

Staub von Städten ist mir noch geblieben
von den vielen Straßen, von den Träumen (...)
kurze Pausen, hastig fortgetrieben
ist ein großes Netz von langen Jahren.
Anna Krommer¹

Was ist das Exil, wo ist sein Ort und wie lange dauert es? Hat es konkrete Ortsnamen und konkrete Zeiten? Für die Flüchtlinge aus NS-Deutschland etwa Wien bis zum sogenannten Anschluß an das »Dritte Reich«, Prag bis zur Annexion, Paris bis zur Kapitulation und der Deportation deutschsprachiger Ausländer in Internierungslager, London, New York oder Tel Aviv – die letztgenannten annähernd ohne Verfallszeit? Liegt Jerusalem für deutsche Juden und Jüdinnen per se im Land der Väter oder kann es vielleicht auch nach Jahren der Ansiedlung die bloß ersehnte Heimat sein, die doch Fremde, ein Ort des Exils bleibt? Ist das Exil im raum-zeitlichen Koordinatensystem überhaupt zu verorten? Ist nicht jeder Ort, an dem Freiheit, Frieden und Brot zu finden sind, ein potentieller Exilort? Oder ist dies nicht eher die Charakterisierung einer Stätte, die Heimat ist oder die zur Heimat werden kann? Das Exil dagegen ist der »Ort Nirgendwo«, jenseits der Abfahrt (alte Heimat) und diesseits der Ankunft (neue Heimat), ein Zwischen-Zeit-Raum, ein psychischer Schwebezustand – Rettungsanker im Treibsand? Das Exil, ein Mythos zwischen Traum und Trauma, von niemandem ersehnt und doch verklärt – nicht als Ziel, aber als Ausgangsort aller Sehnsüchte nach einer heilen Zeit und einem heilen Ort, da alles wieder eins sein wird. Die europäische Kultur sei für sie die große Utopie, das unerreichbare, eigentliche Zuhause gewesen, schrieb Irene Dische in ihrem Essay »Warum ich keine Europäerin bin – eine deutsche Verhinderung«.² Erst als sie aus den USA nach Deutschland, dem Land ihrer Sehnsucht »zurückkehrte«, erkannte sie, daß sie weder eine Europäerin noch eine Amerikanerin ist, sondern eine Exilantin. Das Exil, das ist der Zustand nach der Vertreibung aus dem Paradies, aus dem Mutterleib, aus dem zeitvergessenen Spiel der Kinderzeit, aus der Unbeschwertheit der Jugend, aus der Kultur der Väter und der Muttersprache – ist das ungeschützte Außerhalb. Im Unterschied zu den rituell inszenierten, magisch beschworenen Mythen der Festzeit wie des Alltags, ist das Exil aber historisch real und bedeutet konkrete individuelle und kollektive Krisenerfahrung, die sich nicht symbolisch auflösen läßt. Das bisherige Lebensgefüge wird radikal erschüttert, erhält einen Riß, der sich scheinbar kitten und vertuschen, nicht aber ungeschehen machen läßt. Soweit die traumatische Seite. Die andere träumt vom Kollektiv des freien Geistes im Weltendorf, das überall, da nirgendwo zu Hause ist. Weltkultur aus dem Geiste des Exils? Das Phänomen unfreiwilliger (wie freiwilliger) menschlicher Mobilität ist unbestritten ein kulturverändernder Faktor, und zwar sowohl für den Ausgangs- als auch für den Aufnahmeort. Mit dem Kulturtransfer befassen sich inzwischen zahlreiche Untersuchungen³, und darüber hinaus ist immer öfter von der eigentlichen, kulturstiftenden Funktion des »Anderen« die Rede.⁴ Was aber bewirkt es bei den »zwischen den Welten« Stehenden, die nicht mehr sagen können und wollen, »ich bin ein/e

Berliner/in« und auch (noch) nicht sagen können, »ich bin ein/e Londoner/in« oder »ich bin ein/e Shanghailänder/in«?⁵ Kann man sich in diesem Ausnahmezustand ohne verlässlichen Boden unter den Füßen auf Dauer aufrecht halten oder sind dies Luftschlösser, die der Gesundheit schon nach Kurzaufenthalt abträglich sind? Ist es vorstellbar, diesen Liminalraum⁶ zu einem Ort des permanenten Übergangs zu machen, in dem die Ordnung im dreifachen Sinne aufgehoben ist? Und ist dies erstrebenswert? Wieviel Platz zur Persönlichkeitsentfaltung bietet das Exil? Die Psychoanalyse beginnt gerade die EmigrantInnen zu entdecken.⁷ Ihre Quellen sind die mündlichen und schriftlichen Äußerungen der am Fremdsein Leidenden. Ist das Exil eine Krankheit⁸, die überwinden muß, wer nicht zu Grunde gehen will, oder beherbergt das Exilerlebnis auch eine Chance? Nach Vilém Flusser (selbst ein Exilierter) ist das Exil »die Brutstätte für schöpferische Taten, für das Neue.«⁹ Das Herausgerissenwerden aus bequemer Alltäglichkeit, die Erfahrung von Fremdsein, das Erleben von Gefahr und Not intensiviere die Eigen- und Fremdwahrnehmung, erhöhe die Empfänglichkeit für die subtilen Nuancen orts- und zeitspezifischer Gegebenheiten, schärfe allgemein den Blick für Realität und bringe einen somit der »Wahrheit« näher. Erst die Entwurzelung, die Vertreibung aus der Gewohnheit ermögliche den »Luftmenschen«, den eigentlichen, den freien Menschen. Flusser beschreibt genau das, was die Sozialpsychologie als Bedingung für Kreativität ansieht. »Das kreative Leben bedeutet einen gewissen Schmerz, eine Trennung von Anpassung, von dem Gewohnten. Es ist wie eine Reise in ein unbekanntes Land,« schreibt der Kreativitätsexperte Frederick Mayer.¹⁰ Die Exilerfahrung als Chance – eine gewagte und reizvolle These. Die Chance liegt in der Aufnahmewilligkeit für das Andere, der Offenheit für Neues, der Bereitschaft, im Spiegel des Fremden das Eigene zu entdecken. Doch wer die Chance nicht zu nutzen versteht, fügt Flusser hinzu, der verkommt.

Wenn das Exilerlebnis zu den wesentlichen Krisenerfahrungen des Individuums gehört, das man wie das Erleben von Gewalt und Tod auf irgendeine Weise verarbeiten muß, um nicht daran zu Grunde zu gehen, so dürfte gerade die Kunst im Exil paradigmatisch Auskunft über das »beschädigte Leben« geben und Erkenntnis über seine kreativen Chancen und seine alltäglichen Katastrophen, seine Freiheiten und seine Zwänge ermöglichen. Auch über die Aufenthaltsdauer im Schwellenraum Exil, wann aus dem Luftmensch ein/e Immigrant/in geworden ist, könnten möglicherweise – indirekt und verlässlicher als der Erwerb der Staatsbürgerschaft des Aufnahmelandes oder die faktische Reimmigration – die Kunstwerke informieren. Bilder sind Texte, doch die potentiellen Zeichen des Exils sind nicht von plakativer Eindeutigkeit und können als solche ohne Kenntnis des Exilhintergrundes leicht verborgen bleiben. Die künstlerische Aussage formuliert sich in einer Textur, in der die Ereignisstränge der Zeit und der Lebensfaden der Künstlerpersönlichkeit mit allen ihren Verstrickungen, Zerfaserungen und Verknotungen als Kette und Schuß zu einem Ganzen verwoben sind. Den Bildtext zu entziffern heißt, das dichte Gewebe mittels Anschauung zu durchdringen, die Grundmuster zu erkennen, die Fehlfarben und Fadenrisse zu orten und als solche (ohne selbstherrlich korrigierenden Eingriff) zu akzeptieren, auch wenn der Text unvollkommen, brüchig oder unvollendet erscheint. Das in der Frage nach den Zeichen des Exils aufscheinende Erkenntnisinteresse gewährt einen anderen Blick, eine neue Wahrnehmungsperspektive für die Rezeption dieser Kunstwerke.¹¹

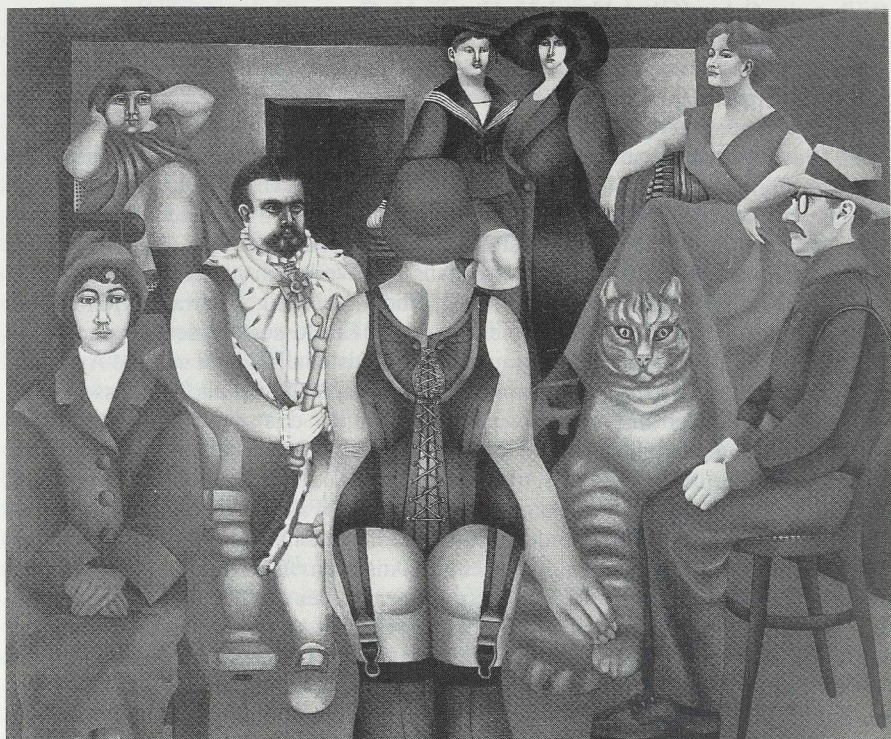
Ronad B. Kitaj schrieb in seinem »Ersten Manifest des Diasporismus«: »Ein diasporistisches Bild ist vom Exil und seinen Belastungen auf so untergründige und schwer faßbare Weise geprägt, wie Bilder von Frauen oder Homosexuellen von den Belastungen ihres inneren Exils gezeichnet sind.«¹² Ein diasporistisches Werk habe Probleme, ästhetisch akzeptiert zu werden. Es stelle »die Schulmeister« (S. 83) nicht zufrieden, da es in seiner Gestaltung disparat und fragmentarisch sei und inhaltlich Zeugnis über geschichtliche Erfahrung ablege (S. 17, 47) – ein Verstoß gegen die noch immer wirkungsmächtige Ästhetik der Moderne. Was der in England lebende, als Kind von Emigranten in den USA geborene jüdische Maler Kitaj für die Arbeiten der in der Diaspora lebenden Künstler – wozu er ausdrücklich nicht nur die jüdischen zählt¹³ – geltend macht, könnte im besonderen Maße auf das Œuvre der ersten Generation in der Diaspora, der Exilanten mit der Erfahrung von Verfolgung, Flucht und oftmals auch Internierung zutreffen.¹⁴

Bisher wurde die Erforschung der deutschsprachigen Emigration nach 1933 vor allem von LiteraturwissenschaftlerInnen und KulturhistorikerInnen als zeit- und sozialgeschichtliche Grundlagenforschung sowie als Autorenphilologie betrieben. Doch in den letzten Jahren beginnt auch die Kunstgeschichte die Emigration und das Exil als neues, noch zu vermessendes Territorium zu entdecken, wobei der Exodus der deutschen und österreichischen Bildkunst bislang hauptsächlich in einer Abfolge topographischer oder biographischer Einzelstudien, oft innerhalb von Ausstellungskatalogen, thematisiert wird.¹⁵ Die Beschäftigung mit den im Exil entstandenen Werken bildender KünstlerInnen konzentriert sich bisher noch stark auf die Rekonstruktion und Bestandsicherung eines Stückes »vergessener Kunstgeschichte«. In inzwischen zahlreichen verdienstvollen Ausstellungen wie »Widerstand statt Anpassung«, »Aus Berlin emigriert«, »Die uns verließen«, »Kunst im Exil in Großbritannien 1933-45«, »Die Vertreibung des Geistigen aus Österreich«, »Visionäre & Vertriebene«, »Emigrants and Exiles« und »Exiles + Emigrés« wurde und wird versucht, ein Stück »verlorener Kunstgeschichte«, zu revisualisieren und in den jeweiligen, gleichnamigen Katalogbüchern¹⁶ zu dokumentieren. Die Kataloge bieten wohl vereinzelt Ansätze, die über das rein Dokumentatorische hinausgehen, doch ist vor allem die Rekonstruktion des Faktischen noch immer die zentrale Aufgabe, auch und gerade für die kunsthistorische Exilforschung. Die biobibliographischen Angaben im »Biographischen Handbuch der deutschsprachigen Emigration nach 1933«, herausgegeben vom Institut für Zeitgeschichte in München und der Research Foundation for Jewish Immigration in New York¹⁷ sowie die in Martin Papenbrocks (in der CD-ROM-Fassung BenutzerInnen freundlichen) Bibliographie zu »Entartete Kunst, Exilkunst, Widerstandskunst in westdeutschen Ausstellungen nach 1945«¹⁸ und nicht zuletzt die Angaben in den bereits genannten Ausstellungskatalogen sind wohl sehr hilfreich für die Suche nach emigrierten Kunstschaffenden und deren Werke, aber ein vollständiges Verzeichnis der Künstler und Künstlerinnen, die nach 1933 aus Deutschland und Österreich vertrieben wurden, ist nach wie vor ein Desiderat.¹⁹ Im Zusammenhang mit den Ausstellungsprojekten, aber auch davon unabhängig, entstanden einige faktenreiche historiographische Überblicksdarstellungen zu einzelnen Exil-Ländern wie der Tschechoslowakei, Frankreich und England sowie zur Kultur in den französischen und britischen Internierungslagern.²⁰ Die monographischen Beiträge zu KünstlerInnen im Exil konzentrieren sich zum einen vor allem auf die »großen Namen« der Moderne wie Max

Beckmann, Oskar Kokoschka, John Heartfield, George Grosz usw.²¹, zum anderen auf die Künstlerorganisationen und Presseorgane im Exil.²² Erst in den letzten Jahren wird das Werk auch unbekannter Künstleremigranten mit Einzeluntersuchungen und – meist anlässlich des 100. Geburtstages – in Einzelausstellungen gewürdigt.²³

Die meisten kunsthistorischen Darstellungen und Analysen befassen sich nicht generell mit den künstlerischen Äußerungen im Exil, sondern nehmen, entsprechend ihrem jeweiligen erkenntnisleitenden Interesse, entweder die Kunst im Widerstand²⁴, die Avantgarde-Kunst²⁵ oder die Kunst von Juden – vor allem die bildkünstlerische Verarbeitung des Holocaust im Werk von jüdischen Emigranten, aber auch anderer KünstlerInnen²⁶ – in den Blick, und einige Beiträge widmen sich der Frage des Kulturtransfers, beispielsweise des Einflusses der deutschsprachigen Flüchtlinge auf die (vor allem die graphischen) Künste in England und die Architektur in den USA.²⁷ Die im Exil entstandenen Bildwerke selbst, als Zeugnisse individueller Befindlichkeit und kollektiver Erfahrung unter den spezifischen Bedingungen der erzwungenen Um- und Neuorientierung, standen bisher kaum im Zentrum einer kunstwissenschaftlichen Betrachtung. Verschiedentlich wird wohl angedeutet, daß die Erfahrung des Exils eine stilverändernde Faktor sei und der Kunst neue Themen gebe, aber entsprechende stilkritische und ikonologische Analysen sowie vergleichende Untersuchungen gibt es erst in Ansätzen.²⁸ Die Literaturwissenschaft hingegen befaßt sich seit den 70er Jahren immer wieder mit der Frage, wie der Begriff der Exilliteratur, mit dem sie großzügig operiert, denn zu begründen sei und der damit eng verbundenen, kontrovers diskutierten Frage nach einer Ästhetik des Exils.²⁹ Selbst wenn man nicht so weit gehen und sich in Begründungszwang begeben möchte, so läßt sich doch fragen, ob das Exil bestimmte Sichtweisen provoziert, die vor allem aus diesem Blickwinkel möglich sind, und der Kunst neue Inhalte und Gehalte geben. Wird in bestimmten ästhetischen Zeichen die Erfahrung des Exils manifest? Gibt es entzifferbare Zeichen in der Textur von Bildwerken, die von Liminalität zeugen? Wenn das Exil, wie der Emigrant Lion Feuchtwanger behauptet, »kein zufälliger Nebenumstand, [vielmehr] die Quelle dieser Werke«³⁰ ist, dann ist zu fragen, inwieweit diese Quelle Neues speiste oder auch zu wenig Nahrung bot und Bestehendes verkümmern ließ.

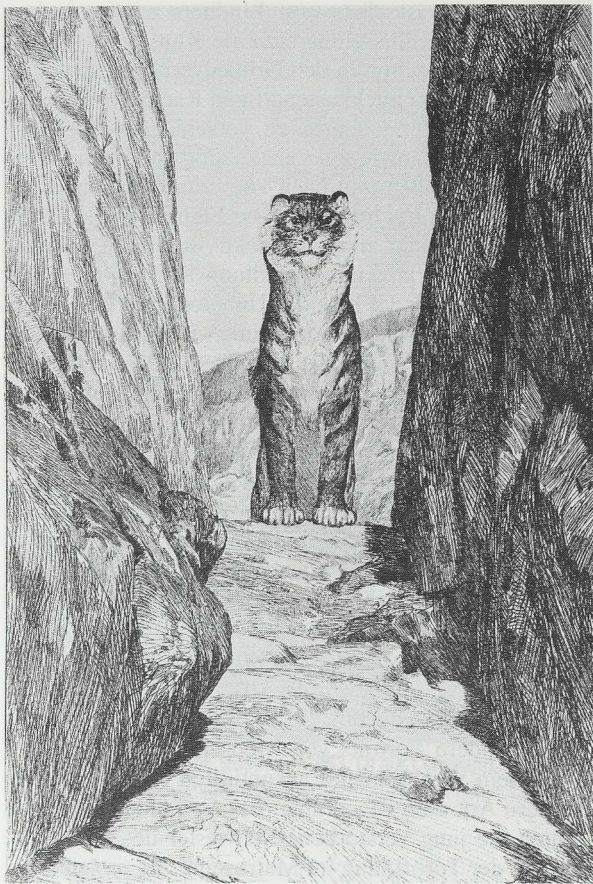
An Hand der künstlerischen Entwicklung Richard Lindners läßt sich beispielhaft zeigen, daß gerade das Exil die künstlerische Chance sein kann und nicht zwangsläufig ein Handicap bedeuten muß, das zu überwinden – so Werner Haftmanns konservatives Credo³¹ – nur der großen autonomen Künstlerpersönlichkeit gelingt, die von den Wirnissen der Zeit unberührt bleibt. Richard Lindner, geboren 1901, aufgewachsen in Nürnberg, ausgebildeter Werbegraphiker, erfolgreicher Anzeigengestalter für den Münchner Zeitungsverlag Knorr und Hirth, emigrierte 1933 zuerst nach Paris. Als Jude und Sozialdemokrat war er doppelt gefährdet. Nach dem Einmarsch der Deutschen in Frankreich wurde er von den Franzosen für einige Monate in der Nähe von Blois interniert, dann entlassen und floh auf eigene Faust vor dem deutschen Vormarsch nach Südfrankreich, von wo ihm 1941 die Ausreise in die Vereinigten Staaten gelang.³² In den 40er und 50er Jahren schuf Lindner in New York hunderte von Werbegraphiken und Illustrationen für Zeitschriften, Buchillustrationen sowie Plakatentwürfe³³ und hatte nicht zuletzt seit 1953 durch seine Lehrtätigkeit am renommierten Pratt Institute in Brooklyn³⁴ ein zufriedenstellendes



1 Richard Lindner, »The Meeting«, 1953, Öl auf Leinwand, 152,4 x 182,9 cm, Museum of Modern Art, New York, Abbildungsnachweis: Zilczer/Richard Lindner, a.a.O., S. 53.

Auskommen. Mit der Malerei, die ihn berühmt machen sollte³⁵, begann er erst im 50. Lebensjahr. Auslöser war eine Parisreise im Jahr 1950, bei der er an die abgerissenen Fäden seiner europäischen Vergangenheit anzuknüpfen suchte und gewahr wurde, daß die Emigration unwiderruflich ist. Er, der sich, wie er wiederholt in Interviews äußerte, als »ein Tourist auf Besuch in Amerika«³⁶ empfand, mußte nun erkennen, daß er nirgends eine Heimat hat, daß er überall ein Fremder ist. Erst in Paris, der einst ersten Station seines Exils und dem nun entzauberten mythischen Hort der europäischen Moderne³⁷, wird er endgültig zum »Berufsemigranten«, wie Günther Anders in seinem Essay »Der Emigrant« diejenigen bezeichnet, die (wie er selbst) es sich zum »Programm machten, Fremdlinge zu bleiben«.³⁸ Das Exil ist nun definitiv kein lokalisierbarer Zufluchtsort mehr, von dem man, nach Neutralisierung der einstigen Gefahr, wieder in die selbstgewählte Heimat³⁹ zurückkehren kann, sondern ein Haltung, ein Standpunkt gegenüber der Welt. Die Bilder belegen, daß Lindners Bekenntnis zum Außenseitertum kein kokettes Lippenbekenntnis ist. Wenn er sagt: »Im übrigen hilft einem die Zugehörigkeit zu einer verfolgten Gruppe zweifelsohne dabei, einen Sinn für Kreativität zu entwickeln«⁴⁰, so ist dies weder Attitüde noch bloße Selbststilisierung.

»The Meeting« (Abb. 1) von 1953 ist eines von Lindners enigmatischen Hauptwerken, um dessen vollständige Entschlüsselung sich die Kunstwissenschaft bis heute bemüht.⁴¹ Eine eigenartige, allein schon in den Größenverhältnissen nicht zusammenpassende Gesellschaft hat in einem guckkastenartigen Raum Position bezogen. Acht Menschen, die, nach ihrer Kleidung zu urteilen, verschiedenen Zeitebenen und Gesellschaftsschichten angehören, sowie eine Katze sind in einem engen Geviert zusammengepfercht, das sie nach oben und nach vorn zum Betrachter hin fast zu sprengen drohen. Trotz der drangvollen Enge sind die Figuren merkwürdig voneinander isoliert, denn sie stehen weder in einer perspektivisch noch erzählerisch inhaltlich (etwa durch eindeutige Blickkontakte, Handlungsbezüge) motivierten Beziehung zueinander. Gestik und Mimik der beteiligten Unbeteiligten wirken erstarrt, gleichsam als sei die Zeit angehalten, eine Versammlung im Wartestand. Die bewährten Kompositionsschemata – Spiegelung an einer Mittelachse, Dreieckskomposition, diagonale Staffelung – sowie die komplementären Farbkorrespondenzen innerhalb der grauen Umfriedung und nicht zuletzt der einheitliche, samtene Schimmer der mit weichem Pinsel gestupften, mittels Weiß- und Schwarzbeimischungen modellierten Lokalfarben verhindern ein Auseinanderbrechen des diachron wie synchron disparaten Treffens. Der inhaltliche Konnex muß, so ist zu vermuten, allegorischer Natur sein. Auch mit dem Raum weisen die Figuren kaum Berührungspunkte auf; einige Personen scheinen samt ihren Stühlen über dem Boden zu schweben, andere die Raumgrenze nach vorn zum Betrachter hin zu negieren, so daß dieser sich in einer eigenartigen, zwischen Distanz und Involviertheit schwankenden Position befindet. Hauptverantwortlich für diesen Eindruck ist die Rückenfigur im Korsett, deren rechte Armhaltung als Aufforderung wie auch als Abschirmgestus interpretierbar ist. Die dargestellten Gestalten sind – bis auf die Dame im Korsett und die Katze⁴² – keine Phantasiefiguren, sondern Porträts von Menschen, die im Leben Lindners eine Rolle spielten. In einem vom Künstler ausgefüllten Fragebogen für das New Yorker Museum of Modern Art, dem Eigentümer des Gemäldes⁴³, werden die Personen genannt: links hinten die jung verstorbene Schwester des Künstlers, Lissy Lindner, auf der anderen Seite der Türöffnung im Matrosenanzug er selbst als Kind zusammen mit seiner Tante Else Bornstein, schräg daneben die Malerin Hedda Sterne im roten Kleid, ihr zu Füßen ihr Ehemann Saul Steinberg und eine namenlose Hauskatze, weiter im gegenläufigen Uhrzeigersinn, eine von Lindner als »family cook« bezeichnete weibliche Rückenfigur in berufsuntypischer Aufmachung, deren rosiges Fleisch mit dem ungesunden grauen Inkarnat des schräg vor ihr befindlichen Bayernkönigs Ludwig II. kontrastiert, links unten die Fotografin Evelyn Hofer – die einzige, die uns ansieht. Die meisten Inspirationsquellen sowie die konkret verwendeten Bildvorlagen – Porträtfotos sowie Einzelmotive aus Bildern anderer Künstler – wurden von der Forschung rekonstruiert. Evelyn Hofer fotografierte auf Lindners Anweisung Sterne und Steinberg in den hier nun zitierten Posen.⁴⁴ Das Jugendbild mit Tante entstand nach einem alten Familienfoto und das Königsbildnis wohl nach eine Postkarte, wie Dore Ashton herausfand.⁴⁵ Die Figur der Schwester verhehlt nicht ihre Inspiration durch Fernand Légers Gestalten⁴⁶, die Lindner nach eigenem Bekunden sehr schätzte. Für das Porträt der Fotografin Hofer könnten Christian Schads Frauenbildnisse⁴⁷, die Lindner ebenfalls kannte, Pate gestanden haben. Und mit der getigerten Hauskatze zitiert er, denke ich, den Tiger aus Max Klingers Radierung »Erste Zukunft« (Abb. 2), dort Symbol einer naturhaften, unbe-



2 Max Klinger »Erste Zukunft«, Blatt 2 der Folge »Eva und die Zukunft«, Opus II, 1880, Aquatinta, 39,7 x 26,9 cm, Abbildungsnachweis: Max Klinger, a.a.O., Nr. 164.

zähmbaren Libido.⁴⁸ Bei Lindner erscheint die Sinnlichkeit in der Gestalt der Haustiere domestiziert, und erweist sich gleichzeitig durch den ins Hypnotische gesteigerten Blick der Katze und deren auffallende Größe als Camouflage. Der hypnotische Blick wird wiederum im Ornament des Korsetts der zentralen Frauengestalt und Schlüsselfigur, abstrahiert und zugleich dämonisiert, aufgegriffen. Der Blick des Betrachters wird gebannt (abgewehrt) und gleichzeitig in Bann geschlagen (festgehalten). Trotz gewisser gestalterischer und rhetorischer Konvergenzen (Dislokation, Montage, Zitat, Präsenz des Gestischen) serviert uns Lindner mit dieser üppi- gen, mit Delikatesse gemalten Versammlung kein Remake des surrealistischen Freundschaftsbildnisses »Rendezvous der Freunde«, mit der Max Ernst ein einst harmonisches Ganzes einer Künstlergemeinschaft beschworen hatte. Als Max Ernst die Pariser Gruppe der Surrealisten zum Gruppenbild montierte, waren sich alle noch einig im sprechenden Habitus surreal manifester Glaubensgewissenheit. Entsprechend korrespondiert die Exaltiertheit ihrer Hand- und Fußstellungen, als gehorchten sie einer einstudierten Choreographie. So kommt auch Evelyn Weiss zu dem Schluß: »Was aber die Gesamtdarstellung besonders prägt, ist die eigentümli-



3 Max Ernst »weib, greis und blume«, 1923/24, Öl auf Leinwand, 97 x 130 cm, Museum of Modern Art, New York, Abbildungsnachweis: Max Ernst. Retrospektive zum 100. Geburtstag, hg. von Werner Spies. München 1991, Abb. 69.

che Gestik der Gruppe. Max Ernst verdeutlicht: Wir haben unsere eigenen Spielregeln und unsere Geheimsprache.«⁴⁹ Hinzu kommen die anekdotischen Anspielungen und die beim »Wort genommenen« metaphorischen Aperçus, die den interessierten Betrachter, der sich auf das Spiel einläßt, auf seine Kosten kommen lassen. Die Entschlüsselung ist einkalkuliert, erscheint erwünscht. Lindner hingegen hat seine Zentralfigur, die Frau im Korsett, kaum so angelegt, daß die Zitatstellen aus denen sie sich zusammensetzt, alsbald offenbar werden. Denn Lindner gehorcht bei der Verrätselung keinen anerkannten Gruppenspielregeln, gibt keinen Hinweis auf die Quelle, aus denen er seinen privaten Mythos speist. Doch die Forschung ist ihm »auf die Schliche gekommen«: In der Ornamentik des Mieders zitiert er die weibliche Rückenfigur aus Max Ernsts »weib, greis und blume« (Abb. 3), mit der Frisur die Haartracht der Dame in Paul Delvauxs »Der Spiegel«⁵⁰, und die Geste der rechten Hand entspricht der einer Figur aus Balthus' »Die Straße«.⁵¹ Nichts scheint authentisch oder gar neu zu sein. Lindner zitiert auf allen offenen und versteckten Ebenen und konzipiert sich so seinen privaten, den surrealistischen Ahnen bedingt verpflichteten Kosmos. Ist Lindner ein langweiliger Eklektizist, dem nichts Eigenes einfällt? Wohl kaum, denn auch das Wissen um die (geheimen) Quellen seiner Inspiration zerstört keineswegs die Suggestivkraft, sprich Aura, des letztlich gerade durch seinen künstliche Konstruiertheit spannungsreichen Bildes. Teile familiärer und historischer Erinnerung, Bruchstücke aus einer erträumten künstlerischen Vergangenheit im Paris der Surrealisten und die zu Posen erstarrte Gegenwart der

Freunde montiert Lindner zu einem eigenartigen Welttheater, in dem die traditionelle Einheit von Ort und Zeit zerbrochen ist. Diese Versammlung ist im raum-zeitlichen Koordinatensystem nicht wirklich zu verorten. Wie das Exil ein mythischer »Ort Nirgendwo«, jenseits der Abfahrt und diesseits der Ankunft, ein Zwischen-Zeit-Raum, ein psychischer Schwebезustand ist, so ist auch dies ein Treffen in einem Wartesaal auf unbestimmte Zeit, an unbestimmtem Ort. Das additive, synkretistische Prinzip verhindert die Simulation einer heilen Welt; die Bruchstellen bleiben bewußt sichtbar. Die eigenartige Aufforderung zur Annäherung und gleichzeitige Distanzierung, ja Abwehr, die in der Gestalt der korsettierten Frau kulminiert, aber auch beispielsweise in der Person der Fotografin (Blickkontakt und »Zugknöpftheit«) sich spiegelt, erlaubt dem Betrachter nicht, eine eindeutige identifikatorische oder distanziert voyeuristische Position zu beziehen und verweist zugleich auf die ambivalente Haltung des Produzenten. Vor allem die Frau im Korsettpanzer, die aus »künstlerischen ›Teilreizen‹ zusammengestückelte«⁵² Zaubermeisterin, die die Versammlung versteinert zu haben scheint, verweist auf tiefenpsychologische Sinnschichten⁵³ und hält auch uns in Schach. Claudia Loyall deutet, mit Bezug auf Vladimir Nabokovs im Exil entstandene, autobiographischen Essays⁵⁴, in denen er mit den Begriff des »individuellen Mysteriums« und dem Motiv des »unpersönlichen Blicks des reisenden Kindes« operiert, Lindners »Allegorie réele« (Courbet) als aus dem Geiste des Exils geborenes Weltkonstrukt.⁵⁵ In »The Meeting« sind die Körper noch nicht demontiert, aus Versatzstücken restituiert und ins Monströse gebläht wie beispielsweise die »Leoparden-Lily«⁵⁶ von 1966, jedoch das Ort- und Zeitgefüge ist negiert und der Ausdruck erstarrt. Die provokativen Irritationen, die Lindners Bilder auslösen, verbrauchten sich nicht, da seine Bilder nie modisch waren, und er nur kurz von Warhol und anderen Popartisten als einer der ihrigen angesehen wurde, bis sich das Mißverständnis aufklärte und Lindner eben nicht in den Olymp der postmodernen Celebrities aufgenommen wurde, sondern an der Schwelle blieb, in diesem Liminalraum, dem Ort des permanenten Übergangs, sprich im Exil.

Anmerkungen

- 1 Anna Krommer: Staub von Städten. Ausgewählte Gedichte, hg. von Sabine Prem. Wien, Krams: Theodor Kramer Gesellschaft/Österreichisches Literaturforum 1995.
- 2 In: Frankfurter Rundschau, 25.11.95.
- 3 Siehe u.a. Kulturelle Wechselbeziehungen im Exil – Exile across Cultures, hg. von Helmut F. Pfanner. Bonn 1986 (= Studien zur Literatur der Moderne, hg. von H. Koopmann, 14); Kulturtransfer im Exil, hg. von Claus-Dieter Krohn. München 1995 (= Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. Bd. 13); Peter Lasko: The Impact of German-Speaking Refugees in Britain on the Fine Arts. In: Werner E. Mosse (Hg.) u.a.: Second Chance. Two Centuries of German-speaking Jews in the United Kingdom. Tübingen 1991, S. 255-274; Visionäre & Vertriebene. Österreichische Spuren in der modernen amerikanischen Architektur, hg. von Matthias Boeckl. Katalog anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle Wien. Berlin 1995.
- 4 »Kultur ist nämlich das, was in der Auseinandersetzung mit dem Fremden entsteht, sie ist gewissermaßen das Produkt der Veränderung des Eigenen durch die Aufnahme des Fremden« (Mario Erd-

- heim: Das Fremde – Totem und Tabu in der Psychoanalyse. In: Ulrich Streeck (Hg.): Das Fremde in der Psychoanalyse. Erkundigungen über das »Andere« in Seele, Körper und Kultur. München 1993, S.167-183; hier S. 178. – Siehe auch Klaus Herding: Weltkultur aus der Diaspora? In: Martin Roman Deppner (Hg.): Die Spur des Anderen. Ausstellung im Heine Haus Hamburg. Hamburg 1988, S. 13-20; veränd. Wiederabdruck unter dem Titel: Kitaj: Weltkultur aus der Diaspora. In: Kunstforum, Bd. 111, Jan./Feb. 1991, S. 140-145.
- 5 So die Selbstbezeichnung der aus NS-Deutschland nach Shanghai emigrierten Juden und Jüdinnen. Siehe Mulan Ahlers: »Die Emigranten kämpfen mit Shanghai wie Jakob mit dem Engel«. In: Exilforschung. Bd. 5. München 1987, S. 111-122 (= Fluchtpunkte des Exils und andere Themen); David Kranzler: Japanese, Nazis and Jews. The Jewish Refugee Community of Shanghai. 1938-1945. New York 1976.
- 6 Den Begriff des Schwellenraums entwickelte der englische Kulturanthropologe Victor Turner in seiner ästhetischen Ritualtheorie. Demnach erzeugt die rituelle Inszenierung einen Raum der Liminalität, in dem alles offen, die gewohnte Ordnung außer Kraft und alles potentiell neukombinierbar oder transformierbar ist (Victor Turner: Liminal to Liminoid in Play, Flow and Ritual. An Essay in Comparative Symbolology, In: Rice University Studies 60, 1974, S. 53-92). Ich danke Frank Hiddemann für den Hinweis.
- 7 León und Rebeca Grinberg: Psychoanalyse der Migration und des Exils. Aus dem Spanischen von Flavio C. Ribas. Mit einem Geleitwort von Harald Leupold-Löwenthal. München und Wien 1990; Heinz Kohut: Das fragmentierte Selbst. In: Uwe Hendrik Peters: Psychiatrie im Exil. Die Emigration der dynamischen Psychiatrie aus Deutschland 1933-1939. Düsseldorf 1992, S. 263-277; siehe außerdem die Beiträge in Ulrich Streeck/Das Fremde, a.a.O. (Anm. 4); Mechthild Zeul: Rückreise in die Vergangenheit. Zur Psychoanalyse spanischer Arbeitsemigrantinnen. Opladen 1995.
- 8 So Hilde Spiel: Psychologie des Exils. In: Österreicher im Exil 1934 bis 1945. Protokoll des internationalen Symposiums zur Erforschung des österreichischen Exils von 1934 bis 1945, abgehalten vom 3. bis 6. Juni 1975 in Wien, hg. vom Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes und von der Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur. Red. Helene Maimann u.a. Wien, 1977, S. XXII-XXXVII; S. XXVI. Dazu auch Waltraud Strickhausen: »Das Exil ist eine Krankheit«. Zu Hilde Spiels Darstellung der psychischen Auswirkungen des Exils. In: Siglinde Bolbecher, Konstantin Kaiser u.a. (Hgg.): Literatur und Kultur des Exils in Großbritannien. Wien 1995, S. 141-158 (= Zwischenwelt 4).
- 9 Vilém Flusser: Exil und Kreativität. In: Spuren, Nr. 9, Dez./Jan. 1984/85, S. 5-9, hier S. 9.
- 10 Frederick Mayer: Kreativität. Begrenzungen und Möglichkeiten. München, Zürich 1989, S. 35. Vgl. auch Thomas H. Macho: Bilder vom Tod. Fragmente zur Kunst der Trauer. In: Bilder vom Tod. Ausstellungskatalog des Historischen Museums der Stadt Wien. Konzept Sylvia Matzl-Wurm. Wien 1993, S. 9-29; S. 19: »Kreativität entstammt dem Schmerz, und alle schöpferische Kraft der Erfahrung von Trennung und Verlust.«
- 11 Die Verfasserin arbeitet an einem DFG-geförderten Projekt mit dem Titel »Zeichnen im Exil – Zeichen des Exils? Zeichnung und Graphik deutschsprachiger Emigranten (ab 1933)«.
- 12 R. B. Kitaj: Erstes Manifest des Diasporismus, hg. und gestaltet von Max Bartholl u.a. Aus dem Englischen übersetzt (Originalausgabe). Zürich 1988, S. 105. Siehe außerdem Herding/Kitaj: Weltkultur aus der Diaspora? a.a.O. (Anm. 4). Nach Herding propagiert Kitaj »eine neue Vorstellung von »world culture« (S. 140), für Belting dagegen ist Kitajs diasporistische Kunst »das Gegenteil der sogenannten Weltkunst« (Hans Belting: Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren. München 1995, S. 77).
- 13 Kitaj/Erstes Manifest des Diasporismus, a.a.O., S. 17 und S. 77.

- 14 Kitaj reklamiert wohl für sich – dem Angehörigen der zweiten Emigranten-Generation – die »Erfindung der diasporistischen Malerei«, sieht aber in den Verfolgten des NS-Regimes seine Vorläufer. Ebd., S. 15 und S. 49.
- 15 Vgl. auch den Forschungsbericht von: Jutta Held: Das Exil der deutschen Künstler in den dreißiger und vierziger Jahren. Zur Exilforschung. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. Bd. 12. München 1994, S. 191-199 (= Aspekte der künstlerischen inneren Emigration 1933-1945).
- 16 Widerstand statt Anpassung. Deutsche Kunst im Widerstand gegen den Faschismus 1933-1945, hg. vom Badischen Kunstverein Karlsruhe. Berlin (West) 1980; Eberhard Roters: Aus Berlin emigriert. Werke Berliner Künstler, die nach 1933 Deutschland verlassen mußten. Ausstellungskatalog Berlinische Galerie. Berlin (West) 1983; Kunst im Exil in Großbritannien 1933-45. Ausstellungskatalog der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin. Berlin (West) 1986; Die Vertreibung des Geistigen aus Österreich. Zur Kulturpolitik des Nationalsozialismus. Ausstellungskatalog der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien. 2. verbess. und erw. Aufl. Wien (1986); Visionäre & Vertriebene. Österreichische Spuren in der modernen amerikanischen Architektur, hg. von Matthias Boeckl. Katalog anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle Wien. Berlin 1995; John Czaplicka: Emigrants and Exiles. A Lost Generation of Austrian Artists in America. 1920-1950. Emigranten und Verbannte. Eine verlorene Generation von österreichischen Künstlern in Amerika. 1920-1950. Ausstellungskatalog der Northwestern University und der Österreichischen Galerie Wien. Evanston, Ill. 1996; Stephanie Barron (Hg.): Exiles + Emigrés. The Flight of European Artists from Hitler. Ausstellungskatalog Los Angeles County Museum of Art. Los Angeles u.a. 1997; deutschsprachige Ausgabe: Exil. Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933-45, hg. von Stephanie Barron. Ausstellungskatalog Neue Nationalgalerie Berlin. München 1997.
- 17 Biographischen Handbuch der deutschsprachigen Emigration nach 1933, hg. vom Institut für Zeitgeschichte München und der Research Foundation for Jewish Immigration New York. 2 Bde. und 1 Reg.bd. München, New York, London, Paris 1980 und 1983.
- 18 Martin Papenbrock: »Entartete Kunst«, Exilkunst, Widerstandskunst in westdeutschen Ausstellungen nach 1945. Eine kommentierte Bibliographie. Weimar 1996 (= Schriften der Guernica-Gesellschaft, 3).
- 19 Hinzuweisen ist an dieser Stelle auf das große, DFG-geförderte Forschungsprojekt am Kunstgeschichtlichen Institut der Universität Hamburg zu Ausmaß und Wirkung der Emigration deutschsprachiger KunstwissenschaftlerInnen und KunsthändlerInnen in die USA nach 1933 (Leitung M. Warnke, H. Lipp, B. Reudenbach). In diesem Rahmen ist inzwischen eine Dissertation verfaßt worden, die die verfolgten und vertriebenen deutschsprachigen KunsthistorikerInnen biobibliographisch erfaßt und deren Vita und Werk kommentiert (Ulrike Wendland: Verfolgung und Vertreibung deutschsprachiger Kunsthistoriker im Nationalsozialismus. Ein biographisches Handbuch. Diss. Hamburg 1995), und von Karen Michels wurde eine Habilitationsschrift über »die Veränderung der kunsthistorischen Disziplin durch ihre Transplantation in die Vereinigten Staaten« vorgelegt.
- 20 Für die CSSR siehe vor allem: Harald Olbrich: Zur künstlerischen und kulturpolitischen Leistung deutscher bildender Künstler im Exil 1933 bis 1945. Mit besonderer Berücksichtigung der Emigration in der Tschechoslowakei. Bd. 1-4. Masch. Diss. Leipzig Karl-Marx Univ., Inst. für Kunstgeschichte und Kunsterziehung 1965; Karl-Ludwig Hofmann: Exilland Tschechoslowakei – ein Zentrum der antifaschistischen Satire (1933-1939). In: Widerstand statt Anpassung, a.a.O. (Anm. 16), S. 99-125. Für Großbritannien: John Willett: Die Künste in der Emigration. In: Exil in Großbritannien. Zur Emigration aus dem nationalsozialistischen Deutschland, hg. von Gerhard Hirschfeld. Stuttgart 1983, S. 183-204 (= Veröffentli-

- chungen des Deutschen Historischen Instituts London, 14); Cordula Frowein: *Bildende Künstler im Exil in Großbritannien 1938-1945*. Diss. Frankfurt/Main 1985.
- Microfiche; Klaus E. Hinrichsen: *Visual Art Behind the Wire*. In: David Cesarani/Tony Kushner (Hgg.): *The Internment of Aliens in Twentieth Century Britain*. London 1993, S. 188-209. Für Frankreich: Heidrun Schröder-Kehler: *Deutsche Künstler im französischen Exil*. In: *Widerstand statt Anpassung*, a.a.O., S. 127-153; Thomas Bullinger (Hg.): *Gurs – ein Internierungslager in Südf Frankreich 1939-1943*. Zeichnungen, Aquarelle, Fotografien. Sammlung Elsbeth Kasser. Ausstellungskatalog Skovgaard Museum Viborg u.a. (dreisprachig). Hamburg 1993; Gurs – *Deutsche Emigrantinnen im französischen Exil*. Eine Ausstellung des Werkbund-Archivs im Martin-Gropius-Bau. Dokumentation u.a. von Gabriele Mittag. Berlin 1991.
- 21 Stellvertretend seien hier genannt: Werner Haftmann: *Verfemte Kunst*. Bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus, hg. von Berthold Roland. Köln 1986; siehe auch die Beiträge in: *Die Künste und die Wissenschaften im Exil. 1933-1945*, hg. von Edith Böhne und Wolfgang Motzkau-Valeton. Gerlingen 1992; Jutta Hülsewig Johnen (Hg.): *Oskar Kokoschka*. Emigrantenleben. Prag & London 1934 bis 1953. Ausstellungskatalog Kunsthalle Bielefeld. Bielefeld 1994; Birgit Möckel: *George Grosz in Amerika. 1932-1959*. Ffm. u.a., 1997 (= Diss. Karlsruhe 1996).
- 22 Siehe beispielsweise Karl-Ludwig Hofmann: *Zur Geschichte der deutschen antifaschistischen Pressesatire*. In: *Kunst im Exil in Großbritannien*, a.a.O. (Anm. 16), S. 65-72; Hélène Roussel: *Die emigrierten deutschen Künstler in Frankreich und der Freie Künstlerbund*. In: *Exilforschung*. Ein internationales Jahrbuch. Bd. 2. München 1984, S. 173-211 (= *Erinnerungen ans Exil – Kritische Lektüre der Autobiographien nach 1933 und andere Themen*).
- 23 Gabriele Saure: *»Nacht über Deutschland«*. Horst Stempel – Leben und Werk. 1904-1975. Hamburg 1992 (= Diss. Osnabrück 1990 = Schriften der Guernica-Gesellschaft 2); Helga Krohn, Karl Ludwig Hofmann; Hans Ludwig Katz. 1892-1940. Ausstellungskatalog Jüdisches Museum Frankfurt/Main u.a. Köln 1992; Christoph Bittel: *Zwischen Heimat und Exil*. Der Künstler Hermann Fechenbach. 1897-1986. Begleitheft zur Sonderausstellung im Deutschordensmuseum Bad Mergentheim. Bad Mergentheim 1997; *Von Deutschland ins »Land der Väter«* (Israel). Menschen, Tiere und Landschaften gesehen von Ludwig Schwerin (Buchen 1897-1983 Ramat Gan). Ausstellungskatalog des Bezirksmuseums Buchen, hg. von der Stadt Buchen/Odenwald 1997.
- 24 Richard Hiepe: *Gewissen und Gestaltung*. Deutsche Kunst im Widerstand. Frankfurt/Main 1960; *Kunst im Widerstand*. Malerei, Graphik, Plastik. 1922-1945, hg. von Erhard Frommhold. Dresden 1968 und Frankfurt/Main 1968; *Künstler gegen Hitler*. Verfolgung, Exil, Widerstand, hg. von Gerhard Schoenberner. Bonn 1984; Ulrich Grochtmann: *Mit Feder und Pinsel gegen Volksverdummung, Diktatur und Krieg*. Graphiken aus der Tschechoslowakei von 1927-1938. Dortmund 1985; Jutta Held: *Widerstand der bildenden Künstler gegen den Faschismus*. In: *Exil*. Forschung, Erkenntnisse, Ergebnisse. 5, 1985, Nr. 2, S. 46-59.
- 25 Neben Haftmann, a.a.O. (Anm. 21) siehe vor allem auch den Katalog *»Exiles + Emigrés«* von Stephanie Barron, a.a.O. (Anm. 16).
- 26 Janet Blatter/Sybil Milton: *Art of the Holocaust*. New York 1981 und London 1982; Vivian Alpert Thompson: *A Mission in Art*. Recent Holocaust Works in America. Macon, Georgia 1988; Ziva Amishai-Maisels: *The Artist as Refugee*. In: Richard I. Cohen (Hg.): *Art and its Uses*. The Visual Image and Modern Jewish Society. Institute of Contemporary Jewry, the Hebrew University of Jerusalem. Guest Symposium. New York 1990, S. 111-148 (= *Studies in Contemporary Jewry*, 6); dies.: *The Art of German Jews*. In: *The Jewish Legacy and the German Conscience*. Essays in Memory of Rabbi Joseph Asher. Ed. by Moses Ri-

- schin, Raphael Asher. Berkeley, California 1991, S. 249-275; dies.: *Depiction and Interpretation. The Influence of the Holocaust on the Visual Arts*. Oxford, New York 1992; Rosamunde Neugebauer: *Der Holocaust in der Sicht deutsch-jüdischer Künstler und Künstlerinnen*. In: *Argonautenschiff. Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft Berlin und Mainz e. V.* Berlin 1997, S. 183-200.
- 27 Justin Howes/Pauline Paucker: *German Jews and the Graphic Arts*. In: *Leo Baeck Institute Year Book 34*, 1989, S. 443-473; Robin Kinross: *Emigré Graphic Designers in Britain: Around the Second World War and Afterwards*. In: *Journal of Design History 1*, 1990, S. 35-57; Peter Lasko: *The Impact of German-speaking Refugees in Britain on the Fine Arts*. In: Werner E. Mosse (Hg.) u.a.: *Second Chance. Two Centuries of German-speaking Jews in the United Kingdom*. Tübingen 1991, S. 255-274. Zur Architektur in den USA siehe vor allem: *Visionäre & Vertriebene*, a.a.O. (Anm. 16).
- 28 Siehe z.B. Amishai-Maisels/*The Artist as Refugee*, a.a.O. (Anm. 26); ein vielversprechender Ansatz (aber in der Ausführung noch unbefriedigend) auch bei: Martin Papenbrock: *Bild und Gegenbild. Antithetische Strukturen in der Kunstentwicklung der dreißiger und vierziger Jahre*. In: Hans-Jürgen Häbler, Christian von Heusinger (Hgg.): *Frieden, Tradition und Zukunft als Kulturaufgabe. Wie gestalten wir die Zukunft des Planeten Erde?* Würzburg 1993, S. 411-416.
- 29 Demnach führt – so eine inzwischen gängige These – die Desintegration der Lebensverhältnisse einerseits zur Erstarrung der Form (z.B. Sonette, Trilogien) und zur Konservierung des bisherigen Sprachstils, andererseits zur Aktualisierung und Politisierung der Inhalte. Ästhetischer Konservatismus, Realismus statt Avantgarde, Hermetik, Manierismus und Authentizität, aber auch Weltliteratur statt Provinzdichtung sind Schlagworte unter denen die Auswirkungen des Exils auf die Literatur verhandelt werden. Siehe Werner Vordtriede: *Vorläufige Gedanken zu einer Typologie der Exilliteratur*. In: *Akzente 15*, 6, 1968, S. 556-575; ders.: *Zu einer Typologie der Exilliteratur*. In: Wulf Köpke/Michael Winkler: *Exilliteratur 1933-1945*. Darmstadt 1989; Wulf Köpke: *Die Wirkung des Exils auf Sprache und Stil. Ein Vorschlag zur Forschung*. In: *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*. Bd. 3, München 1985, S. 225-237; Guy Stern: *Exile Literature: Subdivision or Misnomer?* In: *Colloquia Germanica*, 1971, S. 167-178 (ins Deutsche übers. Nachdruck unter dem Titel: *Exilliteratur: Unterkategorie oder Fehlbezeichnung?* In: Wulf Köpke/Michael Winkler (Hgg.): *Exilliteratur 1933-1945*. Darmstadt 1989, S. 44-61; ders.: *Prolegomena zu einer Typologie der Exilliteratur* (1985). In: Ders.: *Literatur im Exil. Gesammelte Aufsätze 1959-1989*. Ismaning 1989, S. 37-52.
- 30 Lion Feuchtwanger: *Der Schriftsteller im Exil*. In: *Centum Opuscula. Eine Auswahl*, hg. von Wolfgang Bendt. Rudolstadt 1956, S. 547-552; hier S. 547.
- 31 Haftmann/*Verfemte Kunst*, a.a.O. (Anm. 21), S. 19.
- 32 Zur Selbstmythifizierung Lindners gehörte u.a. die Behauptung, er sei in der Resistance gewesen und von den Deutschen zum Tode verurteilt worden. So heißt es beispielsweise in einem in der *New York Times* erschienenen Artikel über eine angebliche Verhaftung durch die Gestapo: »Undeterred by this, he escaped from a second-floor window while handcuffed to a chair. Nor did he ever forget the sangfroid with which he was welcomed in a nearby French cafe and released from his handcuffs.« (John Russell: *Richard Lindner, Painter known for his Figures of Women, is dead*. In: *The New York Times*, 16.4.1978). Der neueste biographische Kenntnisstand bei: Claudia Loyall: *Biographie*. In: Judith Zilczer: *Richard Lindner. Gemälde und Aquarelle 1948-1977*. Ausstellungskatalog Haus der Kunst, München. München 1997, S. 147-154 (amerikan. Erstausgabe *Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C.*). Siehe auch das Kapitel zur Biographie Richard Lindners. In: Claudia Loyall: *Richard Lindner, ein Emigrant in New York. Zum Selbstverständnis des Künstlers 1950-*

1953. Mit einem Anhang unveröffentlichter Korrespondenz an Hermann und Toni Kesten. Frankfurt/Main u.a. 1996, S. 81-90 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 28: Kunstgeschichte, Bd. 246). Entsprechend zu korrigieren sind u.a. auch die Daten im Biographischen Handbuch der deutschsprachigen Emigration, Bd. 2, II, a.a.O. (Anm. 17), S. 732.
- 33 Siehe Phyllis Graham, Judith Zilczer: Gebrauchsgraphische Arbeiten Richard Lindners. In: Zilczer, a.a.O., S. 168-170.
- 34 Ab 1953 zuerst als Instructor in Graphic Expression, in den folgenden Jahren als Instructor in Design und Instructor in Illustration, ab 1960 bis 1965/66 als Assistant Professor of Art. Siehe die Personalunterlagen im Pratt Institute, Brooklyn. Ich danke der Bibliothekarin Margot Karp für die Erlaubnis, das Institutarchiv einzusehen.
- 35 Es sei hier stellvertretend verwiesen auf die jüngste große Richard-Lindner-Retrospektive, die im Frühjahr 1997 im Münchner Haus der Kunst zu sehen war und von Publikum wie Presse positiv aufgenommen wurde, trotz der uninspirierten, ohne sonderlichen gedanklichen noch materiellen Aufwand betriebenen Präsentation. Lindners umfangreiches Œuvre im Bereich der angewandten Kunst empfanden die amerikanischen Leihgeber, das Washingtoner Hirshhorn Museum, als nicht repräsentativ genug, so daß sich dieser Teil auf wenige frühe Exponate aus Münchner Beständen beschränkte und ein schiefes Bild von der künstlerischen Persönlichkeit entstehen mußte. Als Manko beklagte dies auch: Andreas Strobl: Die Allegorien und die Moderne. Richard Lindner im Haus der Kunst. In: neue bildende kunst, 7, 2, 1997, S. 91f.
- 36 Zit. nach Judith Zilczer: Zirkus des Absurden: Die Bilder Richard Lindners. In: Zilczer, a.a.O. (Anm. 32), S. 13-37; hier S. 29.
- 37 Siehe dazu das Kapitel »Abkehr vom Mythos Paris, Zentrum der Kreativität« in Loyall/Richard Lindner, a.a.O. (Anm. 32), S. 33f.
- 38 In: Merkur 16, Juli 1962, 7. Heft, S. 601-622; hier S. 607 und 609.
- 39 In einer 1948 erschienenen Selbstdarstellung hatte Lindner geschrieben, er sei ins Exil nach Paris gegangen und habe sich in dieser wahren Geburtsstadt der Malerei des zwanzigsten Jahrhunderts bald zu Hause gefühlt (Richard Lindner: About the Artist. In: Henry Wadsworth Langfellow: The Continental Tales. With Drawings by Richard Lindner. Allentown, Pennsylvania: The Story Classics 1948, S. 127-131; hier S. 129). – Deutschland, mit dem Lindner offenbar bereits 1933 endgültig gebrochen hatte, besuchte er zum erstmal 1967 im Zusammenhang mit seiner Teilnahme an der documenta IV; die Städten seiner Jugend, Nürnberg und München, lagen nicht auf seiner Reiseroute. Loyall/Biographie, a.a.O. (Anm.32), S. 151.
- 40 Zitiert nach einem Interview von André Parinaud: Richard Lindner – la language du corps. In: Galerie Jardin des Arts, 183, Sept. 1978, S. 22-25; hier S. 25.
- 41 Siehe vor allem Loyall/Richard Lindner, a.a.O. (Anm. 32), S. 91-109.
- 42 Bezüglich der Identität der Katze reichen allerdings die Vermutungen von des Künstlers verstorbener Katze Florian über Saul Steinbergs Katze bis hin zur »Summe aller Katzen«, die der Katzenfreund Lindner einst besessen hatte. Siehe Loyall/Richard Lindner, a.a.O. (Anm. 32), S. 100f.
- 43 Ebd., S. 92.
- 44 Ebd., S. 96.
- 45 Siehe Dore Ashton: Richard Lindner. New York 1970, Tafel 5 und Tafel 16.
- 46 Vgl. Fernand Légers Etude pour la baig-neuse (abgebildet in Fernand Léger. Ausstellungskatalog Staatliche Kunsthalle Berlin. Berlin (West) 1980, S. 301) sowie die Akrobatin mit roter Hose in Légers Gemälde »Les musiciens« (abgebildet ebd., S. 439).
- 47 Vgl. Christian Schads Porträts der Pianistin Gabbioneta, von Sonja, Lotte oder der Baroness Vera Wassilko (abgebildet in Christian Schad. Ausstellungskatalog Staatliche Kunsthalle Berlin. Berlin (West) 1980, S. 115, S. 125, S. 131 und S. 137.
- 48 Blatt 2 der Folge »Eva und die Zukunft«, Opus II, 1880, Aquatinta, 39,7 x 26,9

- cm. Siehe Max Klinger. 1857-1920. Ausstellungskatalog der Museums der bildenden Künste Leipzig, hg. von Dieter Gleisberg. Leipzig 1992, Nr. 164.
- 49 Zit. nach Handbuch Museum Ludwig. Kunst des 20. Jahrhunderts. Gemälde, Skulpturen, Collagen, Objekte, Environments. Köln 1980, S. 203.
- 50 1936, Öl auf Leinwand, 120 x 140 cm, ehem. Sammlung R. Penrose, im Krieg zerstört. Siehe Loyall/Richard Lindner, a.a.O. (Anm. 32), S. 106.
- 51 1933, Öl auf Leinwand, 195 x 240 cm, The Museum of Modern Art, New York. Siehe Loyall, ebd.
- 52 Loyall/Richard Lindner, ebd., S. 106.
- 53 Über die Bedeutung des Korsetts für Lindner gibt es mannigfaltige Spekulationen. Sicher ist, daß seine Mutter ein Korsettgeschäft besaß und Lindner dies nie erwähnte. Siehe Loyall/Biographie, a.a.O. (Anm. 32), S. 147, Anm. 8.
- 54 Nachdruck der von 1948 bis 1950 für den New Yorker verfaßten Essays in Vladimir Nabobov: Speak Memory. An Autobiography Revisited. New York 1989.
- 55 Siehe Loyall/Richard Lindner, a.a.O., S. 104 und S. 115. Loyall selbst spricht von einer »Ästhetik des Exils«, eine – wie die Verfasserin meint – zu weitgehende, zu vielversprechende Deutung. Es gibt wohl entzifferbare »Zeichen des Exils« in der Textur von in der Emigration entstandenen Bildwerken, im Sinne eines ästhetischen Ausdrucks einer bestimmten, krisenhaften Lebenserfahrung. Diese Zeichen des Exils sind jedoch diskordant und können zudem als solche ohne Kenntnis des Exilhintergrundes leicht verborgen bleiben. Das Postulat einer Ästhetik des Exils besitzt wohl Attraktivität, dürfte aber mittels konkreter Bildanalysen schwerlich zu begründen sein, selbst wenn man gerade das Heterogene, die Brüche, das Ungleichzeitige und das Widersprüchliche als Signatur des Exils anerkennt.
- 56 Öl auf Leinwand, 178 x 152,5 cm, Museum Ludwig Köln, u.a. abgebildet in: Handbuch Museum Ludwig, a.a.O. (Anm. 49), S. 437.