



STADTMENSCH – ZEITSPRUNG

Bilder gesellschaftlichen Wandels 4

Fotografien von Stephen Waddell

Eine Kooperation der Schader-Stiftung und
des Hessischen Landesmuseums Darmstadt

Bilder gesellschaftlichen Wandels

1 Die fremde Landschaft | 24.02.2007 – 20.05.2007

2 Feldforschung Stadt > 29 Antworten | 20.09.2007 – 02.03.2008

3 Skulptur Raum Darmstadt | 05.06.2008 – 28.09.2008

4 Stadtmensch – Zeitsprung | 04.12.2008 – 15.03.2009

VORWORT

Mit „Stadtmensch – Zeitsprung“ zeigen die Schader-Stiftung Darmstadt und das Hessische Landesmuseum Darmstadt ihre vierte gemeinsame Ausstellung in ihrer seit Anfang des Jahres 2007 bestehenden Kooperation.

In dieser Ausstellungsreihe von „Bildern gesellschaftlichen Wandels“ steht nun das Bild des Großstädtlers im Mittelpunkt des Interesses. Es sind die Bewohnerinnen und Bewohner, die den gestalteten Stadtraum, den die beiden letzten Ausstellungen „Feldforschung Stadt > 29 Antworten“ und „Skulptur Raum Darmstadt“ zum Thema hatten, mit ihrem Leben erfüllen.

Der „Stadtmensch“ – erstmals umfassend in der soziologischen Forschung von Georg Simmel Anfang des 20. Jahrhunderts erfasst – entspricht bis heute nicht nur einem sozialwissenschaftlich und psychologisch definierten Typus. Diese Bezeichnung ist auch im allgemeinen Sprachgebrauch geläufig, wenn von spezifischen Verhaltensweisen und Erscheinungsformen eines Menschen die Rede ist. Spätestens mit den in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstehenden Metropolen gerät dieses sich wandelnde Menschenbild auch in das Blickfeld der bildenden Künstler, der Literaten, der Philosophen. Der Mensch formt die Großstadt, und die Großstadt formt wiederum den Menschen geistig, psychisch und sozial. Dieser Prozess als Folge der architektonischen Urbanisierung ist ein Prozess der Moderne und somit bereits historisch definiert.

Mit den in den letzten Jahren entstandenen Fotografien des Kanadiers Stephen Waddell trifft diese Historizität – vermittelt über Werke des Hessischen Landesmuseums aus den 1920er und 1930er Jahren – auf die unmittelbare Gegenwart und umgekehrt. Der Blick auf Typen des heutigen Stadtmenschen schärft unsere Wahrnehmung der Vergangenheit und lässt wiederum die Unterschiede zu heute deutlich werden. Diesen Wandel gilt es in der Ausstellung zu entdecken.

Für diese spannungsvolle Begegnung danken wir vor allem Stephen Waddell, der sich spontan zu diesem „Zeitsprung“ bereit erklärt hat. Seine Arbeiten nehmen die Tradition der sozialen und dokumentarischen Fotografie des 20. Jahrhunderts auf und stellen uns zugleich vor die unmittelbare Gegenwart der Menschen auf den Straßen von Berlin, Frankfurt, Vancouver und Tokyo.

Wir danken allen an dem Projekt beteiligten Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Hessischen Landesmuseums und der Schader-Stiftung. Dem Vorstandsvorsitzenden der Schader-Stiftung, Prof. Dr. Stefan Hradil und dem Kustoden Dr. Klaus-D. Pohl sind wir für ihre Texte sehr zu Dank verpflichtet. Neben einer Berliner Privatsammlung hat uns die Münchner Galerie Tanit in unkomplizierter Weise die Fotografien Stephen Waddells zur Verfügung gestellt. Auch hierfür unser herzlichster Dank.

Sabine Süß
Geschäftsführender Vorstand
Schader-Stiftung

Theo Jülich
Stellvertretender Direktor
Hessisches Landesmuseum Darmstadt



[30] Stephen Waddell, Street Corner, 2008

VOM POTENTIAL DES „ZEITSPRUNGS“ EINE EINFÜHRUNG IN DIE AUSSTELLUNG

Klaus-D. Pohl

Die Motivgeschichte des Stadtmenschen in der europäischen bildenden Kunst beginnt in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Ausstellung „Stadtmensch – Zeitsprung“ nimmt diese Geschichte auf. Bereits gezeigte Übersichten zu diesem Thema dienen zur Orientierung.¹⁾ Doch vor dem Hintergrund der bereits 1903 publizierten und für die Stadtsoziologie wegweisenden Erkenntnisse von Georg Simmel (1858–1918) über die „geistige Individualisierung seelischer Eigenschaften [...], zu der die Stadt im Verhältnis ihrer Größe Veranlassung giebt“²⁾, soll es um eine mehr streiflichtartige als repräsentative Beleuchtung dieses Motivs gehen. Das Streiflicht erfasst ganz bestimmte Individualisierungen, eine begrenzte Auswahl von der „Gesamtheit der über ihre Unmittelbarkeit hinausreichenden Wirkungen“³⁾ der Stadt als beispielhafte Beobachtungen der Künstler. Denn so wie der Soziologe die Stadt und ihre Menschen über das Beobachten zu einer fassbaren Größe zusammenzubinden versucht und dort zahlreiche Lebensstile, Inszenierungsweisen und plurale Lebensentwürfe identifiziert, so arbeitet auch die Kunst in ihrem spezifischen Medium an einer Beobachtung des Stadtmenschen. Letztere tut dies jedoch nicht, um die Gesamtheit und ihre Teile in eine irgendwie strukturierte Form zu bringen, sondern weil die ‚Unmittelbarkeit‘ des städtischen Lebens den Künstler in den sinnlich ausgeprägtesten oder geistig und emotional berührendsten Ausformungen häufig selbst betraf



[2] Heinrich Maria Davringhausen, Der Träumer, 1919

oder betrifft.⁴⁾ George Grosz (1893–1959) ist hierfür ein Beispiel: „Ich liebte nichts davon, weder die im Restaurant, noch die auf der Straße. Ich hatte die Arroganz, mich als Naturwissenschaftler zu bezeichnen, nicht als Maler [...]. Aber in Wirklichkeit war ich damals jeder, den ich zeichnete, der reiche, fressende, Champagner trinkende, vom Schicksal begünstigte Mensch ebenso wie der, der draußen im strömenden Regen die Hand aufhielt. Ich zerfiel gleichsam in zwei Teile.“⁵⁾

Nirgendwo deutlicher als im Motivfeld der Stadt ist der Künstler, der gemeinhin in der Großstadt lebt, Seismograph gesellschaftlicher Tatbestände und Entwicklungen. Dies trifft besonders in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts zu und vor allem in der jungen Metropole Berlin, die alle Spezifika des Großstadtlebens in kürzester Zeit und in heftigsten Umwälzungen des Sozialen verkraften musste und weiterhin erlebt. Bezüglich der Menschendarstellung galt und gilt auch heute noch das vom kunsthistorischen Stadtkenner Eberhard Roters gesetzte Diktum: „Das Spezifikum der Großstadt als Organismus im ganzen ist nicht das Idyll, sondern das Drama.“⁶⁾

Im Vertrauen auf die Fähigkeit der Kunst, Wirklichkeiten erfahrbar zu machen, setzt die Ausstellung daher Beobachtungen gegen Beobachtungen, Geschichten gegen Geschichten. Sie stellt nicht historische Entwicklungen im Sinne einer nachzuvollziehenden Kontinuität dar. Es ist ein „Zeitsprung“, ein Perspektivwechsel in Zeit, Raum und Medium der künstlerischen Beobachtung, der einen im eigentlichen Sinne ‚lehrreichen‘ Spannungsbogen aufbauen soll. In der unmittelbaren Konfrontation der Zeiten, in der Wechselwirkung und im Dialog mag der Wandel der Wahrnehmung und des Umgangs mit den gezeigten Phänomenen unmittelbar aufscheinen.

Die Ausstellung stellt Werke aus den 1920er und 1930er Jahren vor – Typenbilder, beobachtet auf den Spiel- und Selbstbehauptungsplätzen des großstädtischen Individuums: auf den Straßen, im Nachtleben und in den Halbwelten des Varietés. Es sind Menschen in ihrer verzweifelten Einsamkeit oder berauscht von Mode und Inszenierungsritualen, aber auch im familiären Umfeld – Porträts des Großstadtmenschen, vom Künstler analysiert und seziert, in schonungslos realistisch-veristischer Weise oder ironisch collagiert. Im Hintergrund der Dargestellten stehen Geschichten

[17] Alfred Nungesser, Anatol, um 1930



rechte Seite: [21] Stephen Waddell, Man in White Suit, 2001





[11] George Grosz, Passanten, 1926

dieser Großstädter, nicht immer so erzählerisch differenziert wie im 1919 entstandenen Gemälde „Der Träumer“ von Heinrich Maria Davringhausen [Abb. S. 7], sondern eher indirekt in Mimik und Physiognomie oder im äußeren Habitus wie in Karl Hubbuchs „Familie mit Nebenverdienst“ von 1928/30 [Abb. S. 22] oder Alfred Nungessers „Anatol“ von 1930 [Abb. S. 8].

Die Beobachtungen des 1968 geborenen Kanadiers Stephen Waddell versetzen uns von den 1920er und 1930er Jahren in die Geschichten der unmittelbaren Gegenwart – und wieder zurück. Sein fotografisches Werk bezieht sich auf den heutigen „man-in-the-city“⁷⁾ in Metropolen wie Berlin, Vancouver, Tokyo. Es lässt aber auch einen starken Bezug zur Tradition dieses motivgeschichtlichen Themas erkennen, seien es Anklänge an die Typenwahl des sozialkritischen Verismus oder den fotografischen Dokumentarismus eines Friedrich Seidenstücker oder August Sander. In der Konfrontation entfalten die Werke ihre besondere Spannung.

Conrad Felixmüllers „Fabrikarbeiter im Regen“ von 1922 [Abb. S. 20] und Stephen Waddells „Asphalt Layer 1“ von 2001 [Abb. S. 21] verkörpern auf ihre jeweils eigene Dramatik: die auf den Betrachter gerichtete aggressiv-dumpfe Verzweiflung der Fabrikarbeiter in expressiver Farbkraft, hinter der das politische Bewusstsein des Künstlers erahnbar wird, und die in sich gekehrte Konzentration des vereinzelt Asphaltarbeiters auf seine für den bürgerlichen Stadtfleaneur kaum vorstellbare harte Arbeit, die der Fotograf beobachtet. Ballt sich die po-



[26] Stephen Waddell, Frankfurt Scene, 2002

tentielle politische Kraft der Arbeiter der 1920er Jahre in ihrer demonstrativen Gruppe, so bleibt diese Kraft beim „Asphalt Layer 1“ für den Betrachter nur im rein Vorstellbaren – vielleicht Wünschbaren? In seiner Vereinzelung steht er gleichsam als Typus einer sozialen und damit auch ökonomischen Situation, lässt aber gerade dadurch alle möglichen Projektionen des Betrachters auf seine Geschichte und sein Potential offen. Die Fotografie als ‚Ausschnitt‘ von Wirklichkeit steht hier mit ihren Möglichkeiten im Dialog mit der Malerei als ‚Konstruktion‘ von Wirklichkeit.

George Grosz ist mit seinen „Passanten“ von 1926 [Abb. S. 10] an der Vielfalt der großstädtischen Typen interessiert – vom kleinbürgerlichen Beamten über die vereinsamte Alte bis zur wohlsituierten Kleinfamilie – und liefert damit ein konstruiertes, doch konkretes kleines Panorama der Großstadt als Sammelpunkt der alltäglichsten, durchschnittlichen Existenzen mit ihren sozialen Hintergründen. Stephen Waddells „Street Corner“ von 2008 [Abb. S. 6] lässt den Betrachter dagegen die Zufälligkeit und Anonymität der wenigen abgebildeten Menschen spüren, könnte ihn aber gerade dadurch zu besonderen Fantasien anregen. Die schreckliche Bluttat des „Träumers“ von Davringhausen [Abb. S. 7] kann durchaus an dieser banalen Straßenecke begonnen haben, so offen erscheinen die Möglichkeiten zwischen dem Mann auf der Straße und der Frau an der Ecke des Bürgersteigs. Gleichgültigkeit oder Abwehr, Interesse oder Bedrängung entscheiden sich im Augenblick eines Wimpernschlags. „Scheu und geängstigt hastet der

schlichte Bürger am Höllenfuhl vorbei.“⁸⁾ Es ist die Straße, auf der das „Drama“ beginnen kann.

Ernest Neuschuls „Die Säufer“ von 1927 [Abb. S. 26] und Paul Kleinschmidts „Betrunkene Gesellschaft“ von 1929 [Abb. S. 28], geprägt von den Arbeitslosen auf der einen und den orgiastisch verzweifelten Reichen auf der anderen Seite, zeigen ein sehr drastisches Gesellschaftsbild, das sich hinter Kneipen- und Restaurantscheiben abspielt. Der „Schwarze Freitag“ von 1929 gibt den ökonomischen Hintergrund ab. Auch hier vollzieht sich jedoch nur das „Drama“, die handelnden Personen demonstrieren nicht zuletzt die Abhängigkeit vom „Rechenhaften“⁹⁾ der menschlichen Beziehungen. Die Lesbarkeit von Stephen Waddells „Frankfurt Scene“ von 2002 [Abb. S. 11] erscheint dagegen nicht mehr so eindeutig wie in den konstruierten Milieutrennungen der Maler der 1920er und 1930er Jahre. Die Anonymität der Straße als Versammlungsort und die Indifferenz der äußeren Erscheinungsformen der Konsumenten auf der Frankfurter Zeil lassen klare Zuordnungen nicht mehr zu. Der Einzelne verschwindet in dieser Anonymität, ohne durch seine Erscheinung eine Spur zu hinterlassen, sei es, dass er durch den wahrnehmenden Künstler als sozialer Typus zu definieren oder an bestimmten Orten zu finden wäre. Die Großstadt bietet viele Möglichkeiten, Identitäten zu verstecken, statt sie selbstbewusst zu demonstrieren.

Der Selbstbehauptungswille des Einzelnen in der Großstadt kann sich aber auch gerade und besonders durch seinen äußeren Habitus vollziehen. Er bietet zahlreiche Identifikationsmöglichkeiten, beispielsweise durch die Überhöhung der Mode, ausgelöst und forciert vom Markt der Eitelkeiten und der Modeindustrie. Die Mode vermag den Einzelnen in eine vermeintlich individuelle Position zu stellen, in der er sich von bestimmten Gruppen absetzt. Gleichzeitig bringt ihn der ‚Stil‘ wieder auf eine gleichmacherische Ebene. Letzterer gab und gibt den Takt vor, wie Alfred Nungessers Collage „Rhythmus“ von 1930 demonstriert [Abb. S. 35] und Waddells „Man in White Suit“ von 2001 [Abb. S. 9] in manierierter Exaltiertheit vorstellt. Dazu gehören auch Max Pechsteins „Blaue Boa“ von 1917/18 [Abb. S. 12] und Alfred Nungessers „Anatol“ von 1930 [Abb. S. 8]. Setzt Nungesser über die Form der Collage den Beau jedoch gleichsam

[1] Max Pechstein,
Blaue Boa, 1917/18



analytisch in eine eindeutige Beziehung zu seiner Bewunderinnenschar, bleibt das Gegenüber oder das Ziel von Waddells über den Berliner Alexanderplatz stolzierenden Mann der Fantasie des Betrachters überlassen.

Die Ausstellung bietet zahlreiche Bezugspunkte und Möglichkeiten des Dialogs über die hier beispielhaft erwähnten hinaus. In ihrer Präsentation mögen die Werke den Eindruck eines Stadtbummels bieten mit den verschiedensten Begegnungen, Blicken und persönlichen Geschichten, wobei nur die historischen Werke direkt zum Betrachter ausgerichtet sind, wenn sie auch nicht den eindeutigen Blickkontakt suchen. Das wäre einem Stadtmenschen auch nicht angemessen, begegnet der Einzelne doch dem Anderen nicht wie auf der Dorfstraße, in der die Kenntnis des Anderen eine Nichtbeachtung kaum erlauben würde. Die Stadt verlangt das Ignorieren und die Reserviertheit als Selbstschutz vor der Masse und den Zumutungen der anderen Einzelnen. Waddells Fotografien lassen diese Vermeidungsstrategie noch radikaler offensichtlich werden als etwa Grosz' „Passanten“ [Abb. S. 10], die teilweise noch miteinander kommunizieren wie die Familie vor dem Schaufenster oder die beiden Kleinbürger im Vordergrund. Waddells Figuren stehen einsam in der Stadt, selbst als U-Bahn-fahrende Menge in „Tokyo Subway“ von 2003 [Abb. S. 19].

Diesen isolierten Stadtmenschen verleiht Waddell jedoch mit dem bildfüllenden Format eine Monumentalität, die auch von der Würde und Einzigartigkeit der Einzelnen zeugt. In diesem Sinne wirkt jeder von ihnen in seiner Weise stark und unabhängig. Aus der Reihe der historischen Werke besitzt nur Karl Hubbuchs „Bettler“ aus den Jahren um 1922 [Abb. S. 33] diese Anmutung eines Individuums, das für sich im Ganzen einzustehen scheint, auch wenn es um Hilfe bittet. Die expressive, veristische oder analytisch-collagierte Wahrnehmung des Stadtmenschen zielt auf eine Stellungnahme des Betrachters. Waddells Stadtmenschen stehen und existieren dagegen für sich - zuweilen mit einem stark spürbaren inneren Gleichmut, der sie ihre Umgebung vergessen lässt.¹⁰⁾

Diese Haltung ist die Zuspitzung von sozialer Vereinzelung und innerer Autonomie zugleich. Sie zeigt die ganze Ambivalenz - und das „Drama“ - des modernen

[7] Max Beckmann, Familienszene (Familie Beckmann), 1918





Stadtmenschen. Dieses „Drama“ ist historisch gewachsen – und es ist brisante Gegenwart.

- 1) Vgl. dazu grundlegend z.B. Ausst.-Kat. Ich und die Stadt. Mensch und Großstadt in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts, hg. von Eberhard Roters und Bernhard Schulz, Berlinische Galerie, Martin-Gropius-Bau, Berlin 1987.
- 2) Georg Simmel: Die Großstädte und das Geistesleben (1903), in: Georg Simmel: Individualismus der modernen Zeit und andere soziologische Abhandlungen (ausgewählt von Otthein Rammstedt), Frankfurt am Main 2008, S. 330.
- 3) Simmel 1903 [wie Anm. 2], S. 329.
- 4) Was nicht heißen soll, dass der Soziologe nicht ebenso ‚betroffen‘ sein konnte oder kann. Georg Simmel hat seine Theorien bekanntlich selbst auf den Berliner Straßen verifiziert, wobei ihm aber „immer der Nachweis der ‚praktischen Vernunft Berlins‘ wichtig war, weil diese die Voraussetzung dafür bot, die ‚Fülle und Buntheit vorbeihastender Eindrücke‘ zu verkraften.“ Vgl. Gottfried Korff: „Die Stadt aber ist der Mensch...“, in: Ausst.-Kat. Berlin, Berlin. Die Ausstellung zur Geschichte der Stadt, Martin-Gropius-Bau, Berlin 1987, S. 657.
- 5) George Grosz zit. nach Uwe M. Schneede (Hg.): George Grosz. Leben und Werk, Stuttgart 1975, S. 84.
- 6) Eberhard Roters: Die Straße, in: Ausst.-Kat. Berlin 1987 [wie Anm. 1], S. 55.
- 7) Katrin Blum: Depicting Essence. The Œuvre of Stephen Waddell, in: Ausst.-Kat. Stephen Waddell, Contemporary Art Gallery, Vancouver 2008, S. 37.
- 8) Aus: „Spezialbericht Café Größenwahn“, in: Der Sturm, 2 (1911), Nr. 82, S. 652, zit. nach Karl-Heinz Metzger/Ulrich Dunker: Der Kurfürstendamm. Leben und Mythos des Boulevards in 100 Jahren deutscher Geschichte, Berlin 1986, S. 55.
- 9) Stefan Hradil in diesem Katalog, S. 20, siehe dazu Simmel 1903 [wie Anm. 2], S. 320 ff.
- 10) „Common to them all is the trait of self-absorption in their present occupation or thoughts.“ Blum 2008 [wie Anm. 7], S. 36.

linke Seite: [28] Stephen Waddell, Man with Heavy Sack, 2004



[12] Alfred Nungesser, Straßenszene mit Prostituierten, 1929



[13] Alfred Nungesser, Stadtpanorama, um 1930

DIE GROSSSTADT, DIE MODERNE UND DER EINZELNE

Stefan Hradil

Die Ausstellung „Stadtmensch – Zeitsprung“ ist der Situation des Einzelnen in der Großstadt gewidmet. Bilder aus den 1920er und 1930er Jahren werden konfrontiert mit Fotografien des Kanadiers Stephen Waddell, die kurz nach 2000 entstanden sind. Aus diesem Zeitsprung wird deutlich, dass die Moderne einen Prozess darstellt. Dieser wurde vom Einzelnen und von Künstlern früher anders gesehen als heute. Die gesellschaftlichen Zumutungen haben sich ebenso verändert wie die individuellen Aktivitäten.

Die Wiege der europäischen Moderne stand in der Großstadt. Im Florenz des 13. Jahrhunderts war das besonders früh und deutlich zu erkennen. Ganz anders als auf dem Lande lebten Menschen mit unterschiedlichen Interessen und Berufen dicht beieinander. Sie arbeiteten bereits arbeitsteilig. Sie waren spezialisiert und konkurrierten, arbeiteten daher effizient und innovativ. Sie brachten aber, im Gegensatz zu den Bauern ihrer Zeit, längst nicht alles hervor, was sie selbst benötigten. Die ganze Palette der Bedürfnisse von Stadtbewohnern ließ sich nur über Märkte stillen. Dort war das zu erhalten, was andere produzierten. Dort konnte man anbieten, was man selbst hervorbrachte. Um ineffizienten

[27] Stephen Waddell, Tokyo Subway, 2003





[3] Conrad Felixmüller, Fabrikarbeiter im Regen, 1922

Tauschhandel zu vermeiden, bedurfte es des Geldes. So ist es kein Zufall, dass in Florenz die ersten europäischen Banken entstanden.

Das Geld wiederum prägte die Stadtbewohner und ihr Zusammenleben. Es machte die Menschen rechenhaft. Mittel und Zwecke wurden zunehmend kalkuliert. Die Menschen begegneten sich immer mehr als Anbieter bestimmter Leistungen, deren Nutzen und Geldwert vom Gegenüber jeweils einzuschätzen war. Der Verstand dominierte. Die Emotion trat zurück. Sachbeziehungen und das Interesse am jeweiligen Tauschwert siegten über das Interesse am Individuum. Die Rationalität der Zeitverwendung wuchs ebenso wie die wechselseitige Synchronisation der Tätigkeiten. Das Leben wurde schneller. Die Uhr wurde für immer mehr Menschen unentbehrlich. Muße wurde zu einem Fremdwort, dessen Bedeutung bezeichnenderweise immer öfter als Müßiggang missverstanden wurde.

Die Menschen traten einander immer weniger „als ganze“ gegenüber. Von Bedeutung war nur der Ausschnitt des Einzelnen, der in der jeweiligen Situation sachlich von Interesse war. Der Beamte in der Steuerbehörde war am persönlichen Ganzen seiner Klienten genauso wenig interessiert wie diese an der Biografie des Steuereintreibers. Das lässt das Großstadtleben anonym, kalt und fremd erscheinen.

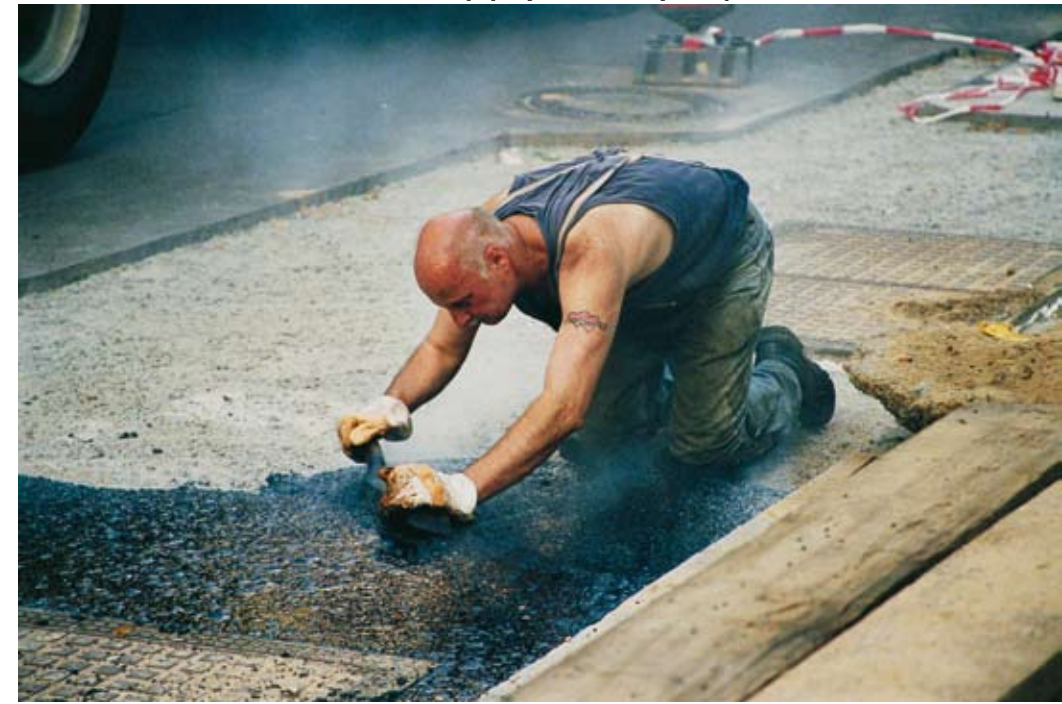
Die Großstädter reagierten auf diese Umstände modernen Lebens. Der Soziologe Georg Simmel beschrieb in seinem berühmten Aufsatz „Die Großstädte und das

Geistesleben“ aus dem Jahre 1903, wie Intellektualität, Blasiertheit und Reserviertheit zur notwendigen Attitüde von modernen Großstadtbewohnern wurden. Sie konnten sich Empathie immer weniger leisten.

Genau diese Geisteshaltungen und Charakteristika des – nur noch ausschnitthaften – Zusammenlebens waren es aber auch, die die Großstadtbewohner im Zuge der Modernisierung freier und individueller werden ließen. Denn das vormoderne Leben vollzog sich sozusagen in konzentrischen Kreisen, in denen der Einzelne mit seiner gesamten Persönlichkeit fest eingebunden und in hohem Maße gesellschaftlich kontrolliert wurde: Die Menschen waren in erster Linie fest in die Familie eingefügt. Sie vermittelte zwar Sicherheit der Lebensführung, legte aber auch Rollen und Lebensweise weitgehend fest. Auch in der Gemeinschaft des Dorfes oder der ländlichen Kleinstadt, dem um die Familie gespannten, etwas weiteren sozialen Kreis, war vom Einzelnen fast alles bekannt und wurde nahezu alles kontrolliert. Dieses Ausmaß an Intimität, an nahezu totaler Regelmäßigkeit und minimaler Privatheit würden wir heute als von der Moderne geprägte Menschen kaum ertragen.

Das Leben in einer modernen Großstadt hingegen vollzieht sich, wie Georg Simmel das ausdrückte, in einem Schnittfeld sozialer Kreise. Der Einzelne ist Angestellter, Familienvater, Steuerzahler, Vereinsmitglied, Parteigenosse. Sein Nachbar wird in der Kreuzung ganz anderer sozialer Kreise leben. Jedem dieser sozialen Kreise, zunehmend auch der Familie, gehört der Großstadtbewohner nur mit einem Ausschnitt seiner Persönlichkeit an. Die Möglichkeiten der Distanzierung sind groß. Die moderne Großstadt bietet so die Chance, ein weit freieres und individuelleres Leben als zum Beispiel im mittelalterlichen Dorf zu führen.

[20] Stephen Waddell, Asphalt Layer 1, 2001

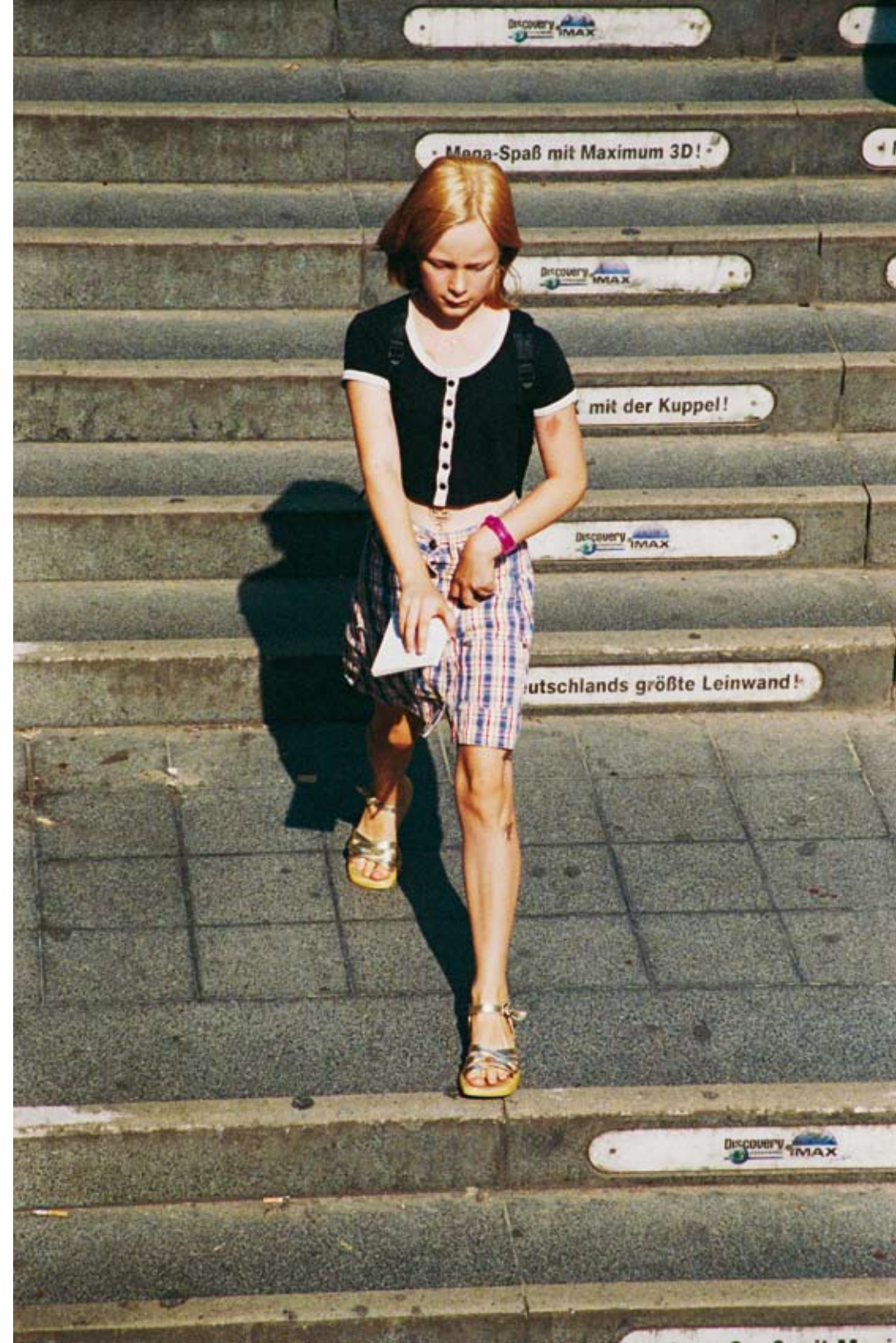


Die Anregungen hierzu sind groß. Die Großstadt lässt den Einzelnen viele Unterschiede zwischen Kulturen, Berufen und Lebensgestaltungen erleben. Diese alltäglichen Impressionen regen an zur Wahl, Mischung und Gestaltung eines eigenständigen Lebens. Das individuelle, persönliche Dasein – ob es die Mitmenschen schätzen oder nicht, ob es als persönlich erfolgreich oder misslungen erlebt wird – ist eine Erscheinung der Großstadt und nicht des ländlichen Raums, der modernen und nicht der traditionellen Gesellschaft.

Die Moderne setzte sich nicht auf einen Schlag durch. Sie stellt vielmehr einen Diffusionsprozess dar. Sie begann als geistige Modernisierung in den Köpfen bestimmter Philosophen, Staatsrechtler und Naturforscher. Nur in schmalen Ausschnitten des Wirtschaftens einzelner Städte der Frührenaissance, wie zum Beispiel im erwähnten Florenz, erlangte sie Alltagskraft. Die Modernisierung verbreitete sich dann als politische Modernisierung im 18. Jahrhundert weiter. Aufklärer forderten die rationale Gestaltung von Herrschaft und Staatswesen in vielen Staaten Europas. Erst im Laufe des 19. Jahrhunderts setzte mit der Industrialisierung die tatsächliche gesellschaftsweite Verbreitung der Modernisierung ein. Dies geschah nicht zuletzt in Form der Verstädterung. In Berlin lebten um 1800 erst 170.000 Einwohner. Im Jahre 1900 drängten sich dort schon 1,9 Millionen Menschen. Die Einwohnerzahl Leipzigs explodierte von 100.000 im Jahre 1860 auf 600.000 im Jahre 1910. Wir können uns heute nur mühsam vorstellen, welche dramatischen Veränderungen des Alltagslebens diese Wucherung von Großstädten mit sich brachten.

rechte Seite: [22] Stephen Waddell, Girl on Stairs (Pedestrian 1), 2002

[5] Karl Hubbuch, Familie mit Nebenverdienst, 1928/30



Am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts erlebten die Großstadtbewohner die Modernisierung des Lebens in den empor schießenden Städten meist als Bedrohung. Schriftsteller und Maler spiegelten dieses Empfinden in vielen Werken wider. Die Menschen fühlten sich noch den jeweiligen Herkunftsgruppen zugehörig. Sie empfanden sich als Katholiken, als Ostelbier, als der Dorfgemeinschaft und der Familie verhaftet, aus der sie stammten. Sie begegneten sich daher zumeist als Fremde und Unbekannte. Sie mussten erleben, wie die Anonymität der Großstadt, die Hetze des Alltagslebens und die Kälte vernunftgeleiteter Beziehungen auf ihre Besonderheit und ihre Vertrautheiten keine Rücksicht nahm.

Damals entstanden viele Begriffe, die den so krass erlebten Gegensatz zwischen moderner Stadt und vormodernem Land kenntlich machten. Besonders bekannt wurde ein Begriffspaar, das der Soziologe Ferdinand Tönnies 1887 entwickelte. Er stellte der emotionalen, ganzheitlich einbindenden, intimen „Gemeinschaft“ die vernunftgestaltete, interessegeleitete „Gesellschaft“ gegenüber, die die Menschen einander entfremdete. Es versteht sich, dass diese Gegenüberstellung aus damaliger Sicht keineswegs wertfrei gedacht war, sondern die verbreitete Sehnsucht nach Wiederkehr der vertrauten Gemeinschaften zum Ausdruck brachte.

Viele der ausgestellten, zu Anfang des 20. Jahrhunderts geschaffenen Bilder lassen sich vor diesem Zwiespalt verstehen. So steht etwa in der „Familienszene“ Max Beckmanns von 1918 [Abb. S. 14] die Frau im Mittelpunkt. Sie repräsentiert das „gemeinschaftliche“ Familienleben, sie versorgt und kümmert sich. Der Mann (hier der Künstler selbst), der der Straße, d.h. der Öffentlichkeit und dem Berufsleben, der „Gesellschaft“ also, zugewandt ist, steht im Bild und in der familiären Gemeinschaft nur am Rande.

Die „Passanten“ von George Grosz von 1926 [Abb. S. 10] zeigen uns die Phänotypen des modernen Großstadtlebens und -wirtschaftens: eilig, in der funktional angepassten Kleidung, beziehungslos in der Anonymität der Straße und Masse der Stadtgänger.

Max Beckmanns „Der Neger“ von 1921 [Abb. S. 24] dokumentiert, wie groß die Unterschiede, aber auch

[8] Max Beckmann,
Der Neger, 1921
(aus der Folge „Jahrmarkt“)



[25] Stephen Waddell, Woman on Stairs (Pedestrian 4), 2002

wie weit die Spannweiten des unverbindlichen städtischen Zusammenlebens sind. Der „Fremde“ ist ein typisches Großstadtphänomen.

Am Ende des 20. Jahrhunderts steht die Modernisierung dem Einzelnen nicht mehr bedrohlich und fremd gegenüber. Sie hat ihn durchdrungen. Die Modernisierung treibt den Einzelnen nicht länger, er betreibt sie selbst. Er ist weitgehend herausgelöst aus vertrauten Gemeinschaften, wie aus der Gemeinde oder aus Berufsgruppierungen. Selbst die Familie stellt eher einen losen Zweckverband von Einzelnen, als eine verpflichtende Intimgemeinschaft dar. Die Einzelnen sind daher gezwungen, ihr Leben in eigener Regie zu gestalten.

Das eröffnet zuvor nie erlebte Freiheitsgrade. Frauen zum Beispiel entscheiden selbst, ob und gegebenenfalls wann sie Kinder bekommen, ob und wie sie Beruf und Familie kombinieren, ob sie heiraten usw. Die eigene Biografie kann weitgehend selbst gestaltet und sogar als „Bastelbiografie“ zusammengesetzt werden. Die eigene Identität kann so oder so entwickelt werden, im Extremfall als schnell wechselnde „Chamäleonmoral“. Der eigene Lebensstil kann in erheblichen Bandbreiten gewählt oder gestaltet werden. Hierfür gibt es nur noch wenig Normen und Vorbilder.

Die Durchdringung der Modernisierung fordert freilich ihren Preis. Das bekannte Buch von Ulrich Beck (1986) trägt den Titel „Risikogesellschaft“, weil die Ge-



[4] Ernest Neuschul,
Die Säufer, 1927



rechte Seite: [19] Stephen Waddell, A Man Drinking, 2001

fahr des Scheiterns mit den Freiheitsgraden gewachsen ist. Nicht jeder verfügt über die Kompetenzen, sein Leben in Freiheit gestalten zu können. Wer sich so oder so entscheiden kann, setzt sich der Gefahr von Fehlentscheidungen aus. Bastelbiografien können in Sackgassen münden. Wer sich nicht (mehr) zutraut, das Leben individuell auszurichten, gerät in Versuchung, sich an verlockende Gewissheiten anzulehnen: an Drogen, Sekten und Medienstars. In den 1920er Jahren geschah das angesichts der Übermacht der neuen Verhältnisse, heute – schlimmer noch – angesichts eigener Ohnmacht. Die Gemälde von Ernest Neuschul „Die Säuer“ von 1927 [Abb. S. 26] oder Stephen Waddells „A Man Drinking“ von 2001 [Abb. S. 27] lassen uns dies spüren.

[6] Paul Kleinschmidt, Betrunkene Gesellschaft, 1929



[18] Stephen Waddell, A Resting Worker, 2000

Nirgendwo werden diese „riskanten Freiheiten“ augenfälliger, nirgendwo liegen strahlendes Gelingen und verbitterte, erfolglose Einsamkeit näher beieinander als in der modernen Großstadt.

Die Fotografien von Stephen Wadell zeigen beides, oft zugleich: in der „Frankfurt Scene“ von 2002 [Abb. S. 11], im „Asphalt Layer 1“ von 2001 [Abb. S. 21], in „A Resting Worker“ von 2000 [Abb. S. 29]. Während die „Frankfurt Scene“ aufzeigt, wie nahe sich moderne Stadtbewohner sind, ohne tatsächlich in Beziehung zueinander zu treten, verweisen „Asphalt Layer 1“ sowie „A Resting Worker“ auf die schonungslose Vereinzelung in der Arbeitswelt. Die Menschen sind auf radikale Weise auf eine Funktion reduziert. Ihre Isolation scheint un-mittelbar greifbar.

STEPHEN WADDELL

STEPHEN WADDELL, geboren 1968, lebt in Vancouver

MFA University of British Columbia, Vancouver, Canada

BA Simon Fraser University, Vancouver, Canada

EINZELAUSSTELLUNGEN

- 2008 Stephen Waddell, Contemporary Art Gallery, Vancouver
Stephen Waddell, Monte Clark Gallery, Toronto
- 2006 Talents 03, Compositions, C/O Berlin
Mostly Unforeseen Encounters, Kunstforum Basel
- 2005 Monte Clark Gallery, Vancouver
- 2004 Ten Photographs, Schirmer/Mosel Showroom, München
Monte Clark Gallery, Toronto
- 2003 Monte Clark Gallery, Vancouver
- 2002 Consigned to the Street, Wissenschaftskolleg Berlin
New Pictures, Monte Clark Gallery, Vancouver
- 2001 Monte Clark Gallery, Toronto
Galerie Tanit, München
- 2000 IL Killer, Monte Clark Gallery, Vancouver
Conspirators, Akademie Schloss Solitude, Stuttgart
- 1998 Galerie K & S, Berlin
- 1997 Akademie Schloss Solitude, Stuttgart
- 1992 Subdivisions, Artspeak Gallery, Vancouver

AUSGEWÄHLTE GRUPPENAUSSTELLUNGEN

- 2008 The Tree: From the Sublime to the Social, Vancouver Art Gallery
Untitled Photography, Galerie Tanit, München
- 2006 Contact Photography Festival, Toronto
- 2005 Temporary Import, Berlin Art Forum
Emotion Pictures, MUHKA, Antwerpen
Real Pictures, Vancouver Art Gallery, Vancouver
- 2004 Direkte Malerei/Direct Painting, Städtische Kunsthalle Mannheim
PILOT:1, Limehouse Hall, London
Looking at Painting II, Galerie Tanit, München
- 2003 Vacant Community, Fondazione Adriano Olivetti, Rom
Quartieri Milano, Open Space, Mailand

rechte Seite: [29] Stephen Waddell, Man with Red Sash, 2007



- 2002 Proposal for an Exhibition, Monte Clark Gallery, Vancouver
- 2001 Arden, McFarland, Ursuliak, Waddell, Wall, Monte Clark Gallery, Toronto
Solitude au Musée, Musée d'Art Moderne, St. Etienne
- 2000 Solitude im Museum, Staatsgalerie Stuttgart
- 1999 Pictures of Pictures, Arnolfini, Bristol/Norwich Gallery, Norwich (UK)
After Photography, Monte Clark Gallery, Vancouver
- 1997 Next to the City, Akademie Schloss Solitude, Stuttgart
- 1995 EAST International, Sainsbury Centre for Visual Arts, Norwich (UK)
- 1994 U.B.C. MFA Graduate Show, U.B.C. Fine Arts Gallery, Vancouver

PUBLIKATIONEN

- Stephen Waddell: Sources, in: Pyramid Power, Volume I, Issue 5, Herbst 2008
- Stephen Waddell, Ausst.-Kat. Contemporary Art Gallery Vancouver 2008
(mit Texten von Roy Arden und Katrin Blum)
- Talents 03, Ausst.-Kat. C/O Berlin, Berlin 2006
(Interview und Text von Katrin Blum)
- Jeff Wall: The Contemplation of Sight Itself, in: Art on Paper Magazine, New York 2004
- Quartieri Milano, Ausst.-Kat. Open Space, Mailand 2003
- Shepherd Steiner: A Plot Unfolding, in: Ausst.-Kat. Solitude im Museum, Staatsgalerie Stuttgart/Musée d'Art Moderne, St.Etienne, Edition Solitude, Stuttgart 2000
- Pictures of Pictures, Ausst.-Kat. Arnolfini, Bristol/Norwich Gallery, Norwich (UK) 1999
- Daniel Kurajovic: Glance and Landscape/Blick und Landschaft, Stuttgart/Berlin 1998
- East International 1995, Ausst.-Kat. Norwich School of Art & Design, Norwich (UK) 1995
- U.B.C. MFA Graduate Show, Ausst.-Kat. U.B.C. Fine Arts Gallery
(mit einem Text von Jeff Wall), Vancouver, 1994

SAMMLUNGEN

- Armand Hammer Collection, Los Angeles
- Canada Council Art Bank, Ottawa
- Collection Bâloise, Basel
- National Gallery of Canada, Ottawa
- Sammlung Schirmer/Mosel, München
- Vancouver Art Gallery, Vancouver

[10] Karl Hubbuch, Bettler, um 1922



DIE WERKE DER AUSSTELLUNG

Soweit nicht anders verzeichnet, stammen alle Werke aus dem Bestand des Hessischen Landesmuseums Darmstadt.

Gemälde

[1] Max Pechstein (1881 – 1955)

Blaue Boa, 1917/18

Öl auf Leinwand; 70 x 49 cm

Leihgabe Städtische Kunstsammlung Darmstadt im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

[2] Heinrich Maria Davringhausen (1894 – 1970)

Der Träumer, 1919

Öl auf Leinwand; 119 x 121 cm

Inv. Nr. GK 764

[3] Conrad Felixmüller (1897 – 1977)

Fabrikarbeiter im Regen, 1922

Öl auf Holz; 129,5 x 180 cm

Inv. Nr. GK 1402

[4] Ernest Neuschul (1895 – 1968)

Die Säufer, 1927

Öl auf Leinwand; 102 x 86 cm

Inv. Nr. GK 1272

[5] Karl Hubbuch (1891 – 1979)

Familie mit Nebenverdienst, 1928/30

Mischtechnik auf Papier/Karton; 38,5 x 49,5 cm

Inv. Nr. GK 1372

[9] Max Beckmann, Hinter den Kulissen „Garderobe II“, 1921 (aus der Folge „Jahrmarkt“)



[6] Paul Kleinschmidt (1883 – 1949)

Betrunkene Gesellschaft, 1929

Öl auf Holz; 135,5 x 110 cm

Inv. Nr. MV 177

Graphiken

[7] Max Beckmann (1884 – 1950)

Familienszene (Familie Beckmann), 1918

Kaltnadelradierung; 30 x 26 cm

Inv. Nr. GR 2613

[8] Max Beckmann (1884 – 1950)

Der Neger, 1921 (aus der Folge „Jahrmarkt“)

Kaltnadelradierung; 28,4 x 25,1 cm

Inv. Nr. GR 6795

[9] Max Beckmann (1884 – 1950)

Hinter den Kulissen „Garderobe II“, 1921 (aus der Folge „Jahrmarkt“)

Kaltnadelradierung; 20,3 x 30,2 cm

Inv. Nr. GR 2614

[10] Karl Hubbuch (1891 – 1979)

Bettler, um 1922

Lithokreide; 40,5 x 34,5 cm

Inv. Nr. HZ 9235

[11] George Grosz (1893 – 1959)

Passanten, 1926

Feder auf Papier; 46,2 x 60 cm

Inv. Nr. HZ 8491

[12] Alfred Nungesser (1903 – 1983)

Straßenszene mit Prostituierten, 1929

Kaltnadelradierung; 15 x 22 cm

Inv. Nr. GR 7529

[13] Alfred Nungesser (1903 – 1983)

Stadtpanorama, um 1930

Collage; 44 x 32,5 cm

Inv. Nr. HZ 9497

[14] Alfred Nungesser (1903 – 1983)

Fortuna, um 1930

Collage; 42,8 x 32,5 cm

Inv. Nr. HZ 9487



[16] Alfred Nungesser, Sport und Geist, um 1930



[14] Alfred Nungesser, Fortuna, um 1930



[15] Alfred Nungesser, Rhythmus, um 1930

[15] Alfred Nungesser (1903 – 1983)
Rhythmus, um 1930
Collage; 32,5 x 47,6 cm
Inv. Nr. HZ 9494

[16] Alfred Nungesser (1903 – 1983)
Sport und Geist, um 1930
Collage; 32,5 x 44 cm
Inv. Nr. HZ 9762

[17] Alfred Nungesser (1903 – 1983)
Anatol, um 1930
Collage; 44 x 32,6 cm
Inv. Nr. HZ 9489

Fotografien

Stephen Waddell (geb. 1968, lebt in Vancouver)

[18] **A Resting Worker, 2000**
Inkjet-Print; 99 x 150 cm
Besitz des Künstlers
Courtesy Galerie Tanit, München

[19] **A Man Drinking, 2001**
Inkjet-Print; 150 x 99 cm
Besitz des Künstlers
Courtesy Galerie Tanit, München

[20] **Asphalt Layer 1, 2001**
Inkjet-Print; 99 x 150 cm
Besitz des Künstlers
Courtesy Galerie Tanit, München

[21] **Man in White Suit, 2001**
Inkjet-Print; 150 x 99 cm
Besitz des Künstlers

[22] **Girl on Stairs (Pedestrian 1), 2002**
Inkjet-Print; 71 x 48 cm
Besitz des Künstlers
Courtesy Galerie Tanit, München

[23] **Woman with Stroller (Pedestrian 2), 2002**
Inkjet-Print; 71 x 48 cm
Besitz des Künstlers
Courtesy Galerie Tanit, München

[24] **Man in Trenchcoat (Pedestrian 3), 2002**
Inkjet-Print; 71 x 48 cm
Besitz des Künstlers
Courtesy Galerie Tanit, München

[25] **Woman on Stairs (Pedestrian 4), 2002**
Inkjet-Print; 71 x 48 cm
Besitz des Künstlers
Courtesy Galerie Tanit, München

[26] **Frankfurt Scene, 2002**
Inkjet-Print; 94 x 142 cm
Besitz des Künstlers
Courtesy Galerie Tanit, München

[27] **Tokyo Subway, 2003**
Inkjet-Print; 41 x 55 cm
Privatbesitz

[28] **Man with Heavy Sack, 2004**
Inkjet-Print; 150 x 99 cm
Besitz des Künstlers
Courtesy Galerie Tanit, München

[29] **Man with Red Sash, 2007**
Inkjet-Print; 184 x 106 cm
Besitz des Künstlers

[30] **Street Corner, 2008**
Inkjet-Print; 81 x 121 cm
Besitz des Künstlers

[31] **Two Walks, 1998**
Super 8 Film, Loop
DVD
4:26 min.
Besitz des Künstlers

www.google.de

verzeichnet 429.000 Einträge für „Stadtmensch“.

(2008)

[...] Lebewelt, Bettler, Bettlerinnen, Bettelkinder, Herrenhausmitglieder, Pferch von Tornistern, Rucksäcken und Leibern in einer Elektrischen, Mannschaft, Teilnehmer einer Monstreversammlung, Passanten der Berliner Passage, Wahlvereinsmitglieder, [...] Kaffeehausgäste in Zivil und Uniform, Göttergatten, Gürteltiere, Mädchen in insektenhafter Tracht, Kellner und Kellnerinnen, Rennprogrammverkäufer, Ein geordneter Zug von Rowdies, Maklern, Operettensängern, Bohemiens, Gesundbetern, Luden, Puppen, Nutten, Neppern, Schlepfern, Schiebern und Schnepfen, Generalstäbler, Kriegsgewinner, Animierdamen, Nachtlokalmusik, Vorlesungsbesucher, Spaziergänger, Spitalinsassen, Überreste eines Regiments, Reisende zwischen Koffern, Passagiere einer Schweizer Hochbahn, Neugierige, Mitglieder des Vereins ‚Lorbeer für unsere Helden‘, Funktionäre, Labedienst, Austauschinvaliden, Regimentsmusik, Journalisten, Männer und Frauen, die eine Anregung gegeben haben, Menagepersonal, Erscheinungen.“

Karl Kraus: Die letzten Tage der Menschheit,
Teil II, V. Akt, Personenverzeichnis

(1915 - 1921)

IMPRESSUM

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung

Stadtmensch – Zeitsprung

Bilder gesellschaftlichen Wandels 4

Eine Kooperation der Schader-Stiftung und des
Hessischen Landesmuseums Darmstadt

4. Dezember 2008 bis 15. März 2009

Galerie der Schader-Stiftung
Goethestr. 1
64285 Darmstadt

Herausgeber: Schader-Stiftung und Hessisches Landesmuseum Darmstadt

Autoren:

Prof. Dr. Stefan Hradil, Institut für Soziologie der Johannes Gutenberg-
Universität Mainz, Vorstandsvorsitzender der Schader-Stiftung
Dr. Klaus-D. Pohl, Kustos, Hessisches Landesmuseum Darmstadt

Gestaltung: Atelier Marlies Blücher
Druckerei: Ph. Reinheimer GmbH
Abbildungen der Werke des HLMD: Wolfgang Fuhrmannek (HLMD)

Umschlagmotiv und Frontispiz: Heinrich Maria Davringhausen, Der Träumer und
Stephen Waddell, A Man Drinking (Detail)

© 2008 Schader-Stiftung, Hessisches Landesmuseum Darmstadt und die Autoren

© 2008 für die abgebildeten Werke von:

Max Beckmann, Conrad Felixmüller, George Grosz © VG Bild-Kunst, Bonn
Heinrich Maria Davringhausen © Renata Davringhausen c/o Leopold-Hoesch-
Museum der Stadt Düren
Karl Hubbuch © Karl Hubbuch Stiftung, Freiburg
Max Pechstein © Pechstein, Hamburg-Tökendorf
Stephen Waddell © Stephen Waddell

Konzept der Ausstellung: Dr. Klaus-D. Pohl (HLMD)

Beratung: Prof. Dr. Werner Durth, Prof. Dr. Stefan Hradil, Prof. Jean-Baptiste Joly
(Schader-Stiftung)

Christian Steuerwald M.A., Stephen Waddell

Pädagogik und Begleitprogramm:

Dr. Lutz Fichtner (HLMD), Dr. Stephanie Hauschild (Schader-Stiftung)

ISBN 978-3-932736-24-7