

Ninon.¹⁵⁶ »Du hast recht: mit so was Geld zu verdienen, degradiert nicht. Letzthin hat übrigens der spanische Surrealist Dali ... für Bonwit Teller sechs Auslagenfenster arrangiert, bekam ein fürstliches Honorar. Und die ausgezeichnete Berliner Malerin Annot machte vier Fenster für Saks Fifth Avenue, eine andere der großen Modefirmen.«

Sehnsüchtig harrt er weiter auf den »break«,¹⁵⁷ die Wendung zum Besseren: »Wenn man staunend sieht, wie ein 42 Stock hoher Wolkenkratzer im Rockefeller Center in sechs Wochen hochschießt, unten bereits die Geschäfte eingerichtet werden, indes oben noch die Eisenträger geschweißt werden, ... wie schneckenhaft erscheint da mein Werdegang als Amerikaner!« Er fügt hinzu: »Gestern machte ich meine erste Reklamezeichnung in diesem so ertragsarmen Jahr! Verdienst: sechs Dollar fünfzig ... Ja, wenn die Schwiegermutter nicht wäre! Die benimmt sich wirklich großartig.«

Die kalte Schulter

Inzwischen hat er gehört, daß George Grosz von der Guggenheim-Stiftung ein Stipendium erhalten hat. Dolbin entschließt sich, dort ebenfalls anzuklopfen. In seinem Gesuch teilt er seine Absicht mit, den amerikanischen Kunsttanz in einer Serie von Zeichnungen und Wandbildern festzuhalten. Er unterbaut die Eingabe mit einer großen Auslese repräsentativer Arbeiten. Kritiker der New Yorker Presse unterstützen die Bewerbung. Auch L. Moholy-Nagy, der in Chicago sein »neues Bauhaus« errichtet hat.

Und vor allem Arnold Schönberg. Dolbin berichtet dem Kompo-

nisten in einem ausführlichen Brief¹⁵⁸ von seiner Bedrängnis. »Die Photographie hat den Leuten hier die Augen noch mehr versaut als in Europa«, klagt er; »die Kunst, mit möglichst wenigen Strichen viel auszudrücken, ist ihnen fremd wie abstrakte Mathematik.«

Schönberg reagiert prompt. In einem Schreiben an die Stiftung¹⁵⁹ spricht er hohe Wertschätzung für Dolbin aus: »Mit großer Aufmerksamkeit und Bewunderung habe ich seine Entwicklung verfolgt. Er gewann die Fähigkeit, im Bruchteil einer Minute in wenigen Linien ein Porträt zu zeichnen, in dem Charakter und Ausdruck seines Modells festgehalten sind; in unglaublich kurzer Zeit bringt er eine erstaunliche Zahl verschiedener Aspekte des Modells zu Papier – natürlich in Skizzen, die aber so vollendet und ausdrucksstark sind, daß man jede einzelne als Kunstwerk bezeichnen darf ... Ich sehe in ihm die Vision des Künstlers und möchte aus diesem Grund die Bewerbung Dolbins mit größtem Nachdruck unterstützen.«

Dolbin weiß, daß die Auswahl der Guggenheim-Stipendiaten »eine Art Lotterie ... mit der Wahrscheinlichkeit 1 : 50«¹⁶⁰ ist. Trotzdem trifft ihn der negative Bescheid der Stiftung außerordentlich hart. Er wiederholt das Gesuch im folgenden Jahr – wiederum ohne Erfolg.¹⁶¹ (Übrigens hatte Arnold Schönberg selbst später mit einem eigenen Antrag an die Guggenheim-Stiftung auch kein Glück; seine Hoffnung, mit ihrer Hilfe seine »Jakobsleiter« und »Moses und Aaron« vollenden zu können, blieb unerfüllt).¹⁶²

Hoffnung und Enttäuschung – das Auf und Ab der Kurve wiederholt sich in schier endlosen Variationen. Ein weiteres Beispiel: Dolbin trifft in einem New Yorker Hotel zufällig den früheren Berliner Theaterdirektor Barnowsky, der mit ihm über die Möglichkeit

eines Bühnenausstattungs-Auftrags spricht. Trotz der Unbestimmtheit der Sache arbeitet Dolbin gleich daran »ins Blaue hinein, in der Meinung, daß es sich so eher in Wirklichkeit verwandeln wird.« Er fixiert zehn Szenen-Entwürfe und die technische Einteilung der Bühne und malt vier der Szenen in großen Aquarellen. Aber dann hört er von Barnowsky telefonisch, »daß ihm die Geldleute einen Bühnentechniker aufgedrängt haben, der auch Entwürfe gemacht hat.«¹⁶³

Er sieht, wie andere emigrierte Zeichner sich besser darauf verstehen, »Zeichenware zu liefern und den Platz in Zeitschriften zu füllen, der nach meiner Meinung mir gebührt.«¹⁶⁴

Einer dieser Kollegen Dolbins war der frühere Scherl-Zeichner Hans Michaelis, der ebenfalls 1935 nach den USA kam. Unter seinem neuen amerikanischen Namen Michael Berry faßte er ohne große Schwierigkeiten festen Fuß. Berry, der das Land bereits von früheren Besuchen her kannte, war sich im klaren darüber, daß Publikum und Presse Amerikas in der damaligen Zeit keinen Sinn für Karikaturen hatten. Der Cartoon beherrschte das Feld; er war eine charakteristische amerikanische Ausdrucksform.

»Ich zeichnete bald Cartoons für die ›Saturday Evening Post‹ und ›Colliers‹ Magazine«, sagt Berry rückschauend.¹⁶⁵ »Auch ›This Week‹, eine syndizierte Zeitungswochenbeilage, brachte Gag-Zeichnungen von mir. Den ›New Yorker‹ fand ich allerdings zu unbequem. Da mußte man eine Zeichnung oft dem Wunsch des Redakteurs entsprechend verschiedene Male ändern. Das machte mir keinen Spaß. In ›Colliers‹ lief eine große Reihe meiner Witzzeichnungen: eine Satire auf ein amerikanisches Ehepaar, das eine

Weltreise unternimmt. Die amerikanischen Redakteure hatten, wie ich sofort erkannte, eine weit kommerziellere Einstellung als europäische Redakteure. Ich lernte, daß man in New York nicht tun konnte, was man wollte; man mußte das liefern, was der Markt verlangte. Am schwierigsten war es für Europäer, sich dem in Amerika gängigen Stil der Illustrationen anzupassen. Es war ein beinahe photographischer Stil – und in vielen Fällen wurde eine kommerzielle Zeichnung von dem Illustrator direkt aus einer Photographie abgeleitet.«

Berry sah auch die Notwendigkeit der Spezialisierung in Amerika: »Die große Schwäche der Amerikaner lag in der Zeichnung ausländischer Figuren. Ich war vielgereist und wurde als Experte für Frankreich und Japan anerkannt. Für ›Colliers‹ illustrierte ich alle Stories, die mit dem Japan der Vorkriegszeit zu tun hatten. Und als Japan im Zweiten Weltkrieg von den amerikanischen Truppen besetzt wurde – ich befand mich damals in der amerikanischen Armee in North Carolina –, erhielt ich einen Anruf von dem Art Director der Zeitschrift. Er las mir den gerade aus Japan eingetroffenen Artikel eines Korrespondenten vor und sagte: ›Bitte machen Sie dazu die Bilder und schicken Sie sie spätestens morgen ab.« Ich zeichnete aus der Erinnerung eine menschenüberfüllte Eisenbahnstation in Tokio mit typischen Figuren (Flüchtlingen), typischer Kleidung, typischer Atmosphäre. Später wurde ich ein ›pretty girl artist‹ (›Esquire‹ und ein Hearst-Wochenblatt brachten ganze Serien meiner Girl-Cartoons). Noch später – wiederum eine Spezialität – ein Reisereporter, der nicht aus der Touristen-Perspektive schrieb, sondern aus einem tieferen Erlebnis der besuchten Stätten. Zum Beispiel arbeitete ich

in Paris als Assistent eines Fremdenführers und verkaufte in Marokko auf der Straße Geschenkartikel. Meine Zeichnungen und Artikel gewannen dadurch eine Authentizität besonderer Art.«

Andere Zeichner, sagte Berry, spezialisierten sich auf andere Weise. Der frühere Berliner Karikaturist Kapralik schuf dreidimensionale Papierskulpturen, die von der Reklame der Filmindustrie aufgegriffen wurden. Leon Schleiffer, der den Namen Sharp annahm, zeichnete Gerichtsszenen für »The New York Times«. Weniger Anpassungsfähige, wie Eric Godal und Julius Kroll, fanden in Amerika nie einen richtigen Standort.

Vielleicht hatte Dolbin nicht dasselbe Maß von Elastizität wie einige seiner jüngeren Kollegen. Aber er suchte den amerikanischen Puls zu fühlen und zeigte für einen Mann, der das 50. Lebensjahr überschritten hat, eine erstaunliche Fähigkeit, der ihm fremden Mentalität Konzessionen zu machen.

Bescheidene Erfolge

Dolbin geht gleichzeitig in verschiedenen Richtungen vor. Das aktuelle Porträt – zur sofortigen Verwendung oder zur Lagerung in seinen Mappen für künftigen Gebrauch – bleibt Zentrum seiner Arbeit. Ganz besonders das Musikporträt. Das Kolisch-Streichquartett spielt viermal hintereinander, je einen Schönberg und einen späten Beethoven. Dolbin nimmt an drei Konzerten teil, das Programm des vierten erlebt er zeichnend bei der Probe. »Eines der Porträts – das des Bratschisten Lehner – habe ich an ihn verkauft; billig, für 25 Dollar. Nun verhandle ich mit dem Agenten des Quar-