

August 1989 · Nummer 101

Herausgeber: Gerhard Bott, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg · Redaktion: Rainer Schoch und Alexandra Foghammar

Zwei Neuerwerbungen

Franz Radziwill: Bauernhof mit schwarzem Himmel

Erworben mit Hilfe der Förderer des Germanischen Nationalmuseums

Während man sich in den ersten beiden Jahrzehnten unseres Jahrhunderts vom Illusionismus der Darstellung löst, um dem Ausdruck des Erlebens Raum zu schaffen, wendet man sich nach den Erfahrungen des Ersten Weltkrieges in den zwanziger Jahren programmatisch wieder der »sichtbaren« Wirklichkeit zu. Einer der Hauptvertreter dieser neuen »Sachlichkeit« ist Franz Radziwill. Seine künstlerischen Anfänge gründen im Expressionismus. Später gelangt er zu der Überzeugung, daß man das »unsichtbare« Erleben letztendlich gar nicht darstellen, sondern nur in den »Zwischenräumen des Wirklichen ahnbar machen« könne. Aus solchen Überlegungen heraus entwickelt er um 1925 eine Bildsprache, die sich mit dem Begriff »magischer Realismus« umschreiben läßt.

Radziwill ist in Bremen aufgewachsen, wohin er als Kind mit seiner Familie übergesiedelt war. Hier besuchte er später die Höhere Technische Staatslehranstalt, um Architektur zu studieren. Über sein Studium bei dem Architekten Karl Schwally berichtet Radziwill rückblickend: »Wir zogen häufig los und nahmen wichtige ältere Bauten auf. Das erforderte zu gleicher Zeit, daß die ganze Straße gezeichnet werden mußte, und damit war im Grunde genommen schon alles angelegt, was mich nachher beschäftigte. So ist immer in meinen Bildern mehr oder weniger Architektur vorhanden. Das Haus, und das heißt der Wohnplatz des Menschen, spielt in meinen Bildern eine große Rolle.«

Das Architekturstudium wird durch den Ersten Weltkrieg unterbrochen. 1915 – 19 ist Radziwill Soldat. Während dieser Zeit entstehen Hunderte von Zeichnungen und Skizzen, und als der Krieg zu Ende ist, hat Radziwill ein neues Berufsziel vor Augen: Er will Maler werden.

1920 geht er nach Berlin. Mit seinen ersten Ausstellungen hat er gleich Erfolg. Durch Schmidt-Rottluff lernt er den Fischerort Dangast an der Ostseeküste kennen. Hier hatten Schmidt-Rottluff und sein »Brücke«-Freund Erich Heckel zwischen 1907 und 1912 häufig in den Sommermonaten gearbeitet. 1922 faßt Radziwill den Entschluß, sein Atelier ganz nach Dangast zu verlegen.

Die Distanz zur quirligen Kunstmetropole Berlin schafft ihm zugleich eine Distanz zu seiner bisherigen expressionistischen Auffassungsweise. Er beginnt gewissermaßen ganz von vorn, verarbeitet die neue Umgebung in naturalistischen zeichnerischen Studien und befaßt sich mit der Tradition der Landschaftsmalerei. In dieser Zeit künstlerischer Neuorientierung begegnet er 1925 dem hol-

ländischen Maler Mathias Lau. Auch er hatte sich, nach kubistischen Anfängen, der traditionellen Landschaftsmalerei zugewandt. Mit Lau verbringt Radziwill die folgenden acht Jahre die Sommerferien in Holland. Gemeinsam experimentieren sie mit alten Maltechniken und studieren in den Museen die niederländische Landschaftsmalerei.

Zur weiteren wichtigen Station seiner künstlerischen Entwicklung wird für Radziwill Dresden, wo ihm Otto Dix 1927 ein halbes Jahr lang sein Atelier in der Kunstakademie überließ. In Dresden befaßte sich Radziwill intensiv mit der Landschaftsmalerei der deutschen Romantiker, bei denen er eine gewisse Geistesverwandtschaft zu seinen eigenen künstlerischen Vorstellungen finden mußte. So faßten die Romantiker die Erschei-



[J. Ex.] Franz Radziwill, Bauernhof mit schwarzem Himmel, 1927
Öl auf Holz; 53 x 62 cm

nungen der Natur als Spiegelbild der Seele auf. Durch die Nachbildung von »Stimmungen der Natur« wollten sie »gewisse Stimmungen des Gemütslebens« wiedergeben, wie es etwa Carl Gustav Carus in seinen 1831 erschienenen »Neun Briefen zur Landschaftsmalerei« formulierte.

Radziwills Gemälde »Bauernhof mit schwarzem Himmel« entstand 1927, also in der Zeit, in der er in der Auseinandersetzung mit den Traditionen der Landschaftsmalerei seinen eigenen künstlerischen Standpunkt formulierte. Die dünnartigen Bodenformationen im Bildvordergrund verweisen ebenso wie die Häuser mit den hochgezogenen Kaminen auf den Ort Dangast, den Radziwill in seinen Gemälden oft als »Modell« verwendet hat.

Während er später eine Bildsprache entwickelt, die sich an der scharf konturierten Dinglichkeit der Erscheinungswelt orientiert, nähert er sich hier dem atmosphärischen Landschaftsraum an. So erinnert das Gemälde an Radziwills Beschäftigung mit der niederländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts, etwa mit Bildern eines van Goyen oder Ruisdael, deren Blick auf das »Fließende« und »Bewegliche« der Natur gerichtet war: Auf das huschende Spiel des Lichtes, die raschelnde Bewegung von Laub und Gesträuch, die bröselige Sandigkeit des Bodens, die verschleiernde Wirkung der Luft. Während der Himmel ihrer Bilder die silbrige Weite einer Küstenlandschaft assoziiert, stürzt in Radziwills Gemälde der Himmel geradezu auf die Landschaft herab. Unter seiner dumpfen Schwärze scheint das Leben zu ersticken. Das die Häuser beinahe bedrohlich umwuchernde Buschwerk scheint kaum den frischen Duft der Natur zu verströmen. Vielmehr assoziieren die verwaschenen Farben und die ausgefransten Konturen eher den modrigen Geruch von Fäulnis und Zerfall, der auch schon die Häuser der Menschen beschlichen hat. In ihren Fenstern zeigt sich kein Lebewesen. Und das helle Licht, das auf die Fassaden fällt, erinnert weniger an warmes Sonnenlicht als an das stechende Licht eines Blitzes, das die nächtliche Szenerie unheimlich beleuchtet.

Die blinden Fenster der Häuser blicken auf einen breiten Weg, der wie mit herabgefallenen Blütenblättern mit roten Farbtupfern übersät ist. Auf diesem Weg erscheint winzig klein die Gestalt eines Mannes. Er schreitet weit aus und hält den Kopf gesenkt, als ob er gegen Wind zu kämpfen hätte.

Das Blau seiner Kleidung wiederholt sich grell in den Lichtreflexen, die wie verglimmende Funken über einer Baumreihe aufblitzen. Es schafft zugleich eine Verbindung zu dem Blau über den Türmen einer Stadt, deren Ansicht ganz weit im Hintergrund wie aus der nächtlichen Szenerie herausgeschnitten erscheint. In der alten Farbsymbolik ist Blau die Farbe des Himmels, die Farbe des Paradieses, und so erinnert der Anblick der Stadt an Darstellungen des »himmlischen Jerusalems«, das man in spätmittelalterlichen Gemälden häufig zitiert findet. In Radziwills Gemälde erscheint diese Stadt wie eine ferne Vision, weit hinter dem Ende des langen, gewundenen Weges.

Als »magischer Realist« hat sich Radziwill mit der dem Menschen entfremdeten Umwelt beschäftigt. In vielen seiner späteren Bilder findet man in den gewachsenen Landschaftsraum technische Konstruktionen eingebaut, und an dem – für Radziwill charakteristischen – hohen, schwarzen Himmel sieht man statt einer Sonne oftmals Flugzeuge.

Für die Romantiker war die Himmelsweite Widerschein des unend-

lichen Universums. Dagegen hat sich der »utopische Glanz, den die romantische Landschaft über ihrem Horizont entfaltete... bei Radziwill in Dunkelheit verloren... Der Himmel behindert die Imagination naturgegebener Unendlichkeit, und die im Raum sichtbaren Dinge versprechen keine positive Einheit mehr.« (Bernd Küster) Die Welt erscheint in solchen Bildern wie ein unentrinnbares Labyrinth.

In der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen knüpft Radziwill in vielschichtiger Weise an Traditionen der Landschaftsmalerei an. So kann man seine Bilder auch als einen Reflex auf die expressionistische Landschaftsauffassung sehen. Während etwa Schmidt-Rottluff im idyllischen Dangast die Vision einer ursprünglichen Einheit zwischen Mensch und Natur suchte, weitab von der modernen Großstadtzivilisation, entkleidet Radziwill in seinen Bildern die Natur dieser »Gegenbild-Funktion«. Auf seiner Suche nach der »wahren Landschaft« entwickelt er in seinen Bildern eine Vision von Bedrohung und Zerstörung, die er im Ersten und schließlich im Zweiten Weltkrieg als Realität erlebte.

Ursula Peters

Bernard Schultze: »rotes Bild«

Bernard Schultze ist einer der Hauptvertreter des Informel in Deutschland. Sein Werdegang spiegelt die Situation jener um 1915 in Deutschland geborenen Künstler, die durch das Hitlerre-

gime von den Entwicklungen der internationalen Avantgarde rigoros abgeschnitten worden waren. Für viele von ihnen wurde nach dem Ende des 2. Weltkrieges der »Neubeginn« zur künstlerischen Ma-



Bernard Schultze, »rotes Bild«, 1956
Öl, Stoff- und Papiereinklebungen auf Leinwand; 100 x 200 cm