

VI Wand – Bild – „Zwischenbild“: Das *photo-mural* und sein Verhältnis zum Bildträger

„Das Wandbild ist [...] ein Produkt der Architektur. Es hat deren Gesetze aufzunehmen und sie in einer malerischen Phantasie noch einmal erblühen zu lassen. Raum und Architektur sind also maßgebend: Sie geben das Maß an.“¹

Diese Definition des Wandbildes lieferte der Bauhaus-Künstler Oskar Schlemmer 1930 anlässlich der Eröffnung einer Ausstellung im Schlesischen Museum zu Breslau, in der sein bedeutendstes Wandbildprojekt, die Ausgestaltung der Brunnen-Rotunde im Essener Folkwang Museum, präsentiert wurde. Während sich die Wandmalerei-Projekte der auf diesen Bereich spezialisierten Bauhaus-Werkstatt in erster Linie auf großflächige Farbgestaltungen beschränkten,² bewegen sich Schlemmers Wandbild-Zyklen zwischen Figuration und Abstraktion. Die abstrahierte menschliche Gestalt zum Ausgangspunkt nehmend schuf Schlemmer teils stark bewegte, rhythmisierte Kompositionen, die – am Beispiel des in den Maßen übersteigerten Figurenfrieses im gerundeten Treppenhaus des Bauhaus-Werkstattgebäudes in Weimar (Abb. 74)

- 1 Oskar Schlemmer am 26. Oktober 1930 in seinem Eröffnungsvortrag im Schlesischen Museum zu Breslau anlässlich seiner Ausstellung des Wandbild-Zyklus für die Rotunde im Essener Folkwang-Museum. Zitiert nach: Karin von Maur, Thematik und Gestaltung des Folkwang-Zyklus im zeitgeschichtlichen Kontext, in: Ausst. Kat. *Oskar Schlemmer: Der Folkwang Zyklus. Malerei um 1930*, Staatsgalerie, Stuttgart (11. September–14. November 1993) Folkwang Museum, Essen (13. Dezember 1993–14. Februar 1994), Stuttgart 1993, 2 Bde.: Bd. 1, S. 32–45, hier: S. 45.
- 2 Hans M. Wingler zufolge habe Wassily Kandinsky, der die Wandmalerei-Werkstatt der Bauhaus von 1922 bis 1925 als Formmeister leitete, „seine Aufgabe vor allem in der farbigen Gestaltung großer Flächen unter dem Aspekt ihrer Einordnung in die Architektur“ gesehen: „Daß es dabei weniger um das Malen von Wandbildern als um schlichte Anstreicherarbeiten ging, war ein Manko jener Zeit; die beabsichtigte Umstellung der Werkstätten auf sich selbst tragende Produktivbetriebe hätte diese Problematik – ähnlich wie im Fall der Plastik-Werkstatt noch verschärft. Die Situation änderte sich grundlegend erst in Dessau unter Hinnerk Scheper, als das Bauhaus den Dauerauftrag, Tapeten zu entwerfen, erhielt.“ Hans M. Wingler, *Das Bauhaus, 1919–1933: Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, erw. 3. Aufl., Bramsche 1975, S. 93. Mit dem Umzug nach Dessau wurde die Wandmalerei-Werkstatt um die Ausbildungsbereiche „Plakatmalerei“ und „Entwurfsarbeit für farbige Raumgestaltungen“ erweitert, die jedoch nur kurze Zeit bestehen blieben.



Abb. 74: Oskar Schlemmer, Figurenfries im Treppenhaus des Werkstattgebäudes des Staatlichen Bauhauses Weimar, 1923 (Rekonstruktion von 1979), Foto: Tobias Adam

besonders eindrucksvoll zu sehen – „[d]ie Wand als begrenzende Fläche“³ aufzuheben scheinen. Ähnlich wie Wassily Kandinskys Entwürfe für abstrakte Wandbilder für die *Juryfreie Kunstschau* 1922 in Berlin (Abb. 75) bringen Schlemmers Wandarbeiten „eine Dynamik in die Gestaltung, die die Architektur auflösen soll, nicht sich ihr unterordnen“⁴.

Dass „die Möglichkeit der visuellen Auflösung der Wand“⁵ von Schlemmer und Kandinsky mit unterschiedlichen künstlerischen Mitteln durchgespielt wurde, fügt sich ein in das gewandelte Verständnis zur Wand als Raumgrenze in der klassischen Moderne, das in diesem Kapitel auch in Bezug auf das *photomural* thematisiert werden soll. Seit Gottfried Semper ist es die „Raumbegrenzung“⁶, die den architektonischen Raum definiert. Im Teppich erkannte Semper die früheste Form des Raumabschlusses und führte auch die Ursprünge ornamentaler Wandgestaltung auf die Textilkunst

3 Karoline Hille, *Fläche – Raum – Unendlichkeit: Die Wandgestaltung von Oskar Schlemmer im Werkstattgebäude des Weimarer Bauhauses 1923*, in: Ausst. Kat. *Oskar Schlemmer. Wand – Bild – Bild – Wand*, Städtische Kunsthalle, Mannheim (1. Oktober–27. November 1988), Elztal 1988, S. 19–29, hier: S. 26.

4 Renate Scheper, *Farbenfroh! Die Werkstatt für Wandmalerei am Bauhaus*, Berlin 2005, S. 54.

5 Hille 1988, S. 25.

6 Semper 1851, S. 182.



Abb. 75: Wassily Kandinsky, Entwurf für die Wandgestaltung des Eingangsraumes der *Juryfreien Kunstschau* in Berlin, 1922, Gouache auf schwarzem Papier, 34,7 × 60 cm

früher Kulturen zurück.⁷ Für die Wandmalerei, so Semper, sei es ratsam „des Teppichs, als frühesten Raumabschlusses, eingedenk zu bleiben“⁸, das heißt, Dekorationsformen zu wählen, die die Wand in ihrer Geschlossenheit betonen. Niemals dürfe die Wand „durch das darauf Dargestellte ihre ursprüngliche Bedeutung als Raumabschluss verlieren“⁹. Zeitgleich mit Sempers Veröffentlichung vollzog sich jedoch die Auflösung der Wand durch die großflächige Verwendung von Glas in der Architektur. Mit dem Aufsehen erregenden *Crystal Palace* der Londoner Weltausstellung von 1851– von Semper als „glasbedecktes Vakuum“¹⁰ bezeichnet – wurde „mittels Transparenz und Entmaterialisierung de[r] Ewigkeitsanspruch der Architektur zu Gunsten der Flüchtigkeit“¹¹ aufgegeben. Die Materialität der Wand wurde nahezu überwunden.

7 Der textile Ursprung der Wand ließe sich, so Semper, auch etymologisch herleiten: „Der deutsche Ausdruck Wand, paries, giebt seinen Ursprung zu erkennen. Die Ausdrücke Wand und Gewand sind Einer Wurzel entsprossen. Sie bezeichnen den gewebten oder gewirkten Stoff, der die Wand bildete.“ Ebd., S. 181.

8 Ebd., S. 224.

9 Ebd.

10 Gottfried Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst* [1852], zitiert nach: Joachim Krausse, *Ephemeralisierung. Wahrnehmung und Konstruktion*, in: *Wahrnehmung und Geschichte: Markierungen zur Aisthesis materialis*, hrsg. von Bernhard J. Dotzler und Ernst Müller, Berlin 1995, S. 135–164, hier: 141.

11 Thomas Großbölting, *„Im Reich der Arbeit“: Die Repräsentation gesellschaftlicher Ordnung in den deutschen Industrie- und Gewerbeausstellungen 1790–1914*, München 2008, S. 188.

Kommt man auf das Wandbild zurück, so zeichnet sich dieses qua Definition durch seine enge Beziehung zur Architektur aus. Es wird auf die Wand auf- oder – wie im Falle des Freskos – sogar in diese eingebracht, sodass die Wand nicht mehr allein als Fläche dient, auf der Bilder installiert und präsentiert werden. Als Bildgrund und Bildträger ist sie vielmehr „integrale Werkkonstituente“¹², die Wand wird zum Werkbestandteil und bedingt dessen äußere Form. Der Kunsthistoriker Hans Hildebrandt, dessen Arbeit eine Beschäftigung mit den Überschneidungs- und Grenzbereichen von Architektur und bildender Kunst durchzieht,¹³ situierte die Wandmalerei in seiner 1920 erschienenen umfassenden Überblicksdarstellung *Wandmalerei. Ihr Wesen und ihre Gesetze* daher in einem Zwischenraum von Baukunst und Malerei. Während dem Tafelbild, so Hildebrandt, die „Freiheit der Platzwahl“ inhärent sei und es „[d]ie Beziehung zu einem bestimmten Raum [...] erst nach [seiner] Vollendung“¹⁴ herstelle, sei dem Wandbild die „Wand unlöslich einverleibt“¹⁵. Zwangsläufig müsse daher bereits im Werkprozess auf die architektonischen Gegebenheiten des Anbringungsortes Bezug genommen werden. Der Wandmaler arbeite stets „gleichzeitig an einer malerischen und an einer baukünstlerischen Aufgabe, und ihre restlose Verschmelzung ist sein schwerstes und vornehmstes Amt“¹⁶.

Die von Hildebrandt postulierte unlösliche Einverleibung der Wand gilt für die in diesem Buch betrachteten Wandbilder zwar gerade nicht, da diese von ihrem Bildträger ablösbar sind und daher als in einem höheren Maße eigenständig betrachtet werden müssen. Trotz dieser gewachsenen Ungebundenheit soll jedoch auch für die vorliegende Untersuchung weiterhin vom Wandbild als einem Kunstwerk ausgegangen werden, für das die Architektur – nach Oskar Schlemmer – das Maß angibt.¹⁷ Denn ungeachtet seiner gesteigerten Flexibilität tritt das moderne, von der Wand entfernbare Wandbild – diese Charakterisierung gilt für das *photomural* und für das *portable fresco* gleichermaßen – weiterhin in einen Dialog mit der es umgebenden Architektur. Die Bezugnahme zum architektonischen Raum, die das Wandbild von anderen Kunstformen grundlegend unterscheidet, bleibt auch hier bestehen. Es verlässt somit den von Hildebrandt beschriebenen Zwischenbereich niemals ganz. Auch eine kunsthistorische Untersuchung, die das *photomural*, und damit eine moderne, flexibilisierte

12 Vieth 2014, S. 67.

13 Hildebrandt selbst bezeichnete sich als einen Kunsthistoriker der „Grenzenprobleme“. Zitiert nach: Spyros Papapetros, *An Ornamented Inventory of Microcosmic Shifts: Notes on Hans Hildebrandt's Book Project „Der Schmuck“ (1936–1937)*, in: *Getty Research Journal* 1 (2009), S. 87–106, hier: S. 89.

14 Hildebrandt 1920, S. 13.

15 Ebd., S. 14.

16 Ebd.

17 Auch bei Oskar Schlemmers Folkwang-Zyklus handelte es sich nicht um Fresken im eigentlichen Sinne – obwohl der Künstler diesen Begriff immer wieder verwendete –, sondern um tragbare Sperrholztafeln und somit um beliebig versetzbare Wandbilder, die unabhängig vom Bildträger Wand waren.

Wandbildform, in den Fokus rückt, muss daher zwangsläufig die architektonischen Entwicklungen und Konzepte der Zeit mitberücksichtigen, um darauf aufbauend der Frage nach dem Wand-Bild-Verhältnis nachzugehen.

VI.1 Wand, Fotografie und ihr Stellenwert in den Architekturkonzepten der klassischen Moderne

Als eine der zentralen Errungenschaften der Architektur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts kann der offene, freie Grundriss gelten. Die Beschäftigung mit Einsteins Vorstellung eines raumzeitlichen Kontinuums hat, wie von Ulrich Müller nachgewiesen wurde, auch in der Architektur Spuren hinterlassen.¹⁸ Architekturschaffende wie Walter Gropius und Mies van der Rohe entwickelten völlig neue architektonische Konzepte, in denen die Grenzen zwischen Innen- und Außenraum durchlässig wurden. Maximale Offenheit und vermeintliche Schwerelosigkeit traten an die Stelle baulicher Massivität. Diese neue „Ästhetik der Offenheit, Leichtigkeit und Durchdringung“, konstatiert Christoph Asendorf in seiner Habilitationsschrift *Super Constellation – Flugzeug und Raumrevolution*, die der Herausbildung eines neuen Raumbegriffs im Zeitalter der Luftfahrt nachgeht, war das „Ergebnis einer Inversion“: „Die Konstruktion, vorher sorgfältig verborgen, tritt an die Oberfläche, die Verkleidungen treten zurück.“¹⁹

Diese Umkehrung von Konstruktion und Verkleidung hatte unmittelbare Folgen für die Wand, die Irene Nierhaus zufolge „als Fläche in einem eigenständigen Wert im Unterschied zum 19. Jahrhundert in der klassischen Moderne ‚registriert‘ wurde“²⁰. Die Ende des 19. Jahrhunderts aufgekommene Stahlskelettbauweise ermöglichte es,

18 Laut Müller fungierte der Jenaer Physikprofessor Felix Auerbach als zentrale Vermittlerfigur, der es gelang, den Protagonisten des Bauhauses Einsteins Relativitätstheorie nahe zu bringen. Vgl. Ulrich Müller, *Raum, Bewegung und Zeit im Werk von Walter Gropius und Ludwig Mies van der Rohe*, Berlin 2004.

19 Christoph Asendorf, *Super Constellation – Flugzeug und Raumrevolution: Die Wirkung der Luftfahrt auf Kunst und Kultur der Moderne*, Wien 1997, S. 14–15. Mit Ersterer sei die Stabtragwerk-Konstruktion gemeint, wodurch sich, so schreibt Asendorf, Parallelen zum frühen Flugzeugbau ziehen ließen: „Das Pathos der Leichtigkeit in der Ästhetik der zwanziger Jahre ruht auf der Basis der Konstruktion, und zwar auf der von Stabtragwerken, wie sie der Eiffelturm und das erste Flugzeug der Wrights repräsentieren. Das ist wichtig festzuhalten, denn sowohl in der Architektur wie im Flugzeugbau tritt nach 1930 vermehrt das Flächentragwerk der Schalen auf. In der Schalenbauweise wird die Oberfläche als tragendes Element in die Konstruktion integriert, bei den Stabtragwerken dagegen werden die Kräfte durch ein Stabsystem aufgenommen, welches offen bleiben oder verkleidet werden kann.“ Ebd., S. 16.

20 Irene Nierhaus, *Wand/Schirm/Bild. Zur Bildräumlichkeit der Moderne*, in: *Medien der Kunst: Geschlecht, Metapher, Code. Beiträge der 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin 2002*, hrsg. von Susanne Falkenhäusen, Silke Förschler, Ingeborg Reichle und Bettina Uppenkamp, Marburg 2004, S. 122–132, hier: S. 124.

die Wand von ihren tradierten tragenden und raumbegrenzenden Funktionen zu entbinden. Da die Vertreter*innen des „Neuen Bauens“ nicht zuletzt von einem auf Funktionalität ausgelegten Purismus geleitet wurden – und damit dasselbe Anliegen verfolgten, das bereits 1896 in dem von dem US-amerikanischen Architekten Louis H. Sullivan formulierten Gestaltungsleitsatz *form follows function* seinen Ausdruck fand –, wurden in ihren Architekturen feststehende, auf Tragfähigkeit ausgelegte Wände zu beweglichen Raumteilern, um sich in multifunktionalen Räumen den wandelbaren Lebensverhältnissen des modernen Menschen anpassen zu können. Die statischen Aufgaben der tragenden Wände, so schrieb etwa der schweizerisch-französische Architekt Charles-Édouard Jeanneret, genannt Le Corbusier, 1927 in *Fünf Punkte zu einer neuen Architektur*, solle ein Pfostensystem übernehmen, um raumgliedernde Zwischenwände in Form von beliebig starken Membranen flexibel einsetzen zu können: „Folge davon ist absolute Freiheit in der Grundrißgestaltung, das heißt freie Verfügung über die vorhandenen Mittel [...]“.“²¹

In der Moderne gewann somit nicht nur das Wandbild in Bezug auf die Wand an Unabhängigkeit und Flexibilität, vielmehr beanspruchte schon die Wand selbst gegenüber dem Bauwerk eine gewachsene Autonomie, da sie von ihrer Rolle befreit wurde, ein rein dienendes Bauglied zu sein. Von einem funktionalen Bau- entwickelte sie sich zu einem flexibilisierten Gestaltungselement und wurde „zum Kondensat eigenständiger Wirkungen“²². Die Wand trat nun nicht mehr als massive, den architektonischen Raum abschließende Barriere in Erscheinung, sondern stand frei im Raum, wurde verschlankt oder in ihrer Materialität nahezu aufgelöst, indem sie transparent gedacht wurde. Dabei wurde mit unterschiedlichen Graden ihrer Durchlässigkeit gespielt – wie etwa im Falle von Mies van der Rohes Glasraum der Werkbundaussstellung 1927 in Stuttgart, bei dem unterschiedlich stark mattierte Glasscheiben zum Einsatz kamen.²³ Im Zusammenspiel von großen Glasflächen und freistehenden Wänden kam

21 Le Corbusier, *Fünf Punkte zu einer neuen Architektur* [1927], in: *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, zusammengestellt und kommentiert von Ulrich Conrads, 1. unveränd. Nachdruck, Gütersloh/Berlin 2001, S. 93–95, hier: S. 94.

22 Nierhaus 2004, S. 124.

23 In Bezug auf die Verwendung von Glas in der Architektur der klassischen Moderne wurde nicht zuletzt eine Verbindung von transparentem Bauen und Demokratie postuliert, ja sogar beides synonym gesetzt. So gilt etwa Mies van der Rohes Barcelona-Pavillon bis heute als Verkörperung der demokratischen Gesinnung der Weimarer Republik. Die Weltausstellung in Barcelona 1929 bot für die junge deutsche Demokratie erstmals nach dem Ersten Weltkrieg die Gelegenheit, sich international zu präsentieren und vom imperialistischen Kaiserreich zu distanzieren. Die Intention des Pavillons als Ausdruck einer neuen nationalen Gesinnung betonte daher Generalkommissar Georg von Schnitzler bei der Einweihung: „Hier ist der Geist eines neuen Deutschlands: Einfachheit und Klarheit der Mittel und Absichten – alles ist offen und einsehbar, nichts wird verborgen. Es ist ein ehrlich geschaffenes Werk, frei von Arroganz. Dies ist das stille Heim eines friedlichen Deutschlands.“ Zitiert nach: Dietrich Neumann, *Der Barcelona*

ein gänzlich neuer Raumeindruck zustande, den Philip Johnson 1947 im Katalog der ersten Einzelausstellung Mies van der Rohes im New Yorker Museum of Modern Art mit dem Begriff des „flowing space“ belegte. Über den 1923/24 entstandenen Entwurf des Landhauses in Backstein schrieb Johnson hier:

„It depends upon a new conception of the function of the wall. The unit of design is no longer the cubic room but the freestanding wall, which breaks the traditional box by sliding out from beneath the roof and extending into the landscape. Instead of forming a closed volume, these independent walls, joined only by panes of glass, create a new ambiguous sensation of space. Indoors and outdoors are no longer easily defined; they flow into each other. This concept of an architecture of flowing space, channeled by free standing planes, plays an important role in Mies's later development and reaches its supreme expression in the Barcelona Pavilion of 1929.“²⁴

Philip Johnson und das MoMA spielten nicht nur eine ausschlaggebende Rolle dabei, dass das „Denkbild des fließenden Raums in den Rang eines kanonischen Attributs zur Charakterisierung der Architekturen Mies van der Rohes [und damit der architektonischen Moderne insgesamt] aufsteigen konnte“²⁵. Neben Henry Russell Hitchcock war

Pavillon, in: *Mythos Bauhaus. Zwischen Selbsterfindung und Enthistorisierung*, hrsg. von Anja Baumhoff und Magdalena Droste, Berlin 2009, S. 227–243, hier: S. 228. Dass der Industrielle von Schnitzler einem politisch eher konservativen Lager zugerechnet werden kann, das die Rückkehr zur Monarchie anstrebte, steht in einem deutlichen Gegensatz dazu. Die Rolle, die von Schnitzler bei der Planung der deutschen Teilnahme an der Weltausstellung spielte, wird von Dirk Neumann als Versuch einer Entmythisierung von Mies van der Rohes berühmtem Pavillon daher in diesem Beitrag kritisch beleuchtet.

- 24 Zitiert nach Müller 2004, S. 92. Johnson hat entscheidende Gebäude aus Mies' Œuvre wohl nie selbst gesehen. Franz Schulze schrieb in seiner Biografie über Johnson: „Philip had not seen any of Mies's major works with the exception of Weissenhof, [...] he apparently did not react as affirmatively as he did now to Mies himself once he had heard about him and finally met him in Berlin. [...] Since the German Pavilion at Barcelona had been razed a few months earlier, he elected to seek out a new and much discussed house in Brno, built for the wealthy industrialist Fritz Tugendhat and his wife, Grete.“ Franz Schulze, *Philip Johnson. Life and Work*, Chicago 1994, S. 68. Johnson selbst gab an, dass er Mies' Werk durch das Buch *Baukunst der neusten Zeit* von Gustav Platz kennengelernt habe, das er 1928 in Berlin erwarb. Hier war der Architekt lediglich mit fünf Entwürfen von nicht realisierten Gebäuden vertreten. Vgl. Philip Johnson, *Writings*, New York 1979, S. 207. Wolf Tegethoff problematisiert Johnsons unkritischen Umgang mit dem Werk Mies van der Rohes allgemein und bezieht sich dabei u. a. auf dessen Aussage im Nachwort der dritten Auflage seiner Monografie von 1947, die noch heute als Standardwerk der Mies-Literatur gilt. Johnson schreibt hier: „I thought of it as hagiography, exegesis, propaganda – I just wanted to show that Mies was the greatest architect in the world.“ Philip Johnson, *Mies van der Rohe*, New York 1947, 3. verarb. Aufl., New York 1978, S. 215. Laut Tegethoff führten diese subjektive Vorgehensweise und der Mangel an methodischer Quellenforschung gleichermaßen zu zahlreichen Missverständnissen und Mythenbildungen in der Mies-Forschung der Nachkriegszeit. Vgl. Wolf Tegethoff, *Mies van der Rohe: Die Villen und Landhausprojekte*, Essen 1981, S. 70.

- 25 Müller 2004, S. 92.

Johnson bereits 1932, im Jahr der *Murals-by-American-Painters-and-Photographers*-Ausstellung, für die Herausbildung eines anderen Topos mitverantwortlich, der die Architekturgeschichtsschreibung entscheidend prägen sollte: Der des *International Style*, eines vorgeblich weltumspannenden Formgefühls, dem zunächst im Rahmen der Ausstellung *Modern Architecture – International Exhibition* im Museum of Modern Art die Vertreter*innen einer neuen Rationalität in der Architektur zugerechnet wurden.²⁶ Die in demselben Jahr von Hitchcock und Johnson herausgegebene Publikation *The International Style: Architecture since 1922* machte Europa – namentlich Deutschland, Frankreich und Holland mit den Leitfiguren Walter Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier und J.J.P. Oud – zur Keimzelle des *International Style* und brach dessen stilistische Merkmale auf die Schlagwörter Volumen, Gleichmäßigkeit und Verzicht auf Ornamentierung herunter.²⁷ Das New Yorker Museum of Modern Art spielt somit für die vorliegende Untersuchung nicht nur eine Rolle als das erste Museum, das das flexibilisierte Wandbild zum Ausstellungsthema machte. Dem Architekturtheoretiker Fritz Neumeyer zufolge kann Hitchcocks und Johnsons Buch noch heute als ein „Schlüsseldokument“ gelten, „für [...] das Einschwören der Architektur auf einen [...] universalistischen Standpunkt, der, wie schon die Bezeichnung ‚International‘ sagt, alle regionalen Kulturunterschiede zugunsten einer zentral verbindlichen Rationalität einebnete“²⁸.

Mehr noch als mit der Ausstellung im Museum of Modern Art beförderten Hitchcock, Johnson und Alfred H. Barr mit *The International Style: Architecture since 1922*

26 Ihren prägnanten Namen erhielt die Architekturbewegung erst durch die von Hitchcock und Johnson vorgelegte Publikation. Die Ausstellung selbst, so hat Terence Riley 1992 untersucht, stieß 1932 lediglich bei einem Fachpublikum auf ein ausgeprägteres Interesse. Der allgemeine Besucher*innenandrang fiel ausgesprochen verhalten aus und auch in der Tagespresse wurde die Ausstellung lediglich marginal berücksichtigt. Vgl. hierzu: Terence Riley, *The International Style: Exhibition 15 and The Museum of Modern Art*, New York 1992.

27 Vgl. Henry Russell Hitchcock und Phillip Johnson, *The International Style: Architecture since 1922*, New York 1932. Wenngleich in der Einleitung der Stilbegriff lediglich als das Rahmenwerk definiert wird, als „frame of potential growth, rather than as a fixed and crushing mould“ (Ebd., S. 20), so wurde den Ausstellungsmachern dennoch immer wieder zum Vorwurf gemacht, eine stilistische Kohärenz künstlich konstruiert zu haben. Obwohl eine differenziertere Betrachtungsweise, wie Sybil Gordon Kantor anmerkt (Gordon Kantor 2002, S. 297), hier durchaus angebracht ist, so muss problematisiert werden, dass die Ausstellungsmacher die Internationalisierung einer architektonischen Strömung behaupteten und diese dabei vornehmlich an Vertreter*innen festmachten, die aus dem europäischen und dem US-amerikanischen Raum stammten. Mit Nicolaiev und Fissenko aus der Sowjetunion und Maoru Yamada aus Japan waren lediglich drei Architekten vertreten, die außerhalb dieser Räume anzusiedeln sind.

28 Fritz Neumeyer, Problemfall Moderne: Auf der Suche nach einem neuen Selbstverständnis, in: ICOMOS, Hefte des Deutschen Nationalkomitees (Bd. 24: Konservierung der Moderne. Über den Umgang mit Zeugnissen der Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts), München 1998, S. 9–15, hier: S. 13.

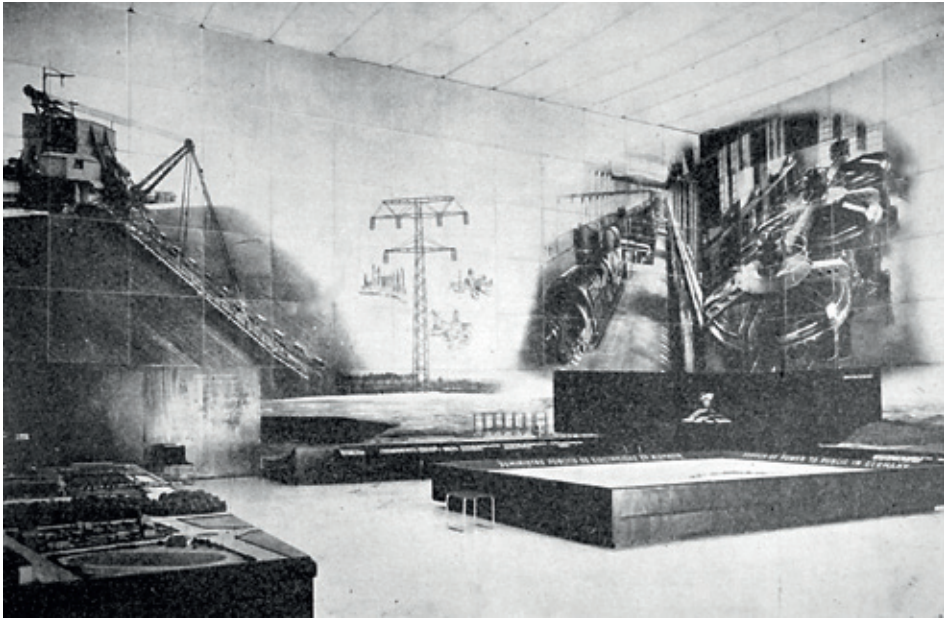


Abb. 76: Ludwig Mies van der Rohe und Fritz Schüller, Innenraum des Pavillons für die Elektrizitätsindustrie, 1929, Weltausstellungsgelände, Barcelona

entscheidend den Mythos von einer international einheitlichen, radikal versachlichten und entleerten Architekturmoderne, die, so immer noch eine häufige Annahme, „den Menschen in einen neutralen, repräsentationsfreien und transparenten Raum hineinbefreit“²⁹ habe. Unser Bild Mies van der Rohes etwa ist bis heute das eines „strengen Minimalisten und Strukturpuristen“³⁰ – eine Vorstellung, die sich auf den ersten Blick nur schwer mit der Tatsache vereinbaren lässt, dass sich der Architekt über Jahre, wenn auch vor allem auf theoretischer Ebene, dem Thema der illusionistischen Fototapete widmete. Die Antithese zu dem von Johnson 1947 angeführten gläsernen Pavillon für die Weltausstellung 1929 in Barcelona bildete bereits Mies van der Rohes Pavillon für die Elektrizitätsindustrie für dieselbe Schau, den der Architekt als einen weißen, geschlossenen Kubus mit einem exakt quadratischen Grundriss entwarf. Fotografische Wandbilder mit Industriedarstellungen im Inneren erzeugten hier jedoch die Illusion einer Öffnung des Raums (Abb. 76).³¹ Wenngleich, wie bereits Dirk Neumann

29 Nierhaus 2004, S. 124.

30 Dirk Neumann, „Eislandschaften zeigende Tapeten...“: Mies van der Rohes Patente zur Wandgestaltung und Drucktechnik von 1937–1950, in: *Mies und das Neue Wohnen: Räume, Möbel, Fotografie*, hrsg. von Helmut Reuter und Birgit Schulte, Ostfildern 2008, S. 264–279, hier: S. 276.

31 Wilhelm Niemann von der Bildagentur Berliner Bild-Bericht, die sich auch für die berühmten Aufnahmen

konstatiert hat,³² die Wirkungskraft dieser Fotografien durch die sichtbaren Fugen der quadratischen Wandplatten deutlich reduziert wurde, so war Mies van der Rohe offenbar dennoch von diesem illusionistischen Effekt so nachhaltig beeindruckt, dass er schließlich 1938 – in demselben Jahr, in dem er in die USA übersiedelte – ein Patent für ein „Verfahren zum Bedrucken von Tapetenbahnen unter Verwendung photographischer Vorlagen“³³ anmeldete. In der Patentschrift erläuterte der Architekt:

„Durch die Erfindung wird erreicht, dass Tapeten herstellbar sind, die vollständig neue Wirkungen ergeben, insbesondere ganz andere Tiefenwirkungen. [...] Ein besonderer Vorzug des Verfahrens gemäß der Erfindung liegt darin, daß keine besonderen Tapetenentwürfe mehr gemacht werden brauchen, sondern naturgetreue Wiedergaben, die durch Photographieren festgelegt und für die Tapetenherstellung verwendbar gemacht sind.“³⁴

Dirk Neumann betrachtet Mies van der Rohes Auseinandersetzung mit der Fototapete nicht im Widerspruch zu seinen Gestaltungsprinzipien, sondern sieht sie vielmehr als logische Weiterentwicklung, als Erweiterung der Beschäftigung des Architekten mit Materialoberflächen, neuen Technologien, Raum- und Lichteffekten. Mit großformatigen, abstrahierenden Detailaufnahmen wie Mies sie für seine Fotocollagen verwendete, wären wohl vergleichbar ornamentale Wirkungen zu erzielen gewesen wie mit den von dem Architekten üblicherweise verwendeten, weitaus kostspieligeren Wandverkleidungen aus Marmor und Halbedelstein. Es könne davon ausgegangen werden, so Neumann, „dass eine Anwendung seiner Ideen neue, durchaus komplexe Raumkonstellationen geschaffen hätte, in denen eine Entmaterialisierung der Wand und eine neue Form der Dekoration mit zeitgenössischen Mitteln erreicht worden wäre“³⁵.

von Mies van der Rohes gläsernem Deutschen Pavillon verantwortlich zeichnete, beanspruchte die Autorschaft für die fotografischen Wandbilder. Sein tatsächlicher Anteil an der Gestaltung des Pavillons für die Elektrizitätsindustrie ist allerdings ungeklärt. Vgl. Laura Lizondo Sevilla, *Mies's Opaque Cube: The Electric Utilities Pavilion at the 1929 Barcelona International Exposition*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 76:2 (2017), S. 197–217, hier: S. 209.

32 Vgl. Neumann 2008, S. 272.

33 Ebd., S. 265.

34 Ludwig Mies van der Rohe, *Verfahren zum Bedrucken von Tapetenbahnen*, Patentschrift, angemeldet in Österreich am 12. März 1938, abgebildet in: Reuter und Schulte 2008, S. 266. Diesem Vorstoß folgten eine ganze Reihe weiterer Patentanmeldungen zur Fototapete und ihren Druckmethoden. Mies van der Rohe hatte bereits 1927 damit begonnen, seine Möbelentwürfe patentieren zu lassen, was sich als äußerst lukrativ erwies. Ein Patent über ein „Verfahren zum photographischen Herstellen großer Raster bzw. großer gerasterter Negative“ beantragte Mies ebenfalls erstmals 1938, zusammen mit dem Fotografen Walter Peterhans, der 1928 an der *Presa*-Ausstellung in Köln teilgenommen hatte und 1929 schließlich von Hannes Meyer eingeladen worden war, die Fotografie-Werkstatt am Bauhaus mit aufzubauen. 1938 emigrierte Peterhans zeitgleich mit Mies in die USA. Vgl. Neumann 2008, S. 265–267.

35 Ebd., S. 277.

Eine zentrale Rolle für die Hartnäckigkeit, mit der sich das Bild einer puristischen, streng reduzierten Architekturmoderne behauptet, spielt jedoch nicht zuletzt die Fotografie.³⁶ Wenngleich Renate Scheper schreibt, dass „[u]m 1925 [...] Farbe in der Architektur keine Modeerscheinung mehr [war], sondern integraler Bestandteil nicht nur des modernen Bauens“³⁷ gewesen sei, so findet etwa der Aspekt der Polychromie, ähnlich wie bei der Betrachtung der Skulptur und Architektur der Antike, bei der Rezeption des „Neuen Bauens“ bis heute lediglich marginal Berücksichtigung. Dies ist der Tatsache geschuldet, dass viele Bauwerke und Interieurs offenbar bewusst nur in Form von schwarz-weißen Fotografien dokumentiert und verbreitet wurden – und das, obwohl Farb reproduktionen zu diesem Zeitpunkt technisch kein Problem mehr darstellten.³⁸ Andreas Haus hat diesbezüglich konstatiert:

„Dass die sogenannte ‚Weiße Moderne‘ in der Architektur ikonisch geworden ist, besitzt einen handfesten Grund im Medium Fotografie, die in jenen Jahren ohne Frage synonym mit Schwarz-Weiß gewesen ist. Dies ist deshalb von Gewicht, weil im Gesamtphänomen ‚Neues Bauen‘ nicht nur die Architektur selbst die historische Realie darstellt, sondern in einem eminenten Maße auch ihre mediale Vermittlung in der Publizistik der Zeit: in Fachzeitschriften, Magazinen, Büchern, Ausstellungskatalogen, kommunalen und genossenschaftlichen Dokumentationen etc. Diese mediale Welt, in der die ideologischen und politischen Kämpfe um das ‚Neue Bauen‘ ausgetragen wurden, war schwarz-weiß – und zwar in eindeutigerem Sinne schwarz-weiß als die oft noch bräunlich getönten Tafeln in den Foto-Bildbänden der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg.“³⁹

Die Schwarz-Weiß-Fotografie erwies sich als bestens geeignet, um den angestrebten Eindruck der modernen Architektur von Rationalität, Makellosigkeit und klarer Linienführung zu vermitteln.⁴⁰ Das Bauhaus begann daher unter Walter Gropius, die

36 Die hohe Relevanz der Fotografie für die Rezeption von Mies van der Rohes Œuvre stellte der Architekturhistoriker Joseph Rykwert bereits 1949 heraus: „The figure of Mies has been growing into a myth for some years now. Representing the only crystallized architectonic experiment which is both contemporary and a serious rival to that of Le Corbusier, the Weissenhof Siedlung at Stuttgart (1927), the German pavilion at the Barcelona Exhibition (1929), the Tugendhat House at Brno (1930), were known, if only through the medium of fragmentary photographs, to most students of contemporary architecture; almost entirely on the basis of these buildings, van der Rohe's reputation rose as high as that of Gropius or even Le Corbusier.“ Joseph Rykwert, Mies van der Rohe, in: *The Burlington Magazine* 91 (August 1949), S. 268–269, hier: S. 268.

37 Scheper 2005, S. 7.

38 Vgl. hierzu: Walter Koschatzky, *Die Kunst der Photographie. Technik, Geschichte, Meisterwerke*, München 1987.

39 Andreas Haus, Schwarz-Weiß. Architekturfotografie des „Neuen Bauens“, in: Wagner/Lethen 2015, S. 171–190.

40 Sachlichkeit und Materialwirkung der Architektur konnten durch eine nachträgliche Bearbeitung der fotografischen Aufnahmen noch zusätzlich betont werden. So wurde im Fall des Barcelona-Pavillons der über der Dachplatte aufragende Turm einer Fabrik auf Geheiß Mies van der Rohes aus einem Bild



Abb. 77: Aus: László Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur* (= *bauhausbücher*, Bd. 14), München 1929, Abb. 209, S. 236, Foto: Jan Kamman / Schiedam

dynamischen Innovationen des „Neuen Sehens“ nicht nur zur Dokumentation real gebauter Architektur, sondern, darüber hinaus auch zur Visualisierung seiner architektonischen Konzepte und Ideen zu nutzen. In der von Gropius und László Moholy-Nagy gegründeten Reihe *bauhausbücher* wurde die Fotografie zum wirkungsvollen Übersetzungsmedium. In dem Band *Von Material zu Architektur* versuchte Moholy-Nagy etwa, die Materialästhetik des „Neuen Bauens“ für die Betrachter*innen nachempfindbar zu machen und griff bereits Mies' gläsernem Barcelona-Pavillon vorweg, indem er zwei Negative übereinanderlegte und so die Illusion eines gläsernen Baus erzeugte (Abb. 77).⁴¹

retuschiert, in einer anderen Fotografie des Pavillons wurde das Schattenspiel auf der Deckenfläche entfernt, während die Spiegelungen auf den verchromten Stützen mit weißer Farbe herausgearbeitet wurden. Die so manipulierten Fotografien fanden bereits früh Eingang in die Literatur, eine wurde etwa auch in Hitchcocks und Johnsons *The International Style* abgedruckt. Zur Bildbearbeitung vgl. ausführlich: George Dodds, *Building Desire. On the Barcelona Pavillon*, London 2005, S. 8-11.

⁴¹ Moholy-Nagy schreibt dazu: „aus zwei übereinanderkopierten fotos (negativ) entsteht die illusion räumlicher durchdringung, wie die nächste generation sie erst – als glasarchitektur – in der wirklichkeit vielleicht erleben wird.“ László Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur* (= *bauhausbücher*, Bd. 14), München 1929, S. 236. Die Schreibweise folgt dem Originaltext. Allgemein spielten erklärende Texte in der Buchreihe eine untergeordnete Rolle. Im Vorwort zu dem Band *Internationale Architektur* schrieb Gropius gar von einem „Bilderbuch moderner Baukunst. Es will in knapper Form Überblick über das Schaffen führender moderner Architekten der Kulturländer geben und mit der heutigen architektonischen Gestaltsentwicklung vertraut machen.“ Walter Gropius, Vorwort, in: *Internationale Architektur* (= *bauhausbücher*, Bd. 1), München 1925, S. 5.

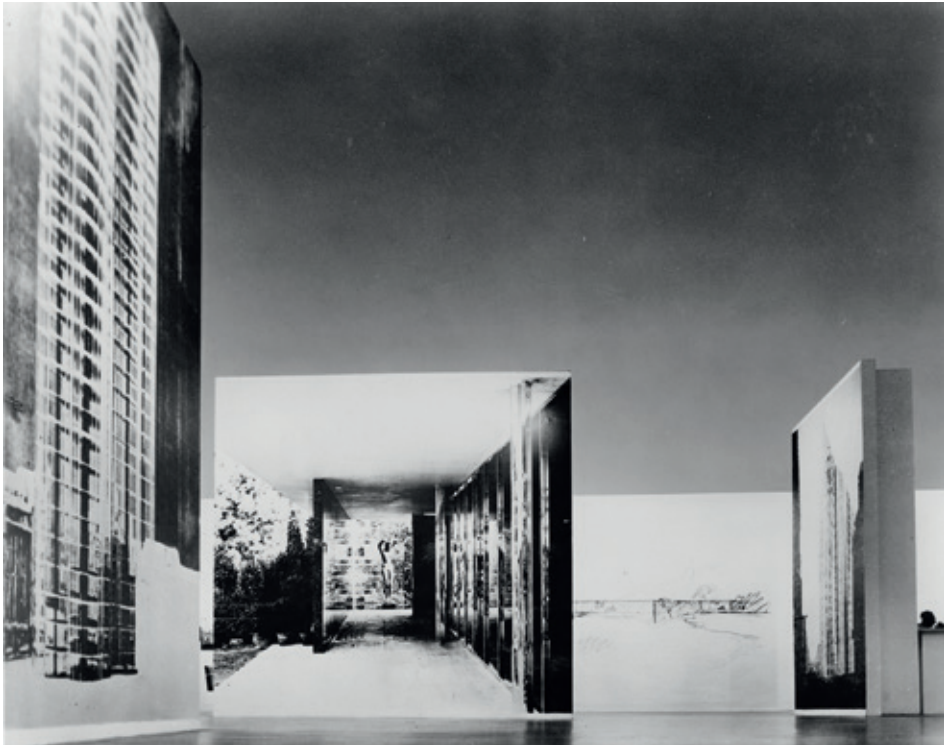


Abb. 78: Ausstellungsansicht, *Mies van der Rohe*, Museum of Modern Art, New York (16. September 1947–25. Januar 1948), Foto: Herbert Matter

Die perspektivischen Verkürzungen, durch die sich u. a. die in der Buchreihe abgedruckten Fotografien auszeichneten, lösten in den Betrachter*innen den Eindruck räumlicher Tiefe und damit subjektive Bewegungserfahrungen aus, wie sie eigentlich im von Natur aus statischen Medium der Fotografie nicht möglich sind. Diese führten „das abgebildete Objekt in das Erlebniskontinuum des Betrachters zurück“⁴². Nach-erlebbar gemacht wurde die „raumschöpfende Kraft der Fotografien“⁴³ ganz besonders in der Einzelausstellung Mies van der Rohes 1947 im Museum of Modern Art, in der wandhohe Fotos seiner Bauten von bis zu 6×4 Metern präsentiert wurden, mit denen man dem Dilemma der Ausstellbarkeit von Architektur zu begegnen suchte (Abb. 78). „[A]us größerer Distanz betrachtet,“ so schrieb Ada Louise Huxtable, ab 1963 Architekturkritikerin der *New York Times* und zu diesem Zeitpunkt Mitarbeiterin

42 Andreas Haus, Fotogene Architektur, in: *Daidalos* 66 (Juni 1997), S. 85–91, hier: S. 90.

43 Neumann 2008, S. 276.

des Museums, sollten die Fotografien „wie richtige Bauten wirken.“⁴⁴ Sie schienen die Betrachter*innen ins Innere der Gebäude zu versetzen, sie gewissermaßen zum Eintreten einladen zu wollen.

In ähnlicher Form präsentierte sich 1955 die Ausstellung *Latin American Architecture since 1945*, die ebenfalls im Museum of Modern Art stattfand und sich zum Ziel gesetzt hatte, „[t]he colorful and dramatic architectural achievement that has emerged from the world’s biggest building boom in Latin America“⁴⁵ zu repräsentieren. Kuratiert von Henry Russell Hitchcock zeigte die Schau u. a. Arbeiten von den in Mexiko arbeitenden Architekten Luis Barragán, Juan O’Gorman und Max Cetto. Auch hier war das *photomural* das Mittel der Wahl, um die Gebäude, die – so postulierte die Pressemitteilung des Museums – der US-amerikanischen Architektur ebenbürtig waren, über die Errungenschaften europäischer Architekturschaffender jedoch mittlerweile hinausragten, auf eine für die Betrachter*innen visuell stimulierende Art und Weise in eine Ausstellbarkeit zu überführen:

„Large-scale photomurals, plans and 3-dimensional color slides in individual views are used to illustrate the recent remarkable achievement of Latin American architects, whose work, Mr. Hitchcock says, now excels recent European building and matches in interest and vitality modern architecture in this country.“⁴⁶

Klare Linienführung und formale Strenge, aber auch Aspekte von Bewegung und Dynamik – in der Fotografie vermittelt durch eine „einseitig in die Tiefe fluchtende Schrägsicht“⁴⁷ – verbinden, so lässt sich festhalten, die Architektur der klassischen Moderne mit den zeitgleich aufkommenden sachlichen fotografischen Tendenzen. Die Parallelen zwischen Architektur und Fotografie der Zwischenkriegszeit blieben auch den Rezensent*innen der *Murals-by-American-Painters-and-Photographers*-Ausstellung nicht verborgen. In der *New York Times* zielte Elisabeth Luther Cary unter dem Titel *Design Without Benefit Of Color* auf das Schwarz-Weiß der dort gezeigten *photomurals* ab, mit dem diese sich von den unter demselben Namen firmierenden kommerziellen Tapeten-Imitationen abzusetzen wussten. Da hier die reine Form nicht durch eine emotionalisierende Farbigkeit verdeckt werde, so Cary, seien diese neuartigen Wandbilder vergleichbar mit den Gestaltungsprinzipien der modernen Architektur, die – ganz auf die Form reduziert – ihre Konstruktionsweise offen zur Schau stelle:

44 Zitiert nach: Terence Riley, Mies van der Rohe und das Museum of Modern Art, in: *Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe: Die Berliner Jahre, 1907–1938*, hrsg. von Terence Riley und Barry Bergdoll, München 2001, S. 10–S. 23, hier: S. 11.

45 Museum of Modern Art, Pressemitteilung, 23. November 1955 (online zugänglich unter: https://www.moma.org/documents/moma_press-release_326011.pdf, letzter Zugriff: 21.04.2023).

46 Ebd.

47 Haus 2015, S. 181.

„The relation of the fundamentally mechanical method to the necessarily mechanistic building structure is an element not of poverty but of strength, and the forcing of attention upon the design itself unmodified by any charm of color has an effect similar to that of revealed elements of construction in architecture, with the added interest of an intellectual structure of form complete within the frame set by the observer's vision. A great colorist doubtless could develop such a design as Steichen's George Washington Bridge without diminishing the force of its appeal. Yet in saying ‚doubtless‘ we are thinking doubt. It is a case where black and white is manifestly adequate, expressive and appropriate, and to introduce the emotional influence of color would seem surplusage.“⁴⁸

Der hier gelobte Edward Steichen griff Carys *New-York-Times*-Artikel einige Tage später in einer Radioansprache für die College Art Association auf, in der er sich dem Thema *Photo Murals* widmete und die am 25. Mai 1932 vom Columbia Broadcasting System (CBS) übertragen wurde. Zwar schreibt Steichen im Manuskript dieser Ansprache den Verzicht auf Farbigkeit nicht zuletzt den technischen Defiziten der damaligen Fototechnik zu und lässt diesen so weniger als eine künstlerische Entscheidung erscheinen. Allerdings eröffnete das Schwarz-Weiß ihm zufolge neue Optionen in der Wanddekoration, die dem auf überflüssige Ornamentik verzichtenden *International Style* zum Vorteil gereichen würden. Steichen schreibt weiter:

„In the best work of the modern architects in what is called the ‚International Style‘ there is apparent a definite intention of eliminating superfluous ornamentation, and if photographic mural decoration had for its purpose the infliction of photographs for only decorative purposes, these architects might well be concerned about another attempt at interference with the architectural integrity of their walls. To photographers, whose training has made them sensitive to the beauty that originates in the play of light and shadow on any surface, a plain wall is a magic carpet, and decoration for decoration's sake would be gilding the lily. We are, therefore, not advancing the use of photography for mural decorations as another sort of modernistic jim crackery.“⁴⁹

Es war, so lässt sich hier herauslesen, die Sensibilität für Licht und Schatten, die Steichen zufolge Fotograf*innen zu so besonders geeigneten Kooperationspartner*innen für die modernen Architekturschaffenden machte. Le Corbusier hatte bereits 1922 in *Vers une architecture* Licht und Schatten – neben Mauer und Raum – zu den Hauptelementen der Baukunst erklärt. Architektur wollte er auf die Primärformen zurückgeführt wissen,

48 Elisabeth Luther Cary, Design Without Benefit Of Color, in: *The New York Times*, 8. Mai 1932, A. Conger Goodyear Scrapbooks, 15. The Museum of Modern Art Archives, New York.

49 Edward Steichen, Photo Murals: Radio Address for College Art Association over Columbia Broadcasting System, übertragen am 25. Mai 1932 [Anhang an einen Brief an Aline Saarinen vom 20. September 1957] The Edward J. Steichen papers, Richard and Ronay Menschel Library, George Eastman Museum, Box 1, Folder 5, S. 1–7, hier: S. 5.

auf „Würfel, Kegel, Kugeln, Zylinder oder [...] Pyramiden“⁵⁰, die sich erst durch Licht und Schatten dem menschlichen Auge offenbaren.

Hervortreten ließ die auf geometrische Grundformen reduzierten Baukörper insbesondere deren weiße Verputzung, da diese die Licht- und Schatteneffekte besonders deutlich zur Geltung kommen ließ. Da die Schwarz-Weiß-Fotografie die tatsächliche Farbgebung der Gebäude des sogenannten Internationalen Stils nicht wiedergibt, ist dieser in unserer Vorstellung bis heute eng mit der weißen Wand verknüpft. Gerade sie erscheint als das verbindende Element, wurden doch etwa weiße Außenwände zur einzigen übergreifenden Bauauflage der Stuttgarter Weißenhofsiedlung gemacht.⁵¹ Auch der Architekturtheoretiker Mark Wigley hat daher 1995 in seiner Untersuchung *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture* konstatiert: „The identity of modern architecture seems inseparable from the whiteness of its surfaces. The very idea that there is such a thing as ‚modern architecture,‘ a set of principles or practices that unite an otherwise heterogeneous group of architects and buildings, seems to turn on the white walls they share.“⁵² Weiß galt dabei nicht zuletzt als Inbegriff von Reinheit und Reinlichkeit, zwei „Obsessionen der Moderne“⁵³. Gleichgesetzt werden kann Reinheit bzw. Reinigung dabei mit Bild-Tilgung, was sich in Le Corbusiers Forderung nach einem *Gesetz des Ripolin* ausdrückt, das alle Bürger*innen dazu verpflichten sollte, ihre Wände mit einer „puren“ Schicht der weißen Emailfarbe Ripolin anzustreichen. Dekorativen Wandschmuck – dazu zählte Le Corbusier u. a. Wandbehänge und Tapeten – galt es zu überdecken. Die Folge einer solchen Säuberung sei nicht zuletzt die Selbstermächtigung der Bürger*innen: „Nach dem weißen Anstrich Ihrer Wände werden Sie *Herr Ihrer selbst* sein.“⁵⁴

Neben der Hinwendung zum puristischen Weiß kennzeichnet auch die Abkehr vom Ornament das Bild des Internationalen Stils bis heute. In den USA stellte der Architekt Louis H. Sullivan bereits 1892 die Frage „Why [...] should we use ornament?“ und plädierte in seiner Antwort für einen – zumindest vorübergehenden – Ornament-

50 Zitiert nach: Heinrich Klotz, *Moderne und Postmoderne: Architektur der Gegenwart 1960–1980*, Braunschweig 1984, S. 18.

51 Vgl. Marion Wohlleben, Oberflächen der Moderne – Gedanken zu ihrer Wirkung und Erhaltung, in: *ICOMOS, Hefte des Deutschen Nationalkomitees* (Bd. 39: Historische Architekturoberflächen: Kalk – Putz – Farbe), München 2002, S. 139–145, hier: S. 139.

52 Mark Wigley, *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*, Cambridge 1995, S. XIV.

53 Stanislaus von Moos, Das Prinzip Toilette. Über Loos, Le Corbusier und die Reinlichkeit, in: *Verlangen nach Reinheit oder Lust auf Schmutz? Gestaltungskonzepte zwischen rein und unrein*, hrsg. von Roger Fayet, Wien 2003, S. 41–58, hier: S. 43.

54 „Vous serez à la suite du ripolage de vos murs *maitre de vous*.“ Le Corbusier, *Le Lait de Chaux, La Loi de Ripolin*, in: Ders., *L'art décoratif d'aujourd'hui*, Paris 1925, S. 187–195, hier: S. 191. Hervorhebung im Original, deutsche Übersetzung durch die Autorin.

verzicht in der Architektur.⁵⁵ Sullivans Forderung nach einer Entsagung von jeglicher Ornamentik, um sich ganz auf die reine Form besinnen zu können, wurde in Europa wenig später auf die Spitze getrieben, indem der österreichische Architekt Adolf Loos das Ornament 1908 in seinem Vortrag *Ornament und Verbrechen* polemisch als eine „degenerationserscheinung“⁵⁶ bezeichnete. Seiner Erkenntnis nach, so Loos hier, sei die „evolution der kultur [...] gleichbedeutend mit dem entfernen des ornamentes aus dem gebrauchsgegenstände“⁵⁷. Wenngleich Loos seine Aussagen zur Ornamentabkehr 1924 in *Ornament und Erziehung* präziserte und relativierte, indem er schrieb, er habe „damit niemals gemeint, was die puristen ad absurdum getrieben haben, daß das ornament systematisch und konsequent abzuschaffen sei“⁵⁸, so lieferte Loos doch Anne Vieth zufolge mit seinen Texten für die Bauhaus-Architekt*innen „eine wichtige Grundlage für die ‚Reinigung‘ der Wand zu einer kahlen Fläche“⁵⁹, die befreit wurde von jeglichem applizierten dekorativen Zierrat. Erst mit ihrer „Säuberung“ „von Säulenordnung und bauplastischem Schmuck“⁶⁰ emanzipierte sich die kahle, in ihrer Flächigkeit betonte Wand „zu einem architektonischen Element von eigener Ästhetik und Semantik“⁶¹.

Von einem gänzlichen Verzicht auf Farbe und einer vollständigen Abstinenz gegenüber dem Ornamentalen kann in der Architektur der klassischen Moderne jedoch nicht die Rede sein. Bei Mies van der Rohe ebenso wie zuvor schon bei Adolf Loos – das zeigt beispielsweise dessen berühmtes Haus am Michaelerplatz in Wien – ist etwa eine materialimmanente Ornamentalisierung zu finden, indem Marmor als Schmuckelement eingesetzt wird.

55 Sullivan schrieb: „If I answer the question in entire candor, I should say that it would be greatly for our aesthetic good if we should refrain entirely from the use of ornament for a period of years, in order that our thought might concentrate acutely upon the production of buildings well formed and comely in the nude. We should thus perforce eschew many undesirable things, and learn by contrast how effective it is to think in a natural, vigorous and wholesome way. This step taken, we might safely inquire to what extent a decorative application of ornament would enhance the beauty of our structures — what new charm it would give them.“ Louis Sullivan, *Ornament in Architecture* [1892], in: Ders., *Kindergarten Chats and Other Writings*, New York 1947, S. 187–190, hier: S. 187.

56 Adolf Loos, *Ornament und Verbrechen* [1908], in: Ders., *Sämtliche Schriften in zwei Bänden*, hrsg. von Franz Glück, München/Wien 1962, 2 Bde.: Bd.1, S. 276–288, hier: 277.

57 Ebd. Die Schreibweise folgt dem Originaltext.

58 „Vor sechsundzwanzig jahren habe ich behauptet, dass mit der entwicklung der menschheit das ornament am gebrauchsgegenstände verschwinde [...]. Ich habe aber damit niemals gemeint, was die puristen ad absurdum getrieben haben, daß das ornament systematisch und konsequent abzuschaffen sei.“ *Gebrauchsgegenständen*, so bekräftigt Loos hier aber, sei das Ornament nicht zuträglich. Adolf Loos, *Ornament und Erziehung* [1924], in: *Sämtliche Schriften* 1962, Bd. 1, S. 391–398, hier: S. 395.

59 Vieth 2014, S. 38.

60 Ebd., S. 37.

61 Ebd., S. 46.

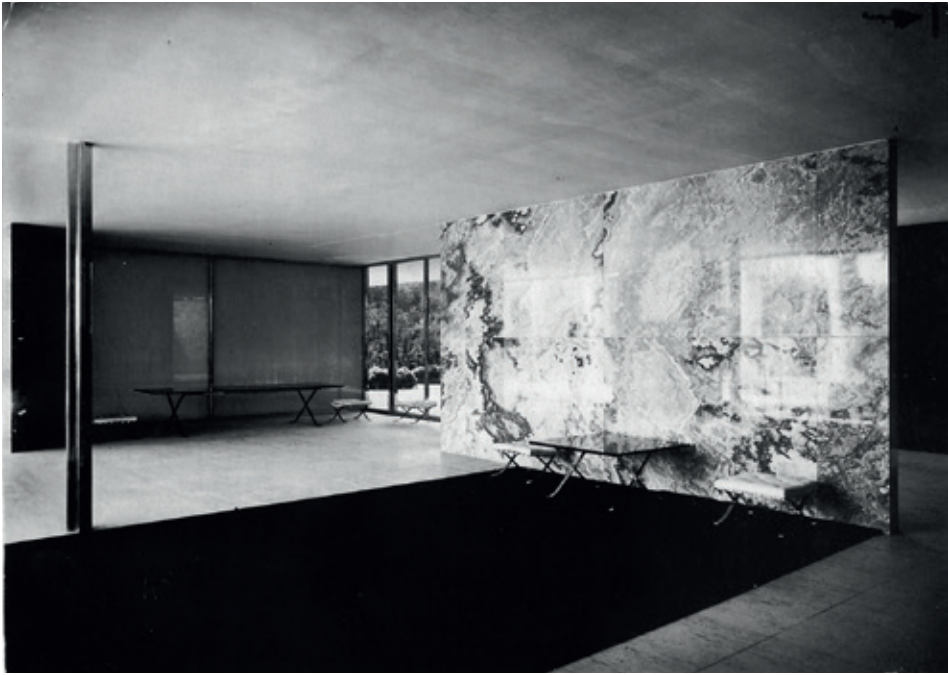


Abb. 79: Ludwig Mies van der Rohe, Deutscher Pavillon, 1929, Weltausstellungsgelände, Barcelona

Mies van der Rohes freistehende Materialwände wurden vom Architekten dabei nicht nur als Flächen, sondern auch als Körper begriffen, sie entfalteten im Raum bildhafte sowie skulpturale Qualitäten.⁶² Als Beispiel kann hier Mies van der Rohes berühmter Pavillon für die Weltausstellung 1929 in Barcelona gelten (Abb. 79).⁶³ Erstmals verwirklichte

62 Das Verständnis von der Wand als Körper galt schon für Adolf Loos, der das Volumen der Wand nutzte, um dort Schränke, Regale oder Bänke einzubauen. Vgl. Vieth 2014, S. 72–73; sowie: Eva B. Ottlinger, *Adolf Loos. Wohnkonzepte und Möbelentwürfe*, Salzburg 1994, S. 113–121.

63 Mies van der Rohes Pavillon auf der Weltausstellung 1929 in Barcelona zählt bis heute zu den Schlüsselbauwerken der Moderne. Der Bau wurde in folgenden Publikationen am ausführlichsten behandelt: Tegethoff 1981, S. 69–91; Ignasi de Solà-Morales, *Mies. El Pabellón de Barcelona*, Barcelona 1993; Ausst. Kat. *Mies van der Rohe – Möbel und Bauten in Stuttgart, Barcelona, Brno*, hrsg. von Alexander von Vegesack und Mathias Kries, Vitra Design Museum, Weil am Rhein 1998; Paul Sigel, *Exponiert. Deutsche Pavillons auf Weltausstellungen*, Berlin 2000; *Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe: Die Berliner Jahre*, hrsg. von Terence Riley und Barry Bergdoll, München 2001; Josep Quetglas, *Fear of Glass: Mies's Pavilion in Barcelona*, Basel 2001; Yilmaz Dziewior, *Mies. Blick durch den Spiegel*, Köln 2005; Dodds 2005; sowie: *Barcelona Pavillon: Mies van der Rohe & Kolbe, Architektur & Plastik*, hrsg. von Ursel Berger und Thomas Pavel, Berlin 2006. Bereits im Jahr seiner Fertigstellung erschienen zahlreiche Artikel über den Pavillon in Fachzeitschriften im In- und Ausland, meist illustriert von großformatigen

Abb. 80: Ludwig Mies van der Rohe, Villa Tugendhat, 1929–30, Blick auf die Leuchtwand, Brünn



der Architekt hier seine Idee der freistehenden Wandscheibe, die den Raum nicht nur strukturiert. Vielmehr gestaltet die Wand „den Raum im Sinne eines skulpturalen Elements, das im Falle des Onyx durch seine fast ornamentale Materialstruktur besticht“⁶⁴.

Irene Nierhaus hat am Beispiel von Mies van der Rohes Villa Tugendhat (Abb. 80) in Brünn dargelegt, dass in Bezug auf die klassisch moderne Architektur, die sich zwar durch ihre Ornament- und Repräsentationslosigkeit von den architektonischen Tendenzen des späten 19. Jahrhunderts abzusetzen suchte, anstatt von einer „Bild-Tilgung“ vielmehr von einem „Bild-Wechsel“ gesprochen werden müsse.⁶⁵ Dieser sei, so Nierhaus, schon in der zeitgenössischen Kritik thematisiert worden. Als etwa der Kunsthistoriker Justus Bier in der Zeitschrift *Die Form* die Bewohnbarkeit der zwischen 1928 und 1931 von Mies van der Rohe und Lily Reich gebauten und ausgestatteten Villa Tugendhat diskutierte, merkte er an, die Räume seien von einer so einheitlichen Makellosigkeit „daß man nicht wagen dürfte, irgendein altes oder neues Stück in diese

Fotografien, denen er seinen großen Bekanntheitsgrad verdankt. Die Artikel wurden erstmals zusammengefasst von Juan Pablo Bonta, *Anatomía de la interpretación en arquitectura. Reseña semiótica de la crítica del Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe*, Barcelona 1975; sowie: Ders. *Architecture and its interpretation. A study of expressive systems in architecture*, London 1979. Die Forschung hat sich, angefangen mit Tegethoff, vermehrt der Quellenforschung gewidmet und mit der Mythenbildung um den Barcelona-Pavillon aufgeräumt. Besonders herauszuheben sind dahingehend die Arbeiten von Dodds 2005 und Neumann 2009.

64 Vieth 2014, S. 73–74.

65 Nierhaus 2004, S. 123.



Abb. 81: Ludwig Mies van der Rohe, Haus Lemke, 1932–33, Blick vom Garten auf die Terrasse mit Stahlrohrmöbeln, Berlin, Foto: Paul Schulz

‚fertigen‘ Räume hereinzutragen, mit Wänden, die kein Bild zu hängen gestatten, weil die Zeichnung des Marmors, die Maserung der Hölzer an die Stelle der Kunst getreten ist“⁶⁶. Doch nicht nur im Hinblick auf die verwendeten Materialien mit ihren markanten Oberflächenzeichnungen könne Mies’ Architektur Nierhaus zufolge ein solcher „Bild-Wechsel“ attestiert werden. Auch das Panoramafenster, so schreibt Nierhaus, trete in der Villa Tugendhat als „Bildwand“⁶⁷ in Erscheinung, das Landschaftsbild des 19. Jahrhunderts werde „durch das Erlebnis gerahmter Natur ersetzt“⁶⁸. Und zuletzt habe die von hinten zu beleuchtende Wand aus Milchglas in der Villa Tugendhat einen Bildschirmcharakter, sie könne ebenso „[z]um Tableau, gerahmten Bild“⁶⁹ werden, indem sie „die Personen davor im Gegenlicht zu Schattenfiguren“⁷⁰ mache.

66 Justus Bier, Kann man im Haus Tugendhat wohnen?, in: *Die Form* 6 (1931), S. 392–394. Hier zitiert nach: Ursula Muscheler, *Haus ohne Augenbrauen: Architekturgeschichten aus dem 20. Jahrhundert*, München 2007, S. 98.

67 Nierhaus 2004, S. 125.

68 Ebd., S. 126.

69 Ebd.

70 Ebd.



Abb. 82: Ludwig Mies van der Rohe, Haus Lemke, 1932–33, Blick in das hintere „Herrenzimmer“ von der Terrasse aus, Berlin, Foto: Max Krajewsky

Fritz Neumeyer belegte die Miessche Wand aus ähnlichen Beobachtungen heraus 1996 mit dem Begriff des „Zwischenbildes“⁷¹. Über das Haus Lemke (Abb. 81), das Mies van der Rohe zwischen 1932 und 1933 in Berlin-Hohenschönhausen für Karl Lemke, Besitzer einer Grafischen Kunstanstalt und Kunstsammler, erbaut hatte, merkte Neumeyer an: „Das Haus Lemke ist ein solches echtes Miessches ‚Haus der Wand‘. Ein Haus, dem die Wand alles ist, indem es die Wand als Wand, die Öffnung als Öffnung, aber auch die Wand als etwas zwischen Wand und Bild, wir könnten sagen als ‚Zwischenbild‘, bestätigt.“⁷² Indem Neumeyer von der Wand als „Zwischenbild“⁷³ spricht, betont auch er den Sonderstatus der Wand im Architekturkonzept Mies van der Rohes, etwas zwischen funktionalem Raumteiler und bildhaftem Element zu sein. Die Wand in der ehemaligen Wohnhalle des Haus Lemke (Abb. 82), eine Art Trennwand zwischen der Wohn- und Schlafzimmereinheit, wurde auch im herkömmlichen Sinne zu einem Bildträger, da der Bauherr diese mit einem figurativen Wandbild gestalten ließ, das heute nicht mehr erhalten ist.⁷⁴

71 Fritz Neumeyer, *Zwischenbilder: In die Wand gesehen*, in: Ausst. Kat. *Margarete Dreher. Weiß-Gelb-Rot-Blau-Schwarz (für M.R.)*, Mies van der Rohe Haus, Berlin (3. Mai–16. Juni 1996), Berlin 1996, unpaginiert.

72 Ebd. Diese Stelle ist auch zitiert bei: Wita Noack, *Konzentrat der Moderne: Das Landhaus Lemke von Ludwig Mies van der Rohe. Wohnhaus, Baudenkmal und Kunsthaus*, München 2008, S. 266.

73 Neumeyer 1996.

74 Wita Noack zufolge werde gerade diese Wand bis heute auffallend häufig „von Künstlern in Ausstellungen zum Gegenstand der künstlerischen Auseinandersetzung“ gewählt. Noack 2008, S. 266.

Gezwungenermaßen zu einem Bildträger umfunktioniert wurde 1933 die fast 11 m lange, geschwungene Wand in dem von Le Corbusier erbauten Schweizer Pavillon in der Pariser Cité Universitaire.⁷⁵ Ursprünglich hatte der Architekt festgelegt, die durchgehende Wand in Bruchstein auszuführen, dessen grobe Oberflächenstruktur im Innenraum sichtbar bleiben sollte. Als sich das Gebäude im Frühjahr 1933 jedoch der Fertigstellung näherte, wurde Le Corbusier offenbar vom Präsidenten der Cité Internationale persönlich aufgefordert, das Bruchsteinmauerwerk mit Gemälden von Felsen, Schnee und Eis zu überdecken, die die „armen Studierenden“ im „gefährlichen Paris“ an ihre Heimat erinnern sollten.⁷⁶ Der Architekt entschied sich jedoch stattdessen für ein fotografisches Wandbild (Abb. 83), Le Corbusier zufolge das erste „mural photographique“, das nicht als Dokument, sondern als Kunstwerk zu betrachten sei.⁷⁷ Dieses setzte sich zusammen aus vierundvierzig aneinander- und untereinandergereihten, quadratischen Fotografien, jede etwa ein Meter mal ein Meter groß, die die geschwungene Wand vom Boden bis zur Decke gänzlich bedeckten. Bei den fotografischen Aufnahmen, von denen achtzehn weitere die rautenförmige Säule in der Eingangshalle neben der Treppe umgaben, handelte es sich mehrheitlich um Mikro- und Luftfotografien, die als abstrakte Kompositionen die Architektur ornamental überformten. Was fotografisches Bild und was Wand war, konnte dabei von den Betrachtenden offenbar nicht mehr unterschieden werden. Das macht nicht zuletzt der Bericht eines Kritikers in der *Gazette de Lausanne* deutlich, der – darauf hat Daniel Naegele bereits hingewiesen – im Dezember 1933 die uneindeutige Wand-Bild-Beziehung mit den Worten „an den Wänden, gleich mit den Wänden, in den Wänden“⁷⁸ beschrieb.

Der hybride mediale Charakter der Kunstform *photomural* im Dazwischen von Wand und Bild soll im Folgenden diskutiert werden. In den letzten Jahren hat die

75 Vgl. zu diesem Beispiel ausführlich: Daniel Naegele, *Le Corbusier & the Space of Photography: Photo-murals, Pavilions, and Multi-media Spectacles*, in: *History of Photography* 22:2 (Sommer 1998), S. 127–138; Ders., *Making Science Seen: Le Corbusier's Photomural at the Pavillon Suisse*, in: *Architecture Conference Proceedings and Presentations*, Paper 67 (2013), S. 148–155 (online zugänglich unter: <https://dr.lib.iastate.edu/entities/publication/b56f2028-123d-434f-a235-8b265034954f>, letzter Zugriff: 20.04.2023); sowie darauf aufbauend: Edgar 2020, S. 151 ff.

76 Entwerfen sollte Le Corbusier „de grans tableaux représentant les rocs, les neiges et les glaces, etc., etc... rappelant leur patrie aux pauvres étudiants venus se perdre dans le Paris dangereux.“ Zitiert aus dem Entwurf eines Katalogvorworts, verfasst von Le Corbusier am 8. Oktober 1962, für die *Exposition de Peinture Le Corbusier* in Barcelona, in: Naegele 2013, S. 151.

77 „Jeus alors l'idée de réaliser, en deux ou trois jours, le premier ‚mural photographique,‘ considéré non pas comme un document mais comme une oeuvre d'art.“ Zitiert nach: Ebd.

78 Vgl. ebd., S. 152. Der mit dem Kürzel CH.-F.L. benannte Autor schrieb in der *Gazette de Lausanne*: „Je vous dirai premièrement ce qui est contre les murs, à même les murs, dans les murs.“ CH.-F.L., *Encore le Pavillon Suisse*, in: *Gazette de Lausanne*, 28. Dezember 1933, abgedruckt in: *Le Corbusier – Œuvre complète*, hrsg. von Willy Boesiger, 8 Bde: Bd. 2 [1929–1934] 17. Aufl., Basel 2013, S. 76. Das Zitat findet sich im französischen Original auch bei Naegele 2013, Anm. 23.



Abb. 83: Le Corbusier, Pavillon Suisse, 1930–33, Innenansicht der Bibliothek, Cité Internationale Universitaire, Paris

kulturwissenschaftliche und auch die kunsthistorische Forschung verstärkt ihren Blick auf das „Dazwischen“ gerichtet, sei es identitärer, geografischer, medialer oder kultureller Natur. Als ein Begriff wäre hier der ursprünglich in den *postcolonial studies* durch Homi Bhabha entwickelte *Third Space* bzw. sein Modell des *In-between* zu nennen. „In-between spaces“ oder „Zwischenräume“ entstünden, so Bhabha in *Die Verortung der Kultur*, durch „das Überlappen und De-plazieren (*displacement*) von Differenzbereichen“⁷⁹. In ihrem Entstehen würden „intersubjektive und kollektive Erfahrungen von nationalem Sein, gemeinschaftlichem Interesse und kulturellem Wert verhandelt“⁸⁰, ein fortlaufender Prozess, den Bhabha performativ versteht. Binäre Oppositionen, wie Identität und Alterität, Subjekt und Objekt, würden aufgelöst und herkömmliche Grenzziehungen neu ausgehandelt. In einer Zeit postkolonialer Migration werde, so formuliert Bhabha im Rückgriff auf Martin Heidegger, vermehrt „die Grenze zu dem Ort, von woher etwas *sein Wesen beginnt*“⁸¹.

79 Homi Bhabha, Einleitung: Verortungen der Kultur, in: Bhabha 2000, S. 1–28, hier: S. 2.

80 Ebd.

81 Ebd., S. 7, Hervorhebung im Original.

In diesem Abschnitt des Buches soll diskutiert werden, inwieweit das *photomural* – das, wie im vorangegangenen Kapitel bereits festgestellt wurde, im Grenzbereich von verschiedenen Medien oszilliert – sich auch in seinem Verhältnis zur Wand in einem „Dazwischen“ verorten lässt. Betrachtet man das bereits angeführte *photomural* von Edward Steichen für die *Murals-by-American-Painter-and-Photographers*-Ausstellung im Museum of Modern Art und dessen Installation im Ausstellungsraum, so kann hier von der „gereinigten“ Wand der Moderne, wie sie schließlich für das Ausstellungsdesign des MoMA kennzeichnend werden sollte, noch nicht gesprochen werden. Pilasterordnung und die Rahmung mit einem Architrav bedingen, dass das Bild in ein tradiertes architektonisches „Setting“ eingebettet ist. Die *photomurals* und *photomurales*, die in diesem sowie dem nächsten Kapitel diskutiert werden sollen, werden nicht mehr auf diese Weise architektonisch begrenzt. Wenngleich sich die baulichen Gegebenheiten ihrer Anbringungsorte wesentlich voneinander unterscheiden, so haben sie als verbindendes Element einen „Zwischenbild“-Charakter.⁸² Die Wand tritt hier nicht mehr als feste Raumgrenze in Erscheinung, denn das fotografische Wandbild schafft geradezu eine Entmaterialisierung, eine visuelle Auflösung der Wand im Bild. Wand und Bild sind optisch nicht mehr klar voneinander trennbar. Die im Folgenden aufgeführten Beispiele lassen sich dabei nicht zuletzt vor der Folie eines architektonischen Paradigmenwechsels betrachten, hin zu einer Ordnung „die nicht mehr auf die Vertikalität des Menschen, seine Tendenz zum Gegenüber und seine kontemplative Schulung setzt“⁸³, sondern geprägt wird von fließenden Horizontalen, in denen sich die Beschleunigung der Moderne und der Glaube an Geschwindigkeit und Dynamik manifestieren.

Für die US-amerikanischen Architekt*innen und Industriedesigner*innen der 1930er Jahre wurde die Stromlinienform, deren Anfänge sich bis zum Eisenbahnbau des späten 19. Jahrhunderts zurückverfolgen lassen,⁸⁴ zum Symbol schlechthin für Modernität und Fortschrittsglauben in einer wirtschaftlich turbulenten Zeit. Diese hatte viele US-Amerikaner*innen gegen eine uneingeschränkte Bejahung des industriellen Fortschritts eingenommen. So postulierte Bennett Lincoln in der Zeitschrift *Modern Mechanics and Inventions* im März 1931 unter der Überschrift *Is Man Doomed by the Machine age?*: „[T]he present era of industrial depression, with millions of men thrown out of work—as some maintain, because machines have taken their places, working swifter and cheaper—has seen a renewal of the outcry against

82 Neumeyer 1996.

83 Kemp 2009, S. 148.

84 Siegfried Giedion zufolge tauchte die Stromlinienform erstmals im Zugdesign auf. Er postulierte 1948: „Streamlining began on trains. A tubular form was given to railroad cars in 1887.“ Siegfried Giedeon, *Mechanization Takes Command. A contribution to anonymous history*, New York 1948, S. 607.

machinery.“⁸⁵ Zwar stellte Lincoln fest, dass durch die Erfindung neuer Maschinen viele Menschen arbeitslos geworden seien, dank neuer Innovationen und im Aufschwung befindlicher Geschäftszweige, wie der Telefon- und Radioindustrie, sehe Amerika jedoch einer rosigen Zukunft entgegen. So war er sich sicher:

„[W]ith inventive young Americans turning out new devices every day, creating new industries and outmoding old ones, it would seem safe to predict that both civilization and the machine will survive, and that it will be outdated conceptions of how industry should be run that will pass into the discard.“⁸⁶

Es galt somit gerade während der Zeit der Depression, die das Land nicht nur in eine ökonomische, sondern auch in eine moralische Krise gestürzt hatte, den US-amerikanischen Konsument*innen mittels eines entsprechenden Produktdesigns und wirksamer Öffentlichkeitskampagnen die Vision einer durch Technik verbesserten Zukunft zu kommunizieren. Die US-amerikanischen Unternehmen, die durch die Wirtschaftskrise unter Druck geraten waren, begannen daher, verschiedene öffentlichkeitswirksame Maßnahmen zu ergreifen, um sich zukunftsweisend zu positionieren.⁸⁷ Um diese Botschaft zu visualisieren und in der Außendarstellung zu vermitteln, erwies sich nicht zuletzt das *photomural* als ein besonders effektives Medium.

Für diesen Prozess nutzte man auch eine neue Designsprache. Die theoretischen Grundlagen für den Erfolg des *streamlining* legte der Produktdesigner Norman Bel Geddes 1932 mit seinem Buch *Horizons*, das seine eigenen Entwürfe der vorangegangenen drei Jahre für Ozeandampfer, Automobile, Busse, Züge, Flughafen-Terminals und Flugzeuge vorstellte und bereits im ersten Satz verkündete, dass eine neue Ära angebrochen sei.⁸⁸ Diese Ära, so sah Bel Geddes voraus, würde gänzlich der Luftfahrt gehören:

„Transportation by air will develop rapidly in the new era. The latest generation has been born to the air, as others of us have been born to the railroad, steamship and automobile. This new generation will live to see mass production airplanes in daily use by the thousands. These machines will be as easily handled as the automobile.“⁸⁹

85 Bennett Lincoln, Is Man Doomed by the Machine Age?, in: *Modern Mechanics and Inventions* (März 1931), S. 50–55.

86 Ebd., S. 55.

87 Vgl.hierzu: Roland Marchand, *Creating the Corporate Soul: The Rise of Public Relations and Corporate Imagery in American Big Business*, Berkeley/Los Angeles/London 1998; Richard S. Tedlow, *Keeping the Corporate Image: Public Relations and Business*, Greenwich 1979; sowie: Smith 1993.

88 Vgl. Norman Bell Geddes, *Horizons*, Boston 1932, S. 3. Vgl. zu Norman Bel Geddes v.a.: Nicolas P. Maffei, *Norman Bel Geddes: American Design Visionary*, New York 2018.

89 Bel Geddes 1932, S. 292.



Abb. 84: Margaret Bourke-White, *Plow Blades*, 1929 (oben) und Edward Steichen, *Spectacles*, 1929 (unten), in: Norman Bell Geddes, *Horizons*, Boston 1932, S. 17

Auch Kunst würde, so konstatierte Bel Geddes, in diesem maschinenbasierten Zeitalter „inspirationally and technically“⁹⁰ vor allem durch die Maschine entstehen. Dabei käme der Kamera eine besondere Rolle zu: „Artists are fast mastering the camera, which is purely a machine. The camera will develop into the perfect instrument for the artist.“⁹¹ Wohl um dieser Aussage Gewicht zu verleihen, illustrierte Bel Geddes *Horizons* mit Aufnahmen der führenden US-amerikanischen Fotograf*innen dieser Zeit (Abb. 84). *Spectacles* von Edward Steichen, eine mit dramatischen Licht-Schatten-Effekten spielende Fotografie von nebeneinander gereihten Brillen, und *Plow Blades* von Margaret Bourke-White, die eine sich scheinbar unendlich fortsetzende Reihung streng arrangierter, metallisch glänzender Pflugschare zeigt, bewegen sich dabei in einem Spannungsfeld. Sie setzen die vermeintlich bildunwürdigen, seriell hergestellten Produkte maschineller Fabrikation ins Bild, überhöhen sie jedoch gleichzeitig ästhetisch und lösen sie in abstrakte Muster auf, womit der Kunstanspruch des Mediums geltend gemacht wird. Bel Geddes nutzte diese ganz auf die präzise Organisation von Formen fokussierenden Aufnahmen, um den Leser*innen seine Vorstellung von modernem Industriedesign aufzuzeigen: „Design deals exclusively with organization and arrangement of form. It is the opposite of accidental. It is deliberate thinking, planning to a purpose.“⁹²

Zwar weckte in der auslaufenden *Art-Déco*-Periode auch das Formenvokabular von Eisenbahnen, Ozeandampfern und Automobilen das künstlerisch-gestalterische

90 Ebd., S. 293.

91 Ebd.

92 Ebd., S. 17.

Interesse, kein anderes Verkehrsmittel sollte als Gestaltungsvorbild in den 1930er Jahren jedoch schließlich eine derart zentrale Rolle spielen wie das Flugzeug.⁹³ In den 1920er Jahren war die deutsche Aerodynamik-Forschung zunächst noch führend. Die von der Firma Junkers entwickelte Aluminium-Ganzmetallbauweise stellte eine wichtige Innovation dar, die dazu führte, dass „die Verwendung von Metall im Flugzeugbau“ sowie „die aerodynamische Form als deutsches Spezifikum wahrgenommen“⁹⁴ wurde. 1933 war es jedoch die US-amerikanische Firma Boeing, die mit der B-247 ein Flugzeugmodell auf den Markt brachte, das wohl als „the first Streamlined passenger plane“⁹⁵ gelten kann. Die Firma wurde allerdings schon kurz darauf von der Douglas Aircraft Corporation überholt, die mit dem ab 1933 weiterentwickelten Modell DC-3 Luftfahrtgeschichte schreiben sollte. Die DC-3 wurde zum „most successful airliner of all time“⁹⁶ und, bis das Modell 1946 eingestellt wurde, weltweit 11.000-mal produziert. Der US-amerikanische Industriedesigner Walter Dorwin Teague erläuterte daher auch 1940 in seinem Buch *Design This Day. The Technique of Order in the Machine Age* am Beispiel einer Fotografie des Hecks dieses Flugzeug-Typs, dass dessen fließende Linienführung, „[a] short parabolic curve and a long sweep, straight or almost straight – an extraordinary vigorous line“, als „our characteristic ‚line of beauty‘“⁹⁷ gelten könne. Sie sei, so Teague weiter, ein Ausdruck von Kraft und Anmut gleichermaßen: „There surely is no more exciting form in modern design.“⁹⁸

Die von Teague beschriebene „line of beauty“, die die Betrachter*innen Geschwindigkeit und Dynamik förmlich spüren lässt, zeichnete auch seine reduzierte Innenraumgestaltung für den 1938 fertiggestellten Ausstellungsraum der Ford Motor Company in New York aus. Herausragendes Dekorationselement des Showrooms war dabei ein den oberen Teil der Wand ausfüllendes *photomural* – auch dieses hat in der Forschung bislang keine Beachtung gefunden –, das mittels Fotomontage augenscheinlich zufrieden gestimmte Arbeiter neben grafisch angeordnete Ausschnitte der Fordschen Fließbandfertigung setzte (Abb. 85). Die Zeitschrift *Architectural Forum* befand im Jahr der Eröffnung des Showrooms, dass das *photomural*, das dem geschwungenen Wandverlauf

93 Vgl. zum Flugzeug als Gestaltungsvorbild für Kunst und Design ausführlich: Susanne Weiß, *Kunst + Technik = Design? Materialien und Motive der Luftfahrt in der Moderne*, Köln 2010.

94 Detlef Siegfried, *Der Fliegerblick. Intellektuelle, Radikalismus und Flugzeugproduktion bei Junkers 1914 bis 1934*, Bonn 2001, S. 95.

95 Streamlining, in: William H. Young und Nancy K. Young, *The Great Depression in America: A Cultural Encyclopedia*, 2 Bde.: Bd. 2 [N–Z], Westport 2007, S. 522–525, hier: S. 523.

96 Ebd.

97 Walter Dorwin Teague, *Design This Day. The Technique of Order in the Machine Age*, New York 1940, Bildtafel 78.

98 Ebd., S. 165. Die Fotografien für Teagues Buch, die diese Aussage unterstützen sollten, lieferte die US-amerikanische Fotografin Margaret Bourke-White.



Abb. 85: Walter Dorwin Teague und Gavin Hadden, Showroom der Ford Motor Company, Hauptraum, New York, 1938

folgte, „discreetly accents the mezzanine and the stairs which lead to it“⁹⁹. Wie die horizontalen Linienverläufe des Mezzanin-Geschosses, dessen geschwungene Kurve sich in der Formgebung der im Raum präsentierten Automobile wiederfand, so dynamisierte das *photomural* die Architektur. Indem es die Wand optisch verschleierte und die Raumbegrenzung aufbrach, täuschte es den Augen der Betrachter*innen dynamische Bewegung vor. Zugleich wurde das *photomural* offenbar auch hier als adäquates Medium für die Darstellung moderner Produktionsmethoden empfunden.

VI.2 Die Neukonfiguration des Raums und die Aufhebung der Raumgrenzen: Edward Steichens *photomurals* im Rockefeller Center als nationale Selbstdarstellung

Das Rockefeller Center war auf den ersten Blick kein solches Bauprojekt gleitender, horizontaler Linienführungen, sondern eine Architektur aufstrebender Vertikalität.¹⁰⁰ Es handelte sich um eine kohärent geplante Gruppe von fünfzehn unterschiedlich

99 Anon., Show Room Ford Motor Company, New York City, in: *Architectural Forum* 68:4 (April 1938), S. 325–332, hier: S. 329.

100 Hitchcock und Johnson zufolge taten sich die US-amerikanischen Architekturschaffenden schwer damit, sich von der Vertikalität als *dem* Charakteristikum der US-amerikanischen Großstadtarchitektur zu lösen und sich der mit dem *International Style* assoziierten Horizontalität zuzuwenden. Die Verti-

dimensionierten, jedoch im Hinblick auf Baustil, Ausstattung und Anordnung aufeinander bezogenen Hochhäusern, die zwischen 1931 und 1940 im Zentrum von Manhattan entstand. Zunächst hatte es für den Baugrund, der der Columbia University gehörte und von dieser ab 1929 für einen jährlichen Betrag von 3,3 Millionen US-Dollar an John D. Rockefeller, Jr. verpachtet wurde, Pläne gegeben, im Zentrum einen neuen Bau für die Metropolitan Opera zu errichten, die sich jedoch zerschlagen sollten.¹⁰¹ Verhandlungen mit der Radio Corporation of America über einen möglichen Bezug eines Teils des geplanten Komplexes wurden schließlich im Februar 1930 aufgenommen. Dieses neue Konzept, das darauf setzte, das Massenkommunikationsmedium Radio – und, mit dem Voranschreiten der Planungen, auch das sich 1930 noch in einem „laboratory stage“¹⁰² befindliche Fernsehen – prominent miteinzubeziehen, bezeichnet

kalität der US-amerikanischen Wolkenkratzer sei, so Hitchcock und Johnson, jedoch „meaningless and anarchical. Yet because the skyscraper is an American development and the international style has developed in Europe, some nationalist critics would protect our functionalist architects from the invasion of a horizontal aesthetic. If our builders might be engineers only, protected from all aesthetics, the skyscraper would necessarily be horizontal in design. For its verticality is merely an imitative garment of pseudo-style.“ Hitchcock und Johnson 1932, S. 67. Zehn Jahre zuvor hatte jedoch bereits Le Corbusier mit seinen Entwürfen zur *Ville Contemporaine* (1922) und zur *Ville Radieuse* (1924) damit begonnen, Stadt in der Vertikalität zu denken. Mardges Bacon zufolge galt gerade New York Le Corbusier als „an empirical model“ seiner *Ville Radieuse*. Siehe: Mardges Bacon, *Le Corbusier in America: Travels in the Land of the Timid*, Cambridge 2001, S. 141. Das Rockefeller Center hob der Architekt dabei als den „model skyscraper“ hervor, so schreibt Bacon, „because of its advanced application of the technical and the organic.“ Ebd., S. 142.

101 Vgl. Suzanne Loeb, *America's Medicis: The Rockefellers and their astonishing cultural legacy*, New York 2010, S. 90. John D. Rockefeller, Jr., der 1914 als Verantwortlicher mit dem sogenannten Ludlow-Massaker in Verbindung gebracht worden war, bei dem vierzig streikende Arbeiter der mehrheitlich im Besitz der Familie Rockefeller befindlichen Colorado Fuel & Iron Company sowie dreizehn Frauen und Kinder getötet worden waren, versuchte sich mit Hilfe eines PR-Beraters in den darauffolgenden Jahren an einer Image-Korrektur, indem er sich zunehmend philanthropisch engagierte. Diese war offenbar von Erfolg gekrönt, denn bereits 1930 galt John D. Rockefeller, Jr. der Welt als der größte US-amerikanische Philanthrop. Vgl. Peter Collier und David Horowitz, *The Rockefellers: An American Dynasty*, London 1976, S. 136.

102 David Sarnoff, Geschäftsführer der Radio Corporation of America, sah den Siegeszug des Fernsehens bereits im Juli 1930 in der *New York Times* voraus: „Television, now in the laboratory stage, still requires the solution of many technical problems before it can be established as a service to the home, although much of the pioneering work already done holds great promise for the future.“ Einmal voll entwickelt könne die Fernsehübertragung auch für die Kunst- und Kulturvermittlung von enormer Wichtigkeit werden: „Assume sufficient progress in the television art, and every home equipped for radio reception may, at certain times, become an art gallery. The great works of painting and sculpture in the art galleries of Europe and America lie buried there, in so far as the vast majority of the world's population is concerned. Television, advanced to the stage when color as well as shadow would be faithfully transmitted, could bring these treasures vividly to the home.“ David Sarnoff, In *Television* Sarnoff Sees A New Culture, in: *The New York Times*, 13. Juli 1930, Sec. 9, S. 1. Merlin H. Aylesworth, Präsident der von der RCA, General Electric und Westinghouse gegründeten National Broadcasting Company

Alan Balfour als „a brilliant shift in intention from an opera house as a traditional civic monument to a building celebrating world-spanning technology. The building would symbolize a technology that could bring culture to everyone.“¹⁰³ In einer in der *New York Times* zitierten Stellungnahme zu den Bebauungsplänen hieß es im Juni 1930, das Center werde konzipiert als eine „radio metropolis, combining the entertainment and educational arts with the new electrical art“¹⁰⁴.

Die Radio Corporation of America (RCA) kann als eines der weltweit größten und einflussreichsten Elektronik-Unternehmen des 20. Jahrhunderts gelten. Die Gesellschaft widmete sich sowohl der Herstellung von Radios als auch dem Betrieb von Radiostationen und war Schlüsselakteur in einer Zeit, in der sich das Radio nicht nur zum nationalen Leitmedium entwickelte, sondern auch entscheidend dabei behilflich war, Nation überhaupt zu konstituieren.¹⁰⁵ Beispielhaft lässt sich an der Gründung dieser Gesellschaft aufzeigen, dass der Wettlauf um das Monopol auf die drahtlose Kommunikation spätestens seit den 1910er Jahren hochgradig national konnotiert war. Führender Anbieter in den USA war vor dem Ersten Weltkrieg noch die von dem italienischen Radiopionier Guglielmo Marconi gegründete American Marconi Wireless Corporation gewesen, eine Tochtergesellschaft seiner in England ansässigen Firma British Marconi. Mit Beginn des Ersten Weltkriegs wurde jedoch der US-amerikanischen Navy von Seiten der Regierung die Kontrolle über den Funkverkehr zugestanden – zunächst noch im Namen des von den USA vertretenen Neutralitätsgebots, mit dem Kriegseintritt 1917 jedoch zunehmend mit dem Ziel, diesen für eigene Zwecke zu nutzen.¹⁰⁶ Nach Kriegsende sprachen sich hochrangige Navyoffiziere für ein staat-

(NBC) warnte jedoch noch im selben Jahr vor vorschnellen Voraussagen: „The truth of the matter is that television is here only in the laboratory. As a practical service it is not even in sight.“ Zitiert nach: Anon., Radio City Is No Dream, But A Practical Scheme, in: *The New York Times*, 26. Oktober 1930, Sec. 9, S. 11. Die erste vollelektronische Fernsehübertragung der Welt gelang schließlich ein Jahr später dem Deutschen Manfred von Ardenne, der am 22. August 1931 seinen Leuchtfleck-Abtaster auf der IFA in Berlin präsentierte. Einige Tage zuvor zeigte die *New York Times* bereits eine Abbildung seiner Erfindung. Siehe: *The New York Times*, 16. August 1931, Sec. 9, S. 8. Sarnoff engagierte den russischstämmigen Erfinder Vladimir Zworykin, der 1929 die Kineskop-Röhre zur Bildwiedergabe entwickelt und damit dem Fernsehen den Weg geebnet hatte. Siehe: Albert Abramson, *Zworykin: Pioneer of Television*, Champaign 1995. Auf der Weltausstellung 1939 in New York konnte die Radio Corporation of America schließlich die neue Fernsehtechnologie präsentieren.

103 Alan Balfour, *Rockefeller Center: Architecture as Theater*, New York 1978, S. 21.

104 Anon., Rockefeller Begins Work in the Fall on 5th Av. Radio City, in: *The New York Times*, 17. Juni 1930, S. 1 und S. 14, hier: S. 1.

105 Vgl. M. Michaela Hampf, Radio Welten: Mediengeschichte in transatlantischer Perspektive, in: *Radio Welten, Politische, soziale und kulturelle Aspekte atlantischer Mediengeschichte vor und während des Zweiten Weltkriegs*, hrsg. von M. Michaela Hampf und Ursula Lehmkuhl, (= Studien zu Geschichte, Politik und Gesellschaft Nordamerikas, Bd. 23), Berlin 2006, S. 1–14, hier: S. 11.

106 Vgl. Susan J. Douglas, *Inventing American Broadcasting, 1899-1922*, Baltimore 1987, S. 268 ff.

liches Monopol aus und brachten Ende 1918 gar einen entsprechenden Gesetzesentwurf vor.¹⁰⁷ Diese Anstrengungen scheiterten zwar, allerdings sah sich die American Marconi im politischen Nachkriegsklima zunehmend von nationalistischen Vorbehalten ausgebremst: „The U.S. Navy Department was hostile to it as an alien concern. Popular prejudice was against it. The corporation was doomed unless it could be reorganized under a new name.“¹⁰⁸ Eine Lösung stellte die Übernahme der Gesellschaft durch die US-amerikanische Firma General Electric (GE) dar. Als neue Körperschaft entstand am 17. Oktober 1919 daraufhin die Radio Corporation of America, deren Geschäftsordnung einen Verbleib der Firmenanteile in US-amerikanischer Hand ausdrücklich festlegte. Auch im Filmgeschäft mischte die Radio Corporation of America mit. So wurde als Betreiber der für das Rockefeller Center vorgesehenen Aufführungshäuser die Radio-Keith-Orpheum Corporation, kurz RKO, an Bord geholt, ein Unternehmen, das 1928 aus der Fusion der Filmproduktions- und Filmverleihfirma Film Booking Offices of America und der Theaterkette Keith-Albee-Orpheum hervorgegangen war. An Ersterer hatte im Januar desselben Jahres die RCA Photophone Inc. die Aktienmehrheit übernommen, die sich als Untergesellschaft der Radio Corporation of America ein Monopol auf dem Gebiet des Tonfilms sichern wollte.¹⁰⁹

Die sogenannte Radio City sollte als „Amusement Center of the World“, wie es in diversen Werbeanzeigen hieß, die unterschiedlichen Geschäftszweige der Radio Corporation of America an einem Ort verbinden. Merlin H. Aylesworth, der ab 1932 als Präsident der Radio-Keith-Orpheum Corporation fungierte und gleichzeitig als Chefintendant der von der RCA mitgegründeten National Broadcasting Company (NBC) vorstand, dem ersten national operierenden Radionetzwerk der Vereinigten Staaten, erläuterte im Dezember 1932 im Magazin *Variety* die Aufgaben der unterschiedlichen Gebäude:

„Radio City at Rockefeller Center represents the union of the three forms of modern entertainment – Screen, Radio and Stage. [...] [T]he Stage is represented in Radio City Music Hall, the world's largest theatre, and the Screen in the RKO Roxy Theatre, the realized dream of the motion picture art. Radio is represented by National Broadcasting Company whose home will contain the most modern broadcasting studios and radio plant in existence.“¹¹⁰

Bei der Radio City stand dabei nicht nur die auditive Massenkommunikation im Zentrum, sie war auch der Höhepunkt einer Entwicklung, die um die vollkommene

107 Vgl. Sydney W. Head, *Broadcasting in America*, Boston 1976, S. 103.

108 Gleason L. Archer, *History of radio to 1926*, New York 1938, S. 171.

109 Vgl. Wolfgang Mühl-Benninghaus, Vom Stummfilm zum Tonfilm, in: *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*, hrsg. von Joachim-Felix Leonhard, Hans-Werner Ludwig, Dietrich Schwarze und Erich Straßner, 2 Bde.: Bd. 2, Berlin/New York 2001, S. 1027–1031, hier: S. 1028 sowie: Richard B. Jewell und Vernon Harbin, *The RKO Story*, London 1983.

110 Zitiert nach: *Variety*, 20. Dezember 1932, S. 70.

Kontrolle über das akustische Medium bemüht war, wie Emily Thompson hervorgehoben hat.¹¹¹ In Bezug auf die akustische Isolierung mittels schallabsorbierender Materialien wurde hier eine nie dagewesene Perfektion erreicht, die auch der aus Europa angereiste Architekt Le Corbusier 1935 anerkennen sollte. Le Corbusier, der die NBC-Studios für eine Radioansprache aufsuchte, sah in diesem „machine age temple“¹¹² seine Idealvorstellungen einer klimatisierten Architektur vollständig hermetischen Charakters verwirklicht. In *When the Cathedrals Were White* beschrieb er das zentrale RCA-Building als ein Gebäude, in dem jedes Gefühl für Zeit und Raum verloren gehe:

„The temple is solemn, surfaced with somber marble, shining with clear mirrors mounted in stainless steel frames. Silence. Corridors and vast spaces; doors open automatically: they are the silent elevators unloading passengers. No windows anywhere. ... Silent walls. ‚Conditioned‘ air throughout, pure, clean, at a constant temperature. Am I on the fifth floor or the fortieth?“¹¹³

Die Toningenieure, die in den NBC-Studios tätig waren, konnten hier „an unprecedented degree of control“¹¹⁴ ausüben. Auch die Studios waren mit isolierenden Materialien ausgekleidet, zusätzlich ermöglichten bewegliche schallabsorbierende Elemente eine größtmögliche Flexibilität. Verlangte das Programm danach, den Klang mit einem Nachhall zu versehen, um einen dramatischen Effekt zu erzielen, so war es möglich, diesen mittels dreier Echoräume künstlich herzustellen.¹¹⁵

Auch mit der Radio City Music Hall verband sich der Wunsch, ein Auditorium zu kreieren, das „as nearly perfect as possible for sound transmission“¹¹⁶ sei. Mit den hier zunächst geplanten opulenten Live-Show-Spektakeln, die sich schnell als Fehlschlag erweisen sollten, erschien die Radio City Music Hall jedoch gleichzeitig merkwürdig aus der Zeit gefallen. Sie verkörpere, so Thompson, „the triumph of technical expertise, including acoustical expertise, but this triumph was bittersweet in a world where the machines of production had failed to sustain the material prosperity and faith in progress that had been taken for granted just a few years before“¹¹⁷.

Entworfen wurde das Rockefeller Center von den Architekturbüros von Wallace Harrison, Andrew Reinhard und Raymond Hood – Letzterer war federführend an

111 Vgl. Emily Thompson, *The Soundscape of Modernity. Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900–1933*, Cambridge/London 2002.

112 Le Corbusier, *When the Cathedrals Were White* [1947], New York 1964, S. 33.

113 Ebd. Vgl. hierzu auch: Anon., Radio City to Filter Air and Shut Out Noise, in: *The New York Times*, 14. Januar 1932, S. 39.

114 Thompson 2002, S. 306.

115 Vgl. ebd.

116 Henry Hofmeister, The Story of Rockefeller Center: V. The International Music Hall, in: *Architectural Forum* 56 (April 1932), S. 355–360, hier: S. 358, zitiert nach: Thompson 2002, S. 310.

117 Thompson 2002, S. 312.

dem Entwurf beteiligt und war 1932 auch in der *Modern-Architecture*-Ausstellung im Museum of Modern Art vertreten. Der Entwurf mit einem aus einem Gesamtensemble mittig herausragenden Wolkenkratzer war zu diesem Zeitpunkt einzigartig, ja laut Suzanne Loebl sogar revolutionär „insofar as the main building did not front a major thoroughfare but instead occupied the center of the site. The open plaza, initially planned to front the opera house, remained an important component of the complex.“¹¹⁸ Das zentrale, geradlinig in die Höhe schießende Hauptgebäude war nicht quadratisch angelegt, sondern rechteckig in die Länge gezogen und sollte eine maximale Lichteinstrahlung gewähren. Aus diesem Grund reduzierte man auch die Aufzuganlagen, die die oberen der siebzig Stockwerke bedienten, was in den für das Gebäude charakteristischen Abtreppungen resultierte.

Der Philosophieprofessor Hartley Burr Alexander wurde mit der Entwicklung eines visuellen Programms beauftragt, und als übergeordnete Vorgabe für die Künstler*innen, die an der Ausgestaltung des Gesamtensembles beteiligt waren, wurde schließlich das weit gefasste Thema „New Frontiers“¹¹⁹ beschlossen. Man war sich dabei von Beginn an sicher, dass das großangelegte Bauvorhaben gerade durch sein künstlerisches Ausstattungsprogramm einen entscheidenden Einfluss auf den „American taste“¹²⁰ haben würde, „for the conscious effect to create beauty in the center will compel the development of forms of expression which are novel, and which if successful will open new Avenues to American art“¹²¹. Trotz des hier formulierten Ziels, die US-amerikanische Kunst in ihrer Entwicklung voranbringen zu wollen, war es John D. Rockefeller, Jr. – ganz der Geschäftsmann, der in erster Linie Geschäfts- und Büroflächen vermieten musste – jedoch offenbar daran gelegen, zumindest einige Kunstschaaffende mit internationalem Renomee für Aufträge zu gewinnen, darunter an erster Stelle Henri Matisse und Pablo Picasso, die sich der Anfrage jedoch verweigerten.¹²² „For advertising purposes,“ schrieb John D. Rockefeller, Jr. im Oktober 1932 an Raymond Hood, „I had felt that Matisse and Picasso had the greatest drawing value, and irrespective of

118 Loebl 2010, S. 99.

119 Christine Roussel, *The Art of Rockefeller Center*, New York/London 2006, S. 18.

120 Anon., *Rockefeller City: Thematic Synopsis*, o.J., Rockefeller Center, Inc. – Theme and Decoration, 1931–1933, Office of the Messrs. Rockefeller records, Business Interests, Series C (FA312), Rockefeller Archive Center, S. 4.

121 Ebd.

122 Während Matisse die Anfrage der Architekten Hood und Todd bei einem Treffen in Paris mit der Begründung ablehnte, dass er ein solches Wandbild unmöglich in einem Zeitraum von unter zwei Jahren fertigstellen könne und ein solch großer, öffentlicher Raum außerdem nicht der richtige Ort für seine Kunst sei, weigerte sich Picasso, die Vertreter der Familie Rockefeller überhaupt zu empfangen und antwortete auch nicht auf die an ihn adressierten Telegramme. Vgl. Raymond Hood, Brief an John D. Rockefeller, Jr., 7. Oktober 1932, Rockefeller Center, Inc. – Theme and Decoration, 1931–1933, Office of the Messrs. Rockefeller records, Business Interests, Series C (FA312) Rockefeller Archive Center.

my own feeling about their work felt it was highly important to secure them. [...] [A]s for Rivera, although I do not personally care for much of his work, he seems to have become very popular just now and will probably be a good drawing card.“¹²³

Zeitgenössische Beschreibungen des Rockefeller Center sparen nicht mit Superlativen, wenngleich sich hier eine gewisse Zwiespältigkeit angesichts eines so gigantischen Bauvorhabens ausdrückt, das zum Monument einer unsicheren Zwischenzeit wurde. Das Center sei zwar „the greatest building project of all time“¹²⁴, schrieb Frederick Lewis Allen 1932 im *Harper's Magazine*. Jeder New Yorker, der den Lärm der Baustelle höre, würde durch diesen jedoch zweifellos auf die Frage gestoßen, „whether he is listening to a portent of the days when hope for the economic future of America shall again return, or simply to a belated echo of the strident nineteen twenties“¹²⁵. In den Werbematerialien der Rockefeller-Center-Gesellschaft selbst hieß es hingegen stolz, das zentrale RCA-Gebäude dürfe sich mit dem Titel „largest office building in the world in floor area“¹²⁶ schmücken, und die zu dem Komplex gehörende Radio City Music Hall wurde als „the largest theater in the world“¹²⁷ beworben.¹²⁸ Bezugnehmend auf die zwischen 1933 und 1934 unter dem Namen *A Century of Progress* stattfindende Weltausstellung in Chicago bezeichnete die Gesellschaft das Rockefeller Center als „a permanent Century of Progress in art, industry and recreation. [...] It is a location with varied appeal – the greatest concentration of business offices in midtown Manhattan, a large and easily accessible array of de luxe shops, a center of great interest for a casual visit, a guided tour, or a whole day of recreation and amusement. Assuredly Rockefeller Center measures up to its appellation – ,the city within a city.“¹²⁹

123 John D. Rockefeller, Brief an Raymond Hood, 12. Oktober 1932, Rockefeller Center, Inc. – Theme and Decoration, 1931–1933, Office of the Messrs. Rockefeller records, Business Interests, Series C (FA312), Rockefeller Archive Center.

124 Frederick Lewis Allen, Radio City: Cultural Center?, in: *Harper's Monthly Magazine* 164 (April 1932), S. 534–545, hier: 535.

125 Ebd., S. 534.

126 Rockefeller Center 1933.

127 Ebd.

128 Das RCA-Building verfügte zudem über die damals schnellsten Aufzüge der Welt, deren Leistungskraft und makellose Funktionsweise auch Le Corbusier bei seinem New York-Besuch 1935 begeisterten: „In forty-five seconds you are at the top. Your ears feel it a little at first, but not your heart, so perfect are these machines,“ schrieb der Architekt in seinem 1937 auf Französisch erschienenen und nach dem Zweiten Weltkrieg erstmals ins Englische übersetzten Buch *When the Cathedrals Were White*. Der Hauptkritikpunkt an seinen Plänen für eine *Ville Radieuse* mit Hochhausblöcken und dazwischen liegenden Grünflächen sei in Europa, so schreibt Le Corbusier hier, meist die Möglichkeit eines Versagens der Aufzüge gewesen. Am Beispiel New Yorks werde jedoch sichtbar: „[T]he construction of elevators has reached a moving technical and plastic perfection. A conquest of modern times, a product of selection, of worthy architecture; a feast for the eyes and the spirit.“ Zitiert nach: Le Corbusier 1964, S. 63.

129 Rockefeller Center 1933.

Das Rockefeller Center war nicht nur ein Bauprojekt, mit dem auf vielen Ebenen neue Superlative erreicht wurden, sondern es war – für dieses Buch nicht ganz uninteressant – auch eine Architektur, bei deren Entwurf den Zwischenräumen von vorneherein eine zentrale Bedeutung zukam. Denn das Center wurde zu einem Zeitpunkt, als der Leerstand von Büroflächen aufgrund der wirtschaftlichen Lage einen Höchststand erreichte und man auf eine Diversifizierung des Angebots setzen musste, nicht nur als ein Gebäudeensemble mit Läden und Warenhäusern konzipiert. Es sollte auch über einen zentralen, tieferliegenden Platz und Alleen verfügen, die zum Flanieren und Erholen einluden. Der Architekt I. M. Pei bezeichnete die ausgestalteten Öffnungen, die sich zwischen den Gebäuden auftaten, in den 1970er Jahren als das bestimmende Charakteristikum des Rockefeller Center. Das Center, so Pei, sei „the most successful open space in the United States, perhaps in the world for that matter“¹³⁰. Zwar würde, so Pei, das Dazwischen im Verhältnis zur Höhe der Gebäude unterproportioniert wirken, aber, „in a way I’m glad that it isn’t larger, because it creates a special kind of intensity here, because of this exaggerated proportion. Just as exaggeration is necessary for effect in theatre, so I think Rockefeller Center has succeeded in a way as good theatre.“¹³¹

VI.2.1 Das RKO Roxy Theatre

Nicht nur die Gesamtarchitektur des Centers wurde wiederholt mit einem solchen Rekurs auf theatrale Assoziationen interpretiert.¹³² Theater waren vielmehr von vorneherein ein wesentlicher Bestandteil der Bauplanungen. Schon der Vertrag mit der Radio Corporation of America, der im Juni 1930 unterzeichnet wurde, legte den Bau von vier Aufführungshäusern fest, von denen jedoch letztlich nur zwei realisiert wurden.¹³³ Ein Jahr später begannen fast zeitgleich an der Sixth Avenue die Bauarbeiten am RKO Roxy Theatre, in dem bis zu 3.500 Zuschauer Platz finden sollten, sowie an der fast 6.000 Plätze fassenden Radio City Music Hall. Im kleineren dieser beiden Aufführungshäuser, dem RKO Roxy, sollten Edward Steichens der Luftfahrt gewidmete *photomurals* schließlich für Aufsehen sorgen.¹³⁴

130 I.M. Pei, *Open Space* [1970], zitiert nach: Walter H. Kilham, Jr., *Raymond Hood, Architect: Form Through Function in the American Skyscraper*, New York 1973, S. 170.

131 Ebd.

132 Vgl. hierzu Alan Balfours Buch, das den Untertitel *Architecture as Theater* trägt: Balfour 1978.

133 Vgl. ebd., S. 21.

134 Dass Edward Steichen *photomurals* im Raucherzimmer des RKO Roxy Theatre realisieren würde, verkündeten die Verantwortlichen des Bauprojekts offenbar erstmalig am 20. November 1932 der Presse. Am darauffolgenden Tag schrieb die *New York Times* unter der Überschrift *New Theatre Adds Novel Photo Murals*: „Smoking Room of Playhouse in Radio City Will Have Walls Depicting Rise of Aviation.“ Somit wurde auch bereits die Thematik von Steichens *photomurals* benannt. Diese seien, so die *New York Times*, „[a] novel idea in room decoration [...]“. Siehe: Anon., *New Theatre Adds Novel Photo*

Im Gegensatz zur Radio City Music Hall war das RKO Roxy Theatre von vorneherein als Kino geplant, wenngleich als Bestandteil der Filmvorführungen auch Bühnenshows zur Aufführung kommen sollten. Dieses zweite Theater des Rockefeller-Center-Komplexes sollte dabei den neuen Anforderungen des noch jungen Tonfilms entsprechen, so hieß es bereits 1930 in der *New York Times*, als „a theatre built for the opportunities that sound has brought to the motion picture and the possibilities that may flow from further technical developments“¹³⁵. Namensgeber des Theaters war, neben der RKO-Corporation, der Filmtheatermanager Samuel L. „Roxy“ Rothafel, dessen Namen zu diesem Zeitpunkt bereits das zuvor von ihm geleitete Roxy Theatre trug, das erst 1927 an der Seventh Avenue, nördlich des Times Square, als damals größter Filmpalast der Welt, eröffnet hatte.¹³⁶ Aus dem Wechsel von Samuel L. „Roxy“ Rothafel zum Rockefeller Center ergaben sich Streitigkeiten um die Namensrechte, die dazu führten, dass das zum Rockefeller Center gehörende RKO Roxy 1933 seinen Namen in RKO Center Theatre ändern musste, bevor es schließlich ab 1934 nur noch unter der Bezeichnung Center Theatre firmierte. Als Einziges der ursprünglich zum Rockefeller Center gehörenden Gebäude wurde das Center Theatre 1954 abgerissen, es musste einem weiteren Bürogebäude weichen. Ein Problem für das Aufführungshaus war schon kurz nach seiner Eröffnung im Dezember 1932 die Konkurrenz zur größeren Radio City Music Hall, in der – nach dem erfolglosen Versuch von Roxy, hier eine neue Form der Varieté-Show zu etablieren – ebenfalls Filmvorführungen gezeigt wurden: „With the decision to show movies in both theaters, the Center Theater was put at an extreme competitive disadvantage from which it never recovered.“¹³⁷

Während der Bühnensaal der Radio City Music Hall, die auch als „show place of the nation“¹³⁸ bekannt wurde, mit den an einen Sonnenuntergang erinnernden, goldenen Proszeniumsbögen noch die Pracht des *Art Déco* entfaltete, wurden in zeitgenössischen Beschreibungen des RKO Roxy Theatre von vorneherein nicht nur der intime Charakter, sondern auch die moderne Schlichtheit und Geradlinigkeit von Architektur und Dekor betont. Schon das Foyer des RKO Roxy (Abb. 86), hieß es in den Werbematerialien der Rockefeller-Center-Gesellschaft, „strikes the note of beauty and simplicity

Murals, in: *The New York Times*, 21. November 1932, S. 20. Aus dem Manuskript seiner Radioansprache geht allerdings hervor, dass Steichen sich zunächst für das Rockefeller Center mit Plänen trug, hier *photomurals* mit dem Thema der Konstruktion des Bauprojekts selbst zu realisieren, „making not only vivid decoration but creating a living factual document.“ Siehe: Steichen, *Photo Murals* 1932, S. 6.

135 *The New York Times*, 17. Juni 1930, S. 14.

136 Vgl. hierzu vor allem die 2014 veröffentlichte, erste ausschließlich Roxy gewidmete Publikation von Ross Melnick, *American Showman: Samuel „Roxy“ Rothafel and the Birth of the Entertainment Industry, 1908–1935*, New York 2014; sowie: Ben M. Hall, *The Best Remaining Seats: The Story of the Golden Age of the Movie Palace*, New York 1961.

137 Balfour 1978, S. 97.

138 Rockefeller Center 1933.

Abb. 86: Corbett, Harrison & MacMurray, Hood & Foulhoux und Reinhard & Hofmeister (Architekten), Eugene Schoen (Innenausstattung), RKO Roxy Theatre, 1932, Ansicht des Foyers, New York, Foto: Irving Browning



which prevails in this intimate motion picture house¹³⁹. Die *New York Sun* stellte im November 1932 im Rahmen eines ausführlichen Berichts über das Theater ebenfalls „its restraint, simplicity and beauty of design and coloring“¹⁴⁰ heraus. Das von Roxy kreierte Aufführungshaus könne aufgrund seines modernen Designs gar als Ausdruck des US-amerikanischen Geistes gelten. Das Theater sei

„an inspiring stride forward in architectural creation that expresses the American spirit. If it is not what America is today, then it is, at least, an expression of American aspiration, an expression of what America is going to be. The theater is a glimpse into a glorious future for the city of New York and for the country, and there is every possibility that there never will be a reason for any hand to tear one thing out of it and put something new in its place, unless it is some undreamed-of mechanical device for the projection room.“¹⁴¹

Wie bei allen anderen Bauten des Rockefeller-Center-Komplexes war die Fassade des RKO Roxy mit glatten Indiana-Kalksteinplatten verkleidet (Abb. 87). In vielerlei Hinsicht spiegelte das Theater die größere Radio City Music Hall.¹⁴² So zeichnete die Fassaden beider Theater ein tief liegendes, horizontal über Eck verlaufendes Vordach aus.

139 Ebd.

140 Edmund Gilligan, Roxy Presents New Mood, in: *The New York Sun*, 29. November 1932, S. 29.

141 Ebd.

142 „For a time the two theatres complemented each other. Not only did their presentations match, so did their marquees. Both had huge lobbies, lounges, and foyers, and each had three balconies. Their stages could be raised and lowered in sections or revolve as one giant turntable. The orchestra platforms could travel on or under the stages, both of which were framed by huge contour curtains taking any of two hundred possible shapes.“ Nicholas van Hoogstraten, *Lost Broadway Theatres*, New York 1991, S. 247.



Abb. 87: Corbett, Harrison & MacMurray, Hood & Foulhoux und Reinhard & Hofmeister (Architekten), RKO Roxy Theatre, 1932, Außenansicht, New York, Foto: Irving Browning



Abb. 88: Corbett, Harrison & MacMurray, Hood & Foulhoux und Reinhard & Hofmeister (Architekten), RKO Roxy Theatre, 1932, Fassade an der 49. Straße, New York, Foto: Irving Browning

Dieses zierte, ebenso wie die vertikal darüber angebrachten Metallschilder, der Name des jeweiligen Hauses in Neonschrift. Die an der 49. Straße gelegene Gebäudeansicht des RKO Roxy wurde des Weiteren von fünf schlichten, bis zum Boden reichenden Fenstern dominiert, die sich plan in die Fassade einfügten (Abb. 88). Über diesen prangte eine Allegorie im metallenen Flachrelief der US-amerikanischen Künstlerin Hildreth Meière, die den Titel *Radio and Television Encompassing the Earth* trug und als applizierter Bauschmuck die Flächigkeit der Fassade durchbrach.

Verantwortlich für die Innenraumgestaltung des RKO Roxy war der in New York geborene Designer Eugene Schoen, der zu diesem Zeitpunkt als Professor für Innenarchitektur an der New York University tätig war.¹⁴³ Während Schoen den Eingangsbereich des Theaters (Abb. 89) mit den drei Ticketschaltern noch in opulentem Gold gestaltete, wurde das auf diesen folgende, von Silber- und Brauntönen dominierte große Foyer (Abb. 86) von Walter Rendell Storey in der *New York Times* als „subdued

¹⁴³ Vgl. Walter Rendell Storey, *Modern Decorations on a Grand Scale*, in: *The New York Times Magazine*, 25. Dezember 1932, S. 12 und S. 15, hier: S. 12.



Abb. 89: Corbett, Harrison & MacMurray, Hood & Fouilhoux und Reinhard & Hofmeister (Architekten), Eugene Schoen (Innenausstattung), RKO Roxy Theatre, 1932, Ansicht des Eingangsbereichs, New York, Foto: Irving Browning

and restful“¹⁴⁴ beschrieben. Seine elegante Zurückhaltung und die „striking contour of the room“, herbeigeführt durch die kurvierte Linienführung der mit Holzfunier verkleideten Wand, die sich gegenüber der fünfteiligen Fensterfront befand, verleihe dem Foyer eine „decidedly modern air“¹⁴⁵. „Roxy“ Rothafel selbst bezeichnete die *Europa* – seit 1930 der schnellste Ozeandampfer auf der Transatlantikroute zwischen dem europäischen Kontinent und den USA, dessen Oberdeck zudem über eine Katalpultvorrichtung für ein Schwimmerflugzeug verfügte – als Hauptinspirationsquelle für die Innenraumgestaltung des RKO Roxy.¹⁴⁶ Edmund Gilligan von der *New York Sun* fasste seinen Eindruck beim Besuch des Filmtheaters daher mit den Worten zusammen: „One felt as if the visit had been to a crack liner, a new steamship in the modern style, streamlined, compact, intimate and rich and warm.“¹⁴⁷

Auch der Zuschauerraum des RKO Roxy zeichnete sich durch geschwungene Wände aus, die mit Mahagoni verkleidet waren, an der Decke waren als einziger Schmuck kreisrunde Halbreiefs mit mythologischen Figuren angebracht.¹⁴⁸ Henry McBride von der *New York Sun* lobte diesen weitgehenden Verzicht auf eine Ornamentierung

144 Ebd.

145 Ebd.

146 Vgl. Gilligan 1932.

147 Ebd.

148 Vgl. für die wohl ausführlichste zeitgenössische Beschreibung des Theaters: Clute 1933, S. 8–21.

ausdrücklich, indem er über den Vorführsaal des RKO Roxy befand, „the absence of fussy ornament is a great comfort“¹⁴⁹. Mit dieser zurückhaltenden Ausstattung setzte sich das Theater dezidiert von dem ebenfalls unter dem Namen Roxy firmierenden Filmpalast – aufgrund seiner Architektur auch als „the Cathedral of the Motion Picture“ bezeichnet – in der Nähe des New Yorker Times Square ab, dessen goldener, spanisch-inspirierter Vorführsaal ausgesprochen prunkvoll war.¹⁵⁰ Philippa Gerry Whiting verglich 1933 im *American Magazine of Art* beide Filmtheater miteinander und befand bezüglich des RKO Roxy:

„The restraint and genuine distinction of the decorative scheme [...] are amazing when one realizes the few short years that separate it from the red and gold and glitter of the first Roxy theatre. It is not due only to the fact that it is modern and therefore requires greater simplicity: there is endless room for bad taste in modern design as in any other, and here it has somehow been avoided. The result is distinctly satisfying, warm, vital, and harmonious. The auditorium, with the almost circular sweep of balconies answered by the curve of the walls in masterly balance and proportion, is excellent.“¹⁵¹

Pracht verströmte im Zuschauerraum des RKO Roxy einzig der dreistufige, sechseinhalb Tonnen schwere Kronleuchter. Dieser, so verkündete die Zeitschrift *Variety*, könne als der größte der Welt gelten.¹⁵² Mit einem Durchmesser von neun Metern biete er Raum für fünf Elektriker sowie für zusätzliches Scheinwerferequipment.¹⁵³ Auch auf tontechnischem Gebiet setze das RKO Roxy als Filmtheater neue Maßstäbe. Dank der neuesten Innovationen der involvierten Toningenieure, so hieß es in *Variety*, sei ein Charakteristikum des Auditoriums „a sound-perfection never before achieved“¹⁵⁴.

VI.2.2 Die künstlerische Ausstattung des RKO Roxy Theatre

Die Innenraumgestaltung des RKO Roxy zeichnete sich durch ein übergreifendes Farb- und Dekorationsschema aus, dem sich alle Räume des Theaters unterordneten: „Passing from room to room in this theatre“, hieß es in *Variety*, „the visitor is aware of a decorative treatment which relates each interior to the scheme of the whole, and, at the

149 Henry McBride, Modern Art Put to Test in Roxy Movie House and Music Hall, in: *The New York Sun*, 17. Dezember 1932, The Museum of Modern Art Archives, New York, USA, VII.C.10.

150 Hall bezeichnet das Theater als „a little bit of Salamanca on Seventh Avenue.“ Hall 1961, S. 123. Das Roxy wurde 1960 abgerissen.

151 Philippa Gerry Whiting, Rockefeller Center Début, in: *The American Magazine of Art* 26:2 (Februar 1933), S. 77–86, hier: S. 77.

152 Vgl. Anon., RKO Roxy Theatre in Radio City, in: *Variety*, 20. Dezember 1932, S. 90–91, hier: S. 91.

153 Vgl. Anon., Interesting Facts about the Radio City Theatres, in: *Variety*, 20. Dezember 1932, S. 94–95, hier: S. 95.

154 *Variety*, 20. Dezember 1932, S. 90.



Abb. 90: Corbett, Harrison & MacMurray, Hood & Fouilhoux und Reinhard & Hofmeister (Architekten), Eugene Schoen (Innenausstattung), RKO Roxy Theatre, 1932, Lounge im 3. Obergeschoss, Ansicht mit dem Charles Lindbergh gewidmeten Wandbild, New York, Foto: Frank F. Evans

same time, achieves an individual effect. The colors of the carpeting, the wall treatment, and the fabrics have been the means of relating the interiors to one another.¹⁵⁵ Silber, Grau, Schwarz, Blau und Braun waren die dominierenden Farbtöne, kräftige Akzente wurden – etwa auf den Säulen der Mezzaninlounge oder auf den mit Leder verkleideten Türen des Auditoriums – mit Zinnoberrot gesetzt. Eine silberne Tapezierung beispielsweise kam als verbindendes Element an den Wänden der Lounges in den beiden Obergeschossen ebenso zum Einsatz wie an den Wänden der Treppen und Korridore, die diese miteinander verbanden. Im zweiten Obergeschoss bildete diese demnach auch den Hintergrund für das Wandbild von Hugo Gellert (Abb. 62). Im dritten Obergeschoss hingegen wurde auf silberfarbenem Untergrund den „outstanding men of the Twentieth Century“ Tribut gezollt, „in simplified designs and abstractions“¹⁵⁶. Die Namen von Eastman, Lindbergh, Peary, Byrd, Marconi und Muybridge wurden zu diesem Zweck in Zinnoberrot auf die Wände aufgebracht, anstatt diese Persönlichkeiten in Porträtform zu würdigen (Abb. 90).¹⁵⁷ Diese auf die Linie und auf eine abstrakte

155 Anon., RKO Roxy Theatre Decoration, in: *Variety*, 20. Dezember 1932, S. 121.

156 Clute 1933, S. 21.

157 Vgl. ebd.



Abb. 91: Corbett, Harrison & MacMurray, Hood & Fouilloux und Reinhard & Hofmeister (Architekten), Eugene Schoen (Innenausstattung), RKO Roxy Theatre, 1932, Grand Lounge, New York, Foto: Irving Browning

Rhythmisierung abhebende Gestaltung entspricht der abstrahierenden Tendenz, die sich allgemein im Ausstattungsstil des Theaters widerspiegelt.

Dem reduzierten, sich durch eine klare Linienführung auszeichnenden Innenraumdesign des RKO Roxy Theatre entsprach die künstlerische Ausstattung des Theaters, die – wie auch in den anderen Gebäuden des Rockefeller Center der Fall – von vorneherein als Teil eines Gesamtkonzepts geplant war und sich harmonisch in dieses einfügen sollte: „Murals and other features were designed as part of the general decorative scheme.“¹⁵⁸ Farbigkeit und Form der installierten Kunstwerke korrespondierten mit der Ausstattung des jeweiligen Raums und strichen dabei gleichzeitig das heraus, was die Zeitschrift *Variety* als dessen „individual effect“¹⁵⁹ bezeichnete. In der großen, etwa achtzig Plätze fassenden Hauptlounge des Theaters (Abb. 91) etwa, zu der eine Treppe vom großen Foyer aus hinunterführte, war ein sich mit dem Thema Sport befassendes

158 *Variety*, 20. Dezember 1932, S. 121.

159 Ebd.



Abb. 92: Corbett, Harrison & MacMurray, Hood & Fouilhoux und Reinhard & Hofmeister (Architekten), Eugene Schoen (Innenausstattung), RKO Roxy Theatre, 1932, Women's Lounge, Ansicht mit Maurice Heaton's *Glass Mural*, New York

Wandbild des kanadischstämmigen Künstlers Arthur Crisp angebracht, „executed in plaster with incised outlines and slightly modeled surfaces“¹⁶⁰, dessen weiß-braun-gelbliche Farbpalette in der ledernen Wandverkleidung wieder aufgegriffen wurde.

VI.2.3 „Something any American can justly be proud of“ – Luftfahrt als Thema nationaler Selbstdarstellung

Unmittelbar angrenzend an die Hauptlounge des Theaters befanden sich der Powder Room für die Damen und die Smoking Lounge für die Herren. Ersteren schmückte ein gläsernes Wandbild von Maurice Heaton, das von hinten beleuchtet wurde und im Raum die Wirkung eines Fensters entfalten sollte (Abb. 92).¹⁶¹ Zum Thema hatte es den Atlantikflug von Amelia Earhart und war damit, neben Steichens *photomurals* für die

¹⁶⁰ Clute 1933, S. 19.

¹⁶¹ Vgl. ebd.



Abb. 93: Ernest Montaut, *Grande Semaine d'Aviation de la Champagne, Reims du 22 au 29 août 1909*, Poster

Raucherlounge, die zweite der Luftfahrt gewidmete Wanddekoration im RKO Roxy Theatre. Earhart hatte im Mai 1932, als erste Frau und als erst zweiter Mensch nach Charles Lindbergh, den Atlantik im Alleinflug überquert. Heatons Wandbild kann als Hommage an dieses Ereignis gelten, allerdings war es, so merkte Eugene Clute im *Motion Picture Herald* an, als „an envisionment of that achievement rather than a pictorial representation“¹⁶² konzipiert. Dominiert wurde Heatons Wandbild von horizontalen, von links nach rechts verlaufenden Linien und Wellen, die nicht nur Wasser, sondern augenscheinlich auch Geschwindigkeit und Dynamik von Earharts Flug symbolisieren sollten. Die vergleichsweise kleine Darstellung des Flugzeugs zeichnete sich in der oberen Bildmitte vom Himmel ab. Eine weibliche Beobachterin des Ereignisses hingegen war auf der linken Seite recht prominent ins Bild gesetzt. Der New Yorker Skyline zugewandt stand sie mit dem Rücken zu den in diesem Raum dezidiert weiblichen Betrachterinnen des Wandbildes, Haartracht und Kleidung ließen sie ausgesprochen feminin wirken. Damit hob sie sich deutlich vom burschikosen Auftreten der Flugpionierin Earhart ab, die auf dem Wandbild selbst nicht zu sehen war. Die Darstellung einer weiblichen Beobachterin, die vom Boden aus die Geschehnisse am Himmel nachverfolgt, erinnert an die von Julie Wosk angeführten Beispiele aus der Bildwerbung des frühen 20. Jahrhunderts, wie dem Werbeplakat für die *Grande Semaine d'Aviation* in Reims von 1909 (Abb. 93) oder dem Werbeposter von 1924 für den US-amerikanischen Luftpostdienst (Abb. 94), die eine weibliche Distanz zur Technik suggerieren.¹⁶³

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Vgl. Julie Wosk, *Women and the Machine: Representations from the Spinning Wheel to the Electronic Age*, Baltimore/London 2001, S. 159 sowie Tafel 30.



Abb. 94: Fred Kulz, Poster für den US-amerikanischen *Air Mail Service*, um 1923, Smithsonian's National Air and Space Museum, Washington, D.C., Poster Collection

Anders als Heaton's abstrahierendes Wandbild aus Glas, das nur eine Wand im Raum ausfüllte – wenngleich es auf der gegenüberliegenden Raumseite durch einen Spiegel eine visuelle Dopplung erfuhr –, waren Edward Steichens *photomurals* in dem ebenfalls an die Hauptlounge anschließenden Raucherzimmer den Raum umlaufend auf die Wände aufgebracht (Abb. 95). In Form einer Fotomontage zeigte Steichen hier die Vielschichtigkeit des Themas Luftfahrt auf. Fotografien von Piloten und Passagier*innen – mal im Porträt, herangerückt an den Betrachter,¹⁶⁴ mal in Ganzkörperansicht vom Betrachter entfernt und nicht individuell in Erscheinung tretend – wurden von Steichen dafür ebenso verwendet wie Detailaufnahmen von Flugzeugteilen, von Propellern, Tragflächen und Heckflossen. Ein Porträt des Luftbildfotografen Albert W. Stevens und eine Aufnahme der Gebrüder Wright auf dem Flugfeld von Kitty Hawk – Steichen griff hier auf fotografisches Fremdmaterial zurück, indem er eine von John Thomas Daniels, Jr. gemachte Fotografie von 1903 verwendete¹⁶⁵ – waren an der

164 Weil im Fall der Raucherlounge von einem männlichen Betrachter auszugehen ist, der von Steichen adressiert wurde, wird der Betrachter im Folgenden maskuliniert.

165 Nicholas Ház bezeichnete das Foto des Pionierflugs der Brüder Wright in *American Photography* als „an old snapshot by an unidentified news photographer.“ Nicholas Ház, Steichen's Photo-Murals at New York's Radio City, in: *American Photography* 27:7 (Juli 1933), S. 404–408, hier: 404 (im Folgenden: Ház



Abb. 95: Edward Steichen, *photomurals*, 1932, Raucherlounge des RKO Roxy Theatre, Radio City, New York

Stirnseite des Raums angebracht (Abb. 96). Auf der gegenüberliegenden Seite hingegen erzeugte Steichen mittels Spiegelung und Vervielfältigung kleiner sowie großformatiger Flugzeugdarstellungen ein ausgesprochen dekorativ wirkendes Muster (Abb. 97). Diese Multiplikation von Motiven verbildlicht die mit dem Seriellen verbundene Vorstellung von maschineller Produktion. Gleichzeitig erinnert die geometrische Anordnung der Flugzeuge auf der Wand an die in Formationen fliegenden Kriegsbomber, über die als Mittel einer seit dem Ersten Weltkrieg zunehmend industrialisierten Form der Kriegsführung zu Beginn der 1930er Jahre in der Presse vielfach berichtet wurde (Abb. 98 und Abb. 99).¹⁶⁶ Auf einer zeitgenössischen Notiz in Steichens Archiv im Museum of Modern Art, die die für die *photomurals* verwendeten Fotografien stichpunktartig beschreibt, werden die dargestellten Piloten fast ausschließlich als „army men“¹⁶⁷ bezeichnet, was darauf schließen lässt, dass dieser Aspekt einer militärischen Wehrhaftigkeit für Steichens Wandbildfries eine nicht zu unterschätzende Rolle spielte.

1933a). Tatsächlich wurde, so soll hier korrigiert werden, das Foto mit der Kamera der Wrights von John Thomas Daniels, Jr. aufgenommen, der den ersten Flugversuchen der Brüder am 17. Dezember 1903 beigewohnt hatte. Die von Steichen verwendete Fotografie dokumentiert den ersten der vier Versuche, bei dem das Flugzeug lediglich 12 Sekunden in der Luft geblieben war. Vgl. Tom D. Crouch, *A Dream of Wings: Americans and the Airplane, 1875–1905*, erw. Neuaufl., New York/London 2002, S. 303.

¹⁶⁶ Vgl. Anon., Sham WAR Demonstrates New Air Attack Strategy, in: *Modern Mechanics and Inventions* (Juli 1931), S. 44–50, S. 192–193, S. 204–205; sowie: Anon., Youngest Air Squadron Is Navy's Safest, in: *Popular Science Monthly* (März 1931), S. 36.

¹⁶⁷ Siehe: Anon., Handschriftliche Notiz zu Edward Steichens *photomurals*, undatiert, The Museum of Modern Art Archives, New York, ESA, VII.C.5.



Abb. 96: Edward Steichen, *photomurals*, 1932, Raucherlounge des RKO Roxy Theatre, Radio City, New York, Foto: Irving Browning

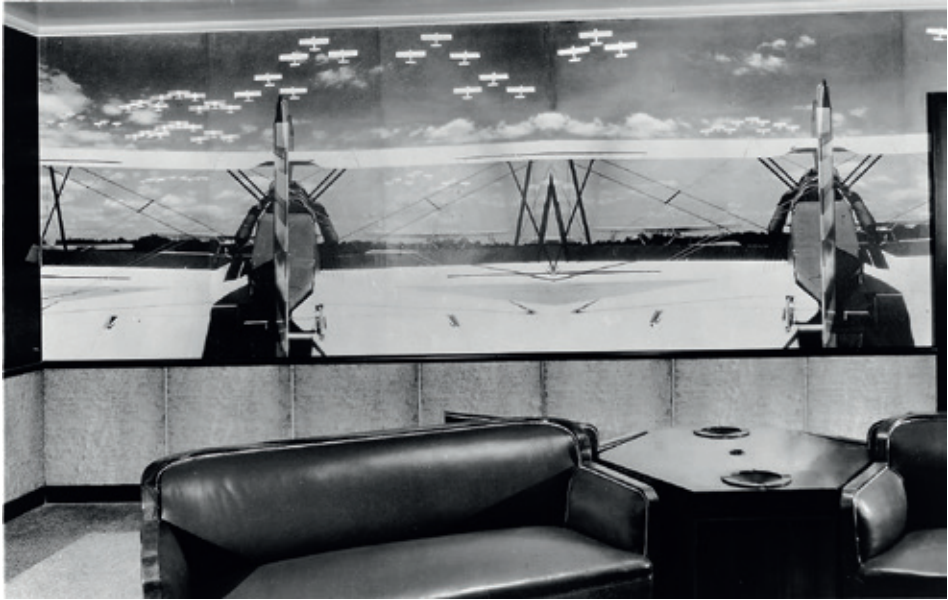


Abb. 97: Edward Steichen, *photomurals*, 1932, Raucherlounge des RKO Roxy Theatre, Radio City, New York

Fanden sich in der Architektur des RKO Roxy allgemein – ausgehend vom Auditorium – durchaus geschwungene Wandverläufe, so verfügte die Smoking Lounge im Untergeschoss über einen rechteckigen Grundriss, der an einer Seite mit abgeschrägten Ecken schloss. Durch die Art der Anbringung der *photomurals* hatte der Betrachter jedoch trotzdem das Gefühl, den Eindruck einer Rundumansicht zu erhalten, die der eines Panoramas ähnelte.¹⁶⁸ Angebracht waren die *photomurals* auf halber Höhe im Raum, „above a wainscoting of light colored wood with a black base“¹⁶⁹. Die Wandver-

168 Das erste Panorama in Nordamerika war 1795 in New York zu sehen. Im Oktober 1804 eröffnete hier schließlich das erste feststehende Panoramagebäude. Anders als in Europa erwies sich diese Bildform in den USA jedoch als weitaus weniger erfolgreich, was laut Stephan Oettermann auf zwei Gründe zurückzuführen sei. Der erste betraf die Themenwahl für die Rundgemälde, die den US-Amerikaner*innen offenbar zu rückwärtsgewandt erschien: „Amerika [...] interessierte sich nicht für Versailles oder in Trümmern liegende antike Städte. Amerika interessierte sich für Amerika, für das Amerika, das es zu erobern galt.“ Stephan Oettermann, *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt a. M. 1980, S. 258. Zum anderen sei das optische Bedürfnis der US-Amerikaner*innen mit einer 360°-Rundumansicht allein nicht zu befriedigen gewesen. Hier entwickelte sich daher der Typus des *Moving Panorama*, das die Ansicht aus dem Fenster eines Eisenbahnwagens gewissermaßen vorwegnahm und zudem dem Wunsch nach einer größeren Mobilität und Flexibilität nachkommen konnte. Vgl. ebd., S. 258–260.

169 Clute 1933, S. 21.



Abb. 98: Sham WAR Demonstrates New Air Attack Strategy, in: *Modern Mechanics and Inventions* (Juli 1931), S. 44



Abb. 99: Youngest Air Squadron Is Navy's Safest, in: *Popular Science Monthly* (März 1931), S. 36

kleidung, bestehend aus einer Vertäfelung aus hellem Holz mit schwarzen Zierleisten, korrespondierte so mit dem Schwarz-Weiß der Fotografien. Eine deutlich markierte Begrenzung erhielten die *photomurals* dabei nur an ihrer unteren Seite, oben hingegen schlossen sie, ohne sichtbare Rahmung, mit der Decke ab. Die Wand erfuhr durch die Fotografien zweifellos eine Dynamisierung, sodass eine Kurvierung des Raums suggeriert wurde – insbesondere in dem Raumteil, dessen Abschluss nicht durch rechte Winkel geformt wurde. Auf dieser Raumseite unterstützten die gespiegelten Wright Whirlwind-Flugzeugmotoren,¹⁷⁰ die über dem Porträt des Luftbildfotografen Stevens eine Bogenform bildeten, zusätzlich den Eindruck einer Raumkurve (Abb. 95). „The theme,“ schrieb daher auch Edward Alden Jewell in der *New York Times*, „is carried round the room in unbroken sequence, and here, for once is a mural that does not strike one as purely incidental to a larger decorative scheme.“¹⁷¹ Betrachte man die „art features and decorations“ beider Theater in ihrer Gesamtheit, so ließe sich Jewell zufolge ohne zu zögern festhalten, „that the men’s lounge in the smaller RKO-Roxy theatre is by far the most successful room“¹⁷². Gegenüber der MoMA-Ausstellung einige Monate zuvor sei hier ein weiterer Fortschritt gelungen:

„[The room’s] photo-murals by Edward Steichen, which tell the story of aviation, represent an achievement quite in advance of anything shown in the photo section of the last season mural show at the Museum of Modern Art. What then was still experimental is now in a position to prove that the medium, when handled by a master like Steichen, can be used with fine effect in mural work.“¹⁷³

Die im Rockefeller Center realisierte Wandarbeit hat mit dem im MoMA präsentierten Entwurf Steichens tatsächlich auf den ersten Blick wenig gemein. Während er im MoMA die George-Washington-Bridge, aus extremer Untersicht aufgenommen, als einzelne, architektonisch gerahmte Bildtafel zeigte, entfernte Steichen sich im RKO Roxy von diesem Modell und realisierte – da sich das moderne, auf applizierten Bauschmuck fast gänzlich verzichtende Interieur des Filmtheaters dafür anbot – einen Bildfries, der, anders als El Lissitzkys vier Jahre zuvor ebenfalls als Fries gestaltetes *Fotofresko*, rings um den Raum verlief (Abb. 100). Durch diese Art der Installation setzte der Fotograf, anders als im MoMA, nicht mehr auf die Vertikalität des Bildes und die kontemplative Versenkung der Betrachter*innen, sondern betonte die Horizontale. Zwar erinnerten seine den Raum umlaufenden *photomurals* dabei an ein Panorama, jedoch wurde die Wand hier, durch

170 Der Motorentyp ist ebenfalls den handschriftlichen Notizen in Steichens Archivalien zu entnehmen. Siehe: The Museum of Modern Art Archives, New York, USA, VII.C.5.

171 Edward Alden Jewell, Art in Review: Murals in Two Radio City Theatres Found Incidental to Decorative Scheme as a Whole, in: *The New York Times*, 14. Dezember 1932, S. 24.

172 Ebd.

173 Ebd.



Abb. 100: Edward Steichen, *photomurals*, 1932, Raucherlounge des RKO Roxy Theatre, Radio City, New York, Foto: Irving Browning

die sichtbare Verkleidung im unteren Bereich, immer noch als solche markiert und die *photomurals* erzielten nicht den hohen illusionistischen, die Wand negierenden Effekt, der dem Panorama zu eigen ist. Anders als von Jewell behauptet erzeugte Steichen hier zudem keine gänzlich ungebrochene Sequenz. Zwar gingen die einzelnen Motive rahmenlos ineinander über, jedoch wies Steichens Wandbild eine Vielzahl visueller Brüche auf, denn der Fotograf arbeitete – für ihn ausgesprochen ungewöhnlich – mit der Technik der Fotomontage. Steichens *photomurals* vereinten so verschiedene Ansichten und Perspektiven. Detailaufnahmen wechselten sich mit Fernansichten ab, Fotografien waren nicht nur nebeneinander, sondern auch übereinander montiert.

Der Vertrag, der zwischen Steichen und Schoen geschlossen wurde, datiert vom 7. Juli 1932. Insgesamt sollte Steichen für seine Arbeit 2.500 Dollar erhalten. Als Datum der endgültigen Fertigstellung, inklusive der Montage der *photomurals*, wurde der 1. September 1932 festgelegt, für jeden Tag Verspätung habe der Fotograf mit einem Betrag von 100 Dollar aufzukommen. Der Vertrag legte den Umfang von Steichens Leistungen wie folgt fest:

„The Subcontractor and the Contractor agree that the materials to be furnished and work to be done by the Subcontractor are the making, delivering and erecting photo mural enlargements of photographs taken by the Subcontractor upon consultation with the

Contractor and the Architect, to cover the four walls of this room above the dado, and such portions of the ceiling as may be desired to be treated by the Subcontractor. All work furnished in this room shall be signed by Edward Steichen, the Subcontractor.“¹⁷⁴

Der ungarischstämmige Fotograf Nicholas Ház lieferte in den Foto-Zeitschriften *American Photography* (Juli 1933) und *The Commercial Photographer* (Oktober 1933) die wohl ausführlichsten zeitgenössischen Beschreibungen von Steichens *photomurals*. In *The Commercial Photographer* erläuterte Ház den Leser*innen:

„[Steichen] selected as his theme the story of aviation, something any American can justly be proud of, and took several hundred 8×10 negatives on superpan film on the flying fields around New York. He shot pilots, mechanics, passengers, and other humans to be found on flying fields, together with hangars and airplanes of many sorts. He added a snapshot of the first flight of the Wright brothers at Kitty Hawk, a portrait of Captain Stevens, the champion aerial photographer of this country, with his camera, an aerial map of the San Francisco area with the camera which made this, and a blueprint of the best and latest airplanes. Of all this material he made a photomontage to fit the proportions and architectural scheme of the smoking room. He decided on a continuous strip, 7 feet high and at least 150 feet long, when enlarged (these numbers are only approximate). [...] He not only included a map and the blueprint, but occasionally used a negative image instead of a positive one, an expedient quite well known in cinematography, when night flyers are pictured.“¹⁷⁵

Ausdrücklich hob Ház den plastischen Effekt von Steichens *photomurals* hervor, der mit malerischen Mitteln auf diese Weise nicht hätte erreicht werden können: „Sometimes one is startled by some airplane wing apparently sticking out of the wall, right into the room. I had to go near to make sure that this was only an illusion.“¹⁷⁶

Schon der Gang durch die Tür der Smoking Lounge – die durch ein Schild mit der Aufschrift „Gentlemen“ deutlich als ein männlicher Raum markiert wurde (Abb. 101) – konfrontierte den Betrachter mit der großformatigen Darstellung eines Flugzeuges,

174 Siehe: Standard Form of Subcontract agreement between E. S. [Edward Steichen] and Eugene Schoen & Sons, Decorators, NYC, for work contracted by Rockefeller Center, Inc., 7. Juli 1932, The Edward J. Steichen papers, Richard and Ronay Menschel Library, George Eastman Museum, Box 4, Folder 2, Legal Agreements.

175 Nicholas Ház, Edward Steichen's Photo-Murals, in: *The Commercial Photographer* 9:1 (Oktober 1933), S. 14-18, hier: S. 16–17 (im Folgenden: Ház 1933b). Die *Dayton Daily News* berichtete am 5. August 1932, Steichen habe zusammen mit seinem Assistenten das Wright Field, ein nach Wilbur Wright benanntes Flugfeld in der Nähe von Riverside, Ohio besucht, um dort Aufnahmen für seine *photomurals* anzufertigen: „Steichen is photographing airplanes and airplane parts at the army air corps field.“ Während dieses Besuches führte Steichen auch Gespräche mit dem Offizier und Luftbildfotografen Albert W. Stevens, dessen Porträt er schließlich in die *photomurals* integrieren sollte: „Steichen is conferring with Capt. Albert W. Stevens, present air corps photographic ace, during his stay at Wright Field.“ Siehe: Anon., Take Wright Field Photos For Mural In Radio City, in: *The Dayton Daily News*, 5. August 1932, S. 11.

176 Ház 1933b, S. 18.



Abb. 101: Edward Steichen, *photomurals*, 1932, Raucherlounge des RKO Roxy Theatre, Radio City, New York



Abb. 102: Werbung der Texas Pacific Coal and Oil Company, in: *Aeronautics* (Februar 1930), S. 99

bei dem es sich, der Aufschrift unter dem Flügel nach zu urteilen, um einen Armee-flieger handelte. Zwei Armee-Piloten waren in der Interaktion mit diesem Flugzeug zu sehen, das dem Betrachter aus einer leichten Untersicht heraus präsentiert wurde, sodass dieser eine Position ähnlich der des unmittelbar vor der Tragfläche stehenden Piloten einnahm. Während Heaton's Wandbild in einem sehr viel handwerklicheren Medium die Frau von der Technik distanzierte – sie tritt lediglich als eine das Geschehen aus der Entfernung verfolgende Beobachterin auf –, so setzte Steichen schon im Eingangsbereich die männliche Bemächtigung des Flugzeuges in Szene, da einer der Piloten die Tragfläche des Fliegers erklommen hat. Die männlichen Identifikationsfiguren fungierten in Steichens *photomurals* nicht, wie bei Heaton, vor allem als passive Zeugen, sie griffen, sichtbar für den Betrachter, als Handelnde aktiv in das Geschehen ein. Über der durch die Wandverkleidung markierten Brüstung eröffneten sich so auch dem männlichen Besucher der Lounge Handlungsräume, in die dieser sich imaginär einbringen konnte. Angesichts der Tatsache, dass man sich für die Ausstattung der Lounge vorrangig der Nicht-Farben Schwarz und Weiß bediente, die den Blick auf das Wesentliche, auf Form und Linienführung, lenkten, kann zudem auf die in der Malerei tradierte Geschlechterkodierung von Farbe und Linie verwiesen werden. In diesem Dualismus wird die Farbe traditionell mit der Frau verknüpft und an die Materie gebunden, wohingegen die formgebende Linie männlich belegt ist.¹⁷⁷

¹⁷⁷ Vgl. hierzu: Margit Kern, *Liminale Räume. Der Hafen als Topos in der gemalten Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden*, in: *Im Dazwischen: Materielle und soziale Räume des Übergangs*, hrsg. von Isabella Augart, Sophia Kunze und Teresa Stumpf (= Schriftenreihe der Isa Lohmann-Siems

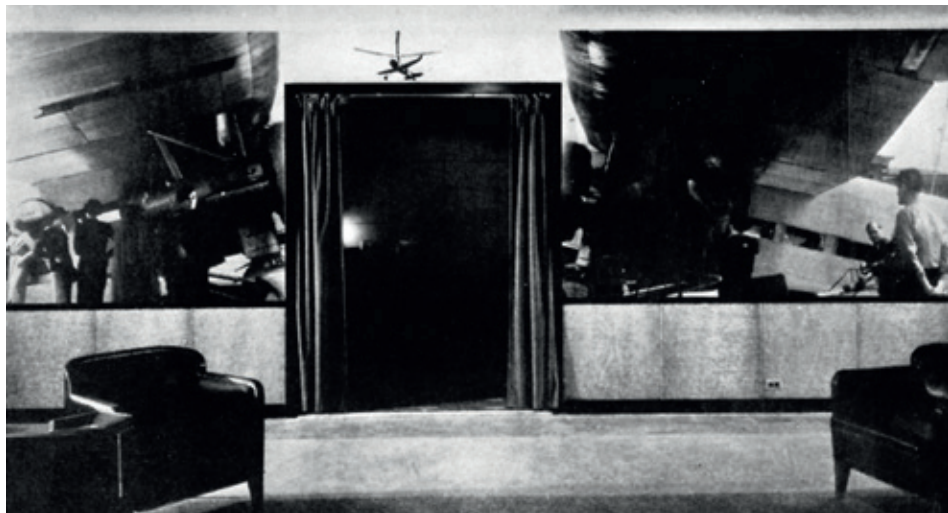


Abb. 103: Edward Steichen, *photomurals*, 1932, Raucherlounge des RKO Roxy Theatre, Radio City, New York

Auch nicht aktiv am Fluggeschehen beteiligte Passagier*innen traten in Steichens *photomurals* auf. Als allgemeine Vertreter*innen standen sie für ein „Air-Minded America“, wie es in der Bildwerbung der Zeit thematisiert wurde (Abb. 102). Der Begriff „air-minded“, für den es keine deutsche Entsprechung gibt, entwickelte sich zu einer geläufigen Bezeichnung, unter der die zunehmende Flugbegeisterung der US-Amerikaner*innen seit den 1920er Jahren gefasst wurde. Julie Wosk zufolge ließe er sich definieren als „being enthralled with the latest version of modern transport“¹⁷⁸. Auch der Betrachter von Steichens *photomurals* wurde zu einem Repräsentanten dieser Gruppe. Trat dieser etwa auf den Ausgang der Smoking Lounge zu, so fand er sich, zusammen mit einer Ansammlung männlicher und weiblicher Fluggäste, unter den Tragflächen eines Flugzeuges wieder (Abb. 103). Der Betrachter wurde damit direkt ins Bildgeschehen hineinversetzt, was sich mit dem Cover des *Aeronautics* Magazin vom Februar 1930 (Abb. 104) sowie mit einer Bildwerbung der auf die Gebrüder Wright zurückgehenden Wright Aeronautical Corporation von 1929 vergleichen lässt (Abb. 105), die ebenfalls ausschnittshaft – wenngleich hier aus einer Untersicht schräg von vorn und zeichnerisch wiedergegeben – einen Flugzeugflügel mit daneben befindlichen Passagier*innen zeigt. In der RKO Roxy Raucherlounge wurde der Betrachter dabei Zeuge, wie der offenbar

Stiftung, Bd. 13), Berlin 2020, S. 33–56; sowie: Verena Krieger, Die Farbe als „Seele“ der Malerei. Transformationen eines Topos vom 16. Jahrhundert zur Moderne, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 33 (2006), S. 91–112.

¹⁷⁸ Wosk 2001, S. 160.



Abb. 104: Cover der Zeitschrift *Aeronautics*, Februar 1930



Abb. 105: Werbung der Wright Aeronautical Corporation, in: *Aeronautics* (August 1929), S. 5



Abb. 106: Varied Loads Deemed A Help To Air Transport, in: *The New York Times*, 25. Mai 1930, S. 7 XX

Abb. 107: Future Of The Glider – By Col. Lindbergh, in: *The New York Times*, 23. März 1930, Section 10, XX

unmittelbar vor dem Abflug stehende Flieger mit Gepäckstücken beladen wird. Erhob er hingegen den Blick, so konnte er über der Tür die kleinformatige Darstellung eines bereits in den Himmel emporgestiegenen Flugzeuges entdecken. Es war nicht zuletzt diese durch einen ständigen Maßstabswechsel erzeugte Nähe- und Distanzbeziehung in Steichens *photomurals*, die dem Betrachter Bewegung suggerierte, ihn die Luftfahrt möglichst allumfassend begreifen ließ. Zu finden ist ein solcher Maßstabswechsel auch in der zeitgenössischen Presseberichterstattung zur Luftfahrt, die zudem – wie auch Steichen – mit Spiegelungen und Symmetrien arbeitete und auf diese Weise ästhetisch ansprechende Layouts erzeugte (Abb. 106). Mittelpunkt dieser symmetrisch angeordneten Form der Artikelbebilderung war dabei nicht selten das fotografische Porträt eines Piloten als Identifikations- und individualisierte Heldenfigur (Abb. 107).

Neben zeitgenössischen Presseerzeugnissen kann auch die Wandmalerei als Vergleichsmaterial herangezogen werden.¹⁷⁹ Der zuletzt angesprochene Türausschnitt (Abb. 103) von Steichens *photomurals* etwa erscheint wie eine fotografische Übersetzung

179 Vgl. zum Motiv der Luftfahrt in der US-amerikanischen Wandmalerei: Gerald Silk, „Our Future Is in the Air“, *Aviation and American Art*, in: Pisano 2003, S. 250–296, hier: S. 267 ff.



Abb. 108: Diego Rivera, *Detroit Industry*, 1932, Fresken an der Westwand, The Detroit Institute of Arts, Detroit

von Diego Riveras Fresken im oberen Teil der Westwand des Detroit Institute of Arts, mit deren Ausführung der Mexikaner ab Juli 1932 beschäftigt war (Abb. 108).¹⁸⁰ Rivera widmete sich in diesem Teil des Zyklus der Fordschen Flugzeugproduktion und setzte, wie Steichen, ein sich in der Luft befindliches Flugzeug auf den schmalen Wandstreifen über der Tür (Abb. 109). Dabei beschränkte Rivera sich nicht auf kleinformatige Darstellungen, sondern arbeitete wie Steichen mit Maßstabswechseln innerhalb desselben Bildfeldes. So stellte er links und rechts daneben die zivile und die militärische Luftfahrt in Form von gigantischen Flugzeugkörpern einander gegenüber, die – in einer leichten Untersicht dargestellt – dezidiert auf von unten heraufblickende Betrachter*innen ausgerichtet waren. Diese angepasste Perspektive „visually implies a ground line below the upper register and behind the middle register to create the illusion of a window opening out on the hangar and airfield“¹⁸¹. Während Rivera auf der rechten Seite parallel

180 Rivera hatte die planerischen Arbeiten an den Fresken bereits im Mai 1932 aufgenommen. In der Presse wird jedoch von einigen Verspätungen berichtet, bis Herman Wise in der *Detroit Free Press* am 1. August schließlich schrieb: „Rivera began the actual painting of his murals several days ago.“ Thema der Fresken, so Wise hier, sollte die Autoproduktion sein, aber auch „the sister industries that have made this City one of the important industrial centers of the world.“ Herman Wise, *Rivera Links Ancient Art with Industrial Progress*, in: *The Detroit Free Press*, 1. August 1932, S. 10.

181 Ausst. Kat. The Rouge 1978, S. 58.



Abb. 109: Diego Rivera, *Detroit Industry*, 1932, Fresken an der Westwand, Detail, The Detroit Institute of Arts, Detroit

zu den Betrachter*innen mehrere Armeemaschinen hintereinander reihte (Abb. 110), ragten auf der linken Seite die Motoren einer Fordschen Trimotor-Passagiermaschine schräg nach vorn aus dem Bild heraus (Abb. 111).¹⁸² Ford nutzte für die Produktion der Trimotor-Maschine die Wright-Whirlwind-Motoren, entwickelt von der Wright Aeronautical Corporation, die auch Steichen schräg nach oben aufragend – jedoch symmetrisch gespiegelt und damit verdoppelt – an der Stirnseite der RKO Roxy Raucherlounge in Szene setzte (Abb. 96). Rechts und links davon folgte bei Steichen jeweils die Aufnahme einer Hangartür.¹⁸³ Wie in Riveras Fresko wurde durch diese Rahmung auch in Steichens *photomurals* der Eindruck einer Fensteröffnung suggeriert.

Bereits 1930–31 hatte Thomas Hart Benton in seinen 10-teiligen Wandbildzyklus *America Today* ein Flugzeug mit demselben Motorentyp integriert, das aus dem Zentrum der bezeichnenderweise mit dem Titel *Instruments of Power* versehenen Hauptbildtafel des Zyklus nach schräg links oben geradezu herauszuschießen scheint (Abb. 112). Mittels Unschärfe deutete Benton dabei ein Drehen des Propellers an. Auch die Bildtafel mit dem Titel *The Changing West* (Abb. 113) beinhaltet kleinformatige Flugzeugdarstellungen

182 Im Katalog der Detroitter Ausstellung von 1978 ist eine Fotografie einer Trimotor-Maschine von 1929 der Ford Airplane Division im Stout Engineering Building in Dearborn, Michigan abgebildet. Dazu heißt es hier: „Ten days after Rivera arrived in Detroit, Ford unveiled its largest commercial transport plane [...] at the Ford Airport (now the Dearborn Test Area).“ Ausst. Kat. The Rouge 1978, S. 58.

183 Vgl. The Museum of Modern Art Archives, New York, ESA, VII.C.5.



Abb. 110: Diego Rivera, *Detroit Industry*, 1932, Fresken an der Westwand, Detail, The Detroit Institute of Arts, Detroit



Abb. 111: Diego Rivera, *Detroit Industry*, 1932, Fresken an der Westwand, Detail, The Detroit Institute of Arts, Detroit



Abb. 112: Thomas Hart Benton, *America Today: Instruments of Power*, 1930–31, Eitempera und Öl auf Gessogrund auf Leinen, montiert auf Holzpaneele, 233,7 × 406,4 cm, Metropolitan Museum of Art, New York



Abb. 113: Thomas Hart Benton, *America Today: The Changing West*, 1930–31, Eitempera und Öl auf Gessogrund auf Leinen, montiert auf Holzpaneele, 233,7 × 297,2 cm, Metropolitan Museum of Art

um, so konstatiert Gerald Silk „the theme of aircraft as key to America’s progress and potency“¹⁸⁴ zu unterstreichen.

Dass einzig die männlichen Protagonisten in Steichens *photomurals* als die aktiv Handelnden in Erscheinung treten, lässt an den grundlegenden Aufsatz *Visual Pleasure and Narrative Cinema* von Laura Mulvey denken – 1975 erschienen in der Zeitschrift *Screen* –, in dem Mulvey das Blickregime des klassischen Hollywood Erzählkinos analysierte: „In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female.“¹⁸⁵ Es sei der männliche Kinoprotagonist, so Mulvey, der die Handlung des Films aktiv vorantreibe und so zur Identifikationsfigur für den männlichen Zuschauer werde, während die Frau lediglich als Objekt eines männlichen Blickregimes fungiere: „As the spectator identifies with the main male protagonist, he projects his look on to that of his like, his screen surrogate, so that the power of the male protagonist as he controls events coincides with the active power of the erotic look, both giving a satisfying sense of omnipotence.“¹⁸⁶ Dieser „sense of omnipotence“ wurde im Fall von Steichens *photomurals* nicht zuletzt durch die Rundumansicht hervorgerufen, die den Betrachter selbst zum Bildmittelpunkt machte. Wenngleich dieser hier durchaus am unteren Rand des Bildes dessen Rahmung wahrnehmen konnte, so sorgten Steichens *photomurals* dennoch für eine Immersion des Betrachters, wie sie mit dem Film oder aber mit dessen massenmedialem Vorläufer, dem Panorama, ermöglicht wurde. Hier trifft, wenn auch eingeschränkt, das zu, was Ralf Schnell am Beispiel des Panoramazuschauers erläuterte:

„In einem panoramatischen Rundbau entsteht und bewegt sich unter seinen Augen, mit seinen Augen, in seinen Augen eine Realität, die ohne ihn in dieser Form nicht vorhanden wäre. Sein Blick entspricht dem eines Schwenks in der Horizontalen um eine imaginäre Achse, wie ihn später die Filmkamera vollführen wird. Der Zuschauer ist auf diese Weise buchstäblich ›im Bild‹. Er befindet sich auf einer kleinen Empore, die ihm den ungehinderten Rundblick erlaubt. Kein Rahmen, keine Bühne begrenzt den Horizont. Die Bildaufhängung und die Bildbegrenzungen oben und unten sind durch einen Schirm und andere Konstruktionselemente so geschickt kaschiert, daß der Eindruck einer höchst natürlichen Künstlichkeit entsteht [...].“¹⁸⁷

Dieses Oxymoron einer natürlichen Künstlichkeit beschreibt Mulvey auch für den Film, bei dem es ihr zufolge zu einem Verwischen der „limits of screen space“¹⁸⁸ komme,

184 Silk 2003, S. 269.

185 Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* [1975], in: *Feminism and Film Theory*, hrsg. von Constance Penley, New York 1988, S. 57–68, hier: S. 62.

186 Ebd., S. 63.

187 Ralf Schnell, *Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*, Weimar 2000, S. 35–36.

188 Mulvey 1988, S. 63.

hervorgerufen durch den entsprechenden Einsatz von Kameratechnik, Kamerabewegung und Schnitt.

Ein Verwischen der Grenze zwischen Real- und Bildraum lässt sich auch in der RKO Roxy Raucherlounge beobachten. Auch hier überlagern sich der Betrachterraum und der virtuelle Raum dahinter im Sinne von Foucaults heterotopem Kinoraum, „ein sehr sonderbarer rechteckiger Saal, an dessen Ende man auf eine zweidimensionale Leinwand einen dreidimensionalen Raum projiziert“¹⁸⁹. Wie im Kino, so wurde der Betrachter auch in der Smoking Lounge in andere „Räume“ hineinversetzt. Durch die Wandverkleidung im unteren Bereich wurde dabei eine Begrenzung markiert, die jener ähnelt, die auch die Kinoleinwand einfasst.

Auch Nicholas Ház' Bemerkung,¹⁹⁰ die Verwendung von fotografischen Negativen erinnere an kinematografische Mittel, lässt darauf schließen, dass für Steichens Konzeption der *photomurals* – für ein Kino ausgesprochen passend – filmische Dispositive eine Rolle spielten. Zudem lässt die Umsetzung der *photomurals* als Bildfries an einen Filmstreifen denken. In ähnlicher Weise, wie bei diesem Einzelkader auf Einzelkader folgt, wurde Steichens fotografisches Wandbild, das über kein narratives Zentrum verfügt, durch Flugzeugteile, wie die schwarz-weiß gestreiften Heckflossen, rhythmisiert. Eine Rhythmisierung erfuhr das Wandbild auch durch die im Raum befindlichen Säulen, die – anders als bei den auf einer Erhöhung stehenden Besucher*innen des Panoramas der Fall – den Rundblick des Betrachters zunächst einmal störten. Ihre schwarze Färbung und ihre dekorative Kannelierung ließen die Säulen jedoch zu Bestandteilen des fotografischen Wandbildes werden. Wie die fotografischen Versatzstücke, so sorgten auch die Säulen für eine optische Gliederung, die den Zweck hatte, das „Dargestellte zu motivischen Einheiten“¹⁹¹ zusammenzufassen, was nicht nur an die Einzelkader eines Filmstreifens denken lässt, sondern darüber hinaus die sogenannten *panneaux* in Erinnerung ruft, die Einzelbahnen einer Bildtapete. Auch die Spiegelung und Wiederholung von Motiven sowie das Kippen von gegenständlichen Sujets in abstrakte Muster, das Steichen in den 1920er Jahren mit seinen Textildesigns für die Stehli Silks Corporation bereits erprobt hatte, verliehen seinen *photomurals* in einigen Partien den dekorativen Charakter einer Tapete. Das schwarze Leder der Sessel der Smoking Lounge, die Metalltische und der dunkel-marmorne Rauchabzug an der Kopfseite des Raums, der versehen war mit mythologischen Figuren, vermittelten dabei eine Schwere, die sich im oberen Teil der Wände ins Gegenteil verkehrte, indem der Raum sich hier in luftige Weiten aufzulösen schien. Beide Räume waren dabei unbestreitbar männlich kodiert: Der durch die *photomurals* vorgetäuschte, sich öffnende Raum des Flugfeldes, der Frauen zu passiven Randfiguren machte, mehr noch jedoch der reale,

189 Foucault 1991, S. 42.

190 Ház 1933b, S. 17.

191 Eck und Schönhagen 2014, S. 22.

mit männlich konnotierten Materialien wie Leder und Stahl ausgestattete Raum der Smoking Lounge, der Frauen gänzlich ausklammerte.

Neben filmischen Dispositiven wurden mit der räumlichen Situierung von Steichens fotografischem Wandfries in der Smoking Lounge des RKO Roxy Theatre auch Dispositive des modernen Verkehrswesens aufgerufen. Die um den Raum herumlaufenden Fotografien brachten eine Dynamik in die Innengestaltung, die, zumindest partiell, die visuelle Auflösung des raumbegrenzenden Elements Wand bewirkte. Dem Betrachter schien sich, durch die sich öffnende Wand hindurch, eine Überschau wie aus dem Tower eines Flughafens heraus zu bieten – 1929 war der weltweit erste Kontrollturm dieser Art auf dem Flughafen von Cleveland errichtet worden.¹⁹² Gleichzeitig weckte der sich an einer Seite durch abgeschrägte Ecken auszeichnende Raum Assoziationen an die Form eines Cockpits.

Zudem lassen sich Parallelen zu einem Formenvokabular ziehen, das sich bei zeitgenössischen Flughafenentwürfen bereits herauszubilden begann. In den USA hatte die Flughafenarchitektur der europäischen Entwicklung zunächst hinterhergehinkt. Zwar verdoppelte sich die Anzahl der US-amerikanischen Flughäfen 1929 beinahe, von 800 im Jahr zuvor auf 1.509, jedoch bestanden diese Anlagen zunächst, so Howard Shubert, „of little more than a flat, grassy pasture for take-offs and landings, a barn to shelter airplanes overnight, and possibly a small, temporary, one-storey structure serving as mail depot and ticket office“¹⁹³. Der 1923 nach New York übergesiedelte, in Österreich geborene Architekt Richard Neutra machte allerdings bereits Ende der 1920er Jahre einen in einer dynamischen Halbrundform angelegten Flughafen zu einem zentralen Bestandteil der von ihm entworfenen Idealstadt, die er *Rush City* taufte, „a name coined to evoke the fast pace of American life and the boom towns of legend“¹⁹⁴. Neutras *Air Transfer* (Abb. 114) – oder „Flugverkehrsumschlagplatz“¹⁹⁵ wie Neutras Mitarbeiter Harwell H. Harris in der Zeitschrift *Die Form* übersetzte – war ein kohärenter Bestandteil des Gesamtkonzepts von *Rush City* und als solcher planerisch auf die Stadt bezogen. Dezidiert wurde *Air Transfer* dabei nicht, wie der Hafen oder der Terminal in seiner eigentlichen Bedeutung, von Neutra als Endstation einer Reise definiert, sondern als

192 „The airport's 1929 observation tower was the first airport observation tower in the world and the Cleveland Municipal Airport was the first American airport to have radio communications with pilots to advise them of wind, air traffic, and field conditions.“ *Cleveland: An Inventory of Historic Engineering and Industrial Sites*, hrsg. von Daniel M. Bluestone, Washington 1978, S. 105.

193 Howard Shubert, Lloyd Wright and the Lehigh Airport Competition, in: *RACAR: revue d'art canadienne/Canadian Art Review* 16:2 (Études sur l'architecture et son environnement/Studies on Architecture and its Environment), 1989, S. 165–170 sowie 288–297, hier: S. 166.

194 Thomas S. Hines, Richard Neutra: A Chronology, in: Ausst. Kat. *The Architecture of Richard Neutra: From International Style to California Modern*, Museum of Modern Art, New York (21. Juli–12. Oktober 1982), New York 1982, S. 5–15, hier: S. 7.

195 Harwell H. Harris, Ein Amerikanischer Flughafen, in: *Die Form* 5 (1930), S. 184–185, hier: S. 184.

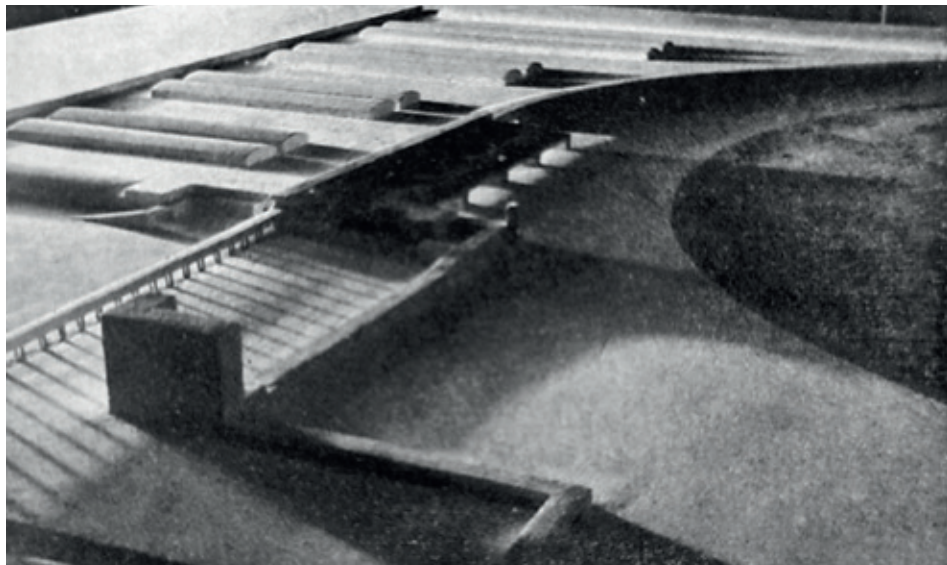


Abb. 114: Richard J. Neutra, *Rush City Air Transfer*, Luftaufnahme des Modells, Foto: Willard D. Morgan, in: Richard J. Neutra, *Terminals? Transfer!*, in: *The Architectural Record* 68:2 (August 1930) S. 103

dynamische Durchgangsstation konzipiert, als „eine Zusammenknötung von fliegendem und rollendem Verkehr aller bekannten modernen Arten“¹⁹⁶. Auch Norman Bel Geddes stellte 1932 in *Horizons* Entwürfe für Flughafen-Terminals vor, die dem von ihm bereits vorhergesehenen erhöhten Verkehrsaufkommen der Zukunft – sowohl rollender als auch fliegender Natur – gerecht werden sollten: „Where cross traffic is necessary, generous curves and clearances are provided to permit the rapid movement of traffic in every direction.“¹⁹⁷ Der ab 1936 nach Entwürfen von Ernst Sagebiel gebaute Flughafen Berlin-Tempelhof schließlich, den der Architekt Norman Foster einmal die „Mutter aller modernen Flughäfen“¹⁹⁸ nennen sollte, wurde ebenfalls in einem solchen gebogenen Schwung angelegt. Asendorf deutet in einer Gegenüberstellung an, dass dieses Design nicht zuletzt das Vorbild für die halbkreisförmige *Ehrenhalle* der nationalsozialistischen Propagandaausstellung *Gebt mir vier Jahre Zeit* 1937 in Berlin abgab (Abb. 115).¹⁹⁹ In dieser führten neun großformatige Fotografien, präsentiert als sich durch einen eingebauten Mechanismus selbst umblätternde Geschichtsbücher, die

196 Ebd. Vgl. auch: Richard J. Neutra, *Terminals? Transfer!*, in: *The Architectural Record* 68:2 (August 1930), S. 99–106.

197 Geddes 1932, S. 94.

198 Zitiert nach Asendorf 1997, S. 152.

199 Vgl. ebd., S. 151.



Abb. 115: Hans Hitzer, Woldemar Brinkmann u. a., Ausstellung *Gebt mir vier Jahre Zeit*, Ansicht der Ehrenhalle mit 9 klappbaren „Bildbüchern“ während der Eröffnungszeremonie am 30. April 1937, Berlin, Foto: Ullstein Bild/Max Ehlert

Errungenschaften und Erfolge von Hitlers Regierung vor.²⁰⁰ In den weiteren Räumen der Ausstellung wurden vor gigantischen Fotokulissen neben Arbeitsmaschinen auch Panzer, U-Boote und Flugzeuge präsentiert, die das auf den Wänden fotografisch abgebildete Kriegsgeschehen in den Raum hineinschwappen ließen und Real- und Bildraum miteinander verschränkten (Abb. 116).²⁰¹

Edward Steichen wählte mit der Geschichte der modernen US-amerikanischen Luftfahrt ein spätestens seit der Atlantiküberquerung von Charles Lindbergh ausgesprochen national konnotiertes Thema aus – „something any American can justly be proud of“ –, mit dem in den 1920er und 1930er Jahren an den *frontier*-Mythos des 19. Jahrhunderts angeknüpft wurde.²⁰² Es eignete sich somit ganz besonders, die thematische Vorgabe der Rockefeller von den „New Frontiers“ zu visualisieren. Mit Lindbergh hatte die zivile Luftfahrt, konstatiert Felix Philipp Ingold in seiner grundlegenden

200 Vgl. hierzu: Pohlmann 1988.

201 Vgl. Michael Tymkiw, *Nazi Exhibition Design and Modernism*, Minneapolis/London 2018, S. 1.

202 Vgl. hierzu: David T. Courtwright, *Sky as Frontier: Adventure, Aviation, and Empire*, College Station 2005.



Abb. 116: Besucher in der Ausstellung *Gebt mir vier Jahre Zeit*, 1937, Foto: Ullstein Bild/ Süddeutsche Zeitung Photo

Untersuchung *Literatur und Aviatik: Europäische Flugdichtung 1909–1927*, dabei einen neuen, menschlich-nahbaren Heldentypus gewonnen. Statt als „Abenteurertum“, so Ingold, habe Lindbergh die Fliegerei „als einen anspruchsvollen und verantwortungsvollen Beruf“ verstanden: „Mit Lindbergh wird der Pilot zum Schwerarbeiter, er ist Techniker und Handwerker zugleich, er bereitet seine Flüge in zahlreichen Tests planmäßig vor, Geduld, Konzentration, Intelligenz sind bei ihm höher veranschlagt als fliegerischer Mut und Übermut, sein Pflichtgefühl bewahrt ihn vor heroischen Ambitionen [...]“. ²⁰³ Die Figur Lindbergh besaß ein großes Identifikationspotenzial, insbesondere für ein männliches Publikum. Für diesen neuen Heldentypus stünde, so Ingold, nicht mehr Nietzsches Übermensch Pate, vielmehr würde in der Person Lindberghs „der Heroismus [...] demokratisiert und zivilisiert, der Held selbst ist ‚ein Mensch wie du und ich‘“ ²⁰⁴. Lindberghs Soloflug über den Atlantik, konstatiert Roger Bilstein, „could be interpreted as an aspect of the promise of the machine age while encompassing elements

203 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. 270.

204 Ebd., S. 271.



Abb. 117: Edward Steichen, *photomurals*, 1932, Raucherlounge des RKO Roxy Theatre, Radio City, New York

of the traditional concepts of the American heritage of individualism²⁰⁵. Und weiter heißt es hier:

„Lindbergh epitomized the daring pioneer, striking out alone, an underdog challenging and conquering the hostile elements of nature and escaping the limitations of society. He was the self-sufficient individual who had settled the United States – the new technological citizen cast in the mold of the independent, moral Yankee character. Lindbergh’s flight symbolized individual achievement within the framework of the age of technology. There were *new frontiers* to conquer in the contemporary world. The challenges of that world were met by society adapting itself to the technological discipline of the machine. Lindbergh’s conquest of the Atlantic became a metaphor for the mastery of the complexities of the twentieth century.“²⁰⁶

In Steichens *photomurals* wurden die Piloten mitunter derart nah an den im Raum verweilenden, männlichen Betrachter herangerückt (Abb. 117), dass auch sie zweifellos ein hohes Potenzial zur Identifikation schufen. Ihr individuelles Erscheinungsbild lässt sich dabei in einem Gegensatz sehen zur Serialität der abgebildeten Flugzeuge und Flugzeugteile. Auf unterschiedliche Weise wurde von Steichen hier die männliche

205 Bilstein 2003, S. 22.

206 Ebd. Hervorhebung durch die Autorin.

Kraft im Bewältigen der Elemente thematisiert. Ausschließlich männliche Akteure sind bei der Interaktion mit moderner Technik zu sehen, wobei sie als individuelle Figuren in Erscheinung treten, anhand derer ein neues Männlichkeitsbild konstruiert wird. Als nüchtern anpackende Mechaniker und pflichtbewusste Piloten – oftmals in Personlaunion – werden sie zu den neuen US-amerikanischen Heldentypen moderner Mobilität stilisiert.

VI.2.4 Der Blick von oben: Luftbildfotografie zwischen ästhetischem Reiz und objektivierendem Anspruch

Die moderne Luftfahrt war nicht nur ein Thema, das sich ganz besonders zur nationalen Selbstdarstellung eignete, sondern auch eines, das sich dadurch auszeichnete, dass es bereits seit seinen Anfängen fotografisch dokumentiert worden war, beginnend mit dem Pionierflug der US-Amerikaner Wright, die sich der Beweiskraft der Fotografie offenbar sehr bewusst waren. Steichen selbst war der Luftfahrt ganz besonders eng verbunden, denn während des Ersten Weltkriegs hatte der Fotograf in Frankreich die Operationen der Luftaufklärung der American Expeditionary Forces kommandiert, eine Erfahrung, die seine weitere fotografische Karriere nachhaltig prägen sollte.²⁰⁷

Mit der modernen Aviation, schreibt Ingold, sei zu Beginn des 20. Jahrhunderts „[d]er alte ikarisch-daedalische Flugmythos“²⁰⁸ realisiert worden, „und die Fliegerei wurde fortan – für lange – zum Inbegriff der wissenschaftlich-technischen Revolution, des technischen Zeitalters schlechthin [...]“²⁰⁹. Das moderne Flugwesen habe sich dabei „bald symbolisch, bald emblematisch, mit der Vorstellung übermenschlicher Erhebung und Allmacht“²¹⁰ verbunden – zwei nicht zuletzt national aufgeladene Aspekte, die sich auch in der Rundumansicht von Steichens *photomurals* widerspiegeln. Diese führten technische Errungenschaften auf dem Gebiet der Fotografie nicht nur in Form des fotografischen Wandbildes selbst vor, sondern auch durch die Integration einer Luftbildaufnahme.

207 Zur Zeit des Kriegsausbruchs residierte Steichen mit seiner Familie in Frankreich, sah sich jedoch durch die politischen Ereignisse in Europa gezwungen, nach New York zurückzukehren. Dort angekommen trat der Fotograf 1917, im Alter von 38 Jahren und ohne jegliche militärische Vorerfahrung, in die Armee ein. Steichens Armeeintritt erfolgte zu einer Zeit, als der Einsatz von Flugzeugen für die Luftaufklärung und die Entwicklung von Luftbildkameras einen Paradigmenwechsel in der Kriegsführung einläuteten: „Taking the camera aloft in World War I marked the genesis of air reconnaissance for the American military. This wartime experience would cast a long shadow over the decades that followed. Steichen found himself at the epicenter of this radical shift in intelligence gathering in 1917–1918.“ Von Hardesty, *Camera aloft: Edward Steichen in the Great War*, New York 2015, S. 2–3.

208 Ingold 1978, S. 14. Vgl. hierzu auch: Wolfgang Behringer und Constance Ott-Koptschalijski, *Der Traum vom Fliegen. Zwischen Mythos und Technik*, Frankfurt a. M. 1991, S. 121–124.

209 Ingold 1978, S. 14.

210 Ebd.

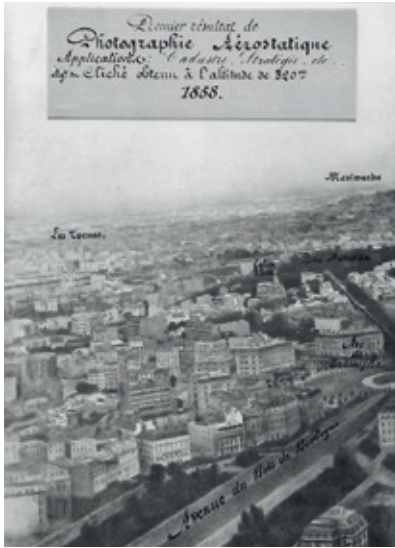


Abb. 118: Félix Nadar, *Premier résultat de Photographie aérostatique, Applications: Cadastre, Stratégie, etc. Cliché obtenu à l'altitude de 520 m, 1858*, Vergrößerung von Paul Nadar für die Pariser Weltausstellung, 1889, 43 × 31,5 cm

Durch die Eroberung des Luftraums fand in der Kunst eine Verschiebung der Perspektive statt. Der fotografische Blick von oben, den zuerst der Franzose Félix Nadar 1858 aus dem Korb eines Heißluftballons wagte (Abb. 118), war die Sichtbarmachung von etwas zuvor Unsichtbarem. Er kann damit nicht zuletzt als wegbereitend für die abstrakte Kunst gelten, wie eine Ausstellung im Centre Pompidou in Metz 2013 wohl am ausführlichsten dargelegt hat.²¹¹ Angeregt durch die Luftbildfotografie überführten die Künstler*innen zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Wirklichkeit, anstatt in zentralperspektivische Bildanlagen, zunehmend in eine horizontlose Flächigkeit. Durch die senkrechte Aufsicht war das, was „vormals strukturierte Tiefe war, [...] ornamentale Fläche geworden, in welcher sich der erste Blick so orientierungslos verliert wie in den [...] Seerosen-Bildern eines Claude Monet.“²¹²

Der Erste Weltkrieg markiert bezüglich Aviatik und Luftbildfotografie eine Zäsur, denn die zu dieser Zeit durchgeführte Luftaufklärung kann, noch vor dem Luftbombardement, als „der erste systematisch durchgeführte Einsatz des Flugzeuges überhaupt“²¹³ gelten:

„Das Flugzeug als Transportmittel und die Kamera als Informationsmittel bildeten eine Einheit, um den Raum zu erfassen – als Zielgebiet. Denn die so gewonnenen Daten

211 Vgl. Ausst. Kat. *Vues d'en Haut*, Centre Pompidou, Metz (17. Mai–7. Oktober 2013), Metz 2013.

212 Peter Bexte, Luftraum. Das Labyrinth der Welt im Blick von oben, in: *welt[stadt]raum. Mediale Inszenierungen*, hrsg. von Annett Zinsmeister, Bielefeld 2008, S. 53–66, hier: S. 61.

213 Asendorf 1997, S. 35.



Abb. 119: Edward Steichen, *Aerial Bombs Dropping on Montmedy, World War I*, ca. 1914–18, Silbergelatineabzug, 27,3 × 38,6 cm, Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C.

dienten der Vorbereitung von Bombardements und weitreichendem Artilleriebeschuß, deren Ergebnis wiederum photographisch festgehalten wurde.²¹⁴

1.300.000 Luftaufnahmen wurden in fünf Monaten aus US-amerikanischen Flugzeugen geschossen.²¹⁵ Mittels dieser wurde die fortschreitende Zerstörung am Boden dokumentiert (Abb. 119), sie waren aber auch, im Vorfeld von Luftangriffen, eine „Anleitung zum Handeln“²¹⁶. Das Resultat waren Bilder, die – trotz der verheerenden Kriegsfolgen, die sie zeigen – unzweifelhaft ästhetische Eigenschaften aufweisen, da sie die Wirkung abstrakt komponierter Malerei entfalten.

Auf die ästhetischen Qualitäten des Luftbildes setzte auch Steichen augenscheinlich mit seiner Einbeziehung eines Luftbildes der Gegend um San Francisco als Türver-

214 Ebd., S. 36.

215 Vgl. Beaumont Newhall, *Airborne Camera. The world from the air and outer space*, New York 1969, S. 55.

216 Bixte 2008, S. 57.



Abb. 120: Edward Steichen, *photomurals*, 1932, Raucherlounge des RKO Roxy Theatre, Radio City, New York

kleidung in seine *photomurals* im RKO Roxy Theatre (Abb. 120). Mit ins Bild gesetzt wird bei der von ihm verwendeten „aerial map of the San Francisco area“ dabei laut Ház auch „the camera which made this“²¹⁷. Landschaft und fotografische Technik werden somit zusammen gezeigt. Die Kamera erscheint dabei an der Stelle der Tür, die sich häufig durch dekorative Elemente auszeichnet. Der Betrachter bekommt den Eindruck einer Kassetierung.

In einem undatierten Manuskript, in dem er über die Beziehung zwischen Malerei und Fotografie reflektiert, zog Steichen selbst Parallelen zwischen Luftfotografie und abstrakter Malerei und spekulierte, Erstere sei möglicherweise als vermittelndes Glied dazu geeignet, einem nicht kunstaffinen Publikum die modernen abstrakten Tendenzen in der Malerei näherzubringen: „The public having seen the patterns of fields photographed from a plane registers this new image and when confronted with an abstract pattern in a painting revolts less and accepts it more easily for what it is, *reality seen from another point of view*.“²¹⁸ Gleichzeitig hatte die Anfertigung von Luftbildaufnahmen während des Ersten Weltkriegs den Fotografen Steichen erstmals vor die Aufgabe einer möglichst präzisen, objektivierten Erfassung der Welt mit der Kamera gestellt, womit seine fotografische Bildsprache eine entscheidende Weichenstellung erfuhr und sich weg von der Imitation impressionistischer Malerei bewegte, wie sie

217 Ház 1933b, S. 17.

218 Edward Steichen, 5-seitiges Manuskript [undatiert und unbetitelt] The Edward J. Steichen papers, Richard and Ronay Menschel Library, George Eastman Museum, Box 8, Folder 8. Hervorhebung durch die Autorin.

von den Piktorialist*innen praktiziert wurde: „Steichen wurden die Luftaufnahmen zum Katalysator einer Strategie der Bildproduktion, die [...] am Maßstab technisch-industrieller Perfektion orientiert ist.“²¹⁹

Bereits einige Monate vor dem Beginn seiner Arbeiten im RKO Roxy hatte Steichen in seiner Radioansprache für die College Art Association in Bezug auf das Medium *photomural* erklärt: „Photography is again chiseling its way into a new field and towards a new function. To those even casually interested, the various functions now performed by photography are impressive.“²²⁰ Zu den neuen fotografischen Tätigkeitsfeldern zählte Steichen hier, neben der fotografischen Wanddekoration, auch die Luftbildfotografie, wobei es nicht nur die senkrechte Aufsicht auf die Erdoberfläche war, die Steichen faszinierte: „From an aeroplane space and distances have been photographed that actually picture the curvature of the earth.“²²¹

Diese erstmalige fotografische Aufzeichnung der Erdkrümmung war 1930 Captain Albert W. Stevens gelungen, Offizier des United States Army Air Corps, Luftbildfotograf und Ballonfahrer. Die *New York Times* verkündete am 31. Dezember dieses Jahres auf ihrer Titelseite *Earth's Curve Seen In Photo From Plane* und erläuterte ihren Leser*innen, ohne diesen die Aufnahme selbst zu zeigen: „The picture was recently taken from an airplane by Captain A. W. Stevens of the United States Army, who pointed his camera in the direction of mountains 320 miles away, which were invisible to him, and made the camera ‚see‘ them by the application of super-sensitive photographic plates.“²²² Zwar würde sich die Gebirgskette auf der Fotografie, aufgenommen in Südamerika, als gerade Linie abzeichnen, „but the distant horizon line of the pampas, instead of being straight, is shown on the photograph bent slightly downward at one end, resembling a photograph of the curving edge of the moon.“²²³

In Steichens *photomurals* wurde ein Porträt des Fotografen Stevens – eingeschrieben in eine durch die gespiegelten Wright-Whirlwind-Motoren gebildete Kurvierung – an der Kopfseite des Raums mittig über die Fotografie der Gebrüder Wright auf dem Flugfeld von Kitty Hawk gesetzt (Abb. 96). Stevens Gesicht war dabei gänzlich von der Kamera verdeckt, deren Linse sich auf den Betrachter richtete und dabei dem Auge eines Zyklopen glich. Dies lässt an das von Pierre Bourdieu angeführte Zitat des französischen Kunsthistorikers Pierre Francastel denken, auf das sich Bourdieu in *Eine illegitime Kunst*, seiner Studie zur Soziologie der Fotografie, bezieht. Francastel stellte die Objektivitätsbehauptung des fotografischen Bildes in Frage, allein schon, weil

219 Asendorf 1997, S. 38.

220 Steichen, *Photo Murals* 1932, S. 1.

221 Ebd.

222 William L. Lawrence, *Earth's Curve Seen In Photo From Plane*, in: *The New York Times*, 31. Dezember 1930, S. 1, 9, hier: S. 1.

223 Ebd.



Abb. 121: Cover von Charles Cross,
*A Picture of America: The Photostory of
 America – As It Is – And As It Might Be.
 Told by the News Camera*, New York 1932

dieses das Produkt eines einzigen Objektivs sei: „Die Kamera gibt das Gesichtsfeld des Zyklopen wieder, nicht das des Menschen.“²²⁴

Die von Steichen verwendete Aufnahme Stevens' hingegen scheint eine Superiorität der Fotografie gegenüber der menschlichen Wahrnehmung zu suggerieren. Die überdimensionierte Linse ist hier an die Stelle von Stevens' Physiognomie getreten. Es kommt so zu einer Verselbstständigung des Aufzeichnungsmediums, die Kamera wird zum Akteur, ähnlich wie dies auf dem Cover des 1932 erschienenen Fotobuches *A Picture of America: The Photostory of America – As It Is – And As It Might Be. Told by the News Camera* der Fall ist, auf dem sich eine überdimensionierte Linse über einer Fotomontage erhebt, die einen Querschnitt durch das Amerika der Gegenwart abbildet (Abb. 121). Vom Traktor im rechten Bildvordergrund bis hin zu der die Darstellung überspannenden Brücke wird hier abermals Mobilität ins Zentrum des US-amerikanischen Selbstentwurfs gerückt. Die Kamera fungiert dabei, so hat Miles Orvell konstatiert, „as an overt symbol of the revelation of reality: it opens the book, like a giant eye looking down at America [...]“²²⁵. In der Depressionszeit, in der deutlich wurde, dass die Maschine die in sie gesetzten Hoffnungen in den Augen vieler enttäuscht hatte,

224 Pierre Francastel, *Peinture et Société*, Lyon 1951, S. 47. Hiert zitiert in der deutschen Übersetzung nach: Pierre Bourdieu, Luc Boltanski, u. a., *Eine illegitime Kunst: Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*, Frankfurt a. M. 1983, S. 86.

225 Miles Orvell, *The Real Thing: Imitation and Authenticity in American Culture, 1880–1940*, erw. Neuaufl. Chapel Hill 2014, S. 227.

wurde die Kamera, so Orvell, zu einem „symbol of truth“²²⁶ und war als solches – wie bei *A Picture of America* erstmalig in Buchform der Fall – der Dokumentation der harschen gesellschaftlichen Realitäten verpflichtet. Bei Steichen hingegen tritt die Kamera noch als „a symbol of man’s mastery of the machine“²²⁷ auf. Vor Stevens’ Gesicht gesetzt wird sie als Medium allumfassender Sichtbarmachung charakterisiert, sie übersteigt – etwa im Falle von Stevens’ Dokumentation der Erdkrümmung – das, was das menschliche Auge zu leisten im Stande ist. Es ist das in seiner Präzision überlegene, technisch-apparative Sehen, das hier die Wahrnehmung mit bloßem Auge ersetzt.

Dass Stevens’ Physiognomie auf der Fotografie gänzlich von der Kamera verdeckt wird, entspricht der vom Fotografen selbst offenbar präferierten Darstellung seiner Person in der Presse, wie ein Artikel in der Zeitschrift *Modern Mechanix* vom März 1930 vermuten lässt. Hier heißt es über Stevens:

„[T]he greatest flying photographer of them all is so averse to personal publicity that when he was asked for photographs to illustrate [this article] he absolutely refused to release any picture of himself save one in which his face is entirely covered by an oxygen mask, used in making the loftiest altitude pictures ever snapped.“²²⁸

Das dem Artikel beigefügte Foto von Stevens mit einer Sauerstoffmaske, die dieser für seine Flüge in großer Höhe verwendete – ja, die diese Flüge überhaupt erst möglich machte –, lässt an vergleichbare Darstellungen in Diego Riveras *Detroit*er Freskenzyklus denken, in dem gesichtslose, da Helme und Masken tragende Männer als eine Art Zwischenform von Mensch und Maschine in Erscheinung treten. Die Gasmasken tragenden Gestalten vor den Kriegsflugzeugen auf der rechten Seite der oberen Westwand (Abb. 122) weisen dabei dezidiert bedrohliche Konnotationen auf, was mit der Totenkopfdarstellung im darunter befindlichen, in Grisaille gehaltenen Bildfeld unmissverständlich ausgedeutet wird (Abb. 109). Links und rechts der Schiffe deutet Rivera hier die Verflechtungen der Industrie des Nordens mit der Landwirtschaft im Süden des amerikanischen Kontinents an, wobei er nicht nur auf deren gegenseitige Abhängigkeit verweist, sondern auch auf das Fortbestehen kolonialer Ausbeutungsmechanismen anspielt. Zudem wird diese Seite des Freskos ergänzt durch die Darstellung eines räuberischen Falken, wohingegen auf der linken Seite, unter den Fordschen Passagiermaschinen, eine Friedenstaube zu finden ist. Das Fresko spiegelt somit die Ambivalenz industrieller Entwicklungen wider.

Steichens *photomurals* hingegen lassen den Menschen – und dabei insbesondere den Mann – eindeutig über die Maschine triumphieren. Die Maschine wird zu dem

226 Ebd., S. 229.

227 Ebd.

228 Anon., *Adventuring with the Most Famous Aerial Photographer*, in: *Modern Mechanix* (März 1930), S. 52–55, hier: S. 52.



Abb. 122: Diego Rivera, *Detroit Industry*, 1932, Fresken an der Westwand, Detail, The Detroit Institute of Arts, Detroit

Werkzeug – sowohl in Form des Flugzeuges als auch in Form der Kamera –, mit dem dieser sich der Welt erst gänzlich bemächtigen, sich diese aneignen kann. An der Kopfseite des Raums wurden dabei von Steichen die persönlichen Pionierleistungen herausragender US-Amerikaner auf den Gebieten Luftfahrt und Luftbildfotografie, verkörpert durch Captain Stevens und die Wright Brüder, besonders hervorgehoben. Steichen arbeitete dabei mit einer Dreiteilung, die abermals auf die klassische Altarbildform des Triptychons verweist. Die Mitteltafel wird durch die runden Motorenblöcke gebildet, die sich aus der Bildfläche erheben und seitlich auseinanderstreben, während sich durch die mit einem Gitter versehenen Hangartüren zwei klappbare Seitentafeln und im unteren Bereich des Rauchabzugs eine Predella assoziieren lassen. Auch hier kann – wie schon im Falle von Sheelers *photomural* für die MoMA-Ausstellung – auf eine religiös konnotierte Sprache verwiesen werden, die nicht nur auf die Fordschen Produktionsstätten, sondern, wie Joseph J. Corn grundlegend untersucht hat, zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch auf die Luftfahrt Anwendung fand:

„As Americans searched for language appropriate to the excitement they felt for the airplane, they inevitably borrowed from this Christian tradition. They often spoke of themselves as ‚disciples,‘ ‚apostles,‘ and ‚prophets,‘ and thought of aviation as a ‚winged gospel‘ or ‚holy cause,‘ one that would literally transform the conditions of life.“²²⁹

229 Joseph J. Corn, *The Winged Gospel: America's Romance with Aviation*, erw. Neuaufl., Baltimore/London 2002, S. xiv.

Mit der Luftbildfotografie war eine neue Form der Weltaneignung entstanden, die sich einerseits durch eine möglichst große Genauigkeit auszeichnet, denn in ihrem praktischen Nutzen für Kartografie und militärische Aufklärung ist sie Informationsträger und verkörpert höchste mechanische Präzision. Luftbildaufnahmen würden sich somit, so konstatierte 1932 Steichen selbst, auch für die Wanddekoration hervorragend eignen, denn gegenüber den für die Wanddekoration häufig verwendeten herkömmlichen Karten hätten Luftbildaufnahmen den entscheidenden Vorteil, einen höheren Informationsgehalt zu liefern: „[A] human interest is created that would certainly make the photographic panels more fun to look at besides imparting a fabulous amount of data and information to all concerned or interested.“²³⁰ Andererseits übersetzt das Luftbild die äußere Wirklichkeit in eine abstrahierende Ästhetik und wurde bereits in der fotografischen Fachpresse der 1920er Jahre „als photographisches Kunstwerk“²³¹ anerkannt. Und zu guter Letzt wecken Luftaufnahmen, ebenso wie die Rundumsicht, bei den Betrachtenden den von Laura Mulvey für das Blickregime des klassischen Hollywoodkinos beschriebenen „sense of omnipotence“²³², der nicht zuletzt auch eine nationale Dimension hat.

Dass der Blick aus der Luft auch für die visuelle Erfassung des Rockefeller Center eine geradezu entscheidende Rolle spielt, stellte der Architekturhistoriker Sigfried Giedion schon 1941 in seinem Werk *Raum, Zeit, Architektur* heraus, das noch heute als Klassiker der Architekturtheorie gilt.²³³ Laut Gideon könne „[d]ie wirkliche Anordnung und Aufteilung der Bauten [...] nur aus der Luft gesehen und verstanden werden“²³⁴. Interessant in Bezug auf Steichens fotomontiertes Wandbild ist zudem, dass Gideon in seinem Buch für das Rockefeller Center ebenso die Fotomontage als das Darstellungsmittel wählte, um die Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Perspektiven adäquat abbilden zu können, denn „[e]in so großer Komplex setzt nicht den fixierten Blickpunkt der Renaissance voraus, sondern den dynamisch wechselnden Blick unserer Zeit“²³⁵. Gideon bemühte hier den Vergleich mit Harold E. Edgertons Stroboskopfotografie,²³⁶ mit der es gelungen war, Bewegungsabläufe festzuhalten, die das menschliche Auge normalerweise nicht wahrnehmen kann:

230 Steichen, *Photo Murals* 1932, S. 6.

231 H.W. von Dückerr, Die neue Höhenkunst, in: *Photographische Rundschau und Mitteilungen* 58 (1921), S. 70-76, hier: S. 76.

232 Mulvey 1988, S. 63.

233 Vgl. Sigfried Giedion, *Raum, Zeit, Architektur: Die Entstehung einer neuen Tradition* [1941], Ravensburg 1965, S. 498 ff.

234 Ebd., S. 502.

235 Ebd.

236 Vgl. hierzu: Harold E. Edgerton und James R. Killian, *Moments of Vision: The Stroboscopic Revolution in Photography*, 2. Aufl., Cambridge 1979; sowie: *Harold Edgerton: Seeing the Unseen*, hrsg. von Ron Kurtz, Deborah Douglas und Gus Kayafas, Göttingen 2018.

„Im Rockefeller Center muß das menschliche Auge ähnlich funktionieren; es muß jeden Blick einzeln registrieren, ihn in Beziehung zu allen anderen setzen und sie in ihrer Zeitfolge kombinieren. Nur so sind wir fähig, das grandiose Spiel der Volumen und Oberflächen zu erfassen und seine vielseitige Bedeutung zu erkennen.“²³⁷

Edward Steichen schuf im Rockefeller Center offenbar ein Jahr später ein weiteres *photomural*, diesmal im 54. Stock des zentralen RCA-Gebäudes, von dem nach jetzigem Kenntnisstand keine Installationsansichten überliefert sind. Ort der Installation von Steichens Wandbild war *The Skyport*, die im Dezember 1933 eröffneten Clubräumlichkeiten des Institute of the Aeronautical Sciences, die durch Ausstattung und Design den Besucher*innen auf noch immersivere Weise das Flugzeug und die Luftfahrt erlebbar machten, während sie sich weit über der Erde befanden:

„The Skyport‘ has been furnished and decorated in modern style by Grover Loening, pioneer airplane designer and a member of the council of the institute. Aluminum, the metal employed so extensively in the aeronautical sciences, is used throughout for furniture and decorations, and the color is extended to the draperies. Large photographic murals adorn the walls. One is the work of Edward Steichen, who was in charge of aerial photography during the World war, and whose photographic murals have won him international renown.“²³⁸

VI.2.5 Steichens *photomurals* in der Presse und seine Pläne für eine „photographic visualization of America“ im Wandbild

Mehr noch als die fotografischen Exponate der *Murals-by-American-Painters-and-Photographers*-Ausstellung wurden Steichens *photomurals* im RKO Roxy Theatre des Rockefeller Center von der zeitgenössischen Presse gefeiert. *Variety* benannte Steichens Werk als „one of the most interesting decorative schemes employed. The use of photo murals six feet high, made by Edward Steichen from actual aviation scenes photographed by him, give this room a unique character and make it one of historic significance.“²³⁹ Henry McBride bezeichnete in seiner Kritik der künstlerischen Ausgestaltung beider Theater das Wandgemälde *The Fountain of Youth* von Ezra Winter im Foyer der Radio City Music Hall, das wohl größte Werk im Ausstattungsprogramm des Theaters, als „so weakly academic that I don’t think it will be liked even by academicians“²⁴⁰. Zu Steichens *photomurals* im RKO Roxy hingegen merkte er an, man könne nur voll des Lobes sein: „It is disconcerting to a lover of painting to have to admit that

237 Giedion 1965, S. 503.

238 Anon., „Skyport“ Club Room Is Opened in Gotham, in: *The State Journal*, 6. Dezember 1933, S. 6.

239 *Variety*, 20. Dezember 1932, S. 121.

240 McBride 1932.

a photographer comes nearer than the painters to expressing the feeling of the times, but nothing is to be gained by deceiving oneself.²⁴¹

Nicholas Ház nahm in *American Photography* diese Anerkennung zum Anlass, um zu postulieren, Kunstkritiker*innen würden die *photomurals* mit einer ähnlichen Ernsthaftigkeit diskutieren wie Riveras Fresken, „and what is more, they prefer them to a lot of pretentious painted murals, to be found in the same set of buildings“²⁴². Mit Steichens *photomurals* sei ein weiterer Meilenstein gesetzt worden, der Siegeszug der Fotografie schreite damit unaufhaltsam voran. „The painters will have to look out to avoid being squeezed off the map altogether“²⁴³, sagte Ház voraus. Zwei Aspekte würden den endgültigen Triumph der Fotografie über die Malerei auf dem Gebiet der Wanddekoration noch verhindern: Zum einen die geringere Haltbarkeit der *photomurals* und zum anderen die minderwertigen Möglichkeiten, die die Farbfotografie bislang biete. Diese Anmerkung zeigt, dass Ház an das *photomural* doch wieder die Maßstäbe traditioneller „Hochkunst“ anlegte:

„When one is able to be as good a colorist with the camera as some painters are with the brush, and when these good colorphotographs can be enlarged to heroic size and as durably affixed to the walls as the Pompeian murals for instance, then the painters may as well shut up shop. This would be a sad eventuality since painters give so much color to the world, not only on their canvases. But then they may lay aside their brushes and buy a camera to avoid the breadline.“²⁴⁴

In der Zeitschrift *The Commercial Photographer*, die sich an kommerziell tätige Fotograf*innen und damit an eine Fachleser*innenschaft richtete, nannte Ház Edward Steichens *photomurals* „the first time that any photographer vanquished a crowd of painters in this particular field of picture-making [...]“²⁴⁵. Den Fotograf*innen versicherte er:

„And so we can ring up another clear cut victory of the camera over the brush. You don't have to be nervous any more about trying to get a commission for mural decoration, no matter how many painters are trying for the same walls. While just a year ago the owner or architect of the building might have told you to 'stick to your last,' today they seriously may ponder the question, and if they are pressed for time and would like to have the murals finished on time, (something hard to get from painters,) or if they have courage, vision, and a true understanding of art, insofar as they want to record facts and feelings of our own time on their walls, not weak cast shadows of the past, they may give you the commission.“²⁴⁶

241 Ebd.

242 Ház 1933a, S. 404.

243 Ebd., S. 408.

244 Ebd.

245 Ház 1933b, S. 14.

246 Ebd., S. 15–16. Hervorhebung durch die Autorin.

Auch die ausländische Fachpresse nahm von Steichens fotografischem Bildfries Notiz. So schrieb die in London erscheinende Zeitschrift *Photography*, die einen Teil der Formulierungen ihres Artikels von Ház übernahm, Steichen gar die Begründung eines gänzlich neuen fotografischen Industriezweiges zu: „A new photographic industry has been created by Edward Steichen's mural decorations [...]“. ²⁴⁷ Steichens *photomurals* könnten als „the latest sensation in Greenwich City art circles“ ²⁴⁸ gelten. Für seine Arbeiten im RKO Roxy Theatre habe der Fotograf gerade einmal drei Wochen gebraucht: „No fresco painter could match this.“ ²⁴⁹ Angesichts dieser Leistungen blieb für die Zeitschrift nur noch die Frage zu stellen: „Who will pioneer mural photography in England?“ ²⁵⁰

Die Nachrichten des Osloer Fotografen-Verbands berichteten ebenfalls 1934 über Steichens monumentale Wandarbeiten. Unter der Überschrift *Nachrichten aus Amerika – Eine sensationelle Arbeit in der Fotografie* wurden auch hier Installationsansichten der *photomurals* im RKO Roxy Theatre gezeigt und die Frage aufgeworfen, wann wohl norwegische Fotograf*innen vor ähnliche Aufgaben gestellt werden würden. ²⁵¹ Als mögliches Betätigungsfeld wurde Norwegens wichtigster nationaler Repräsentationsbau dieser Zeit ins Spiel gebracht, der sich zu diesem Zeitpunkt noch im Bau befand: „Vielleicht in Oslos neuem Rathaus?“ ²⁵²

Auch Steichen sah das *photomural* offenbar für repräsentative Aufgaben auf höchster nationaler Ebene bestimmt. Sein eigentlicher Traum für das Medium, so äußerte

247 Anon., Mural Photographic Decoration – A New Industry, in: *Photography* (Dezember 1933), The Museum of Modern Art Archives, New York, USA, VII.C.10.

248 Ebd.

249 Ebd.

250 Ebd.

251 Anon., Nyheter fra Amerika – Et arbeide av ganske sensasjonell art innen fotografien, in: *Meddelelser fra Oslo Fotografforening* 2 (Februar 1934), unpaginiert, The Museum of Modern Art Archives, New York, USA, VII.C.10.

252 „I Oslo nye rådhus kanskje?“ Zitiert nach ebd. Deutsche Übersetzung durch die Autorin. Die Grundsteinlegung für das Osloer Rathaus war im Jahr 1931 erfolgt. Nach der vergleichsweise spät erlangten Unabhängigkeit Norwegens von Schweden, so Robert Schediwy, sei es geplant worden als „ein Wahrzeichen, das die nationalen Aspirationen symbolisieren sollte [...]“. Robert Schediwy, *Städtebilder: Reflexionen zum Wandel in Architektur und Urbanistik*, Wien 2005, S. 164. Zu einer Realisierung fotografischer Wandarbeiten kam es im Osloer Rathaus jedoch nicht. Kunstschaffende wie Henrik Sørensen und Alf Rolfsen hielten sich vielmehr an die tradierte Kunstform des Freskos, um sich mit Fragen der nationalen, aber auch der kulturellen Identität Norwegens auseinanderzusetzen. Den mexikanischen Vorläufern auf dem Gebiet der modernen Fresko-Malerei waren diese Künstler sich dabei offenbar bewusst: „The artists involved were aware of Mexican work in mural painting, but their knowledge of inter-war American and Soviet decorative art was limited.“ Gunnar Sørensen, *Artistic Unity and Accord*, in: Ulf Grønkvold, Nils Anker und Gunnar Sørensen, *The City Hall in Oslo*, Oslo 2000, S. 257–421, hier: S. 269.

der Fotograf bereits im Mai 1932 in seiner Radioansprache, sei die Umsetzung eines monumentalen *photomurals*, das die USA selbst zum Thema habe:

„For many years I have been haunted by the idea of some day acquiring the ability and the opportunity to throw up on the walls of an appropriate and spacious building a photographic visualization of America, Engineering and the Land to be the larger theme of the whole design, bringing images of significant places and achievements onto suitably large wall surfaces: canals, dams, bridges, viaducts, mines, mills, factories, water supply, power supply, transportation by land, water and air, steel, copper, oil, coal, chemicals, wheat, corn, cotton, livestock and timber. Onto this background to be woven the pattern of the builders – the whole physical and mental gamut of human effort with its force, its weakness, its humor and its tragedy – the great drama of the machine age.“²⁵³

Offenbar verfasste Steichen tatsächlich eine Projektskizze, die unter dem Titel *Photo Mural – Visualization of America* überliefert ist, um ein solches *photomural* in Washington, der politischen Machtzentrale der USA, zu realisieren.²⁵⁴ Zur Umsetzung dieses Konzepts kam es jedoch nie, was, so schrieb Steichen im September 1957 an die Kunstkritikerin Aline Saarinen, nicht überraschend gewesen sei, „as it really envisaged a special building or auditorium, as the entire space was to have been a great cavern or vaulted auditorium entirely covered by a mural“²⁵⁵.

Noch im August 1947 hatte Steichen jedoch ähnliche Vorstellungen in einem Gespräch mit dem *New York Times Sunday Magazine* geäußert. Die kurz zuvor erfolgte Ernennung Steichens zum Direktor der Fotografie-Abteilung des Museum of Modern Art war der Anlass für das Porträt des Journalisten Gilbert Bailey, in dem auch die mögliche Umsetzung fotografischer Wandbilder in Washington zur Sprache kam: „Ultimately, perhaps, there will be a great building in the nation's capital with murals covering the walls and ceiling, a place where tourists may see the great story of America in pictures.“²⁵⁶ Zusammensetzen sollten diese sich jedoch nicht aus Steichens eigenen Fotografien, sondern aus Aufnahmen der 200.000 talentiertesten Amateurfotograf*innen der USA, so die Vorstellung des Fotografen. Steichens Interesse an der Fotografie als eines Mediums, das an einen elitären Kunstbegriff geknüpft war, war während des Zweiten Weltkriegs, in dem der Fotograf die Naval Aviation Photographic Unit der

253 Steichen, *Photo Murals* 1932, S. 7. Hervorhebung durch die Autorin.

254 Dies geht aus einem Brief Steichens aus dem Jahr 1957 an die Kunstkritikerin Aline Saarinen hervor, dem diese nachträglich angefertigte Projektskizze beigelegt ist. Siehe: Edward Steichen, Brief an Aline Saarinen, 20. September 1957, The Edward J. Steichen papers, Richard and Ronay Menschel Library, George Eastman Museum, Box 1, Folder 5. Die Projektskizze, die Steichen Saarinen schickte, weist konzeptuelle Parallelen zu Steichens *Family-of-Man*-Ausstellung auf, die der Fotograf 1955 für das MoMA konzipierte.

255 Ebd.

256 Gilbert Bailey, *Photographer's America*, in: *The New York Times Sunday Magazine*, 31. August 1947, S. 14, S. 39, hier: S. 39. Dieser Abschnitt ist auch zitiert bei: Christopher Phillips, Steichen's „Road to Victory“, in: Ribalta 2008, S. 367–378, hier: S. 378.

US-Marine geleitet hatte, nämlich etwas anderem gewichen: der Vorstellung von der Fotografie als Volkskunst.

„The idea for a new folk art in photography developed in Mr. Steichen's mind during World War II when, as a Navy commander, he headed a special Navy photographic unit. He was impressed by what could be achieved by taking pictures on a grandiose scale and using them selectively to tell a complete story.“²⁵⁷

Zur Anwendung kam diese Form des „storytelling“ bereits 1942 in der von Steichen für das Museum of Modern Art organisierten Propagandaausstellung *Road to Victory. A Procession of Photographs of the Nation at War*, die nicht einmal sechs Monate nach dem japanischen Angriff auf Pearl Harbour gänzlich im Zeichen jener US-amerikanischer Kampfbereitschaft stand, die Steichen bereits 1932 in seinen *photomurals* im RKO Roxy Theatre angedeutet hatte (Abb. 123). Die dynamische Ausstellungsgestaltung, entwickelt vom Bauhauskünstler Herbert Bayer, arbeitete dabei nicht nur mit großformatigen *photomurals*, die – die mobilen Ausstellungswände des MoMA-Ausstellungsraums ersetzend – entlang eines sich in einer S-Kurve windenden „Weges“ arrangiert waren, der, wie der Ausstellungstitel implizierte, zweifellos zu einem US-amerikanischen Triumph führen würde.²⁵⁸ Bayers werbe- und wahrnehmungspsychologische Überlegungen zur Grundlage nehmend, die er seit den 1930er Jahren u. a. in Diagramme übersetzt hatte, wurden Fotografien zudem – gänzlich losgelöst von architektonischen Zusammenhängen und in unterschiedlichen Winkeln positioniert – dicht an die Betrachter*innen herangerückt, mit dem Ziel, diese zusätzlich zu beeinflussen, sie zu einer geplanten und unmittelbaren Reaktion herauszufordern.²⁵⁹ Dabei eignete sich die Propagandaschau in der Geschichtsnarration das indigene Erbe an, denn in die Ausstellung führten große,

257 Bailey 1947, S. 39. Hervorhebung durch die Autorin.

258 Der vorherige Titel der Ausstellung, die bereits vor dem Angriff auf Pearl Harbour geplant worden war, lautete *Panorama of Defense* und war damit weitaus weniger eindeutig. Vgl. Ribalta 2008, S. 365, Anm. 1.

259 In *Fundamentals of Exhibition Design* hatte Bayer erläutert, das Thema einer Ausstellung „should not retain its distance from the spectator, it should be brought close to him, penetrate and leave an impression on him, should explain, demonstrate, and even persuade and lead him to a planned and direct reaction.“ Herbert Bayer, *Fundamentals of Exhibition Design* [1937], in: *PM (Production Manager)* 6:2 (Dezember 1939–Januar 1940), S. 17–25, abgedruckt in: Ribalta 2008, S. 211–219, hier: S. 211. Bayers dynamische Ausstellungskonzeptionen lassen sich bis zu El Lissitzkys *Pressa*-Beitrag zurückverfolgen, den Bayer selbst einmal als einen „revolutionären wendepunkt“ bezeichnet hatte: „Die innovation bestand im konzept des dynamischen raums anstelle einer starren symmetrie, in der unkonventionellen verwendung mehrerer materialien (einführung neuer materialien wie cellophan für gekrümmte, transparente flächen) und in der anwendung eines neuen maßstabs, indem er riesige fotografien verwendete.“ Zitiert nach: Bernhard Widder, *herbert bayer. architektur / skulptur / landschaftsgestaltung*, Wien/New York 2000, S. 7.



Abb. 123: Ausstellungsansicht, *Road to Victory*, Museum of Modern Art, New York (21. Mai–4. Oktober 1942)

ungerahmte Fotografien von *Native Americans* ein, mittels derer eine historische Kontinuität des US-amerikanischen Volkes konstruiert wurde (Abb. 124).

Anders als bei Steichens *photomurals* für das RKO Roxy Theatre standen bei *Road to Victory* nicht mehr die künstlerische Leistung und die Vision des Fotografen-Genius im Vordergrund. Die hier präsentierten Fotografien stammten fast ausschließlich von Regierungsorganisationen – darunter vor allem Aufnahmen der Farm Security Administration, des Army Signal Corps und des Navy Bureau of Aeronautics – und waren von Steichen lediglich ausgewählt worden:

„The 150 photographs finally selected have all been enlarged to mural sizes varying from three by four feet to ten by forty feet. It is noteworthy that Commander Steichen – perhaps the most celebrated living technician of the camera – has neither included any of his own photographs nor limited his choice of examples to those of technical excellence. Fascination with technical perfection has distracted many photographers and connoisseurs of photography from its chief natural functions of documentation and human interest recording. Commander Steichen's selection comprises examples that are above all thrilling visual images of our nation in this critical day and age.“²⁶⁰

260 Monroe Wheeler, A Note On The Exhibition, in: *Road to Victory. A Procession of Photographs of the Nation at War* (= The Bulletin of the Museum of Modern Art 5–6, Juni 1942), New York 1942, S. 18–20, hier: S. 19.



Abb. 124: Ausstellungsansicht, *Road to Victory*, Museum of Modern Art, New York (21. Mai–4. Oktober 1942)

Steichen ging somit hier den Weg weiter, fotografisches Fremdmaterial nicht-künstlerischen Ursprungs zu verarbeiten, den er 1932 bereits beschritten hatte, indem er etwa die Aufnahme des Pionierflugs der Wright-Brüder in ein übergeordnetes künstlerisches Konzept eingebettet hatte. Seine Arbeit als Teil der Naval Aviation Photographic Unit während des Zweiten Weltkriegs hatte Steichen offenbar dazu gebracht, seine Rolle als Künstlerindividuum noch weiter zu überdenken und seine Arbeit dem Ziel unterzuordnen, ein möglichst umfassendes und facettenreiches Porträt der US-amerikanischen Gesellschaft zu zeichnen:

„[T]here is tremendous value in big scale operations. You discover things. The unseen and the unforeseen. Every picture may not be great in itself but it fits into a niche. If we could get photographers on the right track, you could get into the corners and cubbyholes of American life and tell the story as it has never been told.“²⁶¹

Ihren Höhepunkt fanden diese Überlegungen Steichens schließlich in der *Family-of-Men*-Ausstellung von 1955, die die Betrachter*innen nun nicht mehr nur durch die Größe der präsentierten Fotografien – geschossen von namenhaften Fotograf*innen

²⁶¹ Bailey 1947, S. 39.

wie Manuel und Lola Álvarez Bravo sowie von Amateur*innen –, sondern auch durch ihre schiere Masse zu überwältigen suchte und dabei die Intention hatte, ein universelles Bild menschlicher Erfahrungen zu zeichnen, das über nationale Grenzen hinausging.²⁶²

VI.3 Ornament und Abstraktion: Margaret Bourke-Whites *photomurals* für die National Broadcasting Company (NBC)

Während Edward Steichens *photomurals* in der RKO Roxy Raucherlounge männliche Piloten zu modernen Heldentypen stilisierten, waren deren weibliche Pendants, seit den 1920er Jahren von der Presse *aviatrices* genannt,²⁶³ vom Bildgeschehen gänzlich ausgeschlossen. Noch 1911 war in der Presse diskutiert worden, ob sich die Frau überhaupt zum Fliegen eigne, wobei man sich biologistischer und geschlechterstereotyper Argumente bediente.²⁶⁴ Als Begründung für die Frau im Cockpit wurde etwa angeführt, dass diese über ein größeres Blickfeld verfüge als der Mann. Die Frau, so erklärte der Wiener Professor Rudolf Hensingmuller mit einer wohl nicht nur aus heutiger Sicht kurios anmutenden Beweisführung „retained the primitive faculty of seeing with her full retina. Enforced modesty and flirting have caused this.“²⁶⁵ Obwohl der britische Pilot Claude Grahame-White Hensingmuller hier widersprach und erklärte, er bereue Frauen das Fliegen beigebracht zu haben, da diese entscheidende Qualitäten vermissen lassen würden „which make for safety in aviation“²⁶⁶, gab es bereits im Jahr 1930 in den

262 Siehe: Ausst. Kat. *The Family of Man: The greatest photography exhibition of all time – 503 pictures from 68 countries, created by Edward Steichen for the Museum of Modern Art*, mit einem Vorwort von Carl Sandberg, New York 1955. Vgl. zudem zur Ausstellung und ihrer Rezeption insbesondere: Eric J. Sandeen, *Picturing an exhibition: The Family of Man and 1950s America*, Albuquerque 1995.

263 Vgl. Alan Meyer, *Weekend Pilots: Technology, Masculinity, and Private Aviation in Postwar America*, Baltimore 2015, S. 9.

264 Unter dem Titel *Will Woman Drive Man Out Of The Sky?* wurde die Pro-Kontra-Argumentation zu dieser Frage 1911 in einer ganzen Reihe von Tageszeitungen in den USA reproduziert. Siehe u. a.: *The San Francisco Examiner*, 10. September 1911, S. 3; *Greensboro Daily News*, 3. September 1911, S. 10; *Nashville Tennessean, Magazine Section*, 3. September 1911, unpag.; *El Paso Herald*, 15. Dezember 1911, S. 10.

265 Rudolf Hensingmuller, *Why a Woman Can Run an Airship Better Than a Man*, in: *The San Francisco Examiner*, 10. September 1911, S. 3.

266 Claude Grahame-White, *No Place in the Air for Women*, in: *The San Francisco Examiner*, 10. September 1911, S. 3. Grahame-White schrieb hier weiter: „They are temperamentally unfitted for the sport. [...] Thus women may possess a greater range of vision, although I have never heard the proposition advanced before, but that will not make them better aviators, for a greater range of vision is not needed. The aviator has all he can do to look straight ahead, and the power to see further to the right and left would prove at all serviceable.“ Ebd.

USA 203 lizenzierte Pilotinnen,²⁶⁷ eine Zahl, die sich in den folgenden fünf Jahren fast vervierfachen sollte.²⁶⁸ Allerdings stießen diese immer noch auf Schwierigkeiten, sich auf einem männlich dominierten Feld gänzlich durchzusetzen und als gleichberechtigt akzeptiert zu werden, so Alan Meyer:

„Even women whose fame and aerial feats arguably matched those of their male counterparts could not break free from the long shadow of masculinity. Amelia Earhart, for instance, was quickly dubbed ‚Lady Lindy‘ by a press and public eager to compare her to the most famous male pilot of the day, Charles Lindbergh, rather than celebrate her accomplishments as an aviator who also happened to be a woman.“²⁶⁹

Im Januar 1933 setzte Edward Steichen selbst jedoch Amelia Earhart für einen Beitrag der US-amerikanischen Modezeitschrift *Vogue* nicht nur im Powder Room des RKO Roxy Theatre vor Maurice Heaton's gläsernem Wandbild in Szene, er fotografierte die Flugpionierin auch vor seinen eigenen *photomurals* in der eigentlich ausschließlich Männern vorbehaltenen Smoking Lounge (Abb. 125).²⁷⁰ Es handelte sich hier somit in zweifacher Hinsicht um ein weibliches Vordringen in einen ursprünglich Männern vorbehaltenen Raum.

Dieses Beispiel ist deshalb bemerkenswert, weil diese geschlechtergeschichtlich interessanten Vorstöße auch auf dem Gebiet der Kunst stattfanden. Im selben Jahr sollte auch die US-amerikanische Fotografin Margaret Bourke-White in den immer noch männlich dominierten Bereich künstlerischer Wandgestaltung vordringen und mit ihren *photomurals* im Rockefeller Center alles bis zu diesem Zeitpunkt Dagewesene auf dem Gebiet monumentaler Fotografie übertreffen. Anbringungsort ihrer *photomurals* war die Empfangsrotunde im Mezzanin der National Broadcasting Company, einem Unternehmen, das – 1926 von der General Electric, Westinghouse und der Radio

267 Vgl. Louise Goddard, *Our Girls Are Flying Now*, in: *Physical Culture* (August 1930), S. 16–17, S. 86–88 sowie S. 90, hier: S. 16.

268 1935 lag die Zahl der zugelassenen Pilotinnen in den USA bereits zwischen 700 und 800. Vgl. Wosk 2001, S. 149.

269 Meyer 2015, S. 9. Nach ihrer Heirat mit dem Verleger George P. Putnam 1931 wurde Earhart von der Presse zudem unter dem Namen „Mrs. Putnam“ geführt. Sie verbat sich dies jedoch ausdrücklich und bestand auf dem Namen Earhart, wie u. a. ein von der *New York Times* 2017 veröffentlichter Brief Earharts an den Herausgeber der Zeitung vom Mai 1932 beweist. Siehe: David W. Dunlap, *Looking Back: 1932 | I'm Not ‚Mrs. Putnam.‘ I'm Amelia Earhart*, in: *The New York Times*, 13. Juli 2017 (<https://www.nytimes.com/2017/07/13/insider/1932-im-not-mrs-putnam-im-amelia-earhart.html>, letzter Zugriff: 20.04.2023). Die *Times* berichtete nach Earharts Beschwerde daher bereits am 25. Juni 1932 unter der Überschrift *Chicago Welcomes Amelia Earhart: „She Will Retain Her Flying Name, but Declares Putnam a Grand Name Socially.“* Siehe: Anon., *Chicago Welcomes Amelia Earhart*, in: *The New York Times*, 24. Juni 1932, S. 16.

270 Vgl. Anon., *Fashion: First Lady of the Sky–Some High-Flown Fashions*, in: *Vogue* 81:2 (15. Januar 1933), S. 30–31, S. 66.



Abb. 125: Amelia Earhart fotografiert von Edward Steichen vor seinen *photomurals* in der Raucherlounge des RKO Roxy Theatre, Radio City, New York, in: Fashion: First Lady of the Sky–Some High-Flown Fashions, in: *Vogue* 81:2 (15. Januar 1933), S. 30

Corperation of America gegründet – als das erste landesweite Rundfunknetzwerk der Vereinigten Staaten gelten kann:

„Within these studios, much of the radio programming that entertained most of America through the 1930s was generated. From the famed symphony broadcasts of Arturo Toscanini to the even more famous mispronunciations of Amos, n' Andy, NBC programs were broadcast directly to the New York metropolitan region over stations WEAf and WJZ and were transmitted over long-distance telephone lines to distant cities where NBC-affiliates subsequently broadcast them to their own local listeners. The voices of Broadway – including Eddie Cantor and George Burns and Gracie Allen – spoke directly, intimately, and electroacoustically to millions of Americans, from Maine to California. The impact of Radio City thus extended far beyond the bounds of midtown Manhattan, contributing to the nationalization of the modern soundscape.“²⁷¹

Noch heute befinden sich die NBC-Studios im zentralen Hauptgebäude des Rockefeller Center, das zwischen 1933 und 1988 als RCA-Gebäude bekannt war. Für die Dekoration des NBC-Empfangsraums wurde mit Margaret Bourke-White offenbar dezidiert eine Fotografin ausgewählt, die sich trotz ihres jungen Alters – Bourke-White war zum Zeitpunkt der Durchführung des Auftrages der NBC nicht einmal 30 Jahre alt – als Pionierin auf dem Gebiet der Industriefotografie bereits einen Namen gemacht hatte. Die Tochter eines Ingenieurs, deren Faszination für Maschinen – so die These ihrer Biografin Vicki Goldberg – aus der Kindheit herrührte,²⁷² hatte Übung darin, selbst unter den schwierigen Lichtverhältnissen einer Fabrik ausdrucksstarke Fotografien zu erzeugen, die die Leistungsfähigkeit des jeweiligen Unternehmens in der Außendarstellung vermitteln konnten. Dies hatte sie bereits 1927 mit ihren Aufnahmen für ihren ersten Klienten, die Otis Steel Mill, unter Beweis gestellt, die dazu führten, dass sie schließlich Aufträge des Herausgebers Henry R. Luce erhielt, zunächst für die Zeitschrift *Fortune*, für die sie u. a. 1930 die Industrie des Ruhrgebiets dokumentierte, und schließlich für das *LIFE*-Magazin, für dessen Erstausgabe Bourke-White 1936 das Titelbild – eine Aufnahme des Fort Peck Dam in Montana – lieferte.

In der Presse wurde Bourke-White 1933 als eine Fotografin vorgestellt, die die großartigen Erscheinungen US-amerikanischer Massenproduktion jeglicher Landschaftsansicht vorziehe, „who would give a gross of scenic vistas for one good turbine or the whirr of sparks that fly as molten metal flows in a steel mill“²⁷³. Der geradezu

271 Thompson 2002, S. 306.

272 Vgl. Vicki Goldberg, *Margaret Bourke-White: A Biography*, New York 1986, S. 13–14. Ihr 1931 erschienenes Fotobuch *Eyes On Russia* widmete Bourke-White ihrem Vater, „who invented machines instead of photographing them.“ Siehe: Margaret Bourke-White, *Eyes On Russia*, New York 1931.

273 Geraldine Sartain, *She'd Give Gross of Scenic Vistas for Good Camera Shot in Steel Mill*, in: *New York World-Telegram*, 26. Dezember 1933, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.

propagandistische Tonfall dieser Berichterstattung lässt sich dabei wohl gerade vor dem Hintergrund der durch die Depression verursachten Wirtschaftsprobleme als gezielte Strategie interpretieren, die US-Industrie in ein positives Licht zu rücken. Bourke-White habe das ästhetische Potenzial US-amerikanischer Fabriken demnach schon in jungen Jahren erkannt und sei nicht nur in der Lage, Maschinen und Fertigungsprozesse präzise wiederzugeben. In ihren Augen verfügten diese über eine monumentale Dramatik, die Bourke-White auch in ihren Aufnahmen zu vermitteln suchte:

„Where other artists stand beglamed before the lights and shadows of the onrushing Niagara, or the bleak rocky cliff of El Capitan, Miss Bourke-White would pass up all the natural beauty spots for one good shot of the inside of a coal mine 1,000 feet beneath the ground. The beauty of line in a steel girder leaves her speechless. Dark smokestacks rising from the Cleveland flats, an ore boat, the gleam of a worker's naked back as he feeds the blazing cook oven – all these represent to her the art of the mechanistic age, the beauty and dignity of labor, the thing about industrial America that makes it worth while.“²⁷⁴

Den malerischen Texturen der piktorialistischen Fotografie konnte die 1904 geborene Fotografin dabei gar nichts mehr abgewinnen. Für sie war die Fotografie „an art form in its own right – hard and sharp and clear“²⁷⁵. Insbesondere das *photomural* betrachtete Bourke-White als das Medium, das im Einklang stand mit der industrialisierten Welt und das als technikbasierte Kunstform diese angemessen und öffentlichkeitswirksam, da im Großformat überhöht, zu repräsentieren im Stande war:

„This is an industrial world [...]. We should see its beauty and live with it. Isn't it silly for a great engineer to hang two pretty oil paintings in his office? He should have his walls covered with photographic murals of the great things he has done. Why don't we have transportation buildings decorated with photo murals of the industry?“²⁷⁶

Gerade die Industriefotografie galt als ein ausgesprochen ungewöhnliches Betätigungsfeld für eine Frau, „a most unusual profession for one of her sex“²⁷⁷. Fabriken wie die Otis Steel Mill waren männlichen Arbeitern vorbehalten, sie waren ein lautes, schmutziges Arbeitsumfeld voller Hitze und Säuredämpfe, sodass Bourke-White vor ihrem Besuch

274 Ebd.

275 Anon., Photo-Murals Decorate Walls at Radio City, in: *Brooklyn Daily Eagle*, 24. Dezember 1933, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.

276 Sigrid Arne, Are You One Who Claims Woman's Place Is In The Home? Meet Five Living Refutations of That Mildewed Argument, in: *Hartford, Conn. Courant*, 27. Mai 1934, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.

277 Marjorie Lawrence, Dizzy Heights Have No Terrors for This Girl Photographer, Who Braves Numerous Perils to Film the Beauty of Iron and Steel, in: *The New York Sun*, 25. April 1929, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.

erst versichern musste, sie sei nicht „the fainting kind“²⁷⁸. Als „girl photographer“²⁷⁹, wie sie von der zeitgenössischen Presse etwas despektierlich genannt wurde, stach sie in diesem Umfeld in besonderer Weise hervor. Rhetorisch knüpfte die Beschreibung ihrer Person in der Presse dabei immer wieder an den ur-US-amerikanischen Pioniermythos an. Bourke-White wurde als „daring woman genius“²⁸⁰ bezeichnet und als Fotografin hervorgehoben, „who has blazed a new trail in photography, and to whom danger is an everyday adventure“²⁸¹. In der Berichterstattung zu ihrem NBC-Auftrag wurde der Fakt, dass es sich hierbei nicht nur um „one of the largest photo-murals extant“²⁸² handelte, sondern auch um „the only one ever done by a woman“²⁸³, dabei ausdrücklich betont.

In ihrer grundlegenden Studie *The Woman's Eye* von 1973 hat Anne Tucker in Bezug auf Bourke-Whites Karriere konstatiert: „Had she been born a man, Bourke-White could scarcely have enjoyed more success.“²⁸⁴ Die Fotografin wusste sich in den Medien geschickt zu inszenieren und galt Anfang der 1930er Jahre als *das* Rollenmodell der modernen emanzipierten Frau, die nicht nur in ihrer Arbeit ausgesprochen waghalsig vorgeht – berühmt geworden ist etwa eine Aufnahme, die sie auf einem der Wasserspeier des Chrysler Building zeigt, die Kamera nach unten gerichtet –, sondern die sich auch ein gewisses Maß an Exzentrik leistete. 1931 bezog sie, auch das war Teil ihrer gekonnten Selbstdarstellung, ein kostspieliges Atelier im 61. Stock des berühmten Chrysler Building, vom Industriedesigner John Vassos ausgestattet mit modernen Materialien wie Glas und Aluminium. Hier empfing sie nicht nur Klient*innen, sondern auch Pressevertreter*innen, denen die Räumlichkeiten mit den zwei anliegenden Terrassen – auf der kleineren hielt Bourke-White zwei Baby-Alligatoren und acht Schildkröten – als der ultimative Ausdruck ihrer Modernität galten.²⁸⁵ Es waren wohl auch Bourke-Whites mediale Präsenz und ihre öffentlichkeitswirksame Selbstinszenierung, die sie für den NBC-Auftrag qualifizierten, denn die *photomurals* hatten für das Unternehmen nicht zuletzt eine Werbefunktion zu erfüllen.

Auf das Gebiet malerischer Wandgestaltung hatte es bis zu dem Zeitpunkt, als Bourke-White mit ihrer Arbeit an den *photomurals* für die NBC begann, in den Ver-

278 Margaret Bourke-White, *Portrait of Myself*, New York 1963, S. 49.

279 Brooklyn Daily Eagle, 24. Dezember 1933.

280 Edna Robb Webster, Daring Woman Genius Braves Many Hazards To Obtain Photographs, in: *The Central Press Association*, 17. März 1931, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.

281 Alice Alden, Blazed A New Trail In Photography, in: *The Lancaster Daily Eagle*, 12. Januar 1934, S. 6.

282 Sartain 1933.

283 Ebd.

284 Tucker 1973, S. 45.

285 Vgl. Emily Genauer, Workshop Atop Skyscraper Reflects Personality of Woman Photographer, in: *New York World-Telegram*, 13. Januar 1934, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.



Abb. 126: Mary Cassatt, *Modern Woman (section of tympanum)*, 1893, Wandgemälde für das Woman's Building der *World's Columbian Exposition* in Chicago, The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Art & Architecture Collection, The New York Public Library

einigten Staaten immer wieder Vorstöße weiblicher Künstlerinnen gegeben, ja die USA waren, was die weibliche Partizipation auf diesem Feld betraf, sogar Vorreiter. So hatten 1893 sieben Malerinnen, darunter die bekannte US-amerikanische Impressionistin Mary Cassatt, Wandgemälde für das Woman's Building der *World's Columbian Exposition* in Chicago geschaffen, das gänzlich unter weiblicher Regie entstanden war (Abb. 126).²⁸⁶ Regina Megan Palm charakterisiert die Chicagoer Weltausstellung von 1893 daher für die Wandmalerei als ein „watershed event, that publicly marked, on an international level, women's participation in the field“²⁸⁷. Allerdings sei die Bedeutung der Ausstellung gleichzeitig einzuschränken, denn gelungen sei den Künstlerinnen der Durchbruch auf das männlich dominierte Gebiet der Wandmalerei hier nur „because of the gendered associations of the buildings and rooms in which they were asked to exhibit“²⁸⁸. Bailey Van Hook bezeichnet daher noch die US-amerikanische Wandmalerei-

286 Vgl. hierzu allgemein: *Women building history: public art of the 1893 Columbian Exposition*, hrsg. von Wanda M. Corn, Berkeley 2010; sowie: Jeanne Madeline Weimann, *The Fair Women: the story of the Woman's Building World's Columbian Exposition Chicago 1893*, Chicago 1981. Vgl. zu Mary Cassatts Wandbild in Chicago: Sally Webster, *Eve's Daughter/Modern Woman: A Mural by Mary Cassatt*, Urbana 2004.

287 Regina Megan Palm, *Women Muralists, Modern Woman and Feminine Spaces: Constructing Gender at the 1893 Chicago World's Columbian Exposition*, in: *Journal of Design History* 23:2 (2010), S. 123–143, hier: S. 123.

288 Ebd.



Abb. 127: Violet Oakley vor ihrem Wandgemälde *Unity*, um 1917, Violet Oakley papers, 1841–1981, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

bewegung des frühen 20. Jahrhunderts als einen „old-boys club“²⁸⁹. Die Künstlerin Violet Oakley (Abb. 127) ist die seltene Ausnahme einer Wandmalerin, der es gelang, sich in dieser Männer-Domäne dauerhaft zu etablieren, nachdem sie 1902 einen Auftrag für die Ausgestaltung des Governor’s Grand Reception Room des Pennsylvania State Capitol erhalten hatte, für den sie dreizehn Wandgemälde schuf.²⁹⁰ Als einzige Frau wurde sie in die Überblicksdarstellung des Wandmalers Edwin H. Blashfiel, *Mural Painting in America*,²⁹¹ aufgenommen, ohne dass ihr Geschlecht ausdrücklich betont wurde – laut Patricia Likos Ricci ein Hinweis darauf, „that by 1912 her sex had become less salient than her art“²⁹². Angesichts dessen, dass Oakley auf einem Gebiet reüssierte, das nicht nur physisch ausgesprochen fordernd war, sondern das maßgeblich Themengebiete umfasste, die die künstlerische Ausbildung von Frauen zu dieser Zeit nicht abdeckte, faszinierte ihre Zeitgenoss*innen an ihrer Karriere jedoch offenbar weiterhin vor allem ein Fakt, der auch in der zeitgenössischen Rezeption von Margaret Bourke-White überstrapaziert wird: „[T]hat she was a woman who could do a man’s job.“²⁹³

289 Van Hook 2003, S. 22.

290 Vgl. zu Violet Oakley insbesondere die 2016 erschienene erste Biografie über die Künstlerin: Bailey Van Hook, *Violet Oakley: An Artist’s Life*, Lanham 2016.

291 Vgl. Edwin H. Blashfiel, *Mural Painting in America*, New York 1913.

292 Patricia Likos Ricci, Violet Oakley: American Renaissance Woman, in: *The Pennsylvania Magazine of History and Biography* 126:2 (April 2002), S. 217–248, hier: S. 225.

293 Ebd., S. 220.

Eine Geschlechterseparierung, wie sie bereits 1893 bei der Chicagoer Weltausstellung durch die Beschränkung weiblicher Künstlerinnen auf geschlechtsspezifische Ausstellungsräume festzustellen ist, wurde auch mit der Berichterstattung zur MoMA-Ausstellung von 1932 festgeschrieben. Landesweit erschienen Zeitungsartikel, die die weibliche Beteiligung an der Ausstellung dezidiert heraushoben – in der Schau waren zwei Malerinnen und vier Fotografinnen vertreten – und die betonten: „Women have more than made good in the first large exhibition of murals by American artists and photographers ever held in this country.“²⁹⁴ Jedoch fiel zum einen der Frauenanteil in Bezug auf die Teilnehmer*innen-Zahl der gesamten Schau ausgesprochen gering aus. Und zum anderen erschienen die entsprechenden Artikel, die über die weiblichen Teilnehmerinnen berichteten, unter den Rubriken der jeweiligen Regionalzeitungen, die sich ausschließlich an Frauen richteten.²⁹⁵

Was die Fotografie – und damit auch die fotografische Wandgestaltung – betraf, so war Bourke-White der Meinung, dass Frauen sich für diese tatsächlich sogar weitaus besser eigneten, wie sie u. a. 1942 den *Minneapolis Star* wissen ließ:

„Women are far better photographers than men,‘ says Miss Bourke-White, ‘because they pay conscientious attention to detail.’ Her theory evidently proves true in her case because her photomurals decorate the rotunda of the National Broadcasting company in Rockefeller Center, New York City [...].“²⁹⁶

Allerdings kam es beinahe dazu, dass ihr ein Mann diesen prestigeträchtigen Auftrag streitig machte, denn um Abzüge in der entsprechenden Größe herzustellen, musste sich Bourke-White an das Studio des Fotografen Hendrick „Drix“ Duryea wenden, der 1932 auch in der MoMA-Ausstellung vertreten gewesen war, sich jedoch vor allem auf dem Gebiet der kommerziellen Herstellung von *photomurals* einen Namen gemacht hatte. Zwar war Bourke-White im Vorfeld gewarnt worden, dass Duryea sich bereits selbst um den NBC-Auftrag bemüht hatte, allerdings war sein Studio offenbar das einzige, das über die entsprechende Ausstattung verfügte, um Vergrößerungen von über 3 m Höhe herzustellen.²⁹⁷ In diesem Fall sollten die Abzüge zudem auf mit

294 Julia Blanshard, Six American Women Win Places In Exhibit Of Modern Murals, in: *Cumberland Evening Times*, 24. Mai 1932, S. 3.

295 In der *Cumberland Evening Post* hieß die Rubrik etwa *Fashions – Home Aids – Women’s News*, im *The Chippewa Herald-Telegram* erschien der Artikel auf der *Woman’s Page* der Zeitung. Siehe: Anon., Six American Women Win Places In Exhibit Of Modern Murals, in: *The Chippewa Herald-Telegram*, 22. Juni 1932, S. 5.

296 Anon., Women Better Photographers Than Men, Says Miss Margaret Bourke-White, in: *Minneapolis Star*, 19. März 1942, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.

297 In ihrem Archiv findet sich ein schriftlich festgehaltener, detaillierter zeitlicher Ablauf der Ereignisse, wahrscheinlich verfasst von einem Assistenten. Diesen Notizen ist zu entnehmen, dass man zuvor in Erwägung gezogen hatte, Apeda Studios zu beauftragen, welche bereits Steichens *photomurals* ausgeführt

Fotoemulsion vorbehandelte Leinwandstreifen erfolgen, die eine höhere Beständigkeit gewährleisten und sich Duryea zufolge aufgrund ihrer feinkörnigen Struktur gerade besonders gut für die präzise Wiedergabe von Maschinen-Sujets eigneten.²⁹⁸ Anstatt sich auf diese ausführenden Tätigkeiten zu beschränken, versuchte Duryea jedoch von Anfang an, Bourke-White in ihrer Arbeit zu behindern und sie in Misskredit zu bringen.²⁹⁹ Mit der falschen Behauptung, er habe Bourke-Whites Negative nicht rechtzeitig erhalten, gelang es Duryea schließlich sogar, den Auftrag an sich zu reißen. Er erwirkte, in angeblicher Ermangelung ihrer Negative, eigene Aufnahmen derselben Motive zu verwenden, und so trugen die *photomurals* bei ihrer Einweihung im Dezember 1933 an prominenter Stelle Duryeas Signatur, während Bourke-Whites Name lediglich darunter, verschwindend klein, Erwähnung fand (Abb. 128).³⁰⁰ Erst durch anwaltliche Hilfe gelang es Bourke-White schließlich doch noch, ihre künstlerische Vision durchzusetzen, Duryeas Fotografien ersetzen zu lassen und als Urheberin der *photomurals* anerkannt zu werden. Trotzdem führte, ihrer Biografie Vicki Goldberg zufolge, der Konflikt wohl dazu, dass Bourke-White den NBC-Auftrag in ihrer Autobiografie unerwähnt ließ.³⁰¹ Die NBC kooperierte letztendlich, denn ihrem Vizepräsidenten Frank Mason war es zu diesem Zeitpunkt offenbar vor allem daran gelegen, „another Diego Rivera scandal“³⁰² zu vermeiden.

hatten. Allerdings war es Apeda lediglich möglich, Abzüge von 2,5 m Höhe zu produzieren. Siehe: Anon., Bericht vom 24. Oktober 1933 über den Herstellungsprozess von Margaret Bourke-Whites *photomurals*, Correspondence – National Broadcasting Company 1933–1960, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.

298 Duryea schrieb 1934 im *Defender Trade Bulletin*: „Particularly where pictures of machinery are involved like in the photo mural in the NBC studios, sensitized canvas with its fine grain will add an incomparable value of life and lustre to the mural subjects, an effect which could not possibly be produced on paper.“ Drix Duryea, Photo Murals, in: *Defender Trade Bulletin* 18:5 (August–September 1934), S. 3–5, hier: S. 4, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University. Der Fertigungsprozess der *photomurals* ist ausführlich erläutert unter: Anon., Information About Bourke-White Mural Hung at NBC Studios, RCA Bldg., Radio City, N.Y.City, Correspondence – National Broadcasting Company 1933–1960, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.

299 So wurden offenbar Gerüchte gestreut, sie könne sich ihre Studio-Räumlichkeiten im 61. Stock des berühmten Chrysler Buildings nur leisten, da sie sich von einem Mann aushalten lassen würde. Außerdem hieß es, sie sei bereits drei- bis viermal verheiratet gewesen – tatsächlich hatte Bourke-White sich mit Anfang Zwanzig von ihrem ersten Ehemann scheiden lassen – und sie könne ihr hohes Arbeitspensum nur durch den Konsum von Aufputzmitteln aufrechterhalten. Siehe: Notes after conversation with Mr. Peter Keane. Statements made by Mr. Drix Duryea: Jan. 12, 1934, Correspondence – Duryea, Drix 1933-1935, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.

300 Vgl. Margaret Bourke-White, Brief an Frank Altschul, 11. Dezember 1933, Correspondence – National Broadcasting Company 1933–1960, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.

301 Vgl. Goldberg 1986, S. 144.

302 Siehe: Notes after Mr. Griffith's conversation with Mr. Mason, 3. Januar 1934, Correspondence – National



Abb. 128: Margaret Bourke-White, *photomurals*, 1933, Empfangsrotunde der NBC-Studios, RCA-Building, Radio City, New York, Detail mit der Signatur: „Photo-Mural by Drix Duryea, Photography by Bourke-White and Drix Duryea“, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University; © 2023 Estate of Margaret Bourke-White / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY.

Bourke-White's Schriftverkehr zeigt dabei auf, dass ihr an einer deutlichen Differenzierung zwischen ihrer Tätigkeit als „the creative artist“³⁰³ und der von Duryea als einem „ordinary hack commercial photographer“³⁰⁴ – und damit zwischen künstlerischer Vision und deren banaler technischer Umsetzung – ausdrücklich gelegen war: „[...] I feel I was hired as artist and Duryea as craftsman“³⁰⁵, notierte sie über Duryea und sein unrechtmäßiges Vorgehen. Der Konflikt zeigt auf, dass die Positionierung des *photomural* im Grenzbereich von *high* und *low*, Kunst- und Dekorationsmedium als ein

Broadcasting Company 1933–1960, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.

303 Margaret Bourke-White, Brief an Merlin H. Aylesworth, 6. Januar 1934, Correspondence – National Broadcasting Company 1933–1960, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.

304 Margaret Bourke-White, Brief an Frank Altschul, 11. Dezember 1933, Correspondence – National Broadcasting Company 1933–1960, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.

305 Siehe: O.B. Hanson, Draft of second letter [datiert 1934] Correspondence – National Broadcasting Company 1933–1960, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.

fortlaufender Prozess der Aushandlung begriffen werden muss. Bourke-White war sich dessen sehr bewusst. Sie kämpfte vehement um die Anerkennung ihrer künstlerischen Leistungen und war dabei gleichzeitig um die Nobilitierung des Mediums *photomural* als einer neuen Kunstform bemüht. An Sanford Griffith, der sie in dieser Angelegenheit repräsentierte, schrieb sie:

„You can understand, of course, that because of the misunderstandings which have arisen, largely due to the fact that *this is a new art in which the function of the artist is not clearly understood by everyone*, I feel I must have some additional assurance for myself and for all other photographers who may be undertaking photo-murals, it should be understood that the completed composition on the wall is the artistic creation of the photographer, and the assurance that after the completion of my photo-mural in Radio City it will not be changed or altered in any part except with my consent and under my supervision.“³⁰⁶

VI.3.1 „A photo mural that really tells the story of radio“

Da in der Empfangsrotunde der NBC mit dem Radio ein Medium zum Thema gemacht werden sollte, das nicht nur als ein nationaler Auftrag begriffen wurde, sondern das sich gleichzeitig mit Fortschrittskonnotationen verband, entschied man sich mit dem *photomural* ausdrücklich für eine Modernität transportierende Form des Wandbildes. Bourke-White äußerte in einer Radiosendung mit dem Titel *Opportunities For Young Women In The Field Of Photography* im Juni 1934 rückblickend über die Auftragsvergabe:

„One of the NBC executives who was having the rotunda in Radio City decorated, marched in one day and said ‚Why do we have a painted mural with a lot of nymphs running around the rotunda that have nothing to do with radio, why don't we have a photo mural that really tells the story of radio?‘ You can imagine how delighted I was when I was called in to do the work. The mural is completed now and if you go up the broad staircase from the RCA lobby to the National Broadcasting company's rotunda, you will see it. The photographs are ten feet high and the mural is 160 ft. in circumference ... the largest permanent thing of its kind that has ever been done.“³⁰⁷

Nymphendarstellungen, die der *New Yorker* in Zusammenhang mit Riveras MoMA-Ausstellung von 1931 als „the mainstay of our great architects“³⁰⁸ bezeichnet hatte, stehen

306 Margaret Bourke-White, Briefentwurf an Sanford Griffith, 5. Januar 1934, Correspondence – National Broadcasting Company 1933–1960, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University. Hervorhebung durch die Autorin.

307 Margaret Bourke-White, *Opportunities For Young Women In The Field Of Photography*, RCA Women's Radio Review, 14. Juni 1934, S. 4–5, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.

308 Anon., *The Art Galleries: The Story of Diego Rivera – Young Americans – On Titles*, in: *The New Yorker*, o.J., A. Conger Goodyear Scrapbooks, 13. The Museum of Modern Art Archives, New York.



Abb. 129: Margaret Bourke-White, *photomurals*, 1934, Empfangsrotunde der NBC-Studios, RCA-Building, Radio City, New York [Beschreibung auf der Fotorückseite: „Guide of the National Broadcasting Company, RCA Building, Rockefeller Center, starting on a tour through the studios with a group of visitors in the NBC Tour Lounge“]

in diesem Kontext für einen Architekturstil, der als zu dekorativ und ornamental verworfen wurde. Interessanterweise greifen Bourke-Whites *photomurals* aber auch auf eine Form der Rhythmisierung zurück, allerdings tragen die von der Fotografin gewählten Bildmotive die Fortschrittskonnotationen, die von der NBC intendiert waren.

Der Eintritt zum Mezzanin wurde dem Publikum über eine breite Marmortreppe gewährt, die, gerahmt von vier großen Säulen, die Längsachse des Raums bildete. Die Rotunde diente als Empfangsraum für die zahlreichen Besucher*innen der NBC-Studios – bereits im ersten Jahr beliefen sich diese Gästezahlen auf mehr als eine Million³⁰⁹ – und war Ausgangspunkt für geführte Touren, die einer aktiv an den neusten technischen Entwicklungen partizipierenden Öffentlichkeit den Zugang zu den Räumlichkeiten ermöglichen sollten (Abb. 129). Die Empfangshalle griff dabei die Ästhetik des Ausstellungsraums auf und wurde tatsächlich auch als ein solcher begriffen:

309 Entnommen einer Notiz auf einer Fotografie des Ordners *NBC-Interiors* vom 3. Dezember 1934, Rockefeller Center Archives, New York.

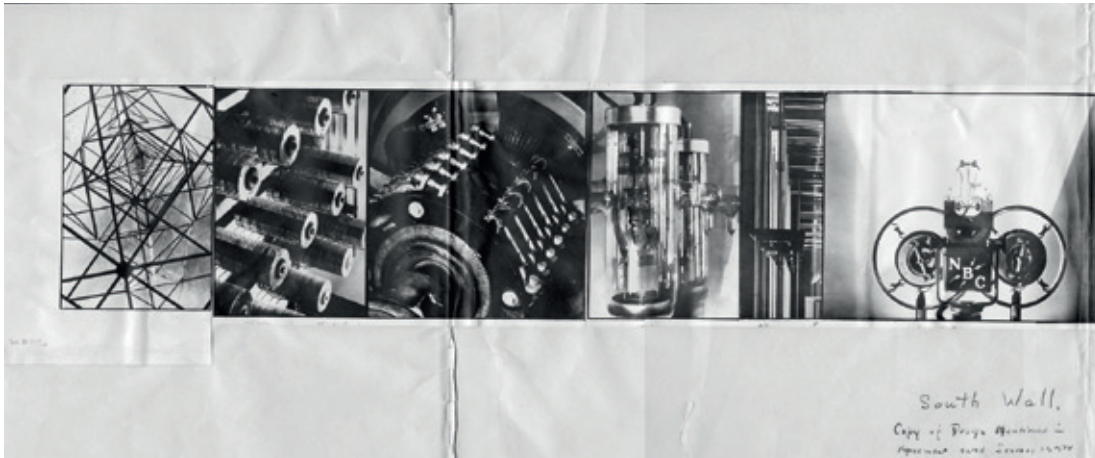


Abb. 130: Margaret Bourke-White, *photomurals* für die Empfangsrotunde der NBC-Studios, Entwurf, „South Wall. Copy of Design mentioned in Agreement dated January 31, 1934. Approved O. B. Hanson, Feb 17. 34“, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University; © 2023 Estate of Margaret Bourke-White / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY.

„Guests, visiting the studios for tours and programs, find an exhibition of photo-murals and a display of broadcasting equipment in the huge circular hall.“³¹⁰ Die Wand war hier gänzlich durch eine fotografische Bildwand ersetzt worden, denn die übergroß auf Leinwand abgezogenen Fotografien – die in eine Rundform gebracht werden mussten, was an sich schon eine Herausforderung darstellte – reichten beinahe vom Boden bis zur Decke des Raums und waren mit einem gewissen Abstand zur Wand auf Filz montiert, um die akustischen Qualitäten des Raums zu erhalten.³¹¹ Wie in der RKO Roxy Raucherlounge erfüllten hier massive Säulen die tragenden Funktionen. Die Wand wurde hingegen, in eine „Zwischenbildlichkeit“³¹² überführt, selbst zum Ausstellungsstück, an dem die Besucher*innen vorbei geleitet wurden und dabei die Einzelbilder wie einzelne Stationen abließen.

Auf der die Rotunde umlaufenden Wandfläche, mit einer Höhe von 3,20 Metern und einem Umfang von fast 49 Metern, zeigten Bourke-Whites *photomurals* in Großauf-

310 Entnommen einer Notiz auf einer Fotografie des Ordners *NBC-Interiors* vom 3. Dezember 1934, Rockefeller Center Archives, New York.

311 Vgl. Anon. Information About Bourke-White Mural Hung at NBC Studios, RCA Bldg., Radio City, N.Y.City, Correspondence – National Broadcasting Company 1933–1960, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.

312 Neumeyer 1996.



nahme die einzelnen Bestandteile der Sende- und Empfangstechnik des Radios. Deren Darstellung bewegte sich dabei im Spannungsfeld von formbezogener Sachlichkeit und künstlerischer Inszenierung. Zwei einander gegenüberliegende Durchgänge trennten die aus 22 Einzelaufnahmen montierten *photomurals* in eine Südwand (Abb. 130) und eine Nordwand (Abb. 131), die sich jeweils aus 11 unterschiedlich breiten Bildfeldern zusammensetzten. Inhaltlich waren diese, ihrer Anbringung im Raum entsprechend, einander diametral gegenübergestellt: Während die Südwand das Aussenden von Radiowellen thematisierte, wurden auf der Nordwand die für den Empfang zuständigen Elemente zum Inhalt der Darstellung gemacht. Auf beiden Seiten der Rotunde bildeten dabei die aus extremer Untersicht fotografierten Sendemasten die äußere Rahmung des Bildfeldes. Aus vier unterschiedlichen Blickwinkeln wiedergegeben ragten sie in den von einzelnen Wolkenfeldern durchzogenen Himmel empor. Die laut einem Artikel in *The Architectural Record*³¹³ in Bellmore, Long Island entstandenen Aufnahmen waren die einzigen des großformatigen Bildfrieses, die im Außenraum aufgenommen worden waren, wenn sie auch durch den radikal verengten Bildausschnitt keine genaue Verortung zuließen.

Von den Sendetürmen an den äußeren Rändern der *photomurals* ausgehend lässt sich in der Anordnung der Einzelbilder eine narrative Struktur festmachen, die jeweils im zentralen Bildfeld kulminierte, das allein durch seine Größe eine herausragende Stellung einnahm: Hier wird das Aufnehmen und das Aussenden gegenübergestellt.

313 Siehe: Anon., Photomurals in NBC Studios, in: *The Architectural Record* 76:2 (August 1934), S. 129–138, hier: S. 134, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.



Abb. 131: Margaret Bourke-White, *photomurals* für die Empfangsrotunde der NBC-Studios, Entwurf, „North Wall. Copy of Design mentioned in Agreement dated January 31, 1934. Approved O. B. Hanson, Feb 17. 34“, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University; © 2023 Estate of Margaret Bourke-White / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY.

Auf der Südwand war hier ein großes, mit dem NBC-Logo versehenes Mikrofon zu sehen, das von der Fotografin vor einem fächerförmig nach oben strahlenden Lichtkegel dramatisch in Szene gesetzt worden war (Abb. 132), was sich nicht nur mit der Inszenierung der Radio City selbst in den anlässlich ihrer Eröffnung erschienenen Anzeigen (Abb. 133) vergleichen lässt, in denen diese ebenfalls vor einem von einem Punkt ausstrahlenden Lichtkegel gezeigt wurde, um ihre Strahlkraft als „Amusement Center of the World“ zu vermitteln, sondern allgemein mit dem Vorgang des Aussendens elektromagnetischer Wellen, wie ihn die Bildwerbung der 1930er Jahre imaginierte (Abb. 134). Die Nordwand zeigte im mittleren Bildfeld drei in Großaufnahme wiedergegebene Empfängerröhren, die, vor einer ebensolchen Lichtsituation inszeniert, den optischen Gegenpol bildeten (Abb. 135).

Bei der fotografischen Darstellung von Vakuum- und Empfängerröhren, von Gleichrichtern, Lautsprechern und Kondensatorrollen lag der Fokus auf Strukturen, Texturen und Oberflächen. Durch eine entsprechende Lichtgestaltung, die Setzung von Hell-Dunkel-Kontrasten und eine wohlabgestufte Modulation der Grauwerte wurden die Einzelformen akzentuiert und ihre Volumina mittels harten Schlaglichtes herausgearbeitet. Die nahtsichtige Wiedergabe verfälschte – genau wie die Aufnahme aus extremer Untersicht – die realen Größenmaßstäbe der fotografierten Gegenstände, was den aus ihrem Kontext gelösten technischen Bauelementen eine annähernd gleichwertige Bedeutung im Übertragungsvorgang zukommen ließ. Die sequenzartige Aneinanderreihung von Maschinenteilen, die in ihrer Rotation ineinander überzugrei-



fen schienen, ihre Wiedergabe aus stetig wechselnder Perspektive, die dynamischen Schrägsichten und extremen Bildausschnitte, Nah- und Detailaufnahmen verliehen der fotografischen Darstellung Bewegung und Dynamik und überführten die Übermittlung von Schallwellen – einen eigentlich unsichtbaren Vorgang – in eine Sichtbarkeit. Dass die Betonung des Rhythmisierten in der Motivwiedergabe sowie in der Anordnung der unterschiedlich dimensionierten Bildtafeln die *photomurals* gleichsam auditiv erfahrbar werden ließen, wurde von Vicki Goldberg bereits betont: „In her mural, large simple forms in bold patterns abruptly shifted to more complex patterns in different formats, like the odd disjunction when the dial turns from a violin solo to a lecture. The rhythm was fast, jazzy, bold, dissonant.“³¹⁴ Konzentrische Rundformen und Lichteffekte wurden hier visuell genutzt, um Immatrielles in Materielles zu übersetzen. Die visuelle Aufschlüsselung des Übertragungsvorgangs in Einzelbilder hatte dabei nicht zuletzt einen didaktischen Zug. Während der Führungen konnten die einzelnen Stationen von den Besucher*innen passiert und die Rolle der im Bild zu sehenden technischen Einzelteile im Übertragungsvorgang erläutert werden. Auch in den Presseerzeugnissen der damaligen Zeit sind solche in Einzelbilder gegliederte Erläuterungen zu finden, die den technikaffinen Leser*innen „every step in radio broadcasting from the studio performance to your ear“³¹⁵ erklären sollten (Abb. 136). Grundsätzlich folgt Bourke-Whites Wandbild ebenfalls einem solchen didaktischen Programm, das diese

314 Goldberg 1986, S. 143.

315 Anon., From Microphone to Your Home, in: *Popular Science Monthly* (Juni 1930), S. 71.



Abb. 132: Margaret Bourke-White, *photomurals*, 1934, Empfangsrotunde der NBC-Studios, Ansicht der Südwand, RCA-Building, Radio City, New York, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University; © 2023 Estate of Margaret Bourke-White / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY.



Abb. 133: Werbeanzeige der Radio-Keith-Orpheum Corporation, in: *Variety*, 20. Dezember 1932, S. 61



Abb. 134: Werbeanzeige der Coyne Electrical School, in: *Popular Science Monthly* (März 1931), S. 137



Abb. 135: Margaret Bourke-White, *photomurals*, 1934, Empfangsrotunde der NBC-Studios, Ansicht der Nordwand, RCA-Building, Radio City, New York, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University; © 2023 Estate of Margaret Bourke-White / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY.



Abb. 136: From Microphone to Your Home, in: *Popular Science Monthly* (Juni 1930), S. 71

Etappen für die Betrachter*innen aufschlüsselt. Bei ihren *photomurals* musste eine Kontextualisierung für die Betrachter*innen allerdings über eine Erklärung erfolgen. Durch die Herauslösung der für den Übertragungsvorgang zuständigen Einzelteile aus ihrem Zusammenhang findet eine Auratisierung statt, die gleichzeitig eine Verunklärung mit sich bringt. Die abstrahierenden Bilder weisen Leerstellen auf, die durch Erläuterungen gefüllt werden müssen.

Noch stärker als Steichens *photomurals* entfaltete Bourke-Whites fotografisches Rundbild den immersiven Effekt des Panoramas. Die Zuschauer*innen wurden sowohl vom visuell Wahrgenommenen – die stärkste immersive Wirkung übte dabei wohl das Fernseh-*panel* aus, das Bourke-White als „[t]he picture with the big eye in the center“³¹⁶ beschrieb und das den Titel dieses Buches zierte – als auch von dem durch die fotografischen Darstellungen vermittelten auditiven Eindruck, einem imaginierten Klang und Schall, bereits gänzlich eingehüllt, bevor sie sich auf den weiteren Rundgang durch die Studios der NBC begaben. Gleichzeitig ließ die auf das Strukturelle fixierte fotografische Wiedergabe die *photomurals* ins Abstrakte kippen. So wurden etwa die Sammelschienen und Schalttafeln, die die zentralen Motive jeweils links und rechts einfassten, auf ornamentale Rahmungen reduziert. Die dargestellten Gegenstände selbst rückten dabei in den Hintergrund.

VI.3.2 „100 per cent American“: Margaret Bourke-Whites *photomurals* und Riveras Rockefeller-Center-Fresko

In der zeitgenössischen Rezeption der *photomurals* wurde hervorgehoben, dass Bourke-White mit der Fotografie das adäquate Medium gefunden habe, um durch eine präzise Wiedergabe technischer Erzeugnisse die moderne Massengesellschaft zu thematisieren. Kontrastiert wurde ihr Ansatz, der als eine Hommage an den technischen Fortschritt und den US-amerikanischen Kapitalismus begriffen wurde, dabei mit dem als kommunistisch verunglimpften Fresko Diego Riveras in der Lobby des RCA-Gebäudes, das bereits im Mai 1933 verhüllt worden war.³¹⁷ *Photographs Replace Rivera's Mural Art* behauptete die *New York Evening Post* daher triumphierend.³¹⁸ Der Autor des Artikels, der Star-Reporter der *New York Evening Post*, Norman Klein, ließ verlauten: „Yankee Machines Are Glorified at Rockefeller Center“ und „Nothing Lenin-Like in Margaret Bourke-White's Panels.“³¹⁹ Er schrieb weiter:

316 Margaret Bourke-White, Brief an Frank Altschul, 11. Dezember 1933, Correspondence – National Broadcasting Company 1933–1960, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.

317 Eine umfassende Übersicht über die zu Riveras Fresko erschienenen zeitgenössischen Presseartikel gibt: Irene Herner de Larrea, *Diego Rivera: Paradise Lost at Rockefeller Center*, Mexiko-Stadt 1987.

318 Vgl. Klein 1933.

319 Ebd.

„Diego Rivera, who was kicked out of the Communist Party, still adored Nicolai Lenin enough to paint his picture in a Radio City mural. Then Mr. Rockefeller – who was paying the piper, \$14,000 worth, and ought to have something to say about it – kicked out the great Diego Rivera. Another admirer of the land of the Soviet – Miss Margaret Bourke-White, twenty-eight, slim and dynamic – was busy today putting up her murals in Radio City, in the NBC studios. Her twenty murals, ten feet high, 160 feet in length around the room, probably will not be boarded up by Mr. Rockefeller's agents. They are not red, not even Lenin-like. They are 100 per cent American... monster photographs, some of the biggest ever made, glorifying Yankee steel and inventiveness, Yankee mechanisms.“³²⁰

Hier wurde das *photomural* erstmals ausdrücklich als ein erfolgreicher Gegenentwurf zu dem *mural* eines mexikanischen Künstlers ins Spiel gebracht. Die Zeitung erhob das *photomural* zu einer Bildform von nationaler Bedeutung, der es gelungen war, die mexikanische Vorherrschaft auf dem Gebiet künstlerischer Wandgestaltung zu durchbrechen.

Klein behauptete dabei einen tatsächlichen Akt der Ablösung, der auf diese Weise nicht stattgefunden hatte und vielmehr symbolisch zu denken ist, denn Riveras Fresko war, bis zu seiner Zerstörung im Februar 1934, im zentralen Eingangsbereich des RCA-Gebäudes angebracht. Thema des Wandgemäldes, das den Bereich direkt gegenüber des Haupteingangs, an der Vorder- und den beiden Seitenwänden der zentralen Aufzugseinheit, einnahm, war „Man at the Crossroads Looking with Hope and High Vision to the Choosing of a New and Better Future“³²¹, und Rivera hatte in einer Skizze vom 1. November 1932 in dessen Mittelpunkt die revolutionäre Dreifaltigkeit aus Bauer, Soldat und Arbeiter gesetzt. Als einziger politisch zu deutender Verweis war in diesem ersten abgesegneten Entwurf des Wandbildes im rechten Bildhintergrund das Mausoleum Lenins zu sehen.³²² Im April 1933 entschloss sich Rivera jedoch offenbar zu einer deutlicheren Kontrastierung einer moralisch verkommenen, kapitalistischen Welt, die sich in einem durch Panzer und Militärflieger unterstützten Krieg befand, mit einer sozialistischen Gesellschaftsutopie. In der Bildmitte war, an der Schnittstelle zweier Ellipsen, die einmal den mikroskopischen, einmal den makroskopischen Blick auf die Welt wiedergaben, nun ein Stahlarbeiter zu sehen, dem die Kontrolle über die Schaltknüppel dieser gigantischen Maschinerie oblag. Im oberen rechten Bildbereich – davon gibt die zweite Version des Wandbildes im Palacio de Bellas Artes von 1934 heute einen Eindruck (Abb. 137) – dominierten nun die zur Maikundgebung in Moskau versammelten Arbeiter*innenmassen unter einem Meer roter Fahnen und Wimpel die Darstellung. Die politische Aufladung war eindeutig, denn Lenin hatte Rot nach

320 Ebd.

321 Linsley 1994, S. 48.

322 Die Entwurfsskizze ist Teil der Sammlung des Museum of Modern Art in New York. Siehe: <https://www.moma.org/collection/works/34635> (letzter Zugriff: 24.04.2023).



Abb. 137: Diego Rivera, *El hombre en la encrucijada de caminos y mirando con incertidumbre pero con esperanza y con visión elevada la elección de un rumbo que lleve a un futuro nuevo y mejor* (Der Mensch am Scheideweg, unsicher, aber hoffnungsvoll schauend und mit der großen Vision auf eine neue und bessere Zukunft), zweite Version des im RCA-Building bearbeiteten Themas, 1934, Fresko auf wandmontierter Bildtafel, 485 × 1145 cm, Palacio de Bellas Artes, Mexiko-Stadt

der Oktoberrevolution zur sowjetischen Staatsfarbe erklärt.³²³ Es war primär diese rote Farbdominanz, die in den folgenden Monaten in der Presse zu einer regelrechten Bedrohung hochstilisiert wurde. Sie stand in besonderem Kontrast zu den ursprünglichen Vorgaben der Auftraggeber, denn Rivera war zunächst gebeten worden, das Wandbild in der Chiaroscuro-Technik auszuführen, sich auf Schwarz-, Weiß- und Grautöne zu beschränken. Ebenso wie die Durchführung des Wandbildes als Fresko musste er sich dessen farbige Ausgestaltung erst erkämpfen.³²⁴

Noch am 2. April 1933 hatte Anita Brenner Rivera in der *New York Times* im Rahmen eines ausführlichen Porträts als einen Künstler beschrieben, der fasziniert sei „most of all by industrial science and admires nothing so much as a machine [...]“³²⁵. Rivera habe sich, so versicherte Brenner den Leser*innen hier, ganz den US-amerikanischen Leistungen des modernen Industriezeitalters verschrieben. Er glaube daran, dass „the American ideal of beauty“³²⁶ von der Washington Bridge, der Trimotor-Maschine, dem

323 Vgl. Maike Steinkamp, Sozialismus, in: *Handbuch der politischen Ikonographie*, hrsg. von Uwe Fleckner, Martin Warnke und Hendrik Ziegler, 2 Bde.: Bd. 2 [Imperator bis Zwerg], München 2011, S. 366–372, hier: S. 366–367.

324 Vgl. Susana Pliego Quijano, *El Hombre en la Encrucijada: El Mural de Diego Rivera en el Centro Rockefeller*, in: Dies., *El Hombre en la Encrucijada: El Mural de Diego Rivera en el Centro Rockefeller*, Mexiko-Stadt 2013, S. 55–128, hier: S. 90–91.

325 Anita Brenner, Diego Rivera: Fiery Crusader of the Paint Brush, in: *The New York Times*, 2. April 1933, S. 10–11 und S. 19, hier: S. 11.

326 Ebd.

Automobil „or any efficient machine“³²⁷ verkörpert werde, während es sich bei dem, was in den Kunstgalerien und Antikläden der Zeit zu sehen sei, um das Ideal einer Minderheit handele, „under the influence of the worst of European bad taste“³²⁸. Zu seinen politischen Affiliationen befragt, äußerte sich Rivera hier jedoch widersprüchlich:

„Faced directly with the question of whether or no he is a Communist, Rivera replied that he is not, for he has been expelled from the Communist party; but pressed as to whether or no he had painted the ‚Philosophy of Moscow‘ on the walls of the Detroit Art Institute, he answered, ‚Of course, because it is the only ultimate form of social life among civilized people.‘“³²⁹

Die Bebilderung des Artikels beschränkte sich darauf, neben Beispielen aus Riveras Gesamtwerk lediglich ein unverfängliches Detail des Rockefeller-Center-Freskos zu zeigen, an dem der Künstler gerade arbeitete, was Nelson Rockefeller dazu veranlasste, am darauffolgenden Tag in einem Brief an den Künstler die allgemeine Vorfreude auf das Wandbild zu erklären, das sich im Eingangsbereich des Gebäudes mit Sicherheit als „tremendously effective“³³⁰ erweisen würde.

Einige Wochen später, am 24. April, als das Wandbild bereits zu zwei Dritteln fertig gestellt war, schrieb jedoch die New Yorker Zeitung *World Telegram* unter dem Titel *Rivera Paints Scenes of Communist Activity and John D. Jr. Foots the Bill*, die dominierende Farbe des Wandgemäldes sei Rot, „a red wimple, a red flag, red waves of a victorious force“³³¹. Die *Evening News* in Harrisburg, Pennsylvania ließ noch am selben Tag ähnlich provokativ verlauten, Rivera habe im Rockefeller Center ein herausragendes Fresko geschaffen, dieses befasse sich jedoch „entirely with the Communist cause, emphasizing the Communist viewpoint, and perpetuating Communist activity. John D. Rockefeller will pay the bill for it.“³³² Und am darauffolgenden Tag hieß es auch auf der Titelseite der *Detroit Free Press*, Riveras Wandbild sei „unmistakably a forthright statement of the communist viewpoint and intended to be unmistakable as such [...]“³³³.

327 Ebd.

328 Ebd.

329 Ebd., S. 19. Catha Paquette merkt zur Haltung Riveras in dieser Zeit, die auch seinem Schriftverkehr zu entnehmen ist, an: „The artist's declarations concerning his loyalties were at odds with each other, indicating in one instance an allegiance to communism, and in the other, a sense of obligation to the capitalist patrons of Rockefeller Center. Rivera's challenge was to conceptualize a suitable ‚vision‘ that would be keeping with both – one through which he and his patrons could speak.“ Siehe: Catha Paquette, *At the Crossroads: Diego Rivera and His Patrons at MoMA, Rockefeller Center, and the Palace of Fine Arts*, Austin 2017, S. 124. Die nachfolgenden Ereignisse sollten jedoch zeigen, dass Rivera offenbar nicht gleichzeitig seine künstlerische Integrität bewahren und der Familie Rockefeller gerecht werden konnte.

330 Zitiert nach: Wolfe 1963, S. 324.

331 Zitiert nach: Herner de Larrea 1987, S. 44.

332 Anon., Rockefeller Will Play [sic] For Communist Murals, in: *The Evening News*, 24. April 1933, S. 17.

333 Anon., Rockefeller to Pay for Red Rivera Art, in: *Detroit Free Press*, 25. April 1933, S. 1 und S. 4, hier: S. 1.

Es war, so die von Susana Pliego Quijano vertretene These, erst diese von der Presse postulierte explizite Ausdeutung seines Freskos als kommunistisch, die dazu führte, dass der Künstler sich entschloss, in die Darstellung zusätzlich ein Porträt Lenins zu integrieren, denn „wenn sein Wandbild tatsächlich schon als kommunistisch angesehen wurde, könnte es auch offen und ausdrücklich kommunistisch sein“³³⁴. Lucienne Bloch zufolge, die als seine Assistentin tätig war und die einzigen Fotografien machte, die heute von Riveras Fresko überliefert sind, bat der Künstler am 28. April darum, ihm ein Foto von Lenin zu besorgen, das ihm für sein malerisches Porträt als Grundlage dienen sollte.³³⁵ Dieser entscheidenden Abänderung der Darstellung durch den Künstler in dem inzwischen für die Öffentlichkeit geöffneten Gebäude folgte die am 4. Mai 1933 von Nelson Rockefeller formulierte Bitte, diese rückgängig zu machen und Lenin durch das Gesicht „of some unknown man“³³⁶ zu ersetzen. Rivera wollte dieser jedoch nicht nachkommen: „[R]ather than mutilate the conception I should prefer the physical destruction of the conception in its entirety, but conserving, at least, its integrity.“³³⁷

Der daraufhin entbrennende Disput wurde von einem enormen internationalen Presseecho begleitet.³³⁸ Von Riveras Kritiker*innen wurde sein Wandbild dabei nicht nur als eine Duplicierung der Familie Rockefeller gedeutet, sondern darüber hinaus als Angriff auf die US-amerikanische Regierung interpretiert.³³⁹ Dass das Fresko im Mai 1933 schließlich verhangen wurde, schien die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit nur noch mehr auf die Causa Rivera zu ziehen. Die *New York Times* zeichnete am 20. Mai ein geradezu theatralisches Bild der angespannten Lage im Rockefeller Center:

„A canvas, innocently blank, goes up 30 censorious feet into the tense air in the great hall of the RCA Building in Rockefeller Center, New York. In front of it paces a policeman, shooing away crowds that mill about the lobbies. Behind the canvas flame the deep reds of a mural by the Mexican proletarian artist, Diego Rivera – reds rejected of the Rockefellers.“³⁴⁰

334 „[...] si efectivamente se creía que su mural era comunista, podía ser abierta y explícitamente comunista.“ Pliego Quijano 2013, S. 99. Deutsche Übersetzung durch die Autorin.

335 Lucienne Bloch, On Location with Diego Rivera, in: *Art in America* 74:2 (Februar 1986), S. 102–123, hier: S. 116.

336 Der Brief ist abgedruckt in: Pliego Quijano 2013, S. 100.

337 Riveras Brief an Nelson Rockefeller vom 6. Mai 1933, in: Ebd., S. 106–107, hier: S. 106.

338 Vgl. Herner de Larrea 1987 sowie: Javier Aranda Luna, El Asunto Rockefeller en la Prensa, in: Pliego Quijano 2013, S. 137–158.

339 So äußerte etwa der Maler Edwin H. Blashfield in der *New York Times*: „If Rivera's art expressed opposition to the American Government [...] it should not be tolerated by the American people.“ Siehe: Anon., Blashfield Upholds Dismissal of Rivera, in: *The New York Times*, 22. Mai 1933, zitiert nach: Herner de Larrea 1987, S. 118.

340 Anon., ART: Diego Rivera's Mural In Rockefeller Center Rejected, in: *The New York Times*, 20. Mai 1933, zitiert nach: Herner de Larrea 1987, S. 114 und S. 118, hier: S. 114.

Es war dieses flammende Rot, dem Margaret Bourke-White ihre gigantischen, schwarz-weißen Darstellungen von „Yankee steel“ und „Yankee mechanisms“ entgegensetzte – so wurde zumindest von Norman Klein suggeriert. Erst nach der Einweihung ihrer *photomurals* entschieden sich die Rockefellers jedoch dazu, Riveras Wandbild zu entfernen und durch die in Sepiatönen gehaltenen Wandgemälde des Spaniers José Maria Sert zu ersetzen, die sich mit dem gänzlich positiv konnotierten Thema des *American Progress* befassen und hier noch heute zu sehen sind. Wie die von dem Engländer Frank Brangwyn ebenfalls für die Lobby des RCA-Gebäudes geschaffenen Wandbilder waren Serts Werke dafür vom Künstler in Europa auf Leinwand gemalt und anschließend in die USA transportiert worden – ein aufwändiger Prozess, den man jedoch offenbar der Beauftragung US-amerikanischer Künstler*innen vorzog.

Was Rivera betraf, so war der Künstler, der noch 1932 gegenüber Raymond Hood das Fresko als ein Medium charakterisiert hatte, das fest mit der Wand verwachsen war und dadurch im Stande sei, „das Leben des Bauwerks über die Zeit und den Raum hinaus [zu] erweitern“³⁴¹, gerade mit seinem Auftrag für das Rockefeller Center an diesem Vorhaben spektakulär gescheitert. Der Skandal führte zudem dazu, dass Rivera seinen Auftrag für das Gebäude von General Motors für die Chicagoer Weltausstellung verlor. Zwar gelang es ihm, 1933 noch einen Fries von einundzwanzig transportablen Freskentafeln für die New Worker's School in New York zu realisieren, mit denen er an die Einigkeit der kommunistischen Bewegung im Angesicht der faschistischen Bedrohung appellierte. Diese erhielten jedoch eine geradezu vernichtende Kritik in der Presse. Edward Alden Jewell schrieb in der *New York Times*: „One of the saddest of the season's spectacles has been Diego Rivera's apparent collapse as a mural painter.“³⁴² Die Wände der New Worker's School, so Jewell, würden wirken, als seien sie mit „lurid propaganda posters“³⁴³ zugapflastert worden. Ein „true mural feeling“³⁴⁴ könnten diese nicht vermitteln, befand Jewell, was abermals deutlich macht, dass das portable Fresko als flexibilisierte Wandbild-Lösung nicht zu überzeugen wusste.

Kommt man zu Riveras Rockefeller-Center-Fresko zurück, so werfe sein Bildentwurf Robert Linsley zufolge die Frage auf, „how, for Rivera, Leninist technological utopianism could be an appropriate posture *within* capitalist America“³⁴⁵. Linsley vergleicht Riveras Haltung mit derjenigen des bereits 1923 verstorbenen Charles Steinmetz, der nicht nur Chefingenieur der US-amerikanischen Firma General Electric war, sondern auch ein bekennender Sozialist, und der als solcher Lenin seine Hilfe bei der Elektri-

341 Diego Rivera: Sämtliche Wandgemälde, S. 298.

342 Edward Alden Jewell, Art Show Theme Is Social Unrest, in: *The New York Times*, 16. Dezember 1933, zitiert nach: Herner de Larrea 1987, S. 152.

343 Ebd.

344 Ebd.

345 Linsley 1994, S. 53. Hervorhebung durch die Autorin.

fizierung der Sowjetunion angeboten hatte.³⁴⁶ Rivera und Steinmetz teilten offenbar die Vision von einer durch technischen Fortschritt verbesserten Gesellschaft, die der Mexikaner auch an den Wänden des Rockefeller Center zu verbildlichen suchte. In Riveras malerischer Utopie behält der Arbeiter dabei die kontrollierende Oberhand.

In den Augen der Rockefellers und ihres Hauptmieters, der monopolistisch organisierten Radio Corporation of America, war technologischer Fortschritt jedoch an geschäftliche Interessen und an eine finanzielle Verwertbarkeit geknüpft, seine Propagierung diente als Wettbewerbsstrategie dem wirtschaftlichen Profit einiger Weniger. Bourke-Whites *photomurals* entsprachen offenkundig dieser Vorstellung. Das Radio als zentral kontrolliertes Massenmedium sowie als modernes Industrieprodukt wurde durch die Untersicht, die Herauslösung und die entsprechende Illuminierung der abgebildeten Radio-Elemente in Bourke-Whites Wandbild geradezu fetischisiert, und dies, so Linsley, „precisely in the space where the public met the Corporation“³⁴⁷. Die Bildentwürfe beider Kunstschaffenden stellt Linsley einander gegenüber, wobei sich ihm zufolge durchaus Gemeinsamkeiten feststellen ließen. Beide seien demnach „fantasies of centralized technological change“³⁴⁸, allerdings würden sich die von Rivera imaginierten elektromagnetischen Ausstrahlungen multidirektional bewegen und hätten zudem Ähnlichkeiten mit den Wurzeln einer Pflanze: „There is an implied pulsation, alternatively drawing in toward the center and discharging outward.“³⁴⁹ Bourke-Whites *photomurals* hingegen würden das Mikrofon einzig als Quelle zeigen, wobei es durch seine schiere Größe bedrohlich-antropomorphe Qualitäten annehme: „Bourke-White’s photo mystifies social domination through technology by elevating the instrument of control while revealing nothing of the social interests that use it.“³⁵⁰

Mit Bourke-Whites Bildinszenierung lässt sich ein Werbeplakat für den 1933 im nationalsozialistischen Deutschland als preiswertes, für die breite Masse erwerbbares Produkt auf den Markt gebrachten Volksempfänger vergleichen, mit dem die Gleichschaltung des deutschen Volkes und die Schaffung einer nationalen Einheit vorangetrieben werden sollten (Abb. 138). Zu diesem Zweck war im selben Jahr die Verstaatlichung des Rundfunks beschlossen worden. Auch die US-amerikanische Presse berichtete über das „national receiving set“, dessen Produktion vom Hitler-Regime veranlasst worden war „to obtain as wide an audience as possible for its broadcast propaganda“³⁵¹. Das Werbeplakat für den Volksempfänger zeigt das Volk, versammelt

346 Ebd.

347 Ebd., S. 55.

348 Ebd.

349 Ebd.

350 Ebd.

351 Anon., Hitler’s Radio Control Campaign Goes Ahead, in: *The Sunday Star* (Washington, D.C.), 30. Juli 1933, Part 4, S. 8.



Abb. 138: Leonid, *Ganz Deutschland hört den Führer mit dem Volksempfänger*, Propagandaplatat, 1936, Ullstein Bild/Archiv Gerstenberg

um ein das Bildgeschehen mittig dominierendes, im Maßstab überdimensioniertes Rundfunkgerät. Die Bildüberschrift macht dabei ganz deutlich, woher die durch den Volksempfänger an das Volk übermittelten Informationen stammen: „Ganz Deutschland hört den Führer mit dem Volksempfänger.“

Bei Bourke-White hingegen tritt das Radio nicht als ein einer einzigen Partei unterstelltes Propagandainstrument in Erscheinung. Sie lässt die konkrete Quelle, von der die vermittelten Botschaften ausgehen, gänzlich offen, wenngleich das Mikrofon als Übermittler an prominenter Stelle im Wandbild zu sehen ist. Auch zeigt Bourke-White – anders als die nationalsozialistische Bildwerbung, die das geeinte Volk um das Radiogerät herum gruppiert – nicht die Empfänger*innen des Gesendeten. Diese waren als reale Personen in der Eingangsrotunde der NBC vielmehr *vor* den *photomurals* positioniert, wobei sie das auditiv Übermittelte imaginieren konnten. Durch die immersiven Qualitäten des Wandbildes trat dabei die Rolle des Radios als Mittel der Beeinflussung deutlich hervor. Auch in den USA basierte der Rundfunk auf einer einseitigen Informationsvermittlung und war eingebunden in die asymmetrische Machtstruktur eines Systems – in diesem Fall des kapitalistischen –, von dem er ebenso manipulativ instrumentalisiert werden konnte. Stilisiert wurde er jedoch schon in den 1920er Jahren zum Demokratiewerkzeug. So war der US-amerikanische Präsidentschaftswahlkampf von 1924 der erste weltweit, der von dem damals neuen Massenmedium übertragen wurde, was ganz neue Anforderungen an die Kandidaten stellte, denn diese liefen Gefahr, einfach weggeschaltet zu werden, sollte es ihnen nicht gelingen, das Publikum vor den Radiogeräten entsprechend zu fesseln:



Abb. 139: *Under the Control of one Hand*, Werbeanzeige für die Brunswick Radio Futura Series, in: *The Saturday Evening Post*, 29. November 1930, S. 70–71, John Okolowicz collection of publications and advertising on radio and consumer electronics (Accession 2014.277), Audiovisual Collections and Digital Initiatives Department, Hagley Museum and Library, Wilmington

„In the past, no matter how poor the speaker, he usually found that the voters who were interested enough to turn out to hear him would stay to the finish; whether they liked his arguments or not. This year the voter had but to move a dial a fraction of an inch and pick up a jazz band or a dramatic recitation instead.“³⁵²

Verbunden wurde das Massenmedium Rundfunk in den USA somit mit der Behauptung einer partizipativen Teilhabe der Zuhörer*innen, die über das Programm mittels eines einzigen Schalterdrehs ebenso abstimmen konnten, wie ihnen das im demokratischen Prozess möglich war. Dies lässt sich durch das Heranziehen einer weiteren Werbeanzeige verdeutlichen (Abb. 139). Zwar hat Robert Linsley diese Bildwerbung für die Futura Serie von Brunswick Radio als Beispiel für einen kapitalistischen Utopismus herangezogen, der den Menschen ebenso der zentralistischen Kontrolle einiger weniger unterwirft wie die Technik – in diesem Fall liegt sie in den Händen eines eine futuristische Stadtlandschaft überblickenden Mannes, dem die Lenkung der „thousand

352 Anon., Political Spellbinding by Radio, in: *Popular Mechanics Magazine* 42:6 (Dezember 1924), S. 879–881, hier: S. 879.



Abb. 140: *Freedom to LISTEN – Freedom to LOOK*, Werbeanzeige für die Radio Corporation of America, in: *Popular Science* (Januar 1948), S. 283

traffic filled arteries of tomorrow³⁵³ obliegt. Der Slogan „Under the Control of One Hand“ bezieht sich in diesem Fall jedoch auch auf die von der Firma entwickelte Radio-Technik, die es erlaubte, das Empfangsgerät am sogenannten „Uni-Selector“ mit nur einem Handgriff zu bedienen, sodass ein jeder in der Lage war „the ease of centralized control“³⁵⁴ zu erfahren.

Diese Positionierung des Radios als freiheitlich-demokratisches Medium trat noch verstärkt im Amerika der Nachkriegszeit zu Tage. So gab David Sarnoff, Präsident der Radio Corporation of America, in einer Werbeanzeige von 1948 (Abb. 140) sein persönlich unterzeichnetes Bekenntnis zum Radio als eines Mediums ab, dessen Essenz die Freiheit sei, „liberty of thought and of speech“³⁵⁵. Unter einer Fotografie, die eine US-amerikanische Durchschnittsfamilie um ein Radiogerät versammelt zeigt, heißt es hier: „Our American concept of radio is that it is of the people and for the people.“³⁵⁶ Sein freiheitliches Radiokonzept erläuterte Sarnoff dabei ausführlich im dazu erschienenen Text:

353 *Under the Control of one Hand*, Werbung für die Brunswick Radio Futura Series, in: *The Saturday Evening Post*, 29. November 1930, S. 70–71, hier: S. 70.

354 Ebd.

355 Radio Corporation of America, *Freedom to LISTEN – Freedom to LOOK*, in: *Popular Science* (Januar 1948), S. 283.

356 Ebd.

„Radio should make a prisoner of no man and it should make no man its slave. No one should be forced to listen and no one compelled to refrain from listening. Always and everywhere, it should be the prerogative of every listener to turn his receiver on or off, of his own free will.“³⁵⁷

Die dahinterstehende Marketingstrategie macht der dazu gehörige Werbespruch deutlich. Dieser lautet, „Freedom is everybody’s business“ – hier wird also das im US-amerikanischen Selbstverständnis so zentrale Konzept der individuellen Freiheit propagiert. Gleichzeitig macht das Konzept der Werbeanzeige deutlich, dass es eine sehr spezifische Freiheit ist, die unmittelbar mit den ökonomischen Interessen der hier Werbenden verknüpft ist. „Freedom is everybody’s business“ klingt wie eine staatliche Devise und marginalisiert damit, dass private ökonomische Interessen mit diesem Freiheitspostulat verbunden sind. Würden die Zuhörer*innen von ihrer Freiheit, das Radio auszuschalten, tatsächlich Gebrauch machen, so ließe sich für die Radio Corporation of America darauf kein Geschäft aufbauen. Es galt somit, die Konsument*innen von der Unverzichtbarkeit des Mediums zu überzeugen. Die in der Eingangsrotunde der NBC angebrachten *photomurals* von Margaret Bourke-White lassen sich daher als zentraler Bestandteil einer visuellen Emotionalisierungs- und Überwältigungsstrategie lesen, von der auch die Werbung Gebrauch machte. Hier konnten die Besucher*innen durch den immersiven Charakter der in einer Rundform angelegten *photomurals* dem Radio und seiner alles überragenden Autorität nicht entgehen. In dem Raum, in dem sich das Unternehmen den Konsument*innen vorstellte und dabei die Unentbehrlichkeit der neuen Technik zu propagieren suchte, entfalteten Bourke-Whites *photomurals* zweifellos eine beeindruckende Überzeugungskraft. In Ansätzen war dabei auch das noch im Versuchsstadium befindliche Fernsehen in die Bildinszenierung eingebunden, in Form des überdimensionierten „Auges“, das auf die Betrachter*innen herabblickte.³⁵⁸

Obwohl Kleins Artikel in der *New York Evening Post* Bourke-Whites *photomurals* als „100 per cent American“ lobte und zu einem Gegenbild zu Riveras „roten“ Fresken erhob, wurde von ihm dennoch nicht unerwähnt gelassen, dass es sich auch bei Bourke-White um einen „admirer of the land of the Soviet“³⁵⁹ handelte. Bereits 1930 war Bourke-White als erste Bildreporterin des „Westens“ in die Sowjetunion gereist, um die Entwicklung des Landes unter dem Fünfjahresplan zu dokumentieren. Im Fokus der Fotografin stand dabei auch hier die Maschine. Im Vorwort des aus dieser Reise

357 Ebd.

358 Aufgenommen wurde die hier von Bourke-White verwendete Fotografie offenbar in den „experimental studios of N.B.C.“. Siehe: Margaret Bourke-White Photographic material, itemized listing, Margaret Bourke-White Collection, Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries, URL: https://library.syracuse.edu/digital/guides/b/MBW_InventoryFinalCopy.xlsx (letzter Zugriff: 20.04.2023).

359 Klein 1933.

resultierenden Fotobuches *Eyes On Russia*, das 1931 in New York publiziert wurde, erläuterte der russisch-US-amerikanische Schriftsteller Maurice Hindus, inwieweit sich Bourke-Whites Sicht auf diese von der Perspektive des von ihr dokumentierten Landes unterscheidet, das die Maschine als Werkzeug gesellschaftlichen Wandels betrachtete:

„It is because of her love of the machine that [Bourke-White's] Russian photographs are so impressive, for the Russians too love the machine and venerate it even more. They differ from Miss Bourke-White in their approach. *They love the machine more for what it does than for what it is.* They view it as a social benefaction, as an instrument of a great deliverance, and they espouse it with a faith and a zeal with which in an earlier day men espoused their religion. To Miss Bourke-White the machine is first and foremost an artistic creation.“³⁶⁰

Bourke-Whites Interesse für die Sowjetunion war dabei frei von jeglichen politischen Überzeugungen oder ideologischen Motivationen.³⁶¹ Von Interesse für ihre US-amerikanischen Landsleute sei das in der Sowjetunion unternommene Vorhaben deshalb, weil es ausgesprochen ambitioniert sei, ein agrarisch geprägtes Land innerhalb so kurzer Zeit in eine Industrienation zu verwandeln, so war die Fotografin überzeugt.³⁶² Bourke-Whites Ziel war es daher, ein Land im Übergang zu dokumentieren, „to observe these agricultural people who were striving to become industrialists“³⁶³.

In einem Brief an Bourke-White äußerte Hindus, die Fotografin habe eine „unparalleled capacity to dramatize the machine“³⁶⁴, die ihr in der Sowjetunion, so glaubte er, viel Ruhm einbringen würde. Lobpreisungen der sowjetischen Kritik blieben jedoch

360 Maurice Hindus, Preface, in: Bourke-White 1931, S. 13–15, hier: S. 13. Hervorhebung durch die Autorin.

361 Vgl. Ada Ackerman, Margaret Bourke-White and Soviet Russia, in: *New Perspectives on Russian-American Relations*, hrsg. von William Benton Whisenhunt und Norman E. Saul, New York/London 2016, S. 193–211, hier: S. 194. Ihre Verbindungen zur Sowjetunion brachten Bourke-White in den 1940er Jahren auf die Beobachtungsliste des FBI-Chefs J. Edgar Hoover. Bourke-White und ihr zweiter Ehemann, Erskine Caldwell, wurden hier in der Gruppe A geführt und damit unter jenen Individuen, die als größte Gefahrenquelle eingestuft wurden. Bourke-White betonte jedoch in diesem Zusammenhang ausdrücklich, keinerlei Verbindungen zur Kommunistischen Partei gehabt zu haben und auch sonst „not very politically minded“ gewesen zu sein. Vgl. hierzu: Robert E. Snyder, Margaret Bourke-White and the Communist Witch Hunt, in: *Journal of American Studies* 19:1 (April 1985), S. 5–25, hier: S. 21. Ada Ackerman zufolge lässt sich eine Tätigkeit Bourke-Whites als Doppelagentin oder Spionin in den 1930er Jahren jedoch nicht gänzlich ausschließen. Vgl. Ackerman 2016, S. 195.

362 Ackerman postuliert, dass das allgemeine Interesse der US-amerikanischen Öffentlichkeit an der Sowjetunion und ihrer industriellen Entwicklung bereits 1930 ausgesprochen hoch war. Dies lässt sich zum einen an der Literatur ablesen, die zu diesem Zeitpunkt veröffentlicht wurde, und zum anderen auch an der hohen Prozentzahl, die US-amerikanische Bürger*innen am Tourismus in der Sowjetunion ausmachten. Vgl. Ackerman 2016, S. 196 sowie Anm. 13.

363 Bourke-White 1931, S. 22.

364 Maurice Hindus, Brief an Margaret Bourke-White, 15. Oktober 1930, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University. Auch zitiert bei: Ackerman 2016, S. 198.



Abb. 141: Margaret Bourke-White, *Chrysler Corporation*, 1929, Silbergelatineabzug, 33 × 22,9 cm, Museum of Modern Art, New York

weitestgehend aus, und es wurden auch nur wenige von Bourke-Whites Fotografien veröffentlicht, wie Ada Ackerman nachgewiesen hat.³⁶⁵ Der Fotokritiker Leonid Mezhericher führte 1930 die Fotografie *Chrysler Corporation* von Bourke-White (Abb. 141) in der sowjetischen Fotozeitung *Sovetskoe Foto* gar als ein Negativbeispiel für eine Art der Industriefotografie an, die Arbeiter*innen ausklammere oder an den Rand verbanne und die Maschine zu diesen in eine geradezu prädatorische Beziehung bringe.³⁶⁶ Vergleichbar mit Sheelers Aufnahme *Stamping Press* (Abb. 67) setzte Bourke-White hier den Arbeiter verschwindend klein ins Bild und positionierte ihn in der unteren rechten Bildecke.

Da Bourke-Whites *photomurals* für die NBC vollkommen frei sind von jeglicher menschlicher Präsenz, ist es wohl nicht verwunderlich, dass Mezhericher auch für diese wenig warme Worte übrig hatte, als er ihnen 1934 in der März–April Ausgabe von *Sovetskoe Foto* einen Artikel widmete. Zwar spricht auch Mezhericher hier von Bourke-White als von einer Freundin der Sowjetunion, sie verfüge aber nur über ein oberflächliches Verständnis des Landes, was sich in ihren Fotografien niederschläge.

³⁶⁵ Vgl. Ackerman 2016, S. 200.

³⁶⁶ Vgl. ebd. Ackerman hat darauf hingewiesen, dass Mezhericher dabei Bourke-White namentlich ungenannt lässt, wohl um zu verhindern, der Fotografin öffentliche Aufmerksamkeit zu verleihen. Vgl. ebd., S. 201.

Zwar seien die fotografischen Darstellungen von einer „exceptional precision“³⁶⁷, Bourke-Whites Form der Montage sei jedoch „quite primitive“, stellt Mezhericher hier fest. In der Sowjetunion sollten ihre *photomurals* zwar als Ansporn dienen, sich auch im fotografischen Großformat zu versuchen, als Vorbild dienen könne Bourke-Whites fotografische Wandarbeit dabei jedoch nicht: „On the whole just as much as the work amazes one with its clearness and grandeur of technical execution just as much is it mediocre from an artistic point of view; it is void of ideas and is on the same level with the average production of American commercialized art.“³⁶⁸

Trotz dieser Schmähung ihrer Arbeit in der sowjetischen Fachpresse wurde Bourke-White 1934 beauftragt, *photomurals* für das Treppenhaus des sowjetischen Konsulats in New York zu schaffen. Zumindest in Teilen wählte sie für diese Wandarbeiten Aufnahmen aus, die 1931 bereits Teil ihres Fotobuches gewesen waren, und band diese in die Architektur des New Yorker Stadthauses ein, sodass die Fotos – vergleichbar mit Steichens *photomural* der George-Washington-Bridge – als klassisch gerahmte Bildtafeln erschienen. Bourke-White selbst schrieb später über diese Auftragsarbeit: „This SOVIET MURAL was designed to show the DOMINANT PHASES OF SOVIET INDUSTRY. The central panel symbolizes the mechanization of AGRICULTURE ... the keystone of Soviet progress.“³⁶⁹ Dieses auf der zentralen Wand angebrachte Foto (Abb. 142), das in *Eyes On Russia* unter dem Titel *State Farm No. 2* abgebildet ist, zeigt in der unteren Bildmitte die Silhouette eines Traktors vor einer Wolkenkulisse und entspricht damit Bourke-Whites Intention, nicht zuletzt den „romantic appeal“³⁷⁰ des Fünfjahresplans in ihren Fotografien aufzuzeigen. Den dazugehörigen Text lud Bourke-White mit einer religiösen Rhetorik auf:

„Silhouetted against the sky, majestic in the morning, was that new god of Russia, the Tractor. Evenly and regally it traveled along the horizon. The black earth turned beneath its disks. A procession of tiny clouds followed it overhead. It seemed that the tractor drew the whole firmament after it, earth and sky giving reverence to this new divinity.“³⁷¹

Neben der Landwirtschaft wurden auch den anderen zentralen Pfeilern des Fünfjahresplans *photomurals* gewidmet: an der rechten Wand dem Bau des Dnepr-Staudamms,

367 Leonid Mezhericher, Opyt monumental'noi fotografii v SShA, in: *Sovetskoe Foto 2* (März-April 1934), S. 36, hier zitiert nach der englischen Übersetzung in Bourke-Whites Archiv: Margaret Bourke-White Papers, Box 96: Soviet Union, Special Collections, Syracuse University.

368 Ebd.

369 Anon., Manuskript zu Werbezwecken mit Informationen zu Margaret Bourke-Whites *photomurals* [undatiert und unbetitelt] Margaret Bourke-White Papers, Box 70: Photomurals, Special Collections, Syracuse University.

370 Hindus 1931, S. 13.

371 Bourke-White 1931, S. 97.



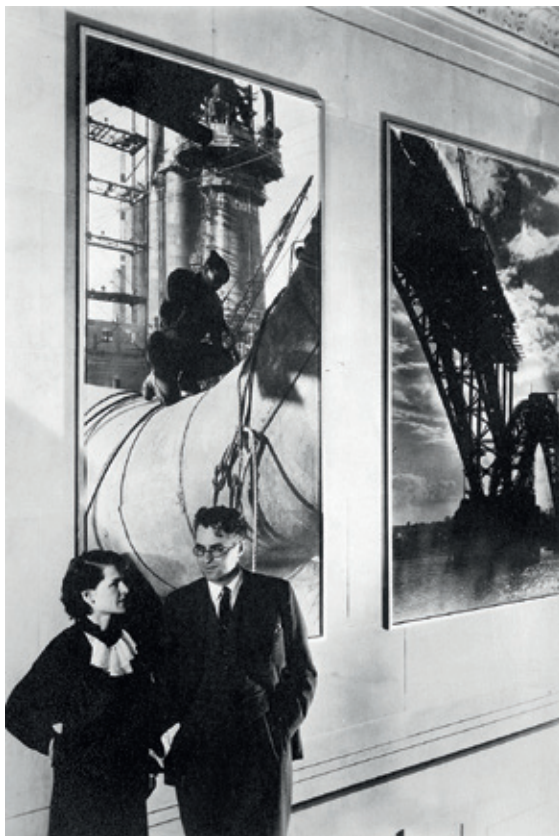
Abb. 142: Margaret Bourke-White, *photomurals*, 1934, Konsulat der Sowjetunion, New York, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University; © 2023 Estate of Margaret Bourke-White / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY.

dem zu Ehren Gustav Klucis bereits zwei Jahre zuvor seine gigantischen Porträts von Lenin und Stalin am Sverdlov-Platz in Moskau errichtet hatte, und an der linken Wand zum einen dem russischen Eisenbahnsystem, das von einer Brücke über den Dnepr verkörpert wurde, zum anderen Magnetogorsk, dem damals größten Stahlwerk der Welt, das sich an der Grenze zu Sibirien unter Konstruktion befand. Letztere Aufnahme, vor der sich Bourke-White mit dem sowjetischen Konsul Leonid M. Tolokonski fotografieren ließ (Abb. 143), setzte den Arbeiter dabei exakt in den Bildmittelpunkt. Er hat das gigantische Stahlrohr erklommen, beherrscht die Maschine somit und bedient sich ihrer, ganz wie es Mezhericher für eine Industriefotografie gefordert hatte, die mit der sowjetischen Ideologie vereinbar war.

Dass man Bourke-White als Fotografin für diesen Job auswählte, diente wohl nicht zuletzt der Stärkung der diplomatischen Beziehungen zwischen beiden Ländern, genauso wie ihr in demselben Jahr publiziertes Fotobuch *USSR Photographs*, von dem eine große Anzahl von Exemplaren an die Amtorg Trading Corporation verkauft wurde, die in den USA die Interessen des sowjetischen Außenhandelsmonopols vertrat.³⁷²

³⁷² Von der Gesellschaft wurde *USSR Photographs* statt Kaviar 1935 als Weihnachtsgeschenk verschenkt und selbst Stalin erhielt eine Kopie des Buches. Vgl. Ackerman 2016, S. 208.

Abb. 143: Margaret Bourke-White zusammen mit dem sowjetischen Konsul Leonid M. Tolokonski vor ihren *photomurals* im Konsulat der Sowjetunion, New York, 1934, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University; © 2023 Estate of Margaret Bourke-White / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY.



In *Eyes On Russia* wurde von der Fotografin nicht zuletzt die US-amerikanische Beteiligung an der Umsetzung des Fünfjahresplans herausgestellt.³⁷³ Auch die US-amerikanische Presse der 1930er Jahre stellte die Umsetzung des Plans als eine Leistung dar, die die Vereinigten Staaten für sich mit beanspruchen konnten. So wurde etwa 1931 in einem Porträt über Bourke-White darauf hingewiesen, dass für die sowjetischen Industrialisierungsbestrebungen die USA zweifellos als Vorbild fungiere, die sowjetische Entwicklung dem US-amerikanischen Standard jedoch noch weit hinter-

373 So schrieb Bourke-White in *Eyes On Russia* über den staatlichen Landwirtschaftsbetrieb, die „State Farm No. 2,“ im Ort Verblud: „Verblud has an experimental station and agricultural school, attended by about 500 students. The experimental station uses all types of agricultural machinery from almost every country for purposes of experimentation and instruction. One of the organizers of this great industrial farm was George McDowell, an American farmer from Kansas, who recently received the ‚Order of Lenin,‘ the highest Soviet award. McDowell is the first American to receive this honor.“ Bourke-White 1931, S. 95.

herhinke: „[Bourke-White’s] visit convinced her that in spite of the fact the Russians have adopted our up-to-date American factories and equipment, they have not yet achieved American efficiency and speed.“³⁷⁴ Nach dem erfolgreichen Abschluss des ersten Fünfjahresplans – und ein Jahr nachdem Bourke-White ihre *photomurals* im sowjetischen Konsulat fertiggestellt hatte – hob die Zeitschrift *Modern Mechanix*, die die sowjetischen Entwicklungen der vorangegangenen Jahre als „the world’s greatest engineering miracle“ bezeichnete, schließlich den fundamentalen Anteil der US-amerikanischen Industrie an dessen Umsetzung hervor:

„Few people realize, even today, how important a part America played in the greatest drama in history, the Five Year Plan of Soviet Russia. This octopus-like rebuilding program, which provided mighty power plants, towering steel mills, and humming factories surpassed in size only by the American plants after which they were patterned, was brought to a highly successful conclusion in 1932. [...] With the establishment of friendly relations between the Soviet and American governments, greater and greater interest is being taken by Soviet engineers in the mass production methods employed by American manufacturers. Many Soviet commissions are being sent to this country to make studies in different industrial fields, and to make preliminary arrangements for the purchase of American-made machinery.“³⁷⁵

VI.3.3 Das Ornament der Masse

Dass eine mit einer ideologischen Aussage verbundene, auf die möglichst exakte Wiedergabe des Gegenstands bezogene Fotografie diesen dabei gleichzeitig – auf Liniengefüge und rhythmisierte Formen reduziert – entgegenständlicht und in der Abstraktion auflöst, scheint zunächst ein Widerspruch zu sein. Ein Kippen ins Ornamentale charakterisiert jedoch entscheidend die modernen kapitalistischen Massenkulturen, folgt man Siegfried Kracauers These in seinem 1927 geschriebenen Essay *Das Ornament der Masse*.³⁷⁶ Am Beispiel von zeitgenössischen Massenphänomenen beschreibt der Autor hier einen Auflösungsprozess der Einzelform im Ornament. Kracauer führt dabei vor allem die in geometrischen Formationen tanzenden Revuegirls an, wobei er die beiden nach den Briten John Tiller und Lawrence Tiller benannten Tanzgruppen der *Tillergirls* als Ausgangspunkt nimmt. Diese dienten auch für die ab 1932 in der Radio City Music Hall auftretende Tanzgruppe der *Rockettes* als Vorbild (Abb. 144), die Thomas Sugrue 1936 im *American Magazine* als „the world’s greatest precision dancers“ bezeichnete,

³⁷⁴ Webster 1931.

³⁷⁵ Anon., America’s Part in Soviet Engineering Triumphs, in: *Modern Mechanix & Inventions Magazine* (Juli 1935), S. 82–84, S. 130, hier: S. 82.

³⁷⁶ Vgl. Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse* [1927], in: Ders., *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt a. M. 1963, S. 50–63.

Abb. 144: Fotografie der Rockettes, in: *The American Magazine*, Dezember 1936, S. 30–31

„who not only are a rich and rhythmic parcel of American culture, but who personify the American girl at her best“³⁷⁷. Kracauer schrieb über die *Tillergirls*, die ihre ersten großen Erfolge in den Vereinigten Staaten gefeiert hatten:

„Mit den Tillergirls hat es begonnen. Diese Produkte der amerikanischen Zerstreuungsfabriken sind keine einzelnen Mädchen mehr, sondern unauflösbare Mädchenkomplexe, deren Bewegungen mathematische Demonstrationen sind. [...] Als Massenglieder allein, nicht als Individuen, die von innen her geformt zu sein glauben, sind die Menschen Bruchteile einer Figur.“³⁷⁸

Den zum Ornament gewordenen Kollektivkörper stellt Kracauer in einen Zusammenhang mit dem industriellen Produktionsprozess: „Die Struktur des Massenornaments spiegelt die der gegenwärtigen Gesamtsituation wider. Da das Prinzip des kapitalistischen Produktionsprozesses nicht rein der Natur entstammt, muß es die natürlichen Organismen sprengen, die ihm Mittel oder Widerstände sind.“³⁷⁹ Das Ornament der

377 Thomas Sugrue, *The Perfect 36*, in: *The American Magazine* (Dezember 1936), S. 30–31, S. 62, S. 64–66, hier: S. 30.

378 Kracauer 1927, S. 50, 51.

379 Ebd., S. 53.



Abb. 145: Albert Renger-Patzsch, *Musterzimmer, Fagus-Werk, Alfeld*, 1928, Albert Renger-Patzsch Archiv / Stiftung Ann und Jürgen Wilde, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München

Masse begreift Kracauer als einen Prozess einer rationalen Musterbildung in einer durchrationalisierten Gesellschaft, die Unterwerfung unter eine ornamentale Ordnungsstruktur. Das „Massenornament“ sei „der ästhetische Reflex der von dem herrschenden Wirtschaftssystem erstrebten Rationalität“³⁸⁰.

Auch wenn Kracauer der Fotografie in diesem Essay keine Beachtung schenkt, so lässt sich doch in den fotografischen Positionen seiner Zeit, der „Neuen Sachlichkeit“ und ihres US-amerikanischen Äquivalents, der *straight photography*, die von ihm beschriebene Fokussierung auf Oberflächenerscheinungen ausmachen. Durch die Verknappung des Bildausschnitts wurde der Blick der Betrachter*innen hier auf Form, Struktur und Oberfläche gelenkt, alltägliche Motive, die vormals als bildunwürdig galten, offenbarten so ihren ganz eigenen optischen Reiz. Die in Reihungen ins Bild gesetzten Erzeugnisse technischer Herstellung erscheinen dabei als Sinnbilder industrieller Massenproduktion (Abb. 145).

Im Gegensatz zu Kracauers kritischer Betrachtung vermitteln die Produkte des von ihm beschriebenen kapitalistischen Produktionsprozesses in Margaret Bourke-Whites

380 Ebd., S. 54.

photomurals den Eindruck von Bedeutung, Effizienz und Leistungskraft eines modernen Massenmediums. Dabei lenkte die Fotografin durchaus den Blick auf Details. Die einzelnen technischen Bestandteile, die den Aufnahme- und Empfangsvorgang in der Rundfunkübertragung für die Betrachter*innen nachvollziehbar machen, wurden im Einzelbild ästhetisch überhöht, dabei jedoch gleichzeitig in ein übergreifendes Gestaltungskonzept eingebunden. Das Großformat verstärkte zusätzlich die Wirkung des Ornamentalen. Durch das Fehlen jeglicher perspektivischer Raumanlage erfuhren die Bildelemente eine Verflachung. Rhythmisierte Formen, Kreise und Linien fügten sich zu einem ornamentalen Muster, das durch die Vorhänge fortgesetzt wurde (Abb. 129).

Diese Auflösung des Dargestellten in ornamenthafte Strukturen und abstrakte Zeichen, das Kippen in eine fast vegetabile Textur aus *patterns*, die erst im Großformat vollends möglich wurde, ließ das fotografisch sachliche *photomural* wiederum auch als geeignetes Medium für den privaten Raum erscheinen, einen Bereich, der dekorative Aspekte in den Vordergrund rücken ließ. In einem Manuskript, das vermutlich für Promotionszwecke intendiert war, zeigt Bourke-White die Möglichkeiten fotografischer Wanddekoration im privaten Rahmen auf:

„Perhaps you are fond of raising tulips. Your tulips come and go all too quickly, but wouldn't it be lovely to have great photographic panels of tulips reaching from the dado to the ceiling showing tulips. There are several ways of doing this. Either you can use views of tulip gardens, [...] tulips growing against the bases of dark tree trunks, or the slope of a hillside covered with tulips, and work these into simply designed enlarged panels which will give depths and originality to your dining room.“³⁸¹

Als ein Beispiel einer ebensolchen fotografischen Wandgestaltung führt Bourke-White ihre vielbeachteten NBC-*photomurals* ins Feld:

„I have just completed this last panel, and it is being hung this week. If you see it you will recognize that the three receiving tubes, which are about seven feet high on the wall, are the same tubes that you have in your own home radio set, about 2 ½ inches in reality. This tremendous enlargement reveals a pattern in these forms that is undreamed of in the small rather inconspicuous looking objects, and it is this same kind of pattern that could be worked out for the tulips I described for your dining room.“³⁸²

Hier macht Bourke-White deutlich, dass es der künstlerische Akt der Vergrößerung ist, der Muster produziert. Der von der Fotografin verfolgte abstrahierende fotografische Ansatz ließ den Gegenstand selbst dabei hinter die ästhetisierte Form zurücktreten und schien so auf jedes Sujet übertragbar, ob es sich um die Empfängerröhren eines Radios

381 Margaret Bourke-White, 3-seitiges Manuskript auf Briefpapier des Arlington Hotel [undatiert und unbetitelt], Margaret Bourke-White Papers, Box 70: Photomurals, Special Collections, Syracuse University.

382 Ebd.

handelte oder um das scheinbar banale Motiv einer Tulpe. Durch das fotografisch erzeugte *pattern* wurde die Wand dabei ornamental überformt. Diese Ornamentalisierung erscheint weit entfernt von den figurativen, so offensichtlich mit politischer Symbolik aufgeladenen Fresken der Muralisten und lässt sich auch mit den Prinzipien des *International Style* eigentlich nicht verbinden, der eine Entleerung der Architektur und ihre Befreiung vom Ornament anstrebte. Bourke-Whites *photomurals* bewirkten – ähnlich wie das zu Beginn dieses Kapitels angeführte Wandbild Oskar Schlemmers im gerundeten Treppenhaus des Bauhaus-Werkstattgebäudes in Weimar – durch die Großflächigkeit ihres Ornaments, das auch hier zwischen Abstraktion und Figuration schwankte, jedoch eine visuelle Aufhebung der architektonischen Raumbegrenzung, was sie durchaus mit den Gestaltungsmaximen der modernen Architektur in Verbindung bringt. Dadurch, dass das Ornament hier fotografisch, d. h. maschinell, erzeugt wurde, sich in der Monumentalität manifestierte und die *photomurals* zudem auch auf motivischer Ebene den Höchstleistungen der einheimischen Industrie und ihrer Innovationskraft huldigten, wurden sie dabei zum ultimativen Ausdruck US-amerikanischer Leistungsfähigkeit und Modernität. Unbestreitbar waren Bourke-Whites *photomurals* mit den Fortschrittskonnotationen aufgeladen, die dem Kapitalismus inhärent sind. Damit dienten sie nicht nur der visuellen Untermauerung der Firmenideologie der NBC, in ihnen manifestierte sich auch das nationale Selbstverständnis der Vereinigten Staaten.