

als sehr schade zu bezeichnen ist. Die Hängung der Werke orientierte sich mitunter mehr an ästhetischen als chronologischen Gesichtspunkten, was aber die Mehrzahl der Besucher nicht gestört haben dürfte.

Insgesamt gesehen bildet aber die Exposition und der mit ihr eng verzahnte Katalog eine beeindruckende Retrospektive zu einem Teil von Tischbeins Leben und Werk. Somit kommt der Publikation ein wichtiger Stellenwert in der Dokumentation seines Wirkens zu. Darüberhinausgehend vermittelt die Ausstellung auch einen Impuls, durch den Tischbeins künstlerisches Wirken nach langer Zeit wieder im Bewusstsein der heutigen Generation zu aktualisierender Wirkung gelangt. Damit bleiben die in der Ausstellung gewonnenen Bildeindrücke für den Besucher durch den umfangreich bebilderten Katalog auch im Nachhinein noch gegenwärtig.

MARTIN FRANKE
Lohr am Main



Eberhard Schmidt; Wohin in dieser Welt? Der Maler Franz Radziwill. Biografie; Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag 2019; 336 S. u. 32 S. Tafelteil, farb. u. s/w-Abb.; ISBN 978-3-96311-174-7; € 28

Werkverzeichnisse der Gemälde, der Aquarelle, Zeichnungen, Skizzen – ja sogar der in guter ‚BRÜCKE-Tradition‘ bemalten Künstler-Postkarten – und der Druckgraphik Franz Radziwills liegen schon länger vor. Was bisher fehlte, war eine Biografie, die aus den Quellen erarbeitet, dem langen Leben des streitbaren und auch umstrittenen Malers Rechnung trägt. Eine Biografie mithin, die das, was in vielen Jahren als schöpferisches Geschehen hervorbrach, nicht als ein losgelöstes, abgehobenes, wirklichkeitsfernes Ereignis verstand.

Der Historiker Prof. Dr. Eberhard Schmidt hat sich dieser Aufgabe gestellt. Dabei rückte er die Maxime: ‚Ein Dokument entzieht jeder Spekulation den Boden‘ als methodische Vorgabe in den Mittelpunkt. In seiner einleitenden *Annäherung an eine Biografie* (7ff.) schildert der Autor den Maler als Person der Zeitgeschichte: „Er hat in seinem [...] ereignisreichen Leben fast das gesamte Jahrhundert durchmessen. Sein Lebensweg begann noch im Kaiserreich und führte ihn durch Kriege, revolutionäre Umbrüche und mehrfach wechselnde Herrschafts- und Gesellschaftssysteme [...].“ Dann zieht er vor diesem weitgespannten Panorama den Schluss: „Der Biograf tut [...] gut daran, sich im Klaren darüber zu sein, dass seiner Rekonstruktion eines fremden Lebens Grenzen gesetzt sind [...]. Der Versuch, sich in eine andere Person hinein zu versetzen, ihrem Denken, Fühlen und Handeln nachzuspüren, stößt auf systematische Schranken.“ (8) Vor Augen steht ihm die Einsicht des Direktors der Berliner Nationalgalerie, Hugo von Tschudi: „Gewiß das Beste, Inhaltsreichste und

Abb. 1: Franz Radziwill:
*Der Todessturz Karl
 Buchstätters*, 1928,
 Öl auf Leinwand,
 90,4 x 94,5 cm, Essen,
 Museum Folkwang
 (o.S.)



Aufklärendste, was über Kunst gesagt wurde, ist von Künstlern selbst gesagt worden. Ich habe mir diese Feststellung für die vorliegende Biografie weitgehend zu eigen gemacht.“ (9) Hier spricht der Historiker, der weiß, dass die Arbeit nur gelingen kann, wenn genügend Selbstzeugnisse des Künstlers vorliegen. Zugleich und vielleicht noch wichtiger aber ist das Finden und Einbeziehen bisher nicht beachteter oder gar unbekannter Unterlagen. Auf der Suche nach ihnen arbeitete der Historiker Eberhard Schmidt im Niedersächsischen Landesarchiv Oldenburg, Staatsarchiv Bremen, Bundesarchiv Berlin, Zentralarchiv der Staatlichen Museen in Berlin. Entscheidendes Material entdeckte er in der Kunstakademie Düsseldorf, als er die Personalakte ‚Franz Radziwill‘ und die Korrespondenz des Rektorats einsah.

Ausgestattet mit umfassenden wirtschaftswissenschaftlichen Kenntnissen konnte der Autor zum Beispiel die für den Maler schwierige Zeit nach 1919 in Bremen ausleuchten: Verhältnisse, geprägt von Arbeitslosigkeit, schlechter Versorgungslage und Mietwucher. Ebenso 1929, als das allgemeine Elend in einer katastrophalen Finanzkrise gipfelte. Eberhard Schmidt brachte sein breites Wissen der gesellschaftlichen, politischen, ökonomischen und kulturellen Verhältnisse dieser Jahre ein – oft bis ins Detail (113ff.). Er beschreibt die sozialen Verwerfungen, die zwei Kriege in ihrem langsamen Entstehen, ihrem Ausbruch und ihren quälenden Folgen mit sich brachten und was Parteien, Gewerkschaften, Kirchen bewirkten – oder eben auch nicht bewirkten.

Vor diesem Hintergrund gewinnt das Leben eines Einzelnen – hier das Leben Franz Radziwills – die Kontur, die im Zusammenspiel mit seinen persönlichen Aufzeichnungen das ganze Spektrum der tatsächlichen Ereignisse abbildet – und für den



Abb. 2: Franz Radziwill: Selbstbildnis mit roter Mütze, 1929, Öl auf Holz, 61 x 48 cm, Osnabrück, Kulturgeschichtliches Museum (o.S.)

Leser nachvollziehbar aufarbeitet. Es ist ein Unterschied, ob ein Gemälde aus dem kurzen Moment einer ersten Begegnung interpretiert wird oder ob diese Begegnung hinterlegt ist mit Hinweisen und Äußerungen des Künstlers selbst. Kommen sie als authentische Zeugnisse zu Wort – etwa mit dem Nachweis, aus welchem Anlass der Künstler den Pinsel, den Stift oder die Radiernadel in die Hand nahm – dann gewinnt der Umgang mit diesem Werk an Stabilität, an Weite. So bleibt zum Beispiel jeder auf sicherer Spur, der in die Begegnung mit Gemälden Radziwills die Kernaussage seines Schaffens einbezieht: *Kein Bild von mir ist ohne Dangast möglich* (55ff.). Auf sicherer Spur bleibt auch, wer als Betrachter des Gemäldes *Der Todessturz Karl Buchstätters* (Abb. 1), heute im Folkwang Museum Essen, versteht, dass dieses Werk tief in einem frühen Kindheitserlebnis des Malers wurzelt: „Auf dem Neuenlander Feld probieren die Flugzeugwerke Focke-Wulff bald die ersten flugfähigen Geräte aus, »phantastische Apparate aus Stahlrohren und Segeltuchflügeln, die am Himmel kreisen.« 1912 gelingt es ihnen erstmals, ein brauchbares Motorflugzeug herzustellen. Franz Radziwill freundet sich mit den Focke-Brüdern an. Die lebenslange Faszination, die Flugzeuge auf Franz Radziwill ausüben und von denen seine Bilder voll sind, hat in der Kindheit ihren Ursprung.“ (17) Bewunderung und ebenso eine unumwundene Skepsis gegenüber jedem technischen Fortschritt wurzeln hier, ausgelöst und verbunden durch ein tragisches Ereignis: „Mit 17 Jahren [...] erlebt Franz am 2. Juni 1912 den tödlichen Absturz des Fliegers Karl Buchstätter bei einer Flugschau auf der Bremer Rennbahn in der Vahr. Der Flugzeugführer hat mit seiner Maschine eine Kurve zu scharf genommen, sie gerät in eine Schiefelage, stürzt vor Tausenden von Zuschauern steil ab, das Flugzeug bohrt sich in den Boden, Pilot und Copilot sind sofort tot. Viel später, 1928, wird Franz Radziwill ein Bild malen, dessen Titel auf das Ereignis verweist.“ (17) Die Verzahnung von

Abb. 3: Franz Radziwill: *Hafen mit zwei Dampfern* (»Hafen II«), 1930, Öl auf Leinwand, 76 x 99,5 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie (o.S.)



Biografie und zeitgeschichtlichem Hintergrund – das ist es, was Eberhard Schmidt in angemessener Sprache gelingt. Hier hat er manchem etwas voraus.

Die gut dreihundert Seiten des Buches sehen und berücksichtigen jene Gefahr, vor der Biografien immer wieder stehen – und scheitern: „Generell vermieden habe ich psychologische Analysen und persönliche Wertungen, die in der Regel mehr über den Biografen verraten als über den Porträtierten.“ (9) In der Konsequenz entstand kein Satz mit: ‚Ich meine.‘ Dieser Autor spekuliert nicht, er recherchiert. Und so ergibt sich mit dieser Biografie ein neuer Forschungsstand. Das wird durchgehend sichtbar, vor allem auch an drei markanten Themen:

1. Sorgfältiges Quellenstudium konnte einen besonders umstrittenen Abschnitt im Leben des Malers klären: Hartnäckig hielt sich durch Jahrzehnte die in ungezählten Varianten wiederholte Behauptung, Radziwill sei 1933 auf den Lehrstuhl von Paul Klee berufen worden, nachdem die Nazis diesen entlassen und verjagt hatten. Eberhard Schmidt kann nachweisen: „Dass Radziwill, [...] Paul Klee verdrängt hat, [...] lässt sich [...] nicht belegen. Weder ist eine zeitliche Nähe zwischen der Entlassung von Klee und der Neuberufung von Radziwill gegeben, noch war er die einzige Neuberufung im Bereich Malerei. Auch ist eine haushaltsmäßige Übereinstimmung, was den Rang der Stellung und die Herkunft der Mittel, aus denen er bezahlt wurde, nicht festzustellen. Klee war im Gegensatz zu Radziwill als »Ordentlicher Professor« angestellt.“ Schmidt fand bei seinen Nachforschungen in den Stellenplänen der Akademie Düsseldorf die Angabe: „Am 7. September schließt Franz Radziwill einen Vertrag mit der Hochschule ab, demzufolge er als »Professor und außerordentlicher Lehrer für das Gebiet der Malerei« mit 18 Stunden wöchentlicher Lehrverpflichtung ab dem 1. Oktober 1933 eine Malklasse übernimmt. Seine Stelle wird aus Mitteln, die für



Abb. 4: Franz Radziwill:
Stilleben mit Fuchsie,
 1938, Öl auf Leinwand
 über Sperrholz,
 74 x 74,5 cm, Emden,
 Sammlung Claus
 Hüppe, Kunsthalle

die entlassenen Professoren Holzknecht (Architektur) und Albrecht (Plakatmalerei) zur Verfügung standen, bezahlt, wie der Direktor der Kunstakademie, Professor Junghans, dem Preußischen Kultusminister am 4. September mitgeteilt hat. Das Gehalt beträgt 680 Reichsmark, dazu kommen Sonderzuschläge.“ (135f.)

2. Lange wurden die Verluste, die Franz Radziwill als ‚entarteter Künstler‘ erlitt, mit 51 Arbeiten angegeben. Heute wissen wir: Beschlagnahmt wurden durch eine von Adolf Ziegler geleitete Kommission 274 Arbeiten: 59 Gemälde und 215 Aquarelle, Zeichnungen, druckgraphische Arbeiten. „Radziwill rangiert damit im Hinblick auf die Menge der beschlagnahmten Arbeiten auf Platz 16 von insgesamt 1596 betroffenen Künstlerinnen und Künstlern. Laut einer Aufstellung von Andreas Hüneke von der Forschungsstelle Entartete Kunst am Kunsthistorischen Institut der FU Berlin beläuft sich die Zahl der zerstörten Werke Franz Radziwills auf 244.“ (184)

3. Nicht abgeschlossen ist die biographische und zeitgeschichtliche Verankerung des zwischen 1919 und 1923/24 entstandenen expressionistischen Frühwerkes von Franz Radziwill. In dieser Spanne entstanden circa 169 Gemälde, von denen 58 im Werkverzeichnis mit dem Hinweis ‚verschollen‘ gekennzeichnet sind. Zusammen mit gut 220 Aquarellen/Zeichnungen, 105 bemalten Postkarten und 35 druckgraphischen Werken ist dieser Teil des Schaffens bisher nicht in die Gesamtbeurteilung von Person und Werk des Malers eingegliedert. Verwirrend wiederholen sich Sätze in Katalogen und Presseartikeln: „[...] Dokumente interessanter [...] expressionistischer Fingerübungen des Frühwerkes.“ (46)



Abb. 5: Franz Radziwill: *Die Klage Bremens*, 1946, Öl auf Leinwand, 118 x 169 cm, Bremen, Senatskanzlei (o.S.)

Eberhard Schmidt verweist dagegen auf das, was schon gleich um 1920 in Berlin geschah: „[...] drei Gemälde [...] werden von Paul Cassirer in der Herbstausstellung der »Berliner Sezession« gezeigt [...]. Sie hängen zu Radziwills Genugtuung Seite an Seite mit Bildern von Erich Heckel, Max Pechstein und Karl Schmidt-Rottluff. Die »Brücke«-Maler, weiß er nun, akzeptieren ihn als einen der Ihren. »Ein famoser, prächtiger Kerl«, nennt ihn Schmidt-Rottluff gegenüber dem Oldenburger Sammler Ernst Beyersdorff. Die »Freie Sezession« nimmt ihn als jüngstes (und letztes) Mitglied auf, ihn, der [...] den »Brücke-Leuten mit seinen frühen Bildern nahestand.«“ (45)

Wie nahe, das sollte sich schon bald zeigen: Im Dezember 1920 gründete sich die Künstlergruppe ‚Das Ufer‘. Die Initiatoren verstanden sich als „Teil des Projekts zur Wiederbelebung der Tradition der »Brücke«-Gemeinschaft, die 1913 auseinandergebrochen war. Den Anstoß zu diesem Versuch einer Neugründung geben einige Passiv-Mitglieder dieser Künstlergruppe, darunter Sammler expressionistischer Kunst im Hamburger Raum und Kunsthistoriker wie Wilhelm Niemeyer und Rosa Schapire.“ (54) Ihr Ziel: „Wir wollen auf dem weiterbauen, was uns die *Brücke* hinterlassen hat.“ (54) Karl Schmidt-Rottluff und Erich Heckel sagten ihre Mitwirkung zu. Wichtig aber war vor allem: Franz Radziwill stieß als Repräsentant einer neuen Generation der Schaffenden zu ihnen. Der gerade sechsundzwanzigjährige Maler – immer wieder in Dangast anwesend – war der richtige ‚Mann vor Ort‘, bereit und fähig, die dort zwischen 1907 und 1912 gewachsene Tradition fortzuführen.

Monument und Manifestation dieses Aufbruchs war dann – das kann unter Malern nicht anders sein – eine Ausstellung: Am 21. Mai 1922 beginnt sie im ehemaligen Glockenturm ‚Lappan‘, Wahrzeichen der Stadt Oldenburg: ‚Ausstellung Dangaster Künstler Schmidt-Rottluff, Heckel, Radziwill.‘ Ernst Beyersdorff kündigte sie am Tag zuvor in den *Oldenburger Nachrichten* an: „Dr. Niemeyer-Hamburg vertieft sich in das Schaffen des nun Dangaster Malers Franz Radziwill, der nach Heckel und Schmidt-Rottluff an ihrer alten Schaffensstätte auf neuen Wegen zu neuen Ufern strebt.“ Schmidt-Rottluff ist mit fünfundvierzig, Heckel mit einundvierzig, Radziwill mit vierundzwanzig Werken vertreten.

Resümee: Nachhaltiger kann – aus den Quellen – der Nachweis nicht geführt werden, dass das Frühwerk Franz Radziwills zu jenem Aufbruch gehört, der 1905 unter dem Namen ‚Brücke‘ in Dresden begann. Dieser Künstler ist mit seinen zwischen 1919 und 1922/23 entstandenen Arbeiten der „Repräsentant einer neuen Generation der Schaffenden.“ In ihm bündelt sich die Summe jener schöpferischen Erfahrungen, die den Namen der Künstlergruppe trägt. Der schweigsame Karl Schmidt-Rottluff liefert dafür den Beweis: Als Radziwill ihm die Radierung *Landschaft mit Badenden (Gespräch)* zusandte, bestätigte er den Empfang und fügte hinzu: „Über Ihre Radierung [...] freuen wir uns sehr. Sie ist sehr gut komponiert.“

GERD PRESLER
Weingarten/Baden



Jennifer Bleek; Apparition, Körper, Bild. Das Helldunkel in Malerei und Film; München: Wilhelm Fink 2016; 228 S., 49 Abb.; ISBN 978-3-7705-6117-9; € 29,90

Bei dem hier zu besprechenden Band handelt es sich um eine überarbeitete Fassung von Jennifer Bleeks Habilitationsschrift aus dem Jahr 2015. Im Fokus stehen die beiden ästhetischen Prinzipien zur Wiedergabe des Körpers – ‚rillievo‘ (Erhebung) und ‚chiaroscuro‘ (Helldunkel) –, deren historische Entwicklung und das hierfür bedeutsame Verhältnis von Kunst und Natur. Die Malerei der Renaissance und der frühe Film bilden dabei den Untersuchungsgegenstand. Den verwendeten bildwissenschaftlichen Ansatz begründet Bleek damit, dass dem Helldunkel eine epistemische Qualität innewohne, denn es ermögliche nicht nur die naturgetreue Darstellung von Objekten, vielmehr manifestiere sich in diesem auch der künstlerische Prozess selbst. So zitiert Bleek in diesem Kontext Theodor Adornos Worte: „Kunst ist Nachahmung nicht von Geschaffenem, sondern des Aktes der Schöpfung selbst“ (119).

Zu Beginn erfolgen bildtheoretische Vorüberlegungen zur Bedeutung der Mimesis in der Kunst. Hierzu werden Texte aus der antiken Philosophie hinzugezogen: