

Gravierungen auf der Rückseite stören, und der in die Rahmung einschneidende Nimbus der Vorderseite scheint ebenfalls nicht ursprünglich. Die gleiche Frage läßt sich für 83 aus der Kirche in Eisenharz stellen, bei dem übrigens die Gravierungen der Rückseite entgegen der im Katalog übernommenen Ansicht Himmelhebers einheitlich ins 12./13. Jahrhundert gehören dürften. Auch bei 85, dem in vielen Teilen erneuerten Kreuz aus Gornhofen, bestehen solche Zustandsprobleme. Übereinstimmungen zwischen diesen und noch anderen Stücken beziehen sich allenfalls auf Typen und Motive, nicht auf den Stil. Schon Himmelheber wollte nicht von einer Werkstatt sprechen, sondern nur von einem Kunstkreis mit Hirsau als mutmaßlichem Mittelpunkt. Aber auch dann wird man noch Fragezeichen setzen müssen: die zufällig erhaltenen Einzelstücke, oft nur ganz äußerlich und partiell vergleichbar, tragen die These nicht.

128. Majestasscheibe aus Konstanz (*Abb. 4*). Die Einordnung des als Realie wie nach der technischen Seite singulären Rundbildes beschäftigte schon Waagen und Kraus. Der im Katalog aufgegriffene Vorschlag Knoepflis, an die Chorausstattung unter Hermann I. (1138 - 1165) zu denken, die Scheibe also in hochromanische Zeit zu datieren, ist wenig überzeugend. Von den Nachrichten über das Münster wird man wohl nur entweder die Wiederherstellung nach 1052 oder die Bautätigkeit unter Bischof Lambert (995 - 1015) auf die Entstehung des großen Medaillons beziehen können. Bild- und Figurentypus wie die ausdrucksmächtige, keinem kohärenten Schema unterworfenen Formensprache würden eher zu dem älteren Datum passen. Manche Züge dieser merkwürdigen ungefestigten Komposition erscheinen schon für die Jahre nach 995 als altertümlich.

131. Ulrichskelch (*Abb. 3*). Der Katalog nimmt an, daß der Kelch unmittelbar nach der Erhebung der Gebeine des hl. Ulrich im Jahre 1183 seine heutige Gestalt erhalten habe - noch vor der Bestattung von 1187. Gegen diese frühe Ansetzung sprechen die Gravierungen an Cuppa und Fuß. Mit der unzweifelhaft in diesen Jahren entstandenen Deckplatte vom Sarg des hl. Ulrich haben sie nichts zu tun. Die schlanken, zart gezeichneten Figürchen, die sich in fließenden Gewändern als Silhouetten von gemustertem Grund abheben, sind hochgotisch und sicher nicht vor dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts entstanden. Mit dem mindestens ein halbes Jahrhundert älteren Kelch aus St. Peter in Salzburg stimmt allenfalls noch die Formung von Cuppa und Kelch durch „Reliefzungen“ überein.

Willibald Sauerländer

LYONEL FEININGER

Zur Ausstellung im Haus der Kunst, München, März - April 1973

„Im bürgerlichen Zeitalter ist die Entwicklung des Künstlers die Entwicklung der eigenen Persönlichkeit. Der Künstler erarbeitet sich sein Werk und damit seine Originalität.“ Diese von Hans Hess an den Anfang seines Katalog-Vorwortes gestellten Sätze umreißen das traditionelle, den Entwicklungsgedanken in den Mittelpunkt stel-

lende Konzept der Feininger-Ausstellung, die von Hess für das Münchner Haus der Kunst (24. III. – 13. V. 73) und das Kunsthaus Zürich (22. V. – 22. VII. 73) erarbeitet worden war. Mit mehr als 300 Exponaten war sie die bisher umfassendste Retrospektive des Künstlers. Alle Aspekte seiner weitgefächerten Produktion fanden Berücksichtigung. Neben den frühen Karikaturen und Buchillustrationen waren Zeichnungen, Gouachen, Pastelle, Lithografien, Radierungen und vor allem Aquarelle und Holzschnitte reichhaltig vertreten. Kernstück der Ausstellung bildeten jedoch die mehr als 100 Gemälde aus allen Perioden. Die beiden Spielzeugdörfer von 1952 bzw. 1954, zahlreiche, durch aquarellierte Skizzen illustrierte Briefe und die Edition des musikalischen Werks sollten einen Zugang zur Person Feiningers ermöglichen. Wenn man sich die Schwierigkeiten bei der Ausleihe von Kunstwerken vergegenwärtigt, muß den Organisatoren bescheinigt werden, daß die Ausstellung einen repräsentativen Überblick vermittelte. Freilich hätte eine Reihe schwächerer Arbeiten durchaus fehlen können, vor allem solche der Spätzeit.

Die Ausstellung war chronologisch aufgebaut, wobei Hess in der an äußeren Lebensumständen orientierten Unterteilung verschiedener Phasen weitgehend seiner Monographie (1959; zitiert: Hess) folgte: 1907 – 11, erste Versuche als Maler; 1912 – 18, Auseinandersetzung mit Kubismus und Futurismus; 1919 – 32, Bauhausjahre; 1933 – 37, Abkehr von Deutschland; 1939 – 45, Versuche eines Neubeginns in Amerika; 1947 – 55, letzte Schaffensperiode). Im Rahmen des Gesamtwerks sind es vor allem drei Ereignisse, die deutliche Zäsuren im Oeuvre Feiningers markieren und die in der Ausstellung entsprechend dokumentiert waren. So ist der entscheidende Wechsel vom anerkannten Karikaturisten zum Maler an einigen ab 1907, dem Entstehungsjahr des ersten Gemäldes, geschaffenen Bildern nachzuvollziehen. Dabei wurden ab 1912 Anregungen von Kubismus und Futurismus aufgenommen und in eigenständiger Weise verarbeitet. Als wichtiger Einschnitt ist weiterhin die 1919 erfolgte Berufung ans Bauhaus zu betrachten. In der Bauhaus-Zeit, besonders zwischen 1923 und 1930 entstanden seine Architektur- und Seebilder, die einen Höhepunkt in Feiningers Werk darstellen. Sie wurden konstitutiv für die Vorstellung, die sich mit dem Namen Feiningers verband und verbindet. Demgegenüber sind die nach der endgültigen Rückkehr in die USA (1937) vollendeten Bilder oft kaum mehr als ungelöste Versuche, sich mit einer andersartigen Wirklichkeit auseinanderzusetzen, oder entleerte Wiederholungen früherer Kompositionen.

Feiningers Werk ist angesichts der heutigen Kunstproblematik wenig aktuell. Auch zu seiner Zeit war er etwa im Unterschied zu Klee und Kandinsky ein „Unzeitgemäßer“. Es stellt sich daher die Frage nach dem Zweck einer derartig umfassenden Retrospektive. Aus zeitlicher Distanz betrachtet enthüllen jedoch die durch zahllose Reproduktionen popularisierten Werke eine ihre Deutung und Bewertung betreffende Problematik, deren Diskussion in der Rehabilitationsphase erstmals verfermter Kunst nicht aufkommen konnte. Feiningers Werke galten dem westdeutschen Publikum nach dem 2. Weltkrieg als Inbegriff von Modernität. Die Vermutung, daß sich daran auch 1973 kaum etwas geändert hat – und dafür sprechen die Besucherzahlen, könnte da-

bei eine Motivation für die Veranstalter gewesen sein. Die Gründe für die anhaltende Wertschätzung Feiningers liegen auf der Hand: Das Festhalten am klar bestimmbareren Gegenständlichen und die Beschränkung auf wenige Motive, die Feininger mit der Tradition der Fachmalerei, insbesondere der des Architektur- und Seestücks, verbindet, haben eine breitere Rezeption ebenso begünstigt wie die Wahl der von Postkarten her vertrauten Blickwinkel und das durchweg „angenehme“ Kolorit. Zweifellos hat auch die mäßigende und verharmlosende Umsetzung der radikalen Bildformen von Kubisten und Futuristen in Feiningers Gemälden und Graphiken dazu beigetragen. Damit sind freilich nur äußerliche Merkmale genannt. Die eigentlichen Gründe liegen auf anderer Ebene. Sie werden erst deutlich, wenn man sich die spezifischen, in der Auseinandersetzung mit Kubismus und Futurismus entwickelten bildnerischen Mittel im Verhältnis zur inhaltlichen Zielsetzung vergegenwärtigt und zugleich die Thesen einer jene Rezeption vorbereitenden kunstgeschichtlichen Literatur berücksichtigt. Die folgenden Bemerkungen beziehen sich deshalb vor allem auf die in Feiningers Bildern ausgedrückten ideellen Gehalte und deren Interpretation. Dabei stellt sich die Frage, inwieweit die Kommentare den Bildern adäquat sind und welche historische Position jeweils durch sie bezeichnet wird.

Wie schon immer zu Recht hervorgehoben wurde, ist die Genese von Feiningers malerischem Stil nicht ohne direkte Auseinandersetzung mit dem analytischen Kubismus denkbar, den er 1911 in Paris kennenlernte. Feininger bemühte sich damals intensiv, die neuen Darstellungsmittel auf ihm geläufige Themen zu übertragen. Dabei zeigt sich, daß die vom Kubismus angestrebte formale Bewältigung einer neuen Realitätserfahrung Feininger nicht zum Problem wurde. Vor allem in seinen figürlichen Darstellungen werden Brechungen der Konturen, Beschränkung des Kolorits auf wenige Grautöne, pastoser, getupfter Farbauftrag usw. zu bloß äußerlichen Mitteln, die ohne Reflexion auf deren Voraussetzungen beliebig angewendet werden. Häufig sind es dabei „kubistische Bearbeitungen“ früherer Kompositionen. So ist beispielsweise „Kanalisationsloch II“ kaum mehr als eine bemühte Umsetzung einer 1908 zum Gemälde aufgeblasenen Karikatur, und ähnliches ließe sich auch bei dem durch die Ausstellungen ermöglichten Vergleich der Bilder „Grüne Brücke“ (1909) und „Grüne Brücke II“ (1916) feststellen. Immer wieder weisen anekdotische Züge und süßliche Valeurs wie bei „Jesuiten II“ (1913) auf die künstlerischen Anfänge zurück. So erfahren die harmlos grotesken Sujets nur eine äußerliche Aktualisierung, die in den 20er Jahren gelegentlich ins Modische umschlägt („Dame in Mauve“, 1922). Auch später griff der Maler immer wieder auf jene humorvollen Karikaturen zurück, die er bis zu seinem 36sten Lebensjahr für verschiedene Zeitungen gezeichnet hatte (Jesuiten III, 1915; Der rote Clown, 1919; Architektur II, 1921; Der rote Geiger, 1934; usw.). Die in der Literatur üblichen Kommentare, in diesen Bildern drücke sich Feiningers Streben aus, „das Wesen des Menschen und ihre Verhalten gegenüber den Kräften des Weltalls zu ergründen“ (Bernhard S. Myers, *Malerei des Expressionismus*, Köln 1957, 246; ähnlich auch Alois Schardt im Katalog der Feininger-Hartley-Ausstellung, New-York 1944, 15), erweist sich als eine ins Idealistische gewandte Fehldeutung des Versuchs, die eigene

künstlerische Vergangenheit zu überwinden. Daß dieses bis in die Spätzeit nicht immer gelang, ist eine der irritierenden Erfahrungen, welche die Ausstellung vermittelt.

Gehören die ins Anekdotische abgleitenden Figurenbilder zu den schwächsten Werken, so verhält es sich mit den Landschafts- und Architekturdarstellungen anscheinend anders. Der formale Bezug auf den analytischen Kubismus wird in ihnen noch deutlicher. Das zeigen u. a. „Brücke I“ von 1913, „Kirche von Groß-Kromsdorf“ von 1914. Die Klarheit allerdings, mit der die Motive in Erscheinung treten, und die partielle tiefenräumliche Wirkung erweisen sich als Reminiszenzen an frühere Stilstufen. Es ist offensichtlich, daß Feininger trotz Auffächerung der Linien und Fragmentierung der Flächen die Existenzform des Gegenstandes nicht im Sinne des Kubismus in Frage stellt. Er schafft vielmehr Abbilder einer Wirklichkeit, die durch Anwendung heterogener Stilmittel zugleich der Wirklichkeit entrückt erscheinen. Der symbolische Gehalt, wie er etwa in dem Bild „Leuchtbake“ zu Tage tritt, macht den Abstand zu den Kubisten ebenso deutlich wie andererseits die Affinität beispielsweise zu Marc, dessen „Turm der blauen Pferde“ Feininger bezeichnenderweise als „überweltlich schön“ empfand (Hess, 68).

Neben dem Kubismus wird immer wieder auf den Futurismus als eine weitere Quelle der Kunst Feiningers hingewiesen. Vermutlich sah er Bilder der Italiener im April 1912 in der Galerie „Der Sturm“. Die Auseinandersetzung vollzieht sich auf ähnlicher Ebene wie die mit dem Kubismus. Die Aggressivität, die Marinetti im Manifest des Futurismus explizit forderte und die sich entsprechend auch in den Bildern manifestierte, wurde von Feininger gerade nicht wahrgenommen. Die futuristischen Großstadtmotive dürften Feininger damals kaum fasziniert haben, war er doch im Begriff, die Stille und Abgeschlossenheit der thüringischen Dörfer und Kleinstädte zu entdecken. Feiningers oft hervorgehobenes Interesse an der Technik war ein grundsätzlich anderes als das der Futuristen, denn in seiner Frühzeit hatte er typischerweise immer wieder altersschwache Lokomotiven humorvoll karikierend wiedergegeben. Von diesen Voraussetzungen her war bei ihm eine Glorifizierung des Rennautos kaum zu erwarten. Die „Schönheit der Schnelligkeit“ hat ihn nicht beschäftigt. So verdeutlichen die in der Ausstellung gezeigten Beispiele, daß Feininger sich zwar die bildnerischen Mittel der Futuristen aneignete, sie jedoch einer diesen fremden Intention dienstbar machte. So gehen etwa Figurenanordnung und Ausschnitthaftigkeit der Komposition „Radrennfahrer“ von 1912 auf eine seiner zahllosen Karikaturen zurück (Hess, Abb. 17). Ein Blick auf Boccionis Darstellung desselben Sujets (*Dinamismo di un ciclista*) von 1913 macht deutlich, daß es Feininger weniger um Verbildlichung der Simultaneität, um Sichtbarmachung der Zeitdimension bzw. um Realisation eines Bewegungsablaufs im stehenden Bild ging als um Erprobung vorgefundener bildnerischer Mittel an einem ihm vertrauten Motiv. Ähnliches ließe sich an den Darstellungen „Raddampfer I“ und „Raddampfer II“ beobachten. Am offensichtlichsten ist der futuristische Einfluß im Dampferbild „Odin I“ von 1917. Die menschliche Figur rechts und die entsprechende Figuration gegenüber verleihen allerdings den stoßenden Formen im Zentrum einen Rahmen, wie er in der Jugendstil-Graphik geläufig war. Der

Dynamismus der Bewegung wird solcherart durch anthropomorphe Formen eingefangen und zugleich räumlich in eine tiefere Schicht gerückt. Die Intention, Bewegung darzustellen, widerspricht dem gleichzeitigen Bemühen, zu einer beruhigten Bildform zu gelangen.

Die sich früh abzeichnende Tendenz, die Wirklichkeit als Erscheinung erfahrbar zu machen, gegenständliche Elemente beizubehalten und dem Gemälde jeweils eine spezifische, abgeklärte Stimmung zu verleihen (Landungssieg, 1912; Gelmeroda II, 1913; Hinter der Stadtkirche, 1916 usw.), macht auch Feiningers scharfe Ablehnung der Werke Delaunays, mit dem er 1911 bekannt wurde, verständlich. „... ich sehe in den Arbeiten des Delaunay nur sterile und verrante, nicht einmal abgeklärte Versuche über rein physikalische Lichtprobleme... Neben pretensiösem Auftreten erkennt man eine Armut an Gestaltung, die auf ein vollkommen mechanisiertes Innenleben schließen läßt“, schrieb er am 5. Okt. 1913 an Kubin (Hess, 67). Dabei ist freilich zu berücksichtigen, daß Feiningers Kritik nicht die Stadtansichten und die „Fenêtres“ betraf, sondern die im Herbst 1913 im 1. Deutschen Herbstsalon präsentierten abstrakten Kompositionen. In der Ablehnung berührt sich Feininger mit Marc, der sowohl dem theoretischen Konzept Delaunays als auch dessen ab 1912 entstandenen Gemälden sehr skeptisch gegenüberstand (vgl. G. Vriesen, M. Imdahl, Robert Delaunay – Licht und Farbe, Köln 1967, 57).

Um Bewahrung, ja Erhöhung des Gegenstandes und um Konstruktion eines Zusammenhangs aller Dinge, wie sie schon die frühen nichtfigurlichen Kompositionen zeigen, gingen die Bemühungen des Malers in immer stärkerem Maße. Feininger hat seit 1913 Berlin regelmäßig verlassen, um die Sommermonate in den kleinen thüringischen Städten und Dörfern zu arbeiten, deren Kirchen eines seiner zentralen Themen wurden. Das früheste Werk dieser Art antizipiert den in Gemälden der 20er und 30er Jahre voll entfalteten Stil. Mit „Gelmeroda II“ aus dem Jahre 1913 wurden die Splitterformen weitgehend eliminiert bzw. auf ein orthogonales Liniengerüst reduziert, während das Kolorit noch der kubistischen Praxis entsprechend auf wenige Töne beschränkt bleibt (Grau, Braun, Indigoblau). Zugleich stellt sich die Gestaltung des Lichts als entscheidendes malerisches Problem. Der Mensch wird schließlich einer abstrakten, Gegenstände und Raum definierenden Ordnung unterworfen und erscheint verschwindend klein vor den ins Erhabene gesteigerten Sakralbauten. „Barfüßerkirche in Erfurt I“ (1924), „Tortum II“ (1925), „Marktkirche in Halle“ (1930) u. v. a. stehen in der Nachfolge dieses Bildes.

Die hier angedeutete stilistische Entwicklung Feiningers bleibt für die folgenden Jahre grundlegend. Sein künstlerisches Verfahren, auf stilistischer und motivischer Ebene einmal Gefundenes zu modifizieren, ist für das gesamte Werk bestimmend.

In diesem Rahmen erscheint es wichtig, sich darüber klar zu werden, was die Beschränkung auf pittoreske, von Kirchen und Türmen dominierte Stadtansichten und die Bevorzugung von Seestücken mit ruhig dahingleitenden Segelbooten bedeutet und wie diese Ausrichtung auf gleichsam volkstümliche Motive und das Festhalten am Gegenständlichen zu verstehen sind. Die sich in Bildern wie „Brücke I“ und „Gelme-

roda II" sowie vergleichbaren Kompositionen ausdrückende inhaltliche Absicht hat Feininger selbst in einem Gespräch mit Adolf Knoblauch, das der Sturm 1917 abdruckte, folgendermaßen umrissen: „Die Kirche, die Mühle, die Brücke, das Haus – und der Friedhof – haben mich von Kindheit auf mit tiefen, andächtigen Gefühlen erfüllt. Sie sind nämlich sinnbildlich; ich bin mir hierüber aber erst seit diesem Kriege klar geworden, warum ich sie im Bilde immer wieder von neuem darstellen muß“ (zitiert nach P. Krieger, in: Zs. d. D. Vereins f. Kw., 21, 1967, 96). Kirchen, Brücken usw. wurden so zu Sinnbildern für eine heile Welt, die der zerstörten als Ideal gegenübergestellt wurde. In einem Brief vom 15. Januar 1915 an Kubin heißt es über die in dieser Zeit entstandenen Arbeiten: „Wo ich früher Bewegung und Unruhe anstrebte, habe ich jetzt die vollkommene ehrene Ruhe der Gegenstände, ja der umschließenden Luft empfinden und auszudrücken versucht. Die Welt, die am weitesten sich von der Wirklichen entfernte . . .“ (Hess, 76). Das Transzendieren einer nicht zuletzt unter dem Eindruck des Weltkriegs als schlecht empfundenen Wirklichkeit in Richtung auf ideale „Wesenheiten“ liegt Feiningers Schaffen als Absicht zugrunde.

Die Überzeugung, die Kunst habe sich an einem nicht näher definierbaren Geistigen zu orientieren, war schließlich auch bestimmend für Feiningers Auseinandersetzung mit den Bauhaus-Idealen, wie sie von Gropius formuliert worden waren. So sollte der bekannte Titelholzschnitt für das Programm des Bauhauses 1919 den „neuen Bau der Zukunft“ symbolisieren, der, wie Gropius es in diesem Flugblatt formulierte, „aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens“. Daß Feininger diesem Bau gotische Formen verlieh, entsprach nur zu genau den Vorstellungen von Gropius, der 1919 wiederholt von der „großen, tragenden, geistig-religiösen Idee“ redete, die im „Kunstwerk der Gesamtheit, dieser Kathedrale der Zukunft, kristallinischen Ausdruck finden muß“ (vgl. H. M. Wingler, Das Bauhaus, Köln 1962, 46). Die kristallinen Formen der gotischen Kirchen, die Feininger auch weiterhin schuf, sind dagegen gerade nicht als Sinnbilder des von Gropius erhofften Gesamtkunstwerks zu verstehen. Während bei Gropius in allerdings mystifizierter Form ein sozial antizipatorisches Moment mitspielt, sind Feiningers Kirchen-Gemälde Ausdruck einer romantischen, in die Vergangenheit gerichteten Blickrichtung ohne soziale Implikationen. Bezeichnenderweise sah Feininger in der Forderung nach Vereinigung von Kunst und Technik eine für die Zeit symptomatische Verkennung der Kunst, gegen die er sich auflehnte (Brief vom 1. 8. 1923 an seine Frau; vgl. Wingler, 83). „Gropius sieht das Handwerk – ich den Geist in der Kunst“, schrieb er bereits am 30. Mai 1919 an seine Frau Julia (Wingler, 43). Dem Bemühen Moholy-Nagys um eine technische Auswertung und mechanische Vervielfältigung von Kunstwerken stand er ablehnend gegenüber. Er attestierte ihm „Schablonen-Geistigkeit“ (Wingler, 109) und betonte demgegenüber die geistige Autonomie des Kunstwerks und dessen auratischen Originalcharakter.

Auf derselben Ebene argumentieren Feiningers Interpreten. So wurde der bildnerische Prozeß von Feininger und seinen Kommentatoren immer wieder als Verklärung aufgefaßt. 1925 notierte Feininger: „Ich bemühe mich ganz stark, auf die Höhe wieder

zu gelangen und bei wenigstens einem der angefangenen Bilder das Stadium der Verklärung zu erreichen. Einstweilen ist's eben hartes Arbeiten; kaum daß hie und da ein Stellchen durchleuchtet in der Entmaterialisation . . ." (Lothar Schreyer, Lyonel Feininger – Dokumente und Visionen. München 1957, 43). Wolfradt, der 1924 die erste Monographie über Feininger publizierte, hatte bereits vorher dessen Kunst mit Worten beschrieben, die auf dasselbe hinauslaufen. So erlebe man in Feiningers Bildern u. a. „ . . . die Entmaterialisation und Verklärung des Festen durch eine gleichsam es durchfilternde Unendlichkeit" (Willi Wolfradt, Lyonel Feininger, Leipzig 1924, 8). In einer auf phänomenologischer Ebene vorzüglichen Analyse der Marinen hat noch J. Langner herausgearbeitet, wie der Maler die kubistischen Darstellungsmittel abwandelt, „um die Welt des Sichtbaren zu klären und zu verklären" (Johannes Langner, Lyonel Feininger – Segelschiffe, Stuttgart 1962 (= Werkmonographien zur Bildenden Kunst, Nr. 72, 10). Zwar wird gelegentlich auch Feiningers Nähe zum Gegenständlichen betont. So hat Schardt in einem 1931, vielleicht schon unter dem Eindruck der von rechts kommenden Repression veröffentlichten Aufsatz durch Gegenüberstellung der von Feininger gemalten Ansichten Halles mit Fotografien der betreffenden Motive zu beweisen versucht, wie „optisch richtig" der Maler arbeite (Alois Schardt, Feiningers Bilder der Stadt Halle. In: Jb. d. Denkmalspflege in der Provinz Sachsen und in Anhalt, 1931, 50). Im allgemeinen aber sind die Interpreten bemüht, die Fähigkeit des Künstlers herauszustellen, die vorgefundene Wirklichkeit zu transzendieren und das angeblich hinter den Dingen Stehende sichtbar zu machen. Die Gemälde werden gedeutet als Ergebnisse „eines geistigen Läuterungs- und Umsetzungsprozesses" (Paul Vogt, Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert, Köln 1972, 354). Gemäßigte Abstraktion und damit verbunden große Anschaulichkeit sowie „spiritueller Stimmungsgehalt" sind seit Wolfradt zumindest in der deutschsprachigen Literatur zu einem stehenden Interpretationsmodell geworden. „Der Wechsel der Beleuchtung", bemerkt z. B. Langner zu den Segelschiffsbildern, „der Verzicht auf einen bestimmten Stand der Sonne, wird gleichbedeutend mit einem Heraustreten aus der Zeit in eine stille Unwandelbarkeit der Dinge. Die spannungsvolle Schweben zwischen Realität der Bildfläche und Illusion der Tiefe, das lichtdurchspielte Ineinander von Körper und Raum heben das Gesehene aus den Kategorien bloßer Wahrnehmung in eine Sphäre der Vision hinüber" (Langner, 10). H. Platte spricht angesichts der Darstellung des Ostchors des Domes von Halle von einer „hintergründigen, fast magischen Dynamik, die als Wechselspiel zwischen Wirklichem und Unwirklichem erscheint" (Hans Platte, Robert Delaunay und Lyonel Feininger. Zu zwei Bildern der Hamburger Kunsthalle. In: Jb. d. Hamburger Kunstsammlungen, 3, 1958, 44). Seine Interpretation der Komposition „Gelmeroda XIII" (1936) faßt Krieger mit den Worten zusammen: „Die Kirche gehört nun nicht mehr der irdischen, sondern einer transzendentalen Region an, die nur kontemplativ zu erfahren, zu erahnen ist" (Peter Krieger, Lyonel Feiningers Variationen über das Gelmeroda-Motiv. In: Zs. d. D. Vereins f. Kw., 21, 1967, 102). Auch die Landschaftsdarstellungen werden in ähnlicher Weise interpretiert. Zu dem Bild „Regenbogen" von 1924 schreibt Hess, daß in dem Gemälde die „physikalischen

Kräfte der Welt durch den ordnenden Geist zur Darstellung gezwungen" werden (Hess, 100). Feininger selbst scheint diese Deutungen durch entsprechende Äußerungen zu rechtfertigen. In einem Brief an O. Marcus von 1942 heißt es: „Die Gabe der Interpretation macht sich von der äußeren Wirklichkeit unabhängig um eine neue, innere Wirklichkeit auf einer höheren Ebene der Kunst zu erreichen . . ." (Ausstellungskatalog, München 1973, 11 – in Übersetzung aus dem Englischen).

Die Kohärenz von Interpretation und Werk erscheint evident. Die sich in Feiningers Arbeiten manifestierende Tendenz und ihre Deutung stellt in der Geschichte der deutschen Malerei des 20. Jahrhunderts kein isoliertes Phänomen dar, denn die idealistische Ausrichtung ist symptomatisch für viele Künstler und deren Interpreten. Der spezifische Stellenwert, den Feiningers Werke in diesem Kontext einnehmen, wäre allerdings erst noch herauszuarbeiten. Dabei müßte zwangsläufig der geistesgeschichtliche Hintergrund, wie er sich in den Deutungen abzeichnet, mit berücksichtigt werden. Es reicht offensichtlich nicht aus, den Maler lediglich als ein Individuum im Sinne des transzendentalen Subjekts zu betrachten, das zwar diesem oder jenem Einfluß unterworfen ist, aber letztlich als autonom angesehen wird, einer vermeintlichen Bestimmung zu folgen, um wie im Falle Feiningers „der Menschheit eine neue Weltperspektive" zu schenken (Hess, 171). Das Herausarbeiten der (antimaterialistischen) Ideen, die Feininger mit vielen seiner Zeitgenossen teilte, würde es erlauben, den Maler auch als Exponenten einer Gruppe – eines „sujet transindividuel", wie Lucien Goldmann sagen würde – zu begreifen. Es dürfte jedoch deutlich sein, daß das Urteil, Feiningers Schaffen sei repräsentativ für alle subjektiv-idealistische bürgerliche Kunst, viel zu allgemein bleibt (so Wolfgang Hütt, *Deutsche Malerei und Graphik im 20. Jahrhundert*, Berlin 1969, 368).

Welche Zusammenhänge die Untersuchung der hier angedeuteten Probleme zu berücksichtigen hätte, soll der folgende Hinweis verdeutlichen. Ein philosophisches Äquivalent zu der Betrachtungsweise, wie sie die Gemälde illustrieren und nahelegen, findet sich u. a. in Nicolai Hartmanns Ästhetik, die zwar erst 1953 posthum erschien, aber auf seiner 1921 veröffentlichten Erkenntnistheorie aufbaut. Hartmanns Äußerungen zum Problem künstlerischer Formung lesen sich wie Erläuterungen zu Feiningers Bildern, obwohl zwischen beiden keine Beziehung im Sinne gegenseitiger Kenntnisnahme anzunehmen ist. Nach Hartmann wird in den darstellenden Künsten der Stoff nicht einfach wiedergegeben, sondern umgeformt, indem er eine Ausrichtung ins Irreale erfährt und zudem „Seelisches" in „Nichtseelisches" transponiert wird (Objektivation). Die „Einformung in die Materie" ist nicht Verwirklichung „sondern nur Darstellung und diese verleugnet ihre Andersheit gar nicht. Man spricht deshalb besser von Entwirklichung" (N. Hartmann, *Ästhetik*, Berlin 1953, 229). Die heterogene Seinsweise eines Kunstwerks bedingt, „daß etwas in einem Wirklichen erscheinend, sich dennoch gleichzeitig vom Wirklichen entfernt und auch nicht wieder zu ihm zurückkehrt, dabei aber doch als ein konkret Anschauliches, wie sonst nur das Wirkliche es ist, gegeben dasteht. Solche Entfernung vom Wirklichen ist Entwirklichung" (37). Von besonderer Wichtigkeit ist dabei die Anschaulichkeit des Irrealen; denn von der

Konkretheit und Gestalthaftigkeit, von dem „Einrücken des Erscheinenden in die sinnliche Sichtbarkeit“ hängt nach Hartmann die Fruchtbarkeit eines Kunstwerks ab. Hartmann faßt die Begriffe der Entwirklichung und der Anschaulichkeit im Begriff der „erscheinenden Idealität“ zusammen, welche die Enthobenheit über Zeiten und Realzusammenhänge mit der konkretesten Anschaulichkeit vereinigt (231). Herausgehobenheit des Kunstwerks aus dem Lebenszusammenhang und Anschaulichkeit bestätigten Feiningers Seestücke aus den 20er Jahren (Stiller Tag am Meer II, 1927; Regenklarheit, 1927; Wolken über Meer II, 1923; Rosa Wolke, 1925; usw.) ebenso wie die Architektur-bilder dieser von Hess sogenannten „transparenten Periode“ (Hess, 91) (Dorfteich in Gelmeroda, 1923; Barfüßerkirche in Erfurt I, 1924; usw.).

Es geht an dieser Stelle nicht darum zu belegen, inwieweit Feiningers Arbeiten die erst später formulierten Reflexionen Hartmanns illustrieren. Vielmehr soll angedeutet werden, daß beide einer bestimmten kunstphilosophischen Tradition verpflichtet sind. Die Phänomenologie der Bilder Feiningers führt immer wieder zu Kommentaren, die in die oben angedeutete Richtung gehen. So ist verständlich, daß eine an der traditionellen kontemplativen Ästhetik ausgerichtete Kunstgeschichte bzw. Kunstkritik einige jener wesentlichen Momente in den Werken Feiningers in beispielhafter Form realisiert findet: die Freiheit des Ästhetischen gegenüber praktischen Zwecken, die ästhetische Einstellung, die sich von der Haltung beim alltäglichen Lebensvollzug unterscheidet, Rezeption des Ästhetischen in der Kontemplation, die Aufhebung des Zeitmoments insofern Vergangenheit als „erfüllte Gegenwart“ erfahrbar wird. Weil Feiningers Werke diesen Kriterien weitgehend entsprechen, ist die Rezeption dieser in immer stärkerem Maße Selbstgenügsamkeit und Anspruchslosigkeit offenbarenden Kunst so positiv verlaufen. Der nach rückwärts gewandte Blick, die Gängigkeit der Motive, die unmittelbare Verständlichkeit der Komposition, die Gefälligkeit der Farben, die leicht faßliche Modifikation traditioneller Perspektive und die in den Bildern suggerierte Bewegung weg vom konkret Materiellen zu einem es bestimmenden Geistigen sind Kriterien dafür. Es bleibt die Frage nach der Wirkung und Funktion dieser Gemälde im weiteren historischen Kontext. Zweifellos sind „Regenklarheit“ und „Hohes Ufer“ sowie verschiedene andere in den 20er Jahren entstandene Bilder wegen ihrer kompositionellen und koloristischen Stimmigkeit hervorragende Werke. Aber der in ihnen und durch sie definierte Realitäts- bzw. Kunstbegriff kann nicht, wie bisher in der kunsthistorischen Literatur geschehen, als unhinterfragbar akzeptiert werden. Die romantische Stimmung vieler Bilder, ihre wieder und wieder betonte Nähe zu Werken C. D. Friedrichs, ist gerade wegen ihrer im Gegensatz zu Friedrich ungebrochenen Suggestion von Harmonie problematisch. Das Moment des Glücks, das in manchen Gemälden Feiningers durchscheint, erweist sich als ein immer schon vergangenes. „I don't paint a picture“, schrieb Feininger 1927, „for the purpose of an esthetic achievement, and I never think of pictures in the traditional sense. From deep within arises an almost painful urge for the realization of inner experiences, an overwhelming longing, an unearthly nostalgia overcomes me at times, to bring them to light out of a long lost past...“ (zitiert nach: Kat. d. Feininger-Hartley-Ausstellung, New York

1944, 18). Die in diesen Sätzen ausgesprochene Intention zeigt sich in der Motivwahl ebenso wie in deren bildnerischer Gestalt.

Das wird vielleicht auch daran deutlich, daß die vor thüringischen Dorfkirchen und an pommerschen Stränden entwickelte Formensprache angesichts der Wolkenkratzer New Yorks versagte. Auffällig ist, wie die Auseinandersetzung mit der aggressiven Realität der Großstadt, mit ihrer Hektik und ihrem Informationsüberangebot bei Feininger zu einer immer stärkeren Abstraktion führt, bis schließlich dünne Liniengerüste vor zarten, wenig durchlichteten Farbplänen zu schweben scheinen. Die träumerische Stimmung der Bilder macht die Diskrepanz zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem so offensichtlich, daß die Gemälde, die diese Brüchigkeit nicht mehr reflektiert aufnehmen, ihren Anspruch nicht einlösen und in die Nähe harmlosen Kunstgewerbes rücken. Der sogenannte „graphische Stil“ (Hess, 148) der 40er Jahre ist nicht nur ein Spätstil, der allein aus den künstlerischen und persönlichen Erfahrungen des Individuums resultiert. Er scheint darüberhinaus die Ohnmacht des Strebens nach Entmaterialisation und Verklärung vor den Motiven Manhattans zu enthüllen, die – anders als gotische Kirchen und Türme – kaum als geschichtliche Monumente erfahrbar und deshalb kaum ins Ideale transformierbar sind. Bezeichnenderweise muß angesichts der Leere dieser Wolkenkratzer-Bilder eine sie rechtfertigen wollende Interpretation auf einen vagen Naturbegriff rekurrieren. Typisch ist in diesem Zusammenhang Marc Tobey's Anmerkung zu den in New York entstandenen Gemälden: „Man's world of the city built of stone, glass and steel yet to Feininger a letter wherein he reads a message not only from architect and builder but from Nature herself as she surrounds and penetrates these forms now immanent, now remote“ (Kat. d. Feininger-Ausstellung, 30. 3. – 24. 4. 1954, New York, Curt Valentin Gallery, o. S. (6)). Wie die aus der Erinnerung geschaffenen Arbeiten mit Motiven deutscher Landschaften erklärt werden könnten, wäre im einzelnen zu prüfen. Amerikanische Landschaften hat Feininger kaum noch gemalt. „Irgendwie genügen mir die Motive hier nicht, sie enthalten zu wenig von meinen „inneren“ Wünschen und führen nur zu naturalistischen Ergebnissen“, schrieb er am 6. Okt. 1953 an seinen Sohn Lux (Hess, 162).

Die Bezüge der späten Kompositionen zur Wirklichkeit, die sie widerspiegeln, sind ausgehöhlt. Darüberhinaus haben die in den 40er und 50er Jahren gemalten Bilder die Subtilität und den Nuancenreichtum der in der Bauhaus-Zeit geschaffenen Arbeiten verloren. Möglicherweise ist das ein Indiz dafür, daß die Übersiedlung nach Amerika weniger eine Rückkehr als eine Emigration bedeutete, die Feininger von allem trennte, was für die Entwicklung seiner Kunst wesentlich war. Insgesamt vergegenwärtigen die Werke Feiningers exemplarisch eine Problematik, die Lucien Goldmann im Hinblick auf die neuere Kunst folgendermaßen umrissen hat: „... gerade der Verlust jedes Einflusses auf das soziale und ökonomische Leben, das Begrenztsein auf den privaten Bereich des individuellen Bewußtseins kann den religiösen, moralischen, ästhetischen etc. Gefühlen ein Ausmaß an subjektiver Intensität und Eigentlichkeit verleihen, die nur das Gegenstück ihrer radikalen objektiven Uneigentlichkeit ist“ (Lucien Goldmann, Dialektische Untersuchungen, Neuwied u. Berlin 1966, 99).

Armin Zweite