

Franz Radziwill und Max Beckmann

Die höhere Wirklichkeit des Bildes
Begriffene und gedeutete Realität
Realität und Rätsel: Auf der Brücke zum Unsichtbaren

Radziwill – ein neusachlicher Maler ?

Das Interesse am malerischen, zeichnerischen und druckgraphischen Werk von Franz Radziwill ist ständig gestiegen. Ausstellungen, wissenschaftliche Veröffentlichungen und Katalogbeiträge ebneten dieser Entwicklung den Weg. Die Forschung der vergangenen fünfzehn Jahre fand ihren Niederschlag in drei Werkverzeichnissen: Dem der Druckgraphik¹ (1993), der Gemälde² (1995) und der farbigen Arbeiten auf Papier³ (2006). Sie erschlossen bisher nicht bekannte Werkgruppen, ermöglichten neue Zugänge zum Gesamtschaffen, führten den Nachweis unbestreitbarer Qualität und machten die Bedeutung des Malers sichtbar. Am Anfang stand ein außerordentliches „Dokument“: Gerhard Wietek edierte 1990 den Briefwechsel⁴ zwischen dem Kunsthistoriker Wilhelm Niemeyer und Franz Radziwill, entstanden zwischen November 1920 und Juni 1954. 256 Briefe und Postkarten, Zeugnisse eines vierunddreißig Jahre währenden Dialoges, erwiesen sich als wertvolles Quellenmaterial. Eine Frage aber blieb weithin unbeantwortet: Gehört der Maler, dessen Frühwerk zwischen 1918 und 1922/23 in großer Eigenständigkeit, „Unbefangenheit, strömender Phantasie, Schwermut, ja Mystik“⁵ als „expressionistisch“ zu gelten hat, ab etwa 1923 zum Kreis derer, die unter dem kunstgeschichtlichen Titel „Neue Sachlichkeit“⁶ geführt werden ? Zählt er zu jener Generation, die, in einen grauenhaften Krieg hineingerissen und von harter Nachkriegszeit bedrängt, ihre bitteren Erfahrungen zu einer kompromisslos dinghaften Sprache – scharfe Umrisse, penible Detailarbeit, Bewegungslosigkeit der Gegenstände, ein wie lebloses Verharren vor allem der Figuren in luftlosem Raum – auf Leinwand und Papier verdichtete ? Oder kommt bei ihm im Gewande dieser Sprache etwas ganz anderes zu Tage, weil sich eine nur statisch erfasste Bildwirklichkeit als nicht „wirklich“ genug erweist ? Max Beckmann sprach später, 1938, von der „Magie der Realität“ und zitierte die Weisheit der Kabbala: „Willst du das Unsichtbare fassen, dringe so tief du kannst ein – in das Sichtbare.“ Ihm ging es darum: „Das Unsichtbare sichtbar [zu] machen durch Realität. Das mag vielleicht paradox klingen – es ist wirklich die Realität, die das eigentliche Mysterium des Daseins bildet.“⁷ Radziwill fasste den ereignishaft vielschichtigen Charakter von Wirklichkeit so: „Ich wanderte auf dem Deich. Da formten meine Lippen die Worte: das größte Wunder ist die Wirklichkeit. Aber was ist wirklich ?“⁸

1925 – Die entscheidende Ausstellung in der Kunsthalle Mannheim

Als Gustav Friedrich Hartlaub, Direktor der Mannheimer Kunsthalle, 1925 die Ausstellung „Neue Sachlichkeit“ eröffnete, schrieb er „Zum Geleit“: „Was wir zeigen, ist gekennzeichnet durch das – an sich rein äußerliche – Merkmal der Gegenständlichkeit .. Was wir zeigen, ist allein, daß die Kunst noch da ist, daß sie zu Neuem, Ungesagtem strebt, Neuem, Ungesagtem sein Recht erkämpft. Daß sie lebt – trotz einer kulturellen Situation, die dem Wesen der Kunst so feindlich scheint, wie selten ein Zeitalter es war. Daß die Künstler – enttäuscht, ernüchert, oft bis zum Zynismus resignierend, fast sich selber aufgebend nach einem Augenblick grenzenloser, beinahe apokalyptischer Hoffnungen – sich mitten in der Katastrophe auf das besinnen, was das Nächste, das Gewisseste und Haltbarste ist: die Wahrheit und das Handwerk.“

Die Ausstellung umfasste 124 Werke von 32 Künstlern, darunter Max Beckmann, Otto Dix, George Grosz, Karl Hubbuch, Alexander Kanoldt, Carlo Mense, Anton Räderscheidt, Rudolf Schlichter, Wilhelm Schnarrenberger, Georg Scholz, Georg Schrimpf.⁹

Franz Radziwill fehlte. Er hatte sich 1921 auf Anraten Karl Schmidt-Rottluffs und hamburger „Brücke“-Passivmitglieder in das kleine Fischerdorf Dangast an der Nordsee zurückgezogen, betraut mit der Aufgabe, die dortige „Brücke“ Tradition der Jahre 1907/1912 fortzusetzen.¹⁰ Gustav Friedrich Hartlaub rechnete ihn unter die Expressionisten, lud ihn nicht ein. Es war nicht bis zu ihm durchgedrungen, dass Radziwill sich bereits 1923 aus seiner expressionistischen Werkphase gelöst hatte, um in höchster Dingpräzision und altmeisterlicher Maltechnik eine radikal veränderte Wirklichkeit zu gestalten. Vielleicht kann man im Nachhinein davon sprechen, dass Radziwills Nichtberücksichtigung bei dieser Ausstellung – wie immer sie zustande kam – richtig war. Die von Hartlaub getroffene Festlegung der „Neuen Sachlichkeit“ auf das „rein äußerliche Merkmal der Gegenständlichkeit“ wurde Radziwill nicht gerecht. Hartlaubs Hinweis auf „das Gewisseste und Haltbarste ..: die Wahrheit und das Handwerk“¹¹ – „Handwerk“ verstanden als altmeisterliche Maltechnik – traf auf ihn zu. Der Begriff „Wahrheit“ aber blieb zu allgemein, sagte nicht viel – weder zu Radziwill noch zu anderen. Paul Ferdinand Schmidt monierte dann auch sogleich, mit einer solchen Konzeption könne man vor allem Max Beckmann nicht erfassen. Dessen „transzendente Sachlichkeit“ und seine Forderung nach „Sachlichkeit den inneren Gesichtern“ wiesen in eine andere Richtung.¹²

Franz Roh¹³ trug dem Mangel an Transzendenz in Hartlaubs „Neuer Sachlichkeit“ Rechnung, als er die nachexpressionistische Entwicklung als „magischen Realismus“ beschrieb. Das Wort „magisch“ enthielt dabei jene inhaltliche Konkretion, die sich bei G. F. Hartlaub möglicherweise unausgesprochen und unausgeführt im Wort „Wahrheit“ verbarg: „Mit > magisch < .. sollte angedeutet sein, dass das Geheimnis nicht in die dargestellte Welt eingeht .. sondern sich hinter ihr zurückhält.“¹⁴

Max Beckmann und Franz Radziwill – außerhalb

Deutlich wurde mithin schon um 1925: Max Beckmann – obwohl im Zentrum der Mannheimer Ausstellung¹⁵ – gehörte zu keinem Zeitpunkt ins Lager der „Neuen Sachlichkeit.“ Er war schon damals ein „Sonderfall“¹⁶. „Auch in seiner „sachlichen“ Phase beschränkte sich Beckmann nicht auf die pure, stumme Gegenwärtigkeit der Dinge .. Die nüchterne Versachlichung gerät nie bis zur bloßen Verdinglichung.“¹⁷ Schon 1918 schrieb er, es sei seine Absicht „.. glasklare, scharfe Linien und Flächen einzusperrern, niederzudrucken = größtmögliche Sachlichkeit und Alptraum.“¹⁸

Das gilt ebenso für Franz Radziwill. Auch seine Wirklichkeitsverständnis ging in dem der „Neuen Sachlichkeit“ nicht auf. Trotzdem zählten ihn viele Ausstellungen, Kataloge und kunsthistorische Abhandlungen nach 1925 zu dieser nach dem 1. Weltkrieg aufbrechenden Entwicklung, rechneten ihn sogar, offenbar beeindruckt von seiner „handwerklichen“ Meisterschaft, zu deren Hauptvertretern. Ein jahrzehntelanger Irrtum. Man übersah eine Paradoxie seiner Bildsprache: „Der Realismus Radziwills macht das Wirkliche unwirklich.“¹⁹ Einzelne Stimmen warnten schon früh, darunter Wilhelm Niemeyer.²⁰ Und auch der Künstler selbst sah sich nicht im Lager der Neusachlichen: „Je aufmerksamer das Auge wird, um so veränderlicher, hintergründiger erscheint uns die Wirklichkeit .. Das Zusammenwirken von Außen und Innen erschafft die Wirklichkeit ..“ Waldemar Augustiny erläuterte diese Äußerungen: „Wie ist die Welt Franz Radziwills beschaffen ? .. Der magische .. Realismus will exakt bestimmte Körperlichkeit [Hartlaub: Handwerk] und will mehr: Er strebt danach, das Sein, nicht den flüchtigen Schein der Dinge zu erfassen. Das Sein aber ist nicht identisch mit dem, was das menschliche Auge aufnimmt, das sich an der Außenwelt orientiert. Es ist zugleich ein Außen und Innen, ein sinnlich Erfahrenes und ein übersinnlich Erschautes ..“²¹

Diese Spannung in Radziwills Bildwelten fiel 1986 Werner Haftmann auf. Er versuchte, sie genauer zu fassen: „Trotz ihrer altmeisterlichen Technik waren das Arbeiten von .. eigentümlich übertreibende[r] Detailbesessenheit. Man hätte diese Bilder in die Nähe der „Neuen Sachlichkeit“ rücken und dort abstellen können, wenn ihr verbohrt Verismus in seiner aufdringlichen Aggressivität der Wirklichkeitsgewahrung nicht schon an eine andere Dimension gerührt hätte .. Bilder, die .. eine magisch erstarrte Unheimlichkeit gaben .. mit bemerkenswertem Können wahrhaft >altmeisterlich< gemalt, was den instabilen halluzinatorischen Untergrund noch verstärkte.“²²

1987 umriss Roland März Radziwills Entwicklung bis 1925 und zog den Schluss: „Nach dem märchenhaften Präludium spätexpressionistischer Kunstgebärde hatte sich der Maler seit der Mitte der zwanziger Jahre gründlich der handwerklichen Wirklichkeit seiner unmittelbaren Lebenssphäre vergewissert. Aber schon nagte bohrender Zweifel an der Solidität der Realien .. Damit stand Radziwill außerhalb der sterilen Dingdefinition der „Neuen Sachlichkeit“ .. Immer mächtiger wurde der Drang, „hinter die Dinge“ zu kommen, um in den Fugen und Zwischenräumen die fatale Verstrickung des Wirklichen mit dem Unwirklichen ahnbar zu machen.“²³ Paul Vogt resümierte 1989 knapp und unmissverständlich: „Für sich allein steht Radziwill, der überzeugendste Vertreter des Magischen Realismus .. die Rückkehr zum Gegenstand, die emotionslose Erfassung einer unbeschönigten Realität .. befriedigt ihn nicht. Er spürte, dass selbst die präziseste Zusammenstellung und Beschreibung alltäglicher Dinge einen zweiten Aspekt besitzt .. In jedem Stück Wirklichkeit steckt ein Teil Magie, die sich erwecken läßt.“²⁴ Erst kürzlich hat Karin Schick bekräftigt: „Von Beginn an existiert in Radziwills Bildern eine Welt neben dem Sichtbaren .. Dieser Wesenszug unterscheidet Radziwill von den meisten anderen Vertretern einer gegenständlichen Malerei, der „Neuen Sachlichkeit“, die sich in den 1920er Jahren – als Reaktion auf eine ernüchternde Kriegszeit und den Überschwang des Expressionismus – in Europa und den USA durchsetzt. Sachlichkeit in der Darstellung schließt für Radziwill, den „magischen Realisten“, Expression aber nie aus: Seine Bilder sollten mehrdimensional sein und zugleich die Realität und das innere Erleben zeigen.“²⁵

Das heißt: Radziwills Teilhabe an der „Neuen Sachlichkeit“ besteht in der Vergewisserung der handwerklichen Seite seines Könnens. Damit aber enden die Gemeinsamkeiten. Das, was sich im Schaffen Radziwills „Zu Bild“ meldet, speist sich – wie bei Max Beckmann – aus anderen Herkünften. Aber aus welchen ?

Un-Fähigkeit zum Epigonalen

Es fällt auf, dass Franz Radziwill jedes Talent, jede Fähigkeit zum Epigonalen fehlt. Das trat schon in seiner expressionistischen Frühphase 1918 bis 1922/23 zutage. Die hamburger Kunsthistorikerin Rosa Schapire schrieb im Januar 1921: „Ihm eignet ein leichtes, glückliches Schaffen, frei von Hemmungen; .. Von den heute Schaffenden bewundert Radziwill Schmidt-Rottluff und Kirchner am meisten, aber in sein Werk ist nichts von ihrer schwerblütigen Art gedrungen; als Künstler steht er ganz in eigenen Schuhen.“²⁶

Nur zwei Monate später bestätigte Wilhelm Niemeyer, der als Organisator der legendären „Sonderbund“-Ausstellung 1912 in Köln über ein sicheres Urteil verfügte: „Ganz selten ist es geschehen, dass ein junger Künstler so sicher und leicht den Weg zu sich und zu seinem Schaffen fand, wie Franz Radziwill, ..“²⁷

Diese Un-Fähigkeit zum Epigonalen kennzeichnet auch seinen weiteren künstlerischen Weg. Obwohl er in Berlin mit Otto Dix, George Grosz und Rudolf Schlichter den zentralen Vertretern der „Neuen Sachlichkeit“, zudem Werken von Karl Hubbuch und Georg Scholz begegnete, beobachtete er die Szene, tauchte jedoch nicht in sie ein. Ihn interessierten andere Zusammenhänge und das an ganz anderem Ort. 1925, als in der Mannheimer Kunsthalle die namensstiftende Ausstellung zeigte, befand sich Franz Radziwill in Amsterdam. Man feierte

das achthundertjährige Bestehen der niederländischen Metropole. Radziwill sah Werke von Vermeer, Seegers, van Goyen, Rembrandt. Er traf den heute vergessenen Maler Matthias Josephus Lau²⁸, studierte mit ihm die Technik der alten niederländischen Meister, experimentierte, erprobte die Behandlung der Malgründe, den Farbauftrag, die Lasuren. Radziwill drang ein in jene offenen Rezepturen und verschlossenen Geheimnisse, in der sich eine in Jahrhunderten gewachsene Kultur repräsentierte. „Die Schnelligkeit, mit der er sein handwerkliches .. Können zu der vollendeten Perfektion brachte, die es zu Ende der 20er Jahre erreichte, war .. ungewöhnlich.“²⁹ In den folgenden Jahren brach er immer erneut auf, traf sich mit dem Malerfreund. Wie er sein „Handwerk“ ausüben würde, diese Frage stellte sich schon bald nicht mehr. Aber was umfasste seine „Wahrheit“, worin bestand das, was seine Stellung außerhalb der „Neuen Sachlichkeit“ bis heute bestimmt ?

Das Unsichtbare sichtbar, das Unwirkliche ahnbar machen

1930, sieben Jahre, nachdem der Maler in Dangast ein altes Fischerhaus mit großem Garten gekauft und umgebaut hatte, spannte er eine Leinwand über Holz und malte seine Lebenswelt in jener perfekten, an höchsten Maßstäben geschulten Diktion.³⁰ Das große Atelierfenster weist nach Norden. Fernes Licht strömt ein. Die Nachbarhäuser scheinen wie ausgestorben. Nur senkrecht aufsteigender Rauch lässt Leben ahnen. Im Garten wartet Radziwills Frau Johanna Ingeborg in weißem Kleid. Auf was ? Eine friedliche Szene, die allenfalls Irritation erfährt durch ein quadriertes Beet und eine Erd-Aushebung ? Über allem Stille, hinter der sich Bedrohung verbirgt ? Dann zeigt sich: Das Gemälde geht in der Beschreibung der Situation nicht auf. Der größere Teil der Wirklichkeit bleibt angedeutet, unausgesprochen, rätselhaft maskiert: Die Bäume, die das „Haus des Künstlers“ umgeben, erfassen in exakter Naturschilderung die dinghaft-örtlichen Gegebenheiten. Alles im „Lot“, so scheint es – bis man bemerkt, dass Radziwill sie mit einer zweiten Daseinsschicht hinterschreibt: Links steht ein noch kahler Baum zu Beginn des Frühlings, dem der im vielfachen Grün des Sommers, dann der in den Braunabschattungen des Herbstes, schließlich der im hellen Gelb-Weiß des Winters folgen. Vier Jahreszeiten umgeben den Maler und seine Frau. Wie Ebbe und Flut am nahen Wattenstrand des Jadebusens den Tag einteilen, so die Wandlung der Bäume das Jahr. Nicht die Uhr, nicht die mechanische Chronologie bestimmen sie. Sie bewegen sich in anderen Rhythmen.

Das Gemälde akzentuiert Zeit. Die Dinge verharren nicht, sind nicht fixiert, nicht festgeschraubt an ihrem zugewiesenen Platz. Ihre innere Substanz entlassen sie vielmehr in pulsierenden Ereignissen, dynamischen Veränderungen. Radziwills Gemälde verdichtet den prozesshaften Charakter des Lebens – nicht in mechanischer Aufeinanderfolge, sondern als Geschehen in der Zeit. Viele Jahre später, 1947, wird er im Titel eines Gemäldes diesen Gedanken aufnehmen: „Mechanische Zeit ist nicht des Schöpfers Zeit.“³¹

Vor schwarzem Himmel stürzt eine Pendel-Uhr – Zeugin der „mechanischen Zeit“, der Chronologie mit ihrer immer gleichen Wiederholung derselben Abschnitte – kopfüber wohin ? Ihr Ziffernblatt ist in sechzehn Einheiten unterteilt. Die Zeiger stehen bei 11,34 Uhr. Auf einer nahen Turmuhr hingegen ist es kurz von 4 Uhr. Was beide Uhren mitteilen, schließt sich aus. Es ist ohnehin nicht von Bedeutung. Beide Uhren können Zeit nur messen, nicht gestalten.

Die Farbe Schwarz

Für diese Sicht auf die Wirklichkeit – dass sie als dynamischer Prozess zu begreifen sei, nicht als die Wiederholung immer gleicher Abschnitte, die Sekunden, Minuten, Stunden heißen – fand Radziwill schon früh ein malerisches Mittel: Die Farbe Schwarz. Wilhelm Niemeyer

teilte er seine Entdeckung mit. „Die Hauptfarben sind Sonne-Tag oder Dunkelheit-Nacht. Nun ist eines sehr merkwürdig, dass die Farbe Nacht stärker ist wie alle anderen Farben ..“³²

„Gemälde mit schwarzem Himmel“³³ entstehen. Sie bilden eine eigene Gruppe. Radziwill nutzt in ihnen die farbliche und perspektivische Unbestimmtheit der Nacht. Schwarze Flächen – Gegenstände sind nachts nicht sichtbar – gaben dem Maler eine besondere Gestaltungsmöglichkeit: Während die Maler der „Neuen Sachlichkeit“ das Sichtbare, den kompositorischen Standort der Bildgegenstände, die räumliche Dimension exakt definierten, schuf Radziwill in den schwarzen Himmeln einen Bereich, der frei war für Ereignisse in ihrer zeitlichen Dimension. So in dem Gemälde „Der Todessturz Karl Buchstätters“. [Abb. 6 Franz Radziwill, Der Todessturz Karl Buchstätters, 1928] Während im unteren Teil des Gemäldes Gegenstände in brillanter Dinglichkeit wiedergegeben werden, vollzieht sich am schwarzen, raumlosen, zeitvollen Himmel ein dramatisches Geschehen in unaufhaltsamer Abfolge, nicht gestaltet durch örtlich-statische Bestimmbarkeit, vielmehr durch seine Dauer.

Radziwill hat oft davon gesprochen, Flugzeuge seien drohende Boten, Todesboten. Interpretieren übernahmen diese psychologisierende Deutung nur zu gerne und übersahen, was für den Maler wichtiger war: Flugzeuge durchmessen Raum, vergegenwärtigen seine Ausmaße durch Geschwindigkeit. Ein Flugzeug – nicht nur in diesem Gemälde³⁴ – durchstößt den dreidimensionalen Raum, macht Ausdehnung sichtbar durch Bewegung. Sie vollzieht sich im Nacheinander der Ereignisse, also in der Kategorie der Zeit.

Dieses Erfahren der Welt als eines ungewissen Ortes in weiterlaufender Zeit durchzieht sein gesamtes Werk: Schon 1924/25 trägt ein Bild mit „schwarzem Himmel“ den Titel „Um Mitternacht.“³⁵ Es komprimiert in „schwarzer“ Nacht eine Abfolge von Ereignissen, die durch fortschreitende Dauer zusammengehören. Der örtliche Verbund ist mit dem Verlust von Perspektive und der Unbestimmtheit der Farbe Schwarz aufgehoben.

1936 („Der Glockenturm von Bockhorn“) verdichten drei Kreuze und vier Grabsteine statische Zeichen der Vergänglichkeit, während fünf Flugzeuge und ein strahlendes, sich entfaltendes Lichtzeichen Bewegung in den schwarzen Himmel einschreiben. „Der Himmel senkt seinen Strauß aus magischem Lichtern .. herab.“³⁶ 1944 wiederholt Radziwill in dem Gemälde „Der Heimkehrer/Des Heimkehrers Erinnerungen“ [Abb. 10 Franz Radziwill, Der Heimkehrer, 1944] solche „Zeit“-Zeichen.: Im Vordergrund verdichtet eine zerborstene Figur Vergänglichkeit. Ein alter und ein junger Mensch, ein abgestorbener Baum, aus dem ein frischer Ast herauswächst, verweisen auf Werden und Vergehen als Kennzeichen der Zeit. Über allem drei Flugzeuge, die aus schwarzen Himmelsregionen heranrasen. Sie durchbrechen die Statik der Komposition, kennzeichnen das Bildgeschehen als aufgeladen mit dynamischer Energie, reißen es in die 4. Dimension.

Fazit: Die Selbständigkeit der Farbe Schwarz erweitert und verstärkt bei Radziwill die darstellerischen Mittel und führt in eine neue Organisation des Bildes.

Diese Beobachtung lässt sich ebenfalls bei Max Beckmann machen. „Es handelt sich für mich immer wieder darum die Magie der Realität zu erfassen und diese Realität in Malerei zu übersetzen.“³⁷ In dem Gemälde „Der Hafen von Genua“³⁸ erreicht Max Beckmann diese „Magie der Realität.“ „Vor schwarzem Nachthimmel ist der Hafen in ein kalte, weißes Mondlicht getaucht .. Es gibt keinerlei Raumkontinuum .. Nähe und Ferne im Bild .. erscheinen in gleicher Gewichtung .. Sie werden geeint durch das abstrakt flächig gesetzte Weiß, .. das ein mystisches Eigenleben der Dinge zum Aufleuchten bringt. Die Dinge .. scheinen dadurch aktiv geworden zu sein. Sie entwickeln ein dynamisches Verhältnis untereinander, das sich deutlich von dem »einfach daseienden Leben« unterscheidet, .. Die Stadt bekommt eine geheimnisvoll-irreale, »metaphysische« Ausstrahlung.“³⁹ Woher sie rührt, ist klar: Das dreidimensionale, stabilisierende Raumkontinuum fehlt. Die Leinwand ist frei für ein anderes, ein „wirklicheres“ Bild des „Hafens von Genua“. Dieses Bild komprimiert gestaltete „Dauer“, in ihm versammelte sich gestaltete Zeit.

Das Meer – ortlose Unendlichkeit

„Unsereiner kann eigentlich überall malen“ schrieb Erich Heckel 1909 an Rosa Schapire. Franz Radziwill dagegen bekannte Hans Kinkel gegenüber: „Keines meiner Bilder ist ohne Dangast möglich.“⁴⁰ „.. ich wäre undankbar, wollte ich die Anregungen nicht erwähnen, die mir meine Wahlheimat Dangast gibt .. Hier habe ich einen Himmel der stündlich, oft von Minute zu Minute einem anderen Licht ausgesetzt ist .. Ich habe das Meer und den Wechsel den Gezeiten .. Flugzeuge sausen hoch über mich hin.“⁴¹ Was ihn faszinierte, war die dauernde Bewegung, das Kommen und Gehen des Wassers in Ebbe und Flut, der ununterbrochene Lauf der Sonne und des Mondes. Nicht selten sah er die kosmische Erscheinung des grüschwingenden Nordlichtes. Radziwill erlebt den Raum als magisch besetzte Bühne, der in seiner Unendlichkeit die Vorstellung, es gäbe eine überschaubare, geometrisch erfassbare Wirklichkeit⁴², beschämt. Mit unausmessbarer Weite dehnt sich das Meer. Bis zum Horizont mag es mit perspektivischen Mitteln erfassbar sein, aber was geschieht jenseits der Linie, an der das Meer in den Horizont stürzt ? Die Nachdenklichkeit des Malers erhält Antwort aus den neuen wissenschaftlichen Ergebnissen, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts alle Vorstellungen von einer soliden, berechenbaren Welt beendeten. Nach Albert Einsteins Entdeckung der Relativitätstheorie gab es kein statisches, perspektivisch organisiertes Weltbild mehr, in das man alle Gegenstände „an ihrem Platz“ eintragen konnte. Im neuen Bild der Welt wurde die Perspektive durch das dynamische und aperspektivische Raum-Zeit-Verständnis abgelöst. Das Verhältnis der Dinge zueinander war anders gestaltet. Schon 1921/1922 ergriff Franz Radziwill diese Möglichkeit. Im Gemälde „Die Welle“⁴³ überwindet die Farbe Schwarz jede geometrisch-perspektivische Festlegung. Sie bildet nicht ab. Sie legt kein Geflecht von Koordinaten und Fixpunkten über die Komposition. Das Meer dehnt sich bis zu einem fernen Horizont, heftig bewegt und geradezu aufgepeitscht in gelbroter Gischt. Ein kreisrundes Gestirn markiert jene Horizontlinie, an der eine andere Wirklichkeit beginnt. Wenige Farben – Schwarz, Gelb, Rot und eine Spur von Blau – artikulieren ein Geschehen, das nichts zu tun hat mit reproduktiver Abschilderung und Wiedergabe gesehener Wirklichkeit. Gestaltet wird eine Unbestimmtheit, die den Bereich des Ahnbaren berührt, ihn erlebbar macht und damit hineinführt in Erfahrungen, die nicht in den festen Formen des „Kastenraumes“⁴⁴, sondern nur im schwingenden Rhythmus der Zeit an den Menschen herantreten. Franz Radziwill: „Wir müssen hier erkennen, dass unseren Raumvorstellungen Ohnmachten aufgeprägt sind.“⁴⁵

Das macht kaum ein Gemälde nachvollziehbarer als „Das Wattenmeer.“⁴⁶ Wiederum entgrenzt ein magisch besetztes Gestirn – hier wohl die Sonne – Land, Meer, Himmel und Horizont. Mehr als 3/4 des Gemäldes sind dem Meer und dem Himmel vorbehalten. Wilhelm Niemeyer⁴⁷ sprach von einem „phantastischen Weltkörper“ und von „neuer Raumsicht.“ Worin sie besteht, mag er „geahnt“ haben: Dieser Raum ist angefüllt mit Energie. Seine Komposition verlässt die dinglich-materiellen Muster, ist ein von Bewegung, Linien und Farben aufgebautes Kraftfeld. Die Gestaltung überwindet räumlich definierte, umgreift dynamisch besetzte Wirklichkeit. Ein Himmel solcher Größe birgt mehr als den Augenblick. Die alte statische Fluchtpunktperspektive ist abgelöst durch ein neuartiges, dynamisches Raumbild, das das Moment der Zeit und der Bewegung einbezieht. Das geschieht in Radziwills Gemälden immer wieder.⁴⁸ Oft kommt ein Moment der Bedrohung hinzu.⁴⁹ Hier aber tritt eine erhabene, zeitenvolle Ruhe ein. Man kann sie „magisch“ nennen. Dem Künstler gelingt in diesem Gemälde, was Max Beckmann meinte, als er von dem „Zaubererlebnis“ sprach, „aus dem mir eine Ahnung jener vierten Dimension entsteht, die ich mit meiner ganzen Seele suche.“⁵⁰

Zaubererlebnis: Beide Maler begegnen sich hier in ihrer nicht „neusachlichen“ Grundhaltung. Max Beckmann weiß um die magische Wirklichkeit des Meeres, bei dessen Berührung mit dem Horizont das Sichtbare in das Unsichtbare, der bekannte Raum in die unbekannte Zeit

kippt. „ .. immer spielt das Meer von nah und weit durch Sturm und Sonne in meine Gedanken. Dann verdichten sich die Formen zu Dingen, die mir verständlich erscheinen in der großen Leere und Ungewissheit des Raumes, ..“⁵¹ Auch er deutet diese bewegte Ungewissheit des Meeres, der sich der Maler nur ahnend nähern kann, durch die Farbe Schwarz.⁵² In einem Brief an seine Frau vom 15. Juni 1909, geschrieben auf der Insel Wangerooge, hielt er fest: „ – die Schatten werden schwärzer und immer undurchsichtiger. Trotzdem fühlt man den großen Raum .. Messerscharf und hart st[r]ahl das Licht auf eine weite Unendlichkeit.“

Max Beckmann und Franz Radziwill

Die Außenseiterpositionen von Max Beckmann und Franz Radziwill in den 1920er Jahren weisen überraschende Parallelen auf. Offenbar liegen, gefunden auf je eigenen Wegen, inhaltliche und gestalterische Grundüberzeugungen vor, die vergleichbar, wenn nicht gar identisch sind.

Was Franz Radziwill in den „Gemälden mit schwarzem Himmel“ verwirklichte, als er die Farbe aus einer reproduktiven Funktion löste, begegnet ebenfalls bei Max Beckmann. „Die Beschreibung .. [von] Vorgänge[n] und Situationen [geschieht] ganz von der Farbe her .. Aber es ist nicht der oberflächlich schönheitliche Aspekt der Farbe, der hier gemeint ist, sondern die Farbe besitzt zugleich sinnbildliche Funktion, insofern sie Zeichen ist für höchste Spannung ..“⁵³ Farbe tritt, sobald sie die Tube verlässt, ein in ein Verhältnis zu anderen Farben auf der Malfläche. In diesem Verhältnis ereignet sich etwas: „Schön und wichtig ist mir, als Maler, natürlich die Farbe als seltsamer und großartiger Ausdruck eines unbegreiflichen Spektrums des Ewigen.“ Mit der Formulierung „Spektrum des Ewigen“ berührt Max Beckmann die Dimension der Zeit. Beckmann weiß um die eigentliche Aufgabe der Kunst. Es ist nicht ihre Aufgabe, etwas wiederzugeben, das es ohnehin schon gibt. Vielmehr „lässt sie uns manchmal hinter den dunklen Vorhang blicken, der die unsichtbaren Räume verhüllt.“⁵⁴ Es sind rätselhafte Räume, die beide Maler in ein tiefes Schwarz tauchen. Beide haben über diesen Zusammenhang viel nachgedacht. Was Max Beckmann zu Raum und Zeit zu sagen hat, findet sich 1938 in einem Vortrag „Über meine Malerei“: „Das eine ist sicher: Wir brauchen die Übersetzung des *dreifachen* Raumes der Welt der Objekte in den zweifachen der Bildfläche .. Höhe, Breite und Tiefe in die zweidimensionale Fläche zu verwandeln, ist mir stärkstes Zaubererlebnis, aus dem mir eine Ahnung jener vierten Dimension entsteht, die ich mit meiner ganzen Seele suche.“⁵⁵ Dieser Text schildert genau den mühsamen, wie Beckmann auch sagen kann, qualvollen Weg, den der schöpferische Prozess durchlaufen muss. Für Beckmann hat Schöpfung etwas zu tun mit Erschöpfung. Diese in alle Ängste und Freuden führende körperliche und – wie Beckmann schreibt – seelische Anstrengung sucht einzutauchen in die Fülle der Zeit. Sie sucht, Dinge zu sehen und zu gestalten, die überdauern, die eine Aussage machen zu dem, was den Menschen unbedingt angeht: Leben und Überleben. Beckmanns und Radziwills „Zaubererlebnis“ erhält seinen Ton aus der Teilhabe an jenen Zusammenhängen, die in Raum und Zeit als Raum-Zeit die Welt ausmachen. Dass beide, Beckmann und Radziwill, davon sprechen, man könne sich der 4. Dimension nur ahnend nähern, beurkundet Gemeinsamkeiten in substantiellen Fragen. Dieses geistige Umfeld begleitete sie ein ganzes Leben – und fand doch keine Lösung. Beckmann musste das Gemälde „Auferstehung“⁵⁶ [Abb. 11, Max Beckmann, Auferstehung, 1916 Göpel 190] unvollendet zurücklassen. Eine schwarze Sonne überwölbt ein auf mehreren Raum-Zeitebenen verdichtetes Geschehen, das alle Fragen berührt und alle Rätsel belässt. Bezeichnend ist, dass Max Beckmann sich in diesem Gemälde mit einem kleinen Bleistifteinschrieb selbst auffordert, „zur Sache“⁵⁷ zu kommen, wobei diese „Sache“ die Unmittelbarkeit eines bedrängten Alltags und die Vision⁵⁸ einer „Sachlichkeit den inneren

Gesichten“ umgreift. Was er gestalten will und muß, zittert in der Spannung von dem, was er sieht und dem, was er schaut und ahnt.

So auch bei Franz Radziwill: „Wohin in dieser Welt?“⁵⁹ fragt er 1940. „Die Welt ohne Verhältnisse“, konstatiert er 1947⁶⁰, um schließlich 1953 festzustellen: „Der Kosmos kann zerstört werden, der Himmel nicht.“⁶¹ Wie ein Resümee klingen jene Worte, die Franz Radziwill 1954 seinem langjährigen Freund Wilhelm Niemeyer in einem Brief mitteilte: „Alles Schauen .. war zugleich ein Rückblick .. und auch wieder ein Ausblick ..“⁶² Schauen, Ahnen ereignet sich für den Maler, der mit den Vorgaben der „Neuen Sachlichkeit“ nicht erfasst ist, im Eintauchen in die Zeiten, im Rückblick, im Ausblick, in der Frage: „Woher komme ich; wo gehe ich hin?“.

¹ Presler, Gerd, *Franz Radziwill. Die Druckgraphik*, Karlsruhe 1993

² Firmenich, Andrea/ Schulze, Rainer, *Franz Radziwill. Werkverzeichnis der Gemälde*, Köln 1995

³ Seeba, Wilfried, *Franz Radziwill. Werkverzeichnis der farbigen Arbeiten auf Papier*, Bremen 2006

⁴ Wietek, Gerhard, *Franz Radziwill Wilhelm Niemeyer. Dokumente einer Freundschaft*, Oldenburg 1990

⁵ Schapire, Rosa in: „Das Kunstblatt“, Berlin 1921, S.17

⁶ Ausstellung „*Neue Sachlichkeit*“ *Deutsche Malerei seit dem Expressionismus*, Städt. Kunsthalle Mannheim, 14. Juni-18. September 1925; Sächsischer KV, Dresden, Oktober 1925; Städt. Museum Kunsthütte Chemnitz, 1925/26; weitere Stationen mit stark verändertem Bildbestand: : Verein für Kunst und Kunstgewerbe Erfurt; KV Dessau; KV Halle; Schlesisches Museum der Bildenden Künste in Breslau; KV Stettin.

⁷ Beckmann, Peter (hrsg.), Max Beckmann, *Sichtbares und Unsichtbares*, Stuttgart 1965, S. 20f. Die „Neue Sachlichkeit“ bezeichnete er 1918 als „gedankenlose Imitation des Sichtbaren“ und hofft, „zu der transzendenten Sachlichkeit [zu] kommen.“ Max Beckmann, *Ein Bekenntnis*. In: *Schöpferische Konfession*. Hg. von K. Edschmid 1918, wiederabgedruckt in: *Der Kreis* 10, Februar 1933, S. 80-82

⁸ Augustiny, Waldemar, *Franz Radziwill*, Göttingen-Berlin, Frankfurt-Zürich 1964, S.14

⁹ 1995 versuchten Hans-Jürgen Buderer und Manfred Fath, die Ausstellung in der Mannheimer Kunsthalle nach siebzig Jahren zu rekonstruieren: *Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit*“. Manfred Fath schrieb im Vorwort der Kurzausgabe des Kataloges: „Diese Schrift ist der „Ausstellung „Neue Sachlichkeit“ Deutsche Malerei seit dem Expressionismus gewidmet, die der ehemalige Direktor der Mannheimer Kunsthalle, Dr. Gustav Friedrich Hartlaub, 1925 für die Kunsthalle organisierte und deren Titel heute als Stilbegriff für die gegenständliche Kunst der zwanziger Jahre allgemeine Anerkennung und Verbreitung gefunden hat .. Mit dieser Publikation verbindet sich die Hoffnung, dass der Leser eine Vorstellung von den Schwierigkeiten erhält, die mit der Vorbereitung dieser Ausstellung verbunden waren, die heute als eine der wichtigsten Museumsausstellungen des 20. Jahrhunderts gilt.“

¹⁰ In der Absicht, den „Brücke“-Expressionismus an dem für das Werk von Schmidt-Rottluff, Heckel und Pechstein wichtigen Ort Dangast „weiterzubauen“, verfassten im Dezember 1920 hamburger „Brücke-Sammler, Dr. Beyersdorff, Oldenburg, und Franz Radziwill: „ – Das Ufer – Programm einer Künstlergruppe 1920 [Dez]“, maschinenschriftlich niedergeschrieben in Bremen, einundfünfzig Zeilen auf zwei Blatt Papier mit vorbereiteter Unterschriftenliste.

¹¹ Viele Maler und Malerinnen benutzten das bis heute immer wieder aufgelegte Standardwerk: Doerner, Max, *Malmittel und ihre Verwendung im Bilde*, München 1922. Siehe auch:

¹² So auch: „Beckmann glaube ich dabei zu den Ausdrucks Künstlern, d. h in die Nähe von Nolde, der Brücke, Kokoschka stellen zu müssen ..“ Schmidt, Paul Ferdinand Brief vom 23. Mai 1925, Archiv der Städtischen Kunsthalle Mannheim; siehe auch: Schmidt, Paul Ferdinand, *Geschichte der modernen Malerei*, Stuttgart, 1952, 9. Auflage 1961, S.223 f.. Hans-Jürgen Buderer führt in: *Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit*“, Kunsthalle Mannheim, 1995, S.20f. an: „Beckmanns konzeptioneller Begriff der „transzendenten Sachlichkeit“ scheint .. inhaltlich die Anliegen der Neuen Sachlichkeit nicht zu treffen.“ Er fährt fort; „wie denn auch Gerd Presler in seinem Buch „Glanz und Elend der 20er Jahre. Die Malerei der Neuen Sachlichkeit“, DuMont Verlag 1993, darauf verzichtet, Beckmann in dem Kapitel „Die Hauptvertreter der Neuen Sachlichkeit“ zu erwähnen.“ So auch Anette Kruszynski, .. *den Menschen ein Bild ihres Schicksals geben*, in: Katalog Max Beckmann, Die Nacht, Düsseldorf 1997, S.29. „Der Künstler sympathisierte weder mit den Ideen des Bauhauses noch sah er sich als Angehöriger der neusachlichen Malerei, obwohl er immer wieder diesem Stilbegriff zugeordnet wurde.“

¹³ Roh, Franz, *Nachexpressionismus – Magischer Realismus, Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Leipzig 1925. Als die Galerie Neumann-Nierendorf, Berlin W 35, Lützowstrasse 32, März/April 1927 „Neue Sachlichkeit“ zeigte, schrieb Franz Roh im Katalog: „Seit etwa 1920 datieren die Anfänge einer Umstellung auf dem Gebiet neuester Malerei. Man faßt diese Erscheinung am neutralsten unter dem Begriff „Nachexpressionismus“ zusammen, womit Verbindungen nach rückwärts sichtbar werden und der Dank anklingt, den die neueste Malerei der älteren schuldet. Hiermit wird nämlich auch gesagt, dass die neue

Einstellung .. als anderes Stadium, als Verwandlung des Expressionismus selber aufgefaßt werden kann, gleichsam als Anwendung seiner Methoden auf den Selbstsinn der Objektwelt. Handelt es sich doch nicht um die Gegenständlichkeit des 19. Jahrhunderts, sondern um eine Malerei, die aus der Spannung einer abstrakten Kunst mit einer neu betonten Gegenstandswelt hervorging .. Es handelt sich um neue Festigkeit und Statik des Bildaufbaues, die sich der oft geradezu vulkanischen Dynamik voriger Kunst entgegenstellt. Es handelt sich um eine neue, geheimnisvolle Nüchternheit, um Schnittigkeit, gekappte, beinahe asketische Strenge des Bildgefüges .. Auch der Raum zeigt jene magische Wirklichkeit, in der die Außendinge eine festgegründete, mit zeichnerischen Mitteln erhärtete Existenz annehmen.“

¹⁴ Roh, Franz, *Nach-Expressionismus – Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Leipzig 1925, o.S.; Golinski, Hans Günter, *Der Rückblick nach vorn*, in: *Neue Sachlichkeit · Magischer Realismus*, bearbeitet von J. Hülsewig-Johnen, Katalog Kunsthalle Bielefeld 1990/1, S.53ff.; Seeba, Wilfried, *Franz Radziwill – Mythos Technik*, Oldenburg 2000, S. 24 ff.

¹⁵ Zutreffend urteilt Christian Lenz in: Max Beckmann, *Selbstbildnisse*, München 2000/1, S. 35: „Der „wahrste Naturalismus“ ist für Westheim die bloße Reproduktion der Natur .. Von einigen Autoren wird die neue Tendenz ausdrücklich positiv beurteilt .. Teilweise negativ wird dagegen die Entwicklung von Hartlaub gesehen, dem der metaphysische Antrieb des expressionistischen Schaffens verloren ist, dem aber die Hoffnung bleibt auf – Beckmann. „Wir warten auf einen zukünftigen, einen erlösten Beckmann.“

¹⁶ Schmied, Wieland, *Der kühle Blick. Der Realismus der Zwanzigerjahre*, in: Katalog. *Der kühle Blick*, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München 2001, S. 23

¹⁷ Poeschke, Joachim, *Der Neubeginn in Frankfurt. Beckmann in den Jahren 1915-19*, in: Katalog Frankfurt 1983, S. 25; Reinhard Spieler, Max Beckmann, 1884-1950. Der Weg zum Mythos, Köln 1994, S.83 folgert aus der Interpretation des Gemäldes „Selbstbildnis mit weißer Mütze“, 1927: „Mit dieser neuen gestalterischen Konzeption löst sich Beckmann von der „Neuen Sachlichkeit und tritt erstmals ein in den eigentlichen Diskurs mit der Moderne.“

¹⁸ Tribüne der Kunst, 1918. In einem Brief vom 13.3.1926 an Wilhelm Hausenstein äußert sich Max Beckmann dann sehr scharf: „Die Gegenständlichkeit in einer neuen Kunstform wieder zur Debatte zu stellen ist mein Anstoß gewesen .. Diesen Anstoß nun in einen neuen lebendigen Strom zu verwandeln, ist meine Lebensarbeit – Inzwischen ist dieses Prinzip vielfach aufgegriffen leider des öfteren mehr missverstanden und banalisiert wie mir lieb ist. –Anstelle des wesentlichen Gefühls für Raum und Form ist um Berlin eine teils litterarische teils vollkommen phantasielose und platte Form der Gegenständlichkeit entstanden Um München gar eine dünne und archaische, die das magere Lied der Nazarener nochmals ableiert oder die andern die mittelmäßige Codakfilme in einem trüben Rousseauaufguß bringt. Diese Strömungen zusammen mit dem öden Professorengezwinsel der Valori Plastici werden nun in diesem vortrefflichen Buch als die Ursprünge der neuen Gegenständlichkeit vorgeführt.“

¹⁹ Schick, Karin, *Die innere Natur. Zu den Bildern Franz Radziwills*, in: Katalog, *Franz Radziwill. Vom Expressionismus zum Magischen Realismus*, Ernst Barlach Haus, Hamburg 2006, S.18

²⁰ Katalog: Franz Radziwill. *Bilder, Aquarelle, Zeichnungen*, Oldenburger KV 1955, o. S.

²¹ Augustiny, Waldemar, *Franz Radziwill*, Göttingen-Berlin, Frankfurt-Zürich 1964, S. 22f.

²² Haftmann, Werner, *Verfemte Kunst. Bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus*, Köln 1986, S. 286; siehe auch Gohr, Siegfried, *Beckmanns Aquarelle und Pastelle*, in: Werkverzeichnis der farbigen Arbeiten auf Papier, Frankfurt/M. 2006, S. 19. „.. Konzept einer Kunst, die Realität und Halluzination miteinander verbindet.“

²³ März, Roland, *Idylle und Katastrophe – ApokalyptischerRaum*, in: Franz Radziwill. Raum und Haus, Katalog Franz Radziwill Gesellschaft, Dangast 1987, S.124

²⁴ Vogt, Paul, *Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert*, Köln 1989, S.181, 193; siehe auch: Bertonati, Emilio, *Neue Sachlichkeit in Deutschland*, München 1968, o.S.; Schulze, Rainer W., *Franz Radziwill – ein skeptischer Romantiker*, in: *Franz Radziwill. Der Maler*, München 1975

²⁵ Schick, Karin, *Die innere Natur. Zu den Bildern Franz Radziwills*, in: Katalog, *Franz Radziwill. Vom Expressionismus zum Magischen Realismus*, Ernst Barlach Haus, Hamburg 2006, S.10

²⁶ Schapire, Rosa, „*Franz Radziwill*“, in: Das Kunstblatt, Berlin 1921

²⁷ Niemeyer, Wilhelm, „*Über den Maler Franz Radziwill*“, in: Kündigung, Heft 3, 1921, S. 40

²⁸ Kemmler, Petra, *Franz Radziwill. Blick nach Holland*, Oldenburg 2005, S.12 ff.

²⁹ Schulze, Rainer W., *Franz Radziwill – ein skeptischer Romantiker*, in: *Franz Radziwill. Der Maler*, München 1975, S.118

³⁰ Firmenich/Schulze 346, 1930, 75x99cm, Öl auf Leinwand über Holz. Zuvor hatte er das Fischerhaus an der Sielstraße mehrfach in expressionistischer Auffassung gemalt, z.B. *Das Nachbarhaus und meines*, Firmenich/Schulze 146, 1923 (verschollen)

³¹ Firmenich/Schulze 588, 1947, 109,5x138cm, Öl auf Leinwand. Dazu: Presler, Gerd, Ernst Ludwig Kirchner , Die Skizzenbücher, Karlsruhe/Davos 1996, S. 103, Anmerk. 168

-
- ³² Brief von 8. März 1924 an Wilhelm Niemeyer in: Wietek, Gerhard, *Franz Radziwill Wilhelm Niemeyer. Dokumente einer Freundschaft*, Oldenburg 1990, S.93
- ³³ u.a. Firmenich/Schulze 167, 184, 207, 209, 212 (Oldenburger Landschaft,/Um Mitternacht/Die Zeit der Liebenden), 215, 229, 253, 255, 262, 267(Bauernhof mit schwarzem Himmel, 1925), 298, 299, 305 (Der Todessturz Karl Buchstätters, 1928), 320, 418, 428.
- ³⁴ z.B. Firmenich/Schulze 298, 318, 320, 327, 360, 409,445, 447, 545
- ³⁵ Firmenich/Schulze 212, 1924/25, 78x83 cm, Öl auf Leinwand über Holz
- ³⁶ Augustiny, Waldemar, *Franz Radziwill*, Göttingen-Berlin, Frankfurt-Zürich 1964, S. 22
- ³⁷ Beckmann, Peter (hrsg.), Max Beckmann, *Sichtbares und Unsichtbares*, Stuttgart 1965, S. 20f.
- ³⁸ Göpel 269, 1927
- ³⁹ Spieler, Reinhard, *Max Beckmann. 1884-1950. Der Weg zum Mythos*, Köln 1994, S.78f.; Fischer, Friedhelm W., *Max Beckmann*, Köln 1990, S.97f. interpretiert das Gemälde in den Beckmannschen Kategorien von Raum und Fläche, berücksichtigt dabei leider das „Zaubererlebnis, aus dem mir eine Ahnung jener vierten Dimension entsteht, die ich mit meiner ganzen Seele suche“, nicht.
- ⁴⁰ Kinkel, Hans: Begegnung mit Franz Radziwill. In: *Weltkunst* 1. März 1970, S.241-243
- ⁴¹ Augustiny, Waldemar, *Franz Radziwill*, Göttingen-Berlin, Frankfurt-Zürich 1964, S. 30
- ⁴² Herwarth Walden sprach hiervon schon 1919, in: *Die neue Malerei*, Berlin 1919, S.16. „Nachahmung ist .. nie Kunst.“ Siehe auch: Presler, Gerd, Ernst Ludwig Kirchner. *Die Skizzenbücher. „Ekstase des ersten Sehens*, Davos/Karlsruhe 1996, S.169, Anmerk. 9. Hier wird auf Lyonel Feininger verwiesen: „Die Natur schalten wir aus als „Richtschnur“ und „Vergleichsmaßstab“ für das Gestalten.“ Und auf Antoni Tapies, der darauf hinwies, die bildende Kunst habe sich „aus einer gewissen Knechtschaft befreit, ständig die sichtbare Wirklichkeit dokumentieren und illustrieren zu müssen.“ Radziwill war also nicht interessiert an „mimetischer Reduplikation“; ebenso wenig interessierte ihn der „Symbolwert der Farbe“, wie er von Franz Marc im Briefwechsel mit August Macke beschworen wird.
- ⁴³ Firmenich/Schulze 109, 1921/22, 78,5x85,5 cm, Öl auf Leinwand über Holz. Näheres auch: Weichardt, Jürgen, *Himmel und Kosmos – Der Wandel der Raumvorstellung*, in: Katalog. Franz Radziwill, *Raum und Haus*, Dangast 1987, S. 119ff.
- ⁴⁴ Haftmann, Werner, *Malerei im 20. Jahrhundert*, München 1979, S.178
- ⁴⁵ Weichardt, Jürgen, *Himmel und Kosmos – Der Wandel der Raumvorstellung*, in: Katalog. Franz Radziwill, *Raum und Haus*, Dangast 1987, S.121
- ⁴⁶ Firmenich/Schulze 357, 1930, 78,5x83,5cm, Öl auf Holz
- ⁴⁷ Katalog Franz Radziwill, Oldenburger Kunstverein 1955, o.S.
- ⁴⁸ Firmenich/Schulze 318, 327, 359, 386, 402, 462
- ⁴⁹ Firmenich/Schulze 401 ,427 ,441, 447
- ⁵⁰ Beckmann, Peter (hrsg.), Max Beckmann, *Sichtbares und Unsichtbares*, Stuttgart 1965, S. 120
- ⁵¹ Beckmann, Peter (hrsg.), Max Beckmann, *Sichtbares und Unsichtbares*, Stuttgart 1965, S. 20
- ⁵² z. B. Göpel 419, 420. In einem Brief an Minna Beckmann-Tube vom 3. September 1947 schreibt Max Beckmann während der Überfahrt nach den USA an Bord der „Westerdam“: „Seekrank bin ich bis jetzt noch nicht geworden, aber es war manchmal bedenklich lustig .. durch den Riesenschwung der *schwarzen Wellen* [kursiv vom Verf.] zu spazieren.“ Schon 1905 schrieb er (M.B. Briefe, Band I, Nr.17, S.35) an Cesar Kunwald: „Denke Dir weite große graue Strandflächen, schwarzes Meer mit wilden weißen Kämmen, wie Bardenbärte, und Felsen.“
- ⁵³ Weisner, Ulrich, *Max Beckmanns transzendente Sachlichkeit*, in: Max Beckmann, Aquarell und Zeichnungen. Katalog Bielefeld 1977, S.11
- ⁵⁴ Beckmann, Peter (hrsg.), Max Beckmann, *Sichtbares und Unsichtbares*, Stuttgart 1965, S. 120
- ⁵⁵ Beckmann, Peter (hrsg.), Max Beckmann, *Sichtbares und Unsichtbares*, Stuttgart 1965, S. 28; Am 20.12. 1945 Max Beckmann an Curt Valentin: „Willst Du das Unsichtbare kennenlernen, ergib Dich mit ganzem Herzen dem Sichtbaren – Laß Dich nicht in eine zweidimensionale Darstellung drängen, ja, versuche noch die dritte und vielleicht die vierte Dimension zu erreichen ..“ Zur Bedeutung des Raumes bei Max Beckmann siehe auch: Noll, Thomas, *Max Beckmann – Mann im Dunkeln*, in: Max Beckmann, Aufsätze, Hefte des Max Beckmann Archivs 6, München 2002, S.34f.
- ⁵⁶ Göpel 190, 1916-1918. Dazu: Spieler, Reinhard, Max Beckmann. 1884-1950. Der Weg zum Mythos, Köln 1994, S.33. „ So aber bleibt es bei der Skizze – die Apokalypse ist gedacht, das Material lässt sich *erahnen* [kursiv vom Verf.], doch ist sie (noch?) nicht Realität geworden.“
- ⁵⁷ r.u. zwischen den Figuren mit Bleistift
- ⁵⁸ Stephan von Wiese: „... vom realen Nachbild zum visionären Sinnbild,“ in: *Max Beckmann. Zeichnungen aus dem Nachlaß Mathilde Q. Beckmann*, Köln 1998, S.14
- ⁵⁹ Franz Radziwill, *Wohin in dieser Welt*, 1940, Firmenich/Schulze 486
- ⁶⁰ Franz Radziwill, *Die Welt ohne Verhältnisse*, 1947. Firmenich/Schulze 573

⁶¹ Franz Radziwill, *Der Kosmos kann zerstört werden, der Himmel nicht*, 1953, Firmenich/Schulze 673. Hier unterscheidet Radziwill zwischen „heaven“ und „sky“.

⁶² Wietek, Gerhard, *Franz Radziwill · Wilhelm Niemeyer. Dokumente einer Freundschaft*, Oldenburg 1990, S.179
