst mit diesem Vergleich seine optimistischen, geradezu romantischen Gefühle zusammen, die er nach seiner Rückkehr aus dem Ersten Weltkrieg verspürt, als sich das Leben und die Vorfreude darauf wieder in ihm rühren. „Fast“ – schnell – ist in beiden Zitaten ein Schlüsselbegriff, und in beiden Zitaten geht es um das Leben und um die Geschwindigkeit, mit der es, genau wie ein Film, vorüberzieht.

Die *movies* führen einem das Leben vor – oder das, was man dafür hält –, schnell und auf das Wesentliche, auf die entscheidenden Momente zusammengerafft. Die Wirkung, die sie dadurch insgesamt auf das Lebensgefühl der Moderne erzielten, ist verknüpft mit dem vorherrschenden Symbol der Moderne, mit der amerikanischen Nation. Allein der Name Amerika weckt eine Vorstellung von Geschwindigkeit, durchtanzten Nächten, atemloser Lebensfreude. Es stellt sich sogar die Frage, inwieweit das Kino dieses Symbol überhaupt erst „gemacht“ hat, inwieweit der Traum die Realität erschaffen hat.

Ein kurzes Gespräch, das in *Tender Is the Night*, Fitzgeralds Roman über das Ende einer Ära und die Illusionslosigkeit, die mit diesem Ende einhergeht, eingefangen wird, weist auf die realitätsbildende Rolle des Films hin. Der Soldat bzw. Söldner Tommy Barban, der die Gesellschaft der Divers und ihre besondere Ausprägung der *Dolce Vita*, immer wieder verlässt, um in „irgendeinem“³⁸⁸ Krieg zu kämpfen, hat eine Unterhaltung mit Nicole Diver, in der es spielerisch um Helden, Tapferkeit und Würde geht:

‘[...] In French you can be heroic and gallant with dignity, and you know it. But in English you can’t be heroic and gallant without being a little absurd, and you know that, too. That gives me [Nicole] an advantage.’
 ‘But after all –’ He [Tommy] chuckled suddenly. ‘Even in English I’m brave, heroic, and all that.’
 She pretended to be groggy with wonderment, but he was not abashed.
 ‘I only know what I see in the cinema,’ he said.
 ‘Is it all like the movies?’
 ‘The movies aren’t so bad. Now this Ronald Colman – have you seen his pictures about the Battalion d’Afrique? They’re not bad at all.’
 ‘Very well, whenever I go to the movies I’ll know you’re going through just that sort of thing at that moment.’³⁸⁹

³⁸⁷ F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, 1925, S. 10.

³⁸⁸ „What war? Any war. I haven’t seen a paper lately but I suppose there’s a war – there always is.“ Das ist Tommy Barbans Aussage, als er gefragt wird, in welchen Krieg er zieht. (F. Scott Fitzgerald, *Tender Is the Night*, 1939, S. 97).

³⁸⁹ F. Scott Fitzgerald, *Tender Is the Night*, 1939, S. 288.

Tommy tut so, als ob er aus dem Kino seine Vorstellung von Tapferkeit und Heldentum hat, denn er betont, dass er nur das weiß, was er im Kino sieht. Auf Nicoles Frage, ob denn alles so ist wie in den *movies*, wird seine Antwort etwas konkreter: Die *movies* sind gar nicht mal so schlecht, gar nicht mal so weit weg von der Realität, wie z.B. einige Filme mit Ronald Colman, einem sehr beliebten Stummfilmschauspieler, beweisen. Nicoles Erwiderung ist daraufhin, dass sie immer wenn sie von nun an ins Kino gehen wird, wissen wird, dass Tommy genau das erlebt und durchmacht, was ihr über die Leinwand vermittelt wird. Das Kino versorgt einen mit Informationen und mit einer Meinung. Zugleich weist es einem eine Rolle, ein ganzes Leben zu, in dem man agiert und in dem man wahrgenommen wird. Wenn der Film das wiedergibt, was in der Wirklichkeit geschieht, kann die Wirklichkeit zu dem werden, was der Film vorgegeben hat. Tommy, der Soldat bzw. Söldner, ist ein etwas anderer Ronald Colman, aber dennoch ein Colman, d.h. der glamouröse, herzenbrechende, tragische Held und Abenteurer, dessen Kämpfe und besonders dessen Siege alle Kinobesucher gebannt – aber passiv – miterleben dürfen und mitfühlen wollen. Es ist nicht Colman, der in das Leben und die Rolle Tommys schlüpft. Tommy sieht sich in der Rolle Colmans.

In *The Great American Novel*, 1923, fasst William Carlos Williams die Negativseite des Kinoerlebnisses zusammen, auf eine Art, die mit dem kokett-verspielten Gespräch in Fitzgeralds Roman kaum etwas gemeinsam hat:

Jazz, the Follies, the flapper in orange and green gown and war-paint of rouge – impossible of color in a world that refuses to be drab. Even the movies, devoid as they are of color in the physical sense, are gaudy in the imaginations of the people who watch them; gaudy with exaggerated romance, exaggerated comedy, exaggerated splendor or grotesqueness or passion. Human souls who are not living impassioned lives, not creating romance and splendor and grotesqueness – phases of beauty's infinite variety – such people wistfully try to find these things outside themselves; a futile, often destructive quest.³⁹⁰

Für Williams ist das Kino ein Ersatz für das richtige Leben. Es führt dem Kinobesucher einen aufregenden Lebensrhythmus vor, den er niemals selbst wird erleben können. Denn alles im Film ist übertrieben und bunt, auch wenn Farbe noch nicht in dieses Medium eingezogen ist. Die Phantasie des Besuchers ist es, die mehr aus den Geschichten macht, als sie eigentlich sind. Die Sehnsucht, die die Filme erzeugen, beschreibt Williams als „a futile, often destructive quest,“ was wiederum mit der Erwartungshaltung zusammen hängt. Der Film erweist sich

³⁹⁰ William Carlos Williams, *The Great American Novel*, 1923, S. 27; zitiert aus: Dickran Tashjian, *Skyscraper Primitives. Dada and the American Avant-garde 1910-1925*, Middletown/Conn. 1975, S. 113.

realer als das Leben, und die Suche nach seinem schnellen und aufregendem Rhythmus, nach seiner Schönheit und seinen *happy endings*, ist nur zu oft vergebens, ja sogar zerstörerisch.

Die Sehnsucht nach der Erfüllung des persönlichen Bildes vom Leben und seinen Möglichkeiten, die Jagd nach dem individuellen und zugleich „amerikanischen“ Lebensrhythmus ist ein zentrales Thema in der modernistischen Literatur und Kunst und manifestiert sich nicht nur in den Symbolen, die die aufstrebende und erfolgreiche Nation feiern. Sie findet sich in einem Lebensstil, der paradigmatisch ist für Amerika und für die Zeit bis zum Zweiten Weltkrieg und in einer Einstellung, die ihrerseits oft als „romantisch“ verklärt worden ist.

III. *Keep on Running*:³⁹¹ **Bewegung als Ziel**

„From the very instant one lands, one realizes that here is a people yearning, searching, trying to find something.“³⁹² Marcel Duchamp hatte dies 1915, nach seiner Ankunft in New York, in einem Interview festgestellt. Der Franzose, der gerade einen Kontinent verlassen hatte, in dem ein Krieg wütete, fand in Amerika eine Atmosphäre vor, die er nur vage umreißen konnte. Dennoch ist seine Beobachtung wesentlich treffender als sie anfänglich den Anschein hat: Auch wenn Duchamp dieses „something“ nicht weiter ausführen konnte, so hatte er doch sofort erkannt, dass Amerika eine Nation der Getriebenen, der ewig Suchenden ist.

Diesen Eindruck hatte nicht nur Marcel Duchamp. Viele seiner Zeitgenossen, die es ebenfalls nach Amerika, genau genommen nach New York, verschlug, hatten einen ganz ähnlichen Eindruck. Fernand Léger z.B. fand, dass „American life is a succession of adventures optimistically pushed as far as they will go. They have risked everything, tried everything. ...“³⁹³ Alles auf die Spitze zu treiben, so viel zu riskieren, wie es nur eben geht, alles auszuprobieren, das charakterisiert das Leben in Amerika. Zu solch exzessiv anmutenden Taten werden die Amerikaner von ihrem Optimismus gedrängt, der ihnen einflüstert, dass sie diesmal endlich das finden werden, wonach sie immer schon auf der Suche waren. Doch wie soll man etwas finden, wenn man nicht weiß, was man sucht?

Ein britischer Kritiker stellte fest, dass sich das Leben in den Vereinigten Staaten in einem immerwährenden Prozess der Wandlung befand: „Life had been transformed in the United States in the past, but American life existed in a continual process of transformation.“³⁹⁴ Dieser stete Wandlungsprozess entspringt der nagenden Sehnsucht nach etwas nicht wirklich Benennbarem, nach einem Gefühl, einer Sache, einem Zustand. Diese Sehnsucht ist es dann auch, die eine Nation in Bewegung versetzt, und zwar so erfolgreich, dass dies als ihre herausragende Eigenschaft benannt und anerkannt wird.

³⁹¹ Titel eines Liedes der Spencer Davis Group.

³⁹² Marcel Duchamp in „The Iconoclastic Opinions of Marcel Duchamp Concerning Art and America,“ in: *Current Opinion*, 58, November 1915, S. 346; zitiert in: Peter Halter, *The Revolution in the Visual Arts and the Poetry of William Carlos Williams*, Cambridge 1994, S. 17;

³⁹³ Fernand Léger, „New York vu par Fernand Léger,“ in: *Cahier d'art*, no. 9, 1931, S. 84-85; zitiert aus: Romy Golan, „Américanisme/Amerikanismus: The Adventures of a European Myth,“ in: Gail Stavitsky, et al., *Precisionism in America, 1915-1941: Reordering Reality*, Montclair/New Jersey 1994 (Ausstellungskatalog), S. 67.

³⁹⁴ George Harmon Knoles, *The Jazz Age Revisited. British Criticism of American Civilization During the 1920s*, Stanford, CA/London 1955, S. 29.

„Think of anything, [...] of cowboys, of movies, of detective stories, of anybody who goes anywhere or stays at home and is an American and you will realize that it is something strictly American to conceive a space that is filled with moving [...].“³⁹⁵ Gertrude Steins Einschätzung der Rast- und Ruhelosigkeit aller Amerikaner zeigt auf beispielhafte Weise auf, wie stark Bewegung abhängig ist vom Raum, in dem sie ausgeübt wird bzw. stattfindet. Sie ist davon überzeugt, dass „sich einen Raum vorzustellen, der mit Bewegung gefüllt ist“ eine rein amerikanische Leistung ist. Gertrude Stein beobachtete und stellte dies fest aus ihrer Erfahrung mit der Ferne, denn sie hatte Amerika bereits in jungen Jahren verlassen und Frankreich zu ihrer Heimat gemacht. Das bedeutet aber auch, dass sie erst aus ihrem persönlichen Abstand zu Amerika die Klarheit gewinnen konnte, die sie zu einer solchen Einschätzung befähigte.

Die Frage nach dem Ursprung solch eines sehnsuchtsvollen und fordernden Bewegungsdrangs ist häufig gestellt worden. Der Schriftsteller und Kritiker Paul Rosenfeld fand die Antwort auf diese Frage nach der, wie er es nennt, „modern malady, the pathos of farness,“³⁹⁶ in der Entstehungsgeschichte Amerikas begründet: „The voyage persisted nowhere more wildly than among the settlers of the American continent. Restlessness, maladjustment, had brought most of them out of Europe. Restlessness, maladjustment, remained in their blood. Pioneersmen formed a large portion of the colonists [...].“ Amerika verdankt ihre Existenz dem Pionier, dem ewig Rastlosen, ewig Suchenden und Unzufriedenen, der Europa aus der Unfähigkeit, sich anzupassen, verließ, und um in Amerika seine rastlose Suche fortzusetzen. Es kamen keine „earthbuilders“ nach Amerika, die Wurzeln schlagen und ihre ganze Liebe und Hoffnung in ein Stück Land einbringen. Die Pioniere, die kamen, waren „people who scratch the earth a little, then move on again, and again, unrelated, solitary, blown by some relentless wind.“ Rosenfeld lässt den Wind, ein nicht-fassbares, aber bewegungsstarkes, Element, die Pioniere unerbittlich und fordernd immer weiter vorwärts zwingen und nicht zur Ruhe kommen lassen. In diesem Strom, der sie nicht los lässt und immer weiter trägt, haben sie gar keine Gelegenheit, nach einem Grund für ihre ewige Suche zu fragen oder überhaupt in Worte zu fassen, was es ist, was sie antreibt.

³⁹⁵ Gertrude Stein, *Lectures in America*, New York 1935, S. 160-161; zitiert aus: Wanda M. Corn, *The Great American Thing: Modern Art and National Identity, 1915-1935*, Berkeley/Los Angeles/London 1999, S. 109.

³⁹⁶ Paul Rosenfeld, *Port of New York*, 1924 (Ausgabe London 1966), S. 8. Alle weiteren Zitate ebenfalls aus *Port of New York*.

Das fiel auch einem berühmten Reisenden aus Europa auf, dem Historiker Alexis de Tocqueville, als er 1831/1832 durch Amerika reiste und dabei seine Beobachtungen festhielt für seine Publikation *Die Demokratie in Amerika*, 1835-1840. Unter anderem stellte er fest, dass die amerikanischen Siedlungen keinesfalls so aussehen, als ob sie Bestand haben sollten. Ihre Bauweise war schnell und unkompliziert, gerade mal so, um für eine kurze, überschaubare Zeit Schutz zu bieten, ein zu Hause darzustellen: „[...] es schien in dieser Welt nichts Dauerhaftes zu geben. Der Grund hierfür war, daß diese ‚neuen Menschen‘ zu sehr ‚getrieben‘ waren, um sich niederzulassen, zu sehr getrieben, um in Stein zu bauen. Sie wollten vor allem eines: dass ihnen nichts im Wege sei.“³⁹⁷

Paul Rosenfeld sieht somit denn auch eine Generation rastloser Pioniere ihr unruhiges Blut an die nächste weiterreichen, bis eine ganze Nation davon „befallen“ ist: „Generation transmitted the restlessness to generation till it became a national characteristic.“ Denn es ist dem Amerikaner gar nicht möglich, still und zufrieden zu sein an einem Ort. Schließlich gibt es immer etwas in der Ferne, das begehrenswerter ist als das, was er hat und was in der Nähe ist:

It is always the distant that is musical for the American. [...] The present world, the present moment, has no wonder. [...] No American is happy in a room, happy over a tiny hill, happy over what little he has, content to sit and watch three trees growing in the yard before his house. The demon always whispers that color is to be found far off, away, in the distance [...]

Rosenfelds Darlegung reicht bis in seine Gegenwart, denn er sieht das unruhige Blut, die Unzufriedenheit mit dem Hier und Jetzt, in seinem direkten Lebensumfeld. Auch wenn der Kontinent bereits erobert ist, es gibt viele andere Möglichkeiten, um die nationale Rastlosigkeit auszuleben: Frenetische, unaufhörliche Bewegung – „frenetic movement“ – gibt dem Amerikaner, dem Nachfahren des Pioniers, Gelegenheit, seine ewige Suche fortzusetzen. Rosenfelds Darlegung beinhaltet die atemlos klingende Auflistung der Handlungen, die die Rastlosigkeit des „neuen“ Pioniers befriedigen: „stupendous shooting skyscrapers, motor-racings, families on wheels, lightning change, rebuilding, tearing down, putting up, refurnishing, moving, blasting, enlarging, spreading, bursting.“ Ob es die in die Höhe schießenden Wolkenkratzer sind oder die Autorennen, es gibt für den Amerikaner immer etwas, das er bauen und errichten, niederreißen, hin und her bewegen, in die Luft jagen, ausbreiten, vergrößern kann bzw muss. Sogar immer

³⁹⁷ Alexis De Tocqueville wie paraphrasiert in Richard Sennett, *Civitas. Die Großstadt und die Kultur des Unterschieds*, Frankfurt 1994, S. 76.

wieder umziehen oder ganz auf Rädern leben sind Möglichkeiten, die er nutzt. Ein Grund, um immer irgendwie in Bewegung zu sein, findet sich ohne nachzudenken, mag er auch nur der inneren Stimme gehorchen, die ihm Ungeduld und Unzufriedenheit einredet: „the demon always whispers.“

Der Wunsch nach sozialem Aufstieg ist natürlich Bestandteil dieser gnadenlosen, immerwährenden Suche. Mehr, schneller, mehr, weiter; diese Gedanken scheinen den Amerikaner, ja sogar ganz Amerika anzutreiben. Stuart Chase, der die Mechanismen des modernen Lebenrhythmus analysierte und zu einem großen Teil auch bejahte, fasste in seiner Publikation *Men and Machines* diesen Drang zum sozialen Aufstieg zusammen:

[...] The ladder of success is crawling with struggling forms. Few ascend, it is true, but who has not rushed for a higher rung and missed? No man is fixed in theory, however much he may be in practice [...]. The result is a restless moving population, forever on the march to higher things - which seldom come; forever drugging itself with correspondence school courses [...]. Drifting youths and men come storming into accountancy when it is held to be a new and lucrative profession [...]. There is the constant migration from farm to city; the massive movement of negroes from the cotton fields to Harlem; while the variety of possible occupations - from deep-sea diving to flagpole sitting are literally endless. [...] ³⁹⁸

Eine schier unendliche Vielfalt an Berufs- und Aufstiegsmöglichkeiten bietet das moderne Leben, die genauso schnell genutzt wie wieder verworfen werden, um sich der nächsten, allerneuesten Profession zu widmen. Die Erfolgsleiter ist nun mal auch in Amerika nicht schnell und leicht zu erklimmen.

Chase benutzt bewusst Ausdrücke, die die Rastlosigkeit und auch die Sprunghaftigkeit der Amerikaner beschreiben: „restless moving population, forever on the march,“ „drifting youths and men, come storming into [...],“ „the constant migration,“ „the massive movement.“ Alles bewegt sich in diese oder jene Richtung, in dieser oder jener Form, und doch sind die Ergebnisse für jeden Einzelnen nicht wirklich greifbar, nicht wirklich befriedigend, denn schon ist die nächste Möglichkeit in Sicht, die vielleicht ein besseres und vor allem schnelleres Resultat erzielen könnte.

„How different from the medieval village in which one was born and lived and died; where no one ever left his class, but normally followed the trade of his

³⁹⁸ Stuart Chase, *Men and Machines*, New York 1929, S. 281.

father, and at best had hardly a dozen occupations from which to choose.“³⁹⁹ Um wie viel einfacher, geradliniger und vielleicht auch kalkulierbarer war doch das Leben im Mittelalter, als man in dem Dorf starb, in dem man geboren worden war, einer gesellschaftlichen Schicht angehörte bis zu seinem Tod, und mit Selbstverständlichkeit in die beruflichen Fußstapfen des Vaters trat.

Chases Vergleich mit dem Mittelalter dient dazu, die damalige eher beschauliche Erwartungshaltung und das Akzeptieren der Vorhersehbarkeit der Lebensumstände dem amerikanischen Lebensrhythmus gegenüber zu stellen, der zur Hast und zur permanenten Eile zu mahnen scheint und der Mobilität, im wörtlichen wie im übertragenen Sinne, als nationalen Charakterzug beschreibt. Die Erfolgsgeschichten *from rags to riches* – aus dem Nichts der Armut zu Erfolg und Wohlstand – unterstützen nur die Hoffnung und den unerschütterlichen Glauben an ein neues, besseres, aufregenderes Leben. Das Streben, die Suche danach gestaltet sich zwar häufig genug schwierig, doch die unbändige und nie zu stillende Sehnsucht des Amerikaners treibt ihn immer wieder an, lässt ihn immer wieder von vorne beginnen und sich, seine Arbeitskraft, seinen Willen, seine Kreativität einbringen. Die Bewegung wird somit zum Selbstläufer, zum eigentlichen Ziel. Es ist nicht der Erfolg, der am Ende der Suche steht. Es ist die Fähigkeit, immer wieder von vorne anzufangen, neu zu beginnen und die Richtung, in die man sich bewegen wird, neu zu bestimmen.

In der Zeit des Modernismus, der Epoche der überbordenden Vitalität, die sich mit einer enormen Explosivität nach dem Ersten Weltkrieg entlud als Ausdruck der Freude, überlebt zu haben, bekommt die rastlose Suche und der permanente Vorwärtsdrang, der die Amerikaner auszeichnet, noch eine zusätzliche, besondere Dynamik. Sie wird zum Bestandteil eines Lebensgefühls, das auf das Engste mit dem Bild der *Roaring Twenties* und auch dem der aufbegehrenden 1930er Jahre verknüpft ist.

Sherwood Anderson blickt in seinem Aufsatz über „The Times and the Towns“ auf eine neue Welt, von der er und seine Mitbürger erwarten, dass sie „amerikanisch“ sein soll. Er geht dabei von einer besonderen Form von Revolution aus, die er als „a new time of restlessness“ bezeichnet und die durchaus sozial-politische aber auch kulturelle Inhalte vorweist:

³⁹⁹ Ibid., S. 281.

If there is to be a new world we want it to be an American world. Many of us are looking forward to a new time of restlessness. There is much hidden just under the surface. There may well come soon now, in the American towns, a time of protest, of wide discussion, of seeking. There may be a new literature, a new romantic movement, new religious impulses. If the machine has really made for us a new world we may at any time now begin the movement of trying to go, into the new world. God grant it may be a better one.⁴⁰⁰

In dieser neuen Zeit der Rastlosigkeit, die Viele erwarten, ja geradezu herbeisehnen, wird vieles neu formiert werden: Literatur, religiöse Impulse, eine romantische Bewegung. Doch in erster Linie wird es eine Zeit der Proteste und Diskussionen, eine Zeit der Suche sein. Der Nährboden dafür findet sich in den amerikanischen Städten, die viele Anregungen von der Maschine, von den neuen Technologien und den sie begleitenden allgemeinen Fortschritt, erhalten haben. Mit ihrer Unterstützung wird – so Gott will – ein neues, besseres, „amerikanisches“ Leben entstehen.

In diesem pathetischen Ausblick Sherwood Andersons wird *The American Way of Life* ins Zentrum des Interesses gerückt. Dass Rastlosigkeit ein grundsätzlicher Bestandteil davon ist und auch die besondere Anziehungskraft Amerikas mit ausmacht, scheint Sherwood Anderson nicht wirklich bewusst zu sein, zumindest verweist er in seinem Essay nicht darauf. Doch seine eigene und die Lebensweise vieler seiner Schriftsteller- und Künstlerkollegen – gerade in den Jahren bis zum Zweiten Weltkrieg – spiegelt diesen rasanten, von Rastlosigkeit geprägten Lebensrhythmus wieder. Die Art und Weise, wie diese Thematik künstlerisch in den Werken der Schriftsteller und bildenden Künstler umgesetzt wurde, wird nachfolgend erläutert werden.

1. *Paths of Glory*:⁴⁰¹ Bewegung in die Illusionen

Der Erste Weltkrieg ist das einschneidende Ereignis der 1910er Jahre, das Ereignis, das die Moderne erst richtig aufleben lässt und ihr ihr bekanntes Gesicht verleiht. Er findet statt, als der Glaube an eine neue Technologie sich auf dem Höhepunkt befindet und ein neues Lebensgefühl sich formiert. Zwar ist dieses noch ganz verhaftet in den idealisierten Wertvorstellungen einer aufstrebenden Industrienation, aber es lässt zugleich die Kluft spüren zwischen amerikanischem

⁴⁰⁰ Sherwood Anderson, „The Times and the Towns,“ in: Fred J. Ringel (ed.), *America As Americans See It*, New York 1932, S. 17-18.

⁴⁰¹ Titel eines Films über den Ersten Weltkrieg, Regie: Stanley Kubrick, USA 1957.

Wohlstands- und Fortschrittsdenken und europäischem Nationalgefühl sowie europäischer Lebensart.

Dieser erste „moderne“ Krieg, „the first full-scale, all-mechanized conflict,“ wie ihn Paul Fussell in seiner Publikation *The Great War and Modern Memory* (1975)⁴⁰² nennt, vereinte in seiner destruktiven Wirkung all die gegensätzlichen Gefühle, Erwartungen und Ängste einer Epoche, die sich aufgrund der Mechanisierung und der industriellen Entwicklung rasend schnell veränderte. Der Erste Weltkrieg führte die enorme destruktive Macht der neuen (Maschinen-)Welt zum ersten Mal in Aktion vor und beschleunigte den Bruch mit der alten, im 19. Jahrhundert verhafteten Welt. Amerika hatte dabei eine Schlüsselrolle, da das Land die Kriegsmaschinerie mit den notwendigen Mitteln versorgte, um sie in Bewegung zu halten und dabei genau den selben Fortschritt und „Überfluss“ zeigte wie in den anderen, vom Wohlstand der industriellen Entwicklung beeinflussten Lebensbereichen:

While the history of war is in one sense the history of the mechanics of killing, this war [...] made apparent a new level of destruction. [...] The victory of the allies was in a sense a machine victory: the American ability to supply in overwhelming numbers the new war machines was the force that tipped the balance.⁴⁰³

Wie alle menschlichen Aktivitäten erfuhr dieser Krieg seine Spiegelung in der Kunst. Gertrude Stein vergleicht ihn sogar mit dem Kubismus:

Really the composition of this war, 1914-1918, was not the composition of all previous wars, the composition was not a composition in which there was one man in the center surrounded by a lot of other men but a composition that had neither a beginning nor an end, a composition of which one corner was as important as another corner, in fact the composition of cubism.⁴⁰⁴

Gertrude Steins Charakterisierung des Ersten Weltkrieges als einen „kubistischen,“ dezentralisierten Krieg, der weder Anfang noch Ende zu haben scheint, betont seine Modernität in Form der Auflösung aller bisheriger Ordnungsvorstellungen. Kubistische Bilder wirken auf den ersten Blick chaotisch, doch ihr Chaos ist orchestriert, ausgewogen.

⁴⁰² Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory*, New York 1975; wie zitiert und paraphrasiert in: R.G. Willson / D.H. Pilgrim / D. Tashjian (eds.), *The Machine Age in America 1918-1941*, New York 1986 (Ausstellungskatalog), S. 27.

⁴⁰³ Ibid.

⁴⁰⁴ Gertrude Stein, *Picasso*, 1938, rpt. New York 1959, S. 11; zitiert aus: Stephen Kern, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge/Mass. 1983, S. 297-288.

Die jungen Schriftsteller und Künstler aus Amerika, die sich freiwillig in Europa meldeten, sahen in dem Krieg die Möglichkeit, Erfahrungen zu sammeln und ihren Drang nach heroischen Taten zu befriedigen, wie es sich z.B. William Faulkner wünschte, als Ersatz für die längst vergangene episch-große Zeit des amerikanischen *Civil War*. „To make the world safe for democracy“⁴⁰⁵ war ein beliebter Spruch und dazu gehörte an erster Stelle die Verteidigung der europäischen Kultur und insbesondere Frankreichs.

Für viele junge Amerikaner war Frankreich das angestrebte Ziel gewesen, um dort das zu lernen und aufzuholen, was ihnen Amerika, wie sie glaubten, nicht bieten konnte. Ein Schritt zurück, eine Gegenbewegung, wenn man von der Idee des vorwärtsdrängenden Pioniers ausgeht. Die „Reise“ nach Europa war ein Protest gegen die Westwärtsbewegung, die das 19. Jahrhundert bestimmt hatte. Es war ein Weg zu etwas hin, was im plutokratischen, leistungsorientierten Amerika vermisst wurde. Der Weg in den Krieg versprach extreme und aufregende Erfahrungen, bedeutete Bewegung nicht nur im physischen Sinn, sondern auch im künstlerischen Sinne.

Malcolm Cowley beschreibt in seinen Erinnerungen die Attraktivität, die der Krieg auf seine Zeitgenossen ausübte:

[...] but in those days death itself exerted a curious magnetism on young men. The possibility, almost the certainty, of being killed lent meaning and glamour to what might have been aimless lives. [...]
 [...] Thus, even before we entered the war, death had become a familiar and compelling subject for the new generation of American writers. The notion spread that death was the invariable fate of men in the trenches and that it was something to be courted like a woman. Writers then in college learned to regard it as a sort of final examination for which one should prepare by living intensely in the little time that remained. [...]⁴⁰⁶

Für die angehenden amerikanischen Schriftsteller wurde der Krieg zu einer Art „final examination,“ einer letzten Prüfung, wie Cowley es nennt. Das Leben rasch noch zu genießen, seinen Rhythmus noch ein wenig schneller zu gestalten, bevor sie in den Krieg ziehen und dort wahrscheinlich sterben würden, mit dieser Vorstellung „kokettierten“ sie. Sie befreite sie aber auch von dem Zwang, erfolgreich zu werden und die Ergebnisse ihrer künstlerischen Tätigkeit vorzulegen. Sie

⁴⁰⁵ Dieser Ausspruch wurde von Präsident Woodrow Wilson geprägt. Der Stummfilmregisseur D.W. Griffith hat dem Satz noch eine besondere Note verliehen: „Are we not making the world safe for democracy, American Democracy, through motion pictures?“ D.W. Griffith, „Radio Speech,“ ohne Datum, in: *Griffith File, Museum of Modern Art Film Library*, New York, zitiert aus: Stephen Kern, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge/Mass. 1983, S. 208.

⁴⁰⁶ Malcolm Cowley, *A Second Flowering. Works and Days of the Lost Generation*, London 1973, S. 7.

bekamen durch den Krieg die Chance, sich auszuleben, ihren Lebensrhythmus zu beschleunigen, auch wenn sie dadurch das Risiko eingehen würden, ihr Leben im Krieg zu verlieren.

Der Krieg erwies sich schnell als eine gänzlich andere Erfahrung als sich die jungen Künstler erträumt hatten. Sie erfuhren sehr bald am eigenen Leibe, dass der Krieg Schmerz, Hunger, Schmutz, Angst und Tod bedeutete und bei weitem nicht die große heroische Tat darstellte. Außerdem forderte er viel zu viele Talente aus ihren eigenen Reihen: August Macke, Raymond Duchamp-Villon, Wladimir Burljuk, Umberto Boccioni, Alan Seeger, Franz Marc, und viele weitere Dichter, Maler, etc. zählten zu den Opfern des *Great War*. Bei den überlebenden Europäern und Amerikanern führte er dazu, dass sich ihre Wertvorstellungen und Erwartungen schlagartig änderten, ihr gesamtes Weltbild und ihre Lebensumstände umgeworfen wurden.

Die Gedichte, Tagebuchaufzeichnungen und Briefe Alan Seegers, der eines der in Amerika berühmtesten Gedichte über den Krieg schrieb – „I have a Rendezvous with Death“ –, geben in ihrer Unmittelbarkeit ein authentisches Bild eines jungen Amerikaners wieder, der aus rein idealistischen Gründen bewusst den Weg in den Krieg wählt. Seeger erlebt und beschreibt den Krieg als einen „extremely modern,“ der ohne Romantik und für den „poor common soldier“ in den Schützengräben voller Unannehmlichkeiten und Ängsten ist:

This style of warfare is extremely modern and for the artillerymen is doubtless very interesting, but for the poor common soldier it is anything but romantic. [...] he is condemned to sit like an animal in its burrow, and hear the shells whistle over his head, and take their little daily toll from his comrades.⁴⁰⁷

Diese Beschreibung vermittelt ein lebhaftes Bild des Soldaten, wie er sich frierend und hungernd im Schützengraben versteckt, ständig dem gegnerischen Feuer ausgesetzt ist, mit der permanenten Furcht vor dem hastigen Befehl, anzugreifen, lebt. In der Tat, dies ist kein romantisches Leben am Lagerfeuer. Doch es ist auch nicht das bewegte Leben, das sich die jungen Männer vorstellten. Es ist eher so, als ob der „moderne“ Krieg den Soldaten dazu bestimmt, sich wie ein Tier in seinem Bau zu verkriechen und größtenteils nur zu warten. Der Krieg wird nicht als dynamische, vorwärtsstürmende Kraft dargestellt, sondern als Warten, Verkriechen, als Verharren in der Bewegungslosigkeit, sogar bis in den Tod hinein.

⁴⁰⁷ Aus einem Brief Alan Seegers an die *New York Sun*, 8. Dezember 1914; hier zitiert aus: Amanda Harlech (ed.), *Alan Seeger. The Complete Works*, Band 2: *Letters and Diary of Alan Seeger*, Paris 2001, S. 29.

Kurze Zeit zuvor, in einem Brief an seine Mutter, ist Alan Seeger noch enthusiastisch und voller Vorfreude auf „the wonderful days that are ahead“:

But imagine how thrilling it will be tomorrow and the following days, marching toward the front with the noise of battle growing continually louder before us. [...] You have no idea how beautiful it is to see the troops undulating along the road in front of one, in *colonnes par quatre* as far as the eye can see, with the captains and lieutenants on horseback at the head of their companies.⁴⁰⁸

Für Alan Seeger ist der Kriegsschauplatz, das Kampffeld, auf das Engste mit der Landschaft verbunden, die er nie vergisst zu beschreiben. Doch überall hört man „this steady pounding of the distant cannonade“ und „the booming of the cannon.“ Diese lauten Anzeichen des Krieges empfindet er als „wonderful to hear“ und sie verstärken seine Vorfreude. Denn sie bedeuten Aktion, sie zeigen die Bewegung an, nach der sich die jungen Soldaten sehnen und wegen der sie in den Krieg gezogen sind.

Auch das auf die Front Zumarschieren empfindet Seeger völlig positiv. Er beschreibt das Bild des marschierenden Regimentes mit naiven Enthusiasmus. Marsden Hartley hatte 1913 – noch in seiner Berliner Zeit und vor Kriegsbeginn – ein Bild geschaffen, das er *The Warriors* [Abb. 88] nannte. Diesem dekorativ-abstrahierten, in warmen Rotorange-, Gelb- und Weißtönen gehaltene Bild liegt ein ähnlicher Enthusiasmus wie Alan Seegers zugrunde: Hier ist ein Reiterregiment, das vom Betrachter in geordneten Reihen wegretet, so dass fast ausschließlich die Rückseiten der Soldaten und ihrer Pferde zu sehen sind. Es ist ein Bild der Ordnung, mit choreographischem und ritualisiertem Charakter, in dem Seegers Preisung der Schönheit der Truppen „undulating along the road [...] with the captains and lieutenants on horseback at the head of their companies“ wiederzufinden ist.

Für Alan Seeger ist Bewegung größtenteils ein Geräusch: Man sieht kein hastiges Hin und Her, man hört nur das konstante und immer näher kommende Geräusch der Kanonen, das wie ein langsam anschwellender Sturm wirkt. Der Krieg als eine gnadenlose Maschinerie, die permanent agiert, ist bei Seeger ein fernes Kanonengetöse und ein choreographisch arrangiertes Marschieren von Truppen.

Ernest Hemingway verbindet den Kriegsschauplatz ebenfalls mit Naturbeschreibungen, die, wie bei Seeger, Ruhe ausstrahlen und – im Sinne eines

⁴⁰⁸ Alan Seeger an seine Mutter, 17. Oktober 1914; hier zitiert aus: Harlech, Amanda (ed.), *Alan Seeger. The Complete Works*, Paris 2001, S. 7; die folgenden Zitate ebenfalls aus diesem Brief.

Kreislaufs – Konstanz suggerieren. *A Farewell to Arms* fängt direkt mit einer solchen Schilderung an:

[...] Troops went by the house and down the road and the dust they raised powdered the leaves of the trees. The trunks of the trees too were dusty and the leaves fell early that year and we saw the troops marching along the road and the dust rising and leaves, stirred by the breeze, falling and the soldiers marching and afterwards the road bare and white except for the leaves.

The plain was rich with crops; there were many orchards of fruit trees and beyond the plain the mountains were brown and bare. There was fighting in the mountains and at night we could see the flashes from the artillery. In the dark it was like summer lightning, but the nights were cool and there was not the feeling of a storm coming.

Sometimes in the dark we heard the troops marching under the window and guns going past pulled by motor-tractors. There was much traffic at night and many mules on the roads with boxes of ammunition on each side of their pack-saddles and grey motor-trucks that carried men, and other trucks with loads covered with canvas that moved slower in the traffic. There were big guns too that passed in the day drawn by tractors, the long barrels of the guns covered with green branches and green leafy branches and vines laid over the tractors. [...] There were mists over the river and clouds on the mountain and the trucks splashed mud on the roads and the troops were muddy and wet in their capes [...] ⁴⁰⁹.

Es gelingt Hemingway, ein ambivalentes Bild zu schaffen: Die Bewegung der Truppen, die durch die Landschaft ziehen, fügen der Landschaft Zerstörung zu, die angekündigt wird in dem Staub, den die Truppen durch ihr Marschieren aufwirbeln und der sich wie ein Trauerschleier auf alles legt. Auch Hemingway gibt keine hektische, aggressive Bewegung wieder, die eher mit einem Krieg, der als unmenschliche Maschine begriffen wurde, assoziiert wird. Das Marschieren der Truppen wirkt desolat, ergeben, und ganz und gar nicht geschäftig, auch nicht zielgerichtet oder getrieben, was durch das mehrfache Einsetzen von „there was“ bzw. „there were“ hervorgehoben wird. Es ist wie ein steter und ruhiger Fluss, ohne große Energie, eher sacht dahinfließend als wild und tobend.

Die große Anzahl der vorbeiziehenden Marschierenden, die Lasten schleppenden Tiere, die Lastwagen mit ihren diversen Waffenladungen, das alles wird von Hemingway zurückhaltend geschildert, in einer beschreibenden Aufzählung, die, wie erwähnt, mit den wiederholt benutzten Ausdrücken „there was“ und „there were“ die tatsächlich vorhandenen, sichtbaren Bewegungen einer Armee betont. Bewegung dominiert seine Beschreibung, das Marschieren ist das zentrale Element seiner Darstellung, es umfasst jeden und alles. Hinweise wie „we saw the troops marching“ und „we heard the troops marching“ signalisieren die gleichmäßig dahinziehende Bewegung, die sich durch ihre – auch sprachliche – Wieder-

⁴⁰⁹ Ernest Hemingway, *A Farewell to Arms*, 1929, S. 7-8.

holung manifestiert. Der aufgewirbelte Staub und der Sand der Straßen, der sich zu Schlamm verwandelt, sind Beweise für die Kontinuität der Bewegung, für den fast nicht enden wollenden Strom an Fahrzeugen und marschierenden Soldaten, die sich unausweichlich den fernen Schlachtgeräuschen nähern.

Innerhalb des Krieges sind Ereignisse wie Artilleriebeschuss kraftvolle Belege für Bewegung. In *A Farewell to Arms* kontrastiert Hemingway die Bewegung der Marschierenden mit einer Fronterfahrung seines *Alter Ego* Frederick Henry während eines solchen Artilleriebeschusses:

I ate the end of my piece of cheese and took a swallow of wine. Through the other noise I heard a cough, then came the chuh-chuh-chuh-chuh – then there was a flash, as a blast-furnace door is swung open, and a roar that started white and went red and on and on in a rushing wind. I tried to breathe but my breath would not come and I felt myself rush bodily in the wind. [...] I breathed and I was back. [...] I thought somebody was screaming. I tried to move but I could not move. I heard the machine-guns and rifles firing across the river and all along the river. There was a great splashing and I saw the star-shells go up and burst and float whitely and rockets going up and heard the bombs, all this in a moment, and then I heard close to me someone saying, ‘Mama mia! Oh, mama mia!’ [...] ⁴¹⁰

Hemingway beschreibt die Intensität und Geschwindigkeit der einwirkenden Gewalt mit einer Distanziertheit, die ihre Brutalität und Unmittelbarkeit umso erschreckender erscheinen lässt. Leutnant Frederick Henry registriert seine Verwundung und die ganze dramatische Situation in einfachen Worten als Abfolge von Geräusch- und Farbempfindungen. Die in einem knappen Satz wiedergegebene Explosion – „Through the other noise I heard a cough, then came the chuh-chuh-chuh-chuh – then there was [...] a roar that started white and went red and on and on in a rushing wind.“ – hat surrealistische Qualitäten. Das Einschlagen und Explodieren der Granate (oder Bombe) schildert er als lautes, aufbrüllendes Geräusch, dessen Intensität sich in Farben ausdrückt: Es fängt Weiß an, als heller Blitz, der einen regelrecht blendet, wird zu Rot und scheint unendlich lange anzudauern, womit seine zerstörerische Wirkung betont wird. Hemingways Schilderung ist als „akustisches Bild“ angelegt und wirkt abstrakt-surrealistisch, weil er das zentrale Geräusch der Explosion nur auf einer visuellen Ebene präsentiert.⁴¹¹ Die Wahrnehmung und Darstellung der Geräuschkulisse des Krieges bildet einen Kontrast zu *the*

⁴¹⁰ Ibid., S. 44-45.

⁴¹¹ Im Gegensatz zu dieser Explosionserfahrung, für deren Wiedergabe er das Wort „explosion“ überhaupt nicht einsetzt, fängt Hemingway mit diesem Ausdruck in seinem Roman *The Sun Also Rises* eine Bewegung ein, die Vitalität und lautes, lebendiges Feiern beschreibt: „At noon on Sunday, the 6th of July, the fiesta exploded. [...]“ (S. 126).

Sounds of the City, zu dem dynamischen und Vitalität evozierenden Klangbild der Stadt, denn die Kriegsgeräusche vermitteln nur eine destruktive und nicht kontrollierbare Dynamik.

John Dos Passos, Hemingways Freund und Schriftstellerkollege, erinnert sich mit Hilfe seiner Tage- und Notizbucheinträgen an seine Empfindungen während ähnlicher Kampfhandlungen: „In myself [...] I find the nervous reaction to be a curious hankering after danger that takes hold of me. When one shell comes I want another, nearer, nearer. [...]“⁴¹² Er ist voller nervöser und neugieriger Erwartung, voller ängstlicher Ungeduld, auf das, was er noch sehen wird, was noch kommen wird, auf die Gefahren des Krieges. Seine Forderung nach mehr, danach, jede Erfahrung voll auszukosten, indem sie ganz nah an ihn heran kommt, das erfüllt ihn mit Energie, mit Leben, und ist ein Vorbote für die überbordende Lebenslust der *Roaring Twenties*: „I constantly feel the need of the drunken excitement of a good bombardment. I want to throw the dice at every turn with the old roysterer Death ... and through it all I feel more alive than ever before.“⁴¹³ Das unbeschreibliche, berauschte Gefühl, am Leben zu sein, ist nirgends so groß, wie in dieser Kriegssituation. Das Bedürfnis, die Notwendigkeit nach einer „guten Bombardierung“ wirkt in ihm wie der aufgeregte und erregte Zustand unter Alkoholeinfluss.

Doch die Bewegung im Kopf, wie der Betrunkene sie empfindet, vergeht, wenn er sich irgendwo festhält oder wenn er seinen Rausch ausschläft, und sie kann ihm sogar „helfen,“ gerade solche Kriegserinnerungen zu betäuben und zu vergessen. Dos Passos „drunken excitement“ dagegen ist wie ein Zwang, eine Gier – ähnlich der der italienischen Futuristen – nach mehr von alledem, was den Krieg ausmacht, denn das lässt ihn jede Faser seines Körpers und seinen unbändigen Lebenswillen spüren. Und er spürt die unendliche Befriedigung, am Leben zu sein.

Das gestaltet sich etwas anders bei William Faulkner, der in seinem Roman *Soldiers' Pay* den Marsch einer Kompanie in eine Schlacht darstellt. Der Autor schafft eine beklemmende und beängstigende Atmosphäre, indem er das Umherwandern der Soldaten in der Dunkelheit als zielloses – „aimless“ – Stolpern beschreibt und Todesmetaphoriken heraufbeschwört:

⁴¹² Dos Passos, John, *The Best Times. An Informal Memoir*, London 1968, S. 54-55.

⁴¹³ *Ibid.*

At last they were going in themselves after a measureless space of aimless wandering here and there, and the sound of guns though seemingly no nearer was no longer impersonal. They tramped by night, feeling their feet sink, then hearing them suck in mud. Then they felt sloping ground and were in a ditch. It was as if they were burying themselves, descending into their own graves in the bowels of the wet black earth, into a darkness so dense as to constrict breathing, constrict the heart. They stumbled on in the darkness.⁴¹⁴

Es ist, als ob die Männer in ihr eigenes Grab hinabsteigen und die schlammige, nasse Erde sie tiefer in sich hineinzieht. Wie Hemingway und Dos Passos, so setzt auch Faulkner das permanente ferne Donnern der Kanonen, das wie unheilvolles Gewittergrollen klingt, als akustischen Vorboten von Gewalt und Chaos ein. Auch finden sich hier Anklänge an Alan Seegers Verharren und angstvollem Warten in den Schützengräben. Doch in erster Linie stellt Faulkner eine gespenstische und qualvolle Wanderung dar, die desorientiert und (lebens-)müde wirkt und sogar einen modrigen Geruch auszuströmen scheint.

In einem anderen Roman, *Sartoris*, geht Faulkner besonders auf die Thematik des Luftkampfes ein. Der Kampf aus einer Flugmaschine, die gerade erst den Luftraum „erobert“ hatte, ist der modernste. Ihn gibt es im *Great War* zum ersten Mal; hier wird er zum ersten Mal erprobt und auf seine Möglichkeiten hin überprüft. Der Krieg in und aus der Luft ist in den Augen des vom Fliegen begeisterten Faulkner auch der glamouröseste, ist am meisten mit einer „neuartigen“ Bewegung verbunden und gilt auch noch als besonders heroisch. Die Bewegung in den Himmel, ist eine gänzlich neue Herausforderung.

In *Sartoris* ist eine tragische Charakterdarstellung zentral, die von dem Zwang der Bewegung erfüllt ist: Bayard Sartoris hatte zusammen mit seinem Zwillingsbruder John als Flieger gedient und musste mit ansehen, wie sein Bruder abgeschossen wurde. Er ist nicht in der Lage, den Tod des Bruders zu akzeptieren und sehnt sich danach, ihm zu folgen. Im Krieg gelingt ihm dies nicht. Wieder zurückgekehrt zielt sein ganzes Tun und Handeln nur auf sein Ende ab. Kurze Einblicke in die halsbrecherischen und rücksichtslosen Vorkriegs-Abenteuer der Brüder zeigen deutlich, dass die Sucht nach Gefahr mittels der neuartigen *Instruments of Power* und ihrer hohen Geschwindigkeit ausgelebt wird. Der Krieg ist nur die logische Fortsetzung dieser Sucht mit konsequenteren Mitteln.

⁴¹⁴ William Faulkner, *Soldiers' Pay*, 1926, S. 147-148.

Wenn Bayard vom Krieg „erzählt,“ was selten genug der Fall ist, dann wirkt das fast poetisch: „[...] young Bayard’s voice went on and on, recounting violence and speed and death.“⁴¹⁵ Gewalt, Geschwindigkeit und Tod gehören zusammen, sind Bestandteile eines Bildes, das mit dem Krieg assoziiert wird und wird von Faulkner wie eine Litanei präsentiert. Bayards Schilderung beinhaltet kein nachvollziehbares Erlebnis, weil es nicht um eine tatsächliche Schlacht geht, wie z.B. Hemingway sie vermittelt in *A Farewell to Arms*. In *Sartoris* konzentriert sich Faulkner auf die Rast- und Wurzellosigkeit des heimgekehrten Bayard, auf sein pathologisches Verlangen, seine Sucht nach Geschwindigkeit und der darin mitschwingenden Hoffnung auf seine Erlösung von den qualvollen Erinnerungen und Gefühlen. Sein selbstmörderischer und hysterisch übersteigter Bewegungszwang erweist sich als Todessehnsucht.

Der Krieg hat Bayard nicht als Helden zurückgeschickt. Er hat weder seinen unbändigen Drang nach Gefahr, Abenteuer und Geschwindigkeit befriedigt, noch hat er ihm ein neues Ziel gegeben. Die Rastlosigkeit und Leere, die Bayard vor dem Krieg erfüllt hat, ist stärker bzw. größer als je zuvor, vielleicht auch, weil ihm die permanente Bewegung des Krieges, die Angst und die Risiken fehlen. Bayard versucht, diese Leere mit noch halsbrecherischen und risikoreicheren Handlungen zu überwinden. Noch schnellere Automobile und noch gefährlichere Testflüge sind dabei die Mittel, derer er sich bedient.

Malcolm Cowley erinnert sich an eine andere Form des Vergessens, die nach dem Krieg in Mode kam: „[...] we danced to old squeaky victrola records [...]“⁴¹⁶ Der Tanz ist eine Ablenkung und vermittelt ebenfalls das Gefühl, lebendig zu sein. Schnell noch etwas erleben, jetzt noch rasch genießen, was möglich ist, denn morgen ist vielleicht alles vorbei.

Doch größtenteils kehrten die Überlebenden des Ersten Weltkriegs rastlos und leer zurück. Auch wenn der Krieg seine Anziehungskraft verloren hatte, Illusionen nicht mehr mit ihm in Verbindung gebracht wurden, so war er aber dennoch ein Ziel gewesen. Wie diese junge Generation mit ihrer Rastlosigkeit und ihrem Drang nach Bewegung umging, wird nachfolgend erläutert werden.

⁴¹⁵ William Faulkner, *Sartoris*, 1929, S. 52.

⁴¹⁶ Malcolm Cowley, *Exile’s Return*, 1934/1994, S. 49.

2. *Expatriates* und Andere: Ruhelosigkeit, Ziellosigkeit, Flucht

Der Erste Weltkrieg ist das Ereignis, das eine junge amerikanische Generation auf eine lange Reise schickt, die nicht mit dem Krieg zu Ende ist, sondern dann erst richtig beginnt: „[...] I participated in that delayed Teutonic migration known as the Great War. I enjoyed the counter-raid so thoroughly that I came back restless.“⁴¹⁷ Eine Folge dieser Ruhelosigkeit ist das Phänomen der sogenannten *Expatriates*, der jungen Amerikaner, die bereits in den frühen 1920er Jahren nach Europa, insbesondere Frankreich, zogen, um dort zu leben und zu arbeiten. Dies war eine Gegenbewegung, die einer Unterbrechung der uramerikanischen, optimistischen Westwärtsbewegung gleich kam. Zu den bekanntesten *Expatriates* gehören die Schriftsteller Ernest Hemingway und F. Scott Fitzgerald, die Maler Gerald Murphy, Man Ray, Morgan Russell. Besonders ihr Lebensstil ist es, ihr Geschmack, ihre Eskapaden, ihre Bildersprache und ihre Sprachbilder, die die Amerika-Vorstellung der Europäer bestimmen und zugleich auch die der Amerikaner.

Die *Expatriates*, als Paradebeispiele für die *Lost Generation*, wurden von einer inneren Unruhe getrieben, die sich in einer unbändigen, beinahe zwanghaften „Reiselust“ und einer permanenten, geradezu halsbrecherischen Jagd nach Vergnügen äußerte:

It [the Lost Generation] was lost, first of all, because it was uprooted, schooled away and almost wrenched away from its attachment to any region or tradition. It was lost because its training had prepared it for another world than existed after the war (and because the war prepared it only for travel and excitement). It was lost because it tried to live in exile. [...] The generation belonged to a period of transition from values already fixed to values that had to be created. [...] ⁴¹⁸

Malcolm Cowley, ebenfalls ein Vertreter der *Expatriates* und der *Lost Generation*, erkennt in seiner Analyse die Zerrissenheit und Wurzellosigkeit seiner Generation. Eine Zeit, die nach all den Umwälzungen, die Industrialisierung, Erster Weltkrieg und Neuorientierung mit sich brachten, in sich selbst noch nicht gefestigt war, konnte nur eine Generation hervorbringen, die diese Unsicherheit ihrer Zeit und zugleich ihre Suche nach neuen Werten verkörperte.

„Travel and excitement“ waren dabei Beschäftigungen, die keine Ruhe zuließen. Die Lust am Reisen bedeutet ein ständiges sich Fort-Bewegen von einem Ort zum

⁴¹⁷ F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, 1925, S. 9.

⁴¹⁸ Malcolm Cowley, *Exile's Return*, 1934/1994, S. 9.

anderen, ein immerwährendes unterwegs sein: „In those days young American writers were drifting everywhere in West Europe and Middle Europe; they waved to each other from the windows of passing trains.“⁴¹⁹

Dieses „drifting,“ leicht ironisierend und scherzhaft von Malcolm Cowley beschrieben, wurde eingeleitet mit dem Verlassen Amerikas. Die Teilnahme am Ersten Weltkrieg war ein Auslöser, doch es war nicht wirklich ein Grund, um Amerika für längere Zeit den Rücken zu kehren. Der eigentliche Grund für diese Welle der – temporären – „Auswanderung“ in Richtung Europa war die Trostlosigkeit Amerikas, wie die jungen Künstler es empfanden:

It was during the early nineteen-twenties that the word “expatriate” came into play, - although there was nothing new in expatriation, - a word that suggested in later times the flight of young writers from the country of which they felt that they were the *avant-garde*. [...] Anywhere, anywhere out of the world, out of the dull American world, was a general cry among those who had returned from the war and who wished never to go back to the Tilbury Towns of their childhood, the Winesburgs, the Spoon Rivers or the Gopher Prairies. [...] ⁴²⁰

Der Krieg hatte den Wunsch nach mehr, hatte ein gesteigertes Bedürfnis nach der Außenwelt geweckt. Die jungen Amerikaner waren durch das Kriegsgetöse hellwach geworden und sie wollten nur noch eines: Mehr erleben als die amerikanische Leistungsgesellschaft zuließ.

Ever since 1920 there had been no break in the movement towards France. [...] But after the middle of the decade the motives behind it underwent an imperceptible but real change in emphasis. The earlier exiles had been driven abroad by a hatred of American dullness and Puritanism, yet primarily they had travelled *in search of* something – leisure, freedom, knowledge, some quality that was offered by an older culture. Their successors felt the same desires, but felt them a little less strongly. Instead of being drawn ahead, they were propelled from behind, pushed eastward by the need for *getting away from* something. They were not so much exiles as refugees. [...] ⁴²¹

Der Wunsch nach der Loslösung vom einengenden amerikanischen Puritanismus ist ein relevanter Ausgangspunkt für diese rastlose Suche, die Cowley zusammenfasst mit den Ausdrücken „driven abroad,“ „drawn ahead,“ „propelled from behind,“ „pushed eastward“ und die er darüber hinaus mit dem besonders hervorgehobenen Gegensatz „*in search of something*“ gegenüber „*getting away from something*“ erläuternd abrundet. In allen Termini steckt ein konkretes Bewegungsmoment: ziehen, stoßen, schieben, vorwärtstreiben, immer ist eine motorische Anstrengung in eine bestimmte Richtung dabei essentiell. Darüber hinaus steckt in

⁴¹⁹ Ibid., S. 133.

⁴²⁰ Van Wyck Brooks, *Days of the Phoenix. The Nineteen-Twenties I Remember*, London 1957, S. 159.

⁴²¹ Malcolm Cowley, *Exile's Return*, 1934/1994, S. 240.

dem Verb „propel“ durch die Assoziation „Propeller“ die Antriebskraft des Flugzeugs, einer modernen Maschine. Die unterschiedlichen Antriebsformen, die sich hinter den Ausdrücken „exile“ und „refugee“ verbergen, sind allerdings entscheidend: Ein Verbannter wird oder fühlt sich gezwungen, einen bestimmten Ort zu verlassen, während ein Flüchtling Gründe hat, zu gehen bzw. davonzulaufen. Für Cowley waren die *expatriates* eindeutig *refugees*, weil sie vor etwas flohen.

Bei Hemingway und Fitzgerald spiegelt das *drifting*, diese Rastlosigkeit als zentrales Thema ihrer Werke ihr eigenes Getrieben-Sein wider. Sowohl in *The Sun Also Rises* als auch in *Tender Is the Night* wird die Geschichte einer Gruppe rastloser Amerikaner wiedergegeben, die in einer Vielzahl von Bewegungsabläufen ihre innere Unruhe und Zerrissenheit zu meistern glauben.

Brett Ashley in *The Sun Also Rises* ist die Ruhelosigkeit in Person. Auch wenn dieser Ausdruck in Bezug auf Brett nicht fällt, ihr konstantes Bewegen von einer Bar zur nächsten, von einem Ort zum nächsten (Paris, San Sebastian, Pamplona, Madrid), von einem Mann zum nächsten (Robert Cohn, Mike, Pedro Romero) ist von einer Ruhelosigkeit erfüllt, die sie ständig antreibt. Dieser unruhige Lebensstil ist ein Weglaufen vor etwas Ungenanntem und nicht Definiertem und zugleich eine Suche nach etwas, was genauso ungenannt bleibt. Bretts männliche Mitstreiter – ihre Liebhaber, ihre Trinkfreunde, ihre Reisebegleiter – tun es ihr gleich in ihrer zwanghaften Suche nach etwas, was ihnen immer wieder zu entgleiten scheint. Nur Jake, der Erzähler des Romans, kann knapp in Worte fassen, worum es tatsächlich geht: „You can’t get away from yourself by moving from one place to another.“⁴²²

Fitzgerald benutzt in *Tender Is the Night* ebenfalls eine Gruppe in Frankreich lebender Amerikaner, um die Zerrissenheit und Ziellosigkeit seiner Generation darzustellen. Die Divers, die Norths, Rosemary, Baby Warren, sie alle haben in Europa eine Nische erobert und geben sich ihrem extravaganten Lebensstil hin. Zwar wirken Fitzgeralds Figuren finanziell unabhängiger als Hemingways, doch auch sie werden getrieben von einem Vergnügen ins andere, von einer Party zur nächsten, von einer Reise zur nächsten: „Of course I know people say, Baby Warren is racing around over Europe, chasing one novelty after another, and

⁴²² Ernest Hemingway, *The Sun Also Rises / Fiesta*, 1927, S. 13.

missing the best things in life, but I think on the contrary that I'm one of the few people who really go after the best things.' [...]"⁴²³

„Racing,“ „chasing,“ „missing,“ „go after“ sind die Schlüsselworte in Baby Warrens Beschreibung ihres Lebensstils. Sie bewegt sich dynamisch, schnell und scheinbar zielgerichtet, doch ein greifbares Ergebnis ihres Umherjagens wird nicht deutlich. Im Gegenteil, sie wird als „restless virgin“ (S. 57) bezeichnet, was darauf hinweist, dass sie unnahbar und körperlich distanziert ist, und sogar auf eine Tendenz zum Weglaufen anspielt.

Eine bildnerische Umsetzung von Rastlosigkeit kommt hierbei in den Sinn: Ralston Crawfords *Overseas Highway* [Abb. 89] von 1939 zeigt eine Autobahnspur über Wasser, die im fernen Horizont verschwindet und auf der keinerlei Autos zu sehen sind. Ein kühles, in Weiß-, Blau- und Grautönen gehaltenes Bild, das auf klare, gerade Linien aufbaut. Im Prinzip ist es ein leeres Bild, das aber Assoziationen hervorruft, die mit solchen Phrasen wie *on the road*, *highway to hell*, *those who run seem to have all the fun*, oder sogar *they've all come to look for America* umrissen werden können. Dies sind Assoziationen der heutigen Zeit – ein Buchtitel, drei Zeilen aus populären Liedern⁴²⁴ – denen gemeinsam ist, dass sie Flucht und zugleich Reise vermitteln sowie eine Sehnsucht nach Ferne und Weite. Obwohl *Overseas Highway* in seiner kühlen Distanziertheit den zwingenden Drang in die Ferne vermittelt, zeigt die Leere des Bildes und sein Enden im Nichts des Horizonts das Gefühl der Rast- und Ziellosigkeit auf.

Bereits in seinem 1925 erschienenen Roman *The Great Gatsby* geht Fitzgerald bewusst auf das Thema der „restlessness“ ein als einem Anzeichen für Ruhelosigkeit, die das Leben auf andere Bahnen lenkt und ohne wirkliches Ziel ist. So bezeichnet sich der Erzähler Nick Carraway selbst als „restless,“ ein Ergebnis seiner Teilnahme am Krieg,⁴²⁵ und er benutzt diesen Ausdruck bei der jeweiligen Beschreibung der beiden Kontrahenten seiner Erzählung, Jay Gatsby und Tom Buchanan:

He [Gatsby] was balancing himself on the dashboard of his car with that resourcefulness of movement that is so peculiarly American – that comes, I

⁴²³ F. Scott Fitzgerald, *Tender Is the Night*, 1939, S. 236.

⁴²⁴ *On the Road* ist ein Roman von Jack Kerouac; *Highway to Hell* heißt ein Lied der Rockgruppe AC/DC; „those who run seem to have all the fun“ ist eine Zeile aus einem Hit von Madonna; „They've all come to look for America“ ist eine Zeile aus einem Simon & Garfunkel-Lied mit dem Titel *America*.

⁴²⁵ „[...] I participated in that delayed Teutonic migration known as the Great War. I enjoyed the counter-raid so thoroughly that I came back restless.“ (F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, 1925, S. 9).

suppose, [...] with the formless grace of our nervous, sporadic games. This quality was continually breaking through his punctilious manner in the shape of restlessness. He was never quite still; there was always a tapping foot somewhere or the impatient opening and closing of a hand. (S. 70)

[Tom and Daisy] had spent a year in France for no particular reason, and then drifted here and there unrestfully wherever people played polo and were rich together. This was a permanent move, said Daisy over the telephone, but I didn't believe it – [...] I felt that Tom would drift on forever seeking, a little wistfully, for the dramatic turbulence of some irrecoverable football game. (S. 12)

Die Gegenüberstellung der beiden Textpassagen zeigt, wie sehr sich die beiden Figuren in ihrer inneren Unruhe ähneln. Während Gatsby schon allein äußerlich nie wirklich ruhig ist, da er ständig einen Fuß oder eine Hand bewegt, hat sich Tom Buchanan von einem Ort zum anderen treiben lassen, wo immer Menschen Polo spielten und zusammen reich sein konnten, wie es nicht ohne Ironie heißt. Er vermittelt den Eindruck, als ob er auf ewig der „dramatic turbulence“ eines Football-Spiels hinterher jagt. Tom wird eindeutig als *drifter* charakterisiert, permanent auf der Suche – „forever seeking“ –, wobei das Football-Spiel das Symbol ist für alles, was ihm Freude und Erfüllung gab, ihm den Eindruck vermittelte, im Mittelpunkt zu stehen und vielleicht sogar etwas Heroisches zu leisten.

Dieses permanente Suchen ist ein entscheidender Verbindungspunkt zwischen den Gegenspielern Gatsby und Buchanan, denn auch Gatsby jagt einem Traum aus der Vergangenheit hinterher, von dem er Erfüllung erwartet. Diese innerliche, angespannte Bewegung auf ein Ziel hin, das ein Phantasiegebilde ist, bestimmt Gatsbys Wahl seiner Mittel bei seinem dynamischen gesellschaftlichen Aufstieg.

Sehr ähnlich – wenn auch wesentlich knapper – kommentiert Fitzgerald in *Tender Is the Night* den gesellschaftlichen Aufstieg Mary Norths: „[...] the old unity was split – between them lay the restless social fields that Mary was about to conquer“ (S. 280). Die Implikationen des Ausdrucks „restless social fields“ sind sehr vielschichtig: sie spielen an auf die Veränderungen innerhalb des sozialen Gefüges (Auf- und Abstieg; wer heute berühmt ist, ist morgen schon vergessen); auf Veränderungen bedingt durch das ständige Umherreisen, nicht an einem Ort bleiben, immer dem gerade aktuellen *Set* nachjagen; auf die gesellschaftlichen Umschichtungen aufgrund von Veränderungen in der Beliebtheit, der Finanzen, der Präsenz, etc. Vor allem aber vermittelt der Ausdruck „conquer“ die Zielgerichtetheit der Bewegung, denn um etwas zu erobern, muss man zuerst erkennen, was man will.

Die Darstellung von Rastlosigkeit ist nicht ein Phänomen, das den *expatriate* Autoren und ihren Figuren vorbehalten ist. Auch in der ländlichen Gesellschaft Amerikas existiert innere Unruhe: „[Lee’s] eyes were black and restless; behind them lurked something wild and sad.“⁴²⁶ William Faulkners Beschreibung der Augen – den Fenstern zur Seele – dieser Nebenfigur in seinem Roman *Sartoris* fasst in einem kurzen Satz die Adjektive schwarz, rast-/ruhelos, wild und traurig zusammen und verweist somit auf eine in sich gekehrte Persönlichkeit, die nicht das heraus lässt, was in ihr vorgeht. Es ist eine Bewegung im Inneren, versteckt und vielleicht unterdrückt, die sich als Ruhelosigkeit und Unruhe in den Augen widerspiegelt.

Bereits in *Soldiers’ Pay*, seinem ersten veröffentlichten Roman (1926), beschreibt Faulkner Ruhelosigkeit in der Person von Donald Mahon. „He never came [to school], mostly. They couldn’t make him. He’d just go off into the country by himself, and not come back for two or three days. And nights, too.“⁴²⁷ Donalds ruheloses Umherwandern führt dazu, dass er freiwillig in den Krieg zieht, weil der Krieg als ein Ziel im Leben sich anbietet. Donald kommt schwer verwundet und nur noch auf seinen Tod wartend zurück. In seinem Fall hat der Krieg seine innere Unruhe gebremst und zum Stillstand gezwungen. Bewegungslosigkeit hat seine Rastlosigkeit abgelöst. Die lange Reise ist für ihn mit seiner Heimkehr zu Ende und sie vollzieht sich wie in einer Kreisbewegung.

Bewegung umgesetzt als Rastlosigkeit, die sich definiert als ständige Suche nach etwas undefinierbarem, ist als ein Kennzeichen der *Lost Generation* thematisch eng verknüpft mit den *expatriate* Autoren und deren Romanfiguren. In der gesteigerten und zugleich extremeren Form der Flucht, des Davonlaufens – konkret als Folge einer Straftat, als das Verweigern von Verantwortung, oder aus anderen benennbaren Ängsten heraus – ist ebenfalls ein zentrales Motiv, das weit über die Behandlung durch die *Expatriates* hinausgeht.

Joe Christmas, Faulkners Protagonist in *Light in August*, personifiziert Heimatlosigkeit und Flucht in ihrer extremsten Form. „He [Joe] did not look like a professional hobo in his professional rags, but there was something definitely rootless about him, as though no town nor city was his, no street, no walls, no square of earth his

⁴²⁶ William Faulkner, *Sartoris*, 1929, S. 251.

⁴²⁷ William Faulkner, *Soldiers’ Pay*, 1926, S. 103.

home.“⁴²⁸ Ausgelöst durch seine Überzeugung, dass er seinen Adoptivvater getötet hat und zudem ein Schwarzer ist, läuft er weg und ist von da an permanent auf der Flucht. Dabei hat Joe weder für das Eine noch für das Andere einen stichhaltigen Beweis bzw. eine Bestätigung. Aber er läuft immer weiter, ohne nachzudenken und ohne halt zu machen:

[...] He [Joe] stepped from the dark porch, into the moonlight, and with his bloody head and his empty stomach hot, savage, and courageous with whiskey, he entered the street which was to run for fifteen years.

[...] From that night the thousand streets ran as one street, with imperceptible corners and changes of scene, broken by intervals of begged and stolen rides, on trains and trucks, and on country wagons with he at twenty and twentyfive and thirty sitting on the seat with his still, hard face [...] The street ran into Oklahoma and Missouri and as far south as Mexico and then back north to Chicago and Detroit and then back south again and at last to Mississippi. It was fifteen years long [...] ⁴²⁹

Für William Faulkner ist der destruktive Bewegungsaspekt Flucht ein Thema, mit dem er sich häufig auseinandersetzt und das eine zentrale Rolle spielt in der Charakterisierung seiner Figuren. Joe Christmas flüchtet auf einer 15 Jahre langen Straße, die ihn über ganz Amerika jagt. Auf dieser zeitlich und räumlich sehr langen und ziellosen Flucht versucht er sogar, sich etwas vorzumachen: „He thought that it was loneliness which he was trying to escape and not himself. But the street ran on: catlike, one place was the same as another to him. But in none of them could he be quiet.“ (S. 213) Hier greift Faulkner genau das auf, was bereits Hemingway durch seinen Helden Jake Barnes feststellt: „You can't get away from yourself by moving from one place to another.“⁴³⁰ Die Tatsache, dass Joe nicht lange an einem Ort bleibt, zieht folgerichtig seine Einsamkeit nach. Er ist nirgendwo „quiet,“ er kann nirgendwo in Ruhe verweilen und zu sich kommen. Da er seinem inneren Antrieb – geformt durch Schuldgefühle, Angst und durch seine unklare rassisch-kulturelle Identität – folgt, schlägt er auch nirgendwo Wurzeln, bleibt er nie lange genug, um sich zu Hause zu fühlen, und nimmt sich selbst dadurch die Möglichkeit, der Einsamkeit zu entkommen. Einsamkeit ist die Folge seiner Flucht, und nicht ihre Ursache oder Antriebsfeder.

Doch Joe Christmas ist nicht der einzige Flüchtende in *Light in August*. Sein Partner Joe Brown alias Lucas Burch ist ebenfalls auf der Flucht und lässt sich von einem Ort zum nächsten treiben. Ihn treibt die Angst vor der Verantwortung

⁴²⁸ William Faulkner, *Light in August*, 1932, S. 27.

⁴²⁹ *Ibid.*, S. 210-211.

⁴³⁰ Ernest Hemingway, *The Sun Also Rises / Fiesta*, 1927, S. 13.

und die Jagd nach einem schnellen und bequemen Leben. In seinen Methoden ist er von daher nicht zimperlich. Ist Joe Christmas schweigsam und ganz und gar nicht mitteilhaft was sein Leben oder seine Gefühle anbetrifft, so ist Joe Brown redselig bis zur totalen Übertreibung. Sein Fliehen ähnelt Christmas nur in der Bewegung „fort von“; seine Gründe sind nicht schwerwiegend; ihn treibt nur Bequemlichkeit und die Suche nach einem leichten Leben ohne Verantwortung. Die Konfrontation mit Lena und seinem außerehelich geborenen Sohn – vor denen er schon mal weggelaufen ist – führt zu einer panikartigen, verzweifelten Stimmung:

His [Brown's] voice died somewhere behind his desperate eyes. Yet still she [Lena] could watch his mind darting and darting as without pity, without anything at all, she watched him with her grave, unwinking, unbearable gaze, watched him fumble and flee and tack until at last all that remained in him of pride, of what sorry pride the desire for justification was, fled from him and left him naked. [...]

She could still see, feel, his mind darting and darting. [...] (S. 406-407)

[...] Then he was gone, through the window, without a sound, in a single motion almost like a long snake. From beyond the window she heard a single faint sound as he began to run. [...] (S. 409-410)

Es ist nicht die Angst vor dem Gesetz, die ihm als „Zeugen“ in einem Mordfall konkret im Nacken sitzt; es ist die Angst vor Lena und dem Kind, die ihn zur erneuten Flucht treibt. Obwohl er vor Lena steht, auf einem fest umrissenen Raum vor ihrem Blick, ist ihm seine panikhafte Unruhe anzusehen: das Umherschließen seiner Gedanken, sein Umhertappen und sein verzweifeltes Lavieren, all das entsteht aus seinem Wunsch heraus, wegzulaufen. Lena, deren herausragendes Merkmal ihr in sich selbst ruhen ist, wirkt in dieser Szene beinahe statisch, innerlich wie äußerlich, denn sie beobachtet ihn nur und erfühlt seine Panik, kann sie schon fast greifen, und erkennt wie schwach sogar sein Wille sich zu rechtfertigen ist. So ist dann sein tatsächliches Flüchten, aus dem Fenster hinaus in einer einzigen schnellen Bewegung, keine Überraschung.

Browns Fluchtbewegung wird mit der Bewegung einer Schlange verglichen: lautlos, fließend, und blitzschnell. Er wird wiederholt mit Tieren verglichen. Sein Atmen – „panting“ – ist das Atmen eines flüchtenden Tieres: „[...] it is the snarling and malevolent breathing of a fleeing animal“ und sein Gesichtsausdruck „is that of an animal fleeing alone“ (S. 410) Das gehetzte Atmen und die wiederholte Betonung des flüchtenden Tieres in Zusammenhang mit Brown unter-

streichen den Eindruck einer zwanghaften, instinktaften und verzweifelten Fort-Bewegung.

Stellt man Joe Christmas und Joe Brown gegenüber in ihren Fluchtversuchen, zeigt sich bei Christmas der Kreis als dominante Richtung, wogegen bei Brown eine Zickzacklinie vorherrscht. Christmas vollzieht auf seiner viele Jahre dauernden Flucht eine Kreisbewegung. Für Christmas erreicht seine Flucht in diesem Sinne ihr Ende und ist somit vollendet:

[...] he is entering it again, the street which ran for thirty years. It had been a paved street, where going should be fast. It had made a circle and he is still inside of it. Though during the last seven days he has had no paved street, yet he has travelled further than in all the thirty years before. And yet he is still inside the circle. [...]
(S. 321)

Die Zickzacklinie dagegen hat keinen geometrischen Wert und ist als Form nicht interessant; sie fängt irgendwo an und endet irgendwo, sie ist wurzellos und ziellos und im Gegensatz zur Geraden ist sie ruckartig, bricht nach unregelmäßigen Abständen ab, um neu wieder anzusetzen, und ist somit unberechenbar. So unberechenbar wie Joe Browns Fluchtbewegung ist sein ganzes Leben.

Die Fluchtbewegung als Antriebskraft und dynamischer Prozess findet ihren Höhepunkt in Joe Christmas. Die Darstellung seiner Fluchtwege ist minutiös und erzeugt Atemlosigkeit durch ihre Leibhaftigkeit und ihre Detailtreue:

[...] Then he [Joe Christmas] was running. He did not remember starting to run. He thought for a while that he ran because of and toward some destination that the running had suddenly remembered and hence his mind did not need to bother to remember why he was running, since the running was not difficult. It was quite easy, in fact. He felt quite light, weightless. Even in full stride his feet seemed to stray slowly and lightly and at deliberate random across an earth without solidity, until he fell. Nothing tripped him. He just fell full length, believing for a while that he was still on his feet and still running. But he was down, lying on his face in a shallow ditch [...] Then he realised that it was now evening. That it was morning when he fell running and that, though it seemed to him that he had sat up at once, it was now evening. 'I have been asleep,' he thought. 'I have slept more than six hours. I must have gone to sleep running without knowing it. That is what I did.'
He felt no surprise. Time, the spaces of light and dark, had long since lost orderliness. It would be either one now, seemingly at an instant, between two movements of the eyelids, without warning. [...] ⁴³¹

Dies ist keine Flucht, die im Vorne-Weglaufen des Einen und im Hinterherjagen des Anderen sich auszeichnet. Sie geschieht einsam, ist gehetzt, hungrig, müde und funktioniert immer weiter wie eine Maschine, die einmal angeworfen wurde und

⁴³¹ William Faulkner, *Light in August*, 1932, S. 315.

nicht mehr abgestellt worden ist. Die Maschine funktioniert so gut, dass das Laufen ganz von selbst geschieht, ohne Nachdenken, ohne das Anpeilen eines Ziels, ohne vorgefasste Richtung. Die Flucht wird zu einem automatischen Bewegungsablauf. Bis die Müdigkeit Joe stoppt und der Schlaf ihn mitten im Laufen übermannt. Joes Laufen, das als leicht und sogar als ein überlegtes und bewusstes zufälliges Herumstreunen bezeichnet wird – „deliberate random“ – ist so exzessiv, dass ein bewusstes Innehalten oder Aufhören nicht möglich ist und nur in der Besinnungslosigkeit Ruhe finden kann.

In *Light in August* werden verschiedene Formen von Flucht und von Laufen – im Sinne von Weglaufen, Rennen, Davonrennen aber auch von Vorwärtskommen, Gehen – mehrfach thematisiert. Flucht ist nur eine Bewegungsform, die leitmotivisch behandelt wird. Laufen, nicht allein in der Bedeutung Flucht sondern auch in der Bedeutung schnelles Fortbewegen, ist ein weiterer Aspekt. Besondere Betonung wird dem geduldigen, langsamen und zielstrebigem, wenn auch nicht zielsicheren, Vorwärtsgehen verliehen. Lena Groves Art sich fortzubewegen gehört in diese Kategorie, und ist im weitesten Sinne ebenfalls eine Flucht, nämlich vor ihrem Leben in einem aussterbenden Ort, als geduldetes Mitglied in der Familie ihres Bruders, ohne ein wirklich eigenes Leben. Sie flüchtet, und geht doch ruhig ihres Weges, ohne Hast und ohne in irgendeiner Weise gehetzt zu sein. Obwohl sie eine große Strecke zurücklegt, ist sie doch der ruhende Pol in *Light in August*. Lena scheint Freude am Herumwandern zu haben, so dass ihr Laufen bzw. Gehen einer Reise gleichkommt.

Die rast- und ruhelose Wanderung geht in die positive Bedeutung der Reise über, d.h. die zeitlich begrenzte Reise übernimmt immer mehr die Aufgabe, der amerikanischen Pionierseele das zu geben, was sie braucht, um nicht wieder weiter zu ziehen:

THE AMERICANS ARE A QUEER PEOPLE: THEY CAN'T REST. They have more time, more leisure, shorter hours, more holidays and more vacations than any other people in the world. But they can't rest. They rush up and down across their continent as tourists; they move about in great herds to conventions, they invade the wilderness, they flood the mountains, they keep the hotels full. But they can't rest. The scenery rushes past them. They learn it, but they don't see it. Battles and monuments are announced to them in a rubber neck bus. They hear them, but they don't get them. They never stop moving [...].⁴³²

⁴³² Stephen Leacock, „A Neighbor Looks At America,“ in: Fred J. Ringel (ed.), *America As Americans See It*, New York 1932, S. 363.

Die Bewegung ist nicht zum Stillstand gekommen, sie wird nur in eine bestimmte Richtung gelenkt, die zugleich den Drang nach Mobilität befriedigt und ein Ziel vermittelt, die Bewegung selbst. Bewegung um der Bewegung willen bzw. als Selbstzweck erscheint als das hervorstechende Merkmal des Amerikaners. [Abb. 90]

V. Schlussbetrachtung: Die Bewegung als Charakteristikum der amerikanischen Identität

Die Vereinigten Staaten von Amerika wurden seit der ersten großen Einwanderungswelle als *the land of promise*, als das Land der unbegrenzten Möglichkeiten gefeiert. *The land of promise* blieben sie bis weit ins 20. Jahrhundert. Mehr noch: Die industrielle Entwicklung, der wirtschaftliche Aufschwung und der Glaube an die Zukunft verstärkten diese Vorstellung und trugen die Hoffnung auf ein besseres Leben innerhalb neuer und freierer Strukturen immer weiter.

Today, as a result of the revolutionary changes brought about by modern methods of production, [America] has again become a new world. ... The American people are now creating on a vast scale an entirely original social structure which bears only a superficial resemblance to the European. It may even be a new age. ...⁴³³

Die Einschätzung des Sozialwissenschaftlers André Siegfried, dessen überaus populäre Publikation *America Comes of Age* 14 Auflagen allein zwischen 1927 bis 1929 erlebte, verweist auf diese zukunftsorientierte Haltung und Bedeutung Amerikas als „new world“ und als den Inbegriff des modernen Lebens.

In der Präsentation dieser Vorstellung in Werken der Literatur und der Kunst finden sich Motive und Themen, deren Ausprägung schwerpunktmäßig in die Zeit der Moderne fällt. Eines der stärksten Motive ist Bewegung – *motion, movement* – und zwar in ihren verschiedenen realen wie auch metaphorischen Aspekten: als reine Bewegung durch den Raum, als Veränderung aufgrund biologisch-natürlicher Gegebenheiten, als rhythmisches Prinzip, als Metapher im Sinne einer gesellschaftlichen (Weiter-)Entwicklung, als Aufstiegswille und als eine Form von sozialer Beweglichkeit, etc. Durch das häufige „bildhafte“ Wiederholen dieser Bewegungsaspekte und durch ihre resultierende *pattern*-Wirkung sind sie zu allgemein akzeptierten und wiedererkennbaren Symbolen geworden.

Bewegungsdarstellungen sind in ihrer Bedeutung an das amerikanische Selbstbewusstsein, an das amerikanische Nationalgefühl gekoppelt. Die Art und Weise, wie Bewegung sich nach außen hin zeigt, d.h. wie man sich selbst sieht, sehen möchte und gesehen wird, trägt zur Bild-Werdung amerikanischer Wertvorstellungen und Lebensphilosophien bei, gibt der amerikanischen Identität ihr international bekanntes Gesicht.

⁴³³ André Siegfried, *America Comes of Age*, New York 1927, S. 347; zitiert aus: R.G. Wilson/D.H. Pilgrim/D. Tashjian (eds.), *The Machine Age in America 1918-1941*, New York 1986 (Ausstellungskatalog), S. 24-25.

Der erste Teil der Dissertation konzentrierte sich auf die Symbole, die von den verschiedenen Bewegungsaspekten geprägt sind: Die vergleichende Analyse von Texten und Bildern, die der Stadt, insbesondere New York, als Zentrum und Ausdruck des modernen Lebens, des Fortschritts- und Zukunftsglaubens gewidmet sind, ergab eine neuartige Fokussierung, die sich bei den Stadtdarstellungen des 19. Jahrhunderts, bei William Dean Howells oder Henry James, so noch nicht findet. Autoren wie John Dos Passos und Maler wie Joseph Stella und John Marin stellen das neue, hektische und laute Leben der Großstadt dar und betonen Wolkenkratzer und Brücken als die qualitativ herausragenden Bauwerke amerikanischer Ingenieurskunst und handwerklicher Fertigkeiten. Die Lärmkulisse der Großstadt als eine andere Form bzw. Ebene sinnlicher Bewegungswahrnehmung wird von den Künstlern der Moderne beispielhaft umgesetzt in Vibrations- und Rotationsformen, mit deren Hilfe das Großstadtchaos vermittelt wird. Darüber hinaus betonten sie die Bewegungsmaschinen Lokomotive, Automobil, Flugzeug als die fortschrittlichsten Mittel zur Eroberung von Raum und Zeit. Große Aufmerksamkeit schenken gerade die sogenannten *Precisionists* wie Charles Sheeler, Charles Demuth etc. dem Konzept der Maschine als zentralem Instrument des *Machine Age*, des Industrie- und Maschinenzeitalters, das für Wohlstand und Fortschritt sorgt. In ihren Arbeiten entwickeln sie eine Bild-Sprache, die die Klarheit, Präzision, Logik und Ordnung der Maschinenwelt widerspiegelt und zugleich ihren Rhythmus beinhaltet.

Die Dynamik, die die Symbole der Moderne Wolkenkratzer, Brücken, Großstadt, Maschinen etc. exzessiv verkörpern, findet sich auch in eher psychologischen Bewegungsphänomenen wieder, wie sie wahrgenommen werden in der enormen Vitalität und der überbordenden Lebenslust der 1920er Jahre, die sich unter anderem in populären Bewegungsformen ausdrückt (Tanz, Alkoholkonsum, Kinobesuche). F. Scott Fitzgerald befasst sich in seinen Romanen ganz besonders mit diesen Bewegungs- bzw. Vergnügungsformen und entlarvt sie zu einem großen Teil als leer und desillusioniert.

Darüber hinaus ergab die Analyse, dass sich Mobilität zu einem Faktor entwickelt, aus dem sich mehrere dynamische – wenn auch nicht immer positiv bewertete – Motiv-Stränge herausbilden: Statt der Bewegung nach Westen ist jetzt eine gegenläufige Bewegung nach Europa zu beobachten und wird bei Hemingway und auch Fitzgerald im Sinne der *Lost Generation* und des *Jazz Age* darge-

stellt – hauptsächlich als Wurzellosigkeit und Ruhelosigkeit der *Expatriates* unter anderem als Folge ihrer Kriegserfahrungen. Einen besonderen Aspekt der amerikanischen Mobilität oder der amerikanischen Rastlosigkeit stellt das Phänomen des sozialen Aufstiegs dar.

Die Begeisterung für Geschwindigkeit – *speed* – hat einen erheblichen Anteil an den oben genannten Symbolen bzw. Motiven: „Speed [...] is the cry of our era, and greater speed one of the goals of tomorrow.“⁴³⁴ Norman Bel Geddes Satz von 1932 fasst den Trend seiner Zeit zusammen. Die Geschwindigkeit, mit der Veränderungen eintraten, aber zugleich auch akzeptiert wurden, gab die Geschwindigkeit des Lebens sowie der Mittel vor, um mit diesem Leben Schritt zu halten. Geschwindigkeit – eine zentrale Manifestation von Bewegung – hat daher gerade für Amerika einen besonderen Stellenwert und wird als ein amerikanisches Phänomen betrachtet.

Speed. We advance upon distance and the oncoming rush of distance meets us and greets us. Aware of the impetuous flight of our senses in space the clouds almost open to let us pass through. Islands of our desire are drawing near but they will not detain us. We will push the horizon back. ...⁴³⁵

Dieses dynamische und schnelle Vorwärtsdrängen, der überaus starke Wille, weiter zu gehen, sich fort zu bewegen, die Ruhe- und Rastlosigkeit, charakterisiert das nationale Selbstverständnis und Selbstbewusstsein Amerikas besonders in der Zeit der Moderne. Die dynamischen Bewegungsprozesse, mit deren Hilfe Amerika als aufstrebende und fortschrittliche Nation des 20. Jahrhunderts dargestellt wird, wurden in dieser Dissertation anhand zentraler modernistischer Symbole und Motive untersucht. Dabei spielen die architektonischen „Wunderwerke“ des 20. Jahrhunderts, die Wolkenkratzer und die Brücken, eine entscheidende Rolle, weil sie die Bewegung nach oben, den Aufstieg im physikalischen wie metaphorischen Sinne symbolisieren. Zudem gehören sie in den Gesamtzusammenhang Großstadt, die in ihrer Funktionstüchtigkeit und ihrem Expansionsdrang nicht nur horizontal, sondern auch vertikal die unbegrenzte Dynamik vorlebt. Darin findet sich ein Prinzip der Ordnung wieder, wie es insbesondere von der Maschine und ihrer Funktion innerhalb der Industrialisierungsprozesse als Kernfaktor der modernen Welt repräsentiert wird. Die Lokomotive, das Automobil und das Flugzeug ver-

⁴³⁴ Der Architekt Norman Bel Geddes wie zitiert in R.G. Wilson / D.H. Pilgrim / D. Tashjian (eds.), *The Machine Age in America 1918-1941*, New York 1986 (Ausstellungskatalog), S. 125.

⁴³⁵ Der Maler John Marin in seinem Essay für den Katalog zu seiner Ausstellung, Montross Gallery, New York 1923; zitiert aus: Davidson, Abraham A., *Early American Modernist Painting, 1910-1935*, New York 1981, S. 61.

körpern dabei perfekt die Geschwindigkeit und Kraft des neuen, von den Errungenschaften der Technologie geprägten Zeitalters. Die Verfügbarkeit dieser Bewegungsinstrumente erleichtert Mobilität auf breiter Ebene, macht räumliche Bewegung möglich und zu einem direkten Erlebnis. Durch das Zunehmen der Geschwindigkeit im „normalen“ Alltag – alles geht schneller: Bauen, Reisen, Arbeiten, Haushalt versorgen, Kommunizieren, Informieren, Neues suchen, etc. – ist der Lebensrhythmus insgesamt schneller, hektischer und schlägt sich in der Musik und vielen Vergnügungsformen nieder. Jazz, Tanz, wilde Parties, überschäumende Lebenslust, geradezu Lebensgier, gepaart mit der Mobilität der Fortbewegungsmaschinen kennzeichnen den Rhythmus besonders der *Roaring Twenties*.

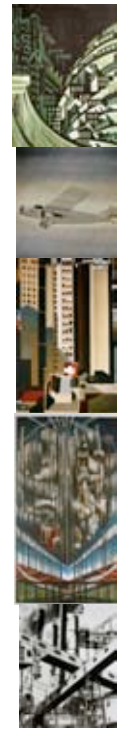
Diese Bewegungsaspekte beherrschen das Amerika-Bild, in der die *Americanness* von Kunst und Kultur betont wurde. Die Künstler waren auf der Suche nach „amerikanischen“ Themen und nach einer „amerikanischen“ Formensprache und fanden diese in dem von den unterschiedlichen Bewegungsmöglichkeiten und Bewegungsvarianten durchsetzten modernen Alltag. Die Parallelen und Unterschiede, die Rhythmen und Muster, die sich während des Vergleichs der Werke von Schriftstellern und bildenden Künstlern herauskristallisierten, unterstützen die These, dass die amerikanische Identität aus dem Phänomen der Bewegung gestalterische und prägende Elemente bezieht, so dass sich Bewegung im Gegenzug als ein amerikanisches Charakteristikum erklärt. Zwar sind in verschiedenen Darstellungen z.B. des Automobils, des Flugzeugs, des Wolkenkratzers gleichermaßen Euphorie und Ernüchterung zu finden, aber die Eigendynamik, die diese Symbole entwickeln, lassen aus ihnen in kürzester Zeit amerikanische Symbole werden. Sie veranschaulichen das amerikanische Prinzip der Mobilität, der Bewegung um der Bewegung willen und sind von der amerikanischen Identität, so wie sie sich darstellt, nicht zu trennen: „It is the American rhythm that carries the planet today.“⁴³⁶

Dieser Rhythmus treibt Amerika an, versetzt die Amerikaner in Bewegung, und aus ihm beziehen sie ihre Energie und ihren die Europäer verblüffenden Glauben an die Zukunft, die sie immer weiter fortbewegen wird und die sich auf sozialer

⁴³⁶ Aus „Inquiry among European Writers,“ in: *Transition*, 1928, S. 250-251; zitiert aus: W.M. Corn, *The Great American Thing: Modern Art and National Identity, 1915-1935*, Berkeley/Los Angeles/London 1999, S. 132.

wie auf kultureller Ebene artikuliert: „Because America was the country of the future, it was the country of hope; and the social and moral atmosphere of the United States possessed, perforce, ‘the spring of eager anticipation’ that filled Americans with the sense and conviction that nothing was impossible, nothing unachievable.“⁴³⁷

⁴³⁷ E. Harold Spender, *A Briton in America*, London 1921, S. 160; zitiert und paraphrasiert in: G.H. Knoles, *The Jazz Age Revisited. British Criticism of American Civilization During the 1920s*, Stanford, CA/London 1955, S. 46.



Abbildungen





1 Marcel Duchamp,
Nude Descending a Staircase, 1912



2 Louis Lozowick,
New York, ca. 1925-1926



3 Joseph Stella, *The Voice of the City of New York Interpreted: Great White Way I*, 1920-1922



4 Joseph Stella, *The Voice of the City of New York Interpreted: Great White Way II*, 1920-1922



5 Alfred Stieglitz,
The City of Ambition (1910)



6 Joseph Stella, *The Voice of the City of New York Interpreted: The Port*, 1921-1922



7 John Marin,
Movement, Fifth Avenue, 1912



8 Max Weber,
New York 1913



9 Max Weber,
Rush Hour, New York 1915



10 Max Weber,
New York at Night, 1915



11 Francis Picabia,
New York, 1913



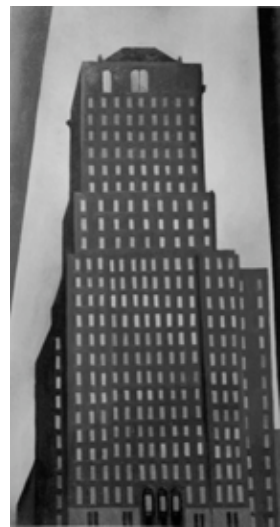
12 Alfred Stieglitz,
New York from the Shelton, 1935



13 Charles Sheeler,
Skyscrapers, 1922



14 Georgia O'Keeffe,
Radiator Building – Night, New York, 1927



15 Georgia O'Keeffe,
Shelton Hotel, New York No. 1, 1926



16 Joseph Stella, *The Voice of the City of New York Interpreted: The Skyscrapers*, 1920-1922



17 Alfred Stieglitz,
The Flatiron Building, 1903



18 Alvin Langdon Coburn,
The Flat Iron Building, Evening, 1912



19 Edward Steichen,
The Flatiron - Evening, 1909



20 Man Ray,
New York 17, 1917/1966



21 Lewis W. Hine,
Icarus - atop Empire State - 1931



22 Louis Lozowick,
Above the City, 1932



23 Alfred Stieglitz,
From My Window at the Shelton, North, 1930



24 Alfred Stieglitz,
From the Shelton, Looking West, 1931



25 Alfred Stieglitz, *From My Window at An American Place, North, 1931*



26 Walker Evans,
Brooklyn Bridge, 1929



27 Berenice Abbott, *Manhattan Bridge, Looking Up, 1936/ca. 1940s*



28 Edward Steichen,
George Washington Bridge, 1931



29 Joseph Stella, *The Voice of the City of New York Interpreted: The Bridge*, 1920-1922



30 Will B. Johnstone, *El Rivetor*. Cartoon review of Antheil's *Ballet Mécanique* performance in Carnegie Hall; in: *The World* (New York), 12. April 1927



31 Luigi Russolo, *Dinamismo di un' automobile* (*Dynamismus eines Automobils*), 1912-1913



32 Charles Demuth,
The Figure Five in Gold, 1928



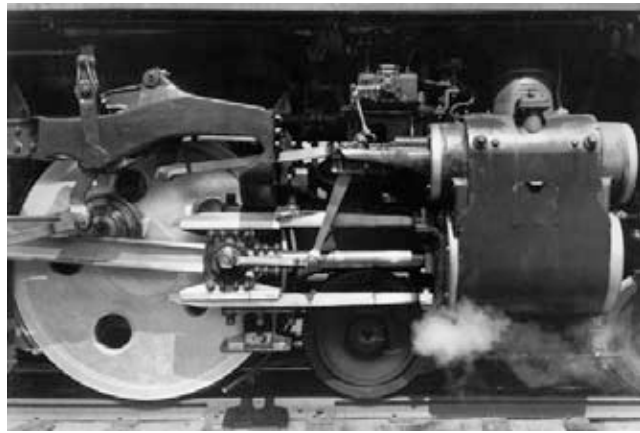
33 Alfred Stieglitz,
The Hand of Man, 1902 (1911)



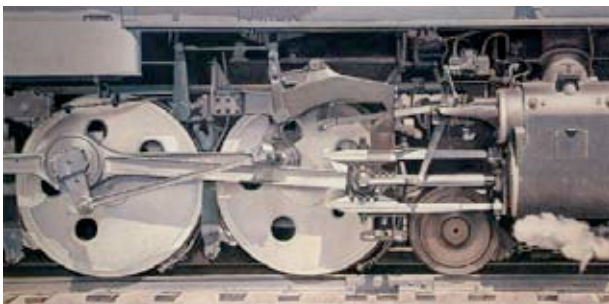
34 Alfred Stieglitz,
In the New York Central Yards, 1903 (1911)



35 Fred Chance, Cover für die Zeitschrift *Fortune*, November 1939



36 Charles Sheeler, *Wheels*, 1939



37 Charles Sheeler, *Rolling Power*, 1939



38 Thomas Hart Benton, *Engineer's Dream*, 1930



39 Thomas Hart Benton, *Instruments of Power*, 1930



40 Chrysler-Werbung, späte 1920er Jahre



41 Chrysler-Werbung, McCann-Erickson Agency, 1928



42 Ted Croner, *Taxi - New York - Night*, 1947-1948



43 Ralph Steiner,
Ford Car, 1929



44 Paul Strand,
Wire Wheel, 1917



45 Margaret Bourke-White,
The Louisville Flood, 1937



46 Werbung des Automobilherstellers
Franklin, 1920er Jahre



47 Henry Ford, Werbeplakat
Across the Fencible Sky, 1928



48 Alfred Stieglitz,
A Dirigible, 1910 (1911)



49 Alfred Stieglitz,
The Aeroplane, 1910 (1911)



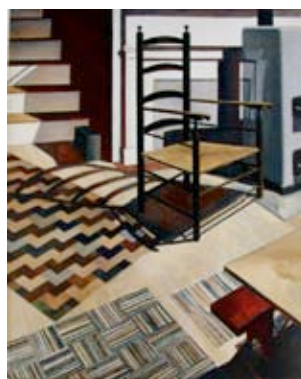
50 Elsie Driggs, *Aeroplane*, 1928



51 Charles Sheeler, *Yankee Clipper*, 1939



52 Margaret Bourke-White,
Chrysler Corporation, 1929



53 Charles Sheeler,
Home, Sweet Home, 1929



54 Umberto Boccioni, *Einmalige
Formen in der Kontinuität
des Raumes*, 1913



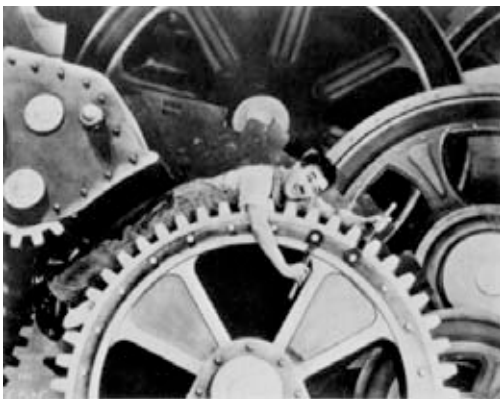
55 Jacob Epstein, *The Rock Drill*, 1913-1915



56 Lewis W. Hine, *Powerhouse Mechanic*, 1925



57 Ralph Steiner, *Portrait of Lozowick*, ca. 1930



58 Charles Chaplin, *Modern Times*, 1936



59 George Bellows, *New York*, 1911



60 Ralph Steiner, *The City*, 1939



61 Thomas Hart Benton, *America Today. City Building*, 1930-1931



62 Thomas Hart Benton, *Boom Town*, 1928



63 Werbeplakat der Gulf Refining Co., 1920er Jahre



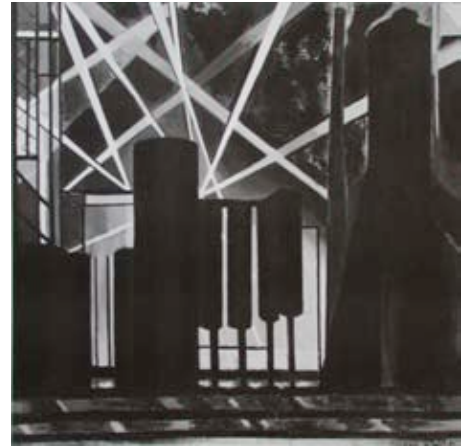
64 Charles Sheeler, *Industry*, 1932



65 Charles Sheeler,
Ballet Mechanique, 1931



66 Elsie Driggs,
Queensborough Bridge, 1927



67 Joseph Stella, *Factories*, 1915



68 Elsie Driggs, *Pittsburgh*, 1927



69 Charles Demuth, *My Egypt*, 1927



70 Georgia O'Keeffe,
East River from the 30th of the Shelton Hotel, 1928



71 Charles Sheeler,
American Landscape, 1930



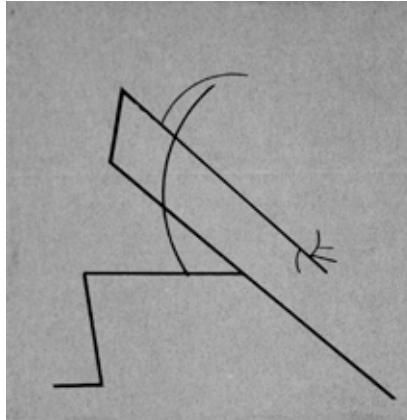
72 Thomas Hart Benton, *America Today. City Activities with Dance Hall*, 1930



73 Fortunato Depero, *Broadway - Crowd - Roxi Theatre*, 1930



74 Wassily Kandinsky, *Drei Gebogene, die sich in einem Punkt treffen*, 1925



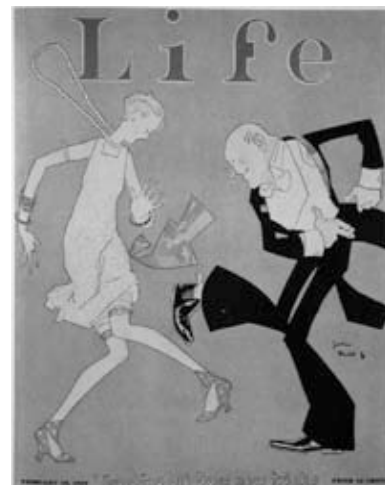
75 Wassily Kandinsky, *Zwei große parallelaufende Linien auf einen geraden Winkel gestützt*, 1925



76 Charlotte Rudolph, Photographien der tanzenden Gret Palucca, 1920er Jahre



77 George Luks, *Cake Walk*, 1907



78 John Held, Jr., Titelblatt des Magazins *Life*, 18. Februar 1926



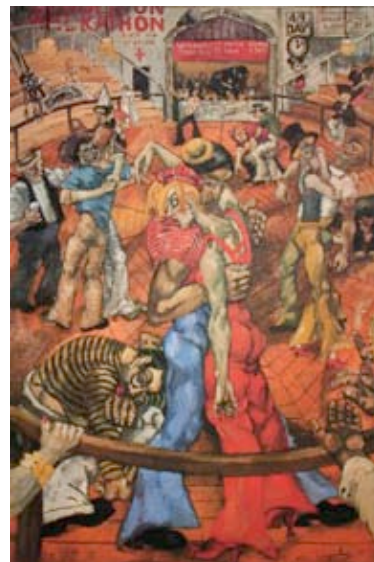
79 William Faulkner, *Red and Blue II*, 1919-1920



80 William Faulkner, *Red and Blue III*, 1920-1921



81 Fred Astaire und Ginger Rogers, Tanzsequenz aus *Top Hat*, 1935



82 Philip Evergood, *Dance Marathon*, 1934



83 Reginald Marsh, *Zeke Youngblood's Dance Marathon*, 1932



84 aus dem Film *Goldiggers of 1933*



85 aus dem Film *Footlight Parade*, 1933



86 Edward Hopper, *New York Movie*, 1939



87 Reginald Marsh, *Twenty Cent Movie*, 1936



88 Marsden Hartley, *The Warriors*, 1913



89 Ralston Crawford,
Overseas Highway, 1939



90 Dorothea Lange,
On the Road Towards Los Angeles, 1937

Verzeichnis der abgebildeten Werke *

Künstler	Details	Abb. Nr.
Abbott, Berenice	<i>Manhattan Bridge, Looking Up</i> , 1936/ca. 1940s Photoabzug auf Gelatine-Silber-Papier, 48,9 x 38,7 cm The Art Institute of Chicago	27
Astaire, Fred & Rogers, Ginger	Tanzsequenz aus <i>Top Hat</i> , 1935 Regie: Mark Sandrich, Choreographie: Fred Astaire The Museum of Modern Art, New York / Film Stills Archive	81
Bellows, George	<i>New York</i> , 1911 Öl auf Leinwand, 106,7 x 152,4 cm National Gallery of Art, Washington, D.C. Sammlung Mr. und Mrs. Paul Mellon	60
Benton, Thomas Hart	<i>Engineer's Dream</i> , 1930 Tempera und Öl auf Leinwand, 76,2 x 106,7 cm The Memphis Brooks Museum of Art, Memphis/Tenn. © T.H. Benton and R.P. Benton Testamentary Trust / VG Bild-Kunst, Bonn 2007	38
Benton, Thomas Hart	<i>Instruments of Power</i> , 1930 Wandgemälde, Eitempera und Leimfarbe auf Leinen, 233,7 x 406,4 cm The Equitable Life Assurance Society of the U.S., New York © T.H. Benton and R.P. Benton Testamentary Trust / VG Bild-Kunst, Bonn 2007	39
Benton, Thomas Hart	<i>America Today. City Building</i> , 1930-1931 aus dem Wandgemäldezyklus Eitempera und Leimfarbe auf Leinen, 246,4 x 297,2 cm The Equitable Life Assurance Society of the U.S., New York © T.H. Benton and R.P. Benton Testamentary Trust / VG Bild-Kunst, Bonn 2007	61
Benton, Thomas Hart	<i>Boom Town</i> , 1928 Öl auf Leinwand, 117,6 x 137,8 cm Memorial Art Gallery of the University of Rochester, Rochester / New York © T.H. Benton and R.P. Benton Testamentary Trust / VG Bild-Kunst, Bonn 2007	62
Benton, Thomas Hart	<i>America Today. City Activities with Dance Hall</i> , 1930-1931 aus dem Wandgemäldezyklus Eitempera und Leimfarbe auf Leinen, 233,7 x 340,4 cm The Equitable Life Assurance Society of the U.S., New York © T.H. Benton and R.P. Benton Testamentary Trust / VG Bild-Kunst, Bonn 2007	72
Boccioni, Umberto	<i>Forme unique nella continuità dello spazio</i> (<i>Einmalige Formen in der Kontinuität des Raumes</i>), 1913 Bronze, 115 x 90 cm Sammlung Gianni Mattioli, Mailand	54

* Wenn nicht anders angegeben, liegt das Copyright für die Abbildungen beim betreffenden Künstler oder seinem Rechtsnachfolger. Ich habe mich sehr bemüht, sämtlich Rechteinhaber ausfindig zu machen. Sollte es mir in Einzelfällen nicht gelungen sein, Rechteinhaber zu benachrichtigen, so bitte ich diese, sich bei mir zu melden.

Bourke-White, Margaret	<i>The Louisville Flood</i> , 1937 Photoabzug auf Gelatine-Silber-Papier, 24,6 x 34 cm Whitney Museum of American Art, New York Schenkung Sean Callahan	45
Bourke-White, Margaret	<i>Chrysler Corporation</i> , 1929 Photoabzug auf Gelatine-Silber-Papier, 33,3 x 24,1 cm Bourke-White Collection, Department Special Collections, Syracuse University Library	52
Chance, Fred	Umschlag für die Zeitschrift <i>Fortune</i> , November 1939 Lithographie, 35,6 x 28,6 cm The Mitchell Wolfson Jr. Collection of Decorative and Propaganda Arts, Miami-Dade Community College	35
Chaplin, Charles	<i>Modern Times</i> , 1936 The Museum of Modern Art, New York / Film Stills Archive	58
Chrysler	Reklameplakat, späte 1920er Jahre	40
Coburn, Alvin Langdon	<i>The Flat Iron Building, Evening</i> , 1912 Photoabzug; International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester/New York	18
Crawford, Ralston	<i>Overseas Highway</i> , 1939 Öl auf Leinwand, 71,1 x 114,3 cm Curtis Galleries, Minneapolis/Minn.	89
Croner, Ted	<i>Taxi – New York – Night</i> , 1947-1948 Photoabzug auf Gelatine-Silber-Papier, 40,2 x 39,6 cm The Museum of Modern Art, New York, The Family of Man Fund	42
Demuth, Charles	<i>The Figure Five in Gold</i> , 1928 Öl auf Platte, 91,4 x 75,6 cm The Metropolitan Museum of Art, New York, Alfred Stieglitz Collection, 1949	32
Demuth, Charles	<i>My Egypt</i> , 1927 Öl auf Platte, 90,8 x 76,2 cm Whitney Museum of American Art, New York	69
Depero, Fortunato	<i>Broadway – Crowd – Roxi Theatre</i> , 1930 Tusche auf Papier, 47,2 x 64,1 cm Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Trient © VG Bild-Kunst, Bonn 2007	73
Driggs, Elsie	<i>Aeroplane</i> , 1928 Öl auf Leinwand, 111,8 x 96,5 cm Privatsammlung © estate Elsie Driggs	50
Driggs, Elsie	<i>Queensborough Bridge</i> , 1927 Öl auf Leinwand, 101,6 x 76,2 cm Montclair Art Museum, Montclair/N.J. © estate Elsie Driggs	66
Driggs, Elsie	<i>Pittsburgh</i> , 1927 Öl auf Leinwand, 87 x 101,6 cm Whitney Museum of American Art, New York © estate Elsie Driggs	68
Duchamp, Marcel	<i>Nude Descending a Staircase</i> , 1912 Öl auf Leinwand, 147,3 x 88,9 cm Philadelphia Museum of Art: Louise und Walter Arensberg Collection © Succession Marcel Duchamp / VG Bild-Kunst, Bonn 2007	1

Epstein, Jacob	<i>The Rock Drill</i> , 1913-1915 (Rekonstruktion 1974) Gips und Steinbohrer, Höhe: 205 cm Birmingham Museum & Art Gallery	55
Evans, Walker	<i>Brooklyn Bridge</i> , 1929 Photoabzug auf Gelatine-Silber-Papier, 22,2 x 14 cm The Museum of Modern Art, New York	26
Evergood, Philip	<i>Dance Marathon</i> , 1934 Öl auf Leinwand, 152 x 102 cm The University Art Museum, The University of Texas at Austin James and Meri Michener Collection	82
Faulkner, William	<i>Red and Blue II</i> , 1919-1920 Zeichnung für das Studentenjahrbuch <i>Ole Miss</i> , 24	79
Faulkner, William	<i>Red and Blue III</i> , 1920-1921 Zeichnung für das Studentenjahrbuch <i>Ole Miss</i> , 25	80
Ford, Henry	<i>Across the Fenceless Sky</i> , 1928 Werbung	47
Franklin	<i>Airplane Feel</i> , 1920er Jahre Werbung des Automobilherstellers Franklin	46
Gulf Refining Co.	<i>Men Who Live for Tomorrow</i> , 1920er Jahre Reklameplakat der Gulf Refining Co.	63
Hartley, Marsden	<i>The Warriors</i> , 1913 Öl auf Leinwand, 121,3 x 120,7 cm Curtis Galleries, Minneapolis/Minn.	88
Held, Jr., John	Titelblatt des Magazins <i>Life</i> , 18. Februar 1926	78
Hine, Lewis W.	<i>Icarus – atop Empire State – 1931</i> Photoabzug auf Gelatine-Silber-Papier, 10,2 x 12,7 cm International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester/New York	21
Hine, Lewis W.	<i>Powerhouse Mechanic</i> , 1925 (Abzug 1940) Photoabzug auf Gelatine-Silber-Papier, 34,4 x 26,7 cm Brooklyn Museum of Art, New York Schenkung Mr. und Mrs. Walter Rosenblum	56
Hopper, Edward	<i>New York Movie</i> , 1939 Öl auf Leinwand, 81,9 x 101,9 cm The Museum of Modern Art, New York	86
Johnstone, Will B.	<i>El Rivetor</i> . Cartoon review von Antheils <i>Ballet Mécanique</i> Aufführung in der Carnegie Hall; in: <i>The World</i> (New York), 12. April 1927 Nachlass George Antheil	30
Kandinsky, Wassily	<i>Drei Gebogene, die sich in einem Punkt treffen</i> , 1925 Tuschearbeit, 19,3 x 15,5 cm Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Dresden © VG Bild-Kunst, Bonn 2007	74
Kandinsky, Wassily	<i>Zwei große parallellaufende Linien auf einen geraden Winkel gestützt</i> , 1925 Tuschearbeit, 16,5 x 16,2 cm Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Dresden © VG Bild-Kunst, Bonn 2007	75
Lange, Dorothea	<i>On the Road Towards Los Angeles</i> , 1937 Photoabzug auf Gelatine-Silber-Papier, 18,7 x 18,7 cm CNF Transportation Inc., Palo Alto, California © The Library of Congress	90

Lozowick, Louis	<i>New York</i> , ca. 1925-1926 Öl auf Leinwand, 77,2 x 57 cm Walker Art Center, Minneapolis/Minn. Schenkung Hudson D. Walker Courtesy Mary Ryan Gallery, New York, and the Estate of Louis Lozowick	2
Lozowick, Louis	<i>Above the City</i> , 1932 Lithographie, 43,2 x 21,8 cm National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C. Schenkung Adele Lozowick Courtesy Mary Ryan Gallery, New York, and the Estate of Louis Lozowick	22
Luks, George	<i>Cake Walk</i> , 1907 Monotypie, 12,7 x 17,8 cm Delaware Art Museum, Wilmington. Schenkung Helen Farr Sloan	77
Marin, John	<i>Movement, Fifth Avenue</i> , 1912 Aquarell, 43,2 x 35 cm The Art Institute of Chicago, Alfred Stieglitz Collection © VG Bild-Kunst, Bonn 2007	7
Marsh, Reginald	<i>Zeke Youngblood's Dance Marathon</i> , 1932 Tempera und Kreide auf Holz, 61 x 91,4 cm Munson-Williams-Proctor-Institute, Utica/New York © VG Bild-Kunst, Bonn 2007	83
Marsh, Reginald	<i>Twenty Cent Movie</i> , 1926 Tempera auf Platte, 76,2 x 101,6 cm Whitney Museum of American Art, New York © VG Bild-Kunst, Bonn 2007	87
McCann-Erickson Agency	<i>The New 112 H.P. Chrysler Imperial 80</i> , 1928 Werbung in der Zeitschrift <i>House and Garden</i> , April 1928	41
O'Keeffe, Georgia	<i>Radiator Building – Night, New York</i> , 1927 Öl auf Leinwand Alfred Stieglitz Collection, Fisk University, Nashville/Tenn. Schenkung Georgia O'Keeffe © VG Bild-Kunst, Bonn 2007	14
O'Keeffe, Georgia	<i>Shelton Hotel, New York No. 1</i> , 1926 Öl auf Leinwand, 81,3 x 43,2 cm The Regis Collection © VG Bild-Kunst, Bonn 2007	15
O'Keeffe, Georgia	<i>East River from the 30th Story of the Shelton Hotel</i> , 1928 Öl auf Leinwand, 76,2 x 121,9 cm © VG Bild-Kunst, Bonn 2007	70
Picabia, Francis	<i>New York</i> , 1913 Gouache, Aquarell, 55,8 x 76 cm Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Paris © VG Bild-Kunst, Bonn 2007	11
Ray, Man	<i>New York 17</i> , 1917/1966 Bronze, verchromt und bemalt, 43,2 x 23,7 x 23,7 cm Whitney Museum of American Art, New York © Man Ray Trust, Paris / VG Bild-Kunst, Bonn 2007	20

Revuefilm	<i>Golddiggers of 1933</i> Regie: Mervyn LeRoy, Choreographie: Busby Berkeley The Museum of Modern Art, New York / Film Stills Archive	84
Revuefilm	<i>Footlight Parade</i> , 1933 Choreographie: Busby Berkeley	85
Rudolph, Charlotte	<i>Tanzende (Gret Palucca)</i> , 1920er Jahre Photographien © VG Bild-Kunst, Bonn 2007	76
Russolo, Luigi	<i>Dinamismo di un' automobile (Dynamismus eines Automobils)</i> , 1912-13 Öl auf Leinwand, 104 x 140 cm Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris	31
Sheeler, Charles	<i>Skyscrapers</i> , 1922 Öl auf Leinwand, 50,8 x 33 cm The Phillips Collection, Washington, D.C.	13
Sheeler, Charles	<i>Wheels</i> , 1939 Photoabzug auf Gelatine-Silber-Papier, 16,8 x 24,4 cm The Museum of Modern Art, New York. Anonyme Schenkung	36
Sheeler, Charles	<i>Rolling Power</i> , 1939 Öl auf Leinwand, 38,1 x 76,2 cm Smith College Museum of Art, Northampton/Mass.	37
Sheeler, Charles	<i>Yankee Clipper</i> , 1939 Öl auf Leinwand, 61 x 71,2 cm	51
Sheeler, Charles	<i>Home, Sweet Home</i> , 1929 Öl auf Leinwand, 91,4 x 73,7 cm Detroit Institute of Arts. Schenkung Robert H. Tannahill	53
Sheeler, Charles	<i>Industry</i> , 1932 Mittlere Arbeit des Triptychons Photoabzug auf Gelatine-Silber-Papier, 20,1 x 16,2 cm The Art Institute of Chicago. Schenkung Jean und Julien Levy	64
Sheeler, Charles	<i>Ballet Mechanique</i> , 1931	65
Sheeler, Charles	<i>American Landscape</i> , 1930 Öl auf Leinwand, 61 x 78,7 cm The Museum of Modern Art, New York Schenkung Abby Aldrich Rockefeller	71
Steichen, Edward	<i>The Flatiron – Evening</i> , 1904 Pigmentabzug auf Gelatine-Silber-Papier, 47,8 x 38,4 cm The Metropolitan Museum of Art, New York, Alfred Stieglitz Collection mit freundlicher Genehmigung von Joanna T. Steichen	19
Steichen, Edward	<i>George Washington Bridge</i> , 1931 Photoabzug auf Gelatine-Silber-Papier, 26,9 x 23,4 cm International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester/New York mit freundlicher Genehmigung von Joanna T. Steichen	28
Steiner, Ralph	<i>Ford Car</i> , 1929 Photoabzug auf Gelatine-Silber-Papier, 24,3 x 19,2 cm The Museum of Modern Art, New York	43
Steiner, Ralph	<i>Portrait of Louis Lozowick</i> , ca. 1930 Photoabzug auf Gelatine-Silber-Papier, 24,1 x 21,8 cm The Metropolitan Museum of Art, New York	57

Steiner, Ralph	<i>The City</i> , 1939 Still aus dem gleichnamigen Film des Künstlers The Museum of Modern Art, New York	60
Stella, Joseph	<i>The Voice of the City of New York Interpreted: Great White Way I</i> , 1920-1922 Öl und Tempera auf Leinwand, 224,8 x 137,2 cm The Newark Museum / Art Resource, New York	3
Stella, Joseph	<i>The Voice of the City of New York Interpreted: Great White Way II</i> , 1920-1922 Öl und Tempera auf Leinwand, 224,8 x 137,2 cm The Newark Museum / Art Resource, New York	4
Stella, Joseph	<i>The Voice of the City of New York Interpreted: The Port</i> , 1921-1922 Öl und Tempera auf Leinwand, 224,8 x 137,2 cm The Newark Museum / Art Resource, New York	6
Stella, Joseph	<i>The Voice of the City of New York Interpreted: The Skyscrapers</i> , 1920-1922 Öl und Tempera auf Leinwand, 253,4 x 137,2 cm The Newark Museum / Art Resource, New York	16
Stella, Joseph	<i>The Voice of the City of New York Interpreted: The Bridge</i> , 1920-1922 Öl und Tempera auf Leinwand, 224,8 x 137,2 cm The Newark Museum / Art Resource, New York	29
Stella, Joseph	<i>Factories</i> , 1915 Öl auf Leinwand, 61 x 61 cm The Art Institute of Chicago. Schenkung Mr. und Mrs. Noah Goldowsky	67
Stieglitz, Alfred	<i>The City of Ambition</i> , 1910 Photogravüre auf Japanpapier, 34 x 26 cm Musée d'Orsay, Paris © VG Bild-Kunst, Bonn 2007	5
Stieglitz, Alfred	<i>New York from the Shelton</i> , 1935 Photoabzug auf Gelatine-Silber-Papier, 24,6 x 19 cm The Museum of Modern Art, New York © VG Bild-Kunst, Bonn 2007	12
Stieglitz, Alfred	<i>The Flatiron Building</i> , 1903 Photogravüre auf Japanpapier, 32,7 x 16,7 cm The Art Institute of Chicago, Collection Alfred Stieglitz © VG Bild-Kunst, Bonn 2007	17
Stieglitz, Alfred	<i>From My Window at the Shelton, North</i> , 1930 Photoabzug auf Gelatine-Silber-Papier, 11,9 x 9,3 cm The National Gallery of Art, Washington, D.C. Collection Alfred Stieglitz © VG Bild-Kunst, Bonn 2007	23
Stieglitz, Alfred	<i>From the Shelton, Looking West</i> , 1931 Photoabzug auf Gelatine-Silber-Papier, 25,3 x 18,7 cm Museum of Fine Arts, Boston. Schenkung Georgia O'Keeffe © VG Bild-Kunst, Bonn 2007	24
Stieglitz, Alfred	<i>From My Window at An American Place, North</i> , 1931 Photoabzug auf Gelatine-Silber-Papier, 24,2 x 19,2 cm Museum of Fine Arts, Boston. Schenkung Georgia O'Keeffe © VG Bild-Kunst, Bonn 2007	25

Stieglitz, Alfred	<i>The Hand of Man</i> , 1902 (1911) Photogravüre auf Japanpapier, 16,2 x 21,5 cm Musée d'Orsay, Paris © VG Bild-Kunst, Bonn 2007	33
Stieglitz, Alfred	<i>In the New York Central Yards</i> , 1903 (1911) Photogravüre, 19,4 x 15,9 cm © VG Bild-Kunst, Bonn 2007	34
Stieglitz, Alfred	<i>A Dirigible</i> , 1910 (1911) Photogravüre, 17,8 x 17,9 cm Musée d'Orsay, Paris © VG Bild-Kunst, Bonn 2007	48
Stieglitz, Alfred	<i>The Aeroplane</i> , 1910 (1911) Photogravüre, 14,6 x 17,8 cm Privatsammlung © VG Bild-Kunst, Bonn 2007	49
Strand, Paul	<i>Wire Wheel</i> , 1917 Photoabzug, 32,1 x 25,2 cm Metropolitan Museum of Art, New York, The Alfred Stieglitz Collection	44
Weber, Max	<i>New York 1913</i> Öl auf Leinwand, 101,6 x 81,3 cm Sammlung Thyssen-Bornemisza	8
Weber, Max	<i>Rush Hour, New York</i> , 1915 Öl auf Leinwand, 92,1 x 76,8 cm National Gallery of Art, Washington, D.C. Schenkung Avalon Foundation	9
Weber, Max	<i>New York at Night</i> , 1915 Öl auf Leinwand, 89,5 x 51,2 cm Jack S. Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin Schenkung Mari und James A. Michener, 1991	10

Literaturverzeichnis**

- Adams, Henry, *The Education of Henry Adams. An Autobiography*, 1918 (elektronische Version des University of Virginia American Studies Program, Charlottesville/ Va. 1995-1996; digitalisiert Oktober-November 1995; markiert in HTML Oktober-November 1995; redigiert und gestaltet: Scott Atkins, Februar 1996)
- Adams, Richard P., *Faulkner: Myth and Motion*, Princeton/New Jersey 1968
- Adelsbach, Karin / Firmenich, Andrea (eds.), *Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer*, Emden/München 1996 (Ausstellungskatalog)
- Aldridge, John W., *After the Lost Generation. A Critical Study of the Writers of Two Wars*, New York/London/Toronto 1951
- Anderson, Sherwood, „The Times and the Towns,“ in: Fred J. Ringel (ed.), *America As Americans See It*, New York 1932, S. 12-19
- Baigell, Matthew, *Artist and Identity in Twentieth-Century America*, Cambridge/Mass. 2001
- Barth, Gunther, *City People. The Rise of Modern City Culture in 19th Century America*, New York/Oxford 1980
- Baur, John I.H., „Beauty or Beast? The Machine in American Art. Hero or Villain, the Machine Has Played a Major Part in the Drama of the 20th Century,“ in: Lipman, Jean (ed.), *What Is American in American Art*, New York/Toronto/London 1963, S. 33-36
- Becker, Jan Peter, *Das Automobil und die amerikanische Kultur*, Trier 1989
- Benjamin, Walter, *Städtebilder*, Frankfurt 1963
- Bensmann, Burkhard, *Raum- und Bewegungsdarstellung bei Marcel Duchamp*, Kassel 1989 (Dissertation Gesamthochschule/Universität Kassel)
- Benson, Carl, „Thematic Design in *Light in August*,“ in: Wagner, Linda Welsheimer (ed.), *William Faulkner: Four Decades of Criticism*, East Lansing/Michigan 1973, S. 258-272
- Benton, Thomas Hart, *An Artist in America*, Columbia/Missouri, 1968 (3. überarbeitete Aufl.)
- Bigsby, C.W.E., „The Two Identities of F. Scott Fitzgerald,“ in: Bradbury, Malcolm / Palmer, David (eds.), *The American Novel and the 1920s*, London 1971, S. 129-149
- Bleikasten, André, *The Most Splendid Failure. Faulkner's The Sound and the Fury*, Bloomington/London 1976

** Ausstellungskataloge werden im Anschluss an die Literaturangaben der Vollständigkeit halber nochmals separat aufgeführt; in den Fußnoten werden die Ausstellungskataloge der Kürze halber nur mit dem Namen des jeweiligen *editors* genannt, unter dem sie in der Literaturliste ebenfalls zu finden sind.

- Blum, Cinzia Sartini, *The Other Modernism. F.T. Marinetti's Futurist Fiction of Power*, Berkeley/Los Angeles/London 1996
- Bochner, Jay / Edwards, Justin D. (eds.), *American Modernism Across the Arts*, New York 1999
- Bockting, Ineke, *Character and Personality in the Novels of William Faulkner: A Study in Psychostylistics*, Amsterdam 1993
- Bohn-Spector, Claudia, *A Gentleman's View. Das Bild von New York in der Fotografie Alfred Stieglitz'*, München 1998 (Dissertation Ludwig-Maximilians-Universität, München)
- Bohmann, Johannes, „No Ideas But in Things“. *Untersuchungen zu William Carlos Williams' Lyrik und Poetik vor dem Hintergrund von Imagismus und Objektivismus*, Frankfurt 1989 (Dissertation Westfälische Wilhelms-Universität zu Münster, 1988)
- Boydston, Jo Ann (ed.), *John Dewey. The Later Works, 1925-1953, vol. 10: 1934. Art as Experience*, Carbondale/Edwardsville 1989
- Bradbury, Malcolm, *The Modern American Novel*, Oxford/New York 1983
- Bradbury, Malcolm, „Style of Life, Style of Art and the American Novelist in the 1920s,“ in: Bradbury, Malcolm/Palmer, David (eds.), *The American Novel and the 1920s*, London 1971, S. 11-35
- Bradbury, Malcolm, „The Cities of Modernism,“ in: Bradbury, Malcolm / McFarlane, James (eds.), *Modernism 1890-1930*, London 1978, S. 96-103
- Bram, Marta, *Picturing Time. The Work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*, Chicago 1992
- Brogger, Fredrick Chr., „Rhetoric vs. History, Style vs. Plot: The Two Incompatible Texts of Fitzgerald's *The Great Gatsby*,“ in: Nye, David E./Thomsen, Christen Kold (eds.), *American Studies in Transition*, Odense 1985, S. 175-198
- Brooks, Cleanth, *William Faulkner. The Yoknapatawpha Country*, 1963
- Brooks, Cleanth, *William Faulkner: Toward Yoknapatawpha and Beyond*, New Haven/London 1978
- Brooks, Van Wyck, *Makers and Finders, vol. 5: The Confident Years: 1885-1915*, London 1952
- Brooks, Van Wyck, *Days of the Phoenix. The Nineteen-Twenties I Remember*, London 1957
- Brown, Milton W., *American Painting from the Armory Show to the Depression*, Princeton University Press 1955
- Bryer, Jackson R. (ed.), *F. Scott Fitzgerald. The Critical Reception*, New York 1978

- Buderer, Hans-Jürgen, *Kinetische Kunst. Konzeptionen von Bewegung und Raum*, Worms 1992
- Butz, Johanna, *Definition von Charakteren durch Bewegung im Werk William Faulkners*, Regensburg 1993 (Dissertation Universität Regensburg)
- Cantor, Norman F. / Cantor, Mindy, *The American Century: Varieties of Culture in Modern Times*, New York 1998
- Chase, Stuart, *Men and Machines*, New York 1929
- Cheney, Sheldon / Cheney, Martha C., *Art and the Machine: An Account of Industrial Design in 20th-Century America*, New York 1936 (Nachdruck 1992)
- Clarke, Graham, „The City as Ideal Text: Manhattan and the Photography of Alfred Stieglitz, 1890-1940,“ in: Mulvey, Christopher/ Simons, John (eds.), *New York. City as Text*, London 1990, S. 12-27
- Conrad, Peter, *The Art of the City. Views and Versions of New York*, New York 1984
- Corbett, Harvey Wiley, „America Builds Skyward,“ in: Fred J. Ringel (ed.), *America As Americans See It*, New York 1932, S. 44-52
- Corn, Wanda M., *The Great American Thing: Modern Art and National Identity, 1915-1935*, Berkeley/Los Angeles/London 1999
- Cowley, Malcolm, *Exile's Return*, 1934/1994
- Cowley, Malcolm, *A Second Flowering. Works and Days of the Lost Generation*, London 1973
- Crawley, Tony, *The Wordsworth Dictionary of Film Quotations*, Hertfortshire 1994
- Crunden, Robert M., *American Salons: Encounters with European Modernism, 1885-1917*, New York 1993
- Crunden, Robert M., *Body and Soul. The Making of American Modernism: Art Music, and Letters in the Jazz Age 1919-1926*, New York 2000
- Cummings, E.E., *The Enormous Room*, 1922 (Liveright New York, Cummings Typescript Edition)
- Cummings, E.E., *Poems 1923-1954*, New York 1958
- Danly, Susan / Marx, Leo (eds.), *The Railroad in American Art. Representations of Technological Change*, Cambridge/Mass. 1988
- Davidson, Abraham A., *Early American Modernist Painting, 1910-35*, New York 1981
- Dennis, James M., *Renegade Regionalists. The Modern Independence of Grant Wood, Thomas Hart Benton, and John Steuart Curry*, Madison/Wisconsin 1998

- Dijkstra, Bram, *Cubism, Stieglitz, and the Early Poetry of William Carlos Williams*, Princeton/NJ 1969
- Dijkstra, Bram (ed.), *A Recognizable Image: William Carlos Williams on Art and Artists*, New York 1978
- Donald, J./Friedberg, Anna/Marcus, Laura, *Close Up 1927-1933. Cinema and Modernism*, Princeton/New Jersey 1998
- Dos Passos, John, *Manhattan Transfer*, 1925
- Dos Passos, John, *U.S.A.*, 1938 (Penguin Classics, Harmondsworth 2001)
- Dos Passos, John, *An Informal Memoir. The Best Times*, London 1968
- Eksteins, Modris, *Rites of Spring. The Great War and the Birth of the Modern Age*, New York 1990
- Faulkner, William, *Soldiers' Pay*, 1926 (Penguin Modern Classics, 1976)
- Faulkner, William, *Sartoris*, 1929 (Signet Classic)
- Faulkner, William, *The Sound and the Fury*, 1929 (Penguin Modern Classics, 1978)
- Faulkner, William, *As I Lay Dying*, 1930 (Random House)
- Faulkner, William, *Sanctuary*, 1931 (Vintage Books Edition)
- Faulkner, William, *Light in August, 1932* (Vintage Books Edition 1972)
- Faulkner, William, *Pylon*, 1935 (Vintage Books Edition 1987)
- Faulkner, William, „Death Drag,“ in: William Faulkner, *Collected Stories of William Faulkner*, New York 1977 (Vintage Books Edition), S. 185-205
- Fitzgerald, F. Scott, *The Great Gatsby*, 1925 (Penguin Books, Harmondsworth 1950, Nachdruck 1974)
- Fitzgerald, F. Scott, *Echoes of the Jazz Age*, 1931, in: F. Scott Fitzgerald, *'The Crack-Up' with Other Pieces and Stories*, Harmondsworth 1976 (Penguin Books, Harmondsworth 1965, Nachdruck 1976)
- Fitzgerald, F. Scott, *Early Success*, 1937, in: F. Scott Fitzgerald, *'The Crack-Up' with Other Pieces and Stories*, Harmondsworth 1976 (Penguin Books, Harmondsworth 1965, Nachdruck 1976)
- Fitzgerald, F. Scott, *Tender Is the Night*, 1939 (Penguin Books, Harmondsworth 1955, Nachdruck 1974)
- Frank, Waldo, *Our America*, New York 1919
- Frank, Waldo, *Time Exposures by Search-Light*, New York 1926
- Fuchs, Gotthard/Moltmann, Bernhard, „Mythen der Stadt,“ in: Fuchs, Gotthard / Moltmann, Bernhard / Prigge, Walter (eds.), *Mythos Metropole*, Frankfurt 1995, S. 9-19

- Gates, Robert A., *The New York Vision. Interpretations of New York City in the American Novel*, Lanham/MD 1987
- Giedion, Sigfried, *Raum, Zeit, Architektur: Die Entstehung einer neuen Tradition*, Ravensburg 1965 [Originalausgabe: *Space, Time, and Architecture: The Growth of a New Tradition*, 1941]
- Golan, Romy, „Américanisme/Amerikanismus: The Adventures of a European Myth,“ in: Stavitsky, Gail, et al., *Precisionism in America, 1915-1941: Reordering Reality*, Montclair/New Jersey 1994 (Ausstellungskatalog), S. 60-67.
- Golston, Michael, „Hidden Topographies: Ideologies of Rhythm in American Science and Aesthetics: 1890-1940,“ in: Bochner, Jay / Edwards, Justin D. (eds.), *American Modernism Across the Arts*, New York 1999, S. 31-51
- Goodrich, Lloyd, „What Is American In American Art? Common Denominators from the Pilgrims to Pollock,“ in: Lipman, Jean (ed.), *What Is American in American Art*, New York/Toronto/London 1963, S. 8-36
- Goodrich, Lloyd, *Three Centuries of American Art*, New York/Washington/London 1966
- Goodrich, Lloyd/ Baur, John I.H., *American Art of Our Century*, New York 1961
- Goodrum, Charles / Dalrymple, Helen, *Advertising in America. The First 200 Years*, New York 1990
- Halliwell, Leslie, *Halliwell's Filmgoer's and Video Viewer's Companion*, New York 1988 (9. Auflage)
- Halter, Peter, *The Revolution in the Visual Arts and the Poetry of William Carlos Williams*, Cambridge 1994
- Harlech, Amanda (ed.), *Alan Seeger. The Complete Works*, Paris 2001
- Haskell, B. (ed.), *Charles Demuth*, New York 1987-1988 (Ausstellungskatalog)
- Haskell, B. (ed.), *Joseph Stella*, New York 1994 (Ausstellungskatalog)
- Haskell, B. (ed.), *The American Century. Art and Culture 1900-1950*, New York 1999 (Ausstellungskatalog)
- Heal, Edith (ed.), *William Carlos Williams: I Wanted to Write a Poem. The Autobiography of the Works of a Poet*, 1978
- Hemingway, Ernest, *Fiesta / The Sun Also Rises*, 1927 (Granada Publishing 1980)
- Hemingway, Ernest, *A Farewell to Arms*, 1929 (Granada Publishing 1980)
- Hemingway, Ernest, *A Moveable Feast*, 1960 (Arrow Books 1996)
- Hirshleifer, Phyllis, „As Whirlwinds in the South: An Analysis of *Light in August*,“ in: Wagner, Linda Welshimer (ed.), *William Faulkner: Four Decades of Criticism*, East Lansing/Michigan 1973, S. 244-257

- Hoffman, Frederick J., *The Twenties. American Writing in the Postwar Decade*, New York 1955
- Hoffmann-Axthelm, Dieter, *Die dritte Stadt*, Frankfurt 1993
- Homberger, Eric, „Chicago and New York: Two Versions of American Modernism,“ in: Bradbury, Malcolm / McFarlane, James (eds.), *Modernism 1890-1930*, London 1978, S. 151-161
- Homberger, Eric, „John Reed, Mabel Dodge and Sexual Politics in New York,“ in: Mulvey, Christopher/Simons, John (eds.), *New York. City as Text*, London 1990, S. 28-46
- Hönnighausen, Lothar, *William Faulkner: The Art of Stylization in his Early Graphic and Literary Work*, Cambridge/GB 1987
- Hönnighausen, Lothar / Lerda, V.G. (eds.), *Rewriting the South. History and Fiction*, Tübingen 1993
- Horrigan, William, „*A Farewell to Arms* (1929), Ernest Hemingway: Dying Without Death. Borzage’s *A Farewell to Arms*,“ in: Peary, Gary/Shatzkin, Roger (eds.), *The Classic American Novels and the Movies*, New York 1977, S. 297-304
- Höss, Tilman, *F. Scott Fitzgerald. Die Philosophie des Jazz Age*, Frankfurt 1994 (Dissertation Universität Köln)
- Ingold, Felix Philipp, *Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909-1927. Mit einem Exkurs über die Flugidee in der modernen Malerei und Architektur*, Basel / Stuttgart 1978
- Isernhagen, Hartwig, *Ästhetische Innovation und Kulturkritik. Das Frühwerk von John Dos Passos, 1916-1938*, München 1983
- Jaffe, Irma B., *Joseph Stella’s Symbolism*, San Francisco 1994
- Johnson, James Weldon, *The Autobiography of an Ex-Colored Man*, Boston 1912 (Dover Thrift Edition, New York 1995)
- Kartiganer, D.M., *The Fragile Thread. The Meaning of Form in Faulkner’s Novels*, Amherst 1979
- Kawin, Bruce, „The Montage Element in Faulkner’s Fiction,“ in: Harrington, Evans / Abadie, Ann J. (eds.), *Faulkner, Modernism, and Film*, Jackson / Miss. 1979, S. 103-126
- Kazin, Alfred, „The Stillness of *Light in August*,“ in: Hoffman, Frederick J. / Vickery, Olga W., *William Faulkner: Three Decades of Criticism*, Michigan State University Press 1960, S. 247-265
- Keller, Jürg P., *The American Dream Gone Astray. Critical Realism in American Fiction, 1920-1940*, Bern 1995 (Dissertation Universität Zürich 1994)

- Kennedy, J. Gerald, *Imagining Paris. Exile, Writing, and American Identity*, New Haven / London 1993
- Kenner, Hugh, „Faulkner and the Avant-Garde,“ in: Harrington, Evans / Abadie, Ann J. (eds.), *Faulkner, Modernism, and Film*, Jackson 1979, S. 182-196
- Kenner, Hugh, *A Homemade World. The American Modernist Writers*, New York 1975
- Kern, Stephen, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge / Mass. 1983
- Kindermann, Wolf, „Visual Motion in Faulkner’s Narrative Art,“ in: Hönnighausen, Lothar (ed.), *Faulkner’s Discourse: An International Symposium*, Tübingen 1989, S. 46-52
- Knoles, George Harmon, *The Jazz Age Revisited. British Criticism of American Civilization During the 1920s*, Stanford, CA/London 1955
- Koppenhaver, Allen J., „John Sloan in New York City,“ in: Mulvey, Christopher / Simons, John (eds.), *New York. City as Text*, London 1990, S. 47-55
- Kouwenhoven, John A., *The Arts in Modern American Civilization*, New York 1948
- Krings, Hermann / Baumgartner, Hans Michael / Wild, Christoph (eds.), *Handbuch philosophischer Grundbegriffe. Studienausgabe Band 1: Das Absolute – Denken*, München 1973
- Lange, Horst H., *Als der Jazz begann. 1916-1923 – Die Anfänge des instrumentalen Jazz – Von der Original Dixieland Jazz Band bis Louis Armstrong*, Hildesheim / Zürich / New York 2000
- Leacock, Stephen, „A Neighbor Looks At America,“ in: Fred J. Ringel (ed.), *America As Americans See It*, New York 1932, S. 362-365
- Levine, Lawrence W., „Progress and Nostalgia: The Self Image of the 1920s,“ in: Bradbury, Malcolm / Palmer, David (eds.), *The American Novel and the 1920s*, London 1971, S. 37-67
- Litz, A. Walton / MacGowan, Christopher (eds.), *The Collected Poems of William Carlos Williams, vol. I: 1909-1939*, New York 1991
- Longley jr., John L., „Joe Christmas: The Hero in the Modern World,“ in: Hoffman, Frederick J. / Vickery, Olga W., *William Faulkner: Three Decades of Criticism*, Michigan State University Press 1960, S. 265-278
- Lucic, Karen, *Charles Sheeler and the Cult of the Machine*, London 1991
- Man Ray, *Self-Portrait: Man Ray*, New York 1999
- Marchand, Roland, *Advertising the American Dream. Making Way for Modernity 1920 :: 1940*, Berkeley/Los Angeles 1985

- Marchand, Roland, „Corporate Identity and Popular Education: World’s Fairs and Expositions in the United States, 1893-1940,“ in: Nye, David E./Pedersen, Carl (eds.), *Consumption and American Culture*, Amsterdam 1991
- Margolis, M.F., *Alfred Stieglitz. Camera Work. A Pictorial Guide*, New York 1978
- Martin, Carol, *Dance Marathons: Performing American Culture in the 1920s and 1930s*, Jackson / Miss. 1994
- Marx, Leo, *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York 1964
- McShane, Clay, *Down the Asphalt Path. The Automobile and the American City*, New York 1994
- Meriwether, J.B.(ed.), *Essays, Speeches, & Public Letters by William Faulkner*, London 1967
- Mester, Terri A., *Movement and Modernism. Yeats, Eliot, Lawrence, Williams, and Early Twentieth-Century Dance*, Fayetteville/Arkansas 1997
- Miller, Henry, *Tropic of Cancer*, 1934 (Taschenbuchausgabe Grove Press, 1961)
- Miller, Tyrus, *Late Modernism. Politics, Fiction, and the Arts Between the World Wars*, Berkeley/Los Angeles/London 1999
- Minter, David, *A Cultural History of the American Novel: Henry James to William Faulkner*, New York 1994
- Mottram, Eric, „The Hostile Environment and the Survival Artist: A Note on the 1920s,“ in: Bradbury, Malcolm/Palmer, David (eds.), *The American Novel and the 1920s*, London 1971, S. 233-262
- Muller, Thomas, *Immigrants and the American City*, New York / London 1993
- Mumford, Lewis, „The City,“ in: Harold E. Stearns, *Civilization in the United States. an Inquiry of Thirty Americans*, New York 1922, S. 3-20
- Mumford, Lewis, *The City in History. Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*, Harmondsworth 1961
- Mumford, Lewis, *City Development. Studies in Disintegration and Renewal*, Westport / Conn. 1973
- Mumford, Lewis, *Mythos der Maschine. Kultur, Technik und Macht*, Wien 1974
- Munson, Gorham, *The Awakening Twenties. A Memoir-History of a Literary Period*, Baton Rouge, LA / London 1985
- Musil, Robert, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Wien 1930
- Norman, Dorothy, *Alfred Stieglitz: An American Seer*, New York 1973

- Nye, David E., „The Fragmentation of the Photographic Subject: Images of Workers,“ in: Nye, David E. / Thomsen, Christen Kold (eds.), *American Studies in Transition*, Odense 1985, S. 53-77
- Nye, David E., *Electrifying America. Social Meanings of a New Technology*, Cambridge, Mass. / London 1990
- Nye, David E., *American Technological Sublime*, Cambridge, Mass./London 1994
- Nye, David E., *Narrative and Spaces. Technology and the Construction of American Culture*, Exeter 1997
- Orvell, Miles, „Inspired by Science and the Modern: Precisionism and American Culture,“ Stavitsky, Gail, et al., *Precisionism in America, 1915-1941: Reordering Reality*, Montclair/New Jersey 1994 (Ausstellungskatalog), S. 52-59
- Ouspensky, P.D., *Tertium Organum. The Third Canon of Thought. A Key to the Enigmas of the World*, London 1923
- Pach, Walter, „Art,“ in: Stearns, Harold E., *Civilization in the United States. An Inquiry of Thirty Americans*, New York 1922, S. 227-241
- Pehnt, Wolfgang, „Blasse Arbeit lag ihm nicht. Das erste Gesetz der Architektur ist die Kunst, den Job zu kriegen: Zum Tode von Philip Johnson,“ in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28. Januar 2005, Nr. 23, S. 35
- Peper, Jürgen, *Bewusstseinslagen des Erzählens und erzählte Wirklichkeiten, dargestellt an amerikanischen Romanen des 19. und 20. Jahrhunderts, insbesondere am Werk William Faulkners*, Leiden 1966
- Peretti, Burton W., *The Creation of Jazz. Music, Race, and Culture in Urban America*, Urbana/Chicago 1992
- Phillips, Gene D., *Hemingway and Film*, New York 1980
- Phillips, Gene D., *Fiction, Film, and Faulkner. The Art of Adaptation*, Knoxville / Tenn. 1988
- Pizer, Donald, *Dos Passos' U.S.A., A Critical Study*, Charlottesville / Virginia 1988
- Pohl, Frances K., *Framing America. A Social History of American Art*, London 2002
- Pollard, Derek, „John Sloan's New York, 1906-1913,“ in: Mulvey, Christopher / Simons, John (eds.), *New York. City as Text*, London 1990, S. 56-69
- Popper, Frank, *Origins and Development of Kinetic Art*, London 1968
- Prigge, Walter, „Mythos Architektur. Zur Sprache des Städtischen,“ in: Fuchs, Gerhard / Moltmann, Bernhard./ Prigge, Walter (eds.), *Mythos Metropole*, Frankfurt 1995, S. 73-86

- Putnam, Samuel, „Expatriate 1931“, in: Fred J. Ringel (ed.), *America As Americans See It*, New York 1932, S. 322-330
- Rogers, Cleveland/ Rankin, Rebecca B., *New York: The World's Capital City*, New York 1948
- Rose, Barbara, *American Art Since 1900: A Critical History*, London 1967
- Rosenfeld, Paul, *Port of New York*, Urbana/London 1966
- Roth, Philip, „*The Sun Also Rises* (1926), Ernest Hemingway: Photography Does Not a Movie Make,“ in: Peary, Gerald / Shatzkin, Roger (eds.), *The Classic American Novel and the Movies*, New York 1977, S. 268-271
- Rourke, Constance, *The Roots of American Culture and Other Essays*, New York 1942
- Ruby, Sigrid, „*Have We An American Art?*“: *Präsentation und Rezeption amerikanischer Malerei im Westdeutschland und Westeuropa der Nachkriegszeit*, Weimar 1999 (Dissertation Bonn 1999)
- Sandburg, Carl, *Complete Poems*, New York 1950
- Sandkühler, Hans Jörg (ed.), *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaft*, Hamburg 1990
- Schleier, Merrill, *The Skyscraper in American Art, 1890-1931*, Ann Arbor / Michigan, 1986
- Schwarz, Arturo, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York 2000
- Scott, Gail R., *Marsden Hartley*, New York 1988
- Scott, William B. / Rutkoff, M., *New York Modern. The Arts and the City*, Baltimore / London 1999, S. 134.
- Sennet, Richard, *Civitas. Die Großstadt und die Kultur des Unterschieds*, Frankfurt 1994
- Simmons, E.H.H., *New York. Metropolis and Capital Market. Address delivered by E.H.H. Simmons, President, New York Stock Exchange, Before the Chamber of Commerce of the State of New York, at New York City, December 1, 1927*, New York 1927
- Simon, Marc (ed), *Complete Poems of Hart Crane*, New York/London 1986
- Simonyi, Karoly, *Kulturgeschichte der Physik von den Anfängen bis 1990*, Frankfurt / Budapest 1995 (2. ergänzte Auflage)
- Singal, David, *William Faulkner. The Making of a Modernist*, University of North Carolina Press, 1997
- Stavitsky, Gail, et al., *Precisionism in America, 1915-1941: Reordering Reality*, Montclair / New Jersey 1994 (Ausstellungskatalog)

- Stavitsky, Gail, „Reordering Reality: Precisionist Directions in American Art, 1915-1941,“ in: Stavitsky, Gail, et al., *Precisionism in America, 1915-1941: Reordering Reality*, Montclair/New Jersey 1994 (Ausstellungskatalog), S. 11-39.
- Stein, Gertrude, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, 1933
- Stein, Gertrude, *Lectures in America*, London 1988
- Steinbeck, John, *Grapes of Wrath*, 1939
- Steiner, Wendy, *The Colors of Rhetoric. Problems of the Relation between Modern Literature and Painting*, Chicago/London 1982
- Steinman, Lisa M., *Science, Technology, and American Modernist Poets*, New Haven / London 1987
- Stern, Michael, „Pylon (1935). William Faulkner: From the Folklore of Speed to Danse Macabre,“ in: Peary, Gerald / Shatzkin, Roger (eds.), *The Modern American Novel and the Movies*, New York 1978, S. 40-52
- Stevens, Wallace, *The Collected Poems of Wallace Stevens*, New York 1967
- Tashjian, Dickran, *Skyscraper Primitives. Dada and the American Avant-garde 1910-1925*, Middletown/Conn. 1975
- Tashjian, Dickran, *A Boatload of Madmen. Surrealism and the American Avant-Garde 1920-1950*, London 1995
- Tichi, Cecilia, *Shifting Gears: Technology, Literature, Culture in Modernist America*, Chapel Hill/NC 1987
- Tsujimoto, Karen, *Images of America: Precisionist Painting and Modern Photography*, Seattle 1982
- Jim Tully, „The Hoboes of America,“ in: Fred J. Ringel (ed.), *America As Americans See It*, New York 1932, S. 318-321
- Turner, Elizabeth Hutton (ed.), *In the American Grain: Arthur Dove, Marsden Hartley, John Marin, Georgia O'Keeffe, and Alfred Stieglitz. The Stieglitz Circle at the Phillips Collection*, Washington, D.C. 1994 (Ausstellungskatalog)
- Varnedoe, Kirk / Gopnik, Adam (eds.), *High and Low. Moderne Kunst und Trivialkultur*, München 1990
- Vertov, Dziga, „Kinoki – Umsturz, 1923,“ in: Albersheimer, Franz-Joseph (ed.), *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 1979, S. 24-41
- Vickery, Olga W., *The Novels of William Faulkner. A Critical Interpretation*, Baton Rouge (überarbeitete Auflage) 1964/1992
- Wagner, Linda Welshimer, *Dos Passos: Artist as American*, Austin/London 1979
- Walker, John (ed.), *Halliwel's Film Guide*, New York 1991 (8. Auflage)

- Watson, Steven, *Strange Bedfellows: The First American Avant-Garde*, New York 1991
- Whelan, Richard, *Stieglitz on Photography. His Selected Essays and Notes*, New York 2000
- Whitman, Walt, *Leaves of Grass*, 1892 (Bantam Classic edition, 1983)
- Williams, William C., *The Great American Novel*, 1923 (Nachdruck 1973)
- Williams, William C., *The Autobiography of William Carlos Williams*, 1968
- Wilson, Edmund, *The American Earthquake: A Documentary of the Twenties and Thirties*, New York / London 1958
- Wilson, Richard Guy / Pilgrim, Dianne H. / Tashjian, Dickran (eds.), *The Machine Age in America 1918-1941*, New York 1986 (Ausstellungskatalog)
- Yeh, Susan Fillin, *Charles Sheeler and the Machine Age*, Ann Arbor / MI 1983 (Dissertation City University of New York, 1981)
- Zohlen, Gerwin, „Metropole als Metapher. Ein Pastiche,“ in: Fuchs, Gotthard / Moltmann, Bernhard / Prigge, Walter (eds.), *Mythos Metropole*, Frankfurt 1995, S. 23-34

Ausstellungskataloge

- „Amerika. Traum und Depression 1920/1940,“ Akademie der Künste, Berlin 1980-1981; Kunstverein Hamburg, 1981
- „Images of America: Precisionist Painting and Modern Photography,“ San Francisco Museum of Art, 1982; The Saint Louis Art Museum, 1982-1983; The Baltimore Museum of Art, 1983; Des Moines Art Center, 1983; The Cleveland Museum of Art, 1983
- „The Machine Age in America 1918-1941,“ The Brooklyn Museum of Art, New York 1986-1987; Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh 1987; The High Museum of Art, Atlanta 1987-1988 (siehe unter Wilson)
- „Charles Demuth,“ Whitney Museum of American Art, New York 1987-1988; Los Angeles Museum of Art, 1988; Columbus Museum of Art, Ohio 1988; San Francisco Museum of Modern Art, 1988 (siehe unter Haskell)
- „Joseph Stella,“ Whitney Museum of American Art, New York 1994 (siehe unter Haskell)
- „Precisionism in America 1915-1941: Reordering Reality,“ The Montclair Art Museum, Montclair, New Jersey, 1994-1995; Norton Gallery of Art, West Palm Beach, Florida, 1995; Columbus Museum of Art, Columbus, Ohio, 1995; Sheldon Memorial Art Gallery, Lincoln, Nebraska, 1995 (siehe unter Stavitsky)
- „Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer,“ Kunsthalle Emden / Stiftung Henri und Eske Nannen, Emden; Haus der Kunst, München; 1996 (siehe unter Adelsbach)
- „In the American Grain: Arthur Dove, Marsden Hartley, John Marin, Georgia O’Keeffe, and Alfred Stieglitz. The Stieglitz Circle at the Phillips Collection,“ The Phillips Collection, Washington, D.C., 1995; Seattle Art Museum, 1996; Museum of Modern Art, Saitama 1996; Fukushima Prefectural Museum of Art, 1996; Chiba Municipal Museum of Art, 1996; Portland Art Museum, 1996-1997 (siehe unter Turner)
- „Fernand Léger,“ Museum of Modern Art, New York 1998
- „The American Century. Art and Culture 1900-1950,“ Whitney Museum of American Art, New York 1999 (siehe unter Haskell)