

Paul Gangolf

Berlin 1879 — 1936

Maler, Druckgrafikkünstler und Schriftsteller



«Paul Gangolf ist heute nahezu vergessen. Meine Bemühungen, einen Verwandten oder Freund ausfindig zu machen, sind fehlgeschlagen.», schreibt Ernest Rathenau in einer kleinen Monografie, die er 1964 in seinem Verlag in New York in einer Auflage von 300 Exemplaren herausgab. Ernest Rathenau, Mitarbeiter des Euphorion-Verlags, Vetter des 1922 ermordeten Aussenministers Walter Rathenau, ging in der Zeit des Nationalsozialismus in die Emigration und führte in New York den früheren Euphorion-Verlag unter seinem Namen weiter. Als Förderer expressionistischer Kunst veröffentlichte er 1924 das grafische Werk Schmidt-Rottluffs, später dasjenige Karl Hofers, in späteren Jahren, 1971, gab er eine erste Publikation mit Kokoschkas Handzeichnungen heraus. Rathenau, bekannt mit der Person des Künstlers und seinem Umfeld, konnte anfangs der sechziger Jahre kaum etwas zur Biografie des Künstlers anführen. Sogar die Geburts- und Todesdaten gelten bis heute als ungesichert. Aber Rathenau konnte aus ihm bekannten Sammlungen ein grafisches Oeuvre mit 8 Holzschnitten, 15 Lithografien und 24 Radierungen zusammenstellen und reproduzieren, begleitet durch eine kurze Einleitung, die das Publikationsvorhaben begründet, einigen kunstkritischen Beiträgen aus der Feder Gustav Schieflers und Paul Westheims, einigen Briefen Gangolfs an Gustav Schiefler, schliesslich einem Brief Gangolfs an Kurt Otto, ergänzt durch ein Empfehlungsschreiben des Hamburger

Jakob Steinhardt
Porträt Paul Gangolf, 1913



Apothekers und Kubin-Sammlers an Schiefler. 1992 wurde in «Sinn und Form» ein Briefwechsel zwischen Paul Gangolf und Wieland Herzfelde publiziert, der in seinem Malik-Verlag 1922 die «Metropolis»-Mappe mit zehn Lithografien veröffentlicht hatte, die Gangolf zum ersten künstlerischen Durchbruch verhalf. In jüngster Zeit sind im Kunsthandel weitere Arbeiten aufgetaucht. Einzelne Blätter befinden sich im Kupferstichkabinett in Berlin, im British Museum, im Museum Folkwang in Essen, in den Graphischen Sammlungen des MOMA in New York und des Tel Aviv Art Museums.

Das alles ist nicht viel für die Rekonstruktion eines Künstlerlebens, aber interessant genug, die wenigen Bruchstücke zu einem biografischen Ganzen zu ordnen, vor allem weil das bereits erwähnte Personal von Förderern als geradezu spektakulär bezeichnet werden muss, und die wenigen zeitgenössischen Kritiken so relevant sind, dass die Aufmerksamkeit diesem grafischen Werk gegenüber hoffentlich nicht erlöschen

Paul Gangolf.
Don Quichotte.
Holzschnitt, 12,2 × 15,4 cm



wird. Gustav Schiefeler, Hamburger Richter, Mäzen und Publizist, passives Mitglied der Künstlervereinigung «Die Brücke», sammelte leidenschaftlich Grafik und gab Publikationen zum Werk Liebermanns, Noldes, Kirchner und Munchs heraus. Er plante auch einen Band über Paul Gangolfs druckgrafisches Werk, der aber infolge seines vorzeitigen Todes 1934, mit 68 Jahren, nicht mehr zustande kam.

Stimmt das von Rathenau ermittelte Geburtsjahr 1879, so wissen wir trotzdem kaum etwas über die künstlerischen Anfänge des Druckgrafik-Künstlers, der sich selbst als Autodidakten bezeichnete und ursprünglich Paul Loewy hiess. Ob er in Berlin aufgewachsen ist, kann nicht als gesichert gelten, auch wenn hier seine ersten künstlerischen Auftritte waren. Im Werk von Jakob Steinhardt finden wir eine Porträtzeichnung Gangolfs, datiert «Nov. 1913». Hat er den Krieg als Soldat an der Front miterlebt? Das erste datierte Werk, auf dem er noch in der Druckplatte mit den Einzelinitialen PG signierte, ist ein Holzschnitt von 1921 mit vier Reiter-Akrobaten auf Pferden im Kreis der Arena, betitelt «Zirkus». Das Blatt besticht durch seine verkürzte, expressionistische Strichmanier, ohne flächige Elemente, so als wäre die zeichnende schwarze Linie aus dem Holz geschnitten worden und nicht der weiss verbliebene Hintergrund. Gleichzeitig mit den Publikationen erster Mappenwerke und einzelner Arbeiten in Zeitschriften entstand ein kleiner Sammlerkreis, der die Bedeutung seiner Arbeit erkannte. Es waren dies Kunstliebhaber aus dem

Umfeld der «Brücke»: Neben Gustav Schiefler und Kurt Otte auch Paul und Martha Rauert, alle in Hamburg wirkend, sowie Heinrich Stinnes. Der preussische Jurist Stinnes, zu dieser Zeit Regierungsbeamter in Köln, Sammler von Werken Noldes, aber auch von Corinth und Slevogt, war es, der – wie Gangolf erwähnt – ihm «5 absolut sorgenfreie Studienjahre in Paris» ermöglicht habe, wo er in den zwanziger Jahren auch Kurse an der Académie Grande Chaumière besucht haben muss, wie ein betitelttes Radierungs-Blatt belegt, das die Situation des Aktsaales wiedergibt. Stilistisch liegt es in der Nähe eines weiteren Blattes, das eine Szene aus Ernst Tollers «Die Maschinenstürmer» thematisiert, entstanden vermutlich nach einem Theaterbesuch im Grossen Schauspielhaus in Berlin 1923.

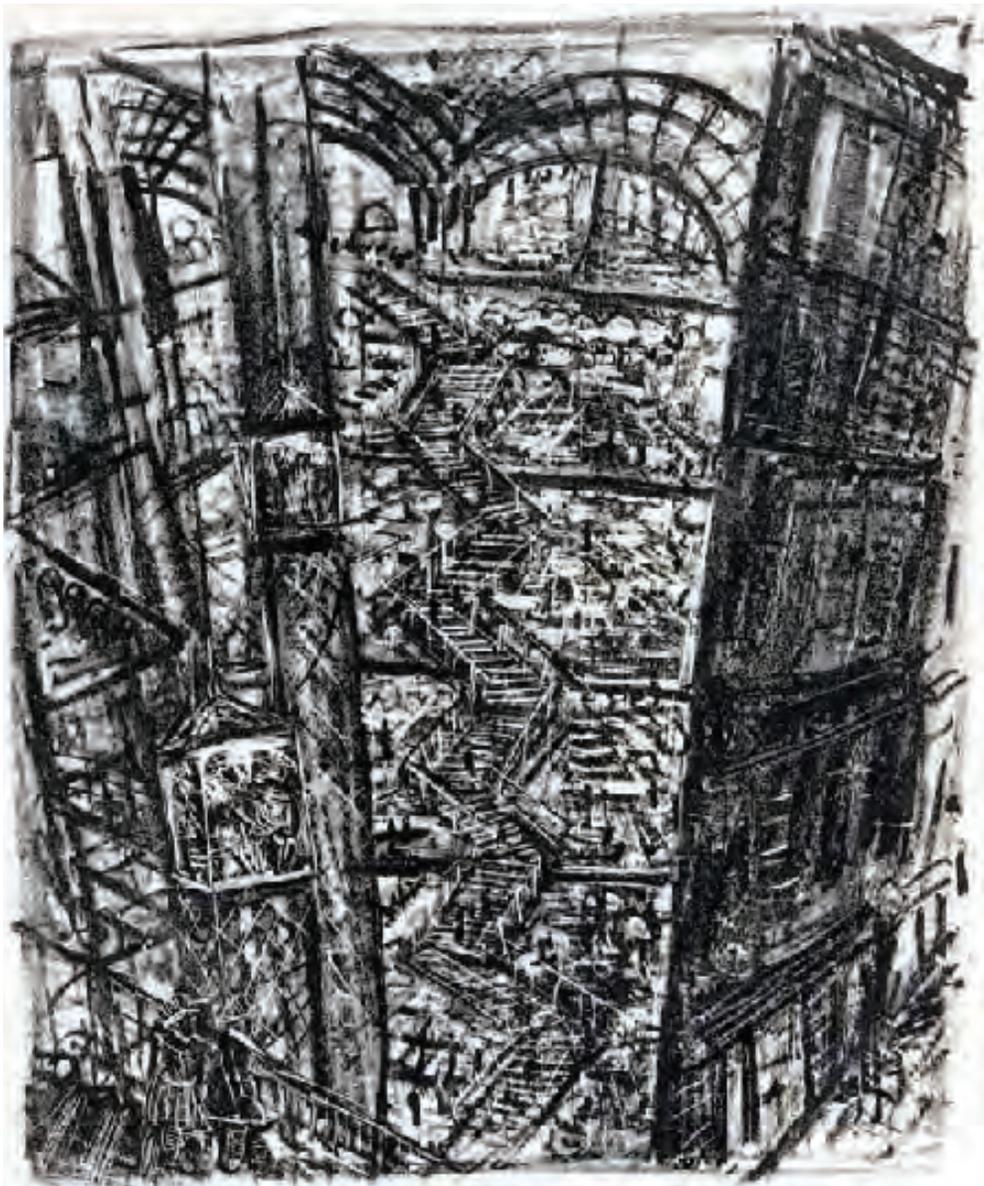
Gustav Schiefler hat im Kunstblatt 1923 die im Malik-Verlag erschienene «Metropolis»-Mappe mit zehn signierten Originallithografien ausführlich besprochen. Obwohl er einen Vergleich mit George Grosz satirischer Beschreibung des urbanen Lebens zieht, streicht er gleichzeitig die stilistische Eigenständigkeit Gangolfs heraus, die «weniger kalt-protokollarisch» wirke. Er vergleicht sie mit den früheren Holzschnitten und ihrem «flirrend-flimmernden Gesamtton, dessen nervöse Unrast dem Takt und Tempo des gegenwärtigen Zeitcharakters» entspreche. Und er folgert in einer ungewöhnlich präzisen Beschreibung, die auch seine Faszination und sein begeistertes Einstehen für Gangolf offenbart: «Diese Art des Ausdrucks ist offenbar dem Temperamente des Künstlers natürlich; denn sie kehrt – der Besonderheit des Steindruckes angepasst – auch hier wieder. Mit breiten Kreidestrichen ist er auf der Platte herumgefahren und hat damit zugleich ein Fundament geschaffen und ein Gerüst gebaut, aus denen er mit Nadel und Schaber die Lichtflecken und hellen Linien herausgearbeitet hat, eine Art flirrenden Gewebes über die dunklen Partien des Grundes breitend. So sehen wir, wie die grosse Brücke mit dem Eisengewirr ihres weit gespannten Bogens über die ineinander laufenden Geleise einer Bahnhofseinfahrt hinwegsetzt, und wie die sich kreuzenden und überschneidenden Linien, bereichert durch die Kurve eines ankommenden Zuges, zu einem den modernen Verkehr versinnbildlichenden Rhythmus zusammenschliessen. Im «Warenhaus» stehen wir auf einer Galerie des Obergeschosses und lassen den Blick – zwischen den nach unten stark einander entgegenstrebenden Linien der Pilaster – in die Tiefe gleiten, aus der uns die Treppe wie eine Raupe mit eckig geknickten Gliedern entgegenkriecht, während die Aufzüge mit Personen- und Warenballast auf- und niederschweben. Gangolf liebt es, die Dinge von oben zu zeigen: er entflieht ihnen gleichsam, ohne sie aus den Augen zu verlieren. Denn so sehr er an der Grossstadt zu leiden scheint, so ist er ihr doch mit Leib und Seele verschrieben. Diese Kunst trägt ihren Stempel und kann nur auf ihrem Pflaster wachsen. In diesen Blättern zeigt er, was



Paul Gangolf.
Susanne im Bade.
Holzschnitt 16,3 × 10,3 cm



Paul Gangolf. Kino. «Das Land ohne Sonne». Lithografie, 28,7 × 24,5 cm



Paul Gangolf. Warenhaus, 1922. Blatt 2 der Bildfolge «Metropolis»
Lithografie. Blatt: 42 × 31,5 cm

sie birgt; nicht nur sichtbar auf den Strassen, wo am frühen Tage die Menschen in ihre Tretmühle zur Arbeit strömen, am Abend füllen sich die Kaffeehäuser und Vergnügungslokale, ihre Wände öffnen sich und geben ihren Bauch dem Auge preis; und in später Nacht, im Flimmer der Glühlampen, fahren die späten Droschken, die Dirnen gehen auf ihren Fang aus und sonstiges Gesindel treibt sein lichtscheues Wesen.» ... «Das schönste der Serie scheint uns «die Strasse» zu sein, diesmal eine mit klaren Linien auf hellem Grunde gegebene Zeichnung. Auch sie ist wiederum von hohem Standpunkt genommen, und so verschränken sich die Perspektiven in die Ferne und nach unten zu einem eigentümlichen Gefüge, das die Häuserzeilen zu einem überraschend lebendigen Gebilde formt. Das letzte Blatt, «der Hafen», lässt wiederum die Note des ersten anklingen: in gewaltigen Zirkumflex-förmigem Schwunge überquert eine Hochbahn ein Wasserbecken mit einem Gewimmel beladener, löscher-der und übernehmender Fahrzeuge, um in einem Spalt zwischen hohen Gebäuden zu verschwinden.»

Gangolf war nicht der einzige Künstler, der anfangs der zwanziger Jahre den Kosmos der grossen Städte thematisierte. Beliebt war es bei vielen expressionistischen Künstlern, die der Verleger und Kunsthändler J.B. Neumann vertrat, in dem er Mappenwerke mit Originalgrafiken, aber auch Reproduktionen vertrieb, so auch zwei von Gangolf. Vor ihm waren es Ludwig Meidner, Otto Dix, Georg Grosz. Als die Galerie Neumann und Nierendorf 1925 als engagierte Promotoren für Gegenwartskunst eine Ausstellung mit Werken von 50 lebenden Künstlern der Kundschaft der Galerie empfahl, war Gangolf nicht unter ihnen, prominent dagegen die graphischen Arbeiten von Corinth, Dix, Grosz und Beckmann. Und der Malik-Verlag hatte mit Frans Masereel, der das Grossstadthema in einer Serie von hundert Holzschnitten ebenfalls aufnahm, ein neues Zugpferd. Sehr zum Ärger Gangolfs, der diese Art dekorative Umdeutung der Grossstadtkulisse als zu künstlerisch harmlos einstufte. Der Name «Metropolis» sollte fünf Jahre nach der Herausgabe der Mappe Gangolfs die heutige Berühmtheit durch den gleichnamigen Film von Fritz Lang erlangen.

Gangolf hatte sich von Lithografie und Holzschnitt weg zunehmend mit der Tiefdrucktechnik beschäftigt. Es ist jetzt vorwiegend der von oben auf einen Platz gerichtete Blick auf einen Markt, bei seinen Reisen nach Südfrankreich und bis ins mazedonische Üsküb, das heutige Skopje. Der Umgang von Tierhändlern auf dem Viehmarkt, von Dompteuren im Zirkus, von Cowboys auf ihren Pferden faszinieren ihn. In einer zeichnerischen Kurzschrift hält er in einer Totalen vielgestaltige Wimmelbilder fest, wobei er disproportioniert auch menschliche Physiognomien karikaturhaft heraushebt. Wenn er den Aktsaal an der Grande Chaumière



Paul Gangolf. Café, 1922. Blatt 5 der Bildfolge «Metropolis».
Lithografie. Blatt: 42 × 31,5 cm



Paul Gangolf. Brücke, 1922. Blatt 1 der Bildfolge «Metropolis».
Lithografie, Blatt: 42 × 31,5 cm

mit einem weiblichen Aktmodell und männlichen Künstlern mit ihren Zeichenstiften darstellt, so macht er sich über die ganze Künstlergilde, aber wohl auch über die bei Ausländern beliebte Akademie lustig, an der er wohl kaum längere Zeit verbracht haben kann. Sein Strich ist zügellos. Immer wieder probiert er Neues aus und stellt damit das Erreichte, ungeachtet der Wirkung auf sein Publikum, in Frage. Paul Westheim verglich seinen Charakter mit demjenigen eines Hercules Seghers und schrieb im Textbogen zu den «Hyde-Park-Reitern» über ihn: «Nervös, egozentrisch, aggressiv wie sein Strich ist der Mensch, sein Verhältnis zur Zeit ist Widerspruch. Feststellung ist bei ihm Entlarvung. Daher die riesengrosse Vereinsamung, in der er lebt und schafft. Man wird ihn erst zu würdigen wissen, wenn man sich von ihm nicht mehr attackiert fühlt.» Im Kunstblatt stellte ihn Gustav Schiefler 1926 als Radierer vor und charakterisierte ihn als «merkwürdige Mischung von alter Kultur und ganz modernem Menschentum», als «Gegenwartsmensch», der vom «Leben der Grossstadt umhergetrieben» werde, pendelnd zwischen Berlin, Paris und London: «Alles, was bisher an Platten entstand, bezeichnet er selbst als Versuche. Man mag ihm recht geben. Es ist ein Tasten, ein Einfühlen ins Material und in die Technik. Von Raffinement oder gar Routine nicht die Spur. Eher das Gegenteil: mangelnde Übung, eine gewisse Unbeholfenheit und Eckigkeit, die wir lieben.» Auch in seinen Selbstporträts suchte er diese karikierend-verfremdende Distanzierung. Die wenigen Sammler standen weiterhin hinter seiner Arbeit, aber der Erfolg in einem breiteren Kreis blieb aus. Zu verächtlich ist sein Blick auf die Welt. Wo er sich mit dem durch den Film auch in Europa bekannt gewordenen Cowboy-Helden Tom Mix auseinandersetzt, mag er wohl von diesem «Pferdeflüsterer», der auch im Zirkus in Europa auftrat, und zum Vorläufer späterer Westernhelden wurde, ebenfalls fasziniert gewesen sein, aber wenn auf seinen Radierungen sich die Formen der Hüte der Cowboy-Reiter in der sie umgebenden Wild-West-Landschaft wiederholen, werden die Helden unweigerlich der Lächerlichkeit preisgegeben und kippen ins Komische. Seine eigene Unbeholfenheit scheint er aus Angst vor Formelhaftigkeit systematisch kultiviert zu haben. Er suchte etwas Anderes als Akzeptanz.

Als sich die Unterstützung von Heinrich Stinnes dem Ende zuneigte, nahm er mit Wieland Herzfeld erneuten Kontakt auf, hoffend auf eine kleine Hilfe von 200 Mark. Seine ganze Garstigkeit mit Angriffen in alle Richtungen kommt in diesem Brief im Dezember 1930 zum Vorschein: «Grundsätzlich, d.h. nach dem Grade meiner Abgeklärtheit, die schliesslich Sache langer Beobachtungen ist und kaum Eure Ironie rechtfertigt, müsste ich mit Trauer abwarten, ob Du endlich das Überdichten der Realitäten aufgibst und etwas härter mit dir selbst sprichst!» Er weist auf

den «ungeheuerlichen Dilettantismus der Sowjets» und spricht von den «volksfern erwachsenen Bürgerbublein, die das nie existierende Proletariat erfanden, einfach ihren eigenen, etwas dressierten Gehirnzustand verallgemeinern, obschon auch sie, beispielsweise als Anarchisten, alle Vorteile der Gesellschaft annehmen!» Er empfiehlt «allerbaldigst» eine Reise nach Moskau, um sich dort der Realität zu stellen. «Armer Wieland, es ist mir leid, Euch Poeten den Traum zu vernichten, aber Du verlierst zuviel Zeit auf einem falschen Kurs und kannst noch aus einem noblen Irrtum heraus!» In einem weiteren Schreiben meinte er: «mir liegt daran, dass Ihr beide nicht ganz unvorbereitet den Einsturz des Moskauer Kartenhauses erleben müsst.» Wieland Herzfeld antwortete ihm das erste Mal ausführlich: «Du widerlegst in Deinem Schreiben Illusionen von Bürgersöhnchen, die wir weder haben noch hatten. Proletarier sind wir gewiss nicht, aber doch ist es kein Zufall, dass schon unser Grossvater als Revolutionär erschossen wurde und mein Vater vor einem Menschenalter, ebenso wie ich jetzt, wegen Gotteslästerung vor Gericht stand und zu einem Jahr Gefängnis dafür verurteilt wurde. Also selbst wenn alle unsere Vorstellungen irrig wären, wären wir zumindest biologisch im Recht, so zu handeln, wie wir handeln...» – Es komme darauf an, wie man sich im heutigen realen Kampfe verhalten würde. «Wir sind deswegen Kommunisten, weil der Kommunismus die Entfaltungsmöglichkeiten für alle einzelnen, nicht nur für wenige einzelne anstrebt...» Den Franzosen warf Herzfeld vor, sie hätten «keinen blauen Dunst» gehabt, was sich in der Welt abspielte, um dann gleichzeitig die Leistungen der Sowjets zu preisen, und er empfahl Gangolf die Lektüre der Bücher Ilja Ehrenburgs. Als Gangolf noch einmal ausholte, um den «Kommunismus als Pennälerfehler» zu bezeichnen, und dabei ironisch von seinem Gangolfreich fantasierte, war die Antwort Herzfeldes kurz:

«Ich hätte nicht gedacht, dass Du Dich derartig zu einer Else Lasker-Schüler entwickelst, die ihr Traumreich anstelle des wirklich existierenden setzt. Ich hoffe, es stört Dich auf Deine alten Tage niemand aus den kindlichen Illusionen, denen Du nachhängst.» Wenn der weitere Geschichtsverlauf Gangolf auch recht gab, so war es zumindest naiv, auf diese Weise einen erfolgreichen Ausgang seiner Bettelaktion zu erhoffen. Er entwickelte eine ungeheure Lust zu provozieren und sich dabei ins Abseits zu manövrieren. Offenbar war Herzfeld vertraut, dass Gangolf einst mit Else Lasker-Schüler Umgang hatte. In den «Briefen nach Norwegen» schreibt sie 1923: «Gestern war ich im Wintergarten mit dem Maler Gangolf. Ich gehe so gern mit ihm in die Variétés. Er spöttelt nicht, er kann so grossgucken wie ein Kind. (KA Bd. 1, S. 197) Und in einem Entwurf zum «Hebräerland» nennt sie ihn den trotziggrossen Maler aus Berlin» (KA, Bd.5, S.297)



Paul Gangolf. Tom Mix II. 1928. Aus: Die Schaffenden, Radierung, 13,9 × 18,3 cm



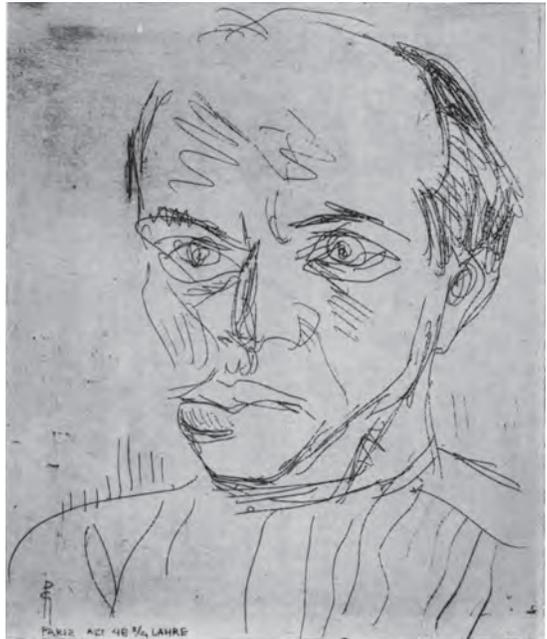
Paul Gangolf. Tiermarkt. Radierung, 12 × 15,8 cm



Paul Gauguin.. Aktsaal an der «Grande Chaumière, Paris». Radierung, 11,9 × 15,7 cm

Als schwierigen Menschen beschrieb ihn auch Ernest Rathenau: «Im Gespräch ... konnte er durch seinen Sarkasmus überheblich erscheinen.» «Gangolf war oft zerfahren, unstet, undiszipliniert, er verhaspelte sich in seiner Rede – desto erstaunlicher ist die Konzentration mancher Arbeiten, in denen sich eine visionäre Kraft offenbart.» Aus dem Jahre 1934 gibt es ein Foto von Ernest Rathenau, das Gangolf mit einem Monokel zeigt. Es erinnert an Ernst Tollers autobiografische Schilderung, als er sich auf der Flucht vor seinen Häschern mit Hilfe von Anzug und Monokel in den Schutz mimikrihafter Bürgerlichkeit verwandelte. Zu diesem Zeitpunkt war Gangolf noch nicht auf der Flucht, aber das Überleben war schon damals alles andere als gesichert. «Als ich den elenden, ausgemergelten Mann photographieren wollte, klemmte er sich ein Monokel ins Auge. Es waren kleine Hilfsmittel der Selbstbehauptung in einer feindseligen Welt. Gangolf war ein Nervenbündel. Sein Organismus war durch Hunger und Entbehrungen geschwächt.»

Im Februar 1931 war Gangolfs Grafik im grafischen Kabinett des Kunstvereins Hamburg in einer Kollektiv-Ausstellung gezeigt worden. 1932 starb sein langjähriger Mäzen Heinrich Stinnes. In Paris dürfte er sich noch eine Zeitlang mit Übersetzungen und mit «Zeitungsgeschichten» über Wasser gehalten haben. Überprüfbare Angaben über die Zeit nach 1933 sind sehr spärlich. Rathenau vermerkte: «Zur Nazizeit kam eines Tages eine Geldüberweisung mit dem Vermerk zurück: «Empfänger im Konzentrationslager». Das dürfte 1934 gewesen sein. Als er nach Monaten zurückkehrte, fand er ein Paket mit Grafik, die wohl für die Vorbereitung der Monografie bei Schiefler gelagert hatte. Er erfuhr vom Tode seines Förderers. In einem Kondolenzschreiben an die Witwe vom 16. Juli 1935 schrieb er «Im Museum erfuhr ich von dem schweren Verlust, der Sie und unsere Kunst traf». In der Hoffnung vom Sohne Gustav Schieflers weiterhin Unterstützung zu erfahren, schilderte er seine Lage in drastischen Worten: «Das Unglück sitzt geierhaft auf Europa – fast möchte ich sagen, dass ich, trotz meiner letzten sehr dramatischen Sommerzeit – nicht in eine kampf- und gefahrlose Atmosphäre wollte - - - Was den 4. Katalog anbetrifft – so werden sich wohl eines Tages englische Verleger melden - - - ich selbst schein nicht über die 56 hinauszuwachsen – die seelischen Belastungen drücken die Lebenslust – dazu bin ich schwer lädiert! C'est la guerre - - - «Ich habe



Paul Gangolf. *Selbstporträt.*
Paris, alt 46 $\frac{3}{4}$
Radierung, 11,8 × 10 cm

die zurückgeschickten Drucke meist vernichtet – da ich selbst evtl. bald die Erde räume – ich stelle anheim, die Korrespondenz derselben Zensur zur unterziehen? Streichhölzer! ...»

Gangolf war offenbar auf offener Strasse vor einem Papiergeschäft an der Budapester Strasse in Berlin nach einer Denunziation verhaftet und für Monate ins Konzentrationslager deportiert worden. Er habe über diese Zeit nicht sprechen wollen. Aber ein Finger sei ihm in dieser Zeit verstümmelt worden, berichtet Rathenau. Später bat er im Verlag um Geld für eine Fahrkarte nach Lissabon. «Ich war in grosser Sorge: wie sollte er sich dort ernähren!» Wegen der damaligen Devisenbestimmungen konnte Rathenau ihm kein Geld mehr überweisen. Gangolf soll 1936 beim Versuch, illegal nach Deutschland zurückzukehren, erschossen worden sein.

Dass seine grafischen Blätter im Kupferstichkabinett in Berlin entfernt worden sind, und er so mit seiner Kunst zum verfeimten Künstler wurde, dürfte ihm wohl von keiner Seite mehr übermittelt worden sein, so wie dies für viele Künstler der Fall war, deren Werke nicht prominent in Sammlungen hingen und über Nacht abgehängt wurden, sondern still und heimlich aus Museumsdepots verschwanden. Seine Kunst war auch zu wenig prominent oder wurde ganz einfach übersehen, um in einer der Schandausstellungen zu figurieren. Das Wissen um die Verfeimung seiner Kunst hätte an seiner Bedrohungslage auch kaum etwas geändert. Er hatte bereits anderes erdulden müssen. Er galt als Jude und er hatte die Dreistigkeit, dies mit seinem Künstlernamen verschleiern zu wollen.

Mit insgesamt fünfzehn aus dem Kupferstichkabinett in Berlin konfiszierten druckgrafischen Blättern figuriert Paul Gangolf heute in der Datenbank beschlagnahmter Werke. Weitere Grafiken wurden aus Sammlungen in Frankfurt/M, Chemnitz, Kaiserslautern, Dresden und Hamburg entfernt. Das übrige Werk an Original-Aquarellen und -Bildern muß als verschollen gelten. Seine Druckgrafik, wenn auch in kleiner Auflage gedruckt, erfuhr eine günstigere Verbreitung. Gangolfs Blätter befanden sich im Emigrantengepäck, z.B. von Jakob Steinhardt, der 1933 nach Palästina emigrierte, Lehrer an der Bezalel Schule wurde und 1953 – 1957 sogar deren Leiter. Und sie waren auch im Gepäck von Ernest Rathenau nach New York, wo dieser seine bisherige Verlagstätigkeit fortsetzte. Das war Gangolfs großes Glück.

Im Herbst 2011 wurde das Tel Aviv Art Museum nach einer baulichen Erweiterung neu eröffnet. Eine der Ausstellungen mit dem Titel «Utopias on Paper» widmete sich der expressionistischen Druckgrafik aus der eigenen Sammlung. Mit sechs Blättern, die meisten aus der «Metropolis»-Mappe, figurierte Gangolf unter seinen expressionistischen Zeitgenossen Dix, Grosz, Beckmann, Heckel, Kirchner und weiteren Künstlern. Weil ich zu dieser Zeit gerade daran war, den vorliegenden Text zu redigieren, staunte



Paul Gangolf. Tiermarkt. Lithografie, 12 × 15,8 cm

ich nicht schlecht, als ich auf dem Umschlag des Katalogs «Utopias on Paper» ein Werk Gangolfs erkannte: die Lithografie «Café». Es werden uns im Katalog keine biografischen Angaben zum Künstler vermittelt, aber Gangolfs druckgrafisches Blatt «Seiltänzerin» hat über siebzig Jahre nach seinem Tod einen gehaltvollen Text über ein expressionistisches Motiv im Sinne von Hans Blumenfelds Daseinmetaphorik angeregt: «Hanging between heaven and earth, the tightrope walker oscillates between the sublime and the ordinary.» Dalit Matatyahu sieht den Seiltänzer als einen sich am Rande der bürgerlichen Gesellschaft bewegenden Außenseiter mit einer außerterritorialen Identität, und auf Nietzsche verweisend sieht sie den Künstler in einem Balanceakt zwischen Rationalität und Emotion. In der Figur eines herumziehenden heimatlosen «Jahrmarkt-Artisten», eines Wanderkünstlers ohne Wurzeln, hätte sich Gangolf ganz sicher wiedererkannt. Dass ihn auch die literarische Figur des Don Quixote zu grafischer Gestaltung inspirierte, dürfte ihn als Künstler charakterisieren, der in eine falsche Zeit geboren wurde, die ihm keine künstlerische Entfaltung ermöglichte. Zurück blieben einige stumme Zeugnisse... weltweit verstreut an prominenten Orten.

Ernst Rathenau (Hrsg.). In Memoriam Paul Gangolf. New York 1964 // Gustav Schiefler. Paul Gangolf als Radierer. In: Das Kunstblatt Jg. XX, 1926. // Wieland Herzfeld – Paul Gangolf. Briefwechsel in: Sinn und Form 6 / 1992, S. 1040. // Jakob Steinhardt. Zeichnungen. Stiftung Stadtmuseum Berlin 2000. // Dalit Matatyahu. The Tightrope Walker. In: «Utopias on Paper». German Expressionism. Prints and Drawings from The Museum Collection. Tel Aviv 2011.