

Lyonel Feininger

Autor(en): **H.C.**

Objektyp: **Obituary**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **43 (1956)**

Heft 4: **Schulen**

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Nutzungsbedingungen

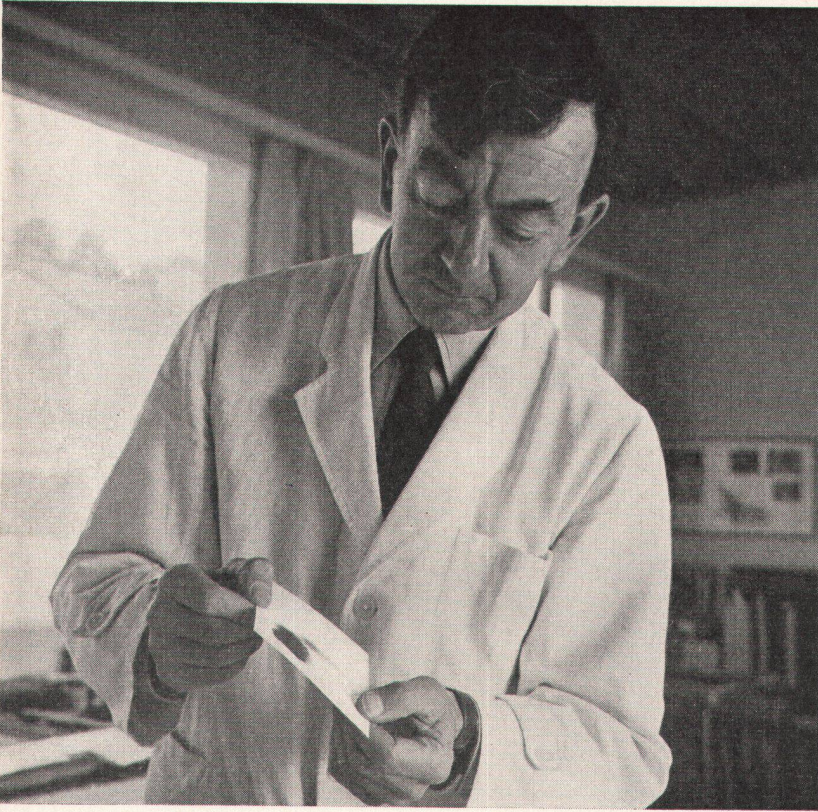
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Pierre Gauchat †
Photo: Kunstgewerbeschule Zürich, Photoklasse

Seine besondere Liebe galt der Kunst der Marionetten, der er starke Anregungen gab und über die er sich in einer Publikation äußerte («Marionetten», Verlag Eugen Rentsch, Erlenbach-Zürich 1950). Er war eines der führenden Mitglieder des Schweizerischen Werkbundes und des Verbandes Schweizer Graphiker. Noch vor wenigen Monaten schuf er im Auftrag der PTT die Marke zum 25jährigen Jubiläum der Swissair. Das allzu Ephemere und Modische, dem nun einmal die oft auf rasche oder überraschende Wirkungen angewiesene Gebrauchsgraphik unterworfen ist, lag ihm nicht. Sein klares Stilempfinden, das auf einer breiten humanistischen Bildung ruhte, verlangte nach letzten und endgültigen Lösungen, in denen das Zufällige, möge es sich noch so geistreich gebärden, keinen Raum hatte. Viele seiner graphischen und typographischen Arbeiten haben sich daher durch Jahre gehalten und werden Dokumente eines bewußt durchgebildeten künstlerischen Geschmacks einer Epoche bleiben, zu der er sich bekannte, ohne ihren modischen Schwankungen zu unterliegen.

kn.

Lyonel Feininger †

Lyonel Feininger, der am 13. Januar dieses Jahres in New York gestorben ist, gehört in die erste Reihe der Künstler seiner Generation. Er lebt in unserer Vorstellung als der Typus des ruhigen, abgeklärten Malers, dessen thematischer und gestalterischer Radius wohl abgemessen gewesen ist, man könnte auch sagen, begrenzt. Aber seine

künstlerische Aussage ist immer tief gewesen, differenziert in der Realisierung der Bildidee und in der reichen Variierung eines bildnerischen Grundakkordes die künstlerische Verwirklichung eines mit höchster Sensibilität empfindenden und mit klarer Vorstellung schaffenden Menschen. Ein Schauender, ein Meditierender, ein Vollender, ein kühner Vollender – kein Stürmender. Eine primäre genuine Gestalt der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. Die erste Hälfte von Feiningers Lebensbahn verlief bewegt. Als Sohn eines Musikerehepaars – der Vater stammte aus Durlach in Baden, war also Europäer – wurde Feininger 1871 in New York geboren. Wie Klee, mit dem er später in intimen Kontakt gelangte, war er zunächst Geiger. 1887 wurde er zum Abschluß des Musikstudiums nach Deutschland geschickt. Nach seiner Ankunft in Hamburg entschloß er sich jedoch, Maler zu werden. Das Studium begann er an der Hamburger Kunstgewerbeschule, und er setzte es bis zum Jahre 1891 an der Berliner Akademie fort. Unterbrochen durch verschiedene Reisen nach Paris, lebte er von 1893 bis 1919 in Berlin als Zeichner für Witzblätter – hier berührt er sich mit Juan Gris, der einen Teil seiner Jugendexistenz ebenfalls auf der Tätigkeit als Karikaturist aufbaute. Feininger befand sich in diesen langen Jahren an einem wichtigen Drehpunkt: er importierte durch seine Arbeit zeichnerische Konzeptionen aus Amerika, seltsame Maschinen und Hauslandschaften in skurrilen Transformationen, die auf die europäische Karikatur – Feininger arbeitet für Berliner und Pariser Zeitschriften – einwirkten; andererseits lieferte er von Europa aus Karikaturen an amerikanische Blätter und vermittelte so europäische Konzeptionen.

Von 1907 an widmete er sich ausschließlich der Malerei. Er fand rasch Kontakt zu den neuen Strömungen. Die Farbe der Fauves und vor allem Delaunays dringt ein; er setzt sich mit dem Kubismus auseinander, und auch der Futurismus macht sich bemerkbar. Zwischen 1910 und 1920 entsteht das Fundament der Kunstsprache Feiningers, wie sie bekannt ist: kristallinische Gefüge in organischen räumlichen Überflächungen, meist zart, aber höchst bestimmt in der differenzierten Farbgebung, in den Zeichnungen und graphischen Blättern Linien wie aus einem magnetischen Kraftfeld und ebenso vibrierend. Und immer liegt die Sichtbarkeit zugrunde, Häuser, Kirchen, Plätze, das Meer, Schiffe.

1919 berief Gropius Feininger an das neugegründete Weimarer Bauhaus, dem Feininger vom ersten bis zum letzten Tag seiner Existenz, bis 1933 also, angehörte. Das erste Bauhaus-Manifest enthält einen Holzschnitt Feiningers: eine in seiner Art abstrahierte Kirche, von Strahlen eingerahmt, zwischen denen drei Sterne stehen. Damals schwebte Gropius noch etwas wie eine mittelalterliche Bauhütte vor. Feininger lehrte in der Weimarer Zeit Graphik und Typographie. Er lebte in der Gemeinschaft mit Itten, der allerdings schon 1922 das Bauhaus verließ, mit Klee, mit dem er auch musizierte, mit Kandinsky, Schlemmer, mit Moholy-Nagy, mit Gropius. Mit Kandinsky, Klee und Jawlensky bildete er die Gruppe der «Blauen Vier», die in Europa und Amerika ausstellte. Einzelne Studenten des Bauhauses besuchten sein Atelier zur Korrektur ihrer Malstudien. Im heftigen Leben des Bauhauses war Feininger ein ruhender Pol. Auch die Musik wurde gepflegt; in dem von Carl Einstein und Paul Westheim 1926 herausgegebenen Almanach «Europa» finden sich die Noten einer von Feininger 1922 komponierten Orgelfuge, ein sauber gearbeitetes, im Traditionellen verharrendes Stück. Nach der Übersiedlung des Bauhauses nach Dessau verblieb Feininger im Verband des Institutes, jetzt aber ohne Lehrverpflichtung, als «artist in residence», wie man in Amerika sagt.

Damals zählte Feininger zu den hochgeschätzten Malern.

Die Stadt Halle beauftragte ihn, eine Reihe von Bildern mit Themen aus der Stadt zu schaffen - ein vorbildlicher Akt der Kunstpflege. 1931 veranstaltete die Berliner Nationalgalerie eine umfassende Ausstellung seiner Werke. Daß die Nazi ihn als «Entarteten» abstempelten, war eine ihrer konsequenten Idiotien. So ging Feininger 1936 zum ersten Mal wieder nach Amerika zurück, um als Gast am Mills College, Kalifornien, zu lehren. 1937 kam es zur endgültigen Rückkehr nach Amerika und zur Niederlassung in New York, wo er 1938 und 1939 große öffentliche Aufträge ausführte. 1944 organisiert das Museum of Modern Art in New York eine große Retrospektive, der viele andere Ausstellungen - vor allem auch bei Valentin - folgten. Als der dem Gesichtskreis Europas für lange Jahre Entschwundene in der Luzerner Ausstellung deutscher Kunst im Jahre 1953 und vor allem bei der großen, von der Bayrischen Akademie der Künste und der Kestner-Gesellschaft in Hannover veranstalteten Gesamt-Ausstellung wieder erschien, schloß sich nicht nur wieder eine Lücke im Bild der europäischen Kunst der ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts, sondern es trat darüber hinaus ein Maler in Erscheinung, der, immer im wundervoll balancierten Rahmen seiner Formenwelt, in den fast zwanzig Jahren seines Schaffens in Amerika seine künstlerischen Kräfte weit entfaltet hatte - eine der großen Physiognomien der Kunst unsrer Zeit.

H. C.

derner italienischer und französischer Kunst, hat in geduldiger Kleinarbeit ihre Briefe gesammelt und, begleitet von kulturhistorisch interessanten Photographien der Zeit, in einer sorgfältig kommentierten Ausgabe publiziert. Mit Ausnahme der Berichte aus Paris sind die Briefe mehr menschlich als künstlerisch aufschlußreich. Die wichtigen theoretischen - und politischen - Diskussionen hatten sich nach 1850 im Hinterzimmer des Caffè Michelangelo abgespielt. Was sich in den Briefen vor allem spiegelt, sind die Existenzkämpfe einer isolierten Avantgarde, die von der Übermacht des Provinzialismus, der Akademien, der offiziellen Kunstpflege ständig bedroht und um die besten Erträge ihrer Gesinnung gebracht wird. Denn im Gegensatz zu den Impressionisten blieb den meisten Macchiaioli die Entfaltung und Erfüllung im ausformulierten Gemälde versagt. Ihre reinsten und überzeugendsten Äußerungen blieben die Studien. Doch diese sind internationaler Beachtung würdig.

h. k.

Le dessin français au XX^e siècle

Préface de Jean Cassou. Notices biographiques de Philippe Jaccottet.

192 Seiten mit 148 Abbildungen.

Editions Mermod Lausanne 1955. Fr. 29.50

Ein halbes Jahrhundert französischer Zeichnung - und das sind hier die ersten fünfzig Jahre unseres Jahrhunderts - geben, wie Jean Cassou in der Einleitung bemerkt, uns noch nicht die Möglichkeit eines kunsthistorisch gültigen Überblicks. Aber die Fülle des auch in diesem Zeitraum in Frankreich Geschaffenen, den Reichtum der künstlerischen Bemühung läßt dieser schön gestaltete Band, der die Zeichnungen ungefähr dreier Generationen Maler und Bildhauer (geboren zwischen 1861 und 1912 - die Jüngsten fehlen also noch -) in wesentlichen Beispielen zeigt, doch vor uns erstehen. Der Betrachter kann an diesem Buch seine Freude haben, sich daran erquicken; er kann sich sogar an der Varietät des zeichnerischen Ausdrucks, der Spontaneität des gleichsam noch fließenden, strömenden ersten Niederschlags der künstlerischen Apperzeption betrauschen. Er kann aber auch an der Vielzahl der Eindrücke lernen. Lernen vor allem, daß in dieser zur unmittelbaren Gegenwart hin anscheinend immer mehr zu linearer, unplastischer Formgebung tendierenden Zeitperiode Zeichnung und Malerei ihre Rollen vertauscht haben: daß die Zeichnung oft genau das an optischer Tiefe, an malerischem Reiz, an stimmungshaftem Ungefähr hervorbringt, was in der Malerei oder in der Plastik der gleichen Künstler bewußt ausgeschaltet wird. Oder trifft diese Feststellung nicht zu für viele der in diesem Band reproduzierten Blätter, ganz besonders bei Braque, aber auch bei de La Fresnaye, bei Alberto Giacometti? Sogar Blätter von Meistern des Kubismus sind um so viel weicher, verhaltener und freundlicher, als ihre Bilder doktrinärer und rauher wirken. Einiges mag am Material liegen: an der Geschmeidigkeit des Stifts, des Rötels, der Tinte oder auch an der Textur des Papiers (denn die Leinwand ist ein vergleichsweise kühler Untergrund). Aber wer sich mit dieser mehr technischen Erklärung nicht begnügen mag, wird daran denken dürfen, daß das Auge des Künstlers das subtilste Organ seiner Sinneswerkzeuge ist und daß dessen Herrschaft auch den konsequentesten Willen zur Abstraktion insgeheim noch determiniert.

Das im besten Sinne in die fast anderthalbhundert Abbildungen einleitende Vorwort von Jean Cassou erwähnten wir schon; darum dürfen wir auch die sorgfältig zusammengestellten biographischen Hinweise von Philippe Jaccottet hier nicht zu rühmen vergessen.

H. R.

Bücher

Lettere dei Macchiaioli

A cura di Lamberto Vitali.

333 Seiten mit 16 Abbildungsseiten.

Giulio Einaudi, Milano 1953. L. 2000.

Der Besucher der italienischen Sammlungen des 19. Jahrhunderts - meist etwas paradox «Galleria d'Arte moderna» geheißten - wird gelegentlich mitten im Tumult von Salonbravour, veristischer Anekdote und monströser Historie angerührt von dem reinen Klang, der von Naturstudien ausgeht, die mit den Namen Abbati, D'Ancona, Fattori, Lega, Sernesi, Signorini u. a. signiert sind. Es sind Werke von Malern aus dem Kreise des Florentiner Caffè Michelangelo, die zwischen den Generationen der Künstler von Barbizon und der Impressionisten standen und wie diese im Gegensatz zu der offiziellen Malerei ihrer Zeit lebten. Ihr Spitzname «Macchiaioli» (von macchia = Fleck) bildet nicht nur eine aktuelle äußerliche Parallele zu dem der heutigen Tachisten; er deutet auch in echterer Entsprechung an, daß ihnen bereits die Erkenntnis von Maurice Denis aufgegangen war, ein Gemälde sei nicht zuerst die Darstellung eines Gegenstandes, sondern vielmehr eine Bildfläche, bedeckt mit Farbflecken in gesetzmäßiger Anordnung. Am konsequentesten kommt diese Einsicht in ihren kleinen Studien und Skizzen zum Ausdruck, die oft die feine gesellschaftliche Kultur eines Boudin, frühen Degas und Monet aussprechen, gelegentlich die strenge Gesetzmäßigkeit von Seurats Studien vorwegnehmen, immer im modernen Sinne malerisch realisiert sind.

Während die ausländische Kunstliteratur von den Macchiaioli bis heute noch kaum Notiz genommen hat, haben einsichtige italienische Kritiker und Historiker erkannt, daß hier wohl der echtste Wert des Ottocento verschüttet ist, und sie sind bemüht, ihm zur Anerkennung zu verhelfen. Lamberto Vitali, der feinnervige Kenner und Sammler mo-