

Die Neugründung der „Künstlergruppe Brücke“ im Dezember 1920

Die herausragende Bedeutung der Künstlergemeinschaft „Brücke“ für die Entwicklung der Kunst des 20. Jahrhunderts bestimmte im Rahmen der 100. Wiederkehr ihrer Gründung Kongresse, Kolloquien und Kataloge, Ausstellungen und wissenschaftliche Veröffentlichungen. Es gab neue Einsichten zur Bedeutung der Sommeraufenthalte, prägend für den Zusammenhalt der Gruppe. Solche Tage und Wochen verbanden Kirchner, Heckel und Pechstein als Erlebnis gemeinsamer Arbeit bei Ausflügen an die Moritzburger Teiche. Ein stilles Arkadien. In der raueren Umgebung des kleinen, abgelegenen Fischerdorf an der Nordsee – Dangast – schufen Karl Schmidt-Rottluff und Erich Heckel ihre besten Arbeiten. Drei von vier Gemälden und die Hälfte aller Graphiken aus der „Brücke“-Zeit Schmidt-Rottluffs entstanden hier. Heckel erarbeitete in Dangast zwischen 1907 und 1910 fast 90 Gemälde¹. Pechsteins kurzer Aufenthalt im Sommer 1910 führte zu herausragenden Ergebnissen.²

Mit Blick auf ein an wissenschaftlichen Bemühungen reiches Jahr 2005 bleibt die Feststellung, dass kaum ein Kapitel der Kunstgeschichte intensiver erforscht ist als die Hinterlassenschaft der „Brücke“. Was bisher dennoch nicht gesehen wurde, vielleicht auch nicht gesehen werden konnte: An eben jenem, vor allem für Schmidt-Rottluff und Heckel, aber auch Pechstein und Otto Mueller so wichtigen Schaffungsort Dangast, fand das, was den Namen „Brücke“ trägt, 1920 eine Fortsetzung. Es gibt eine „Brücke“ nach der „Brücke“. In Dangast „bauten“ – nachdem die Künstlergruppe am 27. Mai 1913 ihre Auflösung mitgeteilt hatte – ehemalige Passiv-Mitglieder „weiter.“ Neue Quellenfunde führen den Nachweis, dass vor allem hamburger Sammlerkreise die Dangaster „Brücke“-Tradition mit der Gründung der Künstlergruppe Das „Ufer“ aufnahmen und fortsetzten.

Folgenreicher Fund

Im Nachlass von Franz Radziwill, archiviert in seinem Haus, Dangast, Sielstraße 3, befindet sich ein zweiseitiges, maschinenschriftliches Dokument³ mit der doppelten Überschrift: Das „Ufer“, Das „Ufer“. Eine Zeile tiefer: Programm., handschriftlich ergänzt um die zusammenfassende Überschrift: „ – Das Ufer – Programm einer Künstlergruppe 1920 [Dez]“. Niedergeschrieben in Bremen, stellen seine 51 Zeilen Grundlage und Quelle dar für die Bearbeitung einer bisher nicht gestellten Frage: Gab es Bemühungen, die „Künstlergemeinschaft Brücke“ nach ihrer Auflösung 1913 fortzuführen?⁴ In diesem Dokument, – hier erstmals veröffentlicht – ist ausdrücklich davon die Rede, „weiter[zu]bauen, was uns die „Brücke“ überlassen hat.“ Dieses „Weiterbauen“ beginnt sehr direkt mit der Namensgebung Das „Ufer“. Sie führt in Form und Inhalt das „Signet“ (von 1905) und das „Programm“ der „Künstlergruppe „Brücke“ (von 1906) fort⁵: Die doppelte Überschrift hebt „Ufer“ durch Anführungszeichen heraus, trennt „Ufer“ von seinem Artikel Das. Die Autoren erreichen damit dieselbe artikelfreie, zweiseilbige Form wie „Brücke“. Und auch inhaltlich nimmt „Ufer“ die Substanz des Gründungsgedankens und der Namensfindung „Brücke“ von 1905 auf. Erich Heckel berichtete 1958/59 im Rückblick: „Wir haben natürlich überlegt, wie wir an die Öffentlichkeit treten könnten. Eines Abends sprachen wir auf dem Nachhauseweg wieder davon. Schmidt-Rottluff sagte, wir könnten das „Brücke“ nennen – das sei ein vielschichtiges Wort, würde kein Programm bedeuten, aber gewissermaßen von einem *Ufer* [kursiv vom Vf.] zum anderen führen.“⁶ Kirchner bestätigte später: „Schmidt-Rottluff .. fand .. den Namen Brücke.“⁷

Der Gedanke, das Wesentliche an einer Brücke sei, dass sie von einem Ufer zum anderen; dass eine Brücke vor allem auch zu neuen Ufern führe, wird aufgegriffen. Das kann nur jemand, der die Zusammenhänge kennt; der möglicherweise daran beteiligt war. Das trifft auf Schmidt-Rottluff zu und auf solche, die als passive Mitglieder und Sammler um alle

Geschehnisse wussten.⁸ Es ist deshalb zu fragen, ob er und sie direkt oder indirekt an diesem Ufer-Dokument mitwirkten.

Der Text beginnt – vergleichbar dem „Programm der „Brücke“ von 1906 – mit „orkanartigen“ Vorwürfen gegen die Zeit. „Individualität“ habe die gegenwärtige Kunst mit „einem konstruktiven, mechanischen, ungeistigen Manierismus überwuchert“. Dieser Individualität fehle „jedes ernste Schaffen.“ Dann wird die eigene Position umrissen: „Wir wollen uns widersetzen. Wir verlangen Form, Farbe und Linie, das Fundament der Malerei. Wir verlangen eine Architektur, die heute .. [ihre] Harmonie verloren hat.“ Es folgen ein kunsthistorischer Rückgriff auf Piero della Francesca⁹ und ein Seitenhieb auf Franz Marc. Danach werden die eigenen Herkünfte benannt: „Wir wollen auf dem weiterbauen, was uns die „Brücke“ hinterlassen hat .. Mit dem Weiterbau der „Brücke“ soll es nun nicht heissen, Epigonen zu werden, sondern aus ihr [„Brücke“] eine Schule werden zu lassen.“ Es geht mithin nicht darum, die künstlerischen Entscheidungen der „Brücke“ identisch fortzuführen. Es geht um eine sich entwickelnde Kontinuität; um eine „Schule“ ohne epigonale Abhängigkeiten, die gleichwohl weiß, woher sie kommt. Wie das aussehen kann, wird in drei Punkten und einer Zusammenfassung dargelegt.

Der 1. Punkt spricht von der „Form, in der Schmidt-Rottluff „Offenbarer“ sein könnte. Damit legen die Verfasser¹⁰ fest, dass die Künstlergruppe Das „Ufer“ sich aus Quellen speist, die bei Schmidt-Rottluff aufbrachen.

Was 2. die Farbe betrifft, kommt es zu detailreichen Ausführungen. Zunächst wird festgehalten, dass die Farbe „bei den Leuten der „Brücke“ eine ungemein intensive Steigerung erfahren hat.“ So kann nur jemand sprechen, der mit der Entwicklung vertraut ist. Dieses Vertrautsein spricht auch aus den nächsten Zeilen: Es ist die Rede von maltechnischen Problemen, in denen „Brücke“ zu eigenen Lösungen fand, die Das „Ufer“ aber nicht übernehmen, sondern „weiterbauen“ wird.

Punkt 3. behandelt wiederum eine maltechnische Frage. Diesmal geht es um den Gebrauch von Firnis¹¹, der „zu vermeiden ist“ – ein Grundgesetz der „Brücke“ – weil ein Firnis „jeder Farbe die Festigkeit und Wärme nimmt, und ihren Fluss zu Glass macht, starr, empfindungslos.“¹²

Schwerer verständlich ist der folgende, zusammenfassende Abschnitt, in dem die Verfasser darlegen, was die „neue Klasse“ ausmacht. Der Text verdeutlicht, dass die Organisation des Bildes vor allem der Farbe anvertraut wird. Aus ihr ergebe sich Linie, Form, Komposition, Harmonie. „Die Farbe ist eine grenzenlose im Bilde. Doch ist ein Kontrast in sich zusammenfallender Farben der beste Weg zur Komposition und Harmonie, ein fassbarer Punkt, in der Eigenart der Schwingungen, Ruhe und Erregung des geführten Pinsels zu finden, durch die ein grosser und sicherer Weg führt, im Bild einzudringen.“

Der Satzsatz des Dokuments führt in die Gegenwart des Jahres 1920, fordert auf, über den Themenkreis der „Brücke“ hinaus neue Bildgegenstände zu erschließen: Gaslaternen, Automobile, Flugzeuge, Dampfer.¹³

Es folgen Ortsangabe, Datierung und eine vorbereitete Unterschriftenliste mit sieben Zeilen. Diese nach juristischen Vorgaben getroffene Einteilung lässt den Schluss zu: Das gesamte zweiseitige, maschinengeschriebene Dokument ist als Gründungsurkunde, als „Programm“, als Satzung konzipiert.

Aber: Aus welchem Anlass entstand das „Programm der Künstlergruppe Das „Ufer“? Wer hat es verfasst?

Einige Anhaltspunkte liefert das Dokument selbst. Es nennt Namen: Karl Schmidt-Rottluff, die „Brücke“, Piero della Francesca und Franz Marc. Es nennt den Ort und das Datum seiner Niederschrift: Bremen Dez. 1920. Damit sind Zusammenhänge angedeutet. Sie führten beim Autor zu intensiver Archivarbeit und zu der Frage: Gibt es weitere Dokumente aus dem Umkreis der „Brücke“, die in einem inhaltlichen und zeitlichen Zusammenhang mit dem „Programm der Künstlergruppe „Ufer“ stehen?

1. Karl Schmidt-Rottluff und die „offenbarte“ Form

Der unmittelbare Bezug der neuen Künstlergruppe zur „Brücke“ verläuft über die Person und das Werk von Karl Schmidt-Rottluff. Er stiftete das vielschichtige Wort BRÜCKE und ist, was ihren Weiterbau zu einer „Schule“ betrifft, in Sachen „Form“ der „Offenbarer“. Nicht Kirchner, Heckel oder Pechstein sind die Anknüpfungspunkte, welche eine Kontinuität von „Brücke“ zu „Ufer“ schaffen, sondern Schmidt-Rottluff. Der weltanschaulich besetzte Begriff „Offenbarer“¹⁴ verstärkt diese Sicht, beschwört seine wegweisende Schöpfergestalt.

Auffällig: Kaum mehr als einige Wochen nach der Niederschrift des „Programms der Künstlergruppe Das „Ufer“ hielt der Kunsthistoriker Dr. Wilhelm Niemeyer am 5. Februar 1921 einen Vortrag im Kunstbund Hamburg: „Der Maler Karl Schmidt-Rottluff.“ Der Text erschien in der Zeitschrift „Kündung“¹⁵. Er enthält die folgende Passage: „.. Kunst ist für Schmidt-Rottluff unbedingte malerische Anschauung .. Sie ist ihm Seinsdeutung durch Form¹⁶ .. Er hat den Sinn für Stil, für das Eigenleben, Wuchsleben des Stiles als der großen *Offenbarung* [kursiv vom Verfasser] der Seele in den Zeiten ..“

Niemeyers Text weist Parallelen auf zum „Programm Das „Ufer“: Hier „das Gefühl für Form .. als der großen Offenbarung“, dort „die Form, in der Schmidt-Rottluff der Offenbarer sein könnte.“ Zudem begegnet in beiden Dokumenten eine nahezu identische Wortfolge: In seinem Vortrag spricht Wilhelm Niemeyer von „*Verlangen nach Form.*“ [kursiv vom Verfasser]. Im Programm der Künstlergruppe Das „Ufer“ von: „*Wir verlangen nach Form, ..*“ [kursiv vom Verfasser]

Im Wort „Form“¹⁷ verdichten sich für Wilhelm Niemeyer typische Aussagen. „Form“ gehört zu seiner Terminologie, enthält viel Spezifisches von dem, was er als Kunsthistoriker zu sagen hat. Wenn es in beiden Texten¹⁸ schlüsselwortartig und inhaltsgleich benutzt wird, dann bedeutet das: Die Parallelen zwischen dem „Programm der Künstlergruppe Das „Ufer“ Dezember 1920 und dem Vortrag vom 5. Februar 1921 legen nahe, hinter beiden Texten denselben Verfasser zu vermuten: Wilhelm Niemeyer.

2. Piero della Francesca und das Fundament der Malerei

Die Erwähnung des italienischen Früh-Renaissancemalers Piero della Francesca (ca. 1415-1492) steht für den/die Autor/en des „Programms der Künstlergruppe Das „Ufer“ in einem bestimmten Zusammenhang: „Wir verlangen Form, Farbe und Linie, das Fundament der Malerei. Wir verlangen eine Architektur, die heute zu uns die Harmonie verloren hat. Dieses ist ein Hauptpunkt, zu der ebenso die Maler der Gotik und Renaissance greifen mussten, um ihr Form- und Farbempfinden zu strukturieren (siehe den Maler Piero della Francesca).“ Er/Sie nimmt/nehmen den italienischen Maler zum Zeugen für das „Fundament der Malerei“ aus „Form, Farbe und Linie“, für „eine Architektur“ der Bildzusammenhänge.

Ebendieser Gedanke findet sich in einer Rede, die Wilhelm Niemeyer am 14. Januar 1921 bei der Eröffnung des Kunstbundes Hamburg hielt: „Über die Malerei der Gegenwart.“ Er spricht von den geistigen Voraussetzungen und Herkunft, die heutiges Kunstschaffen ermöglichen. Er kennzeichnet die Gotik und umreißt die Wende zur Renaissance mit den Worten: „Alle Großen der Renaissancemalerei, von Mantegna über *Piero della Francesca* [kursiv vom Verfasser] über Lionardo und Michel Angelo .. haben den Quell ihrer künstlerischen Form in immer neuen Gestaltungen des malerischen Tiefenraumes.“ Für Wilhelm Niemeyer begann „die Abscheidung der Bildgestalt aus dem Geistesraum der Kirche [Gotik], ihre Überpflanzung in einen eigenen, in sich geschlossenen Bildraum“ mit Giotto. Ihm folgten in der Vervollkommnung der Perspektive – der „Gestaltung des malerischen Tiefenraumes“ – Masaccio, dann Mantegna und Piero della Francesca.¹⁹

Festzustellen ist: Beide Texte, sowohl das „Programm der Künstlergruppe Das „Ufer“ als auch der Vortrag „Über die Malerei der Gegenwart“ entstanden Ende 1920/Anfang 1921. Sie nennen Piero della Francesca als Gewährsmann, der um die Bedeutung von Form, Farbe, Linie, Architektur des Bildraums und seiner perspektivischen Strukturierung wusste. Die Parallelen sind belegt. Sie weisen auf den Kunsthistoriker Wilhelm Niemeyer.

3. Franz Marc und die „BRÜCKE“-Tradition

Ein wenig überraschend kommt im Text des „Programms der Künstlergruppe Das „Ufer“ der Name Franz Marc vor. Der Grund wird deutlich herausgestellt: Der Autor betont, dass die Künstlergruppe „auf dem weiterbauen“ wolle, „was uns die " B r ü c k e " überlassen hat“, um dann fortzufahren: „Leider hat sie [die Möglichkeit des Weiterbauens] uns M a r c in der Malerei nicht gegeben ..“ Damit ist gesagt: Das geistige Fundament von Das „Ufer“ leitet sich ab aus dem, was „Brücke“ schuf, nicht aus dem, wofür Marc steht. Diese Klarstellung lässt fragen: Wem ist daran gelegen, die „Brücke“ herauszuheben und sie gegen Marc abzugrenzen, dessen „letzte Arbeiten .. leider“ nicht den Nachweis führen, traditionsstiftend zu wirken ?

Um diesen Zusammenhang verstehen zu können, ist es nötig, ein Ereignis – genauer: eine in mehreren bisher unbekanntenen Briefen²⁰ geführte Auseinandersetzung – aus dem Jahr 1912 einzubeziehen. Franz Marc hatte von einem leitenden „Herrn Dr.“ des „Sonderbundes“ zwei Briefe erhalten, in denen er um Mitarbeit gebeten wurde. Am 15. VII. 12 schrieb er: „Sehr geehrter Herr Dr. besten Dank für Ihren 2. ausführlichen Brief vom 12. VII. .. [Es] ist für uns außerordentlich schwer, ganz klar in die Verhältnisse des ganzen Sonderbundunternehmens zu sehen. Seien Sie und die anderen Herren meiner freudigen Mitarbeit gewiss, wenigstens will ich den aufrichtigen Versuch dazu machen .. Mit höflichstem Gruß sehr ergb. FMarc.“ Seine Antwort fiel also eher zurückhaltend aus. Unter Bezug auf einen „1. ausführlichen Brief“ [vom 3. VII.] schrieb Franz Marc am 13. Juli mit dem Absender: Sindelsdorf b. Penzberg Oberbayern einen weiteren Brief: „Sehr geehrter Herr Dr. ich finde heute .. Ihr Telegramm vor, das mich sehr überrascht hat bereits wie der Inhalt Ihres freundlichen Schreibens vom 3. VII. Wie ich Ihnen schon telegraphierte, bin ich bereit, an den Arbeiten der Kunstkommission teilzunehmen .. Sich schriftlich über den Vorbehalt des gegenseitigen Einverständnisses, den ich im Telegramm erwähnen musste, zu unterhalten, erscheint mir nicht gut möglich; um so freudiger begrüße ich Ihren Vorschlag eines .. Zusammenkommens im Sommer .. Nun hoffe ich auf ein Wiedersehen hier mit den verbindlichsten Grüßen Ihr sehr erg. Franz Marc.“

Es ist davon auszugehen, dass dieses „Zusammenkommen im Sommer“ nicht stattfand, denn am 9. X. 12. schrieb Franz Marc aus Bonn, Kornheimerstr. 88: „Sehr geehrter Herr Dr. ich bin bis Mitte nächster Woche hier am Rhein; wenn Sie in dieser Zeit ein Zusammentreffen für dienlich halten, stehe ich gern zu Ihrer Verfügung. Die ganze Angelegenheit scheint mir ja freilich noch nicht spruchreif; meinen sehr persönlichen Standpunkt teilte ich in einem Gespräch Frl. Dr. Schapire mit; ich nehme an, daß Sie darüber unterrichtet sind zu unser beider Verständigung. Mit den höflichsten Empfehlungen Ihr sehr ergb. FMarc“.

„Die ganze Angelegenheit“, - es handelt sich um Franz Marcs Mitwirkung im „Sonderbund“ – hält der Künstler für „freilich noch nicht spruchreif“, zumal er über seinen „persönlichen Standpunkt“ in dieser Sache mit Frl. Dr. Rosa Schapire sprach, die „Sie, wie ich annehme, zwischenzeitlich unterrichtet hat.“ In diesem Gespräch mit der hamburger Kunsthistorikerin muss Franz Marc, wenn auch höflich, so doch endgültig, die Gründe vorgetragen haben, die ihn an einer Mitarbeit im „Sonderbund“ hindern. Darauf nimmt ein Brief Bezug, den „Herr Dr.“ Wilhelm Niemeyer – und damit ist geklärt, an wen sich Franz Marc wandte, als er die Anrede: „Sehr geehrter Herr Dr.“ benutzte – am 26. Oktober 1912 an Franz Marc sandte: „Sehr geehrter Herr Marc ! Es wäre unaufrichtig, wenn ich Ihnen nicht mein lebhaftes

Bedauern darüber ausspräche, dass Ihr Entschluss verneinend ausgefallen ist. Denn der Antrag des Sdb. [Sonderbund] an Sie und die andern Vertreter der jüngsten Künstlergruppen geht ganz auf meine Anregung zurück .. Aber „Legalität“ hat Ihr Entschluss, da es sich ja um rein private und persönliche Verhältnisse handelt, selbstverständlich. Auch kommt Ihre Absage uns ja nicht unerwartet. Herr August Macke konnte uns bereits im Juli mitteilen, dass Ihr Entschluss so ausfallen würde.“ Im weiteren macht Wilhelm Niemeyer in einem vierseitigen Brief den Versuch, Franz Marc doch noch zu gewinnen: „Es ist mir .. bisher nicht gelungen, Ihnen die besondere Lage und Aufgabe [des] Sdb .. verständlich zu machen. Ich suche die Schuld in der Haltung meiner Darstellung.“ Er fasst alle Argumente zusammen: „Sie werden mit mir in der Ansicht übereinstimmen, dass es eine Zeiterwünschbarkeit war, der jüngsten Entwicklung unserer Malerei grössere und allgemeinere Ausstellungsmöglichkeiten zu schaffen. Die jüngeren Künstlergruppen haben von sich aus einen Zusammenschluss .. vielleicht nicht gesucht, jedenfalls nicht herbeigeführt. Das erscheint dem von Aussen Zuschauenden auch völlig begreiflich. Welcher innere Anlass sollte Künstler wie Nolde und Kandinsky zusammenführen ? Sie selbst haben, wie mir Frl. Dr. Schapire mitteilte, als Sie sich über die norddeutschen Künstler orientierten, Schmidt-Rottluff übergangen, den wir für das stärkste Talent der „Brücke“ halten.“ Wilhelm Niemeyer beschwört Marc geradezu, bittet ihn, seine Bedenken zurückzustellen: „Als wir also Sie, Herrn Emil Nolde und Herrn Schmidt-Rottluff baten, uns als Vertreter des „Blauen Reiter“, der „Neuen Secession“ und der „Brücke“ Ihre Mitarbeit zu schenken .. war nicht beabsichtigt, die Herren zu Juroren über die Künstler anderer Gruppen zu machen.“ Dann fasst er das Anliegen seines vierseitigen Briefes zusammen: „Mit dem allem versuche ich nicht, Sie nachträglich umzustimmen. Denn auf jeden Fall ist eine Mitarbeit, wie wir sie hofften, nicht ohne reines Vertrauen möglich. Und dies Vertrauen zu unseren Absichten und den Personen, von denen diese Absichten ausgehen, haben Umstände, die uns unkontrollierbar sind, zu gewinnen Sie abgehalten. In besonderer Hochachtung Ihnen ergeben W. Niemeyer.“²¹

Dieser Brief, der trotz aller höflichen Zurückhaltung, einen Mangel an Vertrauen und Vorbehalte gegen andere Künstler bei Franz Marc als Grund der Absage für eine Mitarbeit im „Sonderbund“ vermutet, ja unterstellt, löst bei diesem eine heftige Reaktion aus: „Sehr geehrter Herr Dr. nehmen Sie meinen höflichsten Dank für Ihr Schreiben. Was Sie mir zur „Verständigung“ in Ihrem Brief auseinandersetzen, ist ja dasselbe, was auch Ihre früheren Briefe enthielten u. dessen objektive Richtigkeit ich niemals bezweifelt habe. Seien Sie auch versichert, dass „persönliche“ Gründe, wie Sie sie andeuten, mich niemals von einer Mitarbeit abhalten würden; ich bin in dieser Beziehung wirklich sehr intangibel [unberührbar], so wie mich auch noch die ganzen internen Angelegenheiten des Sonderbund wirklich nicht interessieren. Ich hoffte, durch den Hinweis auf mein Gespräch mit Frl. Dr. Schapire meine Gründe der Zurückhaltung genügend angedeutet zu haben u. bedaure, dass Sie mich durch Ignorierung derselben zu einer offeneren Äußerung zu nötigen scheinen. Mir persönlich scheint es als ein Unding, als Maler in dem Düsseldorfer Malerkreis als Juror tätig zu sein. Ich fühlte das schon im Frühjahr, sagte es Dr. Schapire u. wurde durch die Besichtigung der .. rheinischen Kunst in der Sonderbundaustellung darin so bestärkt, dass ich einer Zusammenarbeit unbedingt aus dem Wege gehen muß .. mit herzlichem Gruß ergb. F.Marc.“

Damit war der Vorstoß von Wilhelm Niemeyer pariert. Diese Auseinandersetzung mit Franz Marc aber hat Wilhelm Niemeyer durch Jahre nicht vergessen (können). Ihm bedeutete die Idee des „Sonderbundes“ viel; zählte doch seine Gründung zu den bleibenden Verdiensten; die Präsentation der Sonderbund-Ausstellung 1912 in Köln (u. a. Munch, Picasso, Cezanne, van Gogh) zu den großen Ereignissen und Leistungen seines Lebens. Auch dass Franz Marc Karl Schmidt-Rottluff im Gespräch mit Dr. Rosa Schapire „übergang“, muss ihn getroffen haben. Acht Jahre später stieg das Erlebte in ihm auf. Als es Ende 1920 zu einer Neubelebung der „Brücke“-Tradition kam und ein „Programm“ die Ziele der „Künstlergruppe Das „Ufer““ formulierte, floßen die für Wilhelm Niemeyer bitteren Erfahrungen mit Franz Marc in den

Text ein. Er widerspricht erneut dem „Übergehen“ Schmidt-Rottluffs durch Franz Marc und stellt seine Überzeugung: „Schmidt-Rottluff, den wir für das stärkste Talent der „Brücke“ halten“ dagegen. Im „Programm“ bezeichnet er deshalb Schmidt-Rottluff als „Offenbarer“, die „Brücke“-Tradition als solche, die es gilt, „weiterzubauen“. Und im gleichen Atemzug – das ist bei der unvergessenen Situation von 1912 nicht verwunderlich – spricht er Marcs Malerei eine weiterwirkende Perspektive ab: „Leider hat sie [die Tradition] uns Marc in der Malerei nicht gegeben.“

Damit wirft der Briefwechsel zwischen Franz Marc und Wilhelm Niemeyer aus dem Jahr 1912 ein erhellendes Licht auf das „Programm“ der „Künstlergruppe Das „Ufer““. Er klärt, warum der Name Franz Marc genannt wird.²² Er klärt auch, warum Karl Schmidt-Rottluff in nachhaltiger Weise herausgehoben wird. Und schließlich klärt er, wer an der Niederschrift des „Programms“ der „Künstlergruppe Das „Ufer““ beteiligt war: Wilhelm Niemeyer.

Franz Marc fiel am 4. März 1916 bei Verdun. Damit gab es im Dezember 1920 nur einen, der von der Kontroverse im zweiten Halbjahr 1912 wissen konnte: Wilhelm Niemeyer.

4. Die Künstlergruppe Das „UFER“ und die Überwindung des Individualismus

„Orkanartig hat sich die Individualität zu einem konstruktiven, mechanischen, ungeistigen Manierismus“ entwickelt, und „die Gegenwart unserer heutigen Kunst überwuchert, in der .. jedes ernste Schaffen zu fehlen scheint. Unter ihm [dem Individualismus] verbirgt sich, für das Volk nicht sichtbar, der Nichtskönner.“ Mit diesen Worten²³ beginnt das „Programm“ der „Künstlergruppe Das „Ufer““.

Dieselbe Charakterisierung des Begriffes Individualität/Individualismus begegnet im Text der Rede: „Über die Malerei der Gegenwart“, die Wilhelm Niemeyer bei der Eröffnung des Kunstbundes Hamburg am 14. Januar 1921 hielt.²⁴ „Unser Gemeinschaftsgefühl: in der Epoche der Millionen und des sozialen Gedankens atmet es gleichsam in einem anderen Raum als bislang .. Stärker wird .. der Einzelne an das Leben und den Geist der Gemeinschaft gebunden sein, .. Fehlen wird ihrem Sein der Wesenszug, der den Menschen der letzten Vergangenheit höchster Wert war, der betonte und bewusste *Individualismus* [kursiv vom Verfasser]. Geschieht aber damit Absage dem unbedingten wirtschaftlichen *Individualismus* [kursiv vom Verfasser] der bestehenden Zeit, so treten wir in eine neue Epoche. Hier strahlen unsere Einsichten über die neue Kunst ..“ Wilhelm Niemeyer sieht die Aufgabe der Kunst in der Überwindung des Individualismus und der Schaffung „eines Geistraums, der uns und alle Dinge aneinander bindet. Und mit solcher Schauung ist Kunst unserem Tage .. sichtbar lebender Ausdruck vom Sinn unserer Zeit ..“ In dieser programmatischen Rede vor den Mitgliedern des neugegründeten Kunstbundes Hamburg, der die überragenden Köpfe der Stadt Hamburg und Deutschlands²⁵ – darunter Karl Schmidt-Rottluff als einzigem „Brücke“-Gründungsmitglied und zehn Passiv-Mitglieder, sowie zahlreiche Sammler der „Brücke“ – zusammenführte, werden mit Blick auf das Thema: „Individualismus und Gemeinschaft“, festumrissene Werte vertreten. Sie haben etwas zu tun mit einer „neuen Epoche“ und mit einer „neuen Kunst“ – und es sind dieselben, die im „Programm“ der „Künstlergruppe Das „Ufer““ aufgeführt sind. Damit liegt ein weiterer Nachweis vor, dass das „Programm“ der „Künstlergruppe Das „Ufer““ maßgeblich von Wilhelm Niemeyer formuliert wurde. Und: Es deutet sich an, dass die „Künstlergruppe Das „Ufer““ Rückhalt findet im „Kunstbund Hamburg“ mit insgesamt 168 Mitgliedern – darunter der damals gerade fünfundzwanzigjährige Franz Radziwill.

5. Das „Ufer“ und die sich wandelnde Kontinuität zum Programm der „Brücke“

Die Schlusszeile des „Programms“ der „Künstlergruppe Das „Ufer“ lautet: „Unser Leben ist die Gegenwart, und [es] haben Gaslaternen, Automobile, Flugzeuge und Dampfer eine sehr große Berechtigung zum Motiv zu werden.“

Damit wird – eine markante Parallele – das erklärte Ziel des von Wilhelm Niemeyer maßgeblich initiierten „Kunstbundes Hamburg“ aufgenommen: „Der Kunstbund will dazu helfen, das künstlerische Schaffen der Gegenwart und die geistige Kunstteilnahme in lebendigem Zusammenhang zu halten.“ Die Kunstbundeszeitschrift „Kündung“, herausgegeben von Rosa Schapire und Wilhelm Niemeyer, versteht sich als „Zeitschrift, die .. der Kunst .. der Gegenwart dienen wird.“ Das Satzungsziel des Kunstbundes, die Ausrichtung der Zeitschrift „Kündung“ und das „Programm“ der „Künstlergruppe Das „Ufer“ akzentuieren Gegenwart mit Bildgegenständen, die eine völlig neue Aktualität besitzen. Sie beleuchten und beschleunigen: „.. [Wir] haben Gaslaternen, Automobile, Flugzeuge und Dampfer.“²⁶ Für Maler besitzen diese Neuerungen „eine sehr große Berechtigung zum Motiv zu werden.“ Auffällig ist: In den Gemälden und Aquarellen Franz Radziwills begegnen diese „Motive“ schon ab 1919. Gaslaternen – kein Motiv aus dem Kanon der „Brücke“ – finden sich in „Russische Landschaft mit Juden“²⁷, „Spaziergang am Stadtrand“²⁸ und „Elbtunnel“²⁹. Automobile³⁰, Schiffe, Dampfer, Züge³¹ und auch Telegraphenmasten³², Motorräder³³ und Eisenbahnschienen³⁴ gehören zu seinem Bildarsenal, in dem er veranschaulicht, wie sehr technische Erfindungen das Zusammenleben der Menschen und die Raumvorstellungen der Malerei verändern. Als Wilhelm Niemeyer den Vortragstext und das Programm der Künstlergruppe „Das „Ufer““ formulierte, standen ihm die bildnerischen Konkretionen Radziwills vor Augen. Später, 1955, wird er zusammenfassen: „.. in unserem Jahrhundert durchstieß die moderne Technik diesen Höhenraum der Erde, Masten der Hochspannungen stiegen höher auf als die Kirchtürme, Flugzeuge durchdrangen den ganzen Landschaftsraum, der nun zur Bahn der Flüge und zum Schallraum der Motoren wurde. Franz Radziwill war der erste Maler, der diesen neuen Erdraum gewährte und malte. Sein Bild wurde Erschauung dieses entgotteten Raumes. So steht sein Landschaftsbild in der Geschichte der Malerei als eine völlig neue Sicht.“³⁵ Für Wilhelm Niemeyer ist die Neugründung der „Brücke“ als „Ufer“ weiterlaufende Zeit und ihre künstlerische Gestaltung. Das ereignet sich in den Arbeiten des jungen Radziwill.

6. Das Programm „Das „Ufer““ und seine Autoren

Als Abfassungsort des „Programms“ der „Künstlergruppe Das „Ufer““ erscheint: „Bremen, im Dezember 1920.“ Da die bisher gefundenen Unterlagen Wilhelm Niemeyer als Autor ausweisen, sollte man Hamburg als Abfassungsort erwarten. Wenn Bremen genannt wird, muss ein Zusammenhang vorliegen, der die alleinige Autorschaft Niemeyers ergänzt und andere Personen, die nicht in Hamburg wohnen, einbezieht. Es gibt gute Gründe, davon auszugehen, dass Franz Radziwill³⁶, der im Dezember 1920 in Bremen wohnte, und Dr. Ernst Beyersdorff im nahen Oldenburg beteiligt sind.

Die praktischen Hinweise über den Gebrauch der Farbe in „2.“; über Malgrund und Firnis in „3.“ dürften Radziwill zuzurechnen sein. Er schrieb 1921 über die Bedeutung des Malwerkzeuges Pinsel: „.. aber da kommt der Pinsel jetzt mir in die Hand da ist Feuer und Feind in die Landschaft gefahren .. Es ist das herrlichste im Leben glaube ich, das uns solches gibt: einmal beide Hände in der Hosentasche und einmal beide Hände voll Pinsel und Farbe.“³⁷ Dieser Gedanke begegnet ebenso im „Programm Das „Ufer““, wenn dort von „Schwingungen, Ruhe und Erregung des geführten Pinsels“ gesprochen wird. Zudem: Radziwill hatte Wilhelm Niemeyer im Herbst 1920 in Hamburg bei dem Galeristen Peter Lüders kennen gelernt. Niemeyer lud ihn zu sich ein. Diese Begegnung muss für beide unerwartet verlaufen sein, denn sie wurde zum Beginn einer Freundschaft von außergewöhnlicher Tragweite. Daran erinnert der erste Brief, den der gerade

fünfundzwanzigjährige Radziwill (6.2.1895) an den fast doppelt so alten Kunsthistoriker (11.6.1874) richtet: „Lieber Herr Niemeyer! .. Jener Tag wo ich bei Ihnen war scheint Erinnerung für mich und Sie zu bleiben. Die Ecke Ihres Zimmers wo wir uns unterhielten ist mir lieb geworden .. Möge alles so werden, dass wir uns das Leben ergänzen und erstärken zu dem wir uns als Menschen gebrauchen ..“³⁸ Niemeyer bezieht den jungen Künstler von nun an in seine Pläne ein und gewinnt auch Rosa Schapire. Sie schreibt einen ersten Aufsatz über Franz Radziwill im „Kunstblatt“³⁹. Er selbst äußert sich in der März-Ausgabe 1921 der „Kündung“. Er gibt ihm den Auftrag, für deren Gestaltung ein Gedicht von Karl Lorenz in Holz zu schneiden. Zudem kann er seine Verbindung zu Emil Waldmann⁴⁰, Studienfreund und Direktor der Bremer Kunsthalle, für Radziwill nutzen. Im Januar/Februar 1921 sind Arbeiten Radziwills in der Bremer Kunsthalle zu sehen, und als die „Hamburger Sezession“ am 16. Januar 1921 eine Ausstellung eröffnet, werden fünf Leihgaben aus dem Besitz von Wilhelm Niemeyer gezeigt: Drei von Radziwill, zwei von Schmidt-Rottluff. Wenig später hängen im „Kunstbund Hamburg“⁴¹ mehrere Arbeiten. Möglicherweise sorgte Niemeyer auch dafür, dass Radziwill zusammen mit Heckel, Pechstein und Karl Schmidt-Rottluff⁴² in Amsterdam, mit Otto Mueller und wiederum mit Schmidt-Rottluff in der Galerie Heller⁴³ in Berlin ausstellen konnte. Er selbst erwirbt ein erstes Werk. Am Heiligen Abend 1920 schreibt er dazu: „Lieber Herr Radziwill! .. Eine ganz große Freude ist es mir, zum Fest die „Lampen“⁴⁴ bei mir zu haben. Das Bild ist uns allen ein großes Erlebnis. Es hängt schön mit Schmidt-R. zusammen .. Über den Kauf möchte ich im Januar, wenn meine Gehaltszahlung geschieht und falls sie geschieht, mit Ihnen sprechen.“⁴⁵ Wie eng für ihn die „Brücke“-Tradition – hier vor allem in den elf Gemälden Schmidt-Rottluffs aus seinem Besitz – und das Werk Radziwills zusammengehörten, zeigt sich daran, dass er beide Künstler Ende April zu sich einlud „zum gemeinsamen Tee.“

In dieser Zeit, als sich die Verbindung Niemeyer-Radziwill zu einer tiefen „Ergänzung und Stärkung, zu der wir uns als Menschen gebrauchen“, ausgestaltete, wurde in Bremen die Ausstellung „Munch und die Künstler der „Brücke““ gezeigt. „Hier sollte Rechenschaft abgelegt werden über das graphische Schaffen jener Künstlergruppe „Brücke“, die sich im Jahre 1906 als Pioniere einer neuen Richtung in Dresden zusammengeschlossen hatten und die heute noch als die interessantesten Persönlichkeiten des Expressionismus gelten. Eine gewählte Auslese von Blättern Noldes, Pechsteins, Heckels, Kirchners, Schmidt-Rottluffs und Otto Müllers gab eine Bilanz. Ihrer künstlerischen Leistung und brachte aufschlussreiche Beziehungen zu dem Schaffen des großen norwegischen Ahnherrn der modernen Bewegung Edvard Munch, dessen Arbeiten dem Bestand des Kupferstichkabinetts entnommen waren.“⁴⁶

Niemeyer und Radziwill besuchten gemeinsam die Ausstellung. Und ein weiterer Besucher, Dr. Ernst Beyersdorff aus dem nahen Oldenburg, Passiv-Mitglied der „Brücke“⁴⁷, reist nach Bremen. In den „Oldenburger Nachrichten“⁴⁸ berichtet er über das Ereignis und bezeichnet die „Brücke“ als die „eigentliche Phalanx deutscher Kunst des 20. Jahrhunderts.“ Dann geht der Jurist näher auf Schmidt-Rottluff und dessen dangaster Wurzeln ein. „.. auf den Saal Schmidt-Rottluff sei hingewiesen, den letzten und stärksten .. Wer die Anfänge dieses großen Künstlers zuerst in Dangastermoor und dann in Dangast miterlebt hat und zu den wenigen gehörte, die ihm schon damals Gefolgschaft⁴⁹ leisteten, den kann nur mit tiefer Befriedigung erfüllen, welche Reife und Abgeklärtheit er jetzt erreicht hat ..“ Dann schließt er mit einem kühnen Ausblick: „[Es] werden dereinst .. begeisterte Kunstfreunde nach Dangast pilgern und sich die Stätte zeigen lassen, wo er mit den gleich gesinnten Freunden, mit Heckel und zeitweise auch mit Pechstein, gearbeitet und zuerst sich selbst gefunden hat.“

Diese Bemerkung zeigt, dass Dangast für Ernst Beyersdorff kein abgeschlossenes Kapitel darstellt. Er hält eine Fortsetzung der Dangaster „Brücke“-Tradition durch „begeisterte Kunstfreunde“ für möglich. Dieser Gedanke verbindet ihn mit Wilhelm Niemeyer. Auch er stellte sich einen „Weiterbau“ der Brücke-Überlieferung nicht in Dresden oder Berlin vor. Die Sammler und passiven Mitglieder in Hamburg, Bremen und Oldenburg denken an Dangast.

Mit der bremer „Munch-Brücke“ Ausstellung konkretisierte sich diese Perspektive. Es entstand in Zusammenarbeit mit Franz Radziwill ein „Programm,“ fast möchte man sagen: Eine Vision. Niemeyer und Beyersdorff wussten, wovon sie schrieben. Sie hatten alles, was „Brücke“ und vor allen Schmidt-Rottluff betraf, von Anfang an miterlebt. Beyersdorff war zudem Jurist, der dem Gründungsauftrag einer Künstlergruppe die rechtsverbindliche Form geben konnte. Franz Radziwill besaß nach Wilhelm Niemeyers Überzeugung das, was eine neue Generation der Schaffenden zu neuen Ufern führen konnte: „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 .. Radziwill hat die Uranlage des echten Malers, dass ihm Farben .. das eigenste tiefste Leben der Dinge selbst [sind]. Farbe ist ihm Atem des Seins .. Als reine Geburten der Farbe haben Radziwills Bilder jene große Ruhe, .. die das Zeichen echter bildender Kunst ist.“⁵⁰ Dann ermutigt er ihn: „ .. in Dangast im April! .. Da muß einer Ihre Farbe im Auge und Ihr Blut im Leibe haben, um dort die große Weltschönheit zu sehen. Das Höchste sieht in jedem Jahrzehnt nur einer. Diesmal sind Sie Der! Mit herzlichem Gruß Ihr Niemeyer“⁵¹

7. Franz Radziwill und das Erlebnis Dangast

Karl Schmidt-Rottluff scheint Radziwill Fähigkeiten ebenso hoch eingeschätzt zu haben wie Wilhelm Niemeyer. Auch er riet dem jungen Kollegen, nach Dangast zu gehen, ein deutliches Signal dafür, dass auch er ihm zutraute, die „Brücke“-Tradition vor Ort aufzunehmen und fortzuführen. „Ich bin früher oft in Dangast gewesen. Das ist bestimmt was für Dich“⁵². Radziwill besuchte daraufhin schon Anfang Februar 1921 mit Wissen Niemeyers den verheißungsvollen Ort und schrieb ihm: „Am 6.2. gerade auf meinem Geburtstag war ich in Dangast. Trotzdem es kalt war, war es für mich herrlich in dieser tiefbewegten Luft grau und tiefblau. Es war gerade stark Ebbe und die Watten lagen ganz bloß aber so rein wie das Wasser. Auch das Volk aller Fischer ist hier sehr fein, von einer eigenen Ruhe .. hoffe ich diesen Sommer dort .. zu sein.“ Um persönlich zu berichten, meldete er sich an für „nächste Woche wahrscheinlich am Mittwoch komme ich nach Hamburg und freue mich Sie wieder zu sehen.“⁵³

Nachdem Radziwill sich Mitte Februar und in den ersten Apriltage 1921 mit Wilhelm Niemeyer getroffen hatte, mietete er in Dangast eine kleine Wohnung⁵⁴ und begann, intensiv zu arbeiten. „Nach vorübergehendem Aufenthalt in Bremen Berlin u. Hamburg ging ich nach Dangast a. d. Nordsee i/der Provinz Oldenburg, wo ich vom Mai 1921 ansäßig geworden bin.“⁵⁵ Was ihn dabei bewegte, teilte er Wilhelm Niemeyer mit: „Lieber Herr Niemeyer, .. habe ich meine Wohnung bestimmt .. Leben Sie wohl, ich grüße Sie mit Wollen an Dangast. Ihr Franz Radziwill.“ Gerhard Wietek⁵⁶ versteht die „dezidierte Formulierung als Vorentscheidung für ein längerfristiges Verbleiben in Dangast.“ Dass dieses Verbleiben zu tun hat dem „Weiterbau“ der Dangaster „Brücke“-Tradition und der dafür tragenden Person Karl Schmidt-Rottluffs, bestätigt Radziwill selbst. Auf einer bemalten Postkarte⁵⁷ verdichtet er seine neuen malerischen Erfahrungen: „Schwer und wuchtig wälzen sich die Farben des Frühlings hier in die Landschaft hinein“ [kursiv vom Verfasser]. Ein solcher Satz macht vieles sichtbar: Die Alliteration (Stabreim) teilte Radziwill mit der expressionistischen Sprachgestaltung Niemeyers⁵⁸; den Inhalt mit Karl Schmidt-Rottluff, der 1909 das Erlebnis Dangast mit vergleichbaren Worten charakterisiert hatte: „Es ist unglaublich, wie stark man die Farben hier empfindet, eine Intensität, wie sie kein Pigment hat, fast scharf für das Auge. Dabei sind die Farbakkorde von großer Einfachheit.“⁵⁹ Radziwill äußert sich mithin als der legitime Nachfahre jener Erfahrungen, die Schmidt-Rottluff an diesem Ort machte, und die Kirchner 1913 mit den Worten umriss: „Später gingen Schmidt-Rottluff und Heckel nach Dangast. Die harte Luft der Nordsee brachte besonders bei Schmidt-Rottluff einen monumentalen Impressionismus hervor.“⁶⁰

8. Dangast und die „Passiv-Mitglieder der Brücke“ in Hamburg

Briefe, Notizen, Daten und Ereignisse belegen die Annahme, dass im Kreis der hamburger „Brücke“-Sammler um 1920 darüber nachgedacht wurde, die dangaster „Brücke“-Tradition der Jahre 1907-1912 fortzuführen.⁶¹ In Hamburg hatte sie ihren stärksten Rückhalt, vor allem im Werk und in der Person von Karl Schmidt-Rottluff. Martha Rauert und ihre Schwägerin Bertha Rohlsen erwarben schon früh wichtige Gemälde: „Windiger Tag“, „Der rote Weg“, „Das blaue Haus“. Schließlich umfasste ihre Sammlung zwanzig Arbeiten. Rosa Schapire besaß sieben Gemälde Schmidt-Rottluffs, Wilhelm Niemeyer elf, Ludwig Delbanco zwei, Minya Diez-Dührkoop zwei, Julius Droste drei, Max Leon Flemming zwei, Jack Goldschmidt zwei, seine Schwester Clara das bei einem Norwegenaufenthalt 1911 entstandene Gemälde „Skrygedal“, Gustav Schiefner nahezu die gesamte Graphik. Diese Sammler kannten sich, trafen sich, tauschten sich aus. Konkret wurde ihr Wunsch, die Dangaster „Brücke“-Tradition zum Ausgangspunkt eines Neuanfangs zu machen, als Wilhelm Niemeyer im Juni 1920 die Gründung des: „Kunstbund zur Pflege jüngster Kunst und Dichtung“ veranlasste. Der breit gefasste Hintergrund bestand darin, die „Zeichen der Erstarrung“ in der Dichtung, der Tonkunst und der bildenden Kunst zu überwinden. „Demgegenüber ist die Wahrheit, dass Leben in stärkstem und reinstem Sinne immer nur das werdende, das voll gegenwärtige ist, dass jede Zeit unmittelbar nur die Kunst der in ihr schöpferischen Geister angeht .. Wir bauen auf .. den Glauben, dass unser Volk manchen schweren und bedenklichen Zeitzeichen zum Trotz, in einer lebendigen Geistigkeit Halt und Hoffnung seiner Zukunft zu finden gewillt ist.“ Schon sehr bald zählte der „Kunstbund“ 168 Mitglieder. Gerhard Wietek konnte feststellen: „.. finden sich darin [unter den Kunstbund-Mitgliedern] .. noch 10 ehemalige Passiv-Mitglieder⁶² der Künstlergemeinschaft „Brücke“ ..“⁶³

In dieser an neuer Kunst interessierten hamburger Sammlerszene war das Schaffen der „Brücke“ prägend, Schmidt-Rottluff der zentrale Repräsentant. Zugleich aber wurde Franz Radziwill mehr und mehr Dreh- und Angelpunkt des künstlerischen Geschehens. Im „Kunstbund“ ließen sich „als größte Gruppe .. die .. Sammler moderner Kunst ausmachen, die auch den faktischen Unter- und Hintergrund für Radziwills starkes Eindringen in das Hamburger Kunstleben bildeten.“⁶⁴ Nichts lag näher, als mit ihm nach dem Ende des 1. Weltkrieges neu zu beginnen. Und nichts lag dann auch – geographisch – näher als in Dangast das weiter zu bauen, was dort zwischen 1907 und 1912 begonnen hatte. Dass sich die „Brücke“ nicht in Dresden oder Berlin wiederbegründen ließ, war allen klar. Aber in Dangast sollte das gelingen, zumal hier allein die künstlerische Arbeit im Mittelpunkt stehen konnte: „Die dangaster Landschaft mit dem stets weiten Himmel .. Ebbe und Flut am Wattenmeer .. den stark wechselnden Farben – je ob viel Feuchtigkeit in der Luft war oder Trockenheit – das gab ja auch Gelegenheit genug, den künstlerischen Menschen zum Schaffen zu treiben.“⁶⁵

9. Das Programm der Künstlergruppe „Das „Ufer“ als Gründungsurkunde

Das Dokument schließt mit einer Liste für sieben Unterschriften: „Dieses wurde von Folgenden unterschrieben“. Nach augenblicklicher Quellenlage ist nicht bekannt, an wen die Gründungsurkunde versandt wurde. Man kann darüber nachdenken, wer den Vorstand von „Das „Ufer“ bilden sollte und damit zu den Unterzeichnern zu zählen wäre: Als die „Schaffenden“ Schmidt-Rottluff, Heckel, Radziwill; als die „Genießenden“ Niemeyer, Schapire und vor allem auch Ernst Beyersdorff wegen der örtlichen Nähe⁶⁶; weiter jemand aus dem Museum oder dem Hamburger Kunsthandel.

Was überrascht sind die Ortsangabe des Programms „Das „Ufer“: „Bremen.“⁶⁷ Sie verweist auf Franz Radziwill. Er hatte in der Obernstraße 3 ein Atelier. In Bremen tauchte Radziwill 1920/21 in neue Erfahrungen und bildnerischen Gestaltungsmöglichkeiten ein, entwickelte – offenbar von Anfang an und ohne einen Anflug von epigonaler Abhängigkeit – eine innere

Nähe zu dem, was „Brücke“ wollte, vor allem auch zu dem, was „Brücke“ in Dangast gesehen, erlebt, als prägend empfunden und bildnerisch entwickelt hatte. Vieles, was Heckel und Schmidt-Rottluff an „Motiven“ – es ging dabei immer zuerst um Farbe und Komposition – fasziniert hatte, fand sich auch in dem, was Radziwill in den folgenden zwei Jahren gestaltete: „Landschaft mit Segelboot“, „Landschaft mit Gehöft“, „Landschaft mit Häusern“, „Landschaft mit Straße und gestreiftem Baum“, „Die Welle“, „Badende Frauen“, „Landschaft mit Windmühle und Mädchen“, „Segelboote im Schnee“, „Hürden auf dem Deich“, „Das Nachbarhaus und meines“.⁶⁸ Er war getragen von den Erwartungen, die man in Hamburg mit ihm verband, Nachfolger, Weiterbauer zu sein. Zusammen mit Wilhelm Niemeyer und Ernst Beyersdorff schrieb er das „Programm. Das „Ufer““ im Dezember 1920 maschinenschriftlich auf zwei Seiten nieder. In seltener Konsequenz verlegte er schon wenige Wochen später seinen Arbeitsplatz nach Dangast. Dem Sammler und Freund Karl Fink in Hamburg⁶⁹ teilte Radziwill am 21.5.1921 auf einer in „Dangast/Oldenburg“ abgestempelten Postkarte mit: „Du glaubst gar nicht in was für ein Leben ich mich bewege ..“ Auf der Vorderseite eine „Landschaft“, ornamental, kraftvoll in der Farbe, sicher in der raumfassenden, expressionistischen Komposition. Ein zweiter Karten-Gruß aus Dangast folgte: „.. wir werden unser Leben hier beschließen.“ Die Atmosphäre, die vier „Brücke“-Maler über entscheidende Jahre hinweg fasziniert und zu allen Möglichkeiten eigenen Ausdrucks, eigenen schöpferischen Vermögens geführt hatte, trat ein in ein zweites Kapitel. Was Franz Radziwill in den folgenden Jahre bis 1923 in Dangast schuf, atmet den Geist der Künstlergruppe „Brücke“, verwandelt und „weitergebaut“ zu dem, was „Das „Ufer““ vortrug, gestützt auf vor allem in Hamburg ansässige Sammler, deren Urteil sich längst als trag- und zukunftsfähig erwiesen hatte.

10. Radziwills Bemühen um Karl Schmidt-Rottluff und Erich Heckel

Im unmittelbaren Vorfeld zur Gründung der Künstlergruppe Das „Ufer“ trug man das, was geschehen sollte, an Schmidt-Rottluff heran. Er reagierte und schrieb am 21. November 1920: „Ich habe immer die Beziehung aufrecht erhalten wollen, da ich immer – auch heute noch – den Wunsch habe, nach Oldenburg⁷⁰ zurückzukommen .. es verknüpfen sich so viele wertvolle Jahre⁷¹ mit Oldenburg, ..“⁷² Nur drei Tage später, am 24. November, schrieb er an Ernst Beyersdorff: „Glauben Sie nicht, dass ich Sie und die Oldenburger Zeit vergessen hätte! Wir wollten im Herbst [1920] nach Dangast kommen, aber es ist dann doch nichts geworden. Ich denke es wird im kommenden Sommer werden .. Man sitzt jetzt leider viel fester am Platz als ehemals.“ Der Künstler bestätigt: Einerseits möchte er, der schon lange in Berlin wohnt und seit 1913 die Sommermonate an der Ostsee verbrachte, das gerade für ihn prägende Erlebnis „Dangast“ wiederaufnehmen. Andererseits scheut er den Neuanfang: „Man sitzt jetzt leider viel fester am Platz als ehemals.“ In dieser unentschiedenen Situation schlug die Stunde von Franz Radziwill. Den hamburger Sammlern stand vor Augen: Mit ihm kann ein Neuanfang in Dangast gelingen. Was ihn dazu befähigte, hatten sie erfahren, als sie begannen, seine Bilder zu sammeln. Sie konnten neben den „Brücke“ Werken bestehen. In ihnen war das, was den Aufbruch der „Brücke“ ausmachte, versammelt und zugleich in eine neue Zeit hinübergeworfen. Zudem: Radziwill stammte aus der unmittelbaren Nähe, war an der Ostseite des Jadebusens gleichsam in Sichtweite von Dangast – Luftlinie ca. 25 km – geboren. Er konnte mit allem, was dort geschehen sollte, umgehen, war vertraut mit Land und Leuten. So kam es in den ruhigeren Tagen des Jahreswechsels zu den Gesprächen, Anregungen, Überlegungen, aus denen heraus der Text des „Programms der Künstlergruppe „Das Ufer““ Inhalt und Form erlangte.

Radziwill konnte sich Dangast und Das „Ufer“ ohne Karl Schmidt-Rottluff nicht vorstellen⁷³ und versuchte, den monumentalen Schweiger in den Neuanfang einzubeziehen. Er achtete, ja

verehrte ihn, nachdem er ihn durch Wilhelm Niemeyer ebenso wie Erich Heckel und Max Pechstein kennen gelernt hatte.

Im Herbst 1921 schrieb er ihm deshalb zwei Postkarten. Schmidt-Rottluff antwortete: „Lieber Radziwill, vielen Dank für Gruß aus How[acht] und Dangast . Das Wahrzeichen von D[angast] wird also umgebaut, ich kriegte Heimweh nach Dangast. Gruß. Ihr S.R.“ Wie Schmidt-Rottluff den jungen Bremer sah, geht aus einem Brief hervor, den er am 21.

September an Ernst Beyersdorff sandte: „Wenn Sie Radziwill aufsuchen, dann bestellen Sie viele Grüße von mir – ich kenne ihn recht gut – er ist ein famoser prächtiger Kerl.“ Und wie sehr er sich mit allem, was Dangast betraf, weiterhin verbunden wusste, zeigen die folgenden Zeilen des Briefes. Ein tiefes in ihm eingebettetes Empfinden bricht – das ist selten bei diesem verschlossenen Mann – hervor: „Ich glaube, wenn ich öfter etwas von O[ldenburg/Dangast] hörte, würde ich schon längst wieder dort sein – wenigstens es längst wieder besucht haben. Es ist eigentümlich, wie starke und ich möchte behaupten, heimatliche Gefühle mich mit dem Oldenburger Land verbinden, nicht mit meiner eigentlichen Heimat habe ich einen solchen inneren Zusammenhang.“⁷⁴

Als es Radziwill gelang, in den Schwierigkeiten der Nachkriegsjahre ein Fischerhaus zu erwerben, umzubauen und damit Raum zu schaffen für Gäste, die hier leben und malen wollten, lud er zuerst Schmidt-Rottluff im Dezember 1923 nach Dangast ein. Dieser hatte ihm zuvor am 15. Juni 1923 geschrieben: „Herrn Franz Radziwill, Maler, Dangast/Oldenburg evtl. nachsenden“ und gefragt: „Wo stecken Sie jetzt? Noch in Dangast oder in Ostfriesland?“ Als Radziwill ihn einlud, antwortete er aus Berlin: „Ihr Anerbieten hat mich sehr gerührt – und auch etwas traurig gemacht. Ich hatte mir früher das so schön gedacht, wenn Maler mal alle ihr Haus auf dem Lande hätten, dass man untereinander für den Sommer tauschen könnte – und nun, wo Sie mir das so greifbar, wenn auch einseitig, - nahe legen, muss ich leider wohl oder übel verzichten. Es ist augenblicklich so, dass wir mit unseren Finanzen völlig in der Luft hängen ..“⁷⁵

Der Kontakt Radziwills zu Erich Heckel, der nicht weniger zu Dangast gehörte wie Schmidt-Rottluff, bestand ebenso weiter. Am 21. April 1921 schrieb er aus Hindelang an „Radziwill, Bremen, Obernstr. 3 II“: „Besten Dank für Ihre Karte und einen guten Gruß aus der Südecke Deutschlands. Im Herbst hoffe ich auf einige Tage Dangast. Grüßen Sie bitte Gramberg. Ihre Siddi und Erich Heckel.“

Es wird deutlich, dass eine Fortsetzung der künstlerischen Arbeit von „Brücke“ in Dangast mit jenen, die diesen Ort „entdeckt“ und ihm alle schöpferische Inspiration entlockt hatten, nicht geschehen würde. Wilhelm Niemeyer hatte diese Entwicklung vorhergesehen. Er wusste um das, was er den „Generationenwandel“ nannte: Eine sich entwickelnde, sich wandelnde Kontinuität. Nur eine neue Generation der Schaffenden konnte zu neuen „Ufern“ aufbrechen. Mit seinen Worten: „.. das Gesetz des Generationenwandels [ist] .. ein wertvolles Hilfsmittel, Leben als Gesetz und Geschehnisnotwendigkeit zu erschauen.“⁷⁶

11. 21. Mai 1922. Die Verwirklichung des Programms Das „Ufer“

Die Künstlergemeinschaft „Brücke“ hatte zwischen 1905 und 1913 eine rege Ausstellungstätigkeit entwickelt. Darin erfüllte sich ihr Gründungszweck. Dasselbe Ziel verfolgte „Das „Ufer““. Am 7. Juli wurde in Freiburg eine Ausstellung mit Werken von Schmidt-Rottluff, Otto Mueller und Franz Radziwill eröffnet. Alle Arbeiten stammten aus der Sammlung Wilhelm Niemeyer. Er engagierte sich also für den Neuanfang. Ebenso Rosa Schapire: Sie zeigte Ende Juli 1921 in ihrer Wohnung Aquarelle von Franz Radziwill. Als nur Tage später in der Hamburger Kunsthalle die 16. Ausstellung des „Deutschen Künstlerbundes“ begann, war er mit mehreren Arbeiten vertreten. Otto Mueller hatte als Mitglied der Jury dafür gesorgt, dass er eingeladen wurde. Rosa Schapire schrieb: „Genannt sei als große Hoffnung Franz Radziwill .. Man wird sich diesen Namen merken müssen.“⁷⁷

Das eigentliche Ereignis aber sollte eine Ausstellung in Oldenburg werden, welche bewusst an die große und großartige „Sonderausstellung E. Heckel-Dangast, Schmidt-Rottluff-Dangastermoor“ im Augusteum vom 27. September bis 18. Oktober 1908⁷⁸ anknüpfte. Der damals noch junge Jurist Ernst Beyersdorff, PM der „Brücke“, hatte sie mit einer hinreißenden Besprechung⁷⁹ begleitet. Nun stand er als Mitverfasser des Programms „Das Ufer“ erneut vor einer großen Aufgabe: Eine umfassende Ausstellung.

Um völlig frei und unbelastet agieren zu können, gründete Ernst Beyersdorff am 20. Februar 1922 die „Vereinigung für junge Kunst“⁸⁰, formulierte am 4. April in einem Vortrag in der Aula des Gymnasiums die Ziele. „Den entscheidenden Anstoß“⁸¹ dazu hatte Wilhelm Niemeyer schon im Herbst 1920 gegeben, als er in Oldenburg einen Vortrag über zeitgenössische Kunst hielt. Dann begannen die Vorbereitungen für die Ausstellung. Dr. Beyersdorff wandte sich an Erich Heckel: „Inzwischen haben wir unsere Vereinigung mit gutem Erfolg gegründet und hoffen unsere Ziele verwirklichen zu können. Ich freue mich sehr dass Sie uns Bilder schicken können. Ihre Dangaster Zeit wird die Oldenburger besonders interessieren. Sie werden Ihre Bilder jetzt wohl mit anderen Augen sehen als auf Ihrer und Rottluffs Ausstellung 1908.“⁸² Inzwischen standen Datum und Ort der Ausstellung fest: 21.5. bis 10.6. 1922 im Lappan⁸³. In einer Vorabmitteilung an die Presse schrieb Ernst Beyersdorff: „.. bringt die neugegründete Vereinigung für junge Kunst .. dangaster Werke Schmidt-Rottluffs und Heckels .. Heutige Dangaster Malanschauung wird in den Schöpfungen Franz Radziwills verkörpert.“ Die Oldenburger Nachrichten meldeten am 1. Mai: „Die von der Vereinigung für junge Kunst veranstaltete Ausstellung von Werken der ehemaligen Dangaster Künstler Schmidt-Rottluff und Heckel wird weit über die blauroten Grenzpfähle hinaus als künstlerisches Ereignis gewertet werden. Seit jener machtvollen, von der öffentlichen Meinung heiß umstrittenen Kundgebung der damals noch gänzlich unbekanntem jungen Maler in ihrer Sonderausstellung im Augusteum im Herbst 1908 haben beide Künstler in Oldenburg nicht mehr ausgestellt. Heute verkörpern sie die stärkste deutsche Kunstleistung und die Galerien des In- und Auslandes bewerben sich um ihre Schöpfungen. Nur durch persönliche Beziehungen ist es der Vereinigung für junge Kunst gelungen, beide für eine geschlossene Ausstellung zu gewinnen .. Das Schaffen der beiden Maler wird eine willkommene Ergänzung erfahren durch Werke Franz Radziwills, des jungen Malerdichters, der jetzt in Dangast die Tradition Schmidt-Rottluffs und Heckels in höchst persönlicher Weise fortsetzt .. Dr. Wilhelm Niemeyer – Hamburg, der berufene Interpret der Dangaster Kunst .. ist von der Vereinigung für einen Vortrag .. gewonnen.“

Der so Angekündigte sprach am 21. Mai um „11 ½ Uhr vorm. in den Wall-Lichtspielen“ vom „Sein der Farbe als mystischer Erschauung“ und von der „Bewegung .. vom Strom des Seins aus Dingen“, um dann nachdrücklich auf die jüngste Malerei zuzugehen: „In besonders kühner und lebendiger Form aber schwingt der Sinn dieser neuen Bildbewegung in der Kunst von Franz Radziwill. Von früh an hat in seinem Bilde der Raum die Bedeutung, ein Anruf der Seele zu sein, Lebenssinn zu *offenbaren* [kursiv vom Verfasser] .. So ist Radziwills Malerei eine tiefe, umfassende Erschauung innerster Lebenswirklichkeiten.“ Zuvor hatte Ernst Beyersdorff die Anwesenden kurz begrüßt: „Ich heiße Sie willkommen im Namen und Zeichen der jungen Kunst .. die Ausstellung .. ist ein Bekenntnis.“⁸⁴ Es ist auch *sein* Bekenntnis zu dem, was sein Leben bereicherte und prägte: Die Zugehörigkeit zur „Brücke“, die neun Jahre nach ihrer schmerzhaften, aber unumgänglichen Auflösung als „Das Ufer“ fortwirkte.

Diese Ausstellung stellt den Höhepunkt dar im Bemühen, die Dangaster Brücke-Tradition „weiter zu bauen.“ Als im „Lappan“ fünfundvierzig Arbeiten von Karl Schmidt-Rottluff, einundvierzig von Erich Heckel und vierundzwanzig von Franz Radziwill zu sehen waren, erfüllte sich, was Wilhelm Niemeyer, Ernst Beyersdorff und Franz Radziwill im Dezember 1920 im Bremen niedergeschrieben hatten. Was 1907 in Dangast begann und 1908 in Oldenburg mit einer aufwühlenden Sonder-Ausstellung im Augusteum als dangaster

„Brücke“-Beitrag dokumentiert wurde, bewies 1922 erneut seine stiftende Wirkung. Es gab etwas, das die Auflösung der „Brücke“ am 27. Mai 1913 überwand. Diesen Gedanken konkretisiert ein Text, – vermutlich stammt er aus der Feder von Ernst Beyersdorff – der am 20. Mai 1922 in den „Oldenburger Nachrichten“ erschien: „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* [kursiv vom Verfasser] strebt.“⁸⁵

Gerd Presler

¹ Bei Sotheby's German and Austrian Art, London 7 February 2006, tauchte als Nr. 7 eine beidseitig bemalte Leinwand von Erich Heckel auf. Die Vorderseite zeigte ein Motiv aus Rom (Vogt 1909/25). Die Rückseite wurde vorgestellt mit dem Titel „Landschaft bei Rom“, 1909. Bei näherer wissenschaftlicher Bearbeitung zeigte sich, dass sie eine „Ziegelei“ (vgl. „Ziegelei (Dangast), Vogt 1907/4; „Ziegelei“, Vogt 1908/13) darstellte, entstanden im Sommer 1909 bei einem Aufenthalt Heckels in Dangast.

² Peukert, Claus, Hrsg. „Brücke“-Expressionisten in Dangast, 2. Auflage, Dangast 2002, S.229 ff.

³ siehe auch: Firmenich, Andrea, „... ich bin ein Mensch auf Wegen ..“ in: Franz Radziwill, Monographie und Werkverzeichnis, Köln 1995, S.13; Seeba, Wilfried, *Räume einer anderen Wirklichkeit*, in: Franz Radziwill, Monographie und Werkverzeichnis, Köln 1995, S.262f.; Adelsbach, Karin, Van Dyke, James A., Peukert, Claus, *Biographie*, in: Franz Radziwill, Monographie und Werkverzeichnis, Köln 1995, S.49; Seeba, Wilfried, *Franz Radziwill. Mythos Technik*, Oldenburg 2000, S.19,23; Kemmler, Petra, „... Alles Leben besteht aus Licht (Farbe ...“), in: Franz Radziwill. Blick nach Holland, Oldenburg 2005, S. 16f.

⁴ Erich Heckel 1958 schildert 1958 in einem Interview mit Roman Norbert Ketterer in: *Dialoge*, Stuttgart/Zürich 1988, S.49 sehr präzise: „Es war wirklich nicht so, daß wir mit einem furchtbaren Krach auseinandergegangen wären, wie immer behauptet wird. Vielmehr waren die Gründe, die eine entscheidende Rolle spielten, für jeden plausibel, so daß er sich sagte: Es wäre in dieser Form sowieso nicht mehr gut weitergegangen.“ Heckel sah also bei anderer „Form“ neue Möglichkeiten, nämlich auf der Grundlage „menschlicher Beziehungen“. Siehe auch: Meike Hoffmann, *Leben und Schaffen der Künstlergruppe »Brücke«*, 2005, S.219f.

⁵ Kirchner, Ernst Ludwig, *Schriftblatt 7. Juni 1905 Zusammenschluß der Künstlergruppe BRÜCKE*, 1905, Brücke-Museum Berlin, Inv. Nr. 48/73; Dube H 696, siehe auch: *Die Maler der Brücke, Sammlung Gerlinger*, Stuttgart 1995, S.49

⁶ Das Kunstwerk XII, 1958/59, S.24

⁷ Davoser Tagebuch 1. März 1923

⁸ Zur äußeren Form und damit zur Werbewirksamkeit ist zu sagen: Die Einprägsamkeit des zweisilbigen Wortes „Brücke“ bestimmt auch die Zweisilbigkeit des Wortes „Ufer“.

⁹ 1955 schrieb Wilhelm Niemeyer im Katalog der Ausstellung: Franz Radziwill. Ausstellung des Oldenburger Kunstvereins, 5. Februar bis 6. März, o.S.: „... so funkelt eine Landschaft auf, lichterhaft glitzernd wie eine Anosicht des Piero della Francesca.“ Seine Kenntnis des italienischen Malers ermöglichte Niemeyer hier ein weiteres Mal den Vergleich mit Werken Radziwills. Siehe auch Anmerkung 61

¹⁰ Die Rezension der Ausstellung „Munch und die Brücke“ (Bremer Kunsthalle) im „Tageblatt“ vom 10. Oktober 1920 ist von „Offenbarung“ die Rede. Es fällt auf, dass im Text Schmidt-Rottluff genannt ist. Der Rezensent spricht mit Blick auf ihn davon, daß Schmidt-Rottluff unter den „Brücke-Leuten“ und ihren Kreisen mit die größte expressionistische Kraft ist.“ Es fällt auf, dass dieser Text nur zwei Monate vor dem „Programm der KG Ufer“ entstand, also am gleichen Ort (Bremen) in zeitlicher Nähe.

¹¹ Karl Schmidt-Rottluff bezeichnet den Schlussfirnis in einem Brief vom November 1920 als „Galeriemädelack“, den er zusammen mit Heckel und Kirchner ablehnt. Wietek, Gerhard, Schmidt-Rottluff in Hamburg und Schleswig-Holstein, Neumünster 1984, S.63

¹² Caroline von Saint-George, Studie zur Maltechnik der Künstlergemeinschaft BRÜCKE am Beispiel Erich Heckels, IN: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, Band 32, 2005, S.121ff., hier S.126f.

¹³ Die Nennung gerade dieser Gegenstände führt zu einem der Verfasser des „Programms der Künstlergruppe Das „Ufer“. Sie kommen um 1920 im Werk von Franz Radziwill oftmals vor.

¹⁴ Am 5. März 1922 schrieb Niemeyer: „Lieber Herr Schmidt-Rottluff ! .. Ihre Kunst war höchste und klarste Offenbarung Ihrer Persönlichkeit ..“

¹⁵ Heft 4.-6.1921. Der Vortrag fand statt am Sonnabend, 5. Februar 1921, 3 Uhr nachmittags vor den Bildern des Künstlers im Ausstellungshause Commeter

¹⁶ Wilhelm Niemeyer hatte 1908 die Redaktion der Zeitschrift „Form“ übernommen, die als Beilage der Aachener Zeitung erschien.

¹⁷ Dafür spricht auch, dass Wilhelm Niemeyer diesen Begriff zu Beginn des Jahres 1921 in einer Rede „Über die Malerei der Gegenwart“, gehalten bei der Eröffnung des Kunstbundes Hamburg, verwendet: „... So würden wir überall die Einsicht empfangen, dass hier ein deutliches Gesetz alle Wege der Form leitet, .. wenn wir nicht aus

diesem äußeren Formwert des Bildes tiefere Züge des geistigen Gehaltes zwanglos ableiten könnten.“ (Rede abgedruckt in: „Kündung“. *Eine Zeitschrift für Kunst*, März 1921, S. 37). Ein gutes Jahr später greift Wilhelm Niemeyer wiederum, diesmal in einem Vortrag über Franz Radziwill anlässlich der „Oldenburger Woche“ (21.-31. Mai 1922), auf diese Terminologie zurück: „Die jüngsten Bilder des Künstlers finden .. starke Formen .. Eine Grundform, die immer wieder aufklingt, ist die der Bildfläche .. Als malerische Farbform, sind die Erscheinungen zugleich bekannt und verwandelt .. Die Erdflächen, die Dingmassen .. das hat als Farbe ein eigenes Dasein als buntes Formflächenspiel .. In der Spiegelung .. zuckt das Formgesetz.“ Als Wilhelm Niemeyer am 5. März 1922 Karl Schmidt-Rottluff das Ende ihrer mehr als zehnjährigen Freundschaft mitteilt, benutzt er wiederum das Wort „Form“: „Aber Linien und Farben, Ihre Aussagen .. haben in sich eine Wahrheit, .. In Farben und Formen liegt eine Tiefe und Deutlichkeit, die unheimlich ist .. Ich wusste .. dass eine Geschichtsbetrachtung, die den Künstler und die Entwicklung seiner Kunst und Form so unpersönlich und unmenschlich .. auffasst und darstellt, das Lebendige .. auflöst ..“

¹⁸ Das Programm der Künstlergruppe Das „Ufer“ spricht auf S. 2 noch 3x von „Form“: „.. konstruktiv in Raum und Form .. Die Form muss eine rein zeichnerische sein .. in der Form muss sich Farbe und Linie zur Steigerung des Ausdrucks finden.“

¹⁹ Die Rede ist abgedruckt in: „Kündung“. *Eine Zeitschrift für Kunst*, März 1921, S.36-40, hier S.38

²⁰ Sie werden im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg aufbewahrt und gehören zum Nachlass von Wilhelm Niemeyer. Die Briefumschläge sind nicht erhalten, so dass sich bei den Briefen von Franz Marc Angaben zu Anschrift und Adressat fehlen

²¹ Vom 26. Oktober 1912

²² Wie sehr ihn Franz Marc auch im Abstand von acht Jahren noch beschäftigte, zeigt eine Rede „Über die Malerei der Gegenwart“, gehalten bei der Eröffnung des Kunstbundes Hamburg, abgedruckt in: „Kündung“. *Eine Zeitschrift für Kunst*, März 1921, S.36-40. S.40 schreibt er: „Ein Strömen und Kreisen der Seinskraft in Ringen aus Tierleibern ist jedes Bild von Franz Marc.“

²³ Sprachliche Glättung durch den Verfasser

²⁴ „Über die Malerei der Gegenwart“, gehalten bei der Eröffnung des Kunstbundes Hamburg, abgedruckt in: „Kündung“. *Eine Zeitschrift für Kunst*, März 1921, S.36-40, hier S.38,40

²⁵ Liste siehe: Wietek, Gerhard, *Franz Radziwill-Wilhelm Niemeyer. Dokumente einer Freundschaft*, Oldenburg 1990, S.28f.

²⁶ Diese Bildgegenstände finden sich nicht in den Werken der Brücke-Maler z.B. Schmidt-Rottluffs. Sie markieren das, was Wilhelm Niemeyer und Franz Radziwill als „Weiterbauen“ bezeichneten

²⁷ Werknummer Firmenich/Schulze 26, u.r. ligierte Signatur, datiert 19

²⁸ Werknummer Firmenich/Schulze 27, u.r. ligiertes Monogramm, datiert 20

²⁹ 1919/1920, Werknummer Firmenich/Schulze 16, u.r. monogrammiert

³⁰ „Das durchwachsene Auto“, Aquarell, 35x51cm, 1920/21

³¹ 1919, Werknummer Firmenich/Schulze 4 „Flusslandschaft mit Anglern“, u.r. monogrammiert; 1919/1920

Werknummer Firmenich/Schulze 9, „Komposition mit Figuren, Schiff, Zug“, u.r. monogrammiert

³² 1919 Werknummer Firmenich/Schulze 6 „Landschaft mit Telegraphenarbeitern“, u.r. ligiert monogrammiert; „Hafen mit Telegraphenmasten“, Radierung 1922, Werknummer Presler 26

³³ 1919/1920 Werknummer Firmenich/Schulze 24, „Der Motorradfahrer“, u.r. monogrammiert

³⁴ Werknummer Firmenich/Schulze 153; Presler 35.

³⁵ Niemeyer, Wilhelm, *Einführung*, Katalog der Ausstellung *Franz Radziwill*, Oldenburger Kunstvereins, 1955, o. S.

³⁶ Der erste Brief, den er im November 1920 an Wilhelm Niemeyer schrieb, trug den Absender: „Bremen, Obernstr.3, II“. Das ist die Adresse der Wohnung des Friseurs Gustav Brocks, in dessen ehemaliger Perückenmacherstube im 2. Stock Radziwill sein Atelier eingerichtet hatte.

³⁷ Wietek, Gerhard, *Franz Radziwill-Wilhelm Niemeyer. Dokumente einer Freundschaft*, Oldenburg 1990, S.69. Brief an Wilhelm Niemeyer Mitte Dezember 1921 auf einem Briefbogen des „Frauenbund zur Förderung deutscher bildender Kunst“

³⁸ Wietek, Gerhard, *Franz Radziwill-Wilhelm Niemeyer. Dokumente einer Freundschaft*, Oldenburg 1990, S.63

³⁹ Schapire, Rosa, *Franz Radziwill*, Das Kunstblatt, Berlin 1921

⁴⁰ Der Kunsthistoriker Prof. Dr. phil. Emil Waldmann, 1875-1945, übernahm als Nachfolger von Gustav Pauli die Leitung. In seine Amtszeit fallen die ersten Ankäufe von Werken Franz Radziwills

⁴¹ Zusammen mit Werken von Gramatté, Mueller, Segal. Am 4.2.1921 sprechen Rosa Schapire und Wilhelm Niemeyer auf dem 2. Gemeinschaftsabend über die Werke

⁴² Im Stedelijk Museum. „Die deutschen Gäste der „Onafhangelijken“. Darunter mit den genannten: Belling, Jawlensky.

⁴³ Außerdem: Huth, Kaus, Mueller, Nolde, Emmy Roeder.

⁴⁴ Firmenich/Schulze 10

⁴⁵ Wietek, Gerhard, *Franz Radziwill-Wilhelm Niemeyer. Dokumente einer Freundschaft*, Oldenburg 1990, S.64

⁴⁶ Jahresbericht des Vorstandes des Kunstvereins in Bremen über das Geschäftsjahr 1920-1921, S.6f. Dr. Franz Boner, Vorsitz. S. 10: „.. An Geschenken gingen uns zu .. eine Zeichnung von dem Bremer Franz Radziwill, überwiesen von Herrn Dr. E. Waldmann, ..“

⁴⁷ Dr. Ernst Beyersdorff (1885-1952) trat der „Brücke“ 1908 als PM bei. Er hatte vom 27. September bis 17. Oktober im Augusteum Oldenburg eine Ausstellung mit Werken von Heckel und Schmidt-Rottluff gezeigt, zu der er eine Besprechung in den „Oldenburger Nachrichten vom 13. und 14. Oktober veröffentlichte. Der Katalog der Ausstellung umfasste 11 Gemälde und 28 Druckgraphiken Schmidt-Rottluffs, 12 Gemälde und 32 Druckgraphiken Heckels

⁴⁸ vom 20.10.1920

⁴⁹ Ernst Beyersdorff schreibt hier aus seiner genauen Kenntnis der örtlichen und biographischen Verhältnisse. Schmidt-Rottluff lebte bei seinen Dangastaufenthalten 1907-1912 zunächst im landeinwärts gelegenen Dangastermoor, danach in dem am Jadebusen gelegenen Bade- und Fischerort Dangast. Beyersdorff ist der Verfasser eines Textes über die in Dangast geschaffenen Gemälde Heckels und Schmidt-Rottluffs, die im Augusteum gezeigt wurden. Näheres: *Schenkung Ernst und Hanneliese Beyersdorff, eine Oldenburger Sammlung*, Oldenburg 1985

⁵⁰ Niemeyer, Wilhelm, *Über den Maler Franz Radziwill*, Kündung I/3, 1921. Der Text entstand zeitgleich mit dem Programm der Künstlergruppe *Das „Ufer“*

⁵¹ Brief vom 20.4.1921. Wietek, Gerhard, *Franz Radziwill-Wilhelm Niemeyer. Dokumente einer Freundschaft*, Oldenburg 1990, S.65

⁵² Mündlich in Gegenwart des Verfassers

⁵³ Brief aus Bremen vom 11.2.1921, in: Wietek, Gerhard, *Franz Radziwill-Wilhelm Niemeyer. Dokumente einer Freundschaft*, Oldenburg 1990, S.64

⁵⁴ Nachdem er zunächst im „Dorfkrug“ gewohnt hatte, mietete er eine Wohnung bei Familie Nehmann

⁵⁵ Näheres: *Franz Radziwill und Dangast*, hrsg von Klaus Peukert, Oldenburg 1995, S.10; S.43 Anmerkung 9

⁵⁶ Brief vom 14.4.1921 in: Wietek, Gerhard, *Franz Radziwill-Wilhelm Niemeyer. Dokumente einer Freundschaft*, Oldenburg 1990, S.65

⁵⁷ für Wilhelm Niemeyer, datiert Dangast 28.3.1921. Altonaer Museum in Hamburg, Inv. Nr. 1975,25

⁵⁸ Niemeyer benutzt das Wort „Flächen-Wucht“ zur Charakterisierung der Komposition Schmidt-Rottluffs

⁵⁹ Brief an Gustav Schiefler o.O. und o.D. (1909). Siehe: Wietek, Gerhard, Schmidt-Rottluff in Hamburg und Schleswig-Holstein, Neumünster 1984, S.59

⁶⁰ Dube 711A, 712A. 1958 berichtete Erich Heckel in einem Interview mit Roman Norbert Ketterer, wie es dazu kam, dass er und Schmidt-Rottluff 1907 nach Dangast gingen. „1907 gab ich meine Arbeit im Architekturbüro Kreis endlich auf. Ich weiß noch, wie ich Schmidt-Rottluff, der sein Studium an der Technischen Hochschule aufgeben wollte, und ich überlegten, wo man hingehen könne, um neue Motive zu finden. Ich habe dann einen großen Atlas aufgeschlagen, und wir suchten irgendeine Küste, denn wir wollten gern ans Meer, an eine Stelle, die auf besondere Weise herausstach. Im Atlas befand sich eine kleine Sonderkarte des Jadebusens in Oldenburg. Es zeigte sich, dass es am Jadebusen sowohl Sanddünen als auch Deiche gab, einen künstlichen Damm und landeinwärts Moor. Wir sagten uns, dies sei die geeignete Stelle für uns, da müssten wir hingehen, denn diese Gegend war uns völlig unbekannt .. Schmidt-Rottluff fuhr als erster hinauf. Er schrieb mir, die Gegend sei großartig und man müsse das alles unbedingt malerisch festhalten. Er quartierte sich in Dangastermoor im „Kracke“ ein, das war so eine Art kleine Gastwirtschaft. Ich selbst wohnte dann in einer anderen Gastwirtschaft, direkt am Bahnhof .. Später sind wir nach Dangast umgezogen, das etwas weiter nördlich direkt am Jadebusen liegt. Die Landschaft am Jadebusen hat durch ihre Herbheit und die Kraft ihrer Farben wesentlichen Einfluss auf uns ausgeübt.“

⁶¹ Karl Lorenz schrieb Januar/März 1920 in „Die Rote Erde“ hrsg. Schapire/Niemeyer, Titel als Holzschnitt von Karl Schmidt-Rottluff (Schapire, Gebrauchsblätter Nr.46): „.. bauen wir die große neue Galerie. Zu diesem Zweck sind wir auf die Erde gekommen und wenn wir darüber sterben müssten. Nochmals die Namen: Munch, Barlach, Nolde, Pechstein, Karl Schmidt-Rottluff, Marc, Kirchner, Meidner, Feininger, Kokoschka, Opfermann. Und dann einen Raum für die ganz Jungen. Das ist viel Arbeit, aber wir schaffens.“ Es fällt auf, dass nur ein Maler mit Vornamen erwähnt wird: Karl Schmidt-Rottluff. Unter die „ganz Jungen“ ist Franz Radziwill zu rechnen, denn schon wenig später schnitt er ein Gedicht von Karl Lorenz in Holz (Presler 8), das als Beilage in „Kündung“, Heft 3, 1921, herausgegeben wurde.

⁶² Darunter: Del Banco, Diez-Dührkoop, Flemming, Goldschmidt, Hassler, Elsa Hopf, Rauert, Schapire, Schiefler. Weitere einflussreiche Mitglieder: Commetersche Kunsthandlung, Galerist Herbert von Garvens, der Kirchner-Sammler Carl Hagemann, der spätere Auktionator Ernst Hauswedell, der spätere Museumsdirektor Carl Georg Heise, Museumsdirektor Walter Kaesbach, Kunstgewerbemuseum Berlin, Kunstverein Leipzig, Verleger Mardersteig, Museumsdirektor Max Sauerlandt, der Radziwill-Freund Siegfried Schott, Städtische Galerie Mannheim, Städtisches Museum Erfurt, Stadtbibliothek Hamburg, Stadtmuseum Dresden, der spätere Museumsdirektor in Detroit, USA, Wilhelm Valentiner, die Warburg-Bibliothek Hamburg, Wostock-Verlag Dresden

⁶³ Wietek, Gerhard, *Franz Radziwill-Wilhelm Niemeyer. Dokumente einer Freundschaft*, Oldenburg 1990, S.28

⁶⁴ Wietek, Gerhard, *Franz Radziwill-Wilhelm Niemeyer. Dokumente einer Freundschaft*, Oldenburg 1990, S.28

⁶⁵ Wietek, Gerhard, *Emma Ritter und ihr Verhältnis zur Malerei des deutschen Expressionismus*, in: Oldenburger Jahrbuch Band 58,(1959), Teil 1, S.4ff.

⁶⁶ Oldenburg liegt nur ca. 35 km südlich von Dangast. Die Bahnstation Varel wiederum nur ca. 6 km von Dangast entfernt

⁶⁷ Zwar besaß die Bremer Kunsthalle in Emil Waldmann einen aufgeschlossenen Leiter, der im Januar/Februar 1921 zu der Ausstellung „Das moderne Aquarell“ neben Kandinsky, Chagall, Klee u.a. auch Heckel und Pechstein zeigte. Er hatte auch Franz Radziwill eingeladen. Dieser befürchtete aber, wie sich zeigen sollte zurecht, Widerstände und schrieb an Wilhelm Niemeyer: „Hoffentlich hat er [Waldmann] nicht zu viel riskiert!“. Seine Ahnungen bestätigten sich. Als Radziwill seine Arbeiten zur Kunsthalle brachte, nahm Dr. Waldmann „mit seiner persönlichen Ironie .. das erste Blatt in die Hand .. und nach 5 Minuten Schweigen – stammelte er: Ich kann die Sachen nicht ausstellen. Sofort würde das ganze Publikum auch die ernstesten Leute gegen mich in Stellung gehen, und vor allem gegen ihn . und er sähe nicht ein um mich eine Revolution hier wieder in Bremen hervorzurufen.“ Schließlich wurden durch Vermittlung des Assistenten Dr. von Alten zwei Arbeiten zugelassen und gezeigt. Für Radziwill aber und wohl auch für Wilhelm Niemeyer war mit diesem Vorgang Bremen unerträglich geworden.

⁶⁸ Firmenich/Schulze 98-101,109,114,119,129,145,146

⁶⁹ Besitzer eine „Landschaft“ von Karl Schmidt-Rottluff und weiterer „Brücke“-Arbeiten. Der hamburger Arzt und Kunstsammler hatte Radziwills erste Ausstellung in der Galerie Peter C. Lüders vermittelt. Mit Franz Radziwill befreundet, besuchte er ihn mehrfach in Dangast. Radziwill widmete ihm am 11. November 1921 ein „Malerbuch“ mit poetischen Texten, Aquarellen, Zeichnungen, Vignetten und ornamentalen Gestaltungen.

⁷⁰ Oldenburg, südlich von Dangast, ist eine Stadt, zugleich aber auch die Bezeichnung für den gesamten Landkreis, zu dem auch Dangast gehörte. Dangast i. O. Als Karl Schmidt-Rottluff am 11. 8. 1909 die erste bemalte Postkarte an Dr. med. Adolf Thiele, passives Mitglied der „Brücke“, wohnhaft in Chemnitz, versandte, gab er als Absendeort an: „Dangast a. Nordsee, Gr[ößherzogtum] Oldenburg.“ Franz Radziwill schrieb aus Dangast 4.6.1921 an Dr. Wilhelm Valentiner: „Bad Dangast in Oldenburg.“

⁷¹ 1907-1912

⁷² Wietek, Gerhard, *Schmidt-Rottluff. Oldenburger Jahre 1907-1912*, Mainz 1995, S.151

⁷³ Peukert, Claus, „Brücke“-Expressionisten in Dangast, Dangast 2002, S. 72. „Zu dieser Zeit hoffte [Radziwill] auf eine eventuelle Rückkehr der „Brücke“ Künstler, so dass sich die Bildung einer Künstlergruppe oder gar – Kolonie hätte ergeben können. Indiz für diese Hoffnung ist der Entwurf für ein Ausstellungsplakat aus dem Jahr 1922 zu einer Gemeinschaftsausstellung der von Ernst Beyersdorff ins Leben gerufenen Oldenburger

„Vereinigung für junge Kunst“ mit Werken von SR, Heckel und Radziwill unter dem Titel „Dangaster Künstler“

⁷⁴ Wietek, Gerhard, *Maler der »Brücke« in Dangast von 1907 bis 1912*, Katalog Oldenburg 1957, S. 42

⁷⁵ „Brücke – Expressionisten in Dangast. Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Max Pechstein - Emma Ritter, Franz Radziwill“, Dangast 2002, S.351

⁷⁶ Wietek, Gerhard, *Franz Radziwill-Wilhelm Niemeyer. Dokumente einer Freundschaft*, Oldenburg 1990, S.188f., Anmerkung 142

⁷⁷ zitiert nach Zbikowski, Dörte, *Die Sammlung Rauert in ihrer Zeit*, in: Nolde, Schmidt-Rottluff und ihre Freunde. Die Sammlung Martha und Paul Rauert, hrsg. Eva Caspers, Wolfgang Henze, Hans-Jürgen Lwowski, Hamburg 1999, S.69

⁷⁸ Es erschien ein Katalog, der von Schmidt-Rottluff 11 Ölgemälde, 2 Aquarelle, 8 Zeichnungen, 11 Lithographien, 5 Radierungen; von E. Heckel 12 Ölgemälde, 6 Aquarelle, 6 Lithographien, 10 Radierungen, 10 Holzschnitte ausweist

⁷⁹ Ernst Beyersdorff (1885-1952) schrieb in den „Oldenburger Nachrichten“ am 13. und 14. Oktober 1908 unter dem Pseudonym „Li.“ siehe: Wietek, Gerhard, *Schmidt-Rottluff. Oldenburger Jahre 1907-1912*, Mainz 1995, S.216-219

⁸⁰ Rosa Schapire schrieb am 18.2.1922: „ .. herzlich freut mich, dass Ihre Bestrebungen schon so feste Form gewonnen haben und Sie zu einer Gründungsversammlung schreiten können .. Radziwills Ausstellung im Kunstraum enthält sehr schöne Bilder, die geschlossener wirken als die Werke des Sommers.“ Wilhelm Niemeyer gratulierte Beyersdorff am 4. April

⁸¹ Wietek, Gerhard, *Schmidt-Rottluff. Oldenburger Jahre 1907-1912*, Mainz 1995, S.86 „Niemeyer hatte bereits im Herbst 1920 in Oldenburg über moderne Kunst gesprochen und damit einen entscheidenden Anstoß zur Gründung der Vereinigung für junge Kunst gegeben.“

⁸² Archiv der VfjK im Landesmuseum Oldenburg, Inv. Nr. LMO 12.077

⁸³ Lappan, ein bis heute erhalten gebliebener Turm der mittelalterlichen ehemaligen Heiliggeistkirche, in der ab 1910 die Kunsthandlung Oncken tätig war. Zur Eröffnung schuf Erich Heckel ein Holzschnittplakat, das den Lappan zeigt.

⁸⁴ Archiv der VfjK im Landesmuseum Oldenburg, Inv. Nr. LMO 12.077

⁸⁵ Einen Tag später erschien, diesmal in der Oldenburger Landeszeitung, die Würdigung aus der Feder eines Dr. Kbg.: „Schmidt-Rottluff und Heckel, die beiden Stammväter der dangaster Malerschule, gehören zu der kleinen Schar unerschrockener Bahnbrecher, die sich mit revolutionärer Kraft für eine neue Kunst der neuen Zeit einsetzten .. Man denke in diesem Zusammenhang nur an den jungen Radziwill .. der viel später erst in den Dangaster Kreis geriet und sich bald einen Platz unter den Führern der jungen Richtung erkämpfte. Schmidt-Rottluff, Heckel und Radziwill, die zu vereinen dieser Ausstellung gelang, bedeuten heute schon mehr als ein Programm, sie repräsentieren einen wesentlichen Bestandteil der künstlerischen Gegenwart. Manches ließe sich noch sagen über den .. Werdegang der Dangaster Bewegung, die als fruchtbares Ferment in der Entwicklung der bildenden Kunst weit in die Zukunft wirken wird.“

