

Glanz und Elend der 20er Jahre

Die Sammlung Marvin und Janet Fishman

I. Es war ein Augenblick, meine Damen und Herren, der allen nahe ging.

Recklinghausen 1961. Der Historiker Ernst Scheyer aus Detroit sprach im Rahmen der Ausstellung „Synagoga“.

Sein Thema: Der Beitrag des Judentums zur modernen Kunst. Große Namen: Amadeo Modigliani, Chaim Soutine, Marc Chagall. Schließlich kam er auf Ludwig Meidner zu sprechen. Er habe ihn vor langen Jahren gut gekannt. Dann hätte die Drangsal schwerer Jahre die Verbindung zerschnitten. Er wisse nicht, wo der Freund sei, wisse nicht einmal, ob er noch lebe. Für einen Augenblick wurde es still im weiten Saal. Betroffenheit. Dann ein Geräusch. In den hinteren Reihen erhob sich ein kleiner, gedrungener Mann. Er streckte den Finger hoch, beschwörend, mit leiser, spröder Stimme: „Ich. Ich. Ich bin Ludwig Meidner.“ Sie stürzten aufeinander zu. Lagen sich in den Armen. Nach so langer Zeit. Mit dieser Ausstellung 1961 begann Meidners Wiederentdeckung. Einen Zipfel des Erinnerns, der Anerkennung, des Nachruhms konnte er noch ergreifen, konnte noch erleben, was das ist: Dabei zu bleiben „in den Zeiten“.

Fünf Jahre später, am 14. Mai 1966, starb Ludwig Meidner, 82 Jahre alt. Seine Arbeiten wurden in Mailand, Rom und Frankfurt gezeigt. An seinem 100. Geburtstag 1984 aber wand ihm in Deutschland niemand einen Kranz. Keine Museumsausstellung. Andernorts schätzte man seine Arbeit, hatte die Bedeutung seines Schaffens erkannt. Amerikanische Sammler schnappten auf Auktionen der hierzulande schlummernden Kunstwelt regelmäßig Spitzenwerke weg. Sie hängen seitdem in Los Angeles, St. Louis – und in Milwaukee. Marvin und Janet Fishman erwarben – oft auf Umwegen – Werke, darunter „**Mein Nachtgesicht**“. Meidners dramatisch-traumatisches Selbstbildnis von 1913. „Ich war sehr arm, aber geladen mit Energie .. Das Essen war Nebensache ..

aber Segelleinen, gar nicht teuer erstanden im Kaufhaus Wertheim .. ich geniere mich nicht, sie zu küssen, die Leinwände mit zitternden Lippen ..“

Nackt stand er vor der Leinwand, schweißbedeckt, nannte Bosch und Breughel „meine besten Brüder“, in der einen Hand die „Malbesen“, den „fletschenden Pinsel“, in der anderen die „Donnerpalette“. Was hier hervorbrach, meine Damen und Herren, nimmt die kommende, die bereits lauende Katastrophe des 1. Weltkrieges vorweg. Das Inferno auf der Erde unter einem berstenden Himmel. Meidner, der Jude, kannte das Szenario – aus dem Alten Testament. In dem Gemälde **„Apokalyptische Landschaft“** aus der Sammlung Fishman, 1913 entstanden, erkennt man die literarische Vorlage: 1. Buch Mose, Kapitel 19, Vers 23: „Die Sonne war eben über der Erde aufgegangen, da ließ Jahwe auf Sodom und Gomorrha Schwefel und Feuer vom Himmel regnen und zerstörte diese Städte wie in einem Schmelzofen .. Als Lots Weib sich umdrehte, da wurde sie zur Salzsäule.“

Es ist, als ob

Meidner den biblischen Text illustriert: Der Schmelzofen birst. Die rote Sonne des Strafgerichts – zum letzten Mal geht sie auf über der zerrissenen, zermalnten Erde. Lot – das ist auch ein Selbstbildnis – Meidner flieht. In der Bildmitte windet sich eine schwarze Gestalt, Lots Weib. Sie blickte zurück, konnte sich nicht trennen und erstarrte zu Salzsäule.

Sie, meine Damen und Herren, kennen diese eindrucksvolle Szene. Meidner malt sie im Angesicht des 1. Weltkrieges in ahnender Vorwegnahme, geprägt von versammeltem Menschheitswissen. Das Alte Testament birgt in ehernen Worten – große Literatur – unaufgebbare Erfahrung mit dem Leben. Meidner überführte sie aus der sprachlichen Ebene hinüber in bildnerische Klarheit. Was Krieg mit sich bringt, das hat sich dort in Sprache, hier in eindringlichen malerischen Formulierungen verdichtet.

Und er zeichnete – mit der Feder, dem Bleistift. „Begabt, aber verrückt“, so Marc Chagall. „Verrückt“, das ist richtig. „Alle meine Gassen sind Sackgassen. Ein schmerzhafter Drang gab mir ein, auf alle Landschaften Trümmer, Fetzen

und Asche zu breiten, .. ich sah viele Gräber und verbrannte Städte durch die Ebene sich winden.“

Noch pulsiert das Leben in heftigen Schlägen. Die Zeit, die Mauern, die Menschen sind hineingerissen in einen ekstatischen Taumel. Kirchner schuf seine berühmten **Straßenszenen**. Wo hat es das je gegeben: Die Linie beschreibt keine Gegenstände, bildet nicht ab. Sie biegt sich, spannt sich, versammelt Energie. Im Vordergrund erfasst diese Bildenergie Menschen, Autos. Alles vibriert. Selbst das Brandenburger Tor schwingt, hat längst seine statische Benennung verlassen.

So auch Ludwig Meidners „**Straße in Wilmersdorf**“. Ein Stakkato stürzender Linien macht deutlich, was im Künstler gärt: „Ich zerbreche alles Geradlinig-Vertikale .. Seid brutal, eure Motive sind auch brutal und unverschämt.“

Und dann die Landschaft. (**Apokalyptische Landschaft mit Selbstporträt, 1914**). Meidner warnt in nie geschauten Bildrhythmen, die die Landschaft, die Menschen, vor allem aber ihn selbst durchzittern.

Dann bricht der Krieg aus. (**Schützengraben, 1914**) Die Visionen des Malers, des Zeichners sind Wirklichkeit geworden. Niemand hörte seine Warnung.

Niemand sie beachtet. Damit teilt er das Schicksal der alttestamentlichen Propheten: Unbeachtet verhallt ihr Protest. Ohnmächtig sind sie. Die Mächtigen beherrschen die Szene. Ludwig Meidner, der Jude, weiß: Sein Auftrag ist beendet. Seine Stimme verstummt. Er zeichnet, malt kaum noch. Die Donnerpalette, die fletschenden Pinsel sind seiner Hand entglitten. Der heißeste Krater einer vulkanischen Epoche ist erloschen.

1938 beschlagnahmten die Nazis 48 Gemälde. Er musste als „entarteter Künstler“ fliehen. Unbemerkt kehrte er 1952 nach langen Exiljahren aus England zurück. Vergessen – bis zu jenem Zwischenfall am Rande der „Synagoga“. „Ich. Ich. Ich bin Ludwig Meidner.“

II. Am 14. Juni 1925, meine Damen und Herren, wurde in der Städtischen Kunsthalle Mannheim (**Katalogumschlag**) eine

Ausstellung eröffnet. Titel „Neue Sachlichkeit“, Deutsche Malerei seit dem Expressionismus.“ Der Direktor des Hauses, Gustav Friedrich Hartlaub, schrieb im Katalog:

„Was wir zeigen, ist allein, dass die Kunst noch da ist, dass sie zu Neuem, Ungesagtem strebt, Neuem, Ungesagtem sein Recht erkämpft. Daß sie lebt – trotz einer kulturellen Situation, die dem Wesen der Kunst so feindlich scheint, wie selten ein Zeitalter es war. Daß die Künstler – enttäuscht, ernüchtert, oft bis zum Zynismus resignierend, fast sich selber aufgebend nach einem Augenblick grenzenloser, beinahe apokalyptischer Hoffnungen – sich mitten in der Katastrophe auf das besinnen, was das Nächste, das Gewisseste und Haltbarste ist: die Wahrheit und das Handwerk.“

Am Ende des 1. Weltkrieges – vor dem Ludwig Meidner kämpferisch-prophetisch warnte – hatten mehr als neun Millionen Menschen ihr Leben verloren. 21 Millionen Verwundete und Verkrüppelte krochen durch ein versehrtes Dasein. „Von den Zwanzig, die sich 1914 freiwillig gemeldet hatten sind vierzehn tot, vier werden vermisst, einer ist im Irrenhaus, hurra, wir leben ..“, schrieb Erich Maria Remarque in seinem Anti-Kriegs-Roman „Im Westen nichts Neues.“

Man konnte nicht einfach weitermachen wie bisher. Zuviel war geschehen.

„Hurra, wir leben !“ Ja, aber was war das für ein Leben?

In der unmittelbaren Nachkriegszeit brachen durchaus nicht die „Goldenen Zwanziger“ an. Armut, Arbeitslosigkeit herrschten. Die Künstlerinnen und Künstler waren Teil dieses jammervollen Geschehens, wollten ihm Form, Linie, Fläche Ausdruck geben. Aber wie ? Die rhythmisch ausschweifende Geste des Expressionismus konnte das nicht. Die expressionistische Deformierung verfehlte die neue Wirklichkeit.

Nein. Hart, nüchtern, in altmeisterlicher Malweise nahmen die Künstler nun jene Dinge auf, die der Raserei entronnen waren. Sachlich, neusachlich.

Franz Radziwill „**Stilleben**“ konstatiert. Seine Malutensilien werden die unmittelbare Umgebung festhalten – wahrlich festhalten, damit niemand sie ihm noch einmal aus den Händen reißt. Das Stilleben sammelt notwendige Dinge. (**Rudolf Dischinger Elektrokoher, 1931**) Eine solche Zeichnung, meine Damen und Herren, wäre im Expressionismus nicht möglich gewesen, weder im Bildaufbau noch im Sujet. Handwerk und die Wahrheit des Dinghaften. Der Blick in die Ferne verkürzt sich in die Nähe. „**Das Fenster meines Nachbarn**“ wird Bildgegenstand. Wann wurde je Wirklichkeit so „sachlich“ festgeschrieben ? Wer hat je Stein für Stein aufeinandergefügt mit soviel maltechnischem Können, so präzise, so nüchtern ? Blätternder Anstrich, brüchiger, abgeplatzter Fensterkitt ? Radziwill, der Architekt – und damals gehörte zur Ausbildung eine Maurerlehre. Das gab ihm die Möglichkeit, „handwerklich“ sauber zu malen. Und was malte er: Die Wahrheit – wie Hartlaub sie gefordert hatte. Keine abstrakte Wahrheit, sondern jene, dass der Mensch ein Haus braucht, einen Nachbarn, eine Tischdecke; dass der Maler Pinsel braucht.

Stabil sollte sie sein, die „Neue Welt.“ Wie bei Karl Hubbuch und der „**Schwimmerin von Köln**“, 1923. Man glaubt das ja nicht: Bleistift und Aquarell, 660 x 490 mm. Alles an seinem Platz, wie bei Rudolf Dischinger und seinem Gemälde „**Grammophon**“, 1930. Hart, präzise, das Objekt isolierend. Der Blumenständer, die Tapete fest. Es zeigt sich hier das Stilprinzip der Neuen Sachlichkeit: Gegenstandsarrangements verhärten sich zu statischer Unverrückbarkeit. Die technische Perfektion des Bildgegenstandes, hier des Grammophons, und die technisch-handwerkliche Perfektion der Malerei decken sich.

Aber da ist noch etwas: Hans Baluschek verweist darauf, dass von der Technik eine Bedrohung ausgeht. Sie zerschneidet Leben, überfällt den Menschen mit Lärm und Enge. Sie drängt ihn an den Rand: So in dem Gemälde „**Arbeiterstadt**“ von 1920. Aus erhöhter Perspektive betrachtet eine dunkle

Männergestalt die Metropole Berlin. Industrialisierung hat seinen Lebensraum auf wenige Quadratmeter zusammengedrängt. Kein Baum, kein Vogel, keine Wiese, kein Mensch – dafür rauchende Schornsteine, Feuer und das Freifahrtsignal für den nächsten Zug.

Porträtiert wird nun eine Lokomotive: „**Über Dächern.**“ Sie ist das Gesicht der Zeit. Die Faszination des technischen Fortschritts führt zu neuer bildnerischer Gestaltung, bestimmt die Stilbildung der Neuen Sachlichkeit: perfekt, präzise, sachlich.

Und der Mensch – das ist die Wahrheit – muss weichen bis in die kleinste linke Ecke. Über Dächern. Stabile Verhältnisse? Ja, vielleicht. Aber um welchen Preis? Der Preis der Wahrheit ist die Gefährdung des Menschen durch die von ihm ersonnenen Apparate.

Die Folgen werden sichtbar in „**Der Zeitungsträger und sein Sohn**“ von Georg Scholz. Im Hintergrund, motorisiert, ein Industrieller, dessen Schloten schon wieder rauchen. Sehen Sie, meine Damen und Herren, es sind dieselben Schloten wie bei Hans Baluschek. Senkrecht steigt der Rauch in den Himmel empor. Kein Lüftchen turbuliert die Geschäfte.

Neu und ungesagt kommt die Wahrheit daher, schonungslos, mit präzisiertem Strich auf Leinwand und Papier. Zur Wahrheit gehört als neues Thema der Malerei: Es zerbricht die mitmenschliche Solidarität. Menschen geraten an den Rand, werden gleichsam ausgespien. Der Krieg hatte die Männer getötet. Zurück blieben ungezählte Frauen ohne Bindung, ohne Halt, preisgegeben jeder Verfügbarkeit. Ware, für Geld zu haben. (**Baluschek, Mammen, Ziegler**).

Wenige kämpften sich nach vorne, behaupten sich. (**Hubbuch; Schad, Sonja; Lachnit, Mädchen im Pelz**). Andere bleiben übrig. (**Alice Sommer, Fritz Burmann**). Und mancher, der zurückkehrte, brach zusammen unter der Last des Erlebten (**Dix, Führmann**).

Meine Damen und Herren, Rudolf Führmann, Wilhelm Lachnit, Hans Baluschek, Alice Sommer, Rudolf Dischinger, Fritz Burmann, Richard Ziegler.

Wer kennt ihre Namen, ihre Gemälde, ihre Zeichnungen? Sie besannen sich, wie Gustav Friedrich Hartlaub (**Text 1925**) schrieb, auf das Haltbarste und das Gewisseste: das Handwerk und die Wahrheit.

- III. (**Photo**) Marvin und Janet Fishman. Grundlegende Werke der „Neuen Sachlichkeit“, jener nach dem 1. Weltkrieg in Deutschland aufbrechenden Kunstrichtung, und ihres unmittelbaren Umfeldes hatte das amerikanische Sammlerehepaar erworben. Fast konkurrenzlos. Im deutschen Kunsthandel herrschte geringes Interesse und großer Unkenntnis.

Ein langjähriges, unbeirrtes Engagement von zwei Sammlern.

Wie kommt so etwas zustande? Beide stammen aus Familien mit weit zurückreichenden kulturellen Herkünften: jüdisch-russische, osteuropäische Wurzeln. Um 1900 kamen ihre Vorfahren in die USA. Vorhandenes, seit langem encodiert im Gang des Lebens, wurde berührt, abgerufen, als Janet Fishman Kunstgeschichte studierte, und Marvin Fishman nach einem Ingenieur- und Ökonomiestudium als erfolgreicher Unternehmer jene Mittel in die Hand bekam, die das Sammeln von Kunstwerken ermöglichte. Schon bald interessierten sie sich für jene Arbeiten, die in Deutschland entstanden waren zu Zeiten des Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit. Sie mieden den breiten Strom des Anerkannten. Nur einige Werke von Beckmann, Heckel, Dix, Grosz, Dafür Arbeiten solcher Künstlerinnen und Künstler, die in der Unwucht der Zeiten keinen Platz in den Museen und privaten Kabinetten gefunden hatten. Wer ist Tina Bauer-Pezellen. Wer sind Grethe Jürgens, Fritzi Löw, Martel Schichtenberg? Wer sind Wilhelm Lachnit, John Höxter?

Marvin und Janet Fishman entdeckten den unglücklichen jüdischen Maler Felix Nussbaum, der in Auschwitz starb. Sie versuchten, zu verstehen durch Kunst, wie es in Europa zu den Katastrophen kommen konnte, die Künstler oft schon Jahre zuvor ahnend vorweggenommen hatten – wie Ludwig Meidner. Sie versuchten zu verstehen durch Kunst, was in Deutschland zu jenen

Verwirrungen führte, die den 2. Weltkrieg vorbereiteten und das Kapitel „Entartete Kunst“ (**Katalog Entartete Kunst**) aufschlugen.

„Es war den Amerikanern, den Fishmans, vorbehalten, uns zu lehren, uns die Gründe zu nennen, warum die Neue Sachlichkeit gesammelt werden sollte,“ schrieb Eberhard Roters.

Sie stellten die berechtigte Frage: „Wie ist es möglich, dass eine große Kulturnation ihre kostbarsten Kulturgüter verbrennt, ihre Identität vernichtet, ihre Wurzeln dem Feuer übergibt?“

In Deutschland stellte niemand diese Frage. Ein Versäumnis!

So kann man resümieren: Marvin und Janet Fishman werden im Gedächtnis bleiben als frühe Entdecker eines eigenen Kapitels der Kunstgeschichte in Deutschland, als Pioniere mit einem feinen, sicheren Blick für Qualität.

Als unkomplizierte, hilfsbereite Leihgeber verhalfen sie mancher Ausstellung zu unerwartetem Glanz, manchem Künstler zu einer bis dato nicht gewährten Plattform. Diese gute Perspektive mag, sie möge weitergehen.

Karl Hubbuch wurde von Gustav Friedrich Hartlaub zu der Mannheimer Ausstellung 1925 eingeladen. Extra für dieses Ereignis malte er „**Die Schulstube**“. „Virtuos in der Wiedergabe der Erscheinung“, bestätigte ein Rezensent. Und was kommt daher im Gewande perfekten Handwerks? Die Wahrheit – wie Hartlaub es gefordert hatte. Eine nur schwer auffindbare Wahrheit: Da stößt die Enge der badischen Idylle auf die Weite einer größeren Welt: Eine Postkarte mit der Abbildung des Passagierschiffes „Columbus“. Der Maler entlarvt den herzigen Bürgersinn auf engem Raum, einem Balkon. Und noch etwas. Meine Damen und Herren, wir befinden uns im Jahre 1925 und der blond gelockte arische Junge sitzt in der ersten Reihe – wo sonst – und der jüdische Junge, schon mit schwarzem kurz geschorenem Haarschopf hinten – wo sonst. Es grollt. Es braut sich etwas zusammen. Neue Zeichen. Die Wahrheit

über eine Zeit – vom malenden Chronisten „sachlich = neusachlich“ notiert.

Stabile Verhältnisse?

Stabil auch der Turm, den Franz Radziwill malte in dem Gemälde

„**Todessturz**“. Erste Verunsicherung: Gespenstisch, wie vom Blitz überschattet, leuchtet ein Dorf auf vor nachtschwarzem Himmel. Ein Klinkerturm, eine sichere Klinkerbrücke. Unbeteiligt, ahnungslos schleppt ein Drehorgelspieler sein Musik-Gerät zur nächsten Lustbarkeit.

Alles in Ordnung? Nur zwei Bahnschranken verweisen auf das Drama, das sich am Himmel ereignet. Taumelnd trudelt das Flugzeug mit Karl Buchstätter und Kopilot Leutnant Stille in den Absturz, in den Tod. Neu und ungesagt bisher bricht eine Wahrheit durch: Das Leben ist bedroht, überall und immer – durch die neuen technischen Apparate. Sie waren die Zeichen der neuen Zeit, die er als Bedrohung empfand und die er in harten, genauen Bildvokabeln dingfest machte.

Kaum ein Museum in Deutschland kann heute einen Überblick geben über das, was in jenen Jahren aus der Kraft und dem Widerstand der Künstler erwuchs. Allein die kleine, unverdrossene Übersicht von Eberhard Roters an der Berlinischen Galerie erlaubt einen Zugang. „Roters hat die Trauerarbeit für die Berliner Kunst des 20. Jahrhunderts geleistet. In seiner Galerie kamen Maler und Malerinnen zu ihrem Recht .. mancher Name wäre unbekannt geblieben, wie Jeanne Mammen, Richard Ziegler, Bruno Voigt, hätte Eberhard Roters sich nicht für sie eingesetzt“, schrieb Henri Nannen 1990/91, als die Fishman-Sammlung in Emden gezeigt wurde.

