

LYONEL FEININGER RETROSPEKTIVE

27. OKTOBER 2023 – 18. FEBRUAR 2024

WANDTEXTE

Lyonel Feininger (1871-1956)

Feininger gilt heute als besonders typischer Protagonist der Kunstströmungen in Deutschland vor und während des Ersten Weltkriegs, als Maler, Grafiker und berühmter Bauhaus-Meister. Auch er wurde als moderner Künstler von den Nationalsozialisten als „entartet“ diffamiert und zahlreiche Werke aus Museen entfernt. Am bekanntesten sind bis heute seine kristallinen Architekturbilder und Seestücke, die sich in vielen internationalen Sammlungen befinden. Doch Feiningers Kunst hat noch viele andere Seiten, so etwa seine vor kurzem wiederentdeckten Fotografien und sein malerisches Spätwerk in New York.

Mit etwa 160 Gemälden, Zeichnungen, Holzschnitten, Radierungen, Lithografien, Spielzeugen, Fotografien und Dias will die Ausstellung erstmals einen umfassenden Überblick zum Gesamtwerk Feiningers geben. Es soll gezeigt werden, wie die unterschiedlichen Motive und künstlerischen Techniken, die Feininger in rund 60 Jahren verwendet hat, immer wieder aufeinander Bezug nehmen und bis heute überraschen.

Karikaturen

Bereits in seinen frühen Karikaturen entwickelte Feininger einen unverwechselbaren Stil, der später in seiner Malerei vertieft und ausformuliert wurde. Seine erste Karriere als Karikaturist begann ca. 1889 in Berlin, der damals größten Zeitungsstadt der Welt mit Verlegern wie Rudolf Mosse, Otto Eysler und Leopold Ullstein. Feininger arbeitete sehr erfolgreich für zahlreiche und sehr unterschiedliche Blätter wie *Das Schnaufferl*, *Blätter für Sporthumor*, *Ulz*, *Das Narrenschiff*, *Lustige Blätter*, *Le Témoin* und andere. Insgesamt publizierte er rund 2000 Karikaturen. Feininger zeichnete viel Humorvolles, aber auch Politisches: darunter den US-amerikanischen Präsidenten Theodore Roosevelt, den englischen Politiker Joseph Chamberlain mit Monokel, den voluminösen König Eduard VII. mit Pfeife und immer wieder den Reichskanzler Otto von Bismarck. Allmählich bildete er einen eigenen, wie er selbst fand, „modernen und zugleich originellen“ Stil heraus. Zu seinem Markenzeichen wurden überlange Figuren mit weit ausgreifenden Schritten. Feininger war immer auf der Suche nach mehr künstlerischer Freiheit, als sie sonst von den Zeitschriftenredaktionen zugelassen wurde. Aufgrund der außergewöhnlichen Qualität seiner Karikaturen nannte ihn ein Kritiker den „Ersten von den Berliner Zeichnern“.

Frühe Figuration

Etwa von 1907 bis 1911 reicht Feiningers figürliche Periode in der Malerei, die sogenannten „Karnevals- oder Mummenschanzbilder“, mit denen er während seines Aufenthaltes in Paris begonnen hatte. In dieser Werkgruppe widersprechen die Proportionen dem Standort der Figuren, es geht nie um die Nachahmung von Wirklichkeit, sondern es sind Szenen wie aus dramatischen Träumen. Viele Darstellungen Feiningers scheinen aus der Zeit gefallen – manche Figuren tragen Zylinderhüte, das war noch üblich bei den Bankiers an der Wall Street in New York, die er als Jugendlicher bei einem Job als Bote beobachtet hatte.

Auch sind die dargestellten Menschen nicht bestimmte Individuen, sondern „Typen“ wie Arbeiter, Geistliche, Frauen in extravaganter Garderobe, Kinder und eilende Männer mit altmodischen taillierten Jacken, deren Kragen hochgestellt ist. Diese Mode entsprach nicht der Gegenwart, als er die Szenen malte, sondern einer vergangenen, als romantisch empfundenen Welt des

19. Jahrhunderts, wie sie in den von Feininger sehr geschätzten Romanen von Honoré de Balzac, Stendhal oder Victor Hugo geschildert wurde. Für die flächigen Kompositionen der Figurenbilder waren Scherenschnitte und Schießbudenfiguren eine wichtige Inspiration. Einflussreich waren auch die japanischen Farbholzschnitte und die Plakatkunst von Henri de Toulouse-Lautrec, die Feininger in Paris kennenlernen konnte.

Kubismus und Architektur

Bei einem Paris-Aufenthalt 1911 sah Feininger Werke des französischen Kubisten Robert Delaunay und war von den lichtdurchfluteten und bewegten Serien tief beeindruckt. Delaunay hatte den Pariser Eiffelturm als modernes Wahrzeichen menschlicher Ingenieurskunst inszeniert: bewegt, farbenfroh und diesseitig – Feininger dagegen wählte in den Folgejahren meistens mittelalterliche Kirchen als Vorlage und Ausgangspunkt für eine kristalline Gegenwelt in zumeist kühlen Farben.

Statt Zergliederung eines Gegenstandes und Mehransichtigkeit wie bei den französischen Kubisten ging es Feininger um Konzentration der Objekte bis zum absoluten Extrem. In diesem Vorgehen verglich er seine Kunst mit der „Synthese der Fuge“, in der Harmonie und Dissonanz ebenso ihren Platz hätten wie Formstrenge und Rhythmik. Durch die prismatische Überlagerung der Flächen wird ein Zeitelement in die Bilder hineingebracht – so, als ob die Wanderung des Lichts im Lauf des Tages im Bild festgehalten worden wäre. Transparenz steht für geistige Klarheit und Durchdringung, für Spiritualität, obwohl Feininger wie viele seiner Künstlerkolleg*innen nicht im engen Sinn religiös war. Die Begegnung mit dem Kubismus half ihm, sich endgültig von der Abbildhaftigkeit der Gegenstände zu lösen und nur noch seine „innere Vision“ zu malen.

Gelmeroda

Keine andere Serie in Feiningers Werk spiegelt so sehr seine Herangehensweise und seine Werkentwicklung wie die Gelmeroda-Serie. Beginnend mit einer frühen Zeichnung, einem der ersten großen Gemälde im Jahr 1913, vielen Holzschnitten und endend mit einer im us-amerikanischen Exil aus der Erinnerung geschaffenen Lithografie von 1955 kann man Feininger praktisch beim Denken und Komponieren zusehen.

Der Künstler entdeckte die kleine Dorfkirche in einem Vorort von Weimar 1906 bei einem Besuch bei seiner späteren Frau Julia Berg und sah in dem unscheinbaren Bau etwas Magisches und „Mystisches“. Während er den Ort, die Kirche, die hohe Tanne neben dem Turm und andere Details zunächst eher naturalistisch wiedergab, veränderte sich das Motiv dramatisch und wurde das Bild einer mächtigen Kathedrale, wie sie in Rouen oder Reims stehen könnte. In vielen Arbeiten stehen winzige schematisierte Figuren staunend vor der kristallin gebrochenen, lichtdurchfluteten und „überhöhten“ Architektur, so wie vermutlich Menschen des Mittelalters die ersten gotischen Kathedralen empfunden haben müssen.

Die Gelmeroda-Serie zeigt, dass Feiningers malerische Entwicklung nicht linear war. Da er selten direkt nach einem Motiv malte, sondern zuerst Vorzeichnungen und Skizzen, seine „Natur-Notizen“ anfertigte, entstanden die Gemälde nie spontan. Er tastete sich an die Motive heran und erst, wenn sie gedanklich die richtige Form angenommen hatten, konnte er sie malen. Deshalb sind einige stilistische „Sprünge“ und Rückgriffe in der Serie zu beobachten.

Die Halle-Bilder

Von 1929–1931 hatte Feininger ein Atelier im Torturm der Moritzburg in Halle (Saale). Er wurde vom Direktor des Museums eingeladen, dem befreundeten Kunsthistoriker Alois J. Schardt, der sich vorher schon in Berlin für Feiningers Werk engagiert hatte. Dieser sollte im Auftrag der Stadt nur ein Gemälde mit einem Halle-Motiv malen, doch fertigte er schließlich elf Gemälde an sowie zahlreiche Kohlezeichnungen, Skizzen und Fotografien. Außerdem setzte Feininger hier erstmals

das Medium der Fotografie ein, um seine Streifzüge durch Halle zu dokumentieren und Motive für seine späteren Gemälde zu sammeln.

Feininger war fasziniert von den engen Gassen und den vom Mittelalter und der Renaissance geprägten Altstadt Häusern, doch besonders interessierten ihn die als „Dom“ bezeichnete Stiftskirche sowie die Marienkirche, die auch Marktkirche genannt wurde. In beiden (Haupt-) Werken gelang es dem Maler, durch Überschneidungen und Ausschnitte, prismatische Überlagerung und dem Arbeiten in Farbschichten eine bestimmte Lichtatmosphäre zu erzeugen. Am Schlusspunkt seiner Serie, dem monumentalen *Der Dom in Halle (Saale)*, arbeitete Feininger besonders lange und intensiv. Die vertikal aufstrebende *Marienkirche mit dem Pfeil* ist dagegen ein Experiment, in dem Feininger sich am weitesten von dem realen Vorbild entfernt hat. Er erinnert uns mit dem abstrakten Zeichen neben dem Turm daran, dass es sich vor allem um eine Vision des Künstlers handelt.

Fotografie

Lyonel Feininger stand der Fotografie zunächst kritisch gegenüber und zeigte sich besorgt wegen der zunehmenden Technisierung der Künste. Seine Kritik richtete sich vor allem gegen das von Walter Gropius am Bauhaus ausgerufene Motto „Kunst und Technik – eine neue Einheit“. Trotzdem hinterließ Feininger circa 20.000 Foto-Objekte, darunter viele Negative und Dias. Diese Werkgruppe ist bis heute wenig bekannt.

Angeregt durch seine Söhne Andreas, Laurence und T. Lux, die intensiv fotografierten, begann Feiningers Fotografie-Phase um 1928 am Dessauer Bauhaus. Gerne unternahm er nächtliche Streifzüge bei Schnee, Regen oder Nebel und entwickelte so eine ganz eigene fotografische Sprache. Beleuchtete Fenster und andere Lichtquellen treten in der Dunkelheit kontrastreich hervor. Bei Nacht konnte er fast unbemerkt Aufnahmen machen – ein Aspekt, den er sehr schätzte, denn das Fotografieren war für ihn nach wie vor eine private Angelegenheit. In anderen Arbeiten wählte Feininger extreme Perspektiven von Aufsicht, Untersicht und Nahaufnahme. Das waren Merkmale einer Schule des „Neuen Sehens“, wie es etwa von Lucia Moholy und ihrem Mann László Moholy-Nagy, der 1923 als Bauhaus-Meister berufen worden war, vertreten wurde. Außerdem ließ Feininger bei seinen Foto-Abzügen manchmal ganz bewusst „Fehler“ zu, weil ihn die zufälligen Muster und Strukturen daran interessierten und er sich so mit dem Medium Fotografie ein weiteres Experimentierfeld erschließen konnte.

Feininger als Grafiker

Feininger hielt das „Zeichnen für die Seele der Kunst“. Er verwendete lose Blätter statt Skizzenbücher und arbeitete mit Bleistift, Kohle, Buntstift und farbigen Kreiden. Die rund 20.000 sogenannten „Natur-Notizen“ wurden mit großer Schnelligkeit ausgeführt, meistens datiert und sogar mit dem Ort der Entstehung versehen. Viele Zeichnungen dienten als Vorzeichnungen für Feiningers Gemälde, die nicht *en plein air* vor den Motiven, sondern oft mehrere Monate später im Atelier entstanden. Es ging dem Künstler nie um das naturgetreue Abbild, sondern um ein geistiges Ideal- oder „Sehnsuchts-Bild“ des jeweiligen Bauwerks oder Ortes.

Seine rund 320 Holzschnitt-Motive sind fast alle zwischen 1918 und 1920 entstanden. Vermutlich angeregt durch den befreundeten Brücke-Künstler Karl Schmitt-Rottluff fand Feininger in einer Phase, in der er nicht malen konnte, in der Arbeit mit hölzernen Druckstöcken die ideale grafische Form für seine künstlerischen Ziele. Zu Beginn verwendete er nur die Deckel von Zigarrenkisten als Druckstöcke und verfügte erst später über professionelle Instrumente und Materialien.

Feininger verfolgte in allen Medien letztendlich immer die gleichen Ziele: Lichtführung, Rhythmus, Monumentalisierung und Konzentration. Die wichtige Phase der Holzschnitte, sein zeitlich begrenzter „Aufbruch in die Fläche“, half ihm dabei, seinen späteren Weg als Maler und Bauhaus-Meister noch konsequenter und nun auch als erfahrener Grafiker fortzusetzen.

Spielzeuge

Ab 1919 schnitzte Feininger für seine drei Söhne Andreas, Laurence und T. Lux kleine bemalte Holzfiguren als Spielzeuge: Um einen Platz herum stehen im Halbkreis dörfliche Häuser und Kirchen, davor bunte Figuren mit Zylindern wie auf den frühen Gemälden. Vorläufer waren ab 1913 die *Lokomotiven*, die bei der Löwenstein'schen Spielzeugfabrik in München in Serie produziert werden sollten. Dieser Plan, mit dem Feininger vor allem auch Geld verdienen wollte, wurde aber durch den Ersten Weltkrieg verhindert.

Die Idee für die *Die Stadt am Ende der Welt* bezieht sich direkt auf Alfred Kubins Roman *Die andere Seite*, den Feininger bereits kurz nach seinem Erscheinen gelesen hatte. Feiningers Darstellung von altertümlichen Häusern unter einem düsteren Himmel wie in der gleichnamigen Radierung wirkt wie die Abbildung der beschriebenen Stadt in Kubins „Traumreich“, denn auch dort scheint nie die Sonne und die Bevölkerung besteht nicht aus Individuen, sondern aus ähnlichen „Typen“ wie in Feiningers „Mummenschanz“-Bildern.

Die Spielzeugstadt wurde ständig erweitert, auch als die Söhne über das Spielalter hinaus waren. Selbst im Spätwerk in New York arbeitete Feininger wieder daran. Obwohl die Spielzeuge eigentlich zum Gebrauch für Kinder gedacht waren, sind sie eher melancholisch als nur humorvoll und finden viele Parallelen in Feiningers künstlerischer Welt.

Strand und Schiffe

Der jährliche Aufenthalt an der Ostsee, manchmal alleine, manchmal mit der Familie, bot Feininger die Anregung für zahllose Themen und Motive: Von 1892 an besuchte er die Insel Rügen, 1905 zeichnete er zusammen mit Julia im Ostseebad Graal und ab 1908 wurde Heringsdorf der bevorzugte Sommerausflugsort. Doch erst in Deep an der Mündung der Rega in die Ostsee (heute Mrzezyno in Polen) fand Feininger ab 1924 den einsamen langen Strandabschnitt als Vorbild für seine menschenleeren, transparenten Seebilder, die neben den kristallinen Architekturen zu seiner zweiten weithin bekannten Werkgruppe wurden.

Die Serie der menschenleeren Strandszenen mit niedrigem Horizont, Dünen und Wolken, manchmal mit einer winzigen, schematisierten Figur im Vordergrund, erinnert an die Romantik und das Werk von Caspar David Friedrich, obwohl Feininger angab, dessen berühmtes Gemälde *Mönch am Meer* erst später bewusst wahrgenommen zu haben. Laut Feininger wurde vor allem das Werk des englischen Malers Willam Turner einflussreich für sein „Verständnis für Licht und Schatten“ und die „Spiegelungen auf dem Wasser und in der Atmosphäre“. Natur als Metapher für spirituelle Erfahrungen mit Leere und Einsamkeit war Feiningers durchgängiges Thema in den Seestücken von den 1920er-Jahren bis in sein Spätwerk in den USA.

Spätwerk in den USA

In den USA gelang es Feininger sowohl frühere Themen und Motive in einen neuen Stil zu übertragen, als auch die neue Umgebung in einer starken Serie zu thematisieren: In *Manhattan I* und weiteren Bildern ab 1940 übertrug Feininger die Kompositionsprinzipien von früheren Kirchenbildern – hoch aufragende „Schluchten“ zwischen Gebäuden – auf Kompositionen mit Wolkenkratzern. Im Zentrum stehen nicht mehr die Gebäude selbst, sondern eine große Leerstelle dazwischen. New Yorks Wahrzeichen erscheinen keineswegs beeindruckend und monumental, sondern im Gegenteil äußerst fragil und gefährdet, wie Ruinen. Es sind auch hier Visionen, keine Realitäten. Architektur wurde erneut zum Vorwand für die Schilderung von Strukturen und einer zunehmenden „inneren“ Sichtweise des Künstlers, die im Spätwerk zu einer deutlichen Entmaterialisierung führte.

Fast abstrakte Werke

„Ich könnte ebenso wenig wie Sie zur rein Abstrakten Form greifen – denn dann hört alles Fortschreiten auf“, schrieb Feininger schon 1913 an den befreundeten Künstler Alfred Kubin. Im Gegensatz zu Wassily Kandinsky und Paul Klee, die ebenfalls Bauhaus-Meister waren, ging Feininger nie den letzten Schritt in die Abstraktion. Zwar zeichnete er schon früh, um 1912, in seinen sogenannten „Natur-Notizen“ zahlreiche Landschaften mit nur wenigen Strichen, doch es blieb immer ein Rest an realem Erlebnis – Wolken, Dünen, Horizont – das war Feininger wichtig. Im Spätwerk in New York setzte sich Feininger dann intensiv mit den aktuellen abstrakten Tendenzen in der us-amerikanischen Nachkriegskunst auseinander. Er verzichtete immer mehr auf Farbe, schabte diese ab und reduzierte die Motive in manchen Gemälden und Zeichnungen so sehr, dass die linearen Strukturen wiederum an die Grenze zur Abstraktion gerieten. Er nannte das „Ballast, der abgeworfen wurde, um zu fliegen.“ Trotzdem verließ er nie ganz die Welt seiner bevorzugten Motive, da für ihn die Auseinandersetzung mit seiner Umgebung und das Schaffen eines „inneren Bildes“ zentral waren.

Ghosties

Etwa während der letzten sechs Jahre vor seinem Tod 1956 begann Feininger, für Freunde und für seine Familie kleine lineare Zeichnungen anzufertigen, die er manchmal auch aquarellierte. Die humorvollen Szenen mit diesen „freundlichen Gespenstern“ erinnern an die geschnitzten Figuren der Spielzeugstadt. Wie diese sind sie verschieden farbig, tragen oft Hüte und agieren in kleinen Gruppen miteinander.

Zu Feiningers Lebzeiten wurden die *Ghosties* kaum wahrgenommen, auch nicht vom Künstler selbst als bemerkenswert angesehen. Doch aus heutiger Sicht vereinen sie vieles, was Feininger immer ausmachte – Karikatur, schräger Humor, Individualität, Melancholie, ein sicherer Strich beim Zeichnen und die Fähigkeit, spontan auf seine Umgebung und die aktuelle Stimmung zu reagieren.

Dias

In New York, der ihm fremd gewordenen Heimat, angekommen, beschäftigte sich Feininger verstärkt mit Diapositiven, die er neu fotografierte, aber auch von alten Negativen und Papierabzügen erstellte. Mithilfe von Lichtprojektoren verwandelten Julia und Lyonel ihr neues Zuhause bisweilen in einen Ort, an dem sie das verlorene Europa wieder aufleben lassen konnten. 1948 schrieb Feininger: „... das Auge lernt ein neues, wundervolles Sehen an diesen Dingen.“

Die Dias, von denen 2.453 farbig sind, zitieren oft Motive von Feiningers Malerei wie etwa die Architektur oder fast abstrakte Strukturen. Feininger hatte schon früher in seinem Atelier mit verschiedenen Variationen bunter, gebrochener Glasscherben experimentiert. Sein Interesse an Überlagerung und Durchdringung von transparenten Formen und die daraus resultierenden Lichtphänomene griff er ab den 1940er-Jahren im Spätwerk wieder auf. Dieses letzte Kapitel in Feiningers Werk zeigt, dass er einerseits bis zuletzt neugierig und offen blieb für Experimente und neue Techniken, er seinen bevorzugten Themen in der Kunst aber bis zuletzt treu geblieben ist.