

I. DIE VERLORENE GENERATION

Der Kreis der Schüler und Schülerinnen Max Beckmanns ist unbekannt. Ihr Lehrer dagegen ist einer der großen Künstler des 20. Jahrhunderts. Obwohl er immerhin sieben Jahre Lehrer der Meisterklasse an der Städelschule in Frankfurt war, gibt es keine „Beckmann-Schule“.

Die erste gemeinsame Ausstellung von Werken der Schüler Max Beckmanns fand fast 50 Jahre nach Auflösung der Klasse und der Kündigung des Lehrers durch die Nationalsozialisten statt. Trotzdem erregte diese Ausstellung *Max Beckmanns Frankfurter Schüler 1925–1933*, die 1980 im Karmeliterkloster in Frankfurt stattfand, über die Grenzen der Stadt hinaus kaum Aufmerksamkeit. Nach wie vor sind die Namen der Schüler¹ in der Stadt kaum bekannt, von der Kunstgeschichte wurden sie so gut wie nicht wahrgenommen. Nachfolgende größere, überregional beachtete Ausstellungen hat es nicht gegeben. Dass mit der Ausstellung im Karmeliterkloster keine großen Künstler entdeckt wurden, hängt möglicherweise damit zusammen, dass die zwölf Künstler vor allem als Schüler Beckmanns und nicht als in ihrer Entwicklung und Originalität eigenständige Künstler in Erscheinung traten. Bereits der Titel mit der zeitlichen Einengrenzung signalisierte, dass hier vor allem der berühmte Lehrer, obwohl nicht anwesend, doch im Mittelpunkt steht. Dass das Etikett „Beckmann-Schüler“ nicht nur eine Referenz, sondern auch Stigma sein konnte (und vielleicht immer noch ist), begegnete ihnen bereits 1928, als sie noch studierten. Robert Diehl schrieb damals in den Frankfurter Nachrichten: „Beckmann ist ein starker Magnet, der keine Eigenindividualität in seiner Nähe aufkommen lässt und so eine Schar junger Beckmänner heranzieht, die ihren Meister in keinem Zuge verleugnen.“² Und 1930 schrieb Paul Westheim anlässlich der *Kunstblatt*-Ausstellung in Berlin, die Schüler Beckmanns hätten sich nicht genügend vom dem Lehrervorbild gelöst, seien lediglich „falsche Beckmanns“ und lieferten „die reinste Serienproduktion“.³ Dieses Stigma, das vor allem die Ähnlichkeiten zu dem Werk Beckmanns betont – und die Schüler damit zu Epigonen abstempelt – und weniger die Unterschiede benennt, scheint bis in jüngste Zeit hinein zu gelten. Noch 2006 stellte Birgit Sander im Katalog des Giersch Museums für die Rezeption des Werkes von Marie-Louise von Motesiczky fest: „der Schatten des Malers war eher hinderlich als förderlich.“⁴

So ist es auch nicht verwunderlich, dass sich nach der Frankfurter Ausstellung 1980 zunächst kein wirklich gesteigertes Interesses an der Kunst die-

1 In dieser Ausstellung waren Werke zu sehen von: Carla Brill, Inge Dinand, Theo Garve, Georg Heck, Walter Hergenhahn, Anna Krüger, Leo Maillet, Hella Mandt, Friedrich Wilhelm Meyer, Marie-Louise von Motesiczky, Alfred Nungesser und Karl Tratt. Siehe Kat. Beckmanns Schüler 1980.

2 Zit. nach: Kat. Kommen und Gehen 2016, S. 192.

3 Paul Westheim, Die „Kunstblatt“-Ausstellung junger Künstler in Reckendorf, in: *Das Kunstblatt* XIV (1930), S. 5.

4 Kat. Motesiczky 2006, S. 113.

ser Gruppe zeigte und sich dann auch nur äußerst langsam entwickelte.⁵ Die nächste Ausstellung in Frankfurt war fünfzehn Jahre später in der Paulskirche zu sehen. Sie begrenzte allerdings den Kreis auf vier Künstler, die sich durch ihren Widerstand im Nationalsozialismus auszeichneten: *Vier Frankfurter Künstler im Widerstand*.⁶ So verdienstvoll diese Unternehmung auch war, so betonte doch der Umstand, dass die Ausstellung an diesem historischen Ort stattfand, dass die Werke in erster Linie als geschichtlich interessant und nicht als künstlerische Äußerung betrachtet wurden. 2006, erst ein Vierteljahrhundert nach der ersten Ausstellung im Karmeliterkloster, widmete das Frankfurter Museum Giersch dem Werk einer einzelnen Künstlerin dieser Gruppe, nämlich Marie-Louise von Motesiczky, eine Ausstellung, die in Kooperation mit der Tate Liverpool, dem Wien Museum und der Southampton City Art Gallery zustande kam.⁷ 2011 schließlich kamen weitere Beckmann-Schüler im Museum Giersch an, allerdings wurden sie jetzt unter *Expressionismus im Rhein-Main-Gebiet* eingeordnet und damit einerseits regionalisiert und andererseits mit dem publikumswirksamen Schlagwort „Expressionismus“ falsch etikettiert.⁸ Im selben Jahr erschien Hans-Jürgen Fittkau's Monographie über Karl Tratt, im Anhang mit einem leider lückenhaften Verzeichnis der Gemälde.⁹ So detailreich die Arbeit ist, enthält sie sich doch einer kunsthistorischen Einordnung. Zudem weist sie etliche Lücken in Bezug auf das Werk auf. Bis in die jüngste Zeit tauchen immer noch unbekannte Arbeiten Karl Tratts aus privatem Besitz auf. Von September 2014 bis Februar 2015 waren im Rahmen einer größeren Präsentation von Max Beckmann im Städel auch Arbeiten von Inge Dinand und Friedrich Wilhelm Meyer aus dem Depot ausgestellt, allerdings ohne erklärenden Text.¹⁰ Und 2019 gab es im Museum Giersch wieder eine umfassende Ausstellung mit dem Werk eines Beckmann-Schülers, Georg Heck.¹¹ Wie schon zu dem Werk Marie-Louise von Motesiczkys brachte das Museum einen ausführlichen Katalog zu Leben und Werk des Künstlers heraus. Zuletzt wurden 2020 die Arbeiten von Inge Dinand, Georg Heck, Theo Garve und Friedrich Wilhelm Meyer wieder im Zusammenhang mit einer Beckmann-Ausstellung im Städel Museum gezeigt. Auch dieses Mal gab es keinen erläuternden Text dazu.

-
- 5 In dem Katalog über Georg Hecks Ölbilder stellt der Kunsthistoriker Reinholt Schmitt-Thomas 1983 fest, dass die abstrakte Kunst, die ab 1928 mit Willi Baumeister nach Frankfurt kam, die „wichtigste Kunstleistung unseres Jahrhunderts“ gewesen sei. Eine Auseinandersetzung mit der realistischen Kunst des 20. Jahrhunderts wurde von ihm als höchstens zweitrangig angesehen. Vgl. Kat. Heck 1983, S. 9.
- 6 Die Ausstellung fand von 30. April bis zum 26. Mai 1995 statt. Gezeigt wurden außer den Werken der beiden Beckmann-Schüler Leo Maillet und Friedrich Wilhelm Meyer Arbeiten von Arthur Fauser und Samson Schames.
- 7 Im umfangreichen Katalog werden lediglich die Mitschüler Theo Garve und Karl Tratt genannt (Kat. Motesiczky 2006).
- 8 In dieser Ausstellung waren Werke von Theo Garve, Georg Heck, Leo Maillet, Friedrich Wilhelm Meyer und Karl Tratt zu sehen.
- 9 Fittkau 2011, S. 127–134.
- 10 <https://blog.staedelmuseum.de/fenster-in-die-gegenwart-fuenf-fragen-an-felix-kraemer> (letzter Zugriff am 23.10.2020).
- 11 Im Rahmen der Ausstellung wurden Arbeiten seiner Kommilitonen Karl Tratt, Anna Krüger, Leo Maillet, Carla Brill, Theo Garve, Inge Dinand und Friedrich Wilhelm Meyer gezeigt.

Große Einzelausstellungen dieser Künstler hat es kaum gegeben. Jene von Marie-Louise von Motesiczky im Museum Giersch 2006 hatte ihren Grund darin, dass sie im Gegensatz zu den anderen Beckmann-Schülern und -Schülerinnen schon sehr viel früher als eigenständige künstlerische Persönlichkeit wahrgenommen wurde. Das begann bereits 1939 im Exil in Den Haag mit einer Einzelausstellung und kulminierte 1985 in einer Ausstellung des Londoner Goethe Instituts, in der 73 ihrer Werke ausgestellt waren und die ihr einen „durchschlagenden Erfolg“ sicherte.¹²

Der Anstoß zur Wahrnehmung des Werkes von Leo Maillet erfolgte in der Schweiz. In dem Berner Benteli Verlag erschien 1986 unter dem Titel *Nachträgliches* eine erste umfassende Darstellung des Werkes von Leopold Mayer/ Leo Maillet. Drei Jahre später, 1989, würdigte das Museo d’Arte in Mendrisio in der Schweiz mit einer großen Ausstellung das Werk des Künstlers, der 1968 Schweizer Bürger geworden war. Maillets Söhne initiierten 1994 eine Monographie über Leo Maillet, die in erster Linie auf den schriftlich niedergelegten Erinnerungen ihres Vaters beruht.

Im Jahr 2000 erschien, herausgegeben von Stephan Mann, eine Monographie über Friedrich Wilhelm Meyer zu seinem 100. Geburtstag. Im Jahr 2006 folgte ein Werkkatalog der Gemälde von Friedrich Wilhelm Meyer, herausgegeben von Kerstin Schlüter.¹³

Überregionale Rezensionen auf all diese Bemühungen blieben aus – abgesehen von den Ausstellungen der Werke von Marie-Louise von Motesiczky. Die spärliche Literatur und ihre mangelnde Wahrnehmung zeugen von der nach wie vor herrschenden Unkenntnis der Arbeiten dieser Künstler.

Das Phänomen der Nicht-Beachtung von einer Kunstgeschichte, die weitgehend am Kunstmarkt orientiert ist, trifft allerdings nicht nur die Schüler Beckmanns, sondern die ganze Generation von jungen Künstlern,¹⁴ die 1933 am Anfang einer hoffnungsvollen Karriere standen und sich dann, wenn nicht gar in den Untergrund oder ins Exil gezwungen, unter die Dogmen der nationalsozialistischen Kulturpolitik gedrängt sahen. Und nach dem Zweiten Weltkrieg waren sie mit einem Male zu alt, um als neu und jung Aufsehen erregen zu können. Denn auf der einen Seite gehörten sie eben nicht zu den Künstlern, die wie die Maler der *Brücke*, des *Blauen Reiters* oder die Maler vom *Bauhaus* schon anerkannt waren, bevor sie 1933 als „kulturbolschewistisch, zersetzend, entartet“¹⁵ diffamiert worden waren und nun rehabilitiert wurden. Auf der anderen

12 Vgl. Kat. Motesiczky 2006, S. 256ff.

13 Beide Bücher wurden von der Friedrich Wilhelm Meyer-Stiftung in Auftrag gegeben.

14 Vgl. Claudia Althaus, Erfahrung denken. Hannah Arendts Weg von der Zeitgeschichte zur politischen Theorie, Göttingen 2001, S. 146: „Wie Mannheim so ist sich auch Hannah Arendt bewußt, dass die ‚ersten Eindrücke‘ von der Welt potentiell in jedem aktuell vollzogenem Handeln, Denken und Fühlen nicht nur präsent, sondern sogar prädominant sind.“ Hannah Arendt selbst, geboren 1906, zählte sich zu der ‚verlorenen Generation‘, die (wie auch die Schüler Beckmanns) durch Revolution, Inflation und Arbeitslosigkeit geprägt war.

15 Danzer 2018, S.297. Zuschlag 1995, S.56 stellt in seiner Analyse der Ausstellungsstrategien in Nazi-Deutschland fest: „Eine allgemeingültige und logisch begründete Definition dessen, was als ‚entartet‘ zu gelten habe, gab es nie und konnte es auch nicht geben. Die verschwommenen Erklärungsversuche – als ‚entartet‘ seien Werke anzusehen, die ‚dem deutschen

Seite wollte die Kunstszenen in den beiden deutschen Staaten nun international sein, was bedeutete, dass sie sich im Osten des Landes an der Sowjetunion orientierte und im Westen an den USA.¹⁶ Hier prägten jetzt junge Amerikaner das Bild, die eine ganz andere Auffassung von Kunst, das heißt eine nicht mimetische Wiedergabe der Wirklichkeit vertraten. Bei den zehn bis fünfzehn Jahren jüngeren Künstlern gab es noch nichts zu rehabilitieren, und zudem beharrten sie auf dem abbildenden Charakter ihrer Kunst – sie gehören zu der ‚verlorenen Generation‘.

Den Begriff der ‚verlorenen‘ beziehungsweise ‚verschollenen Generation‘ prägte Rainer Zimmermann 1980, in Anlehnung an Hannah Arendts „lost generation“, für diese Generation von Künstlern.¹⁷ Nach seiner Definition im Vorwort zu seinem Buch *Die Kunst der verschollenen Generation. Deutsche Malerei des Expressiven Realismus* gehören dazu Künstler aus den Jahrgängen von 1890 bis 1905; denn sie hatten das Inferno des Ersten Weltkrieges und die Entbehrungen und Verunsicherungen der Nachkriegszeit erlebt; sie begannen gerade erst bekannt zu werden, als ihre Arbeiten zusammen mit den nur wenig älteren Expressionisten als ‚entartet‘ gebrandmarkt wurden; sie verloren in den Bombennächten des Zweiten Weltkrieges den größten Teil ihres bisherigen Werkes und sahen sich danach, während die schon vor dem Krieg bekannten Expressionisten wieder ins Rampenlicht geholt wurden, ins Abseits gedrängt. Dabei, so stellt Zimmermann fest, hielten sie „alle Mittel in der Hand, um die schonungslos erfahrene Wirklichkeit gestaltend zu bewältigen“.¹⁸

Als in den 70er Jahren des vergangenen Jahrhunderts die Vorreiterrolle der „abstrakten“ Kunst allmählich zu bröckeln begann, konnte überhaupt erst wahrgenommen werden, dass diese Generation von Künstlern bisher weitgehend nicht beachtet worden war.¹⁹ Aber auch Rainer Zimmermann gelang es erst 1993, also 13 Jahre nach Erscheinen seines Buches über die ‚verschollene Generation‘, seine umfangreiche Sammlung mit Werken dieser Künstler im Neuen Schloss in Kissleg bei Ravensburg der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Im Katalog des Museums Giersch zu der Ausstellung *Kommen und Gehen* von 2016 schreibt Susanne Wartenberg in ihrem Text über Max Beckmann auch über dessen Schülerinnen und Schüler, die das Schicksal „der verschollenen Generation“ teilen, weil ein Großteil ihrer frühen Werke vernichtet worden sei und es daher schwer falle, über sie zu einer gültigen Aussage zu gelangen.²⁰

Empfinden widersprechen [...], auf eine Zerstörung der Form hinauslaufen oder kein handwerklich solides Können aufweisen“ – waren schwache Hilfskonstruktionen, die sich nicht in verbindliche Richtlinien, geschweige denn praktische Handlungsanweisungen umsetzen ließen.“

16 Von der Bey 1997, S.5.

17 Arendt 1968/2019, S.272.

18 Zimmermann 1980, S.9.

19 Von der Bey 1997, S.18. Von der Bey zeigt in ihrer Dissertation, wie uneinheitlich der Begriff „abstrakt“ in den 50er Jahren in der Bundesrepublik verwendet wurde.

20 Kat. Kommen und Gehen 2016, S.193. Im Katalog zu der Ausstellung werden in einem Abschnitt über Max Beckmann neben Max Herrmann, Karl Helmig, Hella Mandt und Alfred Nungesser die Schüler und Schülerinnen Theo Garve, Georg Heck, Karl Tratt, Walter Hergenhahn, Inge Dinand, Leo Mayer/Millet, Friedrich Wilhem Meyer und Marie-Louise von Motesiczky genannt.

Im Jahr darauf aber, 2017, wurde in Salzburg das private *Museum Kunst der Verlorenen Generation* auch mit Werken der Beckmann-Schüler Theo Garve, Georg Heck, Karl Tratt, Anna Krüger, Leo Maillet und Friedrich Wilhelm Meyer eröffnet.

2019 stellten die *Internationalen Tage Ingelheim* elf Künstler unter *Vergessene Moderne. Kunst in Deutschland zwischen den Weltkriegen* vor.²¹ In Abgrenzung zu Rainer Zimmermann betont Ulrich Luckhardt, Kurator der Ausstellung, dass die Kunst der verschollenen Generation mit dem Begriff „expressiver Realismus“ nicht zu fassen sei, denn der von Zimmermann gewählte Blickwinkel befasse sich ausschließlich mit Werken, die „vor dem Hintergrund von Expressionismus und Realismus auch noch in den 1970er Jahren zu finden [sind]“, dass aber die Kunst in Deutschland zwischen den Weltkriegen viel facettenreicher gewesen sei und dass deshalb Zimmermann seinerseits lediglich der Definition folge, die nach dem Zweiten Weltkrieg festgelegt habe, was die Moderne sei und wer ihr angehören dürfe.²²

Überraschenderweise finden bei Rainer Zimmermann die Arbeiten der Künstler der ‚verlorenen Generation‘ aus den 50er Jahren keine Beachtung. Ihre Nichtbeachtung und weitgehende Geringschätzung durch den Kunstmarkt gilt zum großen Teil bis heute. Der Prozess der Wiederentdeckung der Künstler und ihrer gegenständlichen Werke beginnt gerade erst, wobei ihr vor dem Krieg entstandenes Werk im Zentrum der Aufmerksamkeit steht.

Die erste Ausstellung dieses Künstlerkreises, die nach dem Krieg 1980 unter dem Titel *Max Beckmanns Frankfurter Schüler 1925–1933* im Frankfurter Karmeliterkloster stattfand, kam auf Anregung der Lebensgefährtin von Friedrich Wilhelm Meyer, Aenne Meyer, zustande. Damit wurde erstmals versucht, den Kreis der Beckmann-Schüler ins Bewusstsein eines interessierten Publikums zu holen. In dem kleinen Ausstellungskatalog schreibt der Frankfurter Kulturdezernent Hilmar Hoffmann: „[...] so wird [...] offenkundig, dass mehr verloren wurde, als wir ohnehin befürchteten. Die Überlebenden befinden sich auch 35 Jahre nach dem Nazischrecken noch immer in der ‚Emigration‘.“²³ Gezeigt wurden Arbeiten von Carla Brill, Inge Dinand, Theo Garve, Georg Heck, Walter Hergenhahn, Anna Krüger, Leo Maillet, Hella Mandt, Friedrich Wilhelm Meyer, Marie Louise von Motesiczky, Alfred Nungesser und Karl Tratt.²⁴ Wer zu der Klasse der Beckmann-Schüler gehörte, ist bei verschiedenen Gelegenheiten unterschiedlich definiert, mal werden nur drei genannt, mal sind es zwölf, mal fehlt diese, mal fehlt jener. Die Akten sind verbrannt, wer von wann bis wann bei Beckmann lernte, ist nicht mehr endgültig zu klären.

21 Diese elf Künstler waren: Helmar Lerski (1871–1956), Moissey Kogan (1879–1943), Paul Gangolf (1879–1936), Paul Kleinschmidt (1883–1949), Anita Rée (1885–1933), Jussuf Abbo (1888–1953), Karl Ballmer (1891–1958), Otto Pankok (1893–1966), Elfriede Lohse-Wächtler (1899–1940), Hermann Blumenthal (1905–1942), T. Lux Feininger 1910–2011).

22 Kat. *Vergessene Moderne* 2019, S.8f.

23 Kat. *Beckmanns Schüler* 1980, S.5.

24 Ebd., S.3.

Ganz im Sinne von Hannah Arendt, die die Notwendigkeit betont, den geschichtlichen Kontext in der Betrachtung der „lost generation“ zu beachten,²⁵ stellt diese Studie den Kreis der Beckmann-Schüler in den historischen Zusammenhang von Weimarer Republik, Nationalsozialismus und der jungen Bundesrepublik, bevor sie die Gemeinsamkeiten und Besonderheiten in ihrer künstlerischen Arbeit, nicht zuletzt als Reaktion auf die Zeit, darzustellen versucht. Dabei soll die Gruppe der Beckmann-Schüler nicht als homogene Gruppe erscheinen. Allerdings eint die Gruppe der acht Künstler, auf der das Hauptaugenmerk dieser Arbeit liegt, dass sie, wie ihr Lehrer, an der Erscheinungswelt der Wirklichkeit weitgehend festhielten.

Es soll der Versuch unternommen werden, den individuellen künstlerischen Weg jedes Einzelnen unter dem Druck der politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse im Nationalsozialismus und in den ersten Jahren der Bundesrepublik nachzugehen. Es soll gefragt werden, inwieweit die Entwicklung der Künstler von Nationalsozialismus und Krieg gebremst wurde, da es ihnen erst unmöglich geworden war, sich mit internationalen Strömungen auseinanderzusetzen und ihr privates Netzwerk von Freunden und Kollegen zerstört war, und es dann zwar wieder möglich war, die Welt zu bereisen, Neues kennenzulernen, aber sowohl der Kalte Krieg wie ein äußerst rigider Kunstmarkt herrschte, dem sie sich nicht entziehen konnten.

Hindernisse bei der Recherche waren – wie Susanne Wartenberg schrieb –, dass nicht nur der größte Teil der Werke der Künstler im Bombenhagel des Zweiten Weltkrieges vernichtet wurde,²⁶ sondern dass darüber hinaus auch Akten und weitere Zeugnisse über die Zeit von 1925–1945 in Frankfurt verloren sind, und nicht zuletzt, dass die wenigen erhaltenen Vorkriegs- wie die Nachkriegswerke sich verstreut in Privatbesitz oder in den der Öffentlichkeit nicht zugänglichen Depots der Museen befinden.

25 Hannah Arendt 1968/2019, S.259–319. In ihrem Aufsatz über Bertolt Brecht betont Arendt die Zugehörigkeit Brechts zu der „verlorenen Generation“ und verbindet Werk und geschichtlichen Kontext exemplarisch.

26 Kat. Kommen und Gehen 2016, S.193.

2. FRANKFURT AM MAIN IN DEN 20er JAHREN

Da bis auf Marie-Louise von Motesiczky die Schüler und Schülerinnen Beckmanns aus Frankfurt und seiner näheren Umgebung kommen, bildet die ehemalige freie Reichstadt den politischen und gesellschaftlichen Kontext für das Verständnis der acht so unterschiedlichen Lebensläufe und der künstlerischen Entwicklungen.

Im ersten Jahr nach dem Ende des Ersten Weltkrieges wurde in Frankfurt die politische Situation von Demonstrationen, Lebensmittelunruhen und Plünderungen geprägt. Die Autorität der Preußischen Regierung, die nach der Annexion 1866 in der alten freien Reichsstadt keineswegs wohl gelitten war, da die Bürger sich politisch entmachtet fühlten, geriet erneut ins Wanken und damit der Glaube an die Fähigkeit der bürgerlichen Parteien, gesicherte Verhältnisse wieder herstellen zu können.²⁷ Der Arbeiterrat, der nach der Novemberrevolution 1918 installiert worden war, verlor bereits im September 1919 wieder seinen Einfluss. Die Gegensätze zwischen den sozialistischen Parteien und der kommunistischen Partei wuchsen. Der Berliner Kapp-Putsch, der zum Ziel hatte, der Weimarer Republik ein Ende zu bereiten, fand auch in Frankfurt einen Widerhall. Erst der Einmarsch der französischen Rheinarmee stellte mit zum Teil demütigenden Maßnahmen wie nächtlicher Ausgangssperre, Reisebeschränkungen, Zensur der Zeitungen und einer Grußpflicht gegenüber den Fahnen der alliierten Mächte wieder Ordnung her. Nach anfänglichen Schwierigkeiten beruhigte sich die Lage langsam.²⁸

Angesichts der bevorstehenden Frühjahrsmesse 1920 wurden Ausgangssperre und Reisebeschränkungen wieder aufgehoben. Denn bereits im Oktober 1919 war die erste Frankfurter Internationale Messe eröffnet worden, da der Verkehrs- und Wirtschaftsdezernent Ludwig Landmann noch während des Krieges Vorkehrungen getroffen hatte, um die Handelsmesse zu erneuern. Mitte Mai 1920 schließlich zogen die französischen Truppen ab. Die mit der Messe überraschend einhergehende wirtschaftliche Entwicklung wurde aber durch die rasant wachsende Inflation gebremst. Stabilität war nicht in Sicht, weshalb es notwendig wurde, bis dahin ehrenamtliche Aufgaben, wie z. B. Institutionen der Volksbildung, Handels- und Gewerbeschulen, Kindergärten, Beratungsstellen für Kriegsbeschädigte und Volksküchen, in die öffentliche Hand zu übergeben. Während allein die Hälfte der Einzelhandelsgeschäfte schließen musste und Firmen zusammenbrachen, hatte Frankfurt – nachdem 1923 französische Truppen das Ruhrgebiet besetzt hatten, um Reparationszahlungen sicherzustellen – gleichzeitig mehr als 2000 Flüchtlinge aufzunehmen.²⁹

²⁷ Das Gesetz zur Annexion Frankfurts durch Preußen wurde am 23. September 1866 bekannt gegeben. Siehe Wilfried Forstmann, Frankfurt am Main in wilhelminischer Zeit, in: Frankfurt am Main. Die Geschichte der Stadt. Hg. von der Frankfurter Historischen Kommission, Sigmaringen 1991, S. 349–422, hier S. 354.

²⁸ Rebentisch 1991, S. 423–433.

²⁹ Ebd., S. 438f. Siehe auch Schnee 2004, S. 84f.

Die Demütigung der nationalen Empfindungen durch die beiden französischen Besetzungen gab den vaterländischen Vereinen Auftrieb. Frankfurt wurde wegen seiner zentralen geographischen Lage zum Sammelpunkt der völkisch-nationalistischen Bewegung in Hessen und Durchgangsstation des von der ‚Ordnungszelle Bayern‘ ausgehenden rechtsradikalen Terrorismus. Die extreme Rechte spielte vorerst allerdings noch keine große Rolle, bei den Reichstagswahlen im Juni 1920 erhielt sie in Frankfurt nur einen Stimmenanteil von 10,2 %, aber im Mai 1924 immerhin schon 16,3 %. Rebentisch sieht in diesem Anstieg den Ausdruck von Existenzängsten nach der gerade überwundenen Inflation.³⁰ Das Frankfurter Bürgertum war durch die Inflation besonders betroffen, da das seit Generationen angehäufte Vermögen hier zum größten Teil in Wertpapieren und Anleihen angelegt war. Die für Frankfurt typischen wohltätigen Stiftungen konnten ihrem Stiftungszweck nicht mehr nachgehen; so erging es neben der Städelischen Stiftung zum Beispiel auch der polytechnischen Gesellschaft.³¹

Das Städelische Kunstinstitut war aus dem Nachlass des Frankfurter Bürgers Johann Friedrich Städel hervorgegangen, der durch Gewürzhandel und Bankgeschäfte zu Reichtum gekommen war. In seinem Testament bestimmte er 1815 das mit seiner Kunstsammlung und Vermögen zu gründende Städelische Kunstinstitut zu seinem Universalerben. In dem Stiftungsbrief legte er dessen Aufgaben „zum Besten hiesiger Stadt und Bürgerschaft“ fest: Sie bestanden aus zwei sich ergänzenden Komponenten, nämlich die Erweiterung und Verbesserung der Kunstsammlung, zu der jedermann Zutritt haben sollte, sowie die Förderung junger Künstler durch Unterricht und Stipendien. In § 2 des Stiftungsbriefes heißt es:

*Zugleich aber verordne ich, dass Kinder unbemittelter dahier verbürgter Eltern ohne Unterschied des Geschlechts und der Religion, welche sich den Künsten und Bauprofessionen widmen wollen, zur Erlernung der Anfangsgründe des Zeichnens, durch geschickte Lehrer, [...] unentgeltlich unterrichtet werden [...], um sich zu nützlichen und brauchbaren Bürgern und Künstlern zu bilden, aus diesem meinem Kunstinstitut erhalten sollen.*³²

1836 benützten die Administratoren in den von ihnen herausgegebenen *Nachrichten über das Städelische Kunstinstitut* erstmals die Formulierung ‚Schule‘ für den Unterricht.³³ Die Städelsschule ist seitdem zu einem festen Begriff geworden.

1833 bezog das Städelische Kunstinstitut ein umgebautes ehemaliges Palais in der Neuen Mainzer Straße. Im Erdgeschoss war die Städelsschule und im Obergeschoss die Kunstsammlung untergebracht. In den 70er Jahren wurde das neue Museumsgebäude mit Schule von Oscar Sommer, einem Schüler Sempers, erbaut. Die Eröffnung fand am 13. und 14. November 1878 statt. Das Gebäude an

30 Ebd., S. 434f.

31 Eduard Beaucamp, Die Frankfurter Kunstschule in den zwanziger Jahren, in: Beaucamp 1982, S. 63–81, hier S. 66.

32 Stiftungsbrief des Städelischen Kunstinstituts. Faksimile der Ausgabe 1817, Braunschweig 1987, S. 5f.

33 Meyer 2013, S. 219.

der Neuen Mainzer Straße wurde an die Polytechnische Gesellschaft verkauft.³⁴ Im Januar 1906 wurde Georg Swarzenski nach Ludwig Justi zum neuen Direktor des Städelschen Kunstinstituts berufen. Kurz zuvor war der aus Worms stammende Ludwig Josef Pfungst gestorben, der sein Vermögen der Stadt Frankfurt hinterließ mit der Auflage, Werke lebender Künstler zu kaufen. Aus diesen Mitteln entstand 1907 die Städtische Galerie, die die Sammlung des Städelschen Kunstinstituts ergänzen sollte. Zwar betonte Swarzenski stets die in dem Ergänzungsgedanken angelegte Zusammengehörigkeit von Städelscher Kunstsammlung und Städtischer Galerie, aber dadurch, dass die Stadt an das Städelsche Kunstinstitut für die Städtische Galerie Miete bezahlte, behauptete sie auch eine Eigenständigkeit. Diese Trennung bewahrte Georg Swarzenski schließlich 1933 vor der „vollständigen“ Entlassung, da er von der Stadt nur als Direktor der Städtischen Galerie und nicht von der Direktion des privaten Kunstinstituts entlassen werden konnte. Für die Städtische Galerie erwarb Georg Swarzenski unter zahlreichen anderen Meisterwerken auch 1919 Max Beckmanns *Kreuzabnahme*.

Innerhalb des Städelschen Kunstinstituts war mit der Inflation die Städelsschule zu „kostspieligem Ballast“ geworden.³⁵ Aber zum Glück für die Städelsschule fand der neue Oberbürgermeister Ludwig Landmann zusammen mit Georg Swarzenski eine überzeugende Überlebensmöglichkeit.

Im Oktober 1924 war Ludwig Landmann von der linksliberalen Deutschen Demokratischen Partei und der Frankfurter Zentrumspartei zum Oberbürgermeister gewählt worden, der sich bereits seit 1916 als Dezernent für Wirtschaft, Verkehr und Wohnungswesen einen Namen in der Stadt gemacht hatte und dessen politisches Programm überzeugte.³⁶

Die Kulturpolitik spielte für Landmann zur Durchsetzung seines Programms mit der Schaffung von Industrieansiedlungsmöglichkeiten, Verbesserung der Energiewirtschaft, Förderung der modernen Verkehrsunternehmen, Veranstaltung von Messen, Bekämpfung der Wohnungsnot, Errichtung von Sportstätten, Schulen und Krankenanstalten eine entscheidende Rolle. Ja, sie wurde zur tragenden Säule seiner Politik der Stadterneuerung.³⁷ Bereits 1919 hatte er erst-



Abb. 2: Karikatur Landmanns, der über der neuen Kunstgewerbeschule schwebt, die aus zwei Teilen besteht: dem „alten“ Städel und dem „neuen“ Bauhaus.

34 Ziemke 1980, S. 11.

35 Ferdinand Lammeyer, Die letzten Jahre der alten Städelsschule, in: Beaucamp 1982, S. 48–52, hier S. 52; Fleckner/Hollein 2011, S. 31–33.

36 <https://frankfurter-personenlexikon.de/node/3021> (letzter Zugriff am 14.04.2020).

37 Aufgelistet nach Rebentisch 1991, S. 445. Vgl. Hansert 1992, S. 143f.

mals seine Ideen für eine neue Stadtplanung formuliert. Diese Reformen für das „Neue Frankfurt“ konnte er als Oberbürgermeister in konkrete Politik mit dem Architekten und Stadtplaner Ernst May umsetzen.³⁸ Im ersten Heft der Zeitschrift *Das Neue Frankfurt*, das 1926 erschien, schrieb Landmann im Geleitwort:

*Unter dem Druck ungeheurer wirtschaftlicher Not, gesundheitlichen und sittlichen Verfalls sind auf diesem Teilgebiete der Kultur (Städtebau und Wohnungswesen) die tastenden Versuche, die Reformideen, die ebenso zahlreich wie unfruchtbar über das letzte Menschenalter hinwegfluteten, durch praktische Gestaltung abgelöst worden, die, mag man sie verspotten oder begrüßen, doch einen Wirklichkeit gewordenen Ausdruck einer neuen Zeit darstellen. Letzte Lösung jetzt schon zu verlangen hieße fröhreife oder Früchte vor der Reife brechen zu wollen. Ein neuer Stil als äußerer Ausdruck einer neuen tiefen Seelenwandlung braucht eine Zeit geduldigen Wachstums bis zu seiner Vollendung. Dem Einzelnen bleibt nur die Mitarbeit an dem Durchbruch der neuen Gestaltungen auf allen Kulturgebieten, eine Mitarbeit, die bis ins Letzte hinein ehrlich, wahr und entschlossen sein muß, wenn sie mehr sein und wirken soll, als eine schillernde intellektuelle Seifenblase.*³⁹

Die Haltung Landmanns wurde von der *Frankfurter Zeitung* unterstützt, in der anlässlich einer Ausstellungseröffnung im Frankfurter Kunstverein am 26.11.1932 zu lesen war:

*Eine Stadt wie Frankfurt, die sich darum bemüht, einer kulturellen Tradition von Jahrhunderten auch heute Ehre zu machen, die zudem Anspruch erhebt, sich auszudehnen, sich zur Großstadt, zum Zentrum westdeutschen Verkehrs zu entwickeln, muß den Bestand ihrer künstlerischen Kräfte pflegen, zum mindesten am Leben erhalten.*⁴⁰

Landmann (Abb.2) wollte explizit den „Geist“ der Stadt durch Förderung der Künste prägen und seine positive Kraft für das Wohl der Stadt einsetzen.⁴¹ In seiner Schilderung der 20er Jahre hebt Dieter Rebentisch hervor: „Dennoch haben diese hektischen, zerrütteten, staatspolitisch qualvollen Jahre etwas Strahlendes, den Glanz einer lebendigen Stadtkultur, den aufregenden, modernen, experimentierfreudigen und provozierenden Lebensrhythmus einer neuen Kulturperiode [...]. Originalität, Kreativität und Individualismus bis zum Extremen begleiteten den Durchbruch zu neuen Lebensformen.“⁴²

Allerdings fand Landmanns Kulturpolitik nicht nur Anhänger sondern eben auch entschiedene Gegner. Einer der Wortführer der *Altstadtfreunde von Alt-Frankfurt*⁴³ war Bernhard Müller, Direktor des Historischen Museums in Frankfurt. Während *Das Neue Frankfurt* für eine Abkehr vom Historischen und für eine Hinwendung zur Moderne war, setzte sich *Alt-Frankfurt* für die Anknüpfung an die reichsstädtische Zeit ein. Die Altstadt wurde zum Symbol

38 Welzbacher 2016, S. 11f.

39 Zit. nach: Welzbacher 2016, S. 14–15.

40 *Frankfurter Zeitung* 26.11.1932. Stadtarchiv Akte Kunstverein.

41 Hansert 1992, S. 144.

42 Rebentisch 1991, S. 457.

43 *Alt-Frankfurt* lautete der Name der geschichtlichen Zeitschrift für Frankfurt am Main und seine Umgebung, deren erstes Heft im Juni 1928 erschien. Ab 1930 wurde die Zeitschrift unterstützt von dem *Bund tätiger Altstadtfreunde*, der bereits 1922 gegründet worden war. Siehe Hansert 1992, S. 149.