

**Forschung im Umfeld der „BRÜCKE“
Unbekannte Dokumente zu der ungeklärten Frage:
Gab es eine Neugründung der „Brücke“ im Dezember 1920 ?**

Die überragende Bedeutung der Künstlergemeinschaft „Brücke“ für die Entwicklung der Kunst des 20. Jahrhunderts bestimmte im Rahmen der 100. Wiederkehr ihrer Gründung Kongresse und Kataloge, Ausstellungen und wissenschaftliche Veröffentlichungen. Dabei gab es auch weiterführende Aussagen zu der Frage, welche Bedeutung den Sommeraufenthalten der „Brücke-Maler zukommt. Das Erlebnis gemeinsamer Arbeit verbindet sich mit Aufenthalten an den Moritzburger Teichen, für Kirchner auch mit der Halbinsel Fehmarn, für Karl Schmidt-Rottluff und Erich Heckel mit einem kleinen, abgelegenen Fischerdorf an der Nordsee: Dangast. Drei von vier Gemälden und die Hälfte aller Graphiken aus der „Brücke“-Zeit Schmidt-Rottluffs entstanden hier. Heckel schuf in Dangast zwischen 1907 und 1910 fast 90 Gemälde. Pechsteins kurzer Aufenthalt in Dangast 1910 führte zu herausragenden Ergebnissen.¹ Am Ende eines an wissenschaftlichen Bemühungen reichen Jahres bleibt die Feststellung, dass es kaum ein Kapitel der Kunstgeschichte gibt, das intensiver bearbeitet wurde als „Brücke“. Was bisher dennoch nicht gesehen wurde, vielleicht auch nicht gesehen werden konnte, ist: An eben jenem, vor allem für Schmidt-Rottluff und Heckel, aber auch Pechstein und Otto Mueller so wichtigen Schaffensort Dangast, ging das, was den Namen „Brücke“ trägt, weiter. In Dangast „bauten“ – nachdem die Künstlergruppe am 27. Mai 1913 ihre Auflösung mitgeteilt hatte – ehemalige aktive und passive „Brücke“-Mitglieder „weiter.“ Quellenfunde, z. T. bisher nicht ausgewertet, führen den Nachweis, dass vor allem hamburger Sammlerkreise die Dangaster „Brücke“-Tradition nach dem 1. Weltkrieg mit der Gründung der Künstlergruppe Das „Ufer“ fortsetzten.

Als Karl Schmidt-Rottluff kurz vor Weihnachten 1921 den hamburger Kunsthistoriker Wilhelm Niemeyer in dessen Wohnung, Hartwicusstraße 14, besuchte, stand er unvermittelt in einer für ihn sehr schmerzhaften Situation: Der langjährige Freund – sie kannten sich seit 1910, als der Kunsthistoriker Schmidt-Rottluffs Aufnahme in die Sonderbund-Ausstellung, Düsseldorf, erreichte – besaß elf Gemälde, darunter zwei Selbstbildnisse², und nahezu die gesamte Druckgraphik. Doch alle Arbeiten waren abgehängt. Stattdessen an den Wänden Gemälde des jungen Malers Franz Radziwill (geboren 1895). Was er sah und erleben musste, traf den verschlossenen Künstler hart. Hier war etwas gewachsen, das ihm viel bedeutete: „Wer die Niemeyersche Wohnung .. betrat, hatte Gelegenheit, die Macht des Bilder zu erfahren. Über den dunklen Flur gelangte man in drei große, stilvoll eingerichtete, durch Schiebetüren miteinander verbundene, schöne Räume. Auf hellblau, perlgrau und dunkelgrün gestrichenen Wänden erstrahlten die schönsten frühen Schmidt-Rottluffs, die je in einer Privatsammlung vereinigt waren.“³

Die innere Distanz, die zu dieser Veränderung führte, hatte sich schon Monate zuvor angedeutet. Es gab einen Zwischenfall, einen Affront: Als Wilhelm Niemeyer den Künstler vom 4.-14. März in Berlin besuchte, bat ihn dieser, ein Porträt malen zu dürfen. Schmidt-Rottluff begann und stellte das „Bildnis Wilhelm Niemeyer“⁴ im Herbst in der Galerie Alfred Heller, Kurfürstendamm 44, Berlin, aus. Niemeyer sah es – und war nicht einverstanden. Die Ablehnung galt der farblichen Gestaltung und der inneren Aussage. Am 5. März 1922 nahm Niemeyer in einem langen Brief zu dem nun nachhaltig belasteten Verhältnis Stellung, legte seine Sicht der Dinge dar: „Lieber Herr Schmidt-Rottluff ! Die Woche jährt sich, da ich im vorigen Jahr Ihr Gast war und Tage einer ganz großen Freude und Ihrer Kunst verlebte. Heute ist diese Erinnerung mit der Schwermut getönt, die wohl die Ferne-Farbe aller großen Erlebnisse ist: Daß Gipfel zugleich Enden sind. Als Sie uns bei Ihrem Vorweihnachtsbesuch

[bei den S-R feststellen musste, dass alle seine Bilder abgehängt waren] verließen, blieb mir das schwere und schmerzliche Gefühl einer plötzlichen aber tiefen Entfremdung .. Ich möchte aber für uns beide den inneren Vorgängen, die uns einander ferner gestellt haben, die Form geben, die sie für mich zu haben scheinen .. Die Oberflächenbegebnisse Ihres Besuches, dass Sie sich an der Umhängung Ihrer Bilder in meiner Mietswohnung geärgert haben, wie meine Frau meint gefühlt zu haben, .. Ihre scharfe Verurteilung eines jungen Malers, der sich hier bei uns zu finden versucht, .. Das alles sind natürlich nicht die Gründe einer Entfremdung .. Ich sehe vielmehr unser seelisches Verhältnis so: .. Es hat jetzt seine Folgen gezeitigt, dass wir uns in zehn Jahren der Bekanntschaft eigentlich nie unmittelbar, sondern stets nur mittelbar berührt haben. Dabei kannte ich wohl Sie ! Denn Ihre Kunst war höchste und klarste Offenbarung Ihrer Persönlichkeit und so ist unsere jetzige Entfremdung ja auch nicht mein, sondern Ihr Erlebnis. Denn Sie kannten mich nicht .. diese Befremdung wirkte bereits heimlich, als Sie mein Bild⁵ malten. Da zwang Ihr Auge und Ihre Farbe Sie, diese Ihnen selbst noch gar nicht deutliche Note der Ablehnung meiner Art in das Bildnis hineinzutragen .. Und so zwangen diese innersten Kräfte Ihrer Kunst und Ihres Wesens Sie, auszusprechen, dass [meine Art] Ihnen innerlich fremd und tief zuwider ist .. Die Freude, von Ihnen gemalt zu werden, deckte zunächst alles zu. Erst als ich im Herbst [1921] das Bild bei Heller wiedersah, erschrak ich tief darüber, dass Sie mich so sahen ..“⁶

Als Niemeyer mit Schmidt-Rottluff brach, mögen persönliche Gründe vorgelegen haben, die in den Worten „Entfremdung“ und „Befremdung“ schwingen. Es war zwischen ihnen schon im Sommer 1917 zu heftigen Auseinandersetzungen in der Frage gekommen, wie der Krieg zu beurteilen sei. Möglicherweise blieb der Streit aber Episode. Letztlich war für Niemeyer Ende 1921 ausschlaggebend, dass er sich über einen Zeitraum von zehn Jahren um den Künstler bemüht hatte: „Ich kannte Sie wohl !“, dieser aber ein gleiches Bemühen vermissen ließ: „Sie kannten mich nicht !“ Diese Erfahrung wirkte überaus ernüchternd. Doch es gab noch einen anderen, vermutlich noch weiter reichenden Grund: Der Kunsthistoriker – das gehörte zu seinen systematischen Voraussetzungen – sah die weiterlaufende Zeit, ihre sich ändernden Gestaltungsmöglichkeiten. In der Folge orientierte er sich an einer neuen Generation der Schaffenden⁷; „ .. ist mir das Gesetz des Generationenwandels .. ein wertvolles Hilfsmittel, Leben als Gesetz und Geschehnisnotwendigkeit zu erschauen.“

Eine neue Generation der Schaffenden: Vor diesem Hintergrund hatte sich allmählich und eher behutsam das Verhältnis Niemeyers zu Franz Radziwill und seiner Kunst entwickelt. Sie hatten sich im Herbst 1920 in der hamburger Galerie Peter C. Lüders kennen gelernt. Zu diesem Zeitpunkt war der Maler gerade fünfundzwanzig [geb. 6. Februar 1895], der Kunsthistoriker [geb. 11. Juni 1874] bereits sechsundvierzig Jahre alt. Was sie trennte, waren einundzwanzig Jahre. Was sie aneinander wies, vielleicht sogar aneinander faszinierte – literarische Versuche in einer expressiven Sprachgestaltung – waren Interessen und eben solche Blickwinkel, die Niemeyer mit dem wortkargen, verschlossenen Schmidt-Rottluff nicht teilen konnte. Wilhelm Niemeyer lernte die „neue Generation der Schaffenden“ kennen, als Radziwill in der Hartwicusstraße eine Besuch machte, auf den er sich in einem Brief aus dem November 1920 bezog: „Lieber Herr Niemeyer ! .. Jener Tag wo ich bei Ihnen war scheint Erinnerung für mich und Sie zu bleiben .. Möge alles so werden, dass wir uns das Leben ergänzen und erstärken ..“⁸ Was Radziwill ansprach und in das Verhältnis einbringen wollte, war gerade das, was sich an der Unzugänglichkeit Schmidt-Rottluffs gescheitert war: Gegenseitiges „Ergänzen und Erstarcken.“ Bemalte Postkarten Radziwills erreichten Niemeyer, der sich für die „prächtigen Grußkarten .. aufs herzlichste“ bedankte und den jungen Maler bat, für eine von ihm mitherausgegebene Zeitschrift Holzschnitte zu machen. Diese erschienen schon bald in der „Kündigung“: „Der Druck des 2. Heftes, mit Ihren Holzschnitten, hat begonnen. Ich freue mich auf dies Heft. Mit herzlichen Grüßen und allen guten Wünschen Ihr Wilhelm Niemeyer.“⁹

Als Wilhelm Niemeyer dem Maler zu Weihnachten 1920 schrieb, sprach er ihn mit „Lieber Herr Radziwill“ an. Er hatte ein erstes Gemälde erworben. Nun bedankte er sich im Namen seiner Frau Marie und seiner angenommenen Tochter Eva für das Gemälde: „Eine ganz große Freude ist es mir, zum Fest die „Lampen“¹⁰ bei mir zu haben. Das Bild ist uns allen ein großes Erlebnis. Es hängt schön mit Schmidt-R. zusammen.“ Weitere Gemälde Radziwills kamen in rascher Folge hinzu. Schon nach einem Jahr, Ende 1921, trat dann jene Situation ein, in der sich Niemeyer mit Blick auf das, was er in seiner Wohnung ständig um sich haben wollte, für Radziwill und gegen Schmidt-Rottluff entschieden hatte.

Wie sich das Verhältnis Niemeyer-Radziwill bis zu diesem markanten Vorgang entwickelte, halten Briefe und Postkarten fest. Am 7. Februar 1921 sandte der Kunsthistoriker von Berlin-Friedenau – dort wohnten in der Niedstraße 14 Karl und Emy Schmidt-Rottluff – eine Geburtstags-Postkarte mit einem „Akt“, 1913 von Schmidt-Rottluff, „Sonderabdruck aus der AKTION“ an: „L.R. ! Herzliche Glückwünsche. Niemeyer.“ Emy Schmidt-Rottluff „gratuliert herzlich“ und auch Karl Schmidt Rottluff schloß sich mit ungewohnt vertraulichem Ton an: „Herzlichste Glückwünsche dem Geburtstagbalg. SR“.¹¹ Ein halbes Jahr später, am 9. August 1921 begann ein Brief Niemeyers mit dem vertrauteren „Lieber Radziwill“. Und am 7. September sprach er ihn bereits mit „Lieber Franz“ an, und Radziwill antwortete seitdem mit „Lieber W.“

Was der Kunsthistoriker an dem unverbildeten, aus eigenen Wurzeln schöpfenden Radziwill schätzte, zeigte sein erster Text „Über den Maler Franz Radziwill.“ Er wurde im März 1921 veröffentlicht und begann mit den verheißungsvollen Worten: „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, geschehen, dass ein Beginnender mit so reicher Gabe aus Freude, Licht und Seele zu den Mitmenschen kam .. Radziwill hat die Uranlage des wahren Malers, dass ihm Farben nicht Darstellungsmittel sind, sondern das eigenste tiefste Leben der Dinge selbst.“ Niemeyer, der expressionistischen Sprache mächtig, steigert sich in ein rauschhaftes Schreiben, um den neugewonnenen Freund, in dem er so viel aufbrechen sah und den er als seine Entdeckung empfand, zu erfassen. „Das ist kühne Überwirklichkeit .. Sieht man die Bilder des Malers (Radziwill) neben anderen Malereien, so gewahrt man stark diesen Wesenszug einer metaphysischen Ruhe .. So ist diese Kunst die eines tiefen Kindes und eines reichen Dichters, schlicht und ins Nächste versunken und dies Nächste hellseherisch als Offenbarung tiefsten Lebens erfüllend.“¹²

Ende 1921, als er in seiner Wohnung bereits von Gemälden Radziwills umgeben war, schrieb er in der letzten Ausgabe der „Kündung“ über die Farbe im Werk des jungen Bremers: „Nicht Dinge .. sondern ihr Farbzusammenhang als Einheit des Seins, dargestellt als Lebendigkeit der Farbe. Die Dinge waren in die Farbe eingeschmolzen, empfingen das Maß ihres Seins aus dem Kraftspiel der reinen Farben.“¹³

Er sah, dass Radziwill begabt war mit einem seltenen Empfinden für die Aussagekraft, für den Gehalt der Farbe, die das Bildgeschehen so stark bestimmte, dass die Bildgegenstände zurücktraten. Die Farbe löste sich aus der mimetischen Wiedergabe, übernahm eine neue Form der Regie. Niemeyer sah, dass Radziwill die Farben öffnen konnte hinein in eigene Tiefen und Bedeutungen, die nicht mehr gehalten und eingeengt waren von der „richtigen“ Wiederholung des Gesehenen. Seine Farbgestaltung charakterisierte eine Raum-Dimension, in der sich ein unerklärbares, geheimnisvolles Geschehen ereignete, „ahnbar“ – so wird Radziwill später immer wieder sagen. Niemeyer bemerkte: Was hier aufbrach, hatte seine Wurzeln in den schwer gegen Widerstände errungenen Freiheiten des „Brücke“-Expressionismus. Er gehörte zu denen, die das „Programm“¹⁴ aufrief, sich „.. Arm- und Lebensfreiheit [zu] verschaffen gegenüber den wohlangesessenen, älteren Kräften.“ Er durchdrang und erfüllte gestalterisches Neuland: „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 .. Lebenssinn zu deuten .. Raum ist

gleichsam immer Tür, die offen steht und unsrer harrt .. So ist Radziwills Malerei eine tiefe, umfassende Erschauung innerster Lebenswirklichkeiten. Die Kraft des Blickes, die Durchdringungskraft, die solche Hellsicht schafft, ist ein Lebensgefühl, das unendliche Liebe zum Sein der Erde atmet, Gefühl des Mitlebens mit allen Dingen .. Als malerische Farbform .. sind die Erscheinungen zugleich bekannt und verwandelt, real und phantastisch zugleich, Dinge und Ornament aus Farbe .. Das rätselhafte, unbegreifbare, ahnungsvolle der Lebensgesichte spiegelt sich, offenbart sich im rätselhaften, unbegreifbaren der farbigen Dinggefüge.“ Zusammenfassend näherte sich Niemeyer dem Maler mit den Worten: „ .. ein Maler von starker Ursprünglichkeit des Farbengefühls .. Seine Bilder sind kühne Gestaltung von Lebensgleichnissen, gestaltet als reine Bewegung der Farbe.“¹⁵

Gemälde, Aquarelle und vor allem auch – in Aufnahme einer von den „Brücke“-Malern seit ca. 1909 geübten Praxis – mehr als fünfzig bemalte Postkarten¹⁶ an Wilhelm Niemeyer, gaben Zeugnis von dieser Kraft der Gestaltung. Ein Gemälde wie „Die neue Straße/Die Geburt der Straße“¹⁷, 1921, das in der Hartwicusstraße 14 im Wohnzimmer Niemeyers hing, umkreiste er mit den Worten: „Alle Zauber des lebendigen Seins geben in leuchtend zarter Farbenschönheit die Hoffnung, die hier aufströmt ..“ Er kannte die Fülle und die Unbefangenheit, aus der heraus Radziwill seine Bilder schuf. Der Maler hatte das, was ihn aus der Erlebnisfülle an die Leinwand trieb, mitgeteilt: „So ein Maler-Beruf ist doch eigenartig .. man geht nach draußen, d.h. ohne Pinsel freut und atmet mit allem, 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.“¹⁸

Zusammenfassend ist festzuhalten: Ende 1921 hat sich der Kunsthistoriker Wilhelm Niemeyer der bildnerischen Gestaltungskraft von Franz Radziwill so sehr genähert, dass er die Gemälde des jungen Malers ständig um sich haben wollte und deshalb die Gemälde von Karl Schmidt-Rottluff, die ihn seit einem Jahrzehnt begleitet hatten, abhängte. In einem Brief vom 29. November 1921 beschrieb er die „neue“ Wohn- und Lebenssituation: „Lieber Franz! Herzlichen Dank für die köstlichen Karten .. Dein Bild mit den beiden Katzen und dem Weibleib [Die neue Straße/Geburt der Straße] hängt über dem Klavier und ist herrlich.“ Wenig später teilte er mit, dass ihm eine „Zusammenmischung Deiner Bilder mit denen von Schmidt-Rottluff unerträglich ist.“ Dann listete er jene Gemälde Radziwills auf, die ihn nun umgaben: „1. Die neue Straße, über dem Schreibtisch, an der Balkontür. 2. Das Gewitter, herrlich über dem Klavier. 3. Die verirrte Wolke, großartig über dem Flügel. 4. Die aus dem Fenster geworfene Katze, zauberhaft über dem Sofa. 5. Der Blick der Mütter und Kinder, mächtig über der Kommode im Esszimmer. 6. Die Badenden, wundervoll über dem Bücherbord meiner Stube.“¹⁹ Und dann bekannte er: „Seit Deine Bilder so hängen, merke ich erst, daß ich mich in der großen Stube .. nie in reiner Stimmung gefühlt habe, weil in den Bildern [Schmidt-Rottluffs] immer ein Missklang war, ..“²⁰

Der Missklang in den persönlichen Beziehungen zwischen Schmidt-Rottluff und Niemeyer blieb. Rosa Schapire versuchte vergeblich zu vermitteln. Hart und in keiner Form kompromissbereit stellte sich Niemeyer, brachte es fertig, das „Selbstbildnis mit Cigarre“, 1919, von Karl Schmidt-Rottluff, das er nur erwerben konnte, nachdem er ein Gemälde des französischen Malers Othon Friesz verkauft hatte, zu verschenken – an Franz Radziwill. Das war ein deutliches Signal des Endes. Erst viele Jahre später kam ein Kontakt wieder zustande, als Karl Schmidt-Rottluff zu Wilhelm Niemeyers 60.Geburtstag – das war am 11. Juni 1934 – gratulierte.

Franz Radziwill: Sein Verhältnis zu den Malern und Sammlern der „BRÜCKE“

Seltsam unberührt – um nicht zu sagen: unberührbar – blieb von dieser Kontroverse das Verhältnis Schmidt-Rottluff-Radziwill. Sie hatten sich Ende April 1921 im Hause Niemeyer kennen gelernt. Schmidt-Rottluff schätzte den gut zehn Jahre jüngeren Kollegen: Am 4.

September 1921 schrieb er an den oldenburger Juristen und Sammler Ernst Beyersdorff: „Wenn Sie Radziwill aufsuchen, dann bestellen Sie viele Grüße von mir – ich kenne ihn recht gut – er ist ein famoser, prächtiger Kerl.“ Dann denkt er an Dangast: „Ich glaube, wenn ich öfter etwas von Oldenburg hörte, würde ich schon längst 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 .. Also ich muss doch bald wieder nach Oldenburg kommen..“²¹ Ihm selbst schrieb er: „Lieber Radziwill, vielen Dank für Gruss aus .. Dangast .. Ich kriegte Heimweh nach Dangast! Gruss Ihr S.R.“²²

Anfang 1922 – mithin zu einem Zeitpunkt nach dem für Schmidt-Rottluff enttäuschenden Zwischenfall im Haus Niemeyer – ging ein weiterer Brief an Dr. Beyersdorff nach Oldenburg: „Dass Sie an Radziwill Freude gefunden haben, freut mich ungemein. Er ist ein reiches Talent voll Einfalt und Tiefsinnigkeit, vielleicht ein zu viel „Sonntagskind“.“²³ Mit diesen Worten bewies Karl Schmidt-Rottluff menschliche Größe. Manch anderer hätte die persönliche und künstlerische Wertschätzung eines Kollegen und Konkurrenten freihalten können von den schwierigen Erlebnissen zuvor. Hier war das anders: In „voll Einfalt und Tiefsinnigkeit“ schwang der Schlußsatz aus dem „Programm der Brücke“ mit, in dem sich die jungen dresdener Himmelsstürmer 1906 als „neue Generation der Schaffenden“ gegen die akademische Tradition stellten: „Jeder gehört zu uns, der unmittelbar und unverfälscht wiedergibt, was ihn zum Schaffen drängt.“ Gerade das war bei Radziwill mit Händen zu greifen, und Karl Schmidt-Rottluff mag jener „Unmittelbarkeit und Unverfälschtheit“ seiner „Brücke“-Anfänge in der „Einfalt und Tiefsinnigkeit“ der Bilder, Aquarelle, Zeichnungen und bemalten Postkarten Radziwills begegnet sein. Schwieriger zu verstehen ist, was er mit „zu viel Sonntagskind“ gemeint haben könnte. Wilhelm Niemeyer hatte für die Malerei von Karl Schmidt-Rottluff den Ausdruck „Flächenwucht“ geprägt. Radziwill hingegen arbeitete „als der feine, nervöse Künstler, der höchst lebendig zu schildern weiß.“²⁴ Walter Ley charakterisierte ihn 1920: „Eine neue Erscheinung ist der Bremer Franz Radziwill. Er hat viel Klee, viel Kinderzeichnung in sich.“²⁵

Karl Schmidt-Rottluff hat sich nach dem Jahresende 1921 – als er erleben musste, dass seine Werke in der Wohnung von Wilhelm Niemeyer abgehängt worden waren – noch zweimal in Briefen an Franz Radziwill geäußert, wie er ihr Verhältnis sieht. In den letzten Dezembertagen 1922 schrieb er aus Berlin: „Lieber Radziwill, ich danke Ihnen für Ihren Brief .. Es freut mich, dass Sie uns Ihre Freundschaft bewahren und ich möchte auch Ihnen sagen, dass sich in meinen Beziehungen zu Ihnen nichts geändert hat .. Ich schätze in erster Linie den Künstler danach, was er macht und ich freue mich immer, wenn ich Arbeiten von Ihnen sehe, wie Sie Ihren Weg weiter laufen.“²⁶ Ein Jahr später, im Dezember 1923, traf wiederum ein Brief Schmidt-Rottluffs, in Berlin abgeschickt, in Dangast ein: „Mein lieber Radziwill, vielen Dank für Ihren Brief und Ihr freundliches Anerbieten [Einladung nach Dangast zu kommen] .. Ihr Anerbieten hat mich sehr gerührt – und auch traurig gemacht. .. Es ist augenblicklich so, dass wir mit unseren Finanzen völlig in der Luft hängen und daher gar nicht in der Lage sind, Sommerpläne .. zu machen.“ Dann fuhr er mit Blick auf eine druckgraphisches Blatt, das ihm Radziwill als Weihnachtsgeschenk übersandt hatte, fort: „Über Ihre Radierung .. freuen wir uns sehr – Sie ist sehr gut komponiert – es ist die mit der Frau, die man vom Rücken sieht. Vielen Dank dafür. Ihnen und Ihrer lieben Frau allerschönsten Gruß – auch von meiner Frau Ihr S-Rottluff.“²⁷ Dass Radziwill ihm diese Radierung²⁸ schenkte, ist sicher kein Zufall. Sie verrät in den Personen eine gewisse Nähe zu Akten, die Schmidt-Rottluff um 1913 malte. Die kleine, auf dem Felde arbeitende männliche Figur ist ein Selbstbildnis.²⁹ Damit erhielt das Geschenk eine persönliche Note. Wie Franz Radziwill sein Verhältnis zu Schmidt-Rottluff sah, schrieb er 1924 nieder: „In der Malerei Schmidt-Rottluffs löste sich für mich eine neue Anschauung, der in der Stille mir der

größte Maler seiner Zeit und Lehrer wurde.“³⁰ Diese Achtung, ja Verehrung hat er ein Leben lang beibehalten. Seine expressionistische Frühphase bis ca. 1923 verband sich mit seinem Namen, vor allem aber erinnerte er sich zeitlebens dankbar an den wegweisenden Rat, der ihn nach Dangast geführt hatte.

Dass Radziwill sich unberührt zeigte durch das, was Wilhelm Niemeyer von Karl Schmidt-Rottluff und wohl aus anderem Anlass auch von Erich Heckel trennte, hat gute Gründe. Seine Biographie war in nachhaltiger Weise mit der der „Brücke“-Maler verwoben: 1895 in Strohausen, einem Dorf bei Rodenkirchen in der nördlichen Wesermarsch am Ostrand des Jadebusens als erstes von sieben Geschwistern geboren, zog die Familie schon 1896 nach Bremen. Franz ging dort zur Schule, trat eine Maurerlehre an, um Architekt zu werden – wie Heckel, Schmidt-Rottluff, Kirchner. Dann musste er am 1. Weltkrieg teilnehmen und schwor sich: „Wenn ich hier lebend herauskomme, werde ich Maler.“ Er geriet in englische Kriegsgefangenschaft und wurde am 20. Oktober 1919 nach Bremen entlassen.

Zurückgekehrt, setzte er seinen Entschluss um, richtete sich in der Perückenmacherwerkstatt eines Friseurs mit Namen Gustav Brocks³¹ ein erstes Atelier ein und begann zu arbeiten. Zugleich studierte er für kurze Zeit an der Kunstgewerbeschule. Im Herbst 1920 sandte er „unbefangene und selbstbewusst“ Arbeiten an die renommierte Berliner Galerie Paul Cassirer. Sie wurden im Rahmen einer Ausstellung der „Freien Sezession“³² zusammen mit Werken von Erich Heckel, Max Pechstein und Karl Schmidt-Rottluff gezeigt. Die drei „Brücke“-Maler betrachteten ihn als einen der ihren. Die Folge: Auf ihren Vorschlag wurde der fünfundzwanzigjährige Radziwill als jüngstes und letztes Mitglied in die „Freie Sezession“ aufgenommen.

Als er im Herbst 1920 in der hamburger Galerie Peter C. Lüders³³ ausstellte, bat Wilhelm Niemeyer ihn um Mitarbeit an der expressionistischen Kunstzeitschrift „Kündung“, deren Titelseite Karl Schmidt-Rottluff³⁴ gestaltet hatte. Ihr besonderes Kennzeichen war, dass den einzelnen Ausgaben druckgraphische Blätter – Auflage 200 Exemplare – lose beigegeben waren. Im März 1921 enthielt die „Kündung – Eine Zeitschrift für Kunst“ fünf Holzschnitte von Radziwills, die das Interesse vor allem auch hamburger Sammler³⁵ erregten. Nicht wenige von ihnen hatten als „passive Mitglieder“ der „Künstlergemeinschaft Brücke“ angehört³⁶. Sie waren Kenner, hatten die Möglichkeit zu vergleichen, besaßen ein sicheres Urteil. Deshalb – oder soll man sagen: trotzdem – gelangten immer mehr Bilder Radziwills in jene Häuser und Wohnungen, in denen Werke von Kirchner, Mueller, Pechstein, Heckel und Schmidt-Rottluff hingen. Rechtsanwalt Paul Rauert und seine Frau Martha, Passiv Mitglieder der „Brücke“, besaßen mindestens sechs Gemälde, darunter die frühen Werke „Der Morgen“, 1919/20, „Komposition mit Figuren, Schiff und Zug“, 1919/20, „Russische Ostern“, 1920, das beidseitig bemalte „Männlicher und weiblicher Akt in einem Raum vor offener Landschaft, „Landschaft mit gelben Bäumen und Reiter.“³⁷ In der Wohnung von Rosa Schapire, Osterbeckstraße 43, hingen „im hinteren Zimmer, wo sie uns zum Imbiß einlud, Radziwill-Bilder, ..“³⁸, darunter „Frau mit Kind/Schwarze Madonna.“³⁹ Vertreten war er in den Sammlungen Theodor Durrieu, Siegmund Gildemeister, Karl Fink, Franz Haßler, mit Zeichnungen und Postkarten in der Sammlung der Photographin Minya Diez-Dührkoop. Rückblickend hat der Künstler 1960 davon gesprochen: „Hamburg ist die Stadt meines Aufstiegs als Maler.“⁴⁰ Schon bald musste er der wachsenden Nachfrage nach druckgraphischen Arbeiten zunächst mit weiteren Holzschnitten, dann mit einer Radiermappe und mehreren Einzelblättern entgegenkommen⁴¹. Für diesen Erfolg sorgten nicht zuletzt Veröffentlichungen und Ausstellungen. Im Januar 1921 schrieb die hamburger Kunsthistorikerin Rosa Schapire den ersten, das Werk und die Person Radziwills würdigenden Artikel in „Kunstblatt“: „Ihm eignet ein leichtes, glückliches Schaffen, frei von Hemmungen; Märchenstimmung liegt über den Landschaften .. 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 ..“

Unbefangen wie der erste Mensch steht er den Dingen gegenüber, was er mit seinem Zauberstab berührt, erklingt in neuer Weise.“⁴² Zur gleichen Zeit (16.1.- 26.2. 1921) zeigte die „Hamburger Sezession“ Arbeiten von Schmidt-Rottluff und Radziwill und wenig später wiederum Arbeiten Radziwills in der Galerie von Peter C. Lüders. Als die Atmosphäre zwischen Niemeyer und Schmidt-Rottluff Ende 1921/Anfang 1922 belastet war, behielt Franz Radziwill seinen klaren Kurs Schmidt-Rottluff gegenüber bei. An Niemeyer schrieb er Ende April: „Lieber Wilhelm, .. ich werde mich weder mit Sch-r. noch Heckel in irgend einen Streit einlassen .. Sch. R ist mir aus der Malerei ein Freund geworden und das kann auch er mir nicht nehmen.“⁴³

Zusammenfassend ist festzuhalten: Seit 1920 gab es Verbindungen zwischen den passiven „Brücke“- Mitgliedern Wilhelm Niemeyer und Rosa Schapire und dem gerade fünfundzwanzigjährigen Franz Radziwill. Die beiden Kunsthistoriker sahen in ihm den Exponenten einer „neuen Generation der Schaffenden“, schätzten sein gestalterisches Vermögen: „[Seine] Kunst [ist] die eines tiefen Kindes und eines reichen Dichters, schlicht und ins Nächste versunken und dies Nächste hellseherisch als Offenbarung tiefsten Lebens erfüllend“, schrieb Wilhelm Niemeyer. Rosa Schapire hob hervor: „Unbefangen wie der erste Mensch steht er den Dingen gegenüber, was er mit seinem Zauberstab berührt, erklingt in neuer Weise.“ Schon bald schlossen sich weitere Sammler an. Radziwill fand Zugang zu den kenntnisreichen und mit der „Brücke“-Kunst vertrauten hamburger Kreisen. Im Frühjahr 1921 lernte er durch die Initiative Wilhelm Niemeyers Karl Schmidt-Rottluff, dann auch Erich Heckel und Max Pechstein persönlich kennen.

Neugründung der „Künstlergruppe Brücke“ als Künstlergruppe Das „Ufer“, 1920

Im Nachlass von Franz Radziwill, archiviert in seinem Haus, Dangast, Sielstraße 3, befindet sich ein zweiseitiges, maschinenschriftliches Dokument⁴⁴ 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 die 51 Zeilen eine Quelle dar für die Bearbeitung der bisher nicht gestellten Frage: Gab es Bemühungen, die „Künstlergemeinschaft Brücke“ nach ihrer Auflösung 1913 fortzuführen? Diese Frage konnte nicht gestellt werden, denn es gab keine Unterlagen, die dazu den Anlass gegeben hätten.⁴⁵ Mit diesem Dokument aber, – hier erstmals veröffentlicht – hat sich die Situation verändert. Im Text ist ausdrücklich davon die Rede, dass es darum gehe: „weiter[zu]bauen, was uns die „Brücke“ überlassen hat.“ Dieses „Weiterbauen“ beginnt dann sehr direkt schon mit der Namensgebung Das „Ufer“. Sie führt in Form und Inhalt das „Signet“ (von 1905) und das „Programm“ der „Künstlergruppe „Brücke“ (von 1906) fort⁴⁶: Die doppelte Überschrift hebt „Ufer“ durch Anführungsstriche heraus, trennt „Ufer“ von seinem Artikel Das. Der Autor erreicht damit dieselbe artikelfreie, zweisilbige 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. Wovon wir weg mussten, war uns klar – wohin wir kommen würden, stand allerdings weniger fest.“⁴⁷ Kirchner bestätigte später: „Schmidt-Rottluff .. fand .. den Namen Brücke.“⁴⁸ 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.⁴⁹ Es ist deshalb zu fragen, ob er direkt oder indirekt an diesem Dokument mitwirkte.

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“. In dieser Individualität fehle „jedes ernste Schaffen, unter dem sich, dem Volke nicht sichtbar, der Nichtskönner verbirgt.“ 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 Francesca⁵⁰ 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 vielmehr um ein „Weiterbauen“; 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 erste Punkt spricht von der „Form, in der Schmidt-Rottluff Offenbarer sein könnte.“ Damit legen die Verfasser 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“ möchte. Punkt 3. behandelt wiederum eine maltechnische Frage. Diesmal geht es um den Gebrauch von Firnis⁵¹, der „zu vermeiden ist“ – ein Grundgesetz der „Brücke“ – weil der Firnis „jeder Farbe die Festigkeit und Wärme nimmt, und ihren Fluss zu Glass macht, starr, empfindungslos.“ Schwerer verständlich ist der zusammenfassende Abschnitt, in dem die Verfasser darlegen, was die „neue Klasse“ ausmacht: „Wir verlangen Form, Farbe und Linie, das Fundament der Malerei. Wir verlangen eine Architektur, die heute .. [ihre] Harmonie verloren hat.“ Der Text verdeutlicht, dass die Organisation des Bildes vor allem der Farbe anvertraut wird. Aus ihr ergibt 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 Satzesatz des Dokuments führt in die Gegenwart, fordert auf, über den Themenkreis der „Brücke“ hinaus neue Bildgegenstände zu erschließen: Gaslaternen, Automobile, Flugzeuge, Dampfer.⁵² Es folgen Ortsangabe, Datierung und eine vorbereitete Unterschriftenliste mit sieben Zeilen. Diese juristischen Vorgaben folgende Einteilung lässt den Schluss zu: Das gesamte zweiseitige, maschinengeschriebene Dokument ist als Gründungsurkunde, als „Programm“, als Satzung konzipiert.

Zu fragen ist: Aus welchem Anlass entstand das „Programm der Künstlergruppe Das „Ufer“ ? Wer hat den Text verfasst ?

Einige Anhaltspunkte sind dem Dokument selbst zu entnehmen. Es nennt ausdrücklich Karl „S c h m i d t – R o t t l u f f“ und die „B r ü c k e“, P i e r r o d e l l a F r a n c e s c a und F r a n z M a r c. Es nennt den Ort und das Datum seiner Niederschrift. Damit sind Zusammenhänge angedeutet, denen nachgegangen werden musste. Sie führten hin zu neuen Erkenntnissen, als bisher unbekannt oder nicht ausgewertete Quellen hinzukamen. Die wissenschaftliche Archivarbeit stand unter der Aufgabenstellung: Gibt es weitere Dokumente aus dem Umkreis der „Brücke“, die in einem Zusammenhang mit dem „Programm der Künstlergruppe „Ufer“ stehen ?

1. Die direkteste Verbindung zur „Brücke“ drückt sich im Namen Schmidt-Rottluff aus. Er stiftete 1906 das „vielschichtige Wort BRÜCKE“ und sei, was ihren Weiterbau zu einer „Schule“ betrifft, in Sachen „Form“ der „Offenbarer“. Aus der Sicht des Verfassers von „Ufer“ nimmt er damit eine besondere Stellung ein. Nicht Kirchner, Heckel oder Pechstein sind die Anknüpfungspunkte, die Personen, welche eine Kontinuität von „Brücke“ zu „Ufer“ schaffen, sondern Schmidt-Rottluff. Der religiös besetzte Begriff „Offenbarer“ verstärkt diese Sicht.

Zu ebendieser Zeit niedergeschrieben, hielt der Kunsthistoriker Dr. Wilhelm Niemeyer am 3. Februar 1921 einen Vortrag im „Kunstabend Hamburg“: „Der Maler Karl Schmidt-Rottluff.“ Sein Text wurde in der Zeitschrift „Kündigung“⁵³ veröffentlicht und enthält die folgende Passage: „.. Kunst ist für Schmidt-Rottluff unbedingte malerische Anschauung .. Sie ist ihm Seinsdeutung durch Form. Darum ist ihm das Gefühl für Form⁵⁴, das Verlangen nach Form als einer überpersönlichen Gesetzmäßigkeit der Anschauung von Anfang an Grundtrieb seines Schaffens. Er hat den Sinn für Stil, für das Eigenleben, Wuchsleben des Stiles als der großen Offenbarung der Seele in den Zeiten ..“

Dieser 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.“ Im Programm der Künstlergruppe Das „Ufer“ ist zu lesen: „Wir verlangen nach Form, ..“ Desweiteren: Im Wort „Form“⁵⁵ verdichten sich für Wilhelm Niemeyer substantielle Aussagen. „Form“ gehört zu seiner Terminologie, enthält viel von dem, was er als Kunsthistoriker sagen möchte. Wenn er es in beiden Texten⁵⁶ benutzt, dann bedeutet das: Die Parallelen zwischen dem „Programm der Künstlergruppe Das „Ufer“ und dem Vortrag vom 5. Februar 1921 legen nahe, als Autor beider Texte denselben Autor – Wilhelm Niemeyer – zu vermuten.

2. Die Erwähnung des italienischen Früh-Renaissancemalers Piero della Francesca (ca. 1415-1492) steht für den Autor 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 nimmt den italienischen Maler zum Zeugen für das „Fundament der Malerei“ aus „Form, Farbe und Linie“, für „eine Architektur“ der Bildzusammenhänge. Damit meint er die Perspektive.

Ebendieser Gedanke findet sich auch in einer Rede, die Wilhelm Niemeyer am 14. Januar 1921 bei der Eröffnung des Kunstbundes Hamburg gehalten hat: „Über die Malerei der Gegenwart.“ Sie wurde somit in denselben Tagen konzipiert wie das „Programm der Künstlergruppe Das „Ufer“. Niemeyer spricht von den geistigen Voraussetzungen und Herkünften, die heutiges Kunstschaffen ermöglichen. Er kennzeichnet die Gotik und umreißt die Wende zur Renaissance mit den Worten: „Dieser Geistesart [Gotik] entspricht ein Bild, das in sich keinen Raum hat, .. Die Gestalten des Jenseits treten als rein flächiges Malwerk der Wand unmittelbar in den Daseinsraum, in den Geistesraum, der als Halle der Kirche um die Gläubigen ist. Hiervon löst sich die Renaissance .. Das leibliche Individuum wird Träger aller Bildform. Alle Großen der Renaissancemalerei, von Mantegna über Piero della Francesca 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 folgt in der Vervollkommnung der Perspektive – der „Gestaltung des malerischen Tiefenraumes“ – Masaccio, dann Mantegna und Piero della Francesca.⁵⁷ Daraus folgt: Beide Texte, sowohl

das „Programm der Künstlergruppe Das „Ufer“ wie auch „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 damit seiner perspektivischen Strukturierung wusste. Die Parallelen sind nachprüfbar. Sie weisen auf den Kunsthistoriker Wilhelm Niemeyer.

3. 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, wie uns seine letzten Arbeiten überliefert sind.“ Damit ist gesagt: Was das geistige Fundament von Das „Ufer“ betrifft, so leitet es sich ab aus dem, was „Brücke“ schuf, nicht aus dem, wofür Marc steht: Die Tradition des „Blauen Reiter“. Diese Klarstellung lässt fragen: Wem ist daran gelegen, die „Brücke“ so herauszuheben und sie gegen Marc abzuheben, 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 Briefen⁵⁸ geführte Auseinandersetzung – aus dem Jahr 1912⁵⁹ einzubeziehen. Am 15. VII. 12 schrieb Franz Marc: „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.“ Offenbar hatte Franz Marc von einem leitenden Herrn „Sonderbundes“ zwei Briefe erhalten, in denen er um Mitarbeit gebeten wurde. Seine Antwort fällt zurückhaltend aus. Unter Bezug auf den erwähnten „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 „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 hamburgener 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 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 versucht Wilhelm Niemeyer in einem vierseitigen Brief, 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 noch einmal 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 Zusschauenden 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.“ Er 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“

Dieser Brief, der trotz aller höflichen Zurückhaltung, einen Mangel an Vertrauen und Vorbehalte gegen andere Künstler bei Franz Marc als Grund der Absage zur Mitarbeit vermutet, 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 Sonderbundaussstellung darin so bestärkt, dass ich einer Zusammenarbeit unbedingt aus dem Wege gehen muß .. mit herzlichem Gruß ergb. F.Marc.“

Diese Auseinandersetzung mit Franz Marc hat Wilhelm Niemeyer 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 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 unvergessen 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 „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.⁶⁰ 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. 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, Briefschreiber und Adressat, in dessen Nachlass sich alle den Vorgang betreffenden Dokumente befinden.

4. „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 Worten⁶¹ 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.⁶² „Unser Gemeinschaftsgefühl: in der Epoche der Millionen und des sozialen Gedankens atmet es gleichsam in einem anderen Raum als bislang. Der Raum zwischen den Einzelnen, der ihr Sein vom Sein der anderen absondert, wird gemindert, wird ausgeschaltet .. Stärker wird .. der Einzelne an das Leben und den Geist der Gemeinschaft gebunden sein, .. Menschen anderen Wesens werden Arbeit und Besitz tragen. Fehlen wird ihrem Sein der Wesenszug, der den Menschen der letzten Vergangenheit höchster Wert war, der betonte und bewusste *Individualismus* [kursiv: der Verfasser]. Geschieht aber damit Absage dem unbedingten wirtschaftlichen *Individualismus* [kursiv: der 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 Deutschlands⁶³ – darunter Karl Schmidt-Rottluff als einziges „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.“ 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“ von Wilhelm Niemeyer formuliert wurde. Zudem: Es deutet sich an, dass die „Künstlergruppe Das „Ufer“ Rückhalt finden wird in den Kreisen, die sich im Kunstbund Hamburg 1920/21 zusammengeschlossen hatten, insgesamt 168 Mitglieder – darunter der gerade fünfundzwanzigjährige Franz Radziwill.

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

Das erklärte Ziel des „Kunstbundes“, Gegenwartskunst zu fördern, wird ausdrücklich aufgenommen: „Unser Leben ist die Gegenwart.“ Für Radziwill bedeutete das konkret: In unserer Zeit „.. haben Gaslaternen, Automobile, Flugzeuge und Dampfer⁶⁴ eine sehr große

Berechtigung zum Motiv zu werden.“ Das ist seine Handschrift, denn diese Bildgegenstände finden sich in seinen Werken um 1920/21

Gründung von UFER geht einher mit Gründung des KUNSTBUNDES HAMBURG. Eine Art Außenstelle in Dangast mit Radziwill als Weitermacher.
(Siehe Wietek SR Oldenburger Jahre S.96)

Juni **1920** Gründung des Kunstbundes Hamburg durch Niemeyer

Oktober Ausstellung Munch und die Künstler der Brücke in Bremen Beyersdorff hebt SR und Dangast hervor

Herbst 1920 Radziwill lernt Niemeyer in Hamburg kennen anlässlich bei seiner Ausstellung in der Galerie von Peter Lüders. Niemeyer lädt ihn zu sich ein. Im November beginnt der Briefwechsel der bis 1954 dauert.

Radziwill verkauft Gemälde an Hamburger Sammler siehe Liste Niemeyer: 1924 sind es 27
Dezember 1920 erste Nummer der Kündigung hrsg. von Niemeyer und Rosa Schapire.

Niemeyer erbittet von Radziwill im Dezember das Schriftholzschnittblatt Augenspielzeug nach Karl Lorenz Radziwills Mitarbeit an **Kündigung**

SR an Beyersdorff () SR Oldenburger Jahre S. 151) Wir wollten im Herbst auch Dangast kommen, aber es ist nichts geworden, ich denke, es wird im kommenden Jahr werden
Niemeyer erwirbt Ende 1920 Radziwill Gemälde: Die Lampen“

Januar **1921** Aufsatz Schapire über Radziwill in Kunstblatt

11.1.SR an Richard tom Diek (SR Oldenburger Jahre S.152)Ich hoffe, diesen Sommer nach Oldenburg kommen zu können

14.1. Niemeyer spricht im Kunstbund über Kunst der Gegenwart

März 1921 Aufsatz Niemeyer über Radziwill

Ende April SR und Radz. Bei Niemeyer zum Tee eingeladen

Radziwill nimmt BrückeTradition auf und schickt zahlreiche Postkarten an Rosa Schapire (siehe „Brücke“ an Rosa Schapire)

Ende Juli 1921 zeigt Rosa Schapire in ihrer Wohnung Aquarelle von Franz Radziwill, danach besucht sie ihn in Dangast

4.9. SR bezeichnet Radz in einem Brief an Dr. Beyersdorff als famosen Kerl

Um 7.September Rosa Schapire wiederum in Dangast, ebenso Niemeyer mit Familie bis Mitte September

Im November und Weihnachten Radziwill bei Niemeyer in Hamburg. Gemeinsam Silvester im „Trichter“.

1922 Radziwill für sieben Wochen bis 18. Febr. in HH. In Hamburg. Arbeitsraum- einem Nebenraum der von Niemeyer betreuten Bibliothek- in der Kunstgewerbeschule
Ausstellung im Hamburger KV. 5.2.SR nennt Radz. An beyersdorf ein reiches Talent und Sonntagskind

Gründung der VfjK in Oldenburg durch Dr. Beyersdorff in Aufnahme der Brücke-Tradition
Ausstellung 1908. Niemeyer gratuliert und sagt Eröffnungsvortrag und Führung für
Ausstellung „Dangaster Künstler 20./21. 5 1922 zu.

1922 gemeinsame Ausstellung in Oldenburg. Dangaster Künstler

Niemeyer und Schapire vermitteln Gemälde Radz. An Hamburger Kunstbund mitglieder.
Sylvester ist Radz in HH Verlobung im „Trichter“

Briefe, Notizen, Daten und Ereignisse stützen die Annahme, dass im Kreis der hamburger „Brücke“-Sammler um 1920 darüber nachgedacht wurde, die dangaster „Brücke“-Tradition der Jahre 1907-1912 fortzuführen.⁶⁵ In Hamburg hatte sie ihren stärksten Rückhalt. Viele kannten mit den Künstlern den Ort von Besuchen. Schmidt-Rottluff malte hier 1907 den „Windigen Tag“, „Den roten Weg“, „Das blaue Haus“, Werke, die Martha Rauert und ihre Schwägerin Berta Rohlsen als Beginn einer Kollektion von schließlich zwanzig Bildern erwarben. 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. Dabei verdichtete sich dies Nachdenken. Als wohl größte vorbereitende Aktion ist die Gründung des: „Kunstbund zur Pflege jüngster Kunst und Dichtung“ im Juni 1920 auf Initiative von Wilhelm Niemeyer zu sehen. Gründungszweck ist, 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 .. Die Entwicklung der geistigen und wirtschaftlichen Tatsachen seit Kriegsende hat zu dem überraschenden .. Zustand geführt, dass .. die künstlerische Arbeit und die Teilnahme an ihr .. heute lebendiger ist als im siegreichen Ausland. Wir bauen auf diese Wahrnehmung 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.“ Den Mitgliedern – es waren nach kurzer Zeit 168 – stand als „Kunstbundgabe“ die Zeitschrift „Kündigung“ kostenlos zu. Schon in der Ausgabe Nr. 3, März 1921 erschien Niemeyers grundlegender Aufsatz: „Über den Maler Franz Radziwill.“ Zum „Kunstbund“-Vorstand gehörten mit Max Leon Flemming, Victor Dirksen und Julius Carl Grünhut Besitzer von Schmidt-Rottluff-Gemälden, mit Paul Rauert, Wilhelm Niemeyer und Rosa Schapire „passive Brücke“-Mitglieder. Unter den Künstler-Mitgliedern Franz Radziwill und Karl Schmidt-Rottluff. Gerhard Wietek konstatierte: „.. finden sich darin [unter den Kunstbund-Mitgliedern] .. noch 10 ehemalige Passiv-Mitglieder⁶⁶ der Künstlergemeinschaft „Brücke“ .. Als größte Gruppe lassen sich die .. Sammler moderner Kunst ausmachen, die auch den faktischen Unter- und Hintergrund für Radziwills starkes Eindringen in das Hamburger Kunstleben bildeten.“⁶⁷

In dieser an neuer Kunst interessierten hamburger Sammlerszene war das Schaffen der „Brücke“ prägend, Schmidt-Rottluff der zentrale „Brücke“-Repräsentant. Nichts lag näher, als mit ihm nach dem Ende des 1. Weltkrieges neu zu beginnen. Und es musste in Dangast geschehen, denn dort hatte er zwischen 1907 und 1910/12 zunächst mit Erich Heckel, 1910 auch mit Otto Mueller und Max Pechstein gelebt und gearbeitet. Rosa Schapire⁶⁸ besuchte sie in dem kleinen Fischerort, stand mit ihnen ab 1909 in regem Brief- und Postkartenkontakt. Dass sich die „Brücke“ nicht in Dresden oder Berlin wiederbegründen ließe, 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.“⁶⁹ Was geschehen sollte, trug man an Schmidt-Rottluff heran. Er reagierte. Am 21. November 1920 schrieb er: „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.“ Damit wurde deutlich: Einerseits möchte Karl Schmidt-Rottluff, der schon lange in Berlin wohnte und seit 1913 die Sommermonate an der Ostsee verbrachte, das gerade auch für ihn prägende Erlebnis „Dangast“ wiederaufnehmen: „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.“⁷³ Andererseits scheute er den Neuanfang: „Man sitzt jetzt leider viel fester am Platz als ehemals.“ In dieser unentschiedenen Situation schlug die Stunde von Franz Radziwill. Den hamburgischen Sammlern stand vor Augen: Mit ihm war ein Neuanfang in Dangast möglich. Was ihn dazu befähigte, hatten sie erfahren, als sie begannen, seine Bilder zu verstehen und zu achten. Die Qualität der Arbeiten Radziwills konnte neben den „Brücke“-Werken bestehen. Zudem: Er 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.

Franz Radziwill, noch in Bremen wohnhaft, mit Wilhelm Niemeyer durch Besuche und Brief in ständigen Austausch, schrieb den Text. Hinweise dafür gibt es mehrere: Rein äußerlich treffen sich die Schwierigkeiten der grammatischen Struktur seiner Sätze mit dem, was er in Briefen niederlegt. Das erklärte Ziel des „Kunstabundes“, Gegenwartskunst zu fördern, wird ausdrücklich aufgenommen: „Unser Leben ist die Gegenwart.“ Für Radziwill bedeutete das konkret: In unserer Zeit „.. haben Gaslaternen, Automobile, Flugzeuge und Dampfer“⁷⁴ eine sehr große Berechtigung zum Motiv zu werden.“ Das ist seine Handschrift, denn diese Bildgegenstände finden sich in seinen Werken um 1920/21⁷⁵. Niemeyers Handschrift wird sichtbar in den kunstgeschichtlichen Passagen, wenn von der „Gothik“ – ein Forschungsgegenstand Niemeyers – von Piero della Francesca⁷⁶ und Franz Marc die Rede ist. Gemeinsam ist ihnen die Kenntnis der maltechnischen Grundlagen, wobei die praktischen Hinweise über den Gebrauch der Farbe in „2.“ und Malgrund und Firnis in „3.“ Radziwill zuzurechnen sind.

Auffällig sind gedankliche und im Ausdruck liegende Parallelen. 1. Radziwill 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.“⁷⁷ Dieser Gedanke begegnet ebenso im „Programm Das Ufer“, wenn Radziwill dort von „Schwingungen, Ruhe und Erregung des geführten Pinsels“ schreibt.

2. Zum anderen bezeichnete das Dokument in „1.“ als „Offenbarer. Diesen mit religiösem Hintergrund versehene Begriff stammt aus dem Vokabular von Wilhelm Niemeyer. ER verwendete ihn am 18. März 1921, als er in einem Vortrag davon sprach: „Er [Schmidt-Rottluff] hat den Sinn .. das ..Wuchsleben des Stiles als der *Offenbarung* der Seele in den Zeiten.“ 3. Wenige Zeilen später wurde ein anderer Gedanke aus dem „Programm Das Ufer“ aufgenommen: „Die Farbe ist eine grenzenlose im Bilde .. Doch ist ein Kontrast in sich zusammenfallender Farben der beste Weg einer Komposition ..“ Im Vortrag sagte Niemeyer: „Er schwingt .. kraft der Gewalt seiner Farbe über die *Grenzlinie* hinaus .. Völlig verschmelzen die Einzeldinge in die Ebene der Farbe, lösen sich auf in Farbe.“⁷⁸

4. Ein besonderes Stichwort liegt vor mit: Perspektive. Radziwill benutzte sie nicht in euklidisch-geometrisch-korrekt Richtigkeit. Schon sehr früh erlangte sie bei ihm eine inhaltliche Qualität als „radikale Perspektive.“ Wie bei Edvard Munch u.a. in den Gemälden „Der Schrei“, „Selbstbildnis mit Weinflasche“, „Der gelbe Baumstamm“ und „Der Mörder in der Allee“ ist sie seltsam „ver-rückt“. Sie verunsichert, weist auf die Instabilität der Welt, signalisiert Angst. So in „Die Lampen“, jenes Gemälde, das Wilhelm Niemeyer als erstes seiner Radziwill-Sammlung Ende 1920 erwarb, gerade in den Tagen, in denen das

„Programm Das Ufer“ niedergeschrieben wurde⁷⁹. Diese in das Bildgefüge eingelagerte Bedrohung war in der „Brücke“-Malerei nicht bekannt. Diese „Perspektive“ ist seine Sprache. Sie wird ihn ein Leben lang begleiten und später als „Magischer Realismus“ seine Sonderstellung begründen. Werner Haftmann sprach davon, Radziwill „lebe in den Kathedralen der Angst.“⁸⁰

Das Dokument schließt mit einer Liste für sieben Unterschriften: „Dieses wurde von F(£)olgenden unterschrieben“. Nach augenblicklicher Quellenlage ist nicht bekannt, an wen Radziwill die Gründungsurkunde versenden wollte. Man kann darüber nachdenken, wer den Vorstand „Das Ufer“ bilden sollte. Zu denken ist an die „Schaffenden“ Schmidt-Rottluff, Radziwill und die „Genießenden“ Niemeyer, Schapire, Rauert, und vor allem auch an Ernst Beyersdorff wegen der örtlichen Nähe⁸¹, weiter an jemanden aus dem Museum oder dem Hamburger Kunsthandel.

Zusammengefasst heißt das: Ortsangabe und Datierung des „Programm Das Ufer“ stammen vom Verfasser: Bremen, im Dezember 1920. Wer könnte das sein? Eine durch passive Mitgliedschaft der Brücke verbundene Sammlergruppe gab es in Bremen nicht. Während in Hamburg und Umgebung, durch Gustav Schiefler, Rosa Schapire und Wilhelm Niemeyer geworben, schließlich 25 PM wohnten, fand der Brücke-Expressionismus in der anderen Hansestadt wenig Resonanz.⁸² Jedenfalls tauchte Radziwill 1920/21 in diese Erfahrungen und bildnerischen Gestaltungsmöglichkeiten ein, besaß – 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, 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“, 145, „Das Nachbarhaus und meines“.⁸³ Er war getragen von den Erwartungen, die man in Hamburg mit ihm verband, Nachfolger, Weiterbauer zu sein. Unterstützt von Wilhelm Niemeyer und zugleich selbstbewusst mit eigenem Kopf hat er vor diesem Hintergrund das „Programm. Das Ufer“ im Dezember 1920 maschinenschriftlich auf zwei Seiten niedergeschrieben.

Nur vier Wochen später begann die Verwirklichung. Radziwill besuchte, vermutlich auf Anraten von Wilhelm Niemeyer, erstmals Dangast und schrieb ihm von dort am 11. Februar einen begeisterten Brief: „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 blos 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.“⁸⁴ Dann folgte der nächste Schritt: Am 8. März⁸⁵, trafen sie sich in Berlin mit Karl. Schmidt Rottluff, der in diesen Tagen jenes Porträt malte, das Niemeyer später ablehnen wird. Radziwill sah neue Arbeiten und zu dritt sprachen sie über Dangast. Dabei riet Schmidt-Rottluff – das hat Radziwill später des öfteren erzählt – dem jüngeren Kollegen: „Ich bin früher oft in Dangast gewesen. Das ist bestimmt was für Dich.“⁸⁶

Dass Schmidt-Rottluff ihn an das stille Nordseefischerdorf wies, war ein deutliches Signal dafür, dass auch er ihm zutraute, die „Brücke“-Tradition – die hier für ihn selbst und für Erich Heckel⁸⁷ eine entscheidende Entwicklung genommen hatte, – aufzunehmen und fortzuführen. Er wusste und beförderte, was vorgesehen war, wozu er selbst sich aber nicht entschließen konnte, und was nun als Herausforderung auf Radziwill zukam. Am folgenden Tage berichtete dieser auf einer Postkarte an „Fr. Dr. Rosa Schapire Hamburg. Osterbeckstr 43. Berl. 9.3 21. Waren [Wilhelm Niemeyer und ich] gestern bei Schmidt-Rottluff vergnügt

zusammen war sehr schön viele neue Bilder. In Hamburg werden wir erzählen Es grüßt Sie herzl. Ihr. Fr. Radziwill.“ Umseitig zeichnete er einen Kopf mit der typischen „Kastennase“⁸⁸ des „Brücke“-Malers. Ein stilles, deutliches Zeichen.

Zu Ostern 1921 sandte Radziwill eine farbig bemalte Postkarte „Phantastische Strandlandschaft“ an Wilhelm Niemeyer. Sie enthielt alle gestalterischen Elemente in Form und Farbe, die ihm in Dangast begegnet waren und die ihn in den kommenden zwei Jahren zu herausragenden Schöpfungen treiben werden. So ist die Feststellung richtig: „Insbesondere seine frühen expressionistischen Landschaften und Figurendarstellungen der Jahre 1920/21/22 zeugen von einer Art Trunkenheit eines Neuankömmlings an der Natur und der Landschaft Dangasts.“⁸⁹ Nach dem Gruß: „Ihr Franz Radziwill“ fügte er hinzu: „Morgen fahre ich nach Dangast.“ Dort besuchte ihn im April die Malerin Martel Schwichtenberg.⁹⁰ Radziwill berichtete am 14. April an Niemeyer: „Zum Arbeiten bin ich nicht gekommen .. Die Schwichtenberg war bei mir .. wollte nun durchaus Dangast sehen .. Sie glauben gar nicht wie entsetzlich es für mich war einen Menschen hier aus zu bringen wo für mich so viel liegt und für diesen gar nichts. Die Erde ist nicht tot, nein sie ist so tief lebendig in ihrem Wesen Farbe und Form ..“⁹¹ Er hatte sich ganz auf Dangast eingelassen, verstand und achtete, was die „Brücke“-Maler hier gefunden hatten. Die Folge: Wenig später brach er in Bremen seine Zelte ab, ging ganz nach Dangast, logierte zunächst im „Dorfkrug“, dann als Mieter einer kleinen Wohnung im Bauernhaus der Familie Nehmann.

Was an Gemälden und Aquarellen entstand, begeisterte Niemeyer: „Ihre neuen Bilder haben mir eine ganz große Freude gemacht. Ihr Fortschritt zur großen Farbe ist mit einemmal ein gewaltiger ..“ Fast nüchtern konstatierte er, „dass ein junger Künstler .. sicher und leicht den Weg zu sich und zu seinem Schaffen“ gefunden habe; dass sich die „Uranlage des geborenen Künstlers“⁹² nun entfalte. Er wusste auch, dass das alles mit jenem Umfeld zusammenhing, das es nun wiederzugewinnen galt im Sinne der „Brücke“-Nachfolge als neues „Ufer“. „.. 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.⁹³

Für den Kunsthistoriker Wilhelm Niemeyer galt, dass „.. das Gesetz des Generationenwandels .. ein wertvolles Hilfsmittel [ist], Leben als Gesetz und Geschehnisnotwendigkeit zu erschauen.“⁹⁴ „Das Höchste“ der Jahre um 1910 war im Werk der „Brücke“ und vor allem in den Schöpfungen Schmidt-Rottluffs erreicht. Im gerade aufbrechenden Jahrzehnt, beginnend um 1920, „sah das Höchste .. nur einer. Diesmal sind Sie Der.“ Mit diesem Satz begründete Niemeyer die Notwendigkeit, „Brücke“ als „Das Ufer“ .. weiterzubauen und diese Aufgabe in die Hände von Franz Radziwill zu legen. „Weiterbauen“ meinte mithin mehr als die Veränderung der organisatorischen Struktur einer Gruppe und ihrer Auffassung von Malerei. Der Kunsthistoriker erlebte in der Person des aus tiefen Wurzeln schöpfenden Radziwill eine „weiterzubauende“ Stärkung der inhaltliche Kräfte des Bildes: „.. ein Beginnender mit so reicher Gabe aus Freude, Licht und Seele .. In zwei Jahren des Schaffens entstand seitdem ein Bilderwerk von erstaunlichem dichterischen Tiefsinn und blühender Augenschönheit.“ „Brücke“ war fasziniert vom Augenblick. „Ufer“ überwand ihn, erschuf mit Farbe „rein dauerndes Sein .. sie gibt alle Gesichte, mögen sie zittern vor Bewegtheit und Leben [das ist „Brücke“] der Schau als groß erfüllten, zeitlosen Augenblick, als seelische Ewigkeit. Sieht man die Bilder des Malers (Radziwill) neben anderen Malereien, so gewahrt man stark diesen Wesenszug einer metaphysischen Ruhe.“⁹⁵

Diese inhaltliche Füllung wollte Niemeyer mit „Das Ufer“ verwirklichen.

Der Gang der Generationen veränderte – so Niemeyer – die inhaltliche Struktur und damit zugleich auch das organisatorische Vorgehen. Der durch die Bewältigung großer Aufgaben⁹⁶ ausgewiesene Kunsthistoriker nahm die daraus sich ergebenden Konsequenzen in die Hand. Nach dem Treffen in Berlin Anfang März, folgte ein weiteres, diesmal in Hamburg. Am 20. April 1921 lud Wilhelm Niemeyer, Franz Radziwill dazu ein: „Wollen Sie am Donnerstag

Nachmittag um ½ 5 bei mir Tee trinken ? Ich hoffe, Sie können ! Am Freitag abend ist Schmidt-Rottluff bei mir. Da würde ich mich freuen, wenn Sie auch bei uns zu Abend essen wollten. Um ½ 8. Es gibt auch einen Grog!⁹⁷ Das Treffen fand statt. Was besprochen wurde, zeigte sich unmittelbar in den Folgen. Radziwill entschied sich für Dangast. „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.“⁹⁸ In diese Vorgänge war auch Erich Heckel eingebunden. Radziwill hatte ihn informiert, denn der „Brücke-Freund“ antwortete am 17. April: „Besten Dank für Ihre Karte und einen guten Gruß .. Im Herbst hoffe ich noch auf einige Tage Dangast. Grüßen Sie bitte Gramberg. Ihre Sididi und Eich Heckel.“

Dem Sammler und Freund Karl Fink in Hamburg⁹⁹ 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 Kartengruß aus Dangast folgte: „.. wir werden unser Leben hier beschließen.“ Wen meinte er mit „wir“ ? Dass er von sich im Plural spräche, ist nicht anzunehmen. Meinte er ebenjene Menschen, die ihn nach Dangast gewiesen hatten und die zusammengehörten in dem, was sie wollten: Die Brücke zu einem neuen Ufer zu führen ?

Als er an Wilhelm Niemeyer ebenfalls im Mai 1921 Grüße sandte, fügte er hinzu: „Es ist ohne Rede hier am herrlichsten.“¹⁰⁰ Niemeyer antwortete: „Von Karl Fink habe ich immer über Sie gutes gehört und mich gefreut, dass Dangast der rechte Ort für Sie geworden ist .. Für heute nun Lebewohl! Herzliche Grüße und beste Wünsche für Ihr Leben, Ihre Seele und Ihre Arbeit. Ihr Wilhelm Niemeyer.“ Er schien zu ahnen, was in Dangast geschah. Den Künstler erfasste ein regelrechter Schaffensrausch. Am 3. August schrieb er an Rosa Schapire. „So, nun kann ich Ihnen endlich schreiben nach 6 vollendeten Bildern und 10 Aquarellen. Muß jetzt mal schlafen. Leben Sie wohl Ihr Franz Radziwill.“¹⁰¹ Radziwill wird später, 1964, sagen können: „Für mich bedeutet Dangast eine Quelle der Inspiration. Hier habe ich den 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 .. Ich habe die Marschebene vor Augen und zugleich welliges Land mit schönen alten Bäumen und Architekturen. Ein Spaziergang über den Deich, schon das Hinaustreten aus meinem Hause kann eine Welt von Erinnerungsbildern in Bewegung setzen.“¹⁰² Er war 1921 eingetreten in die „Brücke“-Tradition und die bildstiftende Atmosphäre von Dangast, beauftragt und bereit, sie fortzusetzen.

Mit Radziwill als Mann vor Ort übernahm „KG Das Ufer“ die Aufgabe, „Brücke“ weiterzubauen und „aus ihr eine Schule werden zu lassen“, in deren Klassen die Form, die Wucht der Komposition von Schmidt-Rottluff her verstanden wurde. Farbe, Malweise und die Behandlung des Malgrundes führten die Erfahrungen der „Brücke“ fort. Die Struktur des Zusammenschlusses sollte den veränderten Bedingungen Rechnung tragen. Die aktiven und passiven Mitglieder der KG „Das Ufer“ sollten sich in Dangast treffen, zusammen arbeiten und leben: Ein freies, an wenige Grundüberzeugungen gebundenes Konzept auf der Basis gemeinsamen Wollens. Solche Ziele bedeuteten in den menschlich verwüsteten Verhältnissen der Nachkriegszeit einen hohem Wert. Hamburger Sammler und Radziwill trauten der Gestaltungskraft schöpferischen Handelns zu, sich gegen einen kalten, „mechanischen, ungeistigen Manierismus“, gegen das Fehlen „jedes ernsthaften Schaffen[s]“ durchzusetzen, um eine neue Harmonie in Kunst und Leben zu stiften. Dazu musste man heraus aus den Städten, wie „Brücke“ es getan hatte. Es galt, einen von allen geachteten Anknüpfungspunkt zu finden – die „Brücke-Tradition – und einen Ort, an dem sich das neue „Ufer“ öffnete. Ende 1920 konkretisierte sich in Hamburg, Bremen und Oldenburg der Plan, die „Brücke weiterzubauen.“ In Bremen schrieb Franz Radziwill unter direkter/indirekter

Mitarbeit von Wilhelm Niemeyer und Ernst Beyersdorff das „Programm“ der Künstlergruppe „Das Ufer“ nieder.¹⁰³

Bei dieser Gelegenheit sprach man auch über die unmittelbaren Konsequenzen: Radziwills Anwesenheit in Dangast. Es ging um das Eintauchen in das, was mit Schmidt-Rottluff und Heckel zwischen 1907 und 1912 begann. Schon am 14. April 1921 schrieb Radziwill an Niemeyer: „Gestern war ich wieder in Dangast.“ Wenige Tage später dann eine weitere Postkarte: „Schwer und wuchtig wälzen sich die Farben des Frühlings hier in die Landschaft hinein.“ Ein solcher Satz macht vieles sichtbar: Die Alliteration (Stabreim) teilte er mit der expressionistischen Sprachgestaltung Niemeyers; 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. Malen kann hier eigentlich nur heißen: Verzicht leisten vor der Natur, und es an der rechten Stelle tun ist vielleicht eine Definition von Kunst.“¹⁰⁴ Für Erich Heckel gelten ähnlichen Aussagen: „Mehrere Sommer brachte Heckel in Gesellschaft Schmidt-Rottluffs in Dangast an der Oldenburgischen Nordseeküste zu. Dort fand er das Gefühl für Weite des Raumes und die Körperlichkeit der Luft; das Meer und seine Atmosphäre haben ihm beides vermittelt ..die Gegenstände ordnen sich dem Ganzen der Umgebung so ein, daß Raum, Luft und Licht als die eigentlichen Träger des Eindrucks erscheinen.“¹⁰⁵ Erich Heckel hat später, 1958, selbst von seinen ersten Aufenthalten und Erlebnissen in Dangast berichtet: „Die Landschaft am Jadebusen hat durch ihre Herbheit und die Kraft ihrer Farben wesentlichen Einfluß auf uns ausgeübt. Wenn man bei Ebbe im Boot auf den Jadebusen hinausfuhr .. befanden sich links und rechts Schlickberge. Dieser Schlick leuchtete in ungeheurer Pracht rot oder braun, aber das Wasser war ebenso farbig. Dieselbe starke Farbigkeit besaß das Moor .. Hinzu kam die Geest, also die Sanddüne, auf der eine Mühle stand .. diese schöne blaue Mühle .. Außerdem gab es Ziegeleien .. Sie brachten einerseits .. eine rote Farbe in die Landschaft, andererseits betonten die langen Schuppen die Horizontale, während die hohen Schornsteine den Himmel sozusagen in das Bild hineinzogen.“¹⁰⁶ Am eindringlichsten hat wohl Emma Ritter 1946 geschildert, was Dangast für Heckel und Schmidt-Rottluff bedeutete: „Von meinem ersten Besuch [1909] an, war ich stark beeindruckt vom Schaffen dieser Brücke-Künstler, fand ich doch bei ihnen das, was mir bis dahin nirgends in der zeitgenössischen Kunst begegnet war: großzügige Komposition, verbunden mit einer tiefen Innerlichkeit der Darstellung .. Dabei eine volle und ruhige Farbigkeit und eine Schöpferkraft und Fülle, die ich bis dahin auch noch nirgends kannte .. 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.“¹⁰⁷

Dass Radziwill für die Besonderheiten dieses Ortes ein Gespür und die Kraft zu ihrer künstlerischen Bewältigung besaß, hat Karl Schmidt-Rottluff offenbar gewusst oder doch gehofft, als er den jungen Bremer in Berlin traf und ihn aufforderte, in Dangast zu leben, zu arbeiten. „Das ist was für Dich !“

„Das Ufer“ setzte die klassischen „Brücke“-Aktivitäten fort: Gemeinsame Ausstellungen.

Ausstellungen

Die schöpferische Nähe Radziwills zur „Brücke“-Tradition dokumentierte sich weiterhin in gemeinsamen Ausstellungen: Am 7. Juli 1921 konnte der mit Radziwill befreundete Ägyptologe Siegfried Schott in Freiburg eine Ausstellung „Junge Kunst“ eröffnen. Zu sehen waren Arbeiten von Karl Schmidt-Rottluff, Otto Mueller und Franz Radziwill. Zudem: In der im August in der Hamburger Kunsthalle durchgeführten 16. Ausstellung des „Deutschen Künstlerbundes“ 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.“¹⁰⁸

Radziwill reiste nun mit vier Stationen: Er blieb oft länger in Hamburg und Berlin, um seinen Sammlern nahe zu sein, arbeitete weniger in Bremen¹⁰⁹, um so mehr in Dangast, dem Fischerdorf am Jadebusen¹¹⁰. Was ihm die Atmosphäre – „die harte Luft der Nordsee“, wie Kirchner in der Brücke-Chronik¹¹¹ geschrieben hatte – bedeutete, erwies sich auch daran, dass er später bekannte, keines seiner Bilder sei ohne Dangast möglich.¹¹²

In das Gästebuch des Kurhauses¹¹³ trug er sich ein mit dem Zusatz „Maler aus Hamburg“. Dann schlug es ungestüm aus ihm heraus: „Gut in Dangast angekommen. Du glaubst gar nicht, was hier Herbst ist.“¹¹⁴ Und nur eineinhalb Jahre später, Anfang 1923, wurde der am Rande des Meeres flach zwischen Marsch und Geest eingebettete Ort, der Schmidt-Rottluff und Heckel zu ihren besten Bildern inspiriert hatte, seine künstlerische, seiner menschliche Lebensmitte. Als er für zwei Gemälde von einem in Japan lebenden deutschen Kaufmann in „harter“ amerikanischer Dollar-Währung bezahlt wurde, kaufte er am 18. Februar¹¹⁵ ein Haus, baute es um, heiratete am 21. März Johanna-Ingeborg Haase aus Tweelbäke und blieb. Jetzt konnten und sollten auch seine Freunde und Förderer kommen: Schmidt-Rottluff, Heckel, Niemeyer, Schapire, Fink, Rauert. Im Dezember 1923 – er hatte das Haus für sich und eben auch für „Besuch“ eingerichtet, lud er Karl Schmidt-Rottluff ein. Der antwortete 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 ..“¹¹⁶

Dass „Brücke“ weiterhin Dangast „auf dem Programm“ hatte, belegt ein Brief Heckels, der am 20. Februar 1922 an Ernst Beyersdorff im nahen Oldenburg schrieb: „Ich war im Herbst kurz in Dangast und fand es noch so schön wie einst. Leider ist aber so bald ein längerer Aufenthalt dort nicht möglich ..“¹¹⁷

Als Ernst Beyersdorff, Passivmitglied der „Brücke“ seit 1908, und Wilhelm Niemeyer am 20. und 21. Mai 1922 in Oldenburg eine Ausstellung mit Werken von Heckel, Schmidt-Rottluff und Radziwill eröffneten, trug sie den Titel „Dangaster Künstler“.

„Das Ufer“ setzte eine weitere klassische „Brücke“-Aktivität fort: Das Versenden bemalter **Postkarten**

„Künstlerpost von Radziwill – Die Fortsetzung einer Tradition“ so überschrieb Bärbel Hedinger einen Text¹¹⁸, in dem sie Rosa Schapire als die nennt, die „den jungen Radziwill ermuntert hat, das seit der „Brücke“-Korrespondenz traditionsreiche Medium Postkarte für sich zu nutzen.“ Bei ihr hatte Radziwill zahlreiche bemalte Postkarten aus dem Kreis der „Brücke“¹¹⁹ gesehen. Radziwill nahm die Anregung auf, „nutzte“ nachhaltig das „traditionsreiche Medium“ ganz im Sinne der „Brücke“ – als Hinweis an die Sammler, was entstand, als Werbung, als Teil einer Verkaufsstrategie. „Heute befindet sich mit 64 Karten ein Gutteil der gesamten umfangreichen Kartenkorrespondenz im Altonaer Museum.“¹²⁰ Es dürften sogar noch deutlich mehr gemalte Kartengrüße von Radziwill verschickt worden sein, teils „gelaufen“ d.h. frankiert und gleichsam „ungeschützt“; teils im Briefumschlag. Die kleinen Kostbarkeiten tauchen des öfteren im Handel und Auktionsgeschehen¹²¹ auf. Er benutzte handelsübliche Karten, wie er sie in den Postämtern kaufen konnte, in zwei Formaten: ca. 9x14cm und 10,5x15cm und gestaltete die Rückseite mit Bleistift, Aquarell, Kreide, Tusche, Farbstift. Es ist auffällig, dass die Adressseite mit Anschrift, Briefmarke und kurzen Mitteilungen ganz alltäglich und eher unspektakulär daherkam. Im Gegensatz dazu leuchteten die spontan und zumeist voll durchgearbeiteten Zeichnungen. Die „Brücke“-Maler machten die „Postkarte salonfähig. Hier wird eine Tradition ausgebildet, die dann von

Radziwill in den Künstlerhaushalt aufgenommen, wie selbstverständlich in den Alltag überführt und .. gepflegt wird.“¹²²

Das begann

„Das Ufer“ setzte eine weitere klassische „Brücke“-Aktivität fort: **„Mappe“ 1922**

Radiermappe Radziwill Expressionistische Druckgraphik Die Mappe Für die Hamburger Brücke Sammler, gedruckt in Hamburg auf Initiative von Schapire (Postkarte) und Niemeyer. Eine für 1922 vorgesehene „Märchenmappe“ beim Kunstbund lässt sich aufgrund der finanziellen Veränderungen Inflation nicht finanzieren. Schapire und Niemeyer vermitteln den Verkauf von Radziwill Arbeiten an die Mitglieder des „Kunstbund Hamburg“

Ferdinand Möller März April 1923 Ausstellung „Kreis der Brücke“ mit zwei Gemälden von Radziwill. Als Möller und W. Valentiner eine Ausstellung in den USA arrangieren „Deutsche Gegenwartskunst“ mit 29 Künstlern, wird Radziwill berücksichtigt. Er verkauft durch Vermittlung von W. Valentiner ein Stilleben und schenkt aus Dankbarkeit „Fischerwohnungen“ an Valentiner

Besuche

Niemeyer im Juli 1921 erstmals bei Radziwill in Dangast

Gründung de „Vereinigung für junge Kunst“ Oldenburg durch Ernst Beyersdorff

Am 20. Februar 1922 wurde in Oldenburg die „Vereinigung für junge Kunst“ gegründet. Das geschah in Aufnahme einer bis ins Jahr 1908 zurückreichenden „Brücke“-Ereignisses, das im Sinne der „KG Das Ufer“ aufgenommen und „weitergebaut“ wurde. Die „Vereinigung“ knüpfte in Person und Sache an eine „Sonderausstellung E. Heckel, Dangast, Schmidt-Rottluff-Dangastermoor“ vom 27. September bis 18. Oktober 1908 im Augusteum in Oldenburg an, in der Schmidt-Rottluffs heute als verschollen geltendes Gemälde „Die gelbe Öljacke (Erich Heckel)“ für den jungen Juristen Ernst Beyersdorff zum alles überragenden, prägenden Erlebnis wurde. Die „Vereinigung“ besaß in ihm – er hatte Heckel und Schmidt-Rottluff im Juni 1908 in Dangast/Dangastermoor kennen gelernt – ein passives „Brücke“-Mitglied als treibende und mit der Dangaster Brücke-Tradition verbundene Kraft¹²³. Wilhelm Niemeyer gratulierte am 4. April. Sie kannten sich, und das sollte noch einiges mehr möglich machen.

Zunächst entwarf Radziwill – wohl auf Wunsch von Ernst Beyersdorff¹²⁴ – für den „Verein für junge Kunst“ zwei Briefköpfe in schwarzer und roter Tusche. Auffällig: Radziwill verwendete einen Briefbogen mit dem Eindruck: „Frauenbund zur Förderung deutscher bildender Kunst“, Geschäftsstelle Hamburg-Uhlenhorst Osterbeckstrasse 43¹²⁵. Ein Hinweis auf Verbindungen nach Hamburg. Die Mitwirkung hamburger Sammler – und hier dürfte Niemeyer maßgeblich geholfen haben – war zudem ablesbar in der ersten Ausstellung der „Vereinigung für Junge Kunst“ vom 21.5. bis 10.6. 1922, wo sie sich nachhaltig als Leihgeber beteiligten. [**welche Bilder aus Sammlung Niemeyer Schapire, Hamburger??**], Die Gemeinschaftsausstellung „Dangaster Künstler“ umfasste nicht weniger als 45 Arbeiten von Schmidt-Rottluff, 41 von Erich Heckel und 24 von Franz Radziwill. Wilhelm Niemeyer hielt den Eröffnungsvortrag: „Die jüngste Kunst als Ausdruck der Zeit“. Am Tag darauf übernahm er eine Führung durch die Ausstellung zusammen mit Adolf Nieß(s)mann.

Um den Plakatentwurf hatte Beyersdorff zunächst Erich Heckel gebeten. Als der aus Zeitmangel ablehnen musste, entwarf Radziwill das Plakat. Hier schrieb er [nun richtig] „Vereinigung für junge Kunst“ als Veranstalter, als Titel der Ausstellung: „Ausstellung der ehemaligen Dangaster Künstlergruppe Schmidt-Rottluff - Heckel - Radziwill“ Der Entwurf fand keine Verwendung. Gedruckt wurde ein Schriftplakat. Manches Rätsel würde sich lösen, wenn man unter der im Plakatentwurf genannten „ehemaligen Dangaster Künstlergruppe“ die

„Künstlergruppe Das Ufer“ verstünde.¹²⁶ Alle Protagonisten sind versammelt: Die aktiven Künstler, die passiven Mitglieder, der Bezug zu Dangast und Hamburg ist gegeben.

Gleichzeitig mit Ausstellung in Oldenburg „Vereinigung“ Fortsetzung der Brücke-Ausstellungstätigkeit

Anzeige der Galerie Alfred Heller, Kurfürstendamm 44, anlässlich der Großen Berliner Kunstausstellung vom 20. Mai bis 17. September 1922 nennt mit den „Brücke“-Malern Heckel, Kirchner, Nolde, Schmidt-Rottluff auch Radziwill.

Besuch Heckel im Herbst 1921

Fortsetzung der Brücke Tradition durch Heckel

Der im Herbst 1921 in Dangast war und im 1922 ff. öfter kommen will

Ausgerechnet am 20.2. 1922 Gründungstag der „Vereinigung für junge Kunst“ in Oldenburg Dass „Brücke“ weiterhin Dangast „auf dem Programm“ hatte, belegt ein Brief Heckels, der am 20. Februar 1922 an Ernst Beyersdorff im nahen Oldenburg schrieb: „Ich war im Herbst kurz in Dangast und fand es noch so schön wie einst. Leider ist aber so bald ein längerer Aufenthalt dort nicht möglich - aber auf dem Programm der nächsten Jahre steht Oldenburg schon lange.“

Ein frühes Adressenverzeichnis von Franz Radziwill enthält die Namen: Rauert Paul, Gildemeister, Theodor Durrieu, Dr. Delbanco, Rosa Schapire Heckel 21

Mueller 21 ??,

13. April 21 in Dangast wo ihn Martel Schwichtenberg besucht
Anfang Mai arbeitet Radziwill in Dangast

Schapire zeigt **Ende Juli 1921** in ihrer Wohnung Aquarelle von Radziwill und besucht ihn anschließend in Dangast, September wieder Dangast. Rad begleitet sie und Niemeyer, der mit Familie Mitte September nach Dangast kam, auch Hamburg und kehrt dann nach Dangast zurück. 1.-8. November 1923 bei Schapire und Niemeyer in Hamburg

Niemeyer Mitte Sept. in Dangast + R. Schapire (Ufer Versammlung), Radz. Begleitet ihn und seine Familie nach Hamburg Besucht Niemeyer in Hamburg November und Sylvester 1921/22 Bleibt bis 18. Februar 1922. Zweite Julihälfte 1923 hält sich Niemeyer in Dangast auf. Es folgt der Sammler Theodor Durrieu 1923. Mit diesen Besuchen nahm er die Reihe der Dangast Besuche aus den Jahren um 1911 wieder auf

Rauert Flechtheim,

Fink, Kucharski besuchen Radziwill in Dangast 26. August

21.9. 1921 SR bezeichnet Radziwill in einem Brief an Beyersdorff als famoser, prächtiger Kerl

In Berlin Galerie Heller, Amerika Wilhelm Valentiner
Rahmung wie SR
Fast quadratische Bildfläche 85x75

Umfang und Schicksal des expression. Frühwerks Von 1915-23

Beginn mit Nr.1 Torfkanal in Bremen mit Brücke, 1915

Ende mit 156 Bauerndorf aus Besitz Niemeyer, 1923

Rahmen, wohl bei Niemeyer, Schapire Rauert gesehen schwarze Leiste innen und außen, bronzierter Goldauf breiten (10cm) Rahmen, Bild zumeist fast quadratisch 80x85 cm

¹ Peukert, Claus, Hrsg. „*Brücke*“-Expressionisten in Dangast, 2. Auflage, Dangast 2002, S.229ff.

² Schmidt-Rottluff, Karl, *Selbstbildnis mit Cigarre*, 1919, Öl auf Leinwand, 73x65cm, Museum Wiesbaden, Inv. Nr. M 1059; Schmidt-Rottluff, Karl, *Selbstporträt mit erhobener Hand*, 1920, Öl auf Leinwand, 73x65cm, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schleswig, Inv. Nr.1978,177b

³ Wietek, Gerhard, Schmidt-Rottluff in Hamburg und Schleswig-Holstein, Neumünster 1984, S.14f

⁴ Schmidt-Rottluff, Karl, *Bildnis Wilhelm Niemeyer*, 1921, Öl auf Leinwand, 100x90cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

⁵ siehe Anmerkung 3: *Bildnis Wilhelm Niemeyer*, 1921

⁶ Wietek, Gerhard, *Franz Radziwill-Wilhelm Niemeyer. Dokumente einer Freundschaft*, Oldenburg 1990, S.188f., Anmerkung 142

⁷ siehe Dube H 696

⁸ Wietek, Gerhard, *Franz Radziwill-Wilhelm Niemeyer. Dokumente einer Freundschaft*, Oldenburg 1990, S.63

⁹ Heft 3, März 1921 mit fünf Holzschnitten [Presler 4,5,6,7,8]

¹⁰ Firmenich/Schulze 10. „Dieses erste von Niemeyer noch im Entstehungsjahr 1920 erworbene Radziwill-Gemälde .. befindet sich jetzt im Oldenburger Landesmuseum.“ Siehe: Wietek, Gerhard, *Franz Radziwill-Wilhelm Niemeyer. Dokumente einer Freundschaft*, Oldenburg 1990, S.182f. Anmerkung Nr. 21. a.a.O. Abb. 54, S.297. dort: „Niemeyer .. der es in gewisser Weise als Schlüsselbild für die expressionistische Stilphase des Künstlers ansah

¹¹ siehe: *Franz Radziwill. Blick nach Holland*, Oldenburg 2005, S.19 mit Abb.

¹² Wietek, Gerhard, *Franz Radziwill-Wilhelm Niemeyer. Dokumente einer Freundschaft*, Oldenburg 1990, S.231f.

¹³ Wietek, Gerhard, *Franz Radziwill-Wilhelm Niemeyer. Dokumente einer Freundschaft*, Oldenburg 1990, S.232ff

¹⁴ Dube H 696

¹⁵ Wietek, Gerhard, *Franz Radziwill-Wilhelm Niemeyer. Dokumente einer Freundschaft*, Oldenburg 1990, S.232-235

¹⁶ Wietek, Gerhard, *Franz Radziwill-Wilhelm Niemeyer. Dokumente einer Freundschaft*, Oldenburg 1990, S.298, 306,307,308,309,310,312,316,317,318,319,320,321,322,323,324,325,330,331,332,333,334,335,336,337,338,340, 354,355,356,361,364,366,367,368,372

¹⁷ Wietek, Gerhard, *Franz Radziwill-Wilhelm Niemeyer. Dokumente einer Freundschaft*, Oldenburg 1990, S.341; Öl auf Leinwand, 90x85cm, Landesmuseum Oldenburg, Inv.Nr.12,853.

¹⁸ 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“

¹⁹ Firmenich/Schulze 92,110,103,75,104,83

²⁰ Brief vom 30. März 1922. In: Wietek, Gerhard, *Franz Radziwill-Wilhelm Niemeyer. Dokumente einer Freundschaft*, Oldenburg 1990, S.71

²¹ „*Brücke*“-Expressionisten in Dangast , hrsg. von Claus Peukert/Hermann Krause, Dangast 2002, S.351

²² Presler, Gerd, *Dokumente einer Freundschaft. Unbekannte Künstlerpost von Karl Schmidt-Rottluff und Heckel an Franz Radziwill*, in: artis, Heft 2 Februar 1985, S.18f.; Seeba, Wilfried und Peukert, Claus, *Expressionisten in Dangast. Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Max Pechtein, Emma Ritter, Franz Radziwill. Druckgraphik und Künstlerpostkarten*, an Franz Radziwill. Dangast 1996, S. 23 mit Abb. Katalog-Rückseite

²³ „*Brücke*“-Expressionisten in Dangast , hrsg. von Claus Peukert/Hermann Krause, Dangast 2002, S.351

²⁴ Kritik einer Ausstellung im Kunstsalon Maria Kunde, Hamburg, erschienen in „Correspondenz“.

²⁵ „Das Kunstblatt“, hrsg. von Paul Westheim, 1920, S.181

²⁶ Wietek, Gerhard, *Schmidt-Rottluff. Oldenburger Jahre 1907-1912*, Mainz 1995, S.157f.

²⁷ Wietek, Gerhard, *Schmidt-Rottluff. Oldenburger Jahre 1907-1912*, Mainz 1995, S.160. Gerhard Wietek wertet den Brief anders: „Als Radziwill .. Schmidt-Rottluff sein inzwischen in Dangast erworbenes Haus zu einem vorübergehenden Aufenthalt anbot, lehnte Schmidt-Rottluff dies höflich aber bestimmt ab.“ a.a.O. S.97.

²⁸ Presler 24

²⁹ vgl. Firmenich/Schulze 99, Presler 19,23,24. Bei Schmidt-Rottluff: Schapire H 50, 1910; „Schnitter“, 1910, Postkarte an Rosa Schapire, Abb. Wietek, Gerhard, *Schmidt-Rottluff. Oldenburger Jahre 1907-1912*, Mainz 1995, S.432: „Schnitter“, Aquarell über Rohrfeder auf Postkarte, 1921, Abb. Die Maler der Brücke, Sammlung Gerlinger, Stuttgart 1995, S.395. Radziwill teilte mit SR „das Thema des arbeitenden Menschen in der Natur“

³⁰ Wietek, Gerhard, *Franz Radziwill-Wilhelm Niemeyer. Dokumente einer Freundschaft*, Oldenburg 1990, S.22

³¹ Bremen, Obernstr. 3,II. Gustav Brocks betrieb einen Frisiersalon in der Sögestraße. Radziwills elterliche Wohnung lag in der Würzburgerstraße 47

³² *Franz Radziwill und Dangast*, hrsg von Klaus Peukert, Oldenburg 1995, S.8. Unter den Werken: „Russische Landschaft mit Juden“, 1919/29, Firmenich/Schulze 26; „Spaziergang am Stadtrand“, 1920, Firmenich/Schulze 27, heuet im Besitz der Kunsthalle in Emden, Stiftung Henri Nannen

³³ Dazu ein Text von Rosa Schapire: „In der Galerie Lüders ist Franz Radziwill, der schon der diesjährigen“ Freien Sezession“ aufgefallen war, mit zehn Bildern vertreten. In allen Bildern dieses jungen Bremers [findet sich] .. ein Streben, über die Wirklichkeit hinaus zur Vision vorzudringen, das aufhorchen lässt.“ Siehe Facsimile: Presler, Gerd, *Werkverzeichnis der Druckgraphik*, Karlsruhe 1993, S.10

³⁴ In einem Brief vom November 1920 schrieb Schmidt-Rottluff an Wilhelm Niemeyer: „Das Geleitgedicht werde ich schneiden .. gegen die Benennung Kündigung habe ich durchaus nichts, finde sie sogar recht gut, lediglich daß uns keine rechte Schriftform dafür einfiel, machte mich abneidend. Inzwischen habe ich das Titelblatt nochmals geschnitten.“ Siehe: Wietek, Gerhard, *Schmidt-Rottluff in Hamburg und Schleswig-Holstein*, Neumünster 1984, S.63

³⁵ Eine frühe Adressenliste Radziwills enthält die Namen: Th. Durrieu, Hamburg, Schlüterstr. 12; Rauert, Paul, Dr. Hochkamp.- Hamburg, Hindenburgstr.; Gildemeister, Sigmund, Hochkamp, Adalbertstr.; Dr. Delbanko, Hamburg, Agnesstr.; Rosa Schapire Dr. Hamburg Osterbeckstr. 43II. zur Sammlung von Martha und Paul Rauert: *Nolde, Schmidt-Rottluff und ihre Freunde. Die Sammlung Martha und Paul Rauert*, hrsg. Eva Caspers, Wolfgang Henze, Hans-Jürgen Lwowski, Hamburg 1999.

³⁶ siehe Das Verzeichnis der passiven Mitglieder von 1910 geschnitten von Ernst Ludwig Kirchner Dube H 701-705. Es enthält 69 PM, darunter 24 aus Hamburg und Umgebung, zumeist erworben von Rosa Schapire und Wilhelm Niemeyer. Siehe: Wietek, Gerhard, *Schmidt-Rottluff in Hamburg und Schleswig-Holstein*, Neumünster 1984, S.95ff. Darunter: Gustav Schiefler (PM 14), Ludwig und Else Delbanco (PM 53), Minya Diez-Dührkoop (PM 57), Franz Hassler (59), Martha und Paul Rauert (PM 32), Rosa Schapire (PM 30)

³⁷ Firmenich/Schulze 8,9,30,81,120

³⁸ so der Maler Rudolf Nesch, siehe: Wietek, Gerhard, *Dr. phil. Rosa Schapire*, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, Bd.9, 1964

³⁹ Firmenich/Schulze 80, 1921

⁴⁰ Wietek, Gerhard, *Franz Radziwill-Wilhelm Niemeyer. Dokumente einer Freundschaft*, Oldenburg 1990, S.52. In Bremen hatte Radziwill trotz Teilnahme an der Ausstellung „Das moderne Aquarell“, Januar/Februar 1921, zusammen mit Erich Heckel, Max Pechstein, Kandinsky, Chagall und Klee weniger Erfolg. Zwei frühe Gemälde (Firmenich/Schulze 5,6) gehörten gleichwohl zur Sammlung Specht und kamen 1964 in die Bremer Kunsthalle.

⁴¹ „Zehn Radierungen von Franz Radziwill“ Hamburg Lerchenfeld 1922

⁴² Schapire, Rosa, *Franz Radziwill*, Das Kunstblatt, Berlin 1921

⁴³ Wietek, Gerhard, *Franz Radziwill-Wilhelm Niemeyer. Dokumente einer Freundschaft*, Oldenburg 1990, S.73. Im November 1924 entwarf Radziwill für eine Veröffentlichung der „Juryfreien Kunstschau Berlin“ einen Lebenslauf. Darin schrieb er: „In der Malerei Schmidt-Rottluffs löste sich für mich eine neue Anschauung, der in der Stille mir der größte Maler seiner Zeit und Lehrer wurde. Seine Farben erschlossen mir .. das Gesetz von Licht und Schatten ..“, a.a.O. S. 106

⁴⁴ 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.

⁴⁵ Anders Erich Heckel 1958 in einem Interview mit Roman Norbert Ketterer in. *Dialoge*, Stuttgart/Zürich 1988, S.49: „Brücke“ war, wie Erich Heckel 1958 resümierte, durchaus nicht „überflüssig.“ Sehr präzise schilderte er: „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. Man hatte also das Gefühl, daß die Form unseres Zusammenschlusses ihr Ende gefunden hatte, wobei aber die menschlichen Beziehungen durchaus aufrechterhalten wurden.“ Heckel sah also bei anderer organisatorischer „Form“ neue Möglichkeiten, nämlich auf der Grundlage „menschlicher Beziehungen“.

⁴⁶ 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

⁴⁷ Das Kunstwerk XII, 1958/59, S.24

⁴⁸ Davoser Tagebuch 1. März 1923

⁴⁹ Zur äußeren Form und damit zur Werbewirksamkeit ist zu sagen: Die Einprägsamkeit des zweisilbigen Wortes „Brücke“ bestimmt auch die Zweisilbigkeit des Wortes „Ufer“.

⁵⁰ 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, lichthaft glitzernd wie eine Anosicht des Piero della Francesca.“ Seine Kenntnis des italienischen Malers ermöglicht Niemeyer hier ein weiteres Mal den Vergleich mit Werken Radziwills. Siehe auch Anmerkung 61

⁵¹ 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

⁵² Die Nennung gerade dieser Gegenstände führt zu einem der Verfasser des „Programms der Künstlergruppe Das „Ufer“. Der Maler Franz Radziwill hat um 1920 diese Gegenstände in seine Gemälde aufgenommen.

⁵³ Heft 4.-6.1921. Der Vortrag fand statt am Sonnabend, 3. Februar 1921, 3 Uhr nachmittags vor den Bildern des Künstlers im Ausstellungshause Commeter

⁵⁴ Wilhelm Niemeyer hatte 1908 die Redaktion der Zeitschrift „Form“ übernommen, die als Beilage der Aachener Zeitung erschien.

⁵⁵ Dafür spricht auch, dass Wilhelm Niemeyer diesen Begriff zu Beginn des Jahres 1921 in seiner 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 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 ..“

⁵⁶ 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.“

⁵⁷ Die Rede ist abgedruckt in: „Kündung“. *Eine Zeitschrift für Kunst*, März 1921, S.36-40, hier S.38

⁵⁸ 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

⁵⁹ Das geschieht hier mit einiger Ausführlichkeit. Franz Marcs Briefe (Standort: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg) werden erstmals übertragen und für wissenschaftliche Arbeit herangezogen.

⁶⁰ 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.“

⁶¹ Sprachliche Glättung durch den Verfasser

⁶² „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

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

⁶⁴ Diese Bildgegenstände finden sich nicht in den Werken der Brücke-Maler z.B. Schmidt-Rottluffs. Sie sind unter anderem das, W. Niemeyer und F. Radziwill als „Weiterbauen“ bezeichneten.

⁶⁵ 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.

⁶⁶ 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

⁶⁷ Wietek, Gerhard, *Franz Radziwill-Wilhelm Niemeyer. Dokumente einer Freundschaft*, Oldenburg 1990, S.28.

⁶⁸ z.B. unterschrieb Rosa Schapire am 15.7.1910, Absendeort Dangast, eine Postkarte Schmidt-Rottluffs an Elsa Hopff und eine Postkarte an Dr. med. Adolf Thiele

⁶⁹ Wietek, Gerhard, *Emma Ritter und ihr Verhältnis zur Malerei des deutschen Expressionismus*, in: Oldenburger Jahrbuch Band 58,(1959), Teil 1, S.4ff.

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

⁷⁴ Diese Bildgegenstände finden sich nicht in den Werken der Brücke-Maler z.B. Schmidt-Rottluffs. Sie sind unter anderem das, W. Niemeyer und F. Radziwill als „Weiterbauen“ bezeichneten.

⁷⁵ Gaslaternen: Firmenich/Schulze 26,26, 1920; Dampfer: Firmenich/Schulze 4, 1919, 19, 1919/20; Auto: „Das durchwachsene Auto“, 1921, Aquarell. Es gibt zwei Zeichnungen um 1910: „Das zeppelinische Luftschiff auf den Landungsplatz bei Echterdingen“ und „Schiff“

⁷⁶ siehe auch Anmerkung 48. Fünfunddreißig Jahre später wird Wilhelm Niemeyer, wenn es darum geht, Harmonie und Licht als Elemente der Gestaltung zu fordern, wiederum auf Piero della Francesca verweisen. Katalog des Oldenburger Kunstvereins. *Franz Radziwill, Bilder, Aquarelle, Zeichnungen*, Oldenburg 1955, o.S.

⁷⁷ 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“

⁷⁸ Niemeyer, Wilhelm, *Der Maler Schmidt-Rottluff. Ein Vortrag im Kunstbund Hamburg*, Kündigung, 4.-6.Heft, 1921

⁷⁹ Auch: Firmenich/Schulze 8 „Der Morgen, 1919/20; Firmenich/Schulze 16 „Der Elbtunnel“, 1919/20; Firmenich/Schulze 30 „Russische Ostern“, 1920. Zu Perspektive: Wietek, Gerhard, *Franz Radziwill-Wilhelm Niemeyer. Dokumente einer Freundschaft*, Oldenburg 1990, S.39

⁸⁰ Werner Haftmann mündlich an den Autor, siehe: Presler, Gerd, *Glanz und Elend der 20er Jahre. Die Malerei der Neuen Sachlichkeit*, Köln 1992, S.75

⁸¹ Oldenburg liegt nur ca. 35 km südlich von Dangast. Die Bahnstation Varel wiederum nur ca. 6 km von Dangast entfernt

⁸² 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, einiges 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. Sovort 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.

⁸³ Firmenich/Schulze 98-101,109,114,119,129,145,146

⁸⁴ Wietek, Gerhard, *Franz Radziwill-Wilhelm Niemeyer. Dokumente einer Freundschaft*, Oldenburg 1990, S.64

⁸⁵ siehe: Wietek, Gerhard, *Franz Radziwill-Wilhelm Niemeyer. Dokumente einer Freundschaft*, Oldenburg 1990, S.268

⁸⁶ Mündlich in Gegenwart des Verfassers

⁸⁷ Ernst Ludwig Kirchner schrieb in der „*Chronik der Brücke*“: Später gingen Schmidt-Rottluff und Heckel nach Dangast. Die harte Luft der Nordsee brachte besonders bei Schmidt-Rottluff einen monumentalen Impressionismus hervor.“ 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.“

⁸⁸ Firmenisch/Schulze 26, Schapire u.a. H 208,211,212,218,254,261,265; R 12,15. Bei Radziwill: „Gesichtslos geneigter Frauenkopf“, Postkarte an Wilhelm Niemeyer, Ende November 1920, Abb.: Wietek, Gerhard, *Franz Radziwill-Wilhelm Niemeyer. Dokumente einer Freundschaft*, Oldenburg 1990, S.298 und in frühen Holzschnitten Presler 6,9,10,11

⁸⁹ *Franz Radziwill und Dangast*, hrsg von Klaus Peukert, Oldenburg 1995, S.11

⁹⁰ Brief vom 14.4.1921. Die Malerin Martel Schwichtenberg (1896-1945), verheiratet mit dem Maler Robert W. Huth, schuf bei diesem Anlass ein gezeichnetes Porträt Radziwills, Abb. Wietek, Gerhard, *Franz Radziwill-Wilhelm Niemeyer. Dokumente einer Freundschaft*, Oldenburg 1990, S.32

⁹¹ Wietek, Gerhard, *Franz Radziwill-Wilhelm Niemeyer. Dokumente einer Freundschaft*, Oldenburg 1990, S.65

⁹² Niemeyer, Wilhelm, *Über den Maler Franz Radziwill*, Kündigung I/3, 1921

⁹³ Brief vom 20.4.1921. Wietek, Gerhard, *Franz Radziwill-Wilhelm Niemeyer. Dokumente einer Freundschaft*, Oldenburg 1990, S.65

⁹⁴ Wietek, Gerhard, *Franz Radziwill-Wilhelm Niemeyer. Dokumente einer Freundschaft*, Oldenburg 1990, S.188f., Anmerkung 142

⁹⁵ Niemeyer Wilhelm, *Über den Maler Franz Radziwill*, Kündigung I, 3, 1921

⁹⁶ 1910 initiierte er die Ausstellung des „Sonderbund“ in Düsseldorf. 1912 maßgeblich an der legendären „Sonderbund-Ausstellung“ in Köln beteiligt, die für Edvard Munch den Durchbruch bedeutete. 1919 Gründung der „Hamburger Sezession“. 1920 Gründung des „Kunstbund Hamburg“

⁹⁷ Wietek, Gerhard, *Franz Radziwill-Wilhelm Niemeyer. Dokumente einer Freundschaft*, Oldenburg 1990, S.65

⁹⁸ Näheres: *Franz Radziwill und Dangast*, hrsg von Klaus Peukert, Oldenburg 1995, S.10; S.43 Anmerkung 9

⁹⁹ Besitzer eine „Landschaft“ von Karl Schmidt-Rottluff und weiterer „Brücke“-Arbeiten.. Der hamburgener 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.

¹⁰⁰ Postkarte an Wilhelm Niemeyer vom 21.5. 1921. Wietek, Gerhard, *Franz Radziwill-Wilhelm Niemeyer. Dokumente einer Freundschaft*, Oldenburg 1990, S.65

¹⁰¹ Abbildung: Franz Radziwill, Gemälde-Aquarelle-Zeichnungen, Galerie Michael, Bremen 1988, S.29

¹⁰² Augustiny, Waldemar, *Franz Radziwill*, Göttingen 1964, S.30

¹⁰³ Ein solches Ereignis konnte man sich bisher nicht vorstellen. Zu klar stand das definitive Ende der Brücke fest. Gerhard Wietek schrieb 1957: „.. ist es zu einer echten Tradition Dangasts nicht gekommen.“ Wietek, Gerhard, *Maler der Brücke in Dangast 1907 bis 1912*, S. 18

¹⁰⁴ Brief an Gustav Schiefler o.O. und o.D. (1909). Siehe: Wietek, Gerhard, Schmidt-Rottluff in Hamburg und Schleswig-Holstein, Neumünster 1984, S.59

¹⁰⁵ Schiefler, Gustav, Kunstblatt, Berlin 19181, Auszug abgedruckt in: „*Brücke – Expressionisten in Dangast. Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Max Pechstein - Emma Ritter, Franz Radziwill*“, Dangast 2002, S.355

¹⁰⁶ Ketterer, Roman Norbert, *Dialoge*, Stuttgart/Zürich 1988, S.53; Schmidt-Rottluff und Heckel waren von den Möglichkeiten, die ihnen ihre „Entdeckung Dangast“ bot so beeindruckt, dass sie dem Oldenburger Künstlerbund schon 1908 beitraten und in der Mitgliederliste als Nr. 5. „Heckel, E. Dangastermoor i.O.“ und Nr. 24. „Schmidt-Rottluff, Dangastermoor i.O.“ geführt wurden

¹⁰⁷ Wietek, Gerhard, *Emma Ritter und ihr Verhältnis zur Malerei des deutschen Expressionismus*, in: Oldenburger Jahrbuch Band 58,(1959), Teil 1, S.4ff.

¹⁰⁸ 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

¹⁰⁹ Eine Postkarte Heckels vom 17. April 1921 richtete sich an „Radziwill, Bremen Obernstr. 3 II.“ Das ist Radziwills Atelier in der Perückenmacherwerkstatt. Heckel äußerte: Im Herbst hoffe ich noch auf einige Tage Dangast.“ Er selbst schreibt und aquarelliert eine Postkarte an Wilhelm Niemeyer, Poststempel: Bremen

8.4.1921. Abb. Wietek, Gerhard, *Franz Radziwill-Wilhelm Niemeyer. Dokumente einer Freundschaft*, Oldenburg 1990, S.317

¹¹⁰ Im Herbst 1921 sandte Karl Schmidt-Rottluff von Rottluff bei Chemnitz aus eine Postkarte an Franz Radziwill und adressierte sie mit der Bremer Atelieradresse. Wenig später, am 30.12. 1921 schickte er wiederum eine bemalte Postkarte aus Chemnitz, diesmal an „Herrn Franz Radziwill, Maler, Dangast/Nordsee, Oldenburg. Ihnen alle herzlichsten Neujahrsgrüße von uns beiden. Ihr SR.“

¹¹¹ Kirchner, Ernst Ludwig, *Chronik KG Brücke*, 1913

¹¹² Äußerung von Franz Radziwill 1970, in: Hans Kinkel, *Begegnung mit Franz Radziwill. Eindrücke und Erlebnisse, Gedanken und Gespräche in Dangast*, in: *WELTKUNST*, Jg. 40, München 1970, Heft 5, S.241-244

¹¹³ Peukert, Claus, *Dangaster Motive*, in: „*Brücke – Expressionisten in Dangast. Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Max Pechstein - Emma Ritter, Franz Radziwill*“, Dangast 2002, S.321ff. Max Pechstein malte das „Haus am Strand (Kurhaus in Dangast) 1910 als Aquarell und Ölgemälde. Abb. a.a.O. S.229,233

¹¹⁴ Postkarte an Wilhelm Niemeyer vom 24. September 1921. Altonaer Museum in Hamburg, Inv. Nr. 1975/40

¹¹⁵ andere Quelle: 17. Februar. Auf einer bemalten Postkarte teilte er Minya Diez-Dührkoop mit: „Habe mir jetzt ein Haus gekauft.“ Abb. Sotheby's, *Deutsche Kunst des 20. Jahrhunderts*, 20. Oktober 1987, München, Nr.136

¹¹⁶ „*Brücke – Expressionisten in Dangast. Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Max Pechstein - Emma Ritter, Franz Radziwill*“, Dangast 2002, S.351

¹¹⁷ „*Brücke – Expressionisten in Dangast. Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Max Pechstein - Emma Ritter, Franz Radziwill*“, Dangast 2002, S.353

¹¹⁸ Hedinger, Bärbel, *Dangast – eine erste (Karten-)adresse der Moderne. Künstlerpost von der Brücke an Franz Radziwill*, in: „*Brücke – Expressionisten in Dangast. Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Max Pechstein - Emma Ritter, Franz Radziwill*“, Dangast 2002, S.42ff. so auch Wietek, Gerhard, *Schmidt-Rottluff. Oldenburger Jahre 1907-1912*, Mainz 1995, S.428. „Dreizehn Jahre später hat auch Franz Radziwill Postkartenzeichnungen versandt, nachdem ihn Rosa Schapire zur Fortsetzung dieser von den Brücke-Malern begründeten Tradition angeregt hatte.“

¹¹⁹ Presler, Gerd, „*Brücke*“ an Dr. phil Rosa Schapire, Mannheim 1990

¹²⁰ Hedinger, Bärbel, *Dangast – eine erste (Karten-)adresse der Moderne. Künstlerpost von der Brücke an Franz Radziwill*, in: „*Brücke – Expressionisten in Dangast. Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Max Pechstein - Emma Ritter, Franz Radziwill*“, Dangast 2002, S.42ff.

¹²¹ Sotheby's, *Deutsche Kunst des 20. Jahrhunderts*, 20. Oktober 1987, München, Nr. 75,135,136, drei Postkarten aus dem Besitz von Minya Diez-Dührkoop.

¹²² Hedinger, Bärbel, *Dangast – eine erste (Karten-)adresse der Moderne. Künstlerpost von der Brücke an Franz Radziwill*, in: „*Brücke – Expressionisten in Dangast. Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Max Pechstein - Emma Ritter, Franz Radziwill*“, Dangast 2002, S.51

¹²³ Wietek, Gerhard, *Maler der Brücke in Dangast 1907 bis 1912*, Katalog Oldenburg 1957, S.13: „Ein Mann .. setzte sich schon seit 1908 leidenschaftlich und mit bewundernswertem Mut für die Maler der Brücke und von hier ausgehend für die moderne Kunst in ihrer Gesamtheit ein: der Oldenburger Jurist Dr. Ernst Beyersdorff, den bis zu seinem .. Ableben [1952]eine unerschütterliche Freundschaft mit Schmidt-Rottluff verband“. Dieser Ernst Beyersdorff hatte bereits 1920, also zu der Zeit, als über die Weiterführung der „Brücke durch die Künstlergruppe „Das Ufer“ nachgedacht wurde, geschrieben: „Vielleicht werden dereinst noch begeisterte Kunstfreunde nach Dangast pilgern und sich die Stätte zeigen lassen, wo Schmidt-Rottluff mit gleichgestimmten Freunden, mit Heckel und zeitweise auch mit Pechstein, gearbeitet und zu sich selbst gefunden hat.“

Zeitungsaufsatz zur Ausstellung: „Munch und die Künstler der Brücke“ in der Bremer Kunsthalle, November-Dezember 1920. [Katalog im Munch-Museum Oslo]. Auch bei ihm liegt, wie bei den hamburger „Brücke“-Mitgliedern und Sammlern, eine hohe Bereitschaft vor, „Brücke“ in Dangast „weiterzubauen“

¹²⁴ Beyersdorff besaß fünf Arbeiten von Franz Radziwill, 1. Holzschnitt „An Dostojewsky“, Presler 9, 1920/21, 2. Radierung „Boote im Hafen mit Leuchtbarke“, Presler 1922, 3. aquarellierte Bleistiftzeichnung „Surreale Komposition“, um 1920, 4. Bleistiftzeichnung „Straße mit Häusern und Laterne“, vor 19120, 5. Aquarell „Landschaft“, vor 1920 [Datierungen für 3.4.5. in: Schenkung Ernst und Hanneliese Beyersdorff, Katalog Landesmuseum Oldenburg 1985, S.90,92,94 zu spät]

¹²⁵ Anschrift von Dr. Rosa Schapire. Derselbe Aufdruck auch: Franz Radziwill, „Zwei Akte im Freien“, Aquarell 1921/22

¹²⁶ Wietek, Gerhard, *Schmidt-Rottluff. Oldenburger Jahre 1907-1912*, Mainz 1995, S.86: „Weshalb auf Pechstein und .. Emma Ritter .. verzichtet wurde .. ist nicht mehr zu eruieren, doch könnte die begrenzte Hängefläche die Beschränkung geboten haben.“ Wenn das Argument zuträfe, ist Radziwills Teilnahme mit immerhin 25 Arbeiten nicht zu erklären, zumal „Die von ihm gewählte Bezeichnung „Ehemalige Dangaster Künstlergruppe“ mit den Namen Schmidt-Rottluffs, Heckels und Radziwills insofern nicht zutreffend war, als er zu keiner Zeit mit den Brücke-Malern malte ..“