

Herausgeber | Edited by  
Erik Riedel und | and Mirjam Wenzel

**EXPRESSIONISMUS  
EKSTASE  
EXIL**

**LUDWIG MEIDNER**

**EXILE  
ECSTASY  
EXPRESSIONISM**

GEBR. MANN VERLAG

## **Meidners Londoner Jahre: Produktion und Rezeption im Zeichen des Exils**

In schwierigen Verhältnissen lebten Ludwig (1884–1966) und Else Meidner (1901–1987, Abb. 1) seit 1939 im Londoner Exil. England war lange Zeit kein zentraler Fluchtort für Emigranten aus NS-Deutschland; von den 150.000 Menschen, die bis 1937 flohen, kamen nur etwa 5.500 auf die britische Insel – auch in Folge der strengen Einwanderungsgesetze, die bereits seit 1905 verschärft worden waren und besagten, dass Immigranten keine Sozialfürsorge beanspruchen konnten. Dazu kamen die seit dem Ersten Weltkrieg bestehenden Ressentiments der Engländer gegen die Deutschen.<sup>[1]</sup> Dennoch war London gerade für Künstler und Architekten ein wichtiges Ziel, wenngleich auch oftmals nur ein Zwischenhalt auf den Wegen ins Exil. So arbeiteten die Architekten Walter Gropius (1883–1969) und Erich Mendelsohn (1887–1953) hier, bevor sie in die USA beziehungsweise nach Palästina gingen, und auch der Politiker und Kommunalwissenschaftler Ernst Reuter (1889–1953) emigrierte zunächst nach England, bevor er einen Ruf nach Ankara annahm. Andere jedoch blieben; entweder, weil ihnen ein Visum für die Weiterreise verwehrt blieb, oder weil sie auf der britischen Insel eine neue Existenz aufbauen wollten. Grundsätzlich lässt sich jedoch feststellen, dass die künstlerische Arbeit in England nicht leicht von statten ging. So war beispielsweise eine Aufenthalts- und Arbeitserlaubnis für ausländische Architekten mit der Auflage verbunden, besonders qualifiziert zu sein und den Unterhalt als Selbständige verdienen zu können – das hieß in der Umsetzung, dass die Betroffenen entweder

## **Meidner's London Years: Production and Reception in Exile**

Ludwig Meidner (1884–1966) and his wife, Else (1901–1987; fig. 1), went into exile in London in 1939 and lived there in difficult circumstances. England long played only a minor role as a country of exile for immigrants from Nazi Germany. Of the 150,000 refugees who left Germany before 1937, only 5,500 went to Great Britain. One reason for this was the strict immigration laws, which were tightened after 1905 to ban immigrants from claiming welfare benefits. Aggravating the situation was the resentment that the English had felt toward Germans since World War I.<sup>[1]</sup> Nevertheless, London was an important destination for artists and architects—though often only an intermediary stop on the way to other countries. The architects Walter Gropius (1883–1969) and Erich Mendelsohn (1887–1953), for example, worked in England before continuing on to the United States and Palestine, respectively, and the politician and urban studies scholar Ernst Reuter (1889–1953) immigrated first to England before accepting a professorship in Ankara. Other immigrants remained either because they were denied visas to other countries or because they wanted to build a new life in Great Britain. Generally, though, it can be said that life and work as an artist was not easy. In order to obtain a residence and work permit, foreign architects, for example, needed to be particularly well qualified and capable of earning a living through self-employment. In practice this meant that they needed to have sufficient financial



1 Else Meidner, Karikatur von Else und Ludwig Meidner | Caricature of Else und Ludwig Meidner, 1928, in: Ludwig Meidner, *Skizzenbuch* | sketchbook 1928 (Werkverzeichnis Nr. | catalogue raisonné no. PR 10-Uvo innen), Tusche auf Papier | ink on paper, 9,9 × 9,6 cm, Meidner schriftlicher Nachlass | Meidner literary estate, ST 45 Meidner 1928

über ausreichende finanzielle Mittel für eine freiberufliche Tätigkeit verfügen oder sich mit einheimischen Berufskollegen zusammentun mussten.<sup>[2]</sup> Maler oder Bildhauer wiederum mussten mühevoll neue Kontakte zu Auftraggebern, Galerien und Museen knüpfen und waren oftmals mit ihren Arbeiten kaum bekannt. Da im Verlauf der 1930er Jahre immer mehr Emigranten nach England drängten, erschwerten sich Einreise und Aufenthaltsbedingungen zunehmend. So konnten Ludwig und Else Meidner kaum ausstellen und verkaufen, ihre Kunst wurde in England nur wenig geschätzt – der deutsche Expressionismus traf auf Ablehnung.<sup>[3]</sup> Und auch nach den Internierungsjahren 1940/41<sup>[4]</sup> und nach Kriegsende fand Meidners Kunst kaum Aufmerksamkeit. 1952 ging Ludwig Meidner zurück nach Deutschland – Else Meidner aber blieb.

Im Folgenden werden die sozialen und (kunst)politischen Bedingungen der künstlerischen Produktion Ludwig Meidners in England und seiner Rezeption in den Blick genommen. Dabei kann das Beispiel des Künstlers für die Konstellation von Kunstmarkt, Netzwerken und Exilorten eintreten, die für das Schicksal

resources for self-employment or work with colleagues from their home countries.<sup>[2]</sup> Painters and sculptors, whose work was often unknown in England, needed to go through the difficult process of establishing new contacts with clients, galleries, and museums. Because more and more people immigrated to England in the 1930s, it became increasingly difficult to enter the country, and conditions of residency worsened, too. Ludwig and Else Meidner, for example, had few opportunities to exhibit and sell their work, which was not valued in England. German Expressionism as a whole was not popular.<sup>[3]</sup> After his internment in 1940–41<sup>[4]</sup> and then after the war, Meidner's art attracted little attention. In 1952 he returned to Germany, while Else Meidner decided to remain.

This essay examines the social, artistic, and political conditions surrounding the production and reception of Ludwig Meidner's artwork in England. His story embodies the interplay between the art market, personal networks, and places of exile that often played a crucial role in determining an

von Emigranten oft entscheidend waren. Neben Überlegungen zu den Ursachen für ein Bestehen und Scheitern in der Fremde sollen indes auch die künstlerischen Impulse diskutiert werden, die Meidner in seiner Londoner Zeit erhielt. So war das Exil nicht nur eine Zäsur und kaum zu bewältigende Herausforderung für den Maler – Meidner sprach im Rückblick von einem »erbärmlichen Leben[s]«<sup>[5]</sup>. Zugleich setzte er sich intensiver mit der englischen Kunstgeschichte auseinander und entwickelte einige seiner Motive aus dem Alltagsleben in London, sodass die Londoner Jahre mehr waren als nur ein Schaffen im Abseits. Der Beitrag versucht, den Blick zu öffnen und vergleichend auch andere Exilanten in England und ihre Exilerfahrungen mit einzubeziehen, um Meidners Schaffen und Leben in einem breiteren Kontext zu verorten.

### **Wohin flüchten? London als Neubeginn und Ende**

Seit der Machtübernahme der Nationalsozialisten im Jahr 1933 und spätestens durch die Diffamierung seiner Werke auf der Ausstellung »Entartete Kunst« von 1937 war der Expressionist Ludwig Meidner in Deutschland zur *persona non grata* geworden und musste als jüdischer Künstler und wichtiger Vertreter der deutschen Avantgarde um Arbeit, Leib und Leben fürchten.<sup>[6]</sup> Wie die Hamburger Kunsthistorikerin Rosa Schapire (1874–1954), die etwa zeitgleich mit Meidners aus Deutschland nach London floh, gehörten Ludwig und Else Meidner im August 1939, also kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges, zu den vermutlich nur knapp ihrer Verhaftung und Verschleppung entgangenen jüdischen Intellektuellen.<sup>[7]</sup> Denn spätestens ab 1938 verschärften sich die Verfolgungsmaßnahmen gegenüber Juden in Deutschland radikal; der bürokratischen Definition, der Enteignung und Konzentration folgte der Plan zur Vernichtung der europäischen Juden.<sup>[8]</sup> Dies zeigt sich auch an der rasant angestiegenen Zahl deutscher und österreichischer Emigranten. Im Herbst 1939 waren 62.000 Deutsche und 12.000 Österreicher in Großbritannien polizeilich registriert.<sup>[9]</sup>

Schapire und Meidners, die seit 1939 über viele Jahre in London lebten,<sup>[10]</sup> waren miteinander bekannt. Überliefert sind einige Porträtstudien der Kunsthistorikerin,

immigrant's fate. In addition to reflecting on the underlying causes of failure or success in a foreign country, I discuss the artistic impetus Meidner received during his London years. Not only was exile a turning point and a nearly insurmountable challenge for Meidner (who later described it as a "miserable life"),<sup>[5]</sup> it also gave him the opportunity to engage more intensely with English art history, and he developed a number of themes based on everyday life in London. Meidner's London years thus involved much more than creative work done in isolation. This essay attempts both to open up a new perspective on the artist and—by way of comparison—to examine other exiles and their experiences in England so as to place Meidner's work and life in a broader context.

### **Where to Go? London as a Beginning and an End**

After the Nazis assumed power in 1933 and particularly after his work was vilified in the *Degenerate Art* exhibition in 1937, the Expressionist Ludwig Meidner became a *persona non grata* in Germany. Worse still, as a Jewish artist and important representative of the German avant-garde, he had to fear for his life.<sup>[6]</sup> Like the Hamburg-based art historian Rosa Schapire (1874–1954), who fled from Germany to London at roughly the same time, Ludwig and Else Meidner, who left the country in August 1939 before the outbreak of war, were among the Jewish intellectuals who just barely escaped certain arrest and deportation.<sup>[7]</sup> From 1938 on, the persecution of Jews in Germany had grown radically worse. The bureaucratic definition of who was Jewish, the seizure of their assets, and their imprisonment in concentration camps culminated in a plan to exterminate European Jewry.<sup>[8]</sup> The deteriorating situation led to rapidly growing numbers of German and Austrian immigrants. In the fall of 1939, 62,000 Germans and 12,000 Austrians were registered with the police in Great Britain.<sup>[9]</sup>

Rosa Schapire and the Meidners, who moved to London in 1939 and lived there for several years,<sup>[10]</sup> were acquainted. Several portrait studies that

die Meidner 1946 bei einem Besuch in sein Skizzenbuch zeichnete (Abb. 2). Beide verband mehr als die Erfahrung der Verfemung in Deutschland und die Emigration auf der britischen Insel. Meidner und Schapire waren eng mit der Strömung Expressionismus verbunden – der Maler auf der Seite der Produzenten, die Kunsthistorikerin als Autorin, Mäzenin, Sammlerin. Im frühen 20. Jahrhundert hatte sich Schapire vor allem für die Künstler der Künstlergemeinschaft »Brücke« eingesetzt, die ersten schriftlichen Beiträge über sie verfasst, ihre Werke in Ausstellungen gezeigt. Vor allem Karl Schmidt-Rottluff (1884–1976) gehörte zu den in besonderem Maße von ihr geförderten Künstlern. Im englischen Exil jedoch hatten ihre Aktivitäten keinen Nachhall. Werke Schmidt-Rottluffs aus ihrer Sammlung bot sie nur mit geringem Erfolg englischen Museen an; die Trustees der Tate nahmen 1950 nur ein Werk an.<sup>[11]</sup> Erst 1953 konnte sie ihre erste Ausstellung zu Schmidt-Rottluff in England organisieren, jedoch nicht in London, sondern in der englischen Provinz in der Kleinstadt Leicester, wo ein Museumskustode sich empfänglich für den Expressionismus zeigte.<sup>[12]</sup> Rosa Schapire musste Kompromisse eingehen, um als Autorin zu überleben und schrieb über ältere Kunst oder forschte zu Bauten in England.<sup>[13]</sup> Das Beispiel der Kunsthistorikerin, die ein prekäres Dasein in ihrem Exilland führte, jedoch nie nach Deutschland zurückkehrte, unterstreicht, wie schwer es für die Kunst des Expressionismus gewesen sein muss, auf Akzeptanz und Resonanz britischer Kunstinstitutionen, Sammler und Kritiker zu stoßen.

Ludwig und Else Meidner erlebten diese Ignoranz und Zurückweisung von einer anderen Seite. Als Künstler konnten sie kaum ausstellen. Zu sehr war Ludwig Meidner mit dem Expressionismus verbunden. Doch woher rührte die Abwehr dieser doch auf dem europäischen Kontinent ehemals sehr erfolgreichen Strömung, die zudem vom Nationalsozialismus diffamiert wurde und somit doch eigentlich zu einer politisch nicht kontaminierten Kunst gehörte? Die Ausstellung »Exhibition of Twentieth Century German Art« 1938 in den New Burlington Galleries in London hätte eigentlich der deutschen Moderne ein größeres solidarisches britisches Publikum verschaffen können. Denn schließlich war die von Herbert Read organisierte Schau eine Gegen- und Protestausstellung zur Femeschau »Entartete Kunst« und zeigte in NS-Deutschland diffamierte Werke wie Franz Marcs »Ruhende Pferde« und Max

Meidner made in his sketchbook when visiting the art historian in 1946 have survived (fig. 2). The exiles shared much more than the experience of both ostracism in Germany and immigration to Great Britain. Meidner and Schapire were closely associated with the Expressionist movement—Meidner as a producer of art, and the art historian as an author, patron, and collector. In the early twentieth century, Schapire had lent her support above all to the artists of the Brücke group, writing the first articles about them and showing their works at exhibitions. Karl Schmidt-Rottluff (1884–1976) was one of the artists to whom she had given special encouragement. However, her activities had little impact in English exile. She held works by Schmidt-Rottluff in her collection, but had little success when offering them to English museums. In 1950 the trustees of the Tate accepted just a single work.<sup>[11]</sup> It was not until 1953 that she managed to organize her first show on Schmidt-Rottluff in England—not in London, but in the small regional town of Leicester, where a museum curator was especially receptive to Expressionism.<sup>[12]</sup> In order to survive as an author, Rosa Schapire had to make compromises: she wrote about older art and did research into English architecture.<sup>[13]</sup> This example of an art historian who lived a precarious existence in exile, but never returned to Germany, underscores how difficult it was for Expressionist art to find acceptance and approval among British art institutions, collectors, and critics.

Ludwig and Else Meidner experienced this ignorance and discrimination from a different angle. They had few opportunities to exhibit their works as artists—Ludwig Meidner was too closely associated with Expressionism. But where did the resistance to the Expressionist movement come from? After all, it had enjoyed great success on the European continent, and because it was disparaged by the Nazis, it could actually be seen as politically uncontaminated art. *Exhibition of Twentieth Century German Art*, held at the New Burlington Galleries in London in 1938, should have attracted a large, supportive British audience to German modernism. The exhibition, organized by Herbert Read, was a protest against and the antithesis of the farcical show *Degenerate Art*. At the same time, the exhibition presented

2 Ludwig Meidner, Porträt Rosa Schapire | Portrait Rosa Schapire, 1946, in: Skizzenbuch | sketchbook 8. Juli 1945–13. September 1946 (Werkverzeichnis Nr. | catalogue raisonné no. PR 34-27), Bleistift auf Papier | pencil on paper, 28 × 21 cm, Meidner schriftlicher Nachlass | Meidner literary estate, ST 45 Meidner 1936



Beckmanns Triptychon »Versuchung«. Meidner ist mit einer Porträtstudie aus der Schweizer Privatsammlung Goldberg vertreten.<sup>[14]</sup> Auch die Begleitpublikation, die durch den in die Schweiz emigrierten Kunsthistoriker, Oto Bihalji-Merin (1904–1993), verfasst worden war, öffnete den Blick auf avantgardistische deutsche Malerei. Doch obgleich die englische Kritik aus politischen Gründen Mitgefühl für die ausgestellten Künstler hatte, existierten auch ablehnende und polemisierende Stimmen wie in der Zeitung »The New Statesman and Nation«:

»Ich muss nun feststellen, dass die Ausstellung der Deutschen in der New Burlington Gallery, insofern sie Propaganda ist, extrem schlechte Propaganda ist. Nur allzu wahrscheinlich werden die Besucher der Ausstellung sagen: ›Wenn Hitler diese Bilder nicht gefallen, ist das das Beste, was ich von Hitler gehört habe.‹ Denn der Gesamteindruck der Ausstellung auf das allgemeine

many of the works vilified in Nazi Germany, such as Franz Marc's *Ruhende Pferde* (Resting Horses) and Max Beckmann's triptych *Versuchung* (Temptation). Meidner was represented with a portrait engraving from the private, Swiss-based Goldberg collection.<sup>[14]</sup> The companion publication—written by Oto Bihalji-Merin (1904–1993), an art historian who had immigrated to Switzerland—also opened the reader's eyes to avant-garde German painting. However, even though British critics empathized with the exhibited artists for political reasons, there were negative and polemic responses, including this review in *The New Statesman and Nation*:

I must now state that in so far as the German Exhibition at the New Burlington Gallery is propaganda, it is, my opinion, extremely bad propaganda. People who got to see the Exhibition are only too likely to say: "If Hitler doesn't like these pictures, it's the best thing I've heard

Publikum muss der von außergewöhnlicher Hässlichkeit sein. [...] Diese deutschen Maler bedienen sich in ihrem stürmischen Streben nach Expressivität um jeden Preis, der äußersten Brachialität in Farb- und Formgebung. Emphase ist alles. Und das Ergebnis ist eine Mischung von Ungehobelt-heit und Hysterie, zwei der Haupteigenschaften, die das Naziregime so verabscheuungswürdig machen.”<sup>[15]</sup>

Diese kurze Passage artikuliert die vehementen Vorbehalte gegenüber der gezeigten (auch expressionistischen) Kunst, deren Formverzerrungen als hässlich, gewaltvoll und abstoßend wahrgenommen wurden. In England war in jenen Jahren noch ein konservativer Kunstgeschmack verbreitet, die lokale Moderne wie die Künstlergruppe Unit One konnte sich noch nicht durchsetzen beziehungsweise erlebte erst im Verlauf der 1930er und 1940er Jahre ihren Durchbruch.<sup>[16]</sup> Hinzu kamen Vorbehalte gegenüber den deutschsprachigen Emigranten, die für zusätzliche Konkurrenz auf dem regionalen Kunstmarkt sorgten, und die als potenzielle Feinde (enemy aliens) spätestens seit Ausbruch des Zweiten Weltkrieges auch politisch suspekt waren.<sup>[17]</sup> Nur wenige Ausstellungshäuser stellten überhaupt emigrierte Künstler aus, darunter die Ben Uri Art Gallery für jüdische Künstler, die Beaux Art Gallery und die Marlborough Fine Art Gallery. Für die Belange der Emigranten setzte sich vor allem der Freie Deutsche Kulturbund (FDKB) ein, der seit 1941 Ausstellungen veranstaltete, um die Bandbreite deutscher und österreichischer Exilkunst zu präsentieren. Obgleich Meidner über seinen Schüler Fred Uhlman (1901–1985), der Radierunterricht bei ihm nahm, Kontakte zum FDKB pflegte, wurde er nie Mitglied des Bundes, da ihm die politische Ausrichtung dieses linken und kommunistisch geprägten Künstler-zusammenschlusses wohl suspekt war.<sup>[18]</sup>

Die Ablehnung deutscher Kunst und speziell des Expressionismus traf Ludwig Meidner in besonderem Maße. Während seines dreizehnjährigen Aufenthalts in London und als Internierter unter anderem auf der Isle of Man hatte der Maler nur eine einzige Ausstellung, und zwar 1949 gemeinsam mit seiner Frau Else Meidner in der Ben Uri Art Gallery, die er allerdings als »Begräbnis zweiter Klasse«<sup>[19]</sup> bezeichnete. Hier stellten die beiden Werke, darunter viele Papierarbeiten, aus der Zeit 1920–22 und 1934–49 aus.<sup>[20]</sup>

about Hitler.” For the general impression made by the Show upon the ordinary public must be one of extraordinary ugliness. . . . These German painters in their passionate pursuit of expressiveness at any cost, use the utmost violence of colour and design. Emphasis is all. And the result is a combination of coarseness and hysteria, two of the chief qualities that make the Nazi régime so detestable.<sup>[15]</sup>

This short passage reflects the strong reservations about the exhibited, partly Expressionist, artworks, whose distorted forms were perceived as ugly, violent, and repellent. At the time, there was a conservative taste in art in England. Local modern artists, such as those gathered in Unit One, had not yet established themselves and did not make a breakthrough until the 1930s and 1940s.<sup>[16]</sup> This situation was exacerbated by the reservations toward the German-speaking immigrants, who increased the competition on the regional art market and became politically suspect as “enemy aliens” after the outbreak of World War II.<sup>[17]</sup> Very few venues showed works by émigré artists. The exceptions were the Ben Uri Art Gallery for Jewish artists, the Beaux Art Gallery, and the Marlborough Fine Art Gallery. The artists’ interests were represented primarily by the Free German League of Culture (FGLC), which began organizing exhibitions in 1941 in order to show the full range of German and Austrian exile art. Although Meidner had ties to the FGLC through his student Fred Uhlman (1901–1985), who took etching lessons with him, he never became a member himself. He probably distrusted the political orientation of the leftist, Communist-influenced artists’ union.<sup>[18]</sup>

The negative perceptions of German art and particularly of Expressionism hit Ludwig Meidner particularly hard. During his thirteen-year stay in London and his internment on the Isle of Man, among other places, the painter held only one exhibition—a 1949 show with his wife, Else, at the Ben Uri Art Gallery, which he later described as a “second-class funeral.”<sup>[19]</sup> The art on display originated in 1920–22 and 1934–49 and included works on paper.<sup>[20]</sup>

Gemeinsam mit seiner Frau Else Meidner lebte Ludwig Meidner unter wirtschaftlich harten Bedingungen und in künstlerischer Krise. Von ihrer Kunst konnten sie kaum leben, sondern mussten in andere Tätigkeiten ausweichen: Else Meidner arbeitete als Dienstmädchen, Ludwig Meidner verdingte sich als Schomer (ritueller Totenwächter) und gab sporadisch Zeichenunterricht. Hier zeigen sich Parallelen zu anderen nach England emigrierten Künstlern wie dem Bildhauer Jussuf Abbo (um 1888/90–1953), der ebenfalls aus Berlin nach London gegangen war und dessen plastische Arbeiten kein Publikum fanden. Auch er musste sich als unqualifizierter Arbeiter, in seinem Fall auf Baustellen, verdingen.<sup>[21]</sup> Jussuf Abbos und auch Ludwig Meidners Kunst konnte in Großbritannien keine Wirkung entfalten und wurde kaum wahrgenommen. Damit waren die emigrierten Künstler gleich doppelt von den Ausgrenzungsmechanismen der NS-Kulturpolitik betroffen, denn sowohl in ihrem Herkunfts- und Heimatland als auch in ihrem Exil-land wurden sie verdrängt und vergessen.

### **Back to Art History: Exil, Kontinuitäten und Wendepunkte**

Während diese historische oder sozialgeschichtliche Perspektive auf die Exilerfahrungen Meidners das Bild einer gebrochenen Künstlerbiografie zeichnet, bietet die Auseinandersetzung mit der künstlerischen Produktion Meidners ein vielfältigeres Bild einer kulturellen Ankunft in seinem britischen Exil. Motivisch und stilistisch lässt sich die Prägung durch die Emigration deutlich ablesen. Einerseits können Kontinuitäten identifiziert werden: Meidners Interesse für religiöse Themen, das sich bereits in seinem Frühwerk formuliert hatte, hielt sich auch in London.<sup>[22]</sup> Heils-, Leidens- und Erlösungsnarrative verbanden sich indes mit zeithistorischen Themen und hier besonders mit der Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden durch die Nationalsozialisten.<sup>[23]</sup> Unter dem Eindruck seiner rassistisch motivierten Verfolgung als Jude wandte sich Meidner intensiver dem jüdischen Glauben zu und hielt Kontakte zur jüdischen orthodoxen Gemeinde in London.

Doch religiös konnotierte Motive bilden nur eine Facette des künstlerischen Schaffens Meidners in London. Hatte er sich bereits in seinen expressionistischen Grafiken dem großstädtischen Treiben, den Straßen

Together with his wife, Ludwig Meidner lived in harsh economic conditions in England and suffered an artistic crisis. The couple was barely able to earn a living from their art and had to accept other jobs. Else Meidner hired out as a maid, and Ludwig Meidner worked as a *shomer*, someone who keeps a death watch, and gave occasional drawing lessons. Here there are parallels to other artists who had immigrated to England, such as the sculptor Jussuf Abbo (1888/90–1953), who had also left Berlin for London and whose sculptures were not well received. Abbo had to do menial labor on construction sites.<sup>[21]</sup> Jussuf Abbo's and Ludwig Meidner's art was hardly noticed in Great Britain and not influential. The émigré artists were thus dealt a twofold blow by the exclusion mechanisms of the Nazis' cultural policy: they were marginalized and forgotten both in their home country and in exile.

### **Back to Art History: Exile, Continuity, and Turning Points**

Whereas this historical and socio-historical examination of Meidner's experiences in exile paints the picture of a disrupted life in the arts, a look at his artistic production provides a more diverse view of his cultural acclimation in Great Britain. In terms of his artistic themes and style, it is easy to see the influences of immigration. On the one hand, continuities can be identified: Meidner's interest in religious subjects, which was expressed in his early work, continued in London.<sup>[22]</sup> On the other, he now combined narratives of salvation, suffering, and redemption with contemporary historical themes, particularly with the persecution and murder of European Jewry by the Nazis.<sup>[23]</sup> Influenced by his racist-motivated persecution as a Jew, Meidner drew closer to the Jewish faith and cultivated contacts to the Jewish Orthodox community in London.

Nevertheless, Meidner's religious themes are just a single facet of his artistic output in London. In his earlier Expressionist images, he had focused on the hustle and bustle of urban life, on city streets and building façades, and now he explored London as a major metropolis. During his Expressionist





3 Ludwig Meidner, Der Liebessaal |  
The Love Hall, 1951, Aquarell über Kohle |  
watercolor on charcoal, 56 × 72 cm,  
Privatbesitz | private collection

und Häuserfronten gewidmet, so setzte er sich auch mit London als Großstadt auseinander. Während in den expressionistischen Jahren der urbane Raum primär ein Ausgangspunkt für theoretische Reflexionen und formal-ästhetische Experimente war,<sup>[24]</sup> so entwickelte Meidner in London ein eher beobachtendes Verhältnis zum Leben in der Stadt. Ihn interessierten soziale Interaktionen und städtische Treffpunkte wie Cafés und Restaurants, Transportmittel wie die Tube. Seine Arbeiten basieren auf Skizzen oder entstanden vermutlich aus der Erinnerung. Sie sind oftmals in Kreide, Kohle und Aquarell erarbeitet. Diese Technik betont das Ephemere und Momenthafte.

Nicht selten drückt sich in den städtischen Zeichnungen ein Zug ins Phantastische (Abb. 3) oder Alptraumhafte aus, etwa wenn sich tierisches Personal unter die Gäste mischt, Männer in die Rockzipfel ihrer Frauen beißen oder sie einander Huckepack tragen. Mythologisches oder Märchenhaftes wird in diesen Arbeiten mit Alltagsbeobachtungen vermengt. Mit diesen transgressiven Methoden veruneindet Meidner kategorische Zuschreibungen, er entzieht sich Klassifizierungen in Genrebilder oder phantastische oder surreale Werke. Damit hat er die Rezeption sicherlich zusätzlich verkompliziert. Wie diese Arbeiten letztlich zu deuten sind, bleibt strittig. Denn es wäre eine Vereinfachung, sie allein als Hinweis auf die persönliche Situation als Künstler ohne künstlerische Heimat zu deuten und in ihnen einzig eine metaphorische Ausdeutung eines

years, urban space had served primarily as a springboard for theoretical reflections and formal aesthetic experiments,<sup>[24]</sup> but in London Meidner entered into an observational relationship with the city. He was interested in social interactions, urban meeting places such as cafés and restaurants, and means of transport such as the tube. His works are based on sketches or were probably done from memory. They are rendered in chalk, charcoal, and watercolor, techniques that emphasize the ephemeral and the momentary.

Often the urban drawings take a turn into the fantastic (fig. 3) or the nightmarish, such as when a staff of animals mixes with guests, men bite their wives' coattails, or couples carry each other piggyback. In these works, mythological and fairytale-like elements are combined with everyday observations. Using transgressive methods, Meidner blurs categorical boundaries. His works elude classification into genre images, fantastical, or surreal art. As a result, he also complicates their reception. Interpretations remain disputed. After all, it would be an oversimplification to regard these works simply as references to Meidner's personal situation as an artist without an artistic home or as metaphors representing an existence in an inhospitable world.<sup>[25]</sup> In the 1940s Meidner created a variety of insect images that he discussed as follows (without identifying their inspiration):

Daseins in einer unwirtlichen Welt zu erkennen.<sup>[25]</sup> In den 1940er Jahren entstanden Insektenbilder, über die Meidner schreibt (ohne Inspirationen für dieses Bildpersonal zu benennen):

»Ich habe im verflossenen Halbjahr auch eine ganze Anzahl Wasserfarbenblätter geschaffen, die das Leben der Insekten behandeln, der Spinnen, Käfer, Asseln, Mücken, Wanzen usw., freilich ebenfalls eher symbolisch als naturalistisch ... Ich müßte mich einem klugen Psychoanalytiker verschreiben, der mir das enträtselt, dachte ich und hörte damit auf, freilich, auf den ernstesten Themen, zu denen ich zurückkehrte, spuken immer noch etwas die Insekten; am unteren Rande der heroischen Kompositionen treiben dann Stechmücken ihr Wesen, Libellen und dergleichen, bis diese kürzlich ebenfalls verschwanden.«<sup>[26]</sup>

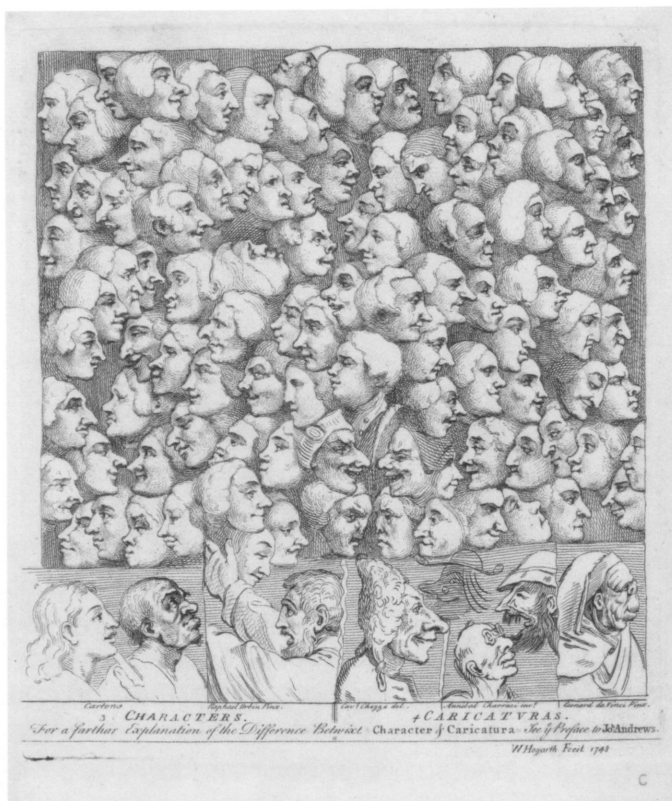
Ein Rückblick auf die Apokalypsen der 1910er Jahre, die nur zu gern als prophetische Werke gedeutet werden, die den Ersten Weltkrieg angeblich kommen sahen, zeigt nur allzu gut, dass die Kunstgeschichte durchaus auch ihre Probleme mit Meidners Hauptwerk hat.<sup>[27]</sup> Denn auch hier gehen Großstadt, Farben- und Formverzerrungen des Expressionismus und alttestamentarische Endzeitnarrative eine Symbiose ein und bringen damit Altes und Neues, Aufbruch und Regression auf unterschiedlichen Ebenen zusammen.

Zugleich lassen sich in einigen Werken deutliche Referenzen auf die englische Kunstgeschichte erkennen, wobei sich Meidner bevorzugt auf Positionen des 18. Jahrhunderts bezog, darunter William Hogarth (1697–1764), James Gillray (1757–1815), Thomas Rowlandson (1756–1827) und William Blake (1757–1827). Vermutlich durch die Lektüre einer in den 1940er und 1950er Jahren mehrfach wiederaufgelegten Biografie über William Blake entdeckte Meidner in dem englischen Künstler und Naturmystiker einen historischen Leidensgenossen und Seelenverwandten, denn dieser lebte in Armut, war verkannt und – wie Meidner – auch als Dichter tätig.<sup>[28]</sup> Meidners Besuche in der National Gallery und Tate Gallery machen ihn mit der britischen Kunstgeschichte vertraut, darunter John Constable (1776–1837), Joshua Reynolds (1723–1792), William Hogarth und James Ensor (1860–1949), dessen Werke er 1946 in einer Sonderausstellung in der National

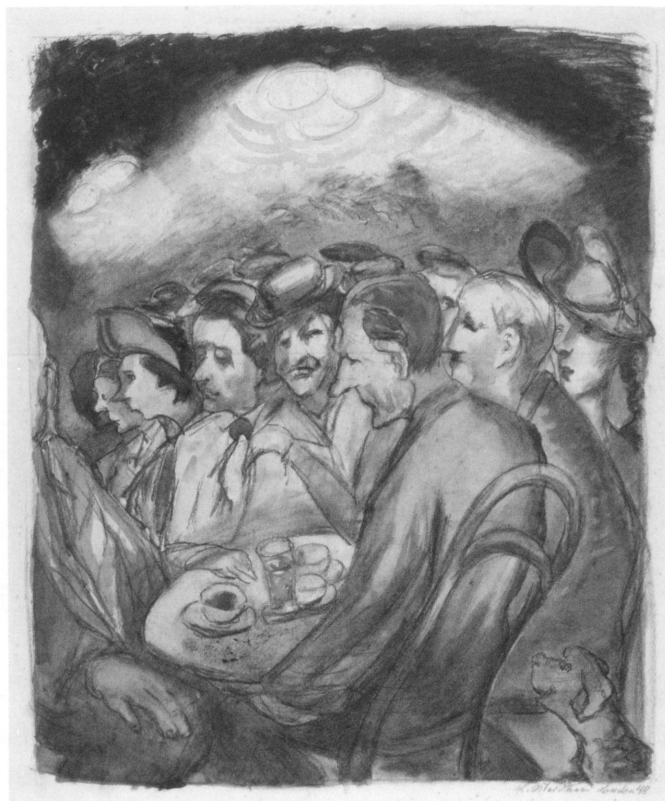
Over the past six months, I have painted a large number of watercolors that examine the life of insects—spiders, beetles, woodlice, mosquitoes, bugs, etc. Naturally, they are more symbolic than naturalistic. . . . It occurred to me that I should find a clever psychoanalyst to explain this predilection, and then I stopped. Admittedly, the insects still haunt the more serious themes to which I've returned. On the lower edge of my heroic compositions, mosquitoes, dragonflies and the like were up to their old tricks—but recently they disappeared.<sup>[26]</sup>

Looking back at the apocalyptic landscapes of the 1910s, which critics often interpret as prophetic works that foreshadow the World War I, we see that art history has certainly had its difficulties with Meidner's main works.<sup>[27]</sup> After all, these images also create symbioses between the large city, Expressionist distortions of color and form, and the end-time narratives of the Old Testament, and they thus bring together the old and the new, regression and new beginnings, at various levels.

At the same time, a number of his works contain references to English art history, with Meidner favoring artists from the eighteenth century, including William Hogarth (1697–1764), James Gillray (1757–1815), Thomas Rowlandson (1756–1827), and William Blake (1757–1827). Meidner is thought to have read a biography of Blake that was reissued several times in the 1940s and 1950s, and in the English artist and nature mystic, he discovered a historical soul mate and comrade in suffering. Like Meidner, Blake had lived in poverty, received little recognition, and was also a writer.<sup>[28]</sup> Meidner's visits to the National Gallery and the Tate acquainted him with British art history, including the work of John Constable (1776–1837), Joshua Reynolds (1723–1792), William Hogarth, and James Ensor (1860–1949). In 1946 Meidner viewed Ensor's art at a special exhibition in the National Gallery in London.<sup>[29]</sup> Hogarth and Gillray were evidently also important artists for Meidner and influenced his drawings after 1945. A 1966 publication describes Meidner's close relationship with Hogarth's work:



4 William Hogarth, Characters and Caricatures, 1743, Radierung | etching, 23 × 20,6 cm, The Museum of Fine Arts, Houston, BF.1983.5.66



5 Ludwig Meidner, Café in London, 1948, Aquarell über Kohle | watercolor on charcoal, 66 × 53 cm, Privatbesitz | private collection

Gallery in London sah.<sup>[29]</sup> Vor allem Hogarth und Gillray dürften für Meidner wichtige Künstler gewesen sein, die sein nach 1945 entstandenes zeichnerisches Werk prägten. Über die enge Beziehung Ludwig Meidners zu Hogarths Werk schreibt heißt es bereits im Jahr 1966:

»In Hogarth entdeckt er [Meidner] einen Weggefährten, der wie er den zugreifenden Blick für das blitzartig Momentane mit der Schärfe und Mannigfaltigkeit seiner Beobachtungen zu vereinen verstand, dem keine Geste der unerschöpflichen menschlichen Ausdrucksmöglichkeiten entging, der das Wesentlichste und kritisch gesehen Bedeutendste, in Schönheit und Hässlichkeit getreu, aber frei von allen Nebensächlichkeiten zu fixieren verstand, der um der künstlerischen Wahrheit willen vor Übersteigerungen, vor dem Widerwärtigen, Verzerrten, ja Brutalen und Ungeheuerlichen nicht halt machte, der wie Meidner Dramatik und das Gewoge der Linien liebte und doch, trotz

[Meidner] discovered in Hogarth a kindred spirit who, like him, combined an appropriating eye for the sudden and the momentary with manifold, astute observations; who had a refined sensibility for the inexhaustible possibilities of human expression; who understood how to capture what was essential and significant from a critical perspective, remaining loyal to its beauty or ugliness while excluding all irrelevancies; who, for the sake of artistic truth, did not shy away from the repulsive, the exaggerated, the distorted, the brutal, or the outrageous; who, like Meidner, loved drama and the movement of lines but nevertheless, despite this love of reality, enveloped the anecdotal in such ambiguity that the personal artistic message and the varied rhythmical and formal mastery of visual content always retained the upper hand. Meidner was also particularly interested in and remembered



6 William Hogarth, Beer Street and Gin Lane, 1 February 1751, Radierung und Kupferstich | etching and engraving

seiner Wirklichkeitsliebe, das Anekdotische so in der Schwebe zu halten wußte, daß das Ereignis einer persönlichen, künstlerischen Aussage und einer variantenreichen rhythmischen und formalen Bewältigung des Bildinhaltes stets die Oberhand behielt. Auch die Farbgebung, die – an Gouachen erinnernd – durch gebrochene und miteinander harmonisierende Tönen, darin jedoch das Fleisch häufig durch kräftigere Färbung hervorgehoben wird, Eigenwilligkeit verrät, findet bei Meidner besonderes Interesse und prägt sich ihm ein.<sup>[30]</sup>

William Hogarths Grafiken widmeten sich dem turbulenten Leben im London des 18. Jahrhunderts. Dabei interessierte ihn, mit welchen künstlerischen Mitteln menschliche Physiognomien erfasst und gedeutet werden konnten (Abb. 4). Neben der ernsthaften Charakterzeichnung, die Physiognomie und Wesenszüge zusammenbrachte, und der verunglimpfenden Karikatur zeigen Hogarths Arbeiten auch die Möglichkeit der

the use of color in Hogarth's works, which are reminiscent of gouaches and reveal an artistic willfulness through their fractured and harmonizing hues and the stronger colors employed to emphasize flesh.<sup>[30]</sup>

William Hogarth's prints were devoted to the tumultuous life of eighteenth-century London. Hogarth was interested in the artistic techniques that could be used to document and interpret human physiognomy (fig. 4). In addition to derogatory caricatures and serious character drawings, which bring together facial features and character traits, Hogarth's works show the potential of exaggeration (outré)—the transformation of appearances based solely on a distortion of proportions.<sup>[31]</sup> Meidner's scenes from the London underground and the city's cafés feature faces (fig. 5) that move beyond mere descriptive observation and show grotesque exaggerations—whether through a distorted grin, a



7 James Gillray, Der Familienspaziergang – eine Skizze nach dem Leben | La Promenade en Famille – A Sketch from Life, 1797, Radierung und Aquatinta, koloriert | etching and aquatint, hand-colored, 66 × 37 cm (Blatt | sheet), The Lewis Walpole Library, Yale University, 797.4.23.1

Übertreibung (Outré) – eine rein auf Verzerrung der Größenverhältnisse abzielende Veränderung des Erscheinungsbildes.<sup>[31]</sup> In Meidners Szenen aus der Londoner Underground oder den Cafés finden sich immer wieder Gesichter (Abb. 5), die aus der deskriptiven Beobachtung ins grotesk Überzeichnete kippen, sei es ein verzerrtes Grinsen, eine überlange Nase oder ein fliehendes Kinn. Wie in Hogarths Werken ist auch hier zu erkennen, dass die verschiedenen künstlerischen Auffassungen menschlicher Gestalt oft nahe beieinanderliegen und keiner großen Eingriffe bedürfen, um von der Charakterstudie zur karikierenden Überzeichnung zu mändern. Neben dieser formal-ästhetischen Referenz auf das englische Vorbild Hogarth lassen sich auch noch motivische Auseinandersetzungen festmachen, so etwa in den dicht gedrängten Köpfen, die in Staffellungen und sich überschneidenden Formen ins Bild treten und damit auch zu Gruppen gefasst sind. Der kleine Hund im Aquarell »Café in London« (1948) hat viele Verwandte in Hogarths Grafiken (Abb. 6) von Londoner Straßen, in denen immer wieder Hunde am Rande des Bildgeschehens vorkommen. Auch der derbe, obszöne oder sexualisierte Charakter von Hogarths Bildern findet sich in Variation auch bei Meidner wieder. Figuren umarmen sich zärtlich oder voller Begehren, Nackte mischen sich selbstverständlich unter Bekleidete.

Es ist auch das humoristische Potenzial der historischen Arbeiten, die Meidner für sich entdeckte und schätzte.<sup>[32]</sup> So entwickelte er eine besondere Vorliebe

long nose, or a receding chin. Like Hogarth's works, they show that the various artistic conceptions of human appearance are often quite similar and major interventions are not needed to slide from character study into caricature. In addition to these formal aesthetic references to Hogarth as an English role model, we also find thematic examinations—for example, in the closely arranged heads that appear in tiered and overlapping forms in the images and thus as part of a group. The small dog in the watercolor *Café in London* (1948) has many relatives in Hogarth's scenes of London streets (fig. 6), where dogs are often shown on the sidelines of events. The coarse, obscene, and sexualized nature of Hogarth's images is also found in variations in Meidner's work. The figures embrace tenderly or full of desire and the naked mix with the dressed as if this all is perfectly normal.

Meidner also discovered and valued the humorous potential of the historical works.<sup>[32]</sup> He developed a special fondness for caricatures and for the treatment of the ridiculous in the eighteenth-century works of the English artist James Gillray.<sup>[33]</sup> Gillray's humor even shines through in extreme scenes such as executions and lynchings, which give a glimpse into the deep abyss of human existence and judge it scornfully. Meidner was evidently also impressed by Gillray's comical explorations of social gatherings around the dinner table

8 Ludwig Meidner, Auf einem Mann reitende Frau | Woman Riding on a Man, 1949/50, Aquarell, Kohle, Kreide | watercolor, charcoal, chalk, 70,9 × 56 cm, Ludwig-Meidner-Archiv, Jüdisches Museum Frankfurt, JMF 1994-0007 II/1295



für Karikaturen und das Ridiküle, wie es in Arbeiten des englischen Künstlers James Gillray aus dem 18. Jahrhundert begegnet.<sup>[33]</sup> Selbst in drastischen Szenen wie Hinrichtungen oder Lynchmorden blitzt Gillrays Humor auf, der tief in die Abgründe menschlichen Seins hineinblickt und diese dem Spott preisgibt. Besonders seine humorvollen Auseinandersetzungen mit Geselligkeiten bei Tisch und dem Verhältnis der Geschlechter mögen Meidner inspiriert haben. In Gillrays Radierung »La Promenade en Famille – A Sketch from Life« (1797, Abb. 7) zieht der Duke of Clarence und spätere König William IV. (1765–1837) die Kutsche seiner Kinder. Wie ein Pferd wird er von seinem Sohn mit der Peitsche angetrieben, während sich seine Frau Dorothea Jordan (1761–1816) der Lektüre eines Buches widmet.<sup>[34]</sup> Gillray zeigt den Adligen als Pantoffelhelden, der unter der Fuchtel von Kindern und Ehefrau steht und sein Schicksal schwitzend erträgt. Auch in Meidners Aquarell »Auf einem Mann reitende Frau« (1949/50, Abb. 8) wird der Mann als Nutztier missbraucht. Die Zügel, die bei Gillray noch aus der Tasche des geschundenen Duke of Clarence hängen, sind bei Meidner durch den Mund des Mannes geführt und werden von einer auf ihm reitenden Frau energisch gezogen. Sie drückt ihm ihre hohen Schuhe in die Seite. Die Kinder laufen hinterher. Sicherlich

and the relations between the sexes. In Gillray's etching *La Promenade en Famille—A Sketch from Life* (1797, fig. 7), the Duke of Clarence and later King William IV (1765–1837) is shown pulling his children in a miniature carriage. His son has a whip in hand and drives him on like a horse, while his wife, Dorothea Jordan (1761–1816) busies herself reading a book.<sup>[34]</sup> Gillray portrays the nobleman as a henpecked husband who is dominated by his wife and children and accepts his lot with sweat running down his forehead. In Meidner's watercolor *Auf einem Mann reitende Frau* (Woman Riding a Man, 1949–50; fig. 8), the male figure is also transformed into a working animal. Here, though, the reins that in Gillray's sketch hang out of the oppressed Duke of Clarence's pocket run through the man's mouth and are pulled tightly by the woman riding him. She presses her high-heeled shoes into his side, while children run behind them. Not only does Meidner's whimsical drawing allude to Gillray's work, but—as Birgit Sander observes—the theme of shouldering a burden and enduring suffering can be interpreted as a reference to the artist's personal tragedy as well as to contemporary historical events.<sup>[35]</sup> Despite these personal references, though, it is fair to



9 Thomas Rowlandson, Zuschauer einer Komödie | Comedy Spectators, ca. 1789, Radierung, koloriert | etching, hand-colored, 37,2 × 26,5 cm (Blatt | sheet), The British Museum, 1935,0522.10.149

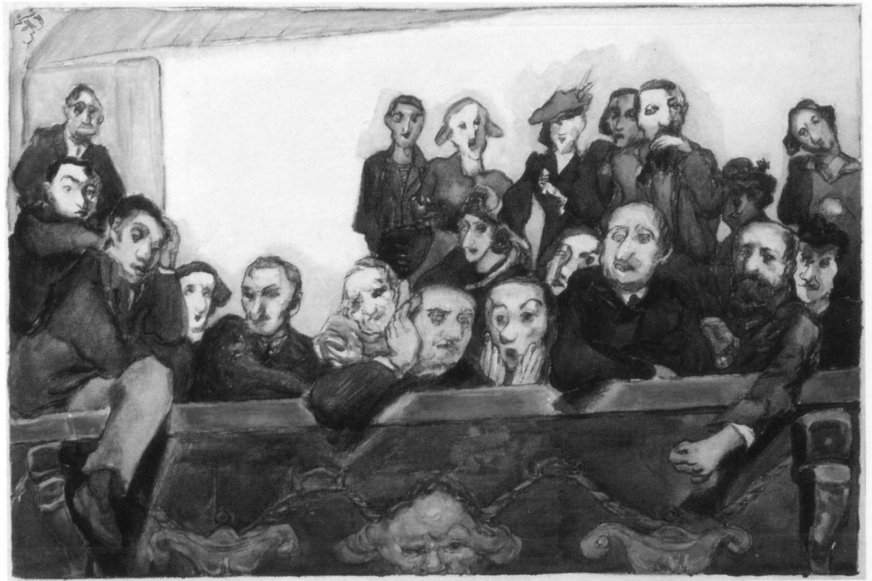
offenbaren sich in Meidners skurriler Zeichnung nicht nur Referenzen auf Gillray, sondern – wie Birgit Sander feststellt – kann das Motiv des Tragens und Ertragens durchaus auch auf die persönliche Tragödie des Künstlers und zeithistorische Ereignisse verweisen.<sup>[35]</sup> Dennoch lässt sich behaupten, dass Meidner das Genre Karikatur und Satire in besonderem Maße in England für sich entdeckte.

Nicht nur faszinierten ihn zeitgenössische britische Karikaturisten wie Carl Giles (1916–1995), dessen Cartoons aus dem »Daily Express« der deutsche Künstler sammelte.<sup>[36]</sup> Auch interessierte er sich offensichtlich ganz besonders für die historische britische Karikatur, darunter neben Gillray eben auch für Thomas Rowlandson (1757–1827).<sup>[37]</sup> Rowlandsons »Spectators«<sup>[38]</sup> (Abb. 9), die von ihren Logen aus das tragische oder komödiantische Geschehen auf der Bühne observieren und dabei extreme Gemütsregungen zeigen, haben ihre Nachfahren in den »Zuschauer[n]« oder den bühnenhaften Szenarien, die Meidner in England zu Papier brachte (Abb. 10). Rowlandson bezog sich wiederum auf Hogarths »Laughing Audience«, der ebenfalls ein wichtiger Künstler für Meidner war. Alle drei interessierte die Reaktion der Zuschauer auf ein dem Blick der Betrachter entzogenes Bühnengeschehen, das nur über die emotionale Reaktion des Publikums rekonstruiert werden kann. Ein direktes, bislang in der Forschung unberücksichtigt gebliebenes Zitat lässt sich in Meidners »The Race«

say that Meidner engaged intensely with the genres of caricature and satire in England.

Not only was Meidner fascinated by contemporary British caricaturists such as Carl Giles (1916–1995), whose cartoons he collected from the *Daily Express*.<sup>[36]</sup> He evidently also took a special interest in historical British caricature, including the work of both Gillray and Thomas Rowlandson (1757–1827).<sup>[37]</sup> Rowlandson's "spectators" (fig. 9),<sup>[38]</sup> who from their theater boxes respond with extreme emotion to the tragic or comic events on stage, have successors in the audiences and theatrical scenarios that Meidner created in England (fig. 10). Rowlandson, for his part, drew on *Laughing Audience* by William Hogarth, who was also of importance to Meidner. All three artists were interested in the audience's reactions to the happenings on stage that their own viewers could not see and that could only be reconstructed through the figures' emotional responses. One reference that has not been studied is found in Meidner's *The Race* (1947; fig. 11), which is based on *Chelsea Carriers on Pension Pay Day* (fig. 12) by Rowlandson.<sup>[39]</sup> In *Chelsea Carriers*, Rowlandson depicts war veterans from the Royal Hospital Chelsea in their characteristic red uniforms as they are carried by nurses to collect their pensions. The women are loaded down like pack mules and clamp the men under their arms

10 Ludwig Meidner, Im Varieté | At the Cabaret, 1943, Aquarell über Kohle | watercolor on charcoal, 46 × 68 cm, Privatbesitz | private collection



(1947, Abb. 11) erkennen, das sich konkret auf »Chelsea Carriers on Pension Pay Day«<sup>[39]</sup> (Abb. 12) von Thomas Rowlandson bezieht. Rowlandson zeichnete Kriegsveteranen aus dem Altersheim Royal Hospital Chelsea in der charakteristischen roten Uniform, die ihre Pension abholen und von den Pflegekräften getragen werden. Die Frauen sind beladen wie Packesel und klemmen sich die Männer unter die Arme oder transportieren sie auf dem Rücken. Auch bei Meidner werden die beinamputierten Männer von den Frauen Huckepack getragen, doch aus dem Spaziergang ist bei ihm ein Rennen geworden, das sich die vier Gestalten unter freiem Himmel liefern. Staub wirbelt auf. Die Kopfbinde des Mannes zur rechten ist von Rowlandsons Zeichnung übernommen. So würde ich dafür plädieren, hier weniger eine Referenz auf die »verstümmelte[n] und verwundete[n] Soldaten während des Ersten Weltkrieges«<sup>[40]</sup> zu sehen, wie es jüngst in einer Publikation zu Meidner heißt, als vielmehr eine lustvolle Anverwandlung englischer Karikaturgeschichte. Deren Potenzial der Verfremdung, Übertreibung und surrealen Kombination motivierte Meidner sichtlich, sich in ähnlichen Sujets und Techniken zu probieren. Obgleich ihn vermutlich tatsächlich ökonomische Umstände zwangen, sich statt Ölfarbe und Leinwand dem Malen mit wasserlöslichen Farben auf Papier zuzuwenden, fand er in den britischen Künstlern des 18. Jahrhunderts Vorbilder, die sich ebenfalls durch Grafik und kolorierte Zeichnungen ausgedrückt hatten.

or carry them on their backs. In Meidner's work, the male amputees are also carried piggyback by women, but here the four figures are engaged in an outdoor race and kick up dust with their feet. The headband worn by the man on the right has been adapted from Rowlandson's drawing. I would therefore argue that this work should be seen less as a reference to "soldiers wounded and mutilated during World War I,"<sup>[40]</sup> as has recently been argued in a publication about Meidner, and more as a delightful adaptation of English cartoon history. Meidner was clearly motivated to try out similar themes and techniques by the potential of the cartoon to exaggerate, defamiliarize, and combine subjects in surreal scenes. Although economic circumstances probably forced him to use water-soluble paints on paper rather than oil on canvas, he certainly found, in these eighteenth-century British artists, role models who like him gave expression to their ideas in prints and colored drawings.

Meidner was possibly acquainted with the publication *English Water-Colours* by Laurence Binyon, which was reissued by the London publishers A & C Black in 1944 and addressed works by William Blake and Thomas Rowlandson.<sup>[41]</sup> The reference point for the emphatic colors in many of Meidner's images are probably the prints by Gillray and Rowlandson with their color contrasts. In addition,





**11** Ludwig Meidner, Wettlauf | The Race, 1947, Aquarell über Kohle | watercolor on charcoal, 55,8 × 70,1 cm, Ludwig-Meidner-Archiv, Jüdisches Museum Frankfurt, JMF 1994-0007 II/1163



**12** Thomas Rowlandson, Die Trägerinnen aus Chelsea am Pensionszahltag | Chelsea Carriers on Pension Pay Day, undatiert | not dated, braune Tusche und Aquarell | brown ink and watercolor, 11,3 × 18,7 cm, Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, Poughkeepsie, New York, Schenkung von | gift of Mr. and Mrs. Francis Fitz Randolph (Mary E. Hill, class of 1945-4), 1953.7.17

Denkbar ist, dass Meidner die Publikation »English Water-Colours« von Laurence Binyon kannte, die 1944 eine Wiederauflage im Londoner Verlag A & C Black erhielt und Werke von William Blake und Thomas Rowlandson behandelte.<sup>[41]</sup> Die pointierte Farbigkeit einiger Bilder Meidners mag ihren Bezugspunkt in den kontrastreich kolorierten Blättern eines Gillray oder Rowlandson haben. Fasziniert haben mochte Meidner überdies, dass die gezeichnete Satire und Karikatur in England bereits im 18. Jahrhundert große Freiheiten genoss und deutlicher als in anderen Ländern vor staatlicher Gewalt geschützt war; damit konnten die Künstler recht frei und weitgehend ungehindert arbeiten, erotische und politische Sujets zeichnen.<sup>[42]</sup> Die Gattung Karikatur hatte auch noch zu jenen Zeiten, als Meidner in England lebte, eine umfassende Verbreitung in Tageszeitungen. Nicht umsonst gründete sich die Exil-Tageszeitung »Die Zeitung« ausgerechnet in London und beschäftigte mit Richard Ziegler (1891–1992) und

Meidner was probably fascinated by the freedom enjoyed by satirical drawings and caricatures in eighteenth-century England, where they were more strongly protected against state authority than in other countries. As a result, artists there were able to work with relative freedom and without restrictions and draw both erotic and political subjects.<sup>[42]</sup> While Meidner was living in England, the cartoon genre was still widely disseminated through newspapers. It is no coincidence that the exile newspaper *Die Zeitung* was founded in London, of all places, and hired two distinguished émigré cartoonists and artists for its staff: Richard Ziegler (1891–1992) and Walter Trier (1890–1951).<sup>[43]</sup> In their mischievous, humorous cartoons, the two used their pencils as weapons against the Nazi regime. Although Meidner did not work for newspapers and created his art far removed from the émigré community, the English caricaturists served as artistic and

Walter Trier (1890–1951) zwei besonders ausgewiesene Karikaturisten und emigrierte Künstler.<sup>[43]</sup> Diese fochten in ihren bösen und gleichermaßen lustigen Karikaturen einen Kampf mit dem Stift als Waffe mit dem NS-Regime aus. Wenngleich Meidner nicht für Zeitungen arbeitete und seine künstlerische Arbeit fernab von der Emigranten-Community verwirklichte, waren für ihn die englischen Karikaturisten ein künstlerisches und vermutlich auch moralisches Vorbild. In einer Zeit, als Meidners künstlerische Stimme weder in seiner Heimat Deutschland noch in seinem Exilland Gehör fand, schien er in den derben, humorvollen und grotesken englischen Karikaturen eine Freiheit zu finden, die im nationalsozialistischen Deutschland undenkbar war. Es mag zu viel sein, hier von einem Ventil für einen verfeimten, verfolgten und ins Abseits gedrängten Künstler zu sprechen. Doch mochte ihm die englische Kunstgeschichte und hier vor allem die Zeichner des 18. Jahrhunderts ein Dialogpartner in schweren Zeiten gewesen sein. Diese dichte Auseinandersetzung mit englischen Künstlern und ihrem Schaffen, die sich in Meidners Exilwerken finden lässt, motiviert dazu, jene Jahre nicht linear unter Kategorien des Scheiterns oder Misserfolgs zu fassen – auch wenn sie es ökonomisch und gesellschaftlich sicherlich für den Künstler waren. Zugleich öffneten sich ihm gerade durch seine Emigration auch Horizonte, indem er sich durch Ausstellungs- und Museumsbesuche und Publikationen die englische Kunstgeschichte erschloss. Hier lässt sich eine Parallele zu dem Kunsthistoriker Nikolaus Pevsner (1902–1983) aufzeigen, der sich erst nach seiner Emigration im Jahr 1934 intensiver für die Kunst seines Exillandes England öffnete und schließlich sein Buch »The Englishness of English Art«<sup>[44]</sup> verfasste.

(presumably) moral role models. In a period when Meidner's artistic voice was not heard in his native country of Germany or in his country of exile, he seemed to have found—in the ribald, amusing, and grotesque English cartoons—a freedom that was inconceivable in Nazi Germany. It might be going too far to speak of a release valve for a persecuted, ostracized, and marginalized artist, but English art history—and particularly the illustrators of the eighteenth-century—surely served as conversation partners in a difficult time. His intense engagement with English artists and their creative output, which is reflected in the works he did in exile, compels us not to see these years linearly under the headings of defeat and failure—even if they were an economic and social failure for the artist. Immigration opened new horizons for Meidner, allowing him to delve into English art history through visits to exhibitions and museums and by studying publications. In this context, parallels can be drawn to the art historian Nikolaus Pevsner (1902–1983), who, after immigrating in 1934, became more open to the art of England, the country where he sought refuge, and ultimately wrote the work *The Englishness of English Art*.<sup>[44]</sup>

- 1 Vgl. Steffen Pross: »In London treffen wir uns wieder«. Vier Spaziergänge durch ein vergessenes Kapitel deutscher Kulturgeschichte, Berlin 2000, S. 9f.
- 2 Vgl. Andreas Schätzke: Deutsche Architekten in Großbritannien, Stuttgart/London 2013, S. 26.
- 3 Hodin schreibt, dass einzig Avantgarde-Kunst aus Paris Akzeptanz fand, dagegen die Kunst des Expressionismus abgelehnt wurde. Stattdessen frönten Sammler und Kritiker einem romantischen Realismus. Joseph Paul Hodin: Else und Ludwig Meidner in England, in: Ausst.-Kat. Darmstadt 1991, Bd. 1, S. 182–188, hier S. 182.
- 4 Zu Künstlern in den britischen Internierungslagern siehe Rachel Dickson, Sarah MacDougall: Artists in Exile in Britain

- 1 See Steffen Pross, "In London treffen wir uns wieder": Vier Spaziergänge durch ein vergessenes Kapitel deutscher Kulturgeschichte (Berlin, 2000), 9–10.
- 2 See Andreas Schätzke, *Deutsche Architekten in Großbritannien* (Stuttgart, 2013), 26.
- 3 Joseph Hodin writes that only avant-garde art from Paris was well received, but expressionist art was rejected. Collectors and critics were devoted to a romantic realism. Joseph Paul Hodin, "Else und Ludwig Meidner in England," in exh. cat. Darmstadt 1991, vol. 1, 182.
- 4 For a discussion of artists in British internment camps, see Rachel Dickson and Sarah MacDougall, "Artists in Exile in Britain c. 1933–45," in exh. cat. London 2009, 18–49, here 18–40; Jessica Feather, *Art Behind Barbed Wire*, exh. cat. Walker Art Gallery (Liverpool, 2004).
- 5 Hodin 1973, 89.
- 6 Exh. cat. Wolfsburg 1985, 12. The self-portrait Meidner made in 1912 was shown in room two on the upper floor under the heading "Offenbarung der jüdischen Rassenseele" (Unveiling the Soul of the Jewish Race). Works by Chagall and Segall were exhibited in the same space. See Peter-Klaus Schuster, ed., *Die "Kunststadt" München 1937: Nationalsozialismus und "Entartete Kunst"*, 5th ed. (Darmstadt, 1998), 125.

- c. 1933–45, in: *Forced Journeys. Artists in Exile in Britain c. 1933–45*. Ausst.-Kat. London 2009, S. 18–49, hier S. 18–40; Jessica Feather: *Art behind barbed wire* (Ausst.-Kat. Walker Art Gallery, Liverpool), Liverpool 2004.
- 5 Hodin 1973, S. 89.
  - 6 Ausst.-Kat. Wolfsburg 1985, S. 12. Meidners Selbstbildnis (1912) wurde im zweiten Raum im Obergeschoss mit der Überschrift »Offenbarung der jüdischen Rassenseele« mit Werken u.a. von Chagall und Segall gezeigt. Siehe Peter-Klaus Schuster (Hg.): *Die »Kunststadt« München 1937. Nationalsozialismus und »Entartete Kunst«*, Darmstadt 1998, S. 125.
  - 7 Meidners reisten zu einer Zeit in England ein, als es für Geflüchtete immer schwerer und bald kaum mehr möglich war zu immigrieren, da keine finanzielle Hilfe mehr für sie bestand und die Hilfsorganisationen zunehmend ohnmächtig waren. Meidners erreichten am 2. August 1939 die britische Insel, aber am 3. September 1939 verloren die Visa der Einreisewilligen ihre Gültigkeit. Helen Adkins: *Ludwig Meidner in England – Vierzehn Jahre eines erbärmlichen Lebens*, in: Ausst.-Kat. Darmstadt 1991, Bd. 1, S. 172–181, hier S. 175.
  - 8 Vgl. Raul Hilberg: *Die Vernichtung der europäischen Juden. Die Gesamtgeschichte des Holocaust*, Berlin 1982, S. 41. Siehe auch Saul Friedländers zweibändiges Werk »Das Dritte Reich und die Juden« (München 2006), der eine andere Abfolge wählt, die aber gleichermaßen die Radikalisierung und Enthemmung im politischen Umgang mit den deutschen Juden beschreibt: »Einkreisung«, »Terror« (ab 1939), »Massenmord« (ab 1941) und »Shoah« (ab 1942).
  - 9 Vgl. Pross 2000 (wie Anm. 1), S. 11.
  - 10 Ludwig Meidner wohnte zunächst im District Camden Town (NW1), während Else Meidner in Sydenham (SE26) unterkam. Seit 1941 lebten sie im West Heath Drive (NW11) und hatten 1947–53 ein Atelier in der Finchley Road (NW2). Adressen in Ausst.-Kat. Wolfsburg 1985, S. 12. Rosa Schapire wechselte während ihrer Londoner Zeit gleich mehrfach den Wohnsitz in London, wohnte 1946 am Leinster Square (W2), später Bolton Gardens (SW5).
  - 11 Vgl. Leonie Beiersdorf: »Wieder Boden unter den Füßen«. Rosa Schapire in England (1939–1954), in: Rosa. *Eigenartig Grün. Rosa Schapire und die Expressionisten*, hg. v. Sabine Schulze (Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg), Ostfildern 2009, S. 250–281, hier S. 270.
  - 12 Zu Schapires lange Zeit vergeblichem Engagement für den Expressionismus in England siehe Beiersdorf 2009 (wie Anm. 11), S. 250–281; vgl. auch Shulamith Behr: *Dr. Rosa Schapire – Art Historian and Critic in Exile*, in: Charmian Brinson et al. (Hg.): *Keine Klage über England? Deutsche und österreichische Exilerfahrungen in Großbritannien 1933–1945*, München 1998, S. 215–223, S. 222.
  - 13 Vgl. Burcu Dogramaci: *Still Fighting for Modern Art. Rosa Schapire in England*, in: Dies.: Günther Sandner (Hg.): *Rosa und Anna Schapire. Sozialwissenschaft, Kunstgeschichte und Feminismus um 1900*, Berlin 2017, S. 229–256, hier S. 233f.
  - 7 The Meidners traveled to England when it was becoming increasingly difficult—and soon became impossible—for refugees to enter the country. The reason was that they no longer had access to financial support and the relief organizations had less and less capacity to act. The Meidners reached Great Britain on August 2, 1939, but visas became invalid on September 3, 1939. Helen Adkins, "Ludwig Meidner in England—Vierzehn Jahre eines erbärmlichen Lebens," in *exh. cat. Darmstadt 1991*, vol. 1, 172–81, here 175.
  - 8 See Raul Hilberg, *Die Vernichtung der europäischen Juden. Die Gesamtgeschichte des Holocaust* (Berlin, 1982), 41. See also Saul Friedländer's two-volume work *Das Dritte Reich und die Juden* (Munich, 2006), which uses a different order of events but emphasizes the radicalization and growing violence in political interactions with German Jews: "Einkreisung" (encircling), "Terror" (from 1939), "Massenmord" (mass murder, from 1941) and "Shoah" (from 1942).
  - 9 See Pross, "In London treffen wir uns wieder," 11.
  - 10 Ludwig Meidner first lived in the Camden Town district (NW1), while Else Meidner found accommodations in Sydenham (SE26). In 1941 the couple moved to West Heath Drive (NW11) and from 1947 to 1953 they had a studio in Finchley Road (NW2). See *exh. cat. Wolfsburg 1985*, 12. Rosa Schapire moved several times during her stay in London. In 1946 she lived in Leinster Square (W2) and later in Bolton Gardens (SW5).
  - 11 See Leonie Beiersdorf, "Wieder Boden unter den Füßen: Rosa Schapire in England (1939–1954)," in *Rosa: Eigenartig Grün; Rosa Schapire und die Expressionisten*, ed. Sabine Schulze, *exh. cat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg* (Ostfildern, 2009), 250–81, here 270.
  - 12 For a discussion of Schapire's long unsuccessful work for expressionism in England, see Beiersdorf, "Wieder Boden unter den Füßen," 250–81; Shulamith Behr, "Dr. Rosa Schapire—Art Historian and Critic in Exile," in *Keine Klage über England? Deutsche und österreichische Exilerfahrungen in Großbritannien 1933–1945*, ed. Charmian Brinson et al., (Munich, 1998), 215–23, here 222.
  - 13 See Burcu Dogramaci, "Still Fighting for Modern Art: Rosa Schapire in England," in *Rosa und Anna Schapire: Sozialwissenschaft, Kunstgeschichte und Feminismus um 1900*, ed. Burcu Dogramaci and Günther Sandner (Berlin, 2017), 229–56, here 233–34.
  - 14 See *Exhibition of Twentieth Century German Art, July 1938*, *exh. cat. New Burlington Galleries* (London, 1938), 34.
  - 15 Raymond Mortimer, "German Artists," *The New Statesman and Nation*, vol. 16, July 16, 1938 (London, 1938), 112–13, here 112.
  - 16 See *Unit One: Spirit of the 30's*, *exh. cat. Mayor Gallery* (London, 1984).

- 14 Vgl. Exhibition of Twentieth Century German Art, July 1938 (Ausst.-Kat. New Burlington Galleries), London 1938, S. 34.
- 15 Raymond Mortimer: German Artists, in: The New Statesman and Nation, 16. Juli 1938, Bd. 16, London 1938, S. 112f., hier S. 112.
- 16 Zu Unit One siehe Unit One: Spirit of the 30's (Ausst.-Kat. The Mayor Gallery), London 1984.
- 17 Zur Situation emigrierter bildender Künstler in England siehe Michael Nungesser: Die bildenden Künstler im Exil, in: Kunst im Exil in Großbritannien 1933–1945 (Ausst.-Kat. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst), Berlin 1986, S. 27–34; Jutta Vinzent: Identity and Image. Refugee Artists from Nazi Germany in Britain (1933–1945), Weimar 2006.
- 18 Adkins 1991 (wie Anm. 7), S. 176.
- 19 Zitiert nach Hodin 1973, S. 67. Die Ausstellung fand vom 5. Oktober bis zum 2. November 1949 statt.
- 20 Siehe Adkins 1991 (wie Anm. 7), S. 181. Besprochen wurde die Ausstellung in: Tribune 21.10.1949, Jewish Chronicle, 14. und 21.10.1949, Art News and Review, 22.10.1949.
- 21 Vgl. Ruth Abbo: Über den Verlust einer künstlerischen Existenz. Jussuf Abbo im Exil, in: Ausst.-Kat. Berlin 1986 (wie Anm. 17), S. 181–184. Siehe auch das Kapitel zu Jussuf Abbo in: Burcu Dogramaci: Deutschland, fremde Heimat. Zur Rückkehr emigrierter Bildhauer nach 1945. Germany, a Foreign Land. The Return of Émigré Sculptors after 1945, Berlin: Schriftenreihe des Kunsthause Dahlem 2015, S. 18–22.
- 22 Mit Hodin spricht Meidner über ein spirituelles Erweckungserlebnis 1912, das ihn motivierte, sich mit religiösen Texten zu beschäftigen. Hodin 1973, S. 115.
- 23 Siehe vor allem Meidners Zyklus »Leiden der Juden in Polen« (1942–45). Dazu Shulamith Behr: Ludwig Meidner: Exil, Kreativität und Holocaust-Bewusstsein, in: Ausst.-Kat. Frankfurt 2016, S. 148–161. Siehe auch den Beitrag von Shulamith Behr in diesem Band.
- 24 Siehe z. B. Meidner 1914. Zu den Korrelationen zwischen dem Großstadtmotiv und künstlerischem Experiment in Meidners Grafiken siehe: Winfried Flammann: Zur Druckgraphik von Ludwig Meidner, in: Ausst.-Kat. Hofheim 1991, S. 14–19, hier S. 14.
- 25 Diese Perspektive klingt immer wieder in der Literatur zu Meidners Exilzeit an, zuletzt u. a. bei Martina Padberg: »Die Bilder sind mit eigenem Blut und eigenen Nerven genährt«. Ludwig Meidner zwischen Expressionismus und Exil, in: Ausst.-Kat. Frankfurt 2016, S. 14–29.
- 26 Ludwig Meidner an Hilde Rosebaum, 15.6.1942, zit. n.: Adkins 1991 (wie Anm. 7), S. 177.
- 27 Dies auch noch in der jüngsten Publikation zu Meidner, in der Martina Padberg zum Früh- und Hauptwerk Meidners aus den 1910er Jahren schreibt, es bilde das »thematische Tableau dieser intensiven Jahre, in denen sich die Kriegskatastrophe und der bevorstehende Zusammenbruch der ‚Welt von Gestern‘ bereits erahnen« ließe. Padberg 2016 (wie Anm. 25), S. 17.
- 17 On the plight of refugee artists in England, see Michael Nungesser, "Die bildenden Künstler im Exil," in *Kunst im Exil in Großbritannien 1933–1945*, exh. cat. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Berlin, 1986), 27–34; Jutta Vinzent, *Identity and Image: Refugee Artists from Nazi Germany in Britain, 1933–1945* (Weimar, 2006).
- 18 Adkins, "Ludwig Meidner in England," 176.
- 19 Cited in Hodin 1973, 67. The exhibition ran from October 5 to November 2, 1949.
- 20 See Adkins, "Ludwig Meidner in England," 181. The exhibition was reviewed in *The Tribune*, October 21, 1949; *Jewish Chronicle*, October 14 and 21, 1949; and *Art News and Review*, October 22, 1949.
- 21 See Ruth Abbo, "Über den Verlust einer künstlerischen Existenz: Jussuf Abbo im Exil," in *Kunst im Exil in Großbritannien 1933–1945*, 181–84. See also the chapter on Jussuf Abbo in Burcu Dogramaci, *Deutschland, fremde Heimat: Zur Rückkehr emigrierter Bildhauer nach 1945/Germany, a Foreign Land: The Return of Émigré Sculptors after 1945*, Schriftenreihe des Kunsthause Dahlem (Berlin, 2015), 18–22.
- 22 In talks with Hodin, Meidner spoke of a spiritual awakening that motivated him in 1912 to study religious texts. Hodin 1973, 115.
- 23 See in particular Meidner's series *Suffering of Jews in Poland* (1942–45). For more on this topic, see Shulamith Behr, "Ludwig Meidner: Exil, Kreativität und Holocaust-Bewusstsein," in exh. cat. Frankfurt 2016, 148–161. See also the contribution by Shulamith Behr in this collection.
- 24 See, for example, Meidner 1914. On the correlations between the theme of the metropolis and artistic experimentation in Meidner's graphic art, see Winfried Flammann, "Zur Druckgraphik von Ludwig Meidner," in exh. cat. Hofheim 1991, 14–19, here 14.
- 25 This perspective can be repeatedly seen in the literature on Meidner's years in exile, recently in Martina Padberg's essay, "Die Bilder sind mit eigenem Blut und eigenen Nerven genährt": Ludwig Meidner zwischen Expressionismus und Exil," in exh. cat. Frankfurt 2016, 14–29.
- 26 Ludwig Meidner in a letter to Hilde Rosebaum, June 15, 1942, cited in Adkins, "Ludwig Meidner in England," 177.
- 27 This is also evident in the latest publication about Meidner. According to Martina Padberg, Meidner's early and main work from the 1910s forms "a thematic tableau of these intensive years, which prefigure the disaster of war and the imminent collapse of 'yesterday's world.'" Padberg, "Die Bilder sind mit eigenem Blut und eigenen Nerven genährt," 17.
- 28 Jacob Bronowski's book *William Blake, 1757–1827: A Man without a Mask* was published in 1943 and 1944 by Secker & Warburg and then in 1954 by Penguin Books.

- 28 Jacob Bronowskis Buch »William Blake. 1757–1827. A Man without a Mask« erschien 1943 und 1944 bei Secker & Warburg und 1954 bei Penguin Books. Meidner äußerte sich über Blake wohl wie folgt: »Blake war ein Phänomen, nicht nur als Maler, sondern alles in allem, als Künstler, Dichter und Visionär. Darin fühlte sich Meidner mit ihm sehr verwandt. ›Bloß als Maler befriedigt er nicht‹, so meinte Meidner, ›er ist nicht ganz er selbst...«« Hodin 1973, S. 86.
- 29 Es handelte sich um die erste Überblicksausstellung zu Ensors Werk in England. Vgl. Douglas Cooper: James Ensor (Ausstellungsbesprechung), in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, April 1946, Bd. 88, S. 97.
- 30 Grochowiak 1966, S. 200.
- 31 Vgl. Hogarth und seine deutschen Bewunderer (Ausst.-Kat. Altes Museum), Berlin 1998, S. 88 und 97.
- 32 Obgleich Meidner den Einfluss der englischen Kunst auf sein Werk bestritt, bekannte er sich zur Rezeption historischer Werke: »Das Komische und das Humoristische, das in der früheren engl. Kunst auftrat, ist auch in jenen, übrigens sehr solid gearbeiteten Water Colors da; ich hätte es nie für möglich gehalten, daß ich einmal so etwas machen würde. Es war wohl auch eine Reaktion auf die große Not: Ich brauchte etwas, das mich aufheiterte.« Ludwig Meidner an Johannes R. Becher, 18.6.1953, zit. n.: Ausst.-Kat. Darmstadt 1991, Bd. 2, S. 486.
- 33 Siehe dazu Christina Oberstebrink: *Karikatur und Poetik. James Gillray 1756–1815*, Berlin 2005, S. 126–145.
- 34 Vgl. James Gillray. *Meisterwerke der Karikatur* (Ausst.-Kat. Wilhelm-Busch-Museum), Hannover 1986, S. 126.
- 35 Birgit Sander: »Wettlauf«, in: Ausst.-Kat. Frankfurt 2016, S. 206–209, hier S. 206.
- 36 Vgl. Erik Riedel: »Die inwendigen Bilder«. Ludwig Meidners Allegorien, Visionen und Humoresken aus dem englischen Exil, in: Ausst.-Kat. Frankfurt 2016, S. 80–91, hier S. 84.
- 37 Auf die Auseinandersetzung mit Rowlandson, allerdings ohne näheren Nachweis oder Bildvergleich, verweist bereits Hodin 1973, S. 87.
- 38 Thomas Rowlandson: *Comedy Spectators and Tragedy Spectators, ca. 1789*, in: *High Spirits. The Comic Art of Thomas Rowlandson*, exh. cat. Royal Collection Trust, London (London, 2013), 108, 109.
- 39 Thomas Rowlandson: *Chelsea Carriers on Pension Pay Day*, in: Patricia Phagan: *Thomas Rowlandson. Pleasures and Pursuits in Georgian England* (Ausst.-Kat. Mary and Leigh Block Museum of Art, Northwestern University Evanston, Illinois), London 2011, S. 97.
- 40 Sander 2016 (wie Anm. 35), S. 206.
- 41 Laurence Binyon: *English Water-Colours*, London 1944, Erstauflage 1933.
- 42 Vgl. Max Hasse: James Gillray 1757–1815, in: James Gillray (wie Anm. 34), S. 12–39, hier S. 14.
- 43 Vgl. Burcu Dogramaci: Der Stift als Seziermesser im englischen Exil. Politische Zeichnungen von Richard Ziegler und Walter Trier für *Die Zeitung*, in *Exil im Reporting on Meidner's view of Blake*, Hodin writes, "Blake was a phenomenon, not only as a painter, but generally as an artist, writer and visionary. In this regard, Meidner felt a close kinship with him. 'But as a painter, he isn't satisfying,' Meidner said. 'He isn't really himself.'" See Hodin 1973, 86.
- 29 This was the first retrospective of Ensor's work in England. See Douglas Cooper, "James Ensor," exhibition review, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, April 1946, vol. 88, 97.
- 30 Grochowiak 1966, 200.
- 31 See *Hogarth und seine deutschen Bewunderer*, exh. cat. Altes Museum (Berlin, 1998), 88 and 97.
- 32 Although Meidner denied that his work was influenced by English art, he admitted that he had studied and adapted historical works: "The comical and the humorous elements in early English art can also be seen in the water colors, which are, incidentally, quite solid works; I never would have considered it possible for me to create art like that. It was probably a response to the great hardship: I needed something to cheer me up." Letter sent by Ludwig Meidner to Johannes R. Becher, June 18, 1953, cited in exh. cat. Darmstadt 1991, vol. 2, 486.
- 33 See also Christina Oberstebrink, *Karikatur und Poetik: James Gillray, 1756–1815* (Berlin, 2005), 126–45.
- 34 See *James Gillray: Meisterwerke der Karikatur*, exh. cat. Wilhelm-Busch-Museum (Hanover, 1986), 126.
- 35 Birgit Sander, "Wettlauf," in exh. cat. Frankfurt 2016, 206–09, here 206.
- 36 See Erik Riedel, "'Die inwendigen Bilder': Ludwig Meidners Allegorien, Visionen und Humoresken aus dem englischen Exil," in exh. cat. Frankfurt 2016, 80–91, here 84.
- 37 Hodin refers to Meidner's engagement with Rowlandson's works, though without providing proof or comparing images. See Hodin 1973, 87.
- 38 Thomas Rowlandson, "Comedy Spectators and Tragedy Spectators, ca. 1789," in *High Spirits: The Comic Art of Thomas Rowlandson*, exh. cat. Royal Collection Trust, London (London, 2013), 108, 109.
- 39 Thomas Rowlandson, *Chelsea Carriers on Pension Pay Day*, in Patricia Phagan, *Thomas Rowlandson: Pleasures and Pursuits in Georgian England*, exh. cat. Mary and Leigh Block Museum of Art, Northwestern University, Evanston, Illinois (London, 2011), 97.
- 40 Sander, "Wettlauf," 206.
- 41 Laurence Binyon, *English Water-Colours* (London, 1944 [1st ed. 1933]).
- 42 See Max Hasse, "James Gillray 1757–1815," in *James Gillray: Meisterwerke der Karikatur*, 12–39, 14.
- 43 See Burcu Dogramaci, "Der Stift als Seziermesser im englischen Exil: Politische Zeichnungen von Richard Ziegler und Walter Trier für *Die Zeitung*," in *Exil im*

Walter Trier für »Die Zeitung«, in: Hiltrud Häntzschel, Inge Hansen-Schaberg u.a. (Hg.): *Exil im Krieg (1939–1945)*, Göttingen 2016, S. 99–110.

44 Nikolaus Pevsner: *The Englishness of English Art*. An expanded and annotated version of the Reith Lectures broadcast in October and November 1955, London 1956.

*Krieg 1939–1945*, ed. Hiltrud Häntzschel, Inge Hansen-Schaberg, et al. (Göttingen, 2016), 99–110.

44 Nikolaus Pevsner, *The Englishness of English Art: An Expanded and Annotated Version of the Reith Lectures Broadcast in October and November 1955* (London, 1956).