

FEININGER UND DIE GOTIK

„...während ich eine unbändige Reaktion nur in mir weiß gegen das ganze Heutige.“

Magdalena Bushart

Im Schaffen Lyonel Feiningers nehmen Architekturbilder einen herausragenden Platz ein. Insbesondere die Darstellungen thüringerischer Dörfer und ihrer mittelalterlichen Kirchen haben den Künstler Zeit seines Lebens beschäftigt.

Feininger hat die Wahl dieser Motive – wie auch die seiner übrigen Bildthemen – stets auf New Yorker Kindheitserlebnisse zurückgeführt. In einem Brief an Alfred H. Barr beispielsweise berichtete er von dem tiefen und für seine künstlerische Entwicklung bedeutsamen Eindruck, den im Metropolitan Museum Bilder mit Darstellungen gotischer Architektur auf ihn gemacht hätten.¹ Äußerungen wie diese legen den Schluß nahe, daß Feiningers Verständnis mittelalterlicher Architektur auf subjektiven Vorlieben und Erfahrungen basierte, mithin eher sentimentaler als programmatischer Natur war.

An den frühen Bildern und Grafiken läßt sich tatsächlich eine romantisch verklärende Sicht auf die Architektur der Vergangenheit ausmachen. Sie zeigen biedermeierliche Kleinstadtidyllen mit schiefwinkligen Häuschen, hochragenden Kirchen und mächtigen Turmbauten. Die Skizzen gotischer Gebäude, die Feininger daneben auf Ausflügen in die Umgebung von Berlin und Weimar von märkischen Kleinstädten respektive thüringischen Dorfkirchen anfertigte, bezeichnete er selbst als „Naturnotizen“.²

Mit den 1913 entstandenen *Gelmeroda*-Bildern jedoch erhielt das Thema eine völlig neue Qualität. 1911 hatte Feininger begonnen, sich mit den avantgardistischen Kunstrichtungen seiner Zeit auseinanderzusetzen. Die Formensprache, die er in der Beschäftigung mit kubistischer und futuristischer Malerei entwickelt und zunächst an gängigen Großstadtsujets erprobt hatte, übertrug er nun, während eines mehrmonatigen Sommeraufenthaltes in Weimar, auf die Darstellung mittelalterlicher Kirchen. Dabei zerlegte er die Baukörper in prismatische Flächen, die über die Architektur hinausgreifend die Struktur des gesamten Bildraumes bestimmen und so Architektur und Umgebung miteinander verschmelzen lassen – ein Gestaltungsprinzip, das er bis in die dreißiger Jahre hinein in zahllosen Variationen und unterschiedlichen Techniken wiederholte, so auch in Holzschnitten von Gelmeroda, Zirchow, Treptow, Zottelstedt und Daasdorf oder den Radierungen von Neubrandenburg und Teltow.³ Was vordem die Vorlage zu beschaulichen Idyllen lieferte, ist hier als aktueller Kommentar zum zeitgenössischen Kunstgeschehen formuliert. In vergleichbarer Weise hatte Robert Delaunay 1909 in seinem berühmten Bild *Saint Severin No 1* – das Feininger von Abbildungen her gekannt haben wird⁴ – gotische Architektur mit den Mitteln der Moderne erfaßt. Für Feininger bedeuteten die *Gelmeroda*-Bilder und ihre Nachfolgerinnen die Verknüpfung seiner privaten Bildwelt mit dem Anspruch auf Modernität und damit den eigentlichen Durchbruch als Maler. Voller Befriedigung kommentierte er in einem Brief an seine Frau Julia die Weimarer Arbeiten: „Dies ist wohl die erste Reifeperiode in meinem Künstlerdasein.“⁵

Mit Blick auf die expressionistische ‚Bewegung‘, die sich in Deutschland in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg formiert hatte, erhielten Feiningers Kirchenbilder darüber hinaus programmatische Dimension. Die Theoretiker des Expressionismus nämlich setzten die Gotik als Idealbild einer universalen Geisteskultur gegen die moderne Industriegesellschaft und den Kunstbetrieb des Kaiserreiches, in der die Kunst zum Genußmittel einer gebildeten Ästhetenschar verkommen sei. Die Werke des Mittelalters, durch die Schriften des Kunsthistorikers Wilhelm Worringer als ‚abstrakte‘ Kunstäußerungen in die zeitgenössische Diskussion eingeführt, wurden als Resultat eines zutiefst religiösen Weltgefühls aufgefaßt. In diesem Sinne galten sie den Künstlern als ‚Ahnen‘ ihres eigenen Schaffens; verstanden sie ihre Werke doch als Versuch, auf

dem Wege der Abstraktion zur ‚ursprünglichen‘, transzendentalen Bestimmung der Kunst zurückzugelangen. Feininger, der die Kulturkritik der Expressionisten vorbehaltlos teilte,⁶ scheint sich dieser Dimension seiner Motivwahl durchaus bewußt gewesen zu sein. In einem Brief an Alfred Kubin jedenfalls bezeichnete er die thüringischen Dorfkirchen etwas hochtrabend als die mystischste Errungenschaft der sogenannten Zivilisation, die er kenne.⁷ Konnten die Architekturbilder 1913 zum Ausweis neu gewonnener Modernität avancieren, so setzte Feininger sie wenige Jahre später ein, um seine Rolle als Künstler angesichts der weltpolitischen Ereignisse zu bestimmen. Anders als jene Expressionisten, die den Krieg als notwendigen Reinigungsprozeß auf dem Weg zur geistigen und kulturellen Erneuerung Europas akzeptierten, zog sich Feininger – ähnlich wie sein Kollege Paul Klee – auf die völlige Autonomie des Künstlers zurück.⁸ Er arbeite, so verkündete er Kubin 1915, völlig abgeschlossen von der Welt, um Landschaften und Architektur zu malen. Dabei versuche er, „die vollkommene eherne Ruhe der Gegenstände, ja der umschließenden Luft“ ins Bild zu setzen: „Die Welt, die am weitesten von der wirklichen entfernte!“⁹ Als weltabgewandter Künstler, der sein Werk fernab vom Zeitgeschehen schafft, präsentierte sich Feininger auch 1917 den Lesern der Zeitschrift *Der Sturm*. Der ‚offene Briefwechsel‘ zwischen dem Maler und dem Dichter Adolf Knoblauch, im Septemberheft des *Sturm* erschienen, war eine flankierende Maßnahme, mit der Herwarth Walden die Feininger-Ausstellung seiner Galerie begleitete. Hatte Feininger die Weimarer Schaffensperiode als „erste Reifeperiode“ empfunden, so erhoffte er sich von dem Ausstellungsereignis und der Publikation nichts weniger als eine „Weltwende“: die öffentliche (und finanzielle) Anerkennung als Künstler.¹⁰ Zu Beginn des ‚Briefwechsels‘ stellte Adolf Knoblauch Feininger als empfindsamen und von Selbstzweifeln gequälten Einzelkämpfer vor, der seiner Kunst Glück, Erfolg und Zufriedenheit geopfert hat und nun in stiller Zwiesprache mit Gott Erlösung von der Unbill des Lebens sucht.¹¹ Feininger griff den Topos vom einsamen Kämpfer dankbar auf: „In meiner stillen Kammer führe ich verzweifelte Kämpfe; täglich stehe ich auf zu neuem Kampfe, beseelt von neuer Hoffnung: um dann abends vollkommen zu verzagen, vollkommen zu verzichten.“ Der Kampf, so scheint es, richtete sich allein auf ein Ziel: der Schaffung einer Gegenwelt zur Realität – womit nicht allein die Realität des Krieges gemeint ist, sondern auch die des modernen Kunstbetriebs: „Viele halten mich für einen Umstürzler, während ich eine unbändige Reaktion nur in mir weiß gegen das ganze Heutige.“ Mit dieser Abwehrhaltung wurden auch Architekturmotive, die Feiningers Schaffen seit jeher bestimmt hatten, in einem metaphysischen Sinn aufgewertet. Als Zeugen einer besseren Vergangenheit konnten sie zu Symbolen einer vom Kriege unberührten und unberührbaren Welt werden: „Die Kirche, die Mühle, die Brücke – und der Friedhof, haben mich von Kindheit auf mit tiefen, andächtigen Gefühlen erfüllt. Sie sind sämtlich sinnbildlich; ich bin mir hierüber aber erst seit diesem Kriege klar geworden, warum ich sie im Bild immer wieder darstellen muß.“ Entsprechend suchte Feininger die Bezugspunkte seines Schaffens nicht mehr in den Werken der Zeitgenossen, wie er dies früher in seinen Briefen an Alfred Kubin noch getan hatte, sondern ausschließlich in der Kunst der Vergangenheit. Nun galten ihm die „Alten Kölner und Schwäbischen Meister“ und die italienischen Maler des 15. Jahrhunderts als ideelle und formale Bezugspunkte seines Schaffens: „Wie unübertrefflich und für alle Zeiten steht diese Malerei da! Wie gehen alle Maler dieser Kraft und Geradheit tuschelnd und künstelnd aus dem Wege, ‚Reize‘ hinstreuend, um den Geist vom direkten Ziel abzulenken.“ Und: „Eine Sammlung mittelmäßiger Abbildungen nach Bildern des 14. oder 15. Jahrhunderts, vornehmlich der italienischen Präraffaeliten, läßt mich erschüttert ob der Vollendung von Absicht und Form in allen Werken. [. . .] Wir kommen nur schwer zur Verinnerlichung und zum vollkommenen, geraden Ausdruck geistiger Kunst.“¹²

Feiningers Konzept einer zeitenthobenen, nach Innerlichkeit und Vergeistigung strebenden Kunst konnte beim Publikum zu diesem Zeitpunkt auf breite Resonanz hoffen; längst schon hatte die anfängliche Kriegsbegeisterung der

Sehnsucht auf eine neue Weltordnung und auf eine im Geistigen friedlich ge-
einte Menschheitsgesellschaft Platz gemacht. Der ersehnte Erfolg stellte sich
ein – die „Sturm“-Ausstellung begründete die von nun an stetig zunehmende
Popularität des Künstlers.

Mit dem Ende des Weltkrieges und dem Zusammenbruch des Kaiserreiches
wandelte sich der programmatische Stellenwert mittelalterlicher Architektur in
Feiningers Schaffen ein letztes Mal. Die revolutionären Ereignisse hatten dem
langgehegten Wunsch auf eine gesellschaftliche Integration der Künstler neue
Nahrung gegeben. In der künftigen Gemeinschaft, so die Vorstellung, werde
die Kunst jene Rolle einnehmen, die man den gotischen Kathedralen zu-
schrieb: nämlich der „kristallene Ausdruck der edelsten Gedanken der Mensch-
heit, ihrer Inbrunst, ihrer Menschlichkeit, ihres Glaubens, ihrer Religion“ zu
sein.¹³ Und wie einst im Mittelalter, so sollte in den Kathedralen der Zukunft
nicht nur die Kluft zwischen Künstler und Publikum, sondern auch die Tren-
nung der einzelnen Gattungen aufgehoben sein: „Wollen, erdenken, erschaf-
fen wir gemeinsam den neuen Baugedanken. Maler und Bildhauer, durch-
brecht also die Schranken zur Architektur und werdet Mitbauende, Mitringende
um das letzte Ziel der Kunst: die schöpferische Konzeption der Zukunftskathedrale,
die wieder alles in einer Gestalt sein wird, Architektur und Plastik
und Malerei.“¹⁴ Walter Gropius' Aufruf an seine Künstlerkollegen, zugleich das
Gründungsprogramm für das Staatliche Bauhaus in Weimar, ist in Feiningers
Kathedralenholzschnitt bildlich umgesetzt (Kat.-Nr. 144). Der hoch aufragende,
dreitürmige Kirchbau unter dem strahlenden Dreigestirn steht für den Zusam-
menschluss der Gattungen unter der einigenden höheren Idee einer kommen-
den Geisteskultur. Aus dem retrospektiv gerichteten Rückzug ins Private wur-
de so ein Symbol für den Aufbruch in eine bessere Zukunft.

- 1 "When I was six or seven years old I was taken to the Metropolitan Museum, and of all the paintings I saw the only ones to make a deep impression on me were from a very early period; they represented gothic architecture with figures, bright and beautiful in color and clearly silhouetted. For many years I carried the recollection of these pictures with me. It seems to me, they influenced my development as a painter." Brief an Alfred H. Barr, zit. nach: Alfred H. Barr, „Lyonel Feininger – American Artist“, in: *Lyonel Feininger. Marsden Hartley*, Ausstellungskatalog, The Museum of Modern Art, New York 1944, S. 8.
- 2 Zit. nach: Hans Hess: *Lyonel Feininger*, Stuttgart 1959, S. 55.
- 3 Vgl. die Kat.-Nrn. 68, 69, 73, 78, 79, 80, 82, 120, 132, 133, 159, 181, 183, 189, 202.
- 4 Delaunays Bild war in dem von Wassily Kandinsky und Franz Marc herausgegebenen Almanach *Der Blaue Reiter* abgebildet.
- 5 Brief vom 18. 5. 1913 an Julia Feininger. Zit. nach Hess, a. a. O., S. 60
- 6 Vgl. Feiningers Brief an Alfred Kubin vom 11. 12. 1912 abgedruckt in: June L. Ness (Hrsg.): *Lyonel Feininger*, London 1975, S. 34; ferner der Brief vom 14. 3. 1917, abgedruckt in: *Das Kunstblatt* 15, 1931, S. 216f.
- 7 "... most mystical achievements of so called civilized man that I know." Brief vom 15. 6. 1913, abgedruckt in: Ness, a. a. O., S. 40.
- 8 Paul Klees künstlerisches Selbstverständnis während des Ersten Weltkriegs weist überraschende Parallelen zur Haltung Lyonel Feiningers auf. Zu Klee vgl. O.K. Werkmeister: „Klee im Ersten Weltkrieg“, in: O.K. Werkmeister: *Versuche über Paul Klee*, Frankfurt/Main 1981, S. 9–97.
- 9 Brief vom 15. 1. 1915, zit. nach Hess a. a. O., S. 76; vgl. Ness a. a. O., S. 47f.
- 10 Brief vom 15. 8. 1917 an Julia Feininger, abgedruckt in: Ness, a. a. O., S. 90.
- 11 „Gott sprach zu Ihnen in Ihrer Angst und unendlichen Not und Sie erhoben sich zu ihm durch das Lob seiner geringsten und ärmsten Kirchen. Und Sie zeigten ihm jene wundersamen Winkel unserer Städte, in denen unsere Selbstentäußerung und unsere Bedürftigkeit zum Opfer verborgen wohnt, wo das Licht verging und der Schrecken seinen Stachel verlor. Dann teilten zuweilen gewaltige Strahlen die Finsternis und fuhren aus ihren Händen schöpfungsbegierig zu den endlosen Weiten des Himmels auf, als solle unser Dasein bersten von der Kraft über allem Verstande.“ Adolf Knoblauch, in: *Der Sturm* 8, 1917/18, S. 82.
- 12 Zitate von Lyonel Feininger, in: *Der Sturm* 8, 1917/18. S. 82–84.
- 13 Zitate von Walter Gropius: „Der neue Baugedanke“, in: *Das bohe Ufer* 1, 1919, S. 87.
- 14 ebda.