

# Westfälisches Landesmuseum

für Kunst und Kulturgeschichte Münster  
Landschaftsverband Westfalen-Lippe

## Das Kunstwerk des Monats

März 2007



Franz Radziwill (1895 – 1983)  
Der Streik, 1931  
Öl auf Holz, 99 x 141 cm (ohne Rahmen)  
118,5 x 161,5 cm (mit Rahmen)  
Sign. u. dat. u. l.: Franz Radziwill 31  
Inv.Nr. 1046 LM  
Wvz Firmenich/Schulze 363  
erworben 1960

„Die Wirklichkeit ist am stärksten dazu angetan, das Unwirkliche sichtbar zu machen: das ist meine Parole.“  
(Franz Radziwill)

Das Gesamtwerk des Malers Franz Radziwills umfasst annähernd 1.000 Ölbilder sowie zahllose Aquarelle und Zeichnungen. Bedenkt man die Zeitspanne von über 55 Jahren, in denen es entstand, so bestechen die stilistische Einheitlichkeit und der hohe Wiedererkennungswert der Werke Radziwills. Abgesehen von einer expressionistischen Frühphase, die bis etwa 1924 reicht, bedient sich der norddeutsche Künstler durchweg eines gegenständlichen, detailgenauen Malstils, der uns die dargestellten Dinge in aller Deutlichkeit vor Augen führt. Die gezeigten Bildmotive erreichen eine besonders eindringliche, fast überwirkliche Präsenz, die über die bloße Gegenstandsbeschreibung hinaus auf eine metaphysische Ebene hinter den Dingen weist. Eine traumhafte, fast beängstigende Atmosphäre ist den Bilderfindungen Franz Radziwills eigen. Reales vereinigt sich mit Imaginärem.

#### Vorboten der Katastrophe

Das Tafelbild mit dem Titel „Der Streik“ zeigt eine detailreiche und realistisch gemalte Stadtlandschaft. Am linken und rechten Bildrand flankieren Gebäude eine Straße. Eine sinistre Stille liegt über der Szenerie. Ist dies ein Stillstand aller Dinge unmittelbar vor dem Einbruch eines übernatürlichen Geschehens? Eine von einem Metallzaun überhöhte Ziegelmauer läuft von rechts vorn in das Bildzentrum hinein und lenkt den Blick auf drei Stahlbogenträger einer Eisenbahnbrücke. Steil aufgestellte Bahnschranken weisen gen Himmel. Rechts neben der Brücke befinden sich weitere technische Anlagen: Ein Kran und ein Telegrafmast werden von einem Strommast überragt, der die obere Bildbegrenzung durchstößt. Bei den Gebäuden auf der linken Seite scheint es sich eher um Wohnbebauung zu handeln – Rauch steigt aus einem Kamin auf –, ein nur teilweise sichtbarer Schriftzug an der Fassade lässt sich sowohl zu „Bierhalle“ als auch zu „Trauerhalle“ ergänzen. Auf der rechten Seite ragt ein moderner Industriebau in das Bild hinein, benachbart von einem Haus mit Treppengiebel. Verschachteltes Gerüstwerk im Hintergrund deutet auf eine Werft hin.

Die gesamte Szenerie ist menschenleer. Reifenspuren auf der Straße und eine Baustelle mit stehen gelassener Schubkarre zeugen von vergangenem Tun. Symbolbeladene Bildelemente sorgen für weiteres Unbehagen: Einem Menetekel gleich präsentiert sich auf der Straße ein Sarg, in dessen Gegenwart die abgesperrte Baustelle den Beiklang eines wartenden Grabes erhält. Mit dem dunklen Loch im Boden korrespondiert ein schwarzer Riss im Himmel, der wie eine Öffnung ins Jenseitige wirkt. In spukhaftem Schwebezustand markiert darunter ein Flugzeug das Zentrum des Bildes. Erst bei genauerem Hinsehen ist ein schwarzer Vogel zu erkennen, der still vor dem mittleren Stahlträger der Brücke verharrt. Blutrot pulsierend setzt links oben ein kosmischer Himmelskörper fast unmerklich Strahlungen nach außen ab, während alles Technische außer Betrieb zu sein scheint. Eine eindeutige Lichtquelle ist nicht auszumachen. Auch dadurch wird die Unwirklichkeit der Szenerie betont. Die Komposition folgt akribisch den Regeln der Linearperspektive. Dennoch



Abb. 1: Franz Radziwill: Die Eisenbahnbrücke, 1931; ursprüngliche Fassung des Gemäldes. Franz Radziwill Archiv, Dangast

geben die räumlichen Verhältnisse Rätsel auf: Die Bogenträger der Brücke sind viel zu eng zusammengedrückt, um einem Zug Platz zu bieten. Es scheint, als falle das Bodenniveau hinter der Mauer gegenüber dem der Straße merklich ab. Die Biegung der Straße nach rechts führt mitsamt den Reifenspuren nirgendwohin. Der niedrig angelegte Horizont ist nicht einsehbar; wie eine Sperre verhindern die gezeigten Dinge den Blick in die Tiefe.

#### Übermalungen

Bekannt ist, dass Radziwill einen Teil seiner Ölgemälde nachträglich ergänzt und übermalt hat. Die ersten Übermalungen nimmt er zu Beginn der Vierzigerjahre vor und erweitert zugleich seine Bildmotivik um eine surrealistische Komponente. Eine Abbildung aus den Dreißigerjahren zeigt den ursprünglichen Zustand des „Streiks“, auf dem die meisten Versatzstücke mit symbolhaftem Charakter noch fehlen. (Abb. 1) Der schlichte, lasierte Holzrahmen wurde vom Künstler selbst angefertigt und stammt aus der Entstehungszeit der Erstfassung. Der Künstler hatte dem Gemälde zunächst den Titel „Die Eisenbahnbrücke“ zugeordnet. Für die Neufassung wurde der Titel abgeändert. Tatsächlich entstammen einige Bildmotive eindeutig einer realen Örtlichkeit: dem Verladebahnhof im Stephaniviertel in Bremen. Bei der Brücke handelt es sich um die 1866 errichtete Eisenbahnbrücke über die Weser, an der das Frachtgut der Schiffe zum Weitertransport auf Züge verladen wurde. Der Kran und das Haus mit dem Treppengiebel sind ebenfalls in der Nähe des Bahnhofs zu lokalisieren. Das Flugzeug, der Riss im Himmel nebst kosmischem Körper, Sarg und Baustelle mit Karre und Sperrbock sowie die Wetterfahne auf dem Hausgiebel links sind später – möglicherweise in mehreren Etappen – hinzugefügt worden. Bei dem Flugzeug handelt es sich um eine Junkers Ju-87 („Stuka“), die nach 1933 hergestellt wurde. Als Vorlage für Flugzeugdarstellungen in seinen Bildern hat Radziwill häufig Sammelbilder aus Margarinepackungen benutzt. Innerhalb der persönlichen Symbolik des Künstlers nehmen Flugzeuge einen zentralen Stellenwert „als Werkzeuge des Verderbens“ ein; als junger Mann wurde er Zeuge des tödlichen Absturzes des Kunstfliegers Buchstätter.

Nähere restauratorische Untersuchungen haben ergeben, dass noch weitere Bildgegenstände über der Firnissschicht der ersten Fassung liegen. So hat der Künstler den Him-

mel unterhalb des Flugzeuges nachträglich mit einem Mövenschwarm versehen, der die nahe See erahnen lässt. Alle metallenen Teile – Brücke, Kran, Masten, Zaun – wurden mittels dunkelroter Farbflecken um Roststellen ergänzt, die auf den Verfallscharakter der Dinge verweisen. Die Technik ist nutzlos, versagt ihren Dienst. Sie streikt. Verlängert man in Gedanken die Fluchtlinie der Ziegelsteinmauer, so scheidet sich das Bild in zwei Zonen, die sich symbolisch deuten lassen. Rechts hinter der Mauer befindet sich mit Brücke, Kran, Werft und Industriebauten der Bereich der Technik und des Fortschritts, links die gegenwärtige, (kürzlich) noch behaute Lebenswelt mitsamt der Straße, an deren einem Ende der Betrachter steht. Durch seine späteren Hinzufügungen hat Radziwill dem Bild eine „Stoßrichtung“ gegeben: Wetterfahne, Flugrichtung der Stuka, Ausrichtung der Wolkenformation mitsamt Weltenriss zielen nach links und dringen gleichsam in die hiesige Welt hinein, dem Betrachter entgegen.

### Dangast – Holland – Dresden

Das Entstehungsjahr des Gemäldes – 1931 – fällt in die Hauptschaffensphase des Künstlers zwischen 1927 und 1934. In dieser Zeit entstehen weitere wichtige Werke Radziwills wie „Der Todessturz Karl Buchstätters“ (1928, Museum Folkwang, Essen), „Die Straße“ (1928, Museum Ludwig, Köln) und „Hinterhäuser in Dresden“ (1931, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt; Abb.2). Zu Beginn der Zwanzigerjahre orientiert sich der gelernte Maurer Radziwill, der einige Semester Architektur und nur kurze Zeit an einer Bremer Kunstschule studierte, zunächst noch am Expressionismus der Brücke-Künstler. Auch die Bildwelten Marc Chagalls üben in ihrer Verschränkung von Alltagsszenen und phantastischen Visionen nachhaltigen Einfluss auf ihn aus.

Bereits in dieser frühen Schaffensphase spiegelt sich oftmals die ostfriesische Landschaft in seinen Bildern; ab 1923 ist Radziwill dauerhaft in Dangast ansässig, einem Dorf am Jadebusen, das bereits die Brücke-Künstler Heckel und Schmidt-Rottluff um 1910 für sich entdeckten. Den Stellenwert dieses Ortes für sein Schaffen erklärt der Künstler seinem Biographen Waldemar Augustiny: „Für mich bedeutet Dangast eine Quelle der Inspiration. Hier habe ich einen Himmel, der stündlich, oft von Minute zu Minute einem anderen Licht ausgesetzt ist, und ich sehe die seltsamsten Wolkenbildungen. Ich habe das Meer und den Wechsel der Gezeiten. Gegen Nordwesten ist der Horizont aufgerauht durch die Kräne und Helgen von Wilhelmshaven. Flugzeuge sausen hoch über mich hin, und an Wintertagen geistert das Nordlicht über mich hin. (...) Ein Spaziergang über den Deich, schon das Hinaustreten aus meinem Hause kann eine Welt von Erinnerungsbildern in Gang setzen.“

In Dangast wandelt sich Radziwills Malweise von einer expressiven zu einer neusachlichen. Die Bekanntschaft mit dem holländischen Maler Mathias Lau führt ihn ab 1925 in die Museen Amsterdams und Den Haags. Dort studiert er die niederländische Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts: Rembrandt, Vermeer und Van Goyen. Die altmeisterliche Lasurtechnik auf Holz, die Hell-Dunkel-Malerei und „die unendliche Dehnbarkeit einer jeden Farbe zu Licht und Dunkelheit“ faszinieren ihn. Der bei Van Goyen oft anzutreffende tiefe Horizont, der viel Raum für die Schilderung



Abb. 2: Franz Radziwill: Hinterhäuser in Dresden, 1931, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt

des Himmels erübrigt, hinterlässt im Werk Radziwills nachhaltige Spuren.

Hinzu kommen die Eindrücke, die er während eines Studienaufenthaltes in Dresden im Winter 1927/28 gewinnt. Die Meister der deutschen Romantik in der Dresdner Gemäldegalerie, Caspar David Friedrich und Carl Gustav Carus, beeindruckten ihn zutiefst. Radziwill hatte Carus' „Neun Briefe über Landschaftsmalerei“ (1815-24) gelesen. Die Hauptaufgabe landschaftlicher Kunst, so Carus, bestünde in „der Darstellung einer gewissen Stimmung des Gemütslebens (Sinn) durch die Nachbildung einer entsprechenden Stimmung des Naturlebens (Wahrheit)“. Im romantischen Landschaftsbild lernt der Betrachter die Natur als Spiegel des eignen Gemütszustandes kennen. „Carus ist für mich“, so schreibt Radziwill 1926 an den Kunsthistoriker Wilhelm Niemeyer, „soweit ich heute von solchen Dingen etwas weiß, der grösste Erfasser der Malerei. (...) So ist Romantik, wo Verstand und Seele, Durchdringen und Schauen eine Einheit sind.“

Der Einfluss der romantischen Landschaftsmalerei ist auch in Radziwills Stadtlandschaften spürbar. Die kohärente Kulisse der „Hinterhäuser in Dresden“ ist drei Jahre nach seinem Aufenthalt in der sächsischen Metropole entstanden. Im Vordergrund, in bester romantischer Tradition, steht ein verkrüppelter Baum, Synonym für eine triste und entbehrungsreiche Gegenwart. Die bauliche Substanz ist hier, noch deutlicher als im „Streik“, zu einer regelrechten Sperre verdichtet, die dem Betrachter den Blick auf einen Horizont verwehrt. Die verwitterte Materialität der Dinge verweist auch hier auf den Verfall. In der Romantik thematisiert die Landschaftsmalerei den ewigen Kreislauf von Vergehen und Werden. Bei Radziwill bleibt nur die Feststellung des endgültigen Zerfalls der Dinge.

### Die Welt hinter den Dingen

Obwohl Radziwill den Widerstreit sozialer und gesellschaftlicher Kräfte in der Weimarer Republik miterlebte, lassen sich selten direkte Bezüge zum Zeitgeschehen in seinen Bildern ausmachen. Die reale Situation des Jahres 1931, in dem unser Bild entstand, war geprägt von großer

Arbeitslosigkeit und wirtschaftlicher Not. Ende der Zwanzigerjahre kam es zu Streiks auf den norddeutschen Werften, und noch 1931 gab es einen Streik der Arbeiterschaft im Ruhrbergbau. Es ist durchaus möglich, dass Radziwill, den Ereignissen jener Jahre Rechnung tragend, in einer absurden Umkehrung der Erwartungshaltung des Betrachters seinem Gemälde den Titel „Der Streik“ gibt: denn streikende Arbeiter sind nicht zu sehen, allenfalls die ohne deren Arbeitskraft nutzlos gewordene Technik.

Radziwills Sicht ist die eines Melancholikers, der sich nach den Erfahrungen zweier Weltkriege der Unrettbarkeit der Welt und damit der Endlichkeit von Natur und Geschichte bewusst ist. Übermächtige Kräfte haben schicksalhaft in die Bahnen der Existenz von Mensch und Natur eingegriffen. Bereits geringfügige Modifikationen der gegebenen Wirklichkeit evozieren in der Malerei Radziwills eine mysteriöse, magische Stimmung. Die Schilderung einer „stillen Magie der Dinge“, die sich nicht mit dem banalen Augenschein begnügt, soll den Blick auf die ihnen innewohnende Wirklichkeit öffnen. Franz Roh prägte 1925 für diese Stilrichtung der Kunst den Begriff „Magischer Realismus“. Vermutlich ist es George Grosz gewesen, der Radziwill zu Beginn der Zwanzigerjahre auf die *pittura metafisica* Giorgio de Chiricos aufmerksam machte. Die menschenleeren Plätze, verzerrten Perspektiven und irritierenden Lichtführungen in der metaphysischen Malerei des italienischen Künstlers haben die Annäherung von Wirklichkeit und Imagination in Radziwills Kunst mitbe-gründet. (Dieser bedauert es sehr, als 1964 ein vorgesehe-nes Treffen mit de Chirico nicht zu Stande kommt.) Der Einbruch des Imaginären bewirkt eine Verschärfung der Brüchigkeit der dargestellten Wirklichkeit.

In den Werken, die nach dem Zweiten Weltkrieg entstehen, sind surrealistische Elemente als Visualisierungen unheilbringender Kräfte Bestandteil der Bildkonzeption. Radziwills Zivilisations skepsis und sein Misstrauen gegenüber allem Technischen kommen in dem Gemälde „Die Sturmflut“ von 1956 wiederum zum Ausdruck. (Abb. 3) Die Schilderung der unkontrollierbaren Macht der Natur über das Menschenwerk ist Bestandteil eines Zyklus von sechs Bildern, die das Wasserwirtschaftsamt Wilhelmshaven im Zuge geplanter Neulandgewinnung und Deichbauarbeiten bei ihm in Auftrag gab. Wie im „Streik“ ist das Bild – diesmal durch einen Deich – in zwei Zonen geteilt; aus Meeresrichtung naht das Unheil in Gestalt einer surreal erhöhten Wesenheit und bedroht die menschlichen Behau-sungen auf der anderen Seite des Deiches. Auch hier schwebt ein Sarg im Vordergrund des Bildes – diesmal begleitet vom Gevatter Tod, der den Deich emporsteigt. Die Natur holt sich zurück, was der Mensch ihr zuvor abverlangte. Zugleich fordert sie ihre Opfer. Die stille Bedrohlichkeit, die Radziwills Bilderfindungen der Zwanziger- und Dreißigerjahre auszeichnete, weicht nunmehr apokalyptischen Visionen. Die „magische“ Wirklichkeit liegt nicht mehr hinter den Dingen, sondern wird direkt vor Augen geführt.

Holger Klein-Wiele

Mein herzlicher Dank gilt Frauke Wenzel, Restauratorin LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte und Anke Otto, Ausstellungskuratorin Franz Radziwill Gesellschaft, Dangast.



Abb. 3: Franz Radziwill: Sturmflut, 1956, Öl auf Leinwand auf Holz, Niedersächsische Landesvertretung beim Bund, Berlin

#### Literatur

W. Augustiny: F. R., Göttingen 1964 – B. Küster: F. R., Kat. Landesmuseum Oldenburg, Oldenburg 1981 – Neue Gesellschaft für bildende Kunst (NGBK): Ausst.-Kat. F. R., Berlin 1981 – K. Radziwill/H.-H. Maaß-Radziwill (Hrsg.): F. R., Raum und Haus, Bramsche 1987 – H.-J. Buderer/M. Fath: Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit. Figurative Malerei der zwanziger Jahre, München 1994 – A. Firmenich/R. W. Schulze: F. R. 1895 bis 1983. Monographie und Werkverzeichnis, Köln 1995 – W. Seeba: F. R., Mythos Technik, Oldenburg 2000 – W. Seeba: F. R. (1895 – 1983), Werkverzeichnis der Aquarelle, Zeichnungen und bemalten Postkarten, Oldenburg 2006 – Franz Radziwill Gesellschaft (Hrsg.): F. R. in Dresden 1927/1928. Begegnung mit Otto Dix und der deutschen Romantik. Ausst.-Kat. Dangast, Oldenburg 2006 – A. Wandschneider (Hrsg.): F. R. - drohend vertraute Welten. Ausst.-Kat. Paderborn/Bonn/Bayreuth, Bönen 2006

LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, Domplatz 10, D-48143 Münster

Fotos: WLMKuK/Sabine Ahlbrand-Dornseif (Titel); W. Seeba: Franz Radziwill, Mythos Technik, 2000, S. 45 (Abb. 1); Kat. Franz Radziwill, Raum und Haus, Bramsche 1987, Nr. 31 (Abb. 2); Kat. NGBK: Franz Radziwill, Berlin 1981, S. 164 (Abb. 3)

© Franz Radziwill: VG Bild-Kunst, Bonn 2007

© 2007 Landschaftsverband Westfalen-Lippe, LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster