

Lyonel Feiningers Schaffensprozess:

Von Natur-Notizen ohne Nostalgie zum
Kubismus in Umpferstedt, Hohen Häusern
und der Gelben Dorfkirche

Claus-Peter Wirth

Publiziert auf ART-Dok. Publikationsplattform Kunst- und Bildwissenschaften
Volltextserver von arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst, Fotografie und Design,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2023.

Diese Publikation ist auf der Webseite von ART-Dok <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/>
dauerhaft frei verfügbar (Open Access)

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00008369>

Lyonel Feiningers Schaffensprozess: Von Natur-Notizen ohne Nostalgie zum Kubismus in Umpferstedt, Hohen Häusern und der Gelben Dorfkirche

Claus-Peter Wirth

wirth@logic.at

Erstversion: 30. September 2022;
wesentliche Überarbeitung von § 7.5.6 – § 8: 8. Mai 2023

Kurzfassung

Lyonel Feininger ist heute zwar sehr populär, aber immer noch missverstanden. So steht auch die große Zahl an Ausstellungs- und Bildkatalogen zum Thema Feininger im Kontrast zum augenfälligen Mangel an in die Tiefe gehenden, wissenschaftlichen Untersuchungen. Man sieht ihn noch immer als einen Künstler an, der zwar mit den großen Abstrahierern Klee, Kandinsky und Jawlensky zusammen in einer Ausstellungsgemeinschaft war, sich aber im Gegensatz zu diesen niemals vom Gegenstand lösen konnte. Wir wollen hier einen ersten Schritt hin zu einem neuen Feininger-Bild leisten. Einleitend werden wir zunächst ein paar Punkte klarstellen: zum zwar sehnsuchtsvollen, aber keineswegs nostalgischen Charakter Feiningers, seiner geistigen Auffassung des Expressionismus, der essenziellen Funktion seiner Natur-Notizen und der Intension und Extension seiner ganz speziellen Variante des Kubismus. Mit diesen zum Teil neuen Erkenntnissen gewappnet, werden wir dann drei Werkgruppen von Feininger extensiv und intensiv untersuchen: Umpferstedt, Hohe Häuser und die Gelbe Dorfkirche. Unter anderem präsentieren wir hierbei erstmalig eine in allen Teilen stimmige graphische Analyse des Ölgemäldes „Umpferstedt [I]“ und eine genaue Ortsbestimmung der Urmotive der Hohen Häuser und der Gelben Dorfkirche. Während wir bei der Untersuchung der drei Werkgruppen keinen streng zielgerichteten, sondern einen sachlich abgewogenen, offenen und das Thema möglichst erschöpfenden Ansatz verfolgen, kommen wir schließlich in einem Abschlussplädoyer auf die Fragen der Gegenständlichkeit und des weiteren, in die Tiefe gehenden Untersuchungsbedarfs in Sachen Lyonel Feininger zurück.

Schlagwörter: Lyonel Feininger – Nostalgie, Expressionismus, Kubismus, Gegenständlichkeit – Natur-Notizen, Goldene Schnitte, falsche Fluchtpunkte, Strahlpunkte, Dynamiksymbole – Abstraktion, Verfremdung, Variation, Mehrfachdarstellung – Umpferstedt, Hohe Häuser, Gelbe Dorfkirche

© für die wiedergegebenen Werke Lyonel Feiningers: VG Bild-Kunst, Bonn 2023.
Alle Rechte vorbehalten.

Lyonel Feininger's Process of Creation: from Thumbnail-Sketches without Nostalgia to Cubism in Umpferstedt, High Houses, and the Yellow Village Church

Claus-Peter Wirth

wirth@logic.at

Initial version: September 30, 2022;
substantial revision of § 7.5.6 – § 8: May 8, 2023

Abstract

Lyonel Feininger is very popular nowadays, but still misunderstood. The large number of exhibition catalogs and illustrated art books on Feininger contrasts with a noticeable lack of in-depth scholarly research. He is still seen as an artist who was in an exhibition community with the great abstractionists Klee, Kandinsky, and Jawlensky, but who, unlike them, could never detach himself from representationalism. Our overall goal here is a first step toward a new perception of Feininger. Initially we will clarify a few points: on Feininger's longing, but by no means nostalgic character, his spiritual point of view on expressionism, the essential function of his thumbnail-sketches, and the intension and extension of his very special variant of cubism. Armed with these partly new insights, we will then extensively and intensively examine three groups of Feininger's works: Umpferstedt, High Houses and the Yellow Village Church. Among other things, we will present here a graphic analysis of the oil painting "Umpferstedt [I]" — coherent in all its parts for the first time — and a precise determination of the location of the original motifs of the High Houses and the Yellow Village Church. While we do not pursue a strictly goal-directed, but a factually balanced, open and rather exhaustive approach in the examination of these three groups of works, we finally return to the questions of representationalism and of demand on further in-depth investigation in the case of Lyonel Feininger in a final speech of the defense.

Keywords: Lyonel Feininger — nostalgia, expressionism, cubism, representationalism — thumbnail-sketches, golden sections, false vanishing points, beam points, dynamic symbols — abstraction, alienation, variation, multiple representation — Umpferstedt, High Houses, Yellow Village Church

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	5
1.1	Kurzer Lebenslauf Lyonel Feiningers	5
1.2	Feiningers künstlerischer Freundeskreis	7
1.3	Ansätze und Zielsetzungen: Si tacuisses?	9
1.4	Gliederung	14
1.5	Zitiertechnische Hinweise	16
2	Ein wenig zu Feiningers Persönlichkeit	17
2.1	Kein Freund von Gemeinschaften, aber religiös und gesellig	17
2.2	Kein Nostalgiker	18
2.3	Expressionismus im weiteren Sinne: Kunst als Geistiges	22
3	Feiningers Natur-Notizen	25
3.1	Ohne Sehnsucht kein Kunstwerk	25
3.2	Natur-Notizen sind keine impressionistischen Kunstwerke	27
3.3	Die Natur-Notiz, die fast schon eine Bildgestaltung ist	27
3.4	Holzschnitte und Kohle-Aufzeichnungen statt Natur-Notizen	28
3.5	Bedeutender Fortschritt im ganzen Jahr 1927 auch beim Malen	31
3.6	Alois Schardt, Halle an der Saale und Photographien in der Funktion von Natur-Notizen	32
3.7	Datierungen und die Regel der Betitelung	34
4	Feiningers „Kubismus“	37
4.1	Feiningers Begegnung mit dem Kubismus	37
4.2	Feiningers Formbegriff und sein „Kubismus“	38
4.3	Kubismusbegriffe von Martin Faass und den Feiningers	41
4.4	Feininger kein Kubist? Oder doch der Ur-Kubist?	43
5	Umpferstedt: Feiningers „Kubismus“ par excellence	45
5.1	Feiningers Darstellungen des Umpferstedter Kirchleins	45
5.2	Charakterisierung der Atelier-Kompositionen	51
5.3	Analyse des Ölgemäldes „Umpferstedt [I]“	52
5.4	Abschließender Vergleich von Feiningers Kubismus mit demjenigen von Picasso und Braque	58
5.5	Vergleich unserer Analyse mit der Literatur	61

6	„Hohe Häuser I–IV“: Gemälde ohne Gemeinsamkeit?	65
6.1	Das Ölgemälde „Hohe Häuser I“ (Hess 85) von 1912	65
6.2	Das Ölgemälde „Hohe Häuser II“ (Hess 99) von 1913	68
6.3	Die Ölgemälde „Hohe Häuser III“ (Hess 172) von 1917 und „Hohe Häuser IV“ (Hess 198) von 1919	72
6.4	Die Natur-Notiz „Rue St. Jacques, Paris“ vom 14. Mai 1911	73
6.5	Die Urmotive der schmalen Häuser auf „Hohe Häuser III“	74
6.6	Urmotive der extrem überhöhten Häuser auf „Hohe Häuser II“	74
6.7	Zusammenfassung zur Werkgruppe „Hohe Häuser“	76
7	Gelbe Dorfkirche: Den Holzschnitten die Krone?	79
7.1	Gelbe Dorfkirche 2 (PrasseW240, 1921) & II (Hess 354, 1933)	80
7.2	Entwicklung des Titels „Gelbe Dorfkirche“	84
7.3	Gelbe Dorfkirche 3 (PrasseW270, 1931) von 1930	84
7.4	„Dorfkirche“: Prasse W249 (1923) und Hess 281 und 382 (1927 und 1937)	89
7.5	Die Suche nach dem Urmotiv	94
7.6	Buttelstedt	106
7.7	Abschließender Kommentar zur Gelben Dorfkirche	111
8	Abschlussplädoyer	113
	Bibliographie	117
	Index	139
	Abbildungen	143
	Umpferstedt aus nördlichen Richtungen	144
	Umpferstedt aus Südosten	145
	Umpferstedt aus Ostnordost	158
	Hohe Häuser I	166
	Hohe Häuser II	170
	Hohe Häuser III	175
	Hohe Häuser IV	178
	Gelbe Dorfkirche	180
	Danksagung	190

1 Einleitung

1.1 Kurzer Lebenslauf Lyonel Feiningers

Der US-amerikanische Kunstmaler LYONEL FEININGER – geboren am 17. Juli 1871 in Manhattan, und dort auch gestorben am 13. Januar 1956 – war Sohn angesehenener deutsch-stämmiger Musiker: des Sologeigers und Komponisten KARL FEININGER (1844–1922) und der Sängerin und Pianistin ELISABETH FEININGER (1849–1927), geborene LUTZ. Mit gerade einmal 16 Jahren reiste er allein nach Deutschland, wo er sein Geigenspiel vervollkommen sollte. Doch obwohl er ein geborener Musiker war, Zeit seines Lebens Geige, Klavier und Orgel spielte und ein Dutzend anspruchsvoller Fugen komponierte, studierte er in Hamburg, Berlin und Paris *Kunst statt Musik*. Jahrzehntlang lebte er in Berlin und Paris als einer der gefragtesten politischen Karikaturisten.¹ 1901 heiratete er die Solopianistin CLARA FÜRST (1879–1944) und bekam mit ihr zwei Kinder: die Photographin und Schlager-Komponistin LORE (1901–1991) und MARIANNE (1902–1999).² Von April 1906 bis Februar 1907 publizierte er in der *Chicago Sunday Tribune* fast jede Woche ein bis zwei³ ganze Comicstrip-Seiten.

All diese Begebenheiten spielen für uns aber kaum eine Rolle. Uns interessiert hier hingegen LYONEL FEININGERS Zeit in Deutschland von 1907 bis 1937, also von seinem 37. bis zu seinem 66. Lebensjahr. In diesem Zeitraum, in dessen erster Hälfte er sich autodidaktisch zu einem der führenden, dem Expressionismus und dem Kubismus nahestehenden, europäischen Maler und Graphiker entwickelt hat, interessieren wir uns für seine Kunstauffassung und insbesondere für seinen künstlerischen Schaffensprozess.

FEININGER gewann die psychische und finanzielle Unabhängigkeit, sich von seinem zwar einträglichen, aber wegen der künstlerischen Einschränkungen oft verhassten Karikaturistendasein (1890–1915) zu befreien, in Verbindung mit der seit 1903 mit dem Arzt WALTER BERG verheirateten Künstlerin und Publizistin JULIA FEININGER (1880–1970), der Tochter des jüdischen Großkaufmanns und Berliner Handelsrichters BERNHARD LILIENFELD (1844–1925) und dessen Ehefrau JEANETTE (1852–1909), genannt JENNY, geborene ZUNTZ. JULIA und LYONEL verliebten sich ineinander im Jahre 1905, während einer Reise ins Ostsee-Bad Graal zusammen mit dem Karikaturisten HERMANN ABEKING, dem Maler GUSTAV FÜRST (CLARAs Vater) und anderen Freunden, aber ohne ihre Ehepartner, von denen sie sich noch im gleichen Jahr trennten.⁴ Sie heirateten am 25. September 1908 in London und hatten drei Kinder: den Photographen ANDREAS (1906–1999), den päpstlichen Musikwissenschaftler LAURENCE (1909–1976) und den Maler und Photographen LUX (1910–2011). JULIA war anfangs LYONELs Mallehrerin, dann seine Muse, Antreiberin, Managerin und, über ihren Vater, zeitweise auch der Financier der Familie; schließlich Romanvorleserin beim Malen. Über das Leben JULIAS und die Begebenheiten ihrer Ehe mit LYONEL ist darüber hinaus wenig bekannt.⁵

¹Vgl. [LUCKHARDT, 1987; 1998a].

²Über MARIANNE FEININGER ist hierüber hinaus lediglich bekannt, dass sie 1924 MORITZ NOACK (1896–1980) heiratete und ihm zwei Töchter gebar (RENATE (*1926), BRIGITTE (*1928), vgl. [EHLERT, 2017]), die aber dann in dessen zweiter, 1934 geschlossener Ehe mit EVA NOACK-MOSSE (1902–1990) aufgezogen wurden (vgl. [NOACK-MOSSE, 1945, p. 5]), welche 1945 nach Theresienstadt kam, überlebte und ein Tagebuch darüber schrieb: [NOACK-MOSSE, 1945; 2018]. Die Eltern von MORITZ NOACK waren der Archäologe FERDINAND NOACK und dessen Ehefrau ELSE, geborene HARTLEBEN, vgl. Note 8.

³2 Serien: „The Kin-der-Kids“, „Wee Willie Winkies World“, vgl. [BLACKBEARD, 1994], [JACOBS, 2008b].

⁴Vgl. [KRENZLIN & EHLERT, 2021, p. 39].

⁵Der wohl einzige Absatz zum Thema ihrer jeweils zweiten Ehe findet sich in [LIEBERMAN, 1974, p. 9f.], auf welchen LUX FEININGER jedoch bereits verärgert reagierte, vgl. [NISBET, 2011b, p.13f.].

LYONEL FEININGERS wichtigste Auszeichnung war es, 1919 als allererster *Meister* an das *Bauhaus* berufen zu werden – an die bedeutendste höhere Schule für bildende Kunst, Gestaltung und Architektur. Das Bauhaus entstand 1919 in Weimar als Arbeitsgemeinschaft der kreativsten modernen Künstler der Zeit sowie Handwerkern und Studenten im Zusammenschluss der *Großherzoglich-Sächsischen Hochschule für Bildende Kunst in Weimar* – welche den Bauhaus-Meistern den *Professorentitel* einbrachte – mit dem großen Vermächtnis der 1915 geschlossenen *Großherzoglich-Sächsischen Kunstgewerbeschule Weimar*, die ihre Gründung und ihren hervorragenden Ruf den großen Aufbauleistungen des Kunstreformers, Gestalters und Architekten HENRY VAN DE VELDE verdankte. Der Bauhaus-Gründer und Architekt WALTER GROPIUS berief FEININGER, weil er die Räumlichkeit und Konstruktivität der Linien in FEININGERS Werken begriff und FEININGER deshalb als Lehrer für seine Architekturstudenten gewinnen wollte.⁶ Auch aufgrund der modernen Vorleistungen VELDES schien das kleine Weimar für das Bauhaus die beste Wahl – denn niemand konnte 1919 vorhersehen, dass sich Weimar (als Hauptstadt des 1920 gegründeten Landes Thüringen, dem späteren „Deutschen Mustergau“ der Nazis) sehr früh zum Hauptort der kulturpolitischen Gleichschaltungsexperimente der Nazis und ihrer bürgerlichen und reaktionären Zuträger entwickeln sollte. Das Bauhaus musste aufgrund politischer Verfolgung – trotz oder gerade wegen seiner dynamischen Entwicklung und immensen internationalen Anerkennung – zweimal umsiedeln: 1925/26 nach Dessau, wo FEININGER durch die Freistellung von allen Pflichten (bei auf die Miete seiner Meisterhaushälfte festgesetztem Gehalt) eine Sonderstellung unter den Meistern eingeräumt wurde; und 1932/33 nach Berlin, wo 1933 nach temporärer Schließung durch die Nazis die Selbstaflösung beschlossen werden musste.

In Berlin wohnte das Ehepaar LYONEL und JULIA FEININGER übrigens stets im äußersten Westen: Zunächst von 1908 bis 1919 zur Miete ganz im Südwesten, im erst 1920 eingemeindeten Zehlendorf.⁷ Im Herbst 1933 kamen sie noch etwas weiter westlich unter, im Haus des mit ihnen befreundeten, in dieser Zeit in Griechenland lebenden Archäologen-Ehepaars LUDWIG und ANNEMARIE PALLAT in Wannsee.⁸ Im Frühling 1934 ging es dann zusammen nach Deep an die Ostsee, und vom Herbst 1934 bis zum Frühling 1937 mieteten sie sich eine Wohnung in Siemensstadt.⁹

FEININGER verbrachte die meiste und kreativste Zeit seines Lebens fast durchgängig in Deutschland und fühlte sich im 1. Weltkrieg mit der deutschen Seite verbunden, obwohl er seit Eintritt der USA in den Krieg als feindlicher Ausländer in seiner Mobilität in Deutschland eingeschränkt war. Erst als sich die Nacht der Nazi-Herrschaft über Deutschland zu legen begann, besann er sich seiner amerikanischen Staatsbürgerschaft und emigrierte 1937 endgültig in die USA, wo er sich von 1940 an noch einmal künstlerisch signifikant fortentwickelt hat – noch mehr zur *Linie* und zum Aquarell auf *dünnem*¹⁰ Papier.

⁶Vgl. [GROPIUS, 1956], [ANON, 2009].

⁷1908–1919: Königstr. 32, Zehlendorf-Mitte (seit 1920: Berlin, Bezirk Zehlendorf; heute: Bezirk Steglitz-Zehlendorf).

⁸1933–1934: Otto-Erich-Str. 9, Wannsee (seit 1920: Berlin, Bezirk Zehlendorf, heute: Steglitz-Zehlendorf). Straßenname geht zurück auf ANNEMARIES Bruder, den Dichter OTTO ERICH HARTLEBEN. Beider Schwester ELSE NOACK war die Schwiegermutter von FEININGERS Tochter MARIANNE gewesen, vgl. Note 2.

⁹1934–1937: Lenther Steig 21, Siemensstadt, Berlin, Bezirk Spandau (bis 1920: Stadtkreis Spandau).

¹⁰Klassische Aquarelle auf dickem, schwerem Papier kommen bei FEININGER nicht vor, vgl. [FEININGER, 1992, p. 12].

1.2 Feiningers künstlerischer Freundeskreis

FEININGER war in Deutschland in regem Austausch mit der Künstlergruppe *Brücke* und den Künstlern des Netzwerkes *Der Blaue Reiter*, insbesondere mit SCHMIDT-ROTTLUFF, HECKEL, KUBIN, MARC, KLEE und KANDINSKY. Diese Künstler sind hier nach dem Erstkontakt mit FEININGER geordnet, der mit SCHMIDT-ROTTLUFF, HECKEL und KUBIN – wohl in dieser Reihenfolge – spätestens 1912 stattfand:

Karl Schmidt-Rottluff und **Erich Heckel** hatten mit FEININGER einen Austausch von eigenen Kunstwerken und einen umfangreichen Briefwechsel bis zu FEININGERS Tod.¹¹ Sie zogen 1911 (wie dann auch ERNST LUDWIG KIRCHNER und schon 1908 MAX PECHSTEIN) in den Südwesten Berlins, keine 9 km von FEININGER in Zehlendorf entfernt.¹² SCHMIDT-ROTTLUFF machte mit LYONEL und JULIA FEININGER am 26. April 1912 einen Dampfer-Ausflug nach Werder an der Havel. 1915 malte SCHMIDT-ROTTLUFF sein Portrait von FEININGER – heute Leihgabe im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. SCHMIDT-ROTTLUFF war, gemäß eines Briefes von FEININGER an ihn aus dem Jahr 1950,¹³ sein einziger *persönlicher* Freund unter den Malern, was aufgrund seiner Freundschaft mit seinem Sohn LUX FEININGER und seiner engen Altersfreundschaft mit MARK TOBEY sich nur auf seine Zeit in Deutschland beziehen kann.

Alfred Kubin hatte mit FEININGER einen Austausch von eigenen Kunstwerken, einen bedeutenden künstlerischen Briefwechsel (1912–1919) und traf FEININGER zweimal, nämlich 1913 in FEININGERS Zehlendorfer Atelier und 1931 am Dessauer Bauhaus.¹⁴

Franz Marc lud FEININGER, nachdem er ihn noch im April 1913 von seiner Einladungsliste gestrichen hatte, dann im Juli – wohl unter dem Einfluss KUBINS – doch brieflich ein, mit dem Blauen Reiter beim „Ersten Deutschen Herbstsalon“ auszustellen.¹⁵

Gerhard Marcks war Bauhaus-Meister (1919–1925). Als Bildhauer hatte er mit FEININGER nicht nur das Zeichnen gemein, sondern auch das besondere Interesse an Naturbeobachtung, Räumlichkeit und Gegenstandsbezug sowie die starke Ausrichtung und Treue zum ursprünglichen Bauhaus-Konzept „Kathedrale“¹⁶ von 1919, welches das Miteinander von Kunst und Handwerk im gotischen Dombauhütten-Gedanken verfolgte – im Gegensatz zu GROPIUS' späterer Betonung der Technik (1921) und der Neuausrichtung auf industrielle Reproduzierbarkeit (1923).

¹¹Vgl. [GERLINGER & SPIELMANN, 1998].

¹²FEININGER: Königstr. 32, Zehlendorf. SCHMIDT-ROTTLUFF: Niedstr.14, Friedenau. HECKEL: Markelstr. 60, Steglitz. ERNST LUDWIG KIRCHNER: Durlacher Str.14, Wilmersdorf. PECHSTEIN: Kudamm 152 ab 1908; Durlacher Str. 14, Wilmersdorf 1909; Offenbacher Str.1, Friedenau 1912; Offenbacher Str.8, Wilmersdorf 1913.

¹³Brief vom 12. November 1950. Vgl. [GERLINGER & SPIELMANN, 1998, p. 64].

¹⁴Vgl. [MÄRZ, 2011], [LUCKHARDT, 2015].

¹⁵Der „Erste Deutschen Herbstsalon“ war eine Ausstellung internationaler Kunst in Berlin im Herbst 1913. Wegen des Kriegsbeginns 1914 war er zugleich der letzte seiner Art.

FEININGER nahm mit folgenden 5 Gemälden teil (Titel/Jahr/HESS-No.): „Hohe Häuser I“/1912/85, „[Teltow I]“/1912/86, „Die Radfahrer“/1912/89, versehentlich auch „[Dorfstr. in Alt-Sallenthin II]“/1913/97, nach den ersten sechs Tagen ersetzt durch „[Jesuiten II]“/1913/114; vgl. [BRELOH, 2006, p.115], [ANON, 2019, p.4f.]. Weitere Teilnehmer: ARCHIPENKO, CAMPENDONK, CHAGALL, SONJA und ROBERT DELAUNAY, MAX ERNST, ALBERT GLEIZES, MARSDEN HARTLEY (der von 1913–1915 in Berlin lebte und dort im Oktober 1915 auch FEININGER traf und dann auch für kurze Zeit mit FEININGER Briefe wechselte), JAWLENSKY, KANDINSKY, KLEE, KOKOSCHKA, KUBIN, AUGUST und HELMUTH MACKE, MARC, METZINGER, MONDRIAN, MÜNTER, ROUSSEAU, WEREFKIN und etliche, etwas weniger progressive Künstler.

Die beiden tauschten von 1920 bis 1952 eigene Kunstwerke, und nach dem 2. Weltkrieg gibt es einen regen Briefwechsel zwischen ihnen, in dem es vorrangig um die finanzielle Unterstützung von FEININGERS Tochter LORE durch Verkauf von FEININGER-Werken in Deutschland und um die großartige MARCKS-Ausstellung 1951 in New York geht.¹⁷ MARCKS besuchte die FEININGERS 1950, bei welcher Gelegenheit LUX FEININGER auf dem Sonnendach von deren New Yorker Wohnhaus Photographien von den beiden Freunden gemacht hat.¹⁸

Paul Klee und Wassily Kandinsky waren Bauhaus-Meister: KLEE von 1920 bis 1931, KANDINSKY 1922 bis 1933. Als professioneller Geiger war KLEE wie FEININGER Mitglied des Kammermusikkreises am Bauhaus. Die große, gegenseitige Wertschätzung der Freunde KLEE und FEININGER, für die die Architektur in ihrer Kunst von entscheidendem Einfluss war, kommt auch darin zum Ausdruck, dass sie von 1919 bis 1932 viermal zusammen in Doppelausstellung an die Öffentlichkeit traten.¹⁹ KLEE war damals international am bekanntesten und am besten vertreten und gilt heute als der historisch wichtigste der großen Maler des Bauhauses – deutlich noch vor KANDINSKY, mit dem er seit seiner Münchner Zeit vor dem 1. Weltkrieg bis zu seinem Tod eng befreundet war. Schon im Spätsommer 1922 verbrachten FEININGER und das Ehepaar KANDINSKY einen gemeinsamen Ferienaufenthalt bei WALTER GROPIUS in einem Privathaus am Timmendorfer Strand, an dem sich anfangs wohl auch JULIA FEININGER beteiligte. FEININGER, KLEE und KANDINSKY bildeten am Bauhaus eine mit Sonderrechten versehene,²⁰ konservative Gruppe von starkem und engem Zusammenhalt, der nur durch das übertriebene Geltungsbedürfnis KANDINSKYS gegenüber KLEE und FEININGER gelegentlich leicht gestört wurde. Es war dieser enge Zusammenhalt unter sich gegenseitig auf das Höchste schätzenden Künstlern, der FEININGER Ende der Zwanzigerjahre in Dessau hielt, wo die drei mit ihren Familien als Nachbarn in den Meisterhäusern in der Burgkühnauer Allee²¹ engsten Kontakt untereinander pflegten.

¹⁶In [GROPIUS, 1919a] lesen wir (zitiert nach [BUSHART, 2003, p.115]): „Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Baugedanken. Maler und Bildhauer, durchbrecht 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.“

Diese Zukunftskathedrale wird dann symbolisiert durch FEININGERS großen Holzschnitt auf der Titelseite des ersten Bauhaus-Faltblattes [GROPIUS, 1919b]. Obwohl dieser Holzschnitt in fast metaphysischer Symbolik eine breit strahlende Kirche auf einem Hügel mit Strebewerk sogar bis an ihre drei, von intensiv strahlenden Sternen bekrönten Türme zeigt, ist er populär unter der Bezeichnung „Kathedrale des Sozialismus“, weil bereits in GROPIUS' Manifest auf der zweiten Seite statt von der Zukunftskathedrale der Künstler nur von einem eher konkreten „Bau der Zukunft“ unter dem Primat des Handwerks gesprochen wird. Die Umarbeitung des obigen Zitates findet sich nun im letzten Absatz des Manifestes [GROPIUS, 1919b, p. 2]:

„Bilden wir also eine *neue Zukunft der Handwerker* ohne die klassentrennende Anmaßung, die eine hochmütige Mauer zwischen Handwerkern und Künstlern errichten wollte! Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, der alles *in einer Gestalt* sein wird: Architektur *und* Plastik *und* Malerei, der aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens.“

¹⁷„Gerhard Marcks“, Oct. 16–Nov. 10, 1951, Curt Valentin Gallery (formerly Buchholz Gallery), 32 East 57th Street, New York.

¹⁸Vgl. [GERHARD-MARCKS-STIFTUNG, 2011].

¹⁹Vgl. [HELFENSTEIN, 1997, p.121].

²⁰FEININGER hatte in Dessau Befreiung von Pflichten. KLEE und KANDINSKY bezogen jahrelang ein erhöhtes Gehalt, vgl. [HELFENSTEIN, 1997, p.121].

Alexej von Jawlensky gründete im Jahre 1924 zusammen mit KLEE, KANDINSKY und FEININGER die von JAWLENSKYs langjähriger enger Freundin GALKA SCHEYER initiierte und vertretene Ausstellungsgemeinschaft *Die Blaue Vier*, die die vier in den USA popularisieren und vermarkten sollte.²² KLEE wurde mit seiner ausgleichenden Persönlichkeit das Zentrum der Blauen Vier und verkaufte in den USA deutlich besser als die anderen.

FEININGER hatte mit KLEE (seit 1923), mit dem Ehepaar KANDINSKY (seit 1925) und mit JAWLENSKY (seit 1934) einen sporadischen Austausch von eigenen Kunstwerken – keineswegs zu vergleichen mit dem sehr intensiven Austausch zwischen KLEE, KANDINSKY und JAWLENSKY. Trotz des Gegensatzes Abstrakt/Gegenständlich gingen KLEE und FEININGER in ihrer Kunst wohl eher aufeinander ein als die anderen.²³

Mark Tobey hatte mit FEININGER einen Austausch von eigenen Kunstwerken und eine intensive Brieffreundschaft von 1944 bis zum Tode FEININGERS.²⁴ In dieser Zeit schuf der Maler TOBEY kalligraphische Gemälde, die fast nur aus dicht gesetzten, gekrümmten Linien bestanden. Die enge Freundschaft zwischen TOBEY und dem Ehepaar FEININGER, das er mehrfach besuchte, ging einher mit der im Alter abermals gesteigerten Begeisterung FEININGERS für Linien, die er schließlich sogar *über* die Farbe zog – auch wenn FEININGERS Linien immer recht gerade und locker gesetzt blieben.

1.3 Ansätze und Zielsetzungen: Si tacuisses?

Nach LYONEL FEININGERS Tod im Jahre 1956 kümmerte sich seine Witwe JULIA bis zu ihrem eigenen Tod im Jahre 1970 um die Förderung von LYONELS künstlerischem Werk und die Archivierung seines Nachlasses, zusammen mit den Söhnen LUX und ANDREAS. Führende amerikanische Museen wurden von JULIA mit bedeutenden Gemälden FEININGERS beschenkt: das MoMA in New York unter anderem mit „Große Revolution“ (HESS 52) von 1910, einem der wichtigsten karikaturartigen Gemälde FEININGERS, und mit „Manhattan I“ (HESS 398) von 1940; die National Gallery of Art in Washington (DC) unter anderem mit „Zirchow VII“ (HESS 189) von 1918, neben „Umpferstedt [I]“ eines der von FEININGER selbst ganz besonders geschätzten Ölbilder. Institute im Umfeld der Harvard University wurden (zum Teil über Dritte) mit einem Großteil des Nachlasses beschenkt, vor allem das Busch–Reisinger Museum²⁵ mit etwa fünftausend Zeichnungen LYONELS sowie die Houghton Library²⁶ mit weit über tausend Briefen LYONELS an JULIA.

Diese Briefe bieten – noch vor allen anderen Äußerungen und Publikationen LYONELS und seiner engsten Verwandten und Freunde – den wesentlichen Zugang zu FEININGERS Kunstauffassung und kreativem Prozess. Bei diesen Briefen handelt es sich jedoch weder um wohlabgewogene Äußerungen, noch gar um philosophisch-intellektuell ausgearbeitete Werke, welche etwa seine Kunst mit einem gewissen Über- oder Unterbau versehen sollten.²⁷

²¹Die FEININGERS wohnten in der Burgkühnauer Allee 3 (heute: Ebertallee 63, 06846 Dessau-Roßlau) (Doppelhaus mit LÁZLÓ MOHOLY-NAGY); die KLEES und KANDINSKYs in der Burgkühnauer Allee 5 und 6 (gemeinsames Doppelhaus; heute: Ebertallee 69 und 71).

²²Vgl. [BARNETT & HELFENSTEIN, 1997], [JACOBS, 2008a].

²³Vgl. etwa FEININGERS Ölgemälde „Architektur mit Sternen“ (HESS 276) von 1927 und KLEES Tuschfeder-Aquarell „Deutsche Stadt BR“ (1928.152) von 1928, welches dem verschollenen „Obere Stadt T“ (1930.197) als Geschenk an FEININGER 1935 ähnlich gewesen sein mag.

²⁴Vgl. [MOELLER, 2006].

Vielmehr handelt es sich um spontane Versuche LYONEL FEININGERS, seinen Formwillen und die Intensionen und Probleme seines künstlerischen Kreativitätsprozesses zu erfassen und mit seiner Ehefrau JULIA zu diskutieren, die ja bereits vor ihm ein professionelles Niveau als Kunstmalerin erreicht hatte.

Eine weitere bedeutende Quelle für den kreativen Prozess LYONEL FEININGERS ist sein dritter Sohn LUX (1910–2011), geboren in Berlin, gestorben in Cambridge (MA), der ebenfalls ein professioneller Maler und darüber hinaus ein herausragender Kunstlehrer wurde.²⁸

Von 1924 bis 1935 verbrachte der Vater mit Sohn LUX viele Monate gemeinsam in dem Badedorf Deep, gelegen zu beiden Seiten der Mündung der Rega in die Ostsee, 10 km nördlich der alten deutschen Handelsstadt Treptow an der Rega in Hinterpommern.²⁹ Dort zeichneten und malten sie Seite an Seite und diskutierten miteinander auf langen Strandspaziergängen. Während JULIA ihren Sohn LUX noch in dessen Vierzigern darauf hinzuweisen pflegte, dass sein Vater ein Genie sei, er hingegen nicht, hielt der Vater seinen Sohn in gewisser Weise für einen begnadeteren Maler als sich selbst.³⁰ In jedem Falle profitierten Vater und Sohn sehr von einander, insbesondere in Bezug auf Malerei und Fotografie, so verschieden sie in ihren Werken teilweise auch waren.

Im Gegensatz zu etlichen seiner Bauhaus-Kollegen und seiner engsten Künstlerfreunde hatte FEININGER kein natürliches Bedürfnis, sich in programmatisch-philosophischen Szenarien über das Wesen oder die Entwicklung der bildenden Kunst auszulassen. Auch hielt FEININGER im Allgemeinen nicht viel vom Inhalt solcher, aus seiner Sicht bestenfalls der Popularisierung dienenden Schriften – selbst dann nicht, wenn es sich um Programme des von ihm so bewunderten Bauhauses handelte.

²⁵Die Geschichte des späteren Busch–Reisinger Museums (vgl. [HAXTHAUSEN, 1982]) begann 1903 als eine von Germanisten der Harvard University mit Unterstützung des Deutschen Kaisers Wilhelm II gegründete Sammlung deutscher Kunst. Der Wohltäter ADOLPHUS BUSCH (*1839 in Mainz, +1913 im Taunus), der als Gründer und Aufkäufer etlicher US-Brauereien sehr erfolgreich und Mitbegründer der ANHEUSER–BUSCH Brauerei-Dynastie war, stiftete 1906–1910 den enormen Betrag von US\$ 265000 für den Bau eines Museumsgebäudes. Der Kunstsammler HUGO REISINGER (1856–1914), geboren und gestorben in Deutschland, hatte 1890 mit EDMEE BUSCH (1871–1955), Tochter von ADOLPHUS BUSCH, die Familie BUSCH–REISINGER gegründet und vermachte dem Museum bei seinem Tod im September 1914 ein Stiftungsvermögen von US\$ 50000, aus dessen Einkommen die Verwaltungskosten bestritten werden sollten. EDMEE BUSCH stiftete 1948 US\$ 5000 (für das Überleben des Museums) sowie 1949 dann noch einmal US\$ 200000, woraufhin das bis dahin Germanische Museum in „Busch–Reisinger Museum“ umbenannt wurde. Das Busch–Reisinger Museum gehört heute zu den Harvard Art Museums der Harvard University in Cambridge (MA).

²⁶Die Houghton Library, benannt nach dem Hauptförderer ARTHUR A. HOUGHTON JR., wurde 1942 von der Harvard Library der Harvard University als Bibliothek für Manuskripte und seltene Werke abgespalten.

²⁷In diesem Sinne auch [DEUHLER, 1991, p. 17]: „FEININGER hat sich nicht so ausführlich und lehrhaft wie sein Bauhaus-Kollege PAUL KLEE (1879–1940) theoretisch oder schriftlich über seine Kunst geäußert. Die bis heute bekannten Texte und Briefstellen lassen keine eigentliche ‚Ästhetik‘ rekonstruieren.“ Im Folgenden werden wir klarstellen, dass FEININGER auch in keiner Weise an einer solchen Ästhetik gelegen war.

²⁸LUX FEININGER studierte am Bauhaus in Dessau (wo er sich sehr früh mit seinen dynamischen Schnappschüssen hervortat und in der Bauhaus-Kapelle Jazz spielte) und lehrte am Sarah Laurence College in Bronxville (NY) (1950–1952), am Fogg Museum (Harvard University) in Cambridge (MA) (1953–1962) und an der School of the Museum of Fine Arts (Tufts University) in Boston (1962–1975).

²⁹Treptow an der Rega hatte seit 1277 lübisches Stadtrecht. Deep und Treptow sind heute polnisch, heißen „Mrzeżyno“ und „Trzebiatów“ und liegen in „Województwo Zachodniopomorskie“, i.e. „Polnisch-Westpommern“. Der Fluss heißt immer noch Rega.

In der Tat war FEININGER eigentlich kein ausgeprägter Intellektueller, sondern ein geborener Musiker und großer Künstler, der nicht daran glaubte, dass man das Wesen von Musik oder Kunst mit Sprache ausdrücken oder wesentlich zur Klärung der Psychologie ihrer Kreativität beitragen könne.³¹ So verwies er als Bauhausmeister auf andere (etwa ALOIS SCHARDT), wenn seine Kunst erklärt werden sollte, und als ihm über ein beachtliches Auftreten des Goldenen Schnittes in einem seiner Werke von einem Bauhaus-Schüler berichtet wurde, soll er nur einen benommenen Vogel aus seinem Atelier geholt und gesagt haben:

„Glauben sie nicht, daß dieser Hänfling auch nach dem Goldenen Schnitt gegliedert ist? Er sieht so aus und weiß nichts davon. Ich auch nicht!“³²

Offenbar war FEININGER der Ansicht, dass solch explizites Wissen in der Kunst unnötig oder gar der Kreativität abträglich sei. Für letzteres spricht auch, dass er sich in höherem Alter gerne während des Malens von JULIA Romane vorlesen ließ, wozu HERMANN KLUMPP bemerkt:

„Er lenkte dadurch sein Bewusstsein ab und machte seine unbewussten, seine irrationalen Kräfte für die Fortführung seines Malens frei.“³³

Zweifellos war es meist keine mathematische Konstruktion, die zum Goldenen Schnitt in seinen Werken geführt hat – sondern vielmehr sein ausgezeichnetes Augenmaß, welches in seinem Fühlen weit über alles mathematisch Erjagbare hinausging.³⁴

Im Brief an JULIA vom 4. Juni 1932 wird FEININGERS bereits angesprochene Abneigung gegen eine sprachliche Zergliederung von Kunst belegt und darüber hinaus klargemacht, wie schwierig unser Unterfangen sein dürfte, seinen kreativen Prozess zu begreifen:

³⁰Viele Briefe LYONEL FEININGERS an JULIA FEININGER sind des Lobes voll für LUX FEININGER als Maler, aber diese Stellen mögen doch gefärbt sein von der Elternbeziehung und den häufigen Mal-schwierigkeiten des Vaters, unter denen der Sohn anfangs eben gerade nicht litt. Unbezweifelbar aufrichtig erscheint jedoch der Brief [FEININGER, 1943] an den Sohn über die Ausstellung des Sohnes im Museum of Modern Art (MoMA) in New York. Dass sich dieser Brief im Jahre 2010 immer noch im Besitz des Adressaten befand und publiziert werden durfte, ist jedenfalls ein starkes Indiz dafür, dass der Sohn das Lob akzeptierte und schätzte: „Ich wollte Dir sagen, daß ich von Deinen Gemälden im Modern Museum zutiefst beeindruckt war. Ich kenne die meisten Deiner Bilder, die gezeigt wurden, seit Jahren; aber selbst ich, der ich, wie Deine Mutter, sie immer geliebt habe, war von ihrer Schönheit erstaunt. Und hinter ihrer Qualität als Malereien liegt solch eine Welt von Abenteuer, von einem heftigen Verlangen[,] eine für immer verloren gegangene Welt neu zu erschaffen, die Du, wie kein anderer Maler der amerikanischen, verflo-senen Herrlichkeit der Schiffe, Dampfer, Lokomotiven und der nun historischen Eisenbahn, visualisiert hast. Ich fühle die Schmerzlichkeit, die hinter diesen Gemälden liegt, die völlige Hingabe an jeden Hauch Farbe, den Du in ihrer Vollendung verwendet hast, und die magische Wieder-Erschaffung der charakteristischen Formen (sogar bis zum klitzekleinsten Detail), die mir so sehr vertraut sind, die Du aber in irgend einem früheren Leben gesehen zu haben scheinst.“

³¹Formal hat FEININGER mit der Unzulänglichkeit von Sprache zweifellos recht, denn es lässt sich ja nicht einmal das Wesen der natürlichen Zahlen in Sprache ausdrücken, obwohl die Mathematiker mit der modernen Logik und Beweistheorie die mächtigste Sprache der Menschheit hierzu geschaffen haben, vgl. [GÖDEL, 1931], [HILBERT & BERNAYS, 1934; 1939].

Auch die Kreativität in der Mathematik ist mit Sprache kaum zu erfassen, obwohl sich einige der ganz großen Mathematiker um die Klärung der Psychologie der Kreativität in der Mathematik bemüht haben, vgl. etwa [HADAMARD, 1949].

Da Kunst und Musik praktisch immer in irgendeiner Form wesentlich von den natürlichen Zahlen oder der elementaren Geometrie abhängen – was insbesondere bei FEININGER nicht bezweifelt werden kann – muss man FEININGER mit seiner Einschätzung von Sprache hier also zumindest formal recht geben.

³²[MUCHE, 1956].

³³[EGGING, 2011, p. 59, r.].

„Viel gibt es nicht, an äusseren Geschehnissen gemessen, zu berichten; dafür aber, beschäftigt mich fast jeder Augenblick mit den Erlebnissen, die durch das Gemüt und den Geist gehen, und dann ist natürlich einfach *Alles* Geschehnis. Das sind oft Dinge, die zu beschreiben heissen würde, sie zu zerpfücken. Darum sitze ich wohl Stundenlang am Strande und denke an Dich, ohne ein Wort schreiben zu können. Diese Gedanken (und wie ist das Meer, vor einem ausgebreitet, mit dem unermesslichen lichten hohen Himmel darüber dazu angetan, Gedanken aus dem verborgensten Innern hervorzuzaubern)[,] die [sich] um Unaussprechliches drehen, formen die Impulse zur Bildgestaltung, die meine Sprache an Dich letzten Endes bedeutet. Nie werden Worte diesen Prozess blosslegen können. Über grosses Glück, wie über grosses Unglück, kann man nicht in Worten sprechen. Furcht vor allzu grosser Mitteilbarkeit hält den Menschen stumm.

³⁴Breitere Untersuchungen zum Goldenen Schnitt in FEININGERS Werken scheinen daher kaum angebracht zu sein: FEININGER legte wohl Wert auf das reine und hoch komplexe Gefühl und nutzte daher das extrem aufwändige Verfahren von Versuch, Irrtum, Korrektur und sogar Abwaschung, vermied aber meist die recht einfache, präzise mathematische Konstruktion. Einzig und allein diese Art der Konstruktion könnte aber angesichts der heutigen Datenlage Gegenstand einer wissenschaftlichen Untersuchung zum Goldenen Schnitt bei FEININGER sein und wohl ein insignifikantes Ergebnis haben, weil Gefühle der Präzision entbehren.

Durch diese Präferenz, den Goldenen Schnitt zu erfüllen, unterscheidet sich FEININGER von den diesen ganz offenbar oft präzise mathematisch konstruierenden Malern PAUL KLEE (vgl. [FREDEL, 1998, p. 30]) und CASPAR DAVID FRIEDRICH (vgl. [BUSCH, 2008; 2021]). Dies ist um so verwunderlicher, da FEININGER sonst viele Gemeinsamkeiten hat mit KLEE (wie bereits kurz dargestellt) und mit FRIEDRICH (wie folgt).

Es ist verblüffend, dass FRIEDRICH die Marktkirche St. Marien und den Roten Turm von Halle (FEININGERS bevorzugte Motive in Halle an der Saale) auf seinem Bild „Die Schwestern auf dem Söller am Hafen“ (1820) zweifelsohne in einen Seehafen (wohl den Greifswalder) hineingemalt hat, vgl. [BÖRSCH-SUPAN & JÄHNIG, 1973, p. 358, no. 236], [BÖRSCH-SUPAN, 1980, p. 42, no. 67], [HÜNEKE & MÄRZ, 1991].

Wichtigere Gemeinsamkeit von FRIEDRICH und FEININGER ist ihre Religiosität (vgl. § 2.1), die wohl auch im Atelier für ihre strikte Basierung auf Natur-Notizen im Gegensatz zu ihrer sehr willkürlichen *Bildflächen*-Gestaltung eine sehr ähnliche Rolle spielt, vgl. [BÖRSCH-SUPAN, 1960, p. 52ff.], [BUSCH, 2008].

Die für uns interessanteste Gemeinsamkeit der beiden ist aber das Zurückschrecken vor einer zu weitgehenden Verbalisierung: Für FEININGER vergleiche das im laufenden Text nachfolgende Zitat; für FRIEDRICH dessen Zitat in [BÖRSCH-SUPAN, 1987, p. 74f.] gegen den übermütigen Dünkel, das, „was heilige Ahnung nur ist, nur im Glauben gesehen und erkannt; endlich klar zu wissen und zu Verstehn!“.

Zum Schluss dieser Note sei deshalb noch eine gehaltvollere Spekulation gewagt: Während FRIEDRICH größten Wert darauf legte, dass seine von ihm im Atelier oft nach einfachen mathematischen Prinzipien zu Gemälden präzise montierten Natur-Notizen bis in jedes Detail genau kopiert wurden (von Raumtiefe und Betrachtungswinkel mit Horizontlinie, über den Lichteinfall bis hin zur Zweigstruktur von Bäumen), weil er den Betrachter seiner Bilder durch das Göttliche in der Natur und auch in der Mathematik religiös (im Sinne SCHLEIERMACHERS) affizieren wollte (vgl. [BUSCH, 2008; 2021]), ist FEININGER direkt am Gegenständlichen bei der Komposition im Atelier gar nicht gelegen, sondern vielmehr am Ausdruck seines – mittels seiner Natur-Notizen erinnerten – eigenen Affiziertseins vom Gegenständlichen bei der Konfrontation mit dem Motiv.

Leider wissen wir im Vergleich zur tiefen Religiosität FRIEDRICHS über die Art und Weise von FEININGERS Religiosität wenig, weil sie kaum Gegenstand seiner Briefe und in FEININGERS Zeit kein Hauptgegenstand der allgemeinen Diskussion mehr war. Trotzdem lässt sich FEININGERS Ablehnung des eigenen Schaffens abstrakter Kunst, die nichts mehr aus dem Gegenständlichen abstrahiert, und der extrem hohe Stellenwert, den seine Natur-Notizen für ihn hatten, letzten Endes aber nur unter der Annahme verstehen, dass seine Natur-Notizen ebenfalls auf solchen durchaus religiös zu nennenden Erlebnissen beruhen, wie sie FRIEDRICH beim Betrachter affizieren wollte, während FEININGER seine eigenen Erlebnisse direkt darstellen wollte, welche er vielleicht in ähnlicher Weise als Religion auffasste, wie sein Vater die Musik.

Und deshalb musste der Goldene Schnitt bei FEININGER eben nach Möglichkeit gefühlt und nicht konstruiert werden. Wohl nur einmal hat FEININGER – nach einer sehr unangenehmen Erfahrung mit einer sehr knappen, aber auffälligen und irritierenden Verfehlung des Goldenen Schnittes – diesen dann bei der Wiederaufnahme wohl doch bewusst konstruiert, vgl. § 7.3.2.

Meine Schweigsamkeit ist produktiver denn meine Worte. Aber sie ist eine schwere Bürde, oft; wo bliebe ich denn, wenn Du mich nicht so gut begreifen würdest?“³⁵

Sollten wir FEININGER hierin folgen und unser Studium seines Schaffensprozesses nun direkt aufgeben? Zumindest müssen wir uns nach diesem Zitat ernsthaft der Frage stellen, ob es überhaupt sinnvoll sei, über FEININGERS Kunst zu sprechen oder zu schreiben.

Zugegebenermaßen wird durch Sprechen über Kunst leider nicht immer eine Informationsvermittlung erreicht. Dieses Kommunikationsproblem hat seinen Hauptgrund im Wesen der künstlerischen Kreativität. Auch hat die Kunst nie eine präzise, allgemeine und nicht auf ihre Geschichte beschränkte Fachsprache entwickelt; dies unterscheidet sie von so unterschiedlichen Disziplinen wie etwa der Mathematik, der Jurisprudenz und der Medizin.

Wenn man hingegen weitgehend auf den oft vergeblichen Versuch verzichtet, die wahre Gestalt der Kunst und ihren Überbau im Allgemeinen zu vermitteln, sondern sich vielmehr auf einfache objektive Fakten weniger konkreter Kunstwerke beschränkt, dann können Mitteilungen über Kunst sehr wohl ein erstes grundlegendes Verständnis schaffen, welches auf anderem Wege kaum vermittelbar sein dürfte. In diesem einfachen Sinne sind wir der Überzeugung, den Freunden von FEININGERS Werk im Folgenden einiges Interessante grundlegender Art mitteilen und dabei der Entgegnung „Si tacuisses“ entgegen zu können.

Unserer Auffassung nach wird FEININGER auch da, wo er populär ist, noch keineswegs in seiner ganzen Eigenart verstanden. Gemäß einer privaten Äußerung WOLFGANG BÜCHES ist LYONEL FEININGER „heute ein weltweit hoch geachteter Künstler, jedoch in vielfacher Hinsicht bis in unsere Tage noch nicht richtig verstanden“.³⁶ Als dieser Äußerung gleichgesinnt verstehen wir eine Aufforderung, die durch PETER NISBET vor einem Dutzend Jahren auf die Forschungsagenda gesetzt und bisher keineswegs hinreichend verfolgt wurde:

„Es ist an der Zeit, das Feininger-Bild anhand einer exakteren, eingehenderen Auseinandersetzung mit einzelnen Werken, ihren Erfolgen und Misserfolgen zu revidieren.“³⁷

Um einem grundlegenden Verständnis einen ersten Weg zu bereiten, werden wir nun in dieser Studie mit den hiermit abgesteckten Mitteln, also durch Konzentration auf einfache Fakten weniger konkreter Kunstwerke, einen signifikanten Beitrag zur Erkenntnis des kreativen Schaffensprozesses zu leisten versuchen; und zwar speziell da, wo FEININGER bis in unsere Tage unserer Auffassung nach noch immer nicht richtig verstanden wird.

Als wesentlicher technischer Schritt bei dieser Neukonstruktion hat sich ganz speziell bei FEININGER eine sehr deutliche Verbesserung der Zitierqualität bewährt, deren sogar die aktuellen deutschen Publikation über FEININGER immer noch ermangeln. Wir hingegen folgen stets den Regeln *guter wissenschaftlicher Praxis*: nicht nur im korrekten und klar gekennzeichneten Zitieren, sondern auch im eher großzügig bemessenen Mitzitieren des für Verständnis und Disambiguierbarkeit notwendigen Kontextes.

³⁵[FEININGER, 1932a, p. 1f.].

³⁶[BÜCHE, 2020].

³⁷Vgl. [NISBET, 2011b, p.17]. Im englischen Original [NISBET, 2011a, p.16]: „The time has come for a reconstruction of Feininger’s reputation based on a clearer and more detailed engagement with individual works of art, their successes and their failures.“

Speziell bei FEININGERS Briefen ist es hierzu schon aufgrund ihrer vielen Mehrdeutigkeiten unbedingt erforderlich, immer nur mit den handschriftlichen Originalen zu arbeiten – nicht jedoch mit JULIA FEININGERS Typoskript-Kopien dieser Briefe, denn gerade bei FEININGERS gut lesbarer Handschrift können diese nur Verfälschungen mit sich bringen. Und schon gar nicht sollte man mit den gekürzten, geschönten, und in der Verständlichkeit verbesserten Übersetzungen JULIAS ins Englische arbeiten; und gewiss noch weniger mit den fehlerhaften Abdrucken dieser Übersetzungen in [NESS, 1974], einer mitunter grob fehlerhaften Quelle.³⁸

1.4 Gliederung

Diese Studie gliedert sich im Weiteren wie folgt:

- Vor allem weil FEININGER seine Kunst nun einmal als etwas essenziell Geistiges verstand und in diesem Zusammenhang auf Persönliches und Überpersönliches verwies (vgl. § 2.3), ergab sich beim Schreiben über sein Werk – entgegen unserer ursprünglichen Absicht, Bemerkungen zu FEININGERS *Person und Persönlichkeit* zu meiden – wiederholt die Notwendigkeit kurzer Bemerkungen zu diesem Thema, die wir dann fast alle in § 2 vorwegnehmend zusammengefasst haben, um uns wenigstens anschließend ausschließlich seinem *Werke* widmen und unsere Argumentationen ungehemmt von Abschweifungen zu diesem Thema fließen lassen zu können.

Während wir uns zu Religiosität und Geselligkeit in § 2.1 ganz kurz fassen konnten, ist § 2.2 dann doch etwas länger geworden, weil wir beim Abfassen dieser kurzen Vorbemerkungen auf den Mythos von FEININGERS „nostalgia“ stießen, der auf substanziell falschem Zitieren aus FEININGERS Briefen in der englischsprachigen Literatur basiert. Hier war dann Korrektur im Sinne unserer Zielsetzungen³⁹ dringend angezeigt! In § 2.3 müssen wir dann neben dem oben bereits erwähnten, geistigen, persönlichen und überpersönlichen Kunstverständnis FEININGERS auch noch auf die Verengung seines Expressionismus-Begriffes im Laufe seines Lebens hinweisen.

- In § 3 müssen wir einen fundamentalen Aspekt von FEININGERS Kunst klarstellen: Was verstand er unter seinen *Natur-Notizen* und welche essenzielle Funktion hatten diese für seine Kunst? Wir versuchen, hier vor allem den komplexen Charakter und die Funktion der Natur-Notizen umfassend und in der gebotenen Breite zu behandeln.
- In § 4 müssen wir vorab auch noch den anderen fundamentalen Aspekt von FEININGERS Kunst klarstellen; nämlich sein Verhältnis zum Kubismus. Da wir hiermit die letzte wesentliche Voraussetzung für § 5 bereitstellen, den ersten Kernabschnitt dieser Studie, werden wir hier eher in die Tiefe statt in die Breite gehen.

³⁸Neben den sehr häufigen Textmanipulationen JULIA FEININGERS findet man in [NESS, 1974] etwa auf Seite 86f. eine sinnwidrige Neukomposition von Sätzen aus den beiden verschiedenen Briefen [FEININGER, 1916a] und [FEININGER, 1916c] in chaotischer Reihenfolge; vgl. § 2.2.6.

³⁹Vgl. Ende § 1.3.

- In § 5, dem ersten der drei Kernabschnitte dieser Studie, präsentieren wir – als Illustration für LYONEL FEININGERS Praxis der wiederholten Wiederaufnahme eines Motivs über mehrere Jahrzehnte hinweg – eine Aufstellung aller uns bekannten Darstellungen FEININGERS, die das Kirchlein des Bauerndörfchens Umpferstedt bei Weimar zum Hauptmotiv haben.

Ganz im Sinne unserer Zielsetzung, mit *wenigen* Kunstwerken zu arbeiten, analysieren wir dann aber nur ein *einziges* dieser Werke, nämlich das Ölgemälde „Umpferstedt [I]“ von 1914.

Wir beschreiben die genaue Art und Weise des konstruktiven Aufbaus vollständig und schlüssig und präsentieren damit hier den ersten stimmigen Vorschlag, wie die Teile des auf diesem Bild mehrfach dargestellten Kirchleins eigentlich zusammengehören, und machen klar, dass das Kirchlein von Umpferstedt hier zwar stark kubistisch verfremdet, aber keineswegs in der Art des Kubismus von PICASSO und BRAQUE fragmentiert wird.

Grund für die Wahl gerade dieses Werkes ist seine vierfache Sonderstellung: für FEININGER besonders großes Format, weiteste Annäherung FEININGERS an den Kubismus, extrem hohe Komplexität, Ratlosigkeit in der Literatur in Bezug auf die graphische Darstellungsanalyse.

- In § 6 wird die wichtige Werkgruppe „Hohe Häuser“ besprochen. Dies geschieht unter anderem, um in die Probleme der Ortsbestimmung der Urmotive – unter den besonderen Schwierigkeiten durch FEININGERS spezielle Art der kubistischen Verfremdung, Abstraktion und Formkomposition – mit einer Werkgruppe einzuführen, bei der sich die jeweiligen Urmotive unter Aufsuchung ihrer Vorarbeiten bei fast jedem der dargestellten Häuser bis zur genauen Pariser Adresse hin mit etwas Geschick ohne wirklich großen Aufwand bestimmen lassen.

Neben den Ölgemälden Hohe Häuser I und II von 1912 und 1913, die Initialzündungen für FEININGERS Karriere als Maler waren und gewissermaßen zu seinem Markenzeichen wurden, besprechen wir auch kurz die weniger bekannten Gemälde III und IV von 1917 und 1919. Hierbei folgen wir unserer Zielsetzung,⁴⁰ diese Werke im Detail zu analysieren und FEININGERS Erfolg mit ihnen genauer zu bestimmen.

- In § 7 betrachten wir die Werkgruppe „Gelbe Dorfkirche“, welche aus drei Holzschnitten und drei Ölgemälden besteht, die in den 1920er und 1930er Jahren entstanden sind, bevor FEININGER Europa für immer verließ. Wir folgen auch hier unserer Zielsetzung, uns auf wenige Werke zu fokussieren, ihre Abhängigkeiten herauszuarbeiten, und ihre Erfolge und Misserfolge genau zu analysieren. Ein wesentlicher Unterschied zu den vorigen Abschnitten ist hier, dass nicht die Ölgemälde, sondern die Holzschnitte die primären und wichtigsten Werke dieser Gruppe darstellen, welche als wohl *einzigste direkte* Vorlagen für alle anderen Werke der Gruppe dienten. Darüber hinaus liegen beim einem dieser Holzschnitte klare Anzeichen dafür vor, dass FEININGER den Goldenen Schnitt ausnahmsweise im Vorhinein exakt konstruiert hat.

⁴⁰Vgl. Ende § 1.3.

Bei einer Untergruppe von dreien dieser Werke ist der Titel eigentlich nur „Dorfkirche“; und wir fragen uns, wie der Titel „Gelbe Dorfkirche“ zustande gekommen sein mag, der ja für die ohnehin meist gelben Dorfkirchen im Weimarer Land insignifikant ist. Wir gehen davon aus, dass alle sechs Werke auf zwei Natur-Notizen des selben Motivs mit nur leicht variiertem Standpunkt beruhen, machen erstmals einen sinnvollen Vorschlag, um welche Kirche welchen Ortes es sich dabei handeln dürfte, und stellen verwundert fest, dass es sich um eine nicht sehr gelbe Kirche einer Stadt im Weimarer Land handelt.

Die Suche nach den beiden Natur-Notizen ist bisher erfolglos geblieben, aber wir können die Identität dieser Stadt und Kirche mit dem Motiv eines der Holzschnitte der Werkgruppe verifizieren und auch dokumentieren, dass FEININGER von dieser Kirche eine Vielzahl von Natur-Notizen aus anderen Perspektiven angefertigt hat.

1.5 Zitiertechnische Hinweise

Auf Werke aus dem Catalogue Raisonné der Ölgemälde FEININGERS, der sich, von JULIA FEININGER angefertigt, in [HESS, 1959, pp. 245–300] findet, wird nach dem üblich gewordenen Muster verwiesen, also etwa „(HESS 99)“ für das Ölbild mit der Nummer 99.

Auf Werke aus dem Catalogue Raisonné [PRASSE, 1972] der Druckgraphik LYONEL FEININGERS verweisen wir etwa mit „(PRASSE W249)“ für den Holzschnitt mit der Nummer 249 (W = woodcut). Mit Ausnahme von sieben Lithographien sind alle Drucke einfarbig.⁴¹

Kommt in Zitaten ein Zeichen der Form „|₂“ vor, so kennzeichnet dies die Position eines Seitenumbruchs im Original – in diesem konkreten Fall einen Umbruch von Seite 1 zu Seite 2.

Optional zu betrachtende Texte werden in eckigen Klammern [...] eingeschlossen. Bei Bildtiteln FEININGERS kennzeichnen diese optionalen Klammern diejenigen Teile des Titels, bei denen nicht klar ist, ob sie von FEININGER selbst stammen oder ob sie überhaupt als Teil des Titels gelten dürfen. Bei Literaturverweisen hingegen werden diese Klammern zur klareren Kennzeichnung leicht nach oben gerückt: [...] statt [...].

Texte, welche uns in Form einer Photographie oder eines photographischen Scans des Originals vorliegen, zitieren wir ohne jede Zeichenkorrektur, auch wenn es sich um offensichtliche Schreibfehler handelt, wie etwa die Großschreibung von „Stundenlang“ im vorletzten Zitat in § 1.3 aus dem Brief FEININGERS [1932a] an JULIA. FEININGERS betonende Unterstreichungen werden hier stets kursiv wiedergegeben, wie etwa bei „*Alles*“ in diesem Zitat. Auch beim Zitieren von gedruckten Texten wurde die Schreibweise fast immer beibehalten, auch wenn sie nirgend einem Standard der Rechtschreibung entspricht.

⁴¹ *Mehrfarbig gedruckt* sind von der bekannten traditionellen Druckgraphik FEININGERS wohl nur die Lithographien (PRASSE L5, L7, L9, L10, L11) (L = lithograph) sowie die Lithographien „[Das Tor, Ribnitz]“ (vgl. [EGGING & WINTER, 2012, p.118], [EGGING, 2013, p. 24]) und „[Alte Dorfkirche in Middelhagen]“ (vgl. [BÜCHE & AL., 2006, pp. 41, 135], [EGGING & WINTER, 2012, pp. 13, 103]), die im Catalogue Raisonné [PRASSE, 1972] von FEININGERS Druckgraphik leider fehlen. Außerdem gibt es noch etliche einfarbige Drucke FEININGERS, die er selbst von Hand koloriert hat. Schließlich gibt es auch noch mehrfarbige Drucke, bei denen FEININGER weitere Farben mit der Hand hinzugefügt hat; etwa „Fischer-Flotte“ (PRASSE L10), bei dem FEININGER mit einem roten Buntstift ganz unten „ROT“ auf das Blatt geschrieben und die Sonne kräftig nachkoloriert hat – zusätzlich zum Schwarz, Blau, Grün, gelblichem Hellbraun und bräunlichem Rot des Druckes. Vollständig abgedruckt ist dieses Blatt wohl nur in [BÜCHE & AL., 2006, pp. 32, 135]; mit unten abgeschnittenem „ROT“ und fehlerhaft beschrieben findet es sich dann jedoch in [EGGING & WINTER, 2012, pp. 92, 105f.]; mit abgeschnittenen Rändern und in Schwarz-Weiß schon in [PRASSE, 1972, p. 100].

2 Ein wenig zu Feiningers Persönlichkeit

Vorab mag es erforderlich sein, ein paar Charaktereigenschaften von FEININGERS Persönlichkeit klarzustellen, weil diese in der Vergangenheit zum Teil systematisch falsch dargestellt wurden und zum Teil nicht weiter bekannt sind. Außerdem wollen wir Abschweifungen zu FEININGERS Charaktereigenschaften in den nachfolgenden Kapiteln über den Schaffensprozess FEININGERS vermeiden. Der eilige Leser, der sich nur mit FEININGERS Schaffensprozess befassen will, mag sich mit den folgenden, nicht weiter erläuterten Urteilen zufriedengeben und direkt mit § 3 fortfahren:

1. FEININGER liebte es sehr, seine Familie und seine Freunde und Kollegen in seiner Nähe zu haben, aber nach Möglichkeit in einen Nachbarhaus, damit er völlig ungestört arbeiten konnte, wann immer ihm danach war. Auch war er gesellig, aber ganz und gar kein Freund von offiziellen Gemeinschaften.
2. Er war im Grunde tief religiös, äußerte sich aber sehr selten direkt zu diesem Thema. Ihn überkam regelmäßig große Sehnsucht nach seinen durchaus religiös zu nennenden Gemütszuständen bei der Begegnung mit seinen Motiven vor Ort, und er beschwor diese Gemütszustände später im Atelier mit Hilfe seiner an Ort und Stelle angefertigten Natur-Notizen.
3. Obwohl ihn die Literatur vor allem der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts begeisterte und obwohl er bei seinen Motiven Biedermeier-Mode, Dampflokomotiven, Segelschiffe und alte Dorfkirchlein bevorzugte, war FEININGER ganz und gar kein Nostalgiker.

In der Erläuterung dieser Urteile werden wir uns kurz fassen und auf diejenigen Punkte beschränken, die wohl nicht allgemein bekannt sind.

2.1 Kein Freund von Gemeinschaften, aber religiös und gesellig

Zunächst soll hier FEININGERS Verhältnis zur Religion und zu Gemeinschaften ganz kurz abgesteckt werden.

Er hatte wenig Sinn für traditionelle Religionsgemeinschaft oder Nationsgemeinschaft.⁴² Bei den Jesuiten in Lüttich bezeichnete LYONEL FEININGER sich als Protestant, bei den Protestanten hingegen als aus schon immer rein katholischer Familie. Wenn er Ausstellungen besuchen wollte, auf denen seine eigenen Werke zu sehen waren, kaufte er sich gern eine Eintrittskarte, um anonym zu bleiben und die Teilnahme an Vernissagen und Versammlungen von Künstlern und Sammlern zu vermeiden.

Die Abstinenz von konstituierten Gemeinschaften aller Art – auch die Einladung zur *Brücke* lehnte er ab – darf aber nicht so verstanden werden, dass FEININGER nicht religiös oder nicht gesellig gewesen sei. In dem mannigfach in anderen Studien als Quelle genutzten Vogue-Artikel über ein Heiminterview mit FEININGER kurz vor seinem Tode lesen wir:

⁴²Vgl. etwa [FEININGER, 1963, p.113].

„His was a musical family; the father, a violinist and composer; the mother, born in America, a pianist and a singer. When they were away on concert tours, young Feininger spent much time in Connecticut with a farmer’s family who were religious and there he saw the Bible for the first time. In his own words, he remained ‘fundamentally deeply religious’“⁴³

Auch genoss FEININGER abendliche Zerstreuung und Geselligkeit sehr: Neben der Belletristik und dem Kino liebte er auch das Feiern im kleinen Kreis und die Teilnahme an studentischen Festen am Bauhaus.

2.2 Kein Nostalgiker

Da in § 3 leicht der Eindruck entstehen könnte, LYONEL FEININGER sei ein Nostalgiker gewesen, und dies als Mythos auch durch die FEININGER-Literatur geistert, möchten wir diesem Eindruck vorab durch eine kurze Schilderung von FEININGERS Stellung zur Nostalgie und durch eine Entlarvung der Phantom-Quellen des Mythos entgegensteuern.

2.2.1 Motiv-Erfassung

Wie wir in § 3.1 belegen werden, schätzte Feininger nicht etwa die Vergangenheit, sondern das Vergangene im Sinne der *Erinnerung an Gemütszustände*, die er selbst bei der Begegnung mit dem Motiv und dessen Erfassung erlebt hatte. Auch liebte er das Unberührte, das Naturbelassene, das Dörfliche und das Gewachsen-Altertümliche *als Motiv*. Freilich fand er Dampflokomotiven, Segelschiffe und Schaufelraddampfer optisch interessanter als deren modernere Nachfolger, die weitaus mehr von ihrer technischen Funktionalität hinter geglätteten Oberflächen verstecken – aber das war und ist wohl die Mehrheitsauffassung unter darstellenden Künstlern. Seine ganze Familie jedenfalls war sich offenbar darin einig, dass man FEININGER Nostalgie noch nicht einmal in seinem Frühwerk vorwerfen kann.⁴⁴

2.2.2 Kein Nostalgikertum

Keineswegs kann man FEININGER gar als „Nostalgiker“ bezeichnen – jedenfalls nicht im heutigen Sinne; denn es fehlten ihm die Ausprägungen all der negativen, heute vorrangigen Aspekte des Nostalgikertums: das Hinterhertrauern, die Gegenwartsflucht, der Kult.

2.2.3 Überweltliches Heimweh

Auch von Nostalgie (statt von Nostalgikertum) kann man bei FEININGER nur in einem ganz veralteten Sinne sprechen, nämlich im Sinne einer speziellen Form von Heimweh. Doch bereits FEININGER verwendete in diesem Falle die Formulierung „*überweltliches* Heimweh“ anstelle von „Nostalgie“.⁴⁵ Selbst sein *weltliches* Heimweh, das er nur als ohne seine Eltern

⁴³Vgl. [LIBERMAN, 1956, p.92]. Da dies vielleicht die einzige Quelle zu FEININGERS Religiosität sein mag, könnten auch die Spekulationen hierzu in den Noten 34 und 45 von einer gewissen Relevanz sein.

⁴⁴Vgl. [FEININGER, 1986, p. 61, rechte Spalte, vorletzter Absatz].

lebender Teenager in Hamburg und Lüttich hatte, kannte nur den Widerspruch gegen die väterliche Fremdbestimmung seines Wohnortes und die Sehnsucht nach Rückkehr in seine amerikanische Heimat, nicht aber den Schmerz des Unwiederbringlichen.⁴⁶

2.2.4 Ein typischer Amerikaner

Seinem Geburtsort Manhattan gemäß war er das, was man von einem modernen New Yorker erwarten würde: Er war und blieb von seinem Habitus und seiner letztendlich positiven Lebenseinstellung her ein typischer Amerikaner, war beeindruckt von der modernen Architektur des Bauhauses und der Hochhäuser Manhattans und bevorzugte das private Kraftfahrzeug als Transportmittel gegenüber einem eleganten Zweispänner.⁴⁷

2.2.5 Progressiv, aber kein Jude

LYONEL FEININGER wurde in der deutschen Öffentlichkeit als so progressiv wahrgenommen, dass man ihn für jüdischer Herkunft hielt,⁴⁸ obwohl er kein typischer Intellektueller war,⁴⁹ die jüdische Herkunft seiner beiden Ehefrauen nicht in der Öffentlichkeit stand, keine jüdischen Vorfahren von ihm bekannt sind und er selbst auch nicht jüdischen Glaubens war.

⁴⁵In [FEININGER, 1927c, p. 4] lesen wir: „und mich überkommt eine unbändige Sehnsucht, ein überweltliches Heimweh, nach Verwirklichung gewisser Bilder. Irgendwie *ganz* anders, als sonst ein Künstler seine Werke schafft – an Bilder, im üblichen Sinne, denke ich nicht – ich male nicht um ‚Kunst‘ zu schaffen; es ist ein so tiefschmerzliches menschliches Verlangen nach Gestaltung innerster Erlebnisse, nach Heraushebung aus der Vergangenheit. Vielleicht ganz falsch! aber: in der Gegenwart ist nur das *Schaffen* selbst, bei uns ‚Expressionisten‘, der *Antrieb* liegt doch in der Sehnsucht nach verlorenem Glück.“

In der Übersetzung „unearthly nostalgia“ von „überweltliches Heimweh“ in [FEININGER, 1927d] hat JULIA FEININGER beide Wörter schlecht gewählt: Zwar ist „nostalgia“ im Englischen als Synonym von „homesickness“ nicht so ungewöhnlich wie „Nostalgie“ im Deutschen als veraltetes Synonym von „Heimweh“, aber es gibt keinen guten Grund, das mehrdeutige und etymologisch fernere Wort „nostalgia“ als Übersetzung von „Heimweh“ zu wählen. Und „unearthly“ bedeutet nun einmal „außerweltlich“, „außerirdisch“, „übernatürlich“, „unheimlich“, aber eben nicht „überweltlich“. Und gemeint hat FEININGER wohl etwas wie HEINRICH LAUFENBERGS Gedicht von 1430, das sich im evangelischen Gesangbuch so liest: „Ich wollt, dass ich daheime wär und aller Welte Trost entbeh. Ich mein, daheim im Himmelreich“...

Für FEININGER jedoch bestand dann das Himmelreich freilich aus den durchaus religiös zu nennenden Gemütszuständen und inneren Erlebnissen beim Auffinden und -zeichnen der Originalmotive vor Ort sowie den Erinnerungen an diese Gemütszustände im Atelier mit Hilfe seiner Natur-Notizen.

Eine passende Übersetzung von „überweltliches Heimweh“ wäre dann etwa „transcendent homesickness“.

Die einzige uns bekannte Stelle, an der FEININGER das Wort „Nostalgie“ selbst benutzt – wohl als Rückübersetzung der sehr mangelhaften Übersetzung ins Englische, die wir am Anfang von § 2.2.6 zitieren und diskutieren werden – findet sich in einem Brief an HERMANN KLUMPP (4. August 1953): „Nur eins ist beständig: das ist die Sehnsucht, das Heimweh, die Nostalgie, die mich treiben.“ [FEININGER, 1953].

⁴⁶In dem Brief [FEININGER, 1890] an seinen Kindheitsfreund FRANK KORTHEUER lesen wir: „I am very homesick after America and I like Germany always less and less. In fact I consider it as a prison and would give anything to get back to America.“

⁴⁷Vgl. etwa den in [FEININGER, 1963, p.118] abgedruckten Abschnitt seines Briefes „Kuhtz, d. 10.10.1934“.

⁴⁸Vgl. etwa den Brief [FEININGER, 1935a] an JOHANNES KLEINPAUL.

⁴⁹Z. B. redete er nur dann, wenn es wirklich nötig war, vgl. etwa [FEININGER, 1966]: „He needed privacy but detested solitude: he greatly enjoyed the presence of his family — but in another room; when friends gathered around, he was often content to listen, or to give the appearance of friendly attention, rather than actively participate in a general conversation. ‘I love to hear others talk,’ was one of his sayings. He was unwilling to speak in public; but when it was quite inevitable, he spoke well and to the point.“

Der Grund für die Annahme, er sei Jude, war aber wohl ganz einfach, dass er trotz seines gewohnheitsmäßigen, privaten Schwelgens in sehnsuchtsvollen Erinnerungen und BACHschen Fugen, in der Öffentlichkeit als ein nicht sehr traditionsverbundener, sondern vielmehr sehr progressiver Mensch wahrgenommen wurde: in seiner Kunst, in seiner Neigung zu damals als alternativ geltenden Lehrmethoden,⁵⁰ in seiner Ablehnung jeglichen Standesdenkens, in seiner gesellschaftlichen Abstinenz und in seinem Verzicht auf jegliches Schulemachen am Bauhaus und auf das Führen seines Professorentitels:

„Er lehnte es ab, sich im Privatleben und in der Öffentlichkeit mit dem von der Landesregierung verliehenen Professorentitel anreden zu lassen. Und bis zum Schluß genoß er das Vertrauen und die moralische Unterstützung seiner Studierenden.“⁵¹

2.2.6 Doch ein Nostalgiker?

Der einzige Widerspruch zu unser Einschätzung, dass LYONEL FEININGER kein Nostalgiker gewesen sei, hat sich aus einem *Phantom-Zitat* heraus entwickelt, das in der amerikanischen Literatur über FEININGER sein Unwesen treibt. Fälschlich wird behauptet, FEININGER habe 1916 etwa das Folgende auf Deutsch geschrieben:

„The older I get the more I am concerned with the problems of awareness, recollection and nostalgia. It seems obvious that the artist must strive to answer these questions, for longing is the impulse and mainspring of creative achievement.“⁵²

Eine Quelle für dieses Zitat ist jedoch nicht bekannt. Ein Teil des Zitates, nämlich „awareness, recollection and nostalgia“ wurde zum Titel des Ausstellungskataloges [HELLER, 1992], in dem die wohl *irrig* Vermutung entwickelt wird, FEININGER sei ein vom Heimweh nach der Heimatvorstellung deutscher Amerika-Auswanderer getriebener Künstler gewesen. Trotz der irreleitenden Verwendung als Titel, erscheint das obige Zitat in [HELLER, 1992] nur noch in veränderter Form, und zwar mit Verweis auf [NESS, 1974, p. 86f.]:

„Everything is so precious in one’s recollection, and all of a sudden one is struck by the realization of how happy one has been. The older I get the more I am concerned with the problem of awareness and nostalgia.“⁵³

In [NESS, 1974, 86f.] wird auf die Übersetzung [FEININGER, 1916b] verwiesen. Wenn man nun aber das deutsche Original [FEININGER, 1916a] aufsucht, dann stellt man fest, dass darin aber ganz und gar nichts dergleichen vorkommt.⁵⁴ Vielmehr stammt dieses Zitat offenbar aus der Übersetzung [FEININGER, 1916d], und der Originaltext [FEININGER, 1916c, pp. 2–4] lautet im Zusammenhang (2. Aug. 1916):

⁵⁰Als Beispiel diene die Wahl der reformpädagogischen *Neue Schule Hellerau* für FEININGERS beide jüngeren Söhne LAURENCE und LUX im Jahre 1924, vgl. auch § 3.6.1, sowie die Wahl des reformpädagogischen Landerziehungsheims *Freie Schulgemeinde Wickersdorf* für LAURENCE von 1926–1929.

⁵¹Vgl. [FEININGER, 1965b, p. 52].

⁵²Vgl. [PRASSE & WIGHT, 1951, p. 10].

„Gestern, der Abend, war so unbeschreiblich schön, die grossen gemähten Wiesen, mit den Garben darauf – im Westen alles Gold und ‚Purpur‘ – im Osten der feine violette Abendzauber lag über allem – ein reingewaschener Himmel – gerade so einer, wie damals in Graal, als wir uns die Welt umgekehrt angucken wollten – woran das ‚dreckige Lachen‘ von ABEKING uns hinderte. Oh, ich weiss noch! – Es war mir gestern, wie wir auf *unsern* alten Wegen gingen, als läge das letzte Mal ungezählte Jahre zurück; und doch sind unsere wenigen Spaziergänge in diesem Frühjahr so kostbar in der Erinnerung lebendig geblieben. Mag sein, unsere Nerven und Sinne waren abgemüdet zu[de]r Zeit – hinterher wird’s einem doch so tief bewusst, *wie* glücklich wir waren. Die ganze Bewusstseins- und Erinnerungs-, resp. Sehnsuchtsfrage, ist eine die mich, je älter ich werde, desto intensiver beschäftigt. Es liegt nahe, dass der schaffende Künstler sich darüber klar zu werden sucht – denn die Sehnsucht ist die Triebfeder bei Allem.“

Hier ist nun aber nicht von Nostalgie die Rede, nicht einmal von Heimweh, sondern nur von der Sehnsuchtsfrage. Damit sind nun also alle uns bekannten Argumente weggebrochen, FEININGER sei ein Nostalgiker gewesen.

Abschließend haben wir nunmehr das Vorkommen des Wortes „nostalgia“ in all diesen englischen Zitaten als sehr mangelhaft und sinnentstellend entlarvt. Und es bleibt nur zu hoffen, dass der Mythos von FEININGERS Nostalgikertum nun nicht mehr weitergesponnen werden wird.

⁵³Dieses Zitat ist schon bereits deshalb schlecht, weil es genau in der Form erscheint, wie es hier wiedergegeben ist; damit ist es aus dem Zusammenhang gerissen und unterstützt dadurch in beiden Sätzen jeweils eine falsche Assoziation.

Der erste Satz erinnert an die Äußerung eines Menschen, der in Folge eines traumatischen Erlebnisses nur Glück in traumhafter Erinnerung empfinden kann (was dann die im laufenden Text angesprochene, aber wohl irriige Vermutung von [HELLER, 1992] unterstützen würde). Dieser Eindruck verschwindet aber sofort, wenn man den essenziellen Kontext mitzitiert. Dann nämlich wird das Zitat zu einer von FEININGERS entzückenden, indirekten Sehnsuchts- und Liebesbekundungen an seine Frau JULIA:

„— it reminded me of that evening in Graal, when you and I tried to view the world upside down, and only the laughter of ABEKING, who met us just at the right moment, prevented us from standing on our heads. It is like yesterday to me, yet, on the other hand, as if it were a hundred years ago that we walked here together last spring. Everything is so precious in one’s recollection, and all of a sudden one is struck by the realization of how happy one has been.“ [NESS, 1974, p. 86]

Auch der zweite Satz verändert seinen Charakter, wenn man den essenziellen Kontext mitzitiert. Denn dann wird, aus Bewusstsein (awareness) und Heimweh (nostalgia) als privaten Gemütszuständen, die Sehnsucht (longing) als das für seine Kunst wesentliche abstrahiert:

„The older I get the more I am concerned with the problem of awareness and nostalgia. It seems obvious that the artist must strive to answer these questions for himself, for longing is the impulse and mainspring of creative achievement.“ [NESS, 1974, p. 86f.]

⁵⁴Ob dies nun ein primärer Fehler bereits in [FEININGER, 1916b] sei oder doch wohl eher ein sekundärer Fehler in [NESS, 1974, 86f.] ist, bleibt letzten Endes irrelevant.

2.3 Expressionismus im weiteren Sinne: Kunst als Geistiges

Trotz seines bereits erwähnten Misstrauens gegenüber der Tragfähigkeit von Sprache bei der Erfassung des Wesens von Kunst und Musik verstand FEININGER seine Kunst als etwas essenziell Geistiges und verwendete in den ersten Jahrzehnten seiner Malerlaufbahn oft Wendungen wie „bei uns ‚Expressionisten‘“⁵⁵ um die geistige Orientierung seiner Kunst auszudrücken.

Kurz vor seinem Tode jedoch sah er sich selbst aber offenbar nicht mehr als einen Expressionisten (Herbst 1955):

„I wanted to tie myself down, tie down the ego. It was my ideal to eliminate all the traces of the personal and do the suprapersonal. I do not like the Expressionists; they draw their insides.“⁵⁶

Ausgehend von einem mehrfachen aktiven Bekenntnis zum Expressionismus in seinen ersten Maler-Jahrzehnten entwickelte sich FEININGER also hin zu einer gewissen Abneigung gegenüber den Expressionisten an seinem Lebensende. Innerhalb dieser Entwicklung wandelte sich auch seine Auffassung des Geistigen in seiner Kunst vom durchaus Subjektiven und Persönlichen zum Überpersönlichen (*suprapersonal*).

Eine plausible Erklärung für eine solche Abkehr vom Expressionismus kann wohl nur bestehen – wenn überhaupt – in einer Kombination von den folgenden zwei Veränderungen FEININGERS im hohen Alter (was aber hier nicht Gegenstand unserer Betrachtung ist):

1. einer Verengung des Begriffes „Expressionismus“, der ja ohnehin niemals einheitlich benutzt oder gar im Konsens intensional definiert worden war, und
2. einer gewissen Apotheose seines eigenen Schaffensideals.⁵⁷

Trotz FEININGERS voller Wende in Sachen Expressionismus zum Lebensende hin, ist hier jedoch die Konstanz von FEININGERS geistiger, über das Materielle weit hinausgehenden Auffassung seiner Kunst zu betonen. Darüber hinaus werden wir in dieser Studie der Expressionismus-Auffassung seiner ersten Jahrzehnte als Maler folgen, weil dieser Zeitraum im Fokus unserer Untersuchungen steht.

⁵⁵Vgl. Zitat aus [FEININGER, 1927c, p. 4] in Note 45.

⁵⁶Vgl. [LIBERMAN, 1956, p. 93, r.].

⁵⁷Hier ist vor allem von einer Hypostasierung von seinen ursprünglich als persönlich empfundenen Zielen in ein überpersönliches Konzept auszugehen. Eine der ganz wenigen Stellen, an denen FEININGER dieses Überpersönliche („suprapersonal“ oder von ihm synonym verwendet „super-personal“) angesprochen hat, sind zwei tiefer gehende Sätze, die sich unvermittelt in eine recht alltägliche Betrachtung über das Wachsen der Kontemplation im Alter einfügen, in seinem Brief zur Jahreswende 1952/53 an den seiner Alterskunst nahestehendsten Malerkollegen und engen Freund MARK TOBEY, welcher sehr religiös war und gelegentlich Baha, den Gründer der Bahai-Religion, zu der er konvertiert war, in seinen Briefen an das Ehepaar FEININGER zitierte. FEININGER schreibt hier an TOBEY (vgl. [MOELLER, 2006, p. 145]): „As to *when* a work is achieved, that is a most elusive thing; the more you imagine you’ve succeeded, you’ll find the less deep the secret, and consequently the work is not yet pushed to a stage where intuition pure has been present. The Super-personal has not been arrived at. In sheer desperation I go then to BACH and stark concentration in the greater art.“

Von der Assoziation eindeutig *subjektiver* Inhalte muss man bei FEININGER während seiner drei Jahrzehnte als Maler in Deutschland ausgehen, sowohl in Bezug auf seinen Expressionismus-Begriff als auch in Bezug auf seine Auffassung, dass seine Kunst etwas übergegenständliches Geistiges sei. Dies können wir auch aus einem Absatz in einem Buch von FEININGERS Bauhaus-Schüler HERMANN KLUMPP entnehmen:

„Die Übergegenständlichkeit des sogen. Expressionismus beruht vorwiegend auf der Giltigkeit [*sic!*] des subjektiven Erlebens. Objektives Sein ist vorwiegend subjektives Bewusstsein, ist subjektives Erleben. Die Verschiedenartigkeit des individuellen Erlebens der außerbildlichen Gegenstände und ihrer Bezüge zueinander, mehr aber noch zum erlebenden individuellen Ich dominieren in der Gestaltung.“⁵⁸

KLUMPP, den Feininger „Rochus“ nannte und als seinen Sohn betrachtete, schloss dieses Buch von September bis Oktober 1932 als Gast FEININGERS in Deep ab.⁵⁹ Zweifellos schrieb er den zitierten Absatz nach Diskussionen mit FEININGER und mit dessen Zustimmung, denn die beiden waren damals bereits enge Freunde und hatten absolutes Vertrauen zueinander; KLUMPP rettete von 1933 bis 1937 eine große Zahl der Werke FEININGERS aus Dessau, Halle und Berlin vor den Nazis.

Die Kunst der Expressionisten werden wir hier also gemäß FEININGERS ursprünglichem Sprachgebrauch als eine *essenziell geistig empfundene* Kunst auffassen – also als eine Kunst, bei der seelische Werte, innerer Formwille und weitere intendierte und möglicherweise subjektive Inhalte zählen, die sich aus der Absicht der Künstler heraus als implizit kodierte Botschaften an die Betrachter wenden. Diese Absichten der Künstler des Expressionismus sehen wir hier – über die materiellen Ergebnisse der kreativen Prozesse hinaus – als wesentliche Bestandteile ihrer Kunstwerke an.⁶⁰

Wir verstehen hier also die expressionistische Kunst als eine internationale, große und sehr vielfältige Hauptbewegung in der bildenden Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts – in erklärter Abkehr vom Impressionismus, hin zu einer Betonung von etwas explizit Geistigem im vom Künstler intendierten Ausdruck. Diesen für unsere Betrachtungen hier angemessenen, sehr weiten Begriff des Expressionismus teilen wir nicht nur mit etlichen heutigen Kunsthistorikern, sondern auch bereits mit etlichen deutschen Expressionisten und führenden Kunsthistorikern der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts⁶¹ – obwohl diese Begriffsfassung freilich damals wie heute durchaus nicht unumstritten ist.⁶²

⁵⁸Vgl. [KLUMPP, 1932, p. 66].

⁵⁹Vgl. [MOELLER & MOELLER, 2011, p.156].

⁶⁰Im Bereich der Musik ist dieses wesentliche Hinausgehen eines Kunstwerkes über das Materielle – hier die Noten und Vortragsanweisungen – weit offensichtlicher als in der bildenden Kunst: Es ist wohl jedem geborenen Musiker offensichtlich, dass die Noten etwa von BACHS *Goldberg-Variationen* oder BEETHOVENS *Eroica* diese Kunstwerke nicht allein definieren können, sondern jegliches nicht-triviale Begreifen vielmehr die weitergehenden Absichten BACHS oder BEETHOVENS einschließen muss. So werden Musikfreunde wohl immer darüber streiten, ob etwa GLENN GOULD und RENÉ LEIBOWITZ in den von ihnen vermuteten Absichten der Komponisten in ihren berühmten Einspielungen recht gingen oder nicht. Und dieser Streit über die Absichten der Künstler ist *für diese und viele anderen Kunstwerke wesentlich* – nicht nur für die Kunstwerke der Musik, sondern auch für die der expressionistischen bildenden Kunst.

⁶¹Vgl. etwa [JUSTI, 1921], [SCHARDT, 1930; 1931a; 1931b], [SCHREYER, 1957].

⁶²Vgl. etwa [WESTHEIM, 1917], [FAASS, 1999b, p. 62].

Zum Expressionismus in diesem weiteren Sinne zählen (neben LYONEL FEININGER, der *Brücke*, den *rheinischen Expressionisten* und den *französischen Expressionisten im engen historischen Sinne*) auch Kunstentwicklungen wie die von PICASSO oder die von MATISSE bis hin zu seinen großen Schülern LEVY und PURRMANN, was freilich nicht immer der historischen Auffassung dieser Künstler selbst und deren zeitgenössischen Kennern und Kritikern entspricht.⁶³

⁶³Wie LYONEL FEININGER nicht glücklich gewesen wäre, wenn man ihn ohne modifizierende Einschränkung als Kubisten im französischen Sinne bezeichnet hätte, so wäre auch RUDOLF LEVY nicht glücklich damit gewesen, wenn man ihn, wie es heute vielfach geschieht, als Expressionisten (französischer Prägung) bezeichnet hätte (vgl. [THESING, 1990, p. 7]); denn die Maler des *Café du Dôme*-Kreises und der *Académie Matisse* sahen sich ja den deutschen Expressionisten gegenüber in vielerlei Hinsicht als überlegen und vor allem, und das wohl auch zurecht, als kultivierter an (vgl. [PURRMANN, 1961]).

3 Feiningers Natur-Notizen

Nachdem wir in den §§ 1–2 für eine hinreichende Basis gesorgt haben, kommen wir nun zu unserem eigentlichen Thema, dem kreativen Prozess LYONEL FEININGERS. In diesem § 3 gilt es insbesondere, klar zu bestimmen, was FEININGER unter seinen *Natur-Notizen* verstand und welche praktisch unverzichtbare Funktion diese für ihn hatten.

3.1 Ohne Sehnsucht kein Kunstwerk

LUX FEININGER schreibt in seiner zweiten Publikation über seinen Vater Folgendes über LYONEL FEININGERS kreativen Prozess:

„Mein Vater war einer von denen, die das Vergangene mehr werten als das Gegenwärtige. Er wußte es selbst – es ließ sich nicht ändern! – Wie oft habe ich ihn sagen hören, daß ohne Sehnsucht kein Kunstwerk zustande kommt! – Diesen Ausspruch wage ich dahingehend zu ergänzen, daß es nicht Orte sind, nach denen man sich sehnt, auch nicht Ereignisse, sondern nichts als Gemütszustände. Nach denen sehnt man sich, und zwar erst nachdem sie vorbei sind, und man beschwört sie mittels der Symbole. Der Mond |₁₀₆ scheint überall, aber es scheint, als ob in dem Dünengras von den Deeper Stränden, in welchem er sich spiegelte, eine ganz besondere Macht enthalten war. Hierin kann die Kunst erklärend auf den Künstler wirken. Der Impressionist ist ja der Mann, der den Augenblick selbst erfassen kann.⁶⁴ Ohne auch nur eine Silbe gegen die Kunst eines MONET oder RENOIR sagen zu wollen, darf ich als erwiesen annehmen, daß die Gründe, aus denen die Genannten schöpf[t]en, durchaus entgegengesetzt sind denen, aus welchen heraus mein Vater sein künstlerisches Wesen zog. Auch war er in seiner Schaffensweise keinesfalls allein. Schon SEURAT, dessen Hafengebäude das Wesen der See atmen, malte nur im Atelier, und im Falle eines CONSTABLE darf man sagen, daß die an Ort und Stelle gemalten Skizzen den Atelierbildern überlegen sind. Warum? Weil er nicht die Macht der Beschwörung hatte. So wird er heute mit Recht zu den Vorläufern des Impressionismus gezählt. Der also, dessen Sinne so geschaffen sind, daß er zum Augenblicke sagen kann: Verweile doch –,⁶⁵ der kann nicht wissen, im Genießen dieser schönen Gabe, wessen die sehrende Seele fähig ist. Denn jener andere, der nur den Geist sucht – weil er muß und nicht anders kann – verpaßt beinahe alles, was man ‚Genuß‘ nennen kann. Seine Sinne mögen hoch entwickelt sein, aber sie sind Diener in einer höheren Angelegenheit. Für ihn ist Erinnerung der Schlüssel der Erklärung: Was sie bringt, ist die Poesie des einst erlebten.“⁶⁶

⁶⁴Die holzschnittartige Simplifizierung des Impressionismus-Begriffs, der sich als Komplement zu LYONEL FEININGERS Expressionismus-Begriff seiner ersten Maler-Jahrzehnte ergibt (vgl. § 2.3), kann man hier und auch im Weiteren wohl durchgehen lassen. Denn es ist ja ganz offensichtlich, dass dieser Impressionismus-Begriff nur als extreme Verkürzung dienen und nicht über diesen Text hinaus sinnvoll sein kann: MAX LIEBERMANN entwickelte z. B. sein preisgekröntes Ölbild „Die Netzflickerinnen“ von 1889, auf der Basis von Skizzen vor der Natur, über Jahre hinweg im Atelier – also in ganz ähnlicher Weise wie das von LYONEL FEININGERS kreativem Prozess im Folgenden beschrieben werden wird. Dieses Werk eines Hauptvertreters des deutschen Impressionismus fiel also nicht unter diesen Impressionismus-Begriff – ganz im Gegensatz zu in wechselndem Sonnenlicht schnell auf die Leinwand gemalten Bade-Szenen der Brücke-Expressionisten.

Im Falle LYONEL FEININGERS waren die hier erwähnten Symbole, mit denen er die erlebten Gemütszustände beschwor, vor allem in seinen, von ihm so genannten *Natur-Notizen* zu finden. Dabei handelt es sich um rasch erstellte Bleistift-Skizzen, die seine persönlichen Empfindungen beim Anblick von Kirchen und anderen Bauwerken, Landschaften, Segelschiffen, Dampflokomotiven und Menschen recht realistisch an Ort und Stelle für ihn selbst einfingen. Neben den vielleicht nur für ihn selbst erkennbaren und verständlichen Symbolen waren diese Natur-Notizen gelegentlich mit ausgeschriebenen Farbhinweisen oder zum Teil Cartoon-artigen Abkürzungen versehen.

Zusammenfassend werden wir schließlich über FEININGERS Schaffensprozess zu folgender Erkenntnis kommen:

Seine Natur-Notizen waren für Lyonel Feininger grundsätzlich der einzige Weg zum ausgearbeiteten Bild.

Gut zwei Dutzend Jahre nach FEININGERS ersten Anfängen in dieser indirekten Arbeitsweise – mittels der Natur-Notizen als Zwischenstufe – schreibt FEININGER rückblickend an JOHANNES KLEINPAUL (3. Dez. 1935):

„wie ich ein junger Mensch war, bereits jahrelang auf der Akademie, und draußen wo ‚für mich‘ etwas zeichnete, war ich derart hilflos vor Erschlagenheit über ein mich fesselndes Motiv, dass mich einfach alles Können verließ. Es war zum Haare ausraufen! Später habe ich ‚Notizen‘ gemacht, und da ging’s von selbst. Um Sie eben zu ermuntern oder anzuregen, habe ich ihnen solche ‚Notizen‘ geschickt, die von vorneherein nichts beanspruchten zu werden, und die trotzdem (manchmal viele Jahre später besehen), mir das damalige Erlebnis übermittelten. Meine reifsten Bilder bauen auf nur solchen ‚Notizen‘ auf – und je weniger auf einer ‚Notiz‘ zu sehen ist, an ‚Ausführung‘, desto mehr ‚Inhalt‘ besitzen sie für mich und meine Zwecke.“

„Ich habe seit jeher *Skizzenbücher* gehasst! Ich nehme Schreibblock und weiches Blei; ein gebundenes *Buch* ‚verpflichtet‘ von vorneherein, finde ich; das *lose Blatt* dagegen, wenn’s missglückt, ist kein Verlust und ‚verunstaltet‘ das ganze hübsche Skizzenbuch nicht wie eine missglückte Seite es tut. Aber dazu lässt sich auch noch sagen, dass meistens die missglückten Blätter die wertvollsten sind, wenn man sie später durchsieht (zu Hause!).“⁶⁷

⁶⁵In GOETHEs Faust I (Studierzimmer) erklärt Faust, dass der Teufel seine Seele haben kann, wenn er zum Augenblicke sagen würde: „Verweile doch! Du bist so schön!“ („Rest please! Thou art so fair!“). Es gibt hier also, im Widerspruch zum vorigen Schonhinweis für die Impressionisten (zu denen der Sohn genauso wenig zu zählen ist wie der Vater), doch eine unterschwellige Kritik an ihnen – zumindest in dem Sinne, dass sie keine faustischen Menschen seien.

Als treffende positive Beschreibung zu LYONEL FEININGERS Weg zum ausgearbeiteten Bild durch Heraufbeschwören seiner Erinnerungen, die er dann in der Wirklichkeit des Bildes festhält, fällt in diesem Zusammenhang sofort die Zueignung zum Faust ein. Diese endet mit den Worten:

„Was ich besitze seh’ ich wie im weiten, Und was verschwand wird mir zu Wirklichkeiten.“

⁶⁶[FEININGER, 1963, p.105f.]. Dieser Text erschließt sich nicht unbedingt beim ersten Lesen und mag in Bezug auf seinen Zweck ein wenig zu poetisch geraten sein. So wäre etwa ein Satz wie „Für den Künstler klärt sich die Frage nach dieser Macht bei der weiteren Ausarbeitung seiner Motive.“ weitaus hilfreicher gewesen als der Satz „Hierin kann die Kunst erklärend auf den Künstler wirken.“. Seines bedeutenden Inhalts wegen stellt sich trotzdem die Frage, warum dieser Text noch nie andernorts zitiert worden zu sein scheint.

⁶⁷[FEININGER, 1935b].

3.2 Natur-Notizen sind keine impressionistischen Kunstwerke

FEININGER maß seinen skizzenhaften Natur-Notizen im Allgemeinen keinen besonderen künstlerischen Wert für die Allgemeinheit bei⁶⁸ – im Gegensatz zu seinen *Bildgestaltungen* (oder *Kompositionen*) in Bleistift, Tusche, Kohle, oder Kreide, und erst recht im Gegensatz zu seinen Ölbildern, aber auch zu seinen ganz speziellen, aquarellierten Tuschzeichnungen.⁶⁹ Für ihn selbst aber waren diese Natur-Notizen von unschätzbarem Wert und wurden von ihm in einem Koffer auf längeren Reisen mitgeführt. Denn sie waren für ihn unerlässlich, wenn es ihm im Atelier darum ging, seine Empfindungen und Bild-Assoziationen wieder aufzuspüren, die ihn oft etliche Jahre zuvor zur spontanen Anfertigung von Natur-Notizen an Ort und Stelle veranlasst hatten. FEININGER sah sich ja keineswegs als Impressionist, und in seinen Natur-Notizen sah er typischerweise auch keine impressionistischen Kunstwerke. Zur abermaligen Bestätigung sei hier (und dann noch einmal in § 4.2) aus einem sehr aufschlussreichen Brief an den Graphiker ALFRED KUBIN zitiert (21. Jan. 1913):

„Lieber Freund!

Nun sind auch meine Arbeiten an Sie heute abgegangen, diesmal ohne Zwischenfall auf der gestrengen Post. Wie Sie ersehen werden aus dem Inhalt der Sendung, habe ich ein wenig von Allem ausgesucht, es lag mir daran, Ihnen Einiges von meiner Arbeit vor der Natur zu zeigen, damit Sie sehen was ich Draussen hauptsächlich mache – denn mein ganzes Studium besteht in *nur Zeichnungen*; – ich bringe es einfach nicht bis jetzt fertig, Draussen zu *malen*. Wie *könnte* ich’s? Mich würde die beste Arbeit, unmittelbar vor der Natur, als Endziel (also gemalt als Bild) langweilen und zwecklos erscheinen. Dies wird mir hierorts gewaltig übel genommen. Dafür zeichne ich ganz spontan und beinahe augenblicklich schnell, was mich interessirt, aber niemals haben solche Zeichnungen nachher den Zweck, daraus etwa Bilder zu machen, nein, erst muss die unwiderstehliche Sehnsucht nach Gestaltung mich packen, und *dann*, manchmal nach Jahren, giebt’s ein Bild, das für mich die Wirklichkeit wie ich’s erlebte darstellt – nur dass die ‚wirkliche Wirklichkeit‘, wenn ich sie zufällig wieder ’mal zu Sicht bekomme, gegenüber meinem Bilde für mich sehr traurig aussieht und mit allem möglichen Unsympathischen behaftet ist.“⁷⁰

3.3 Die Natur-Notiz, die fast schon eine Bildgestaltung ist

Neben im Atelier gestalteten Bleistift-Zeichnungen, die weder Natur-Notizen sind, noch deren Funktion übernehmen könnten, gibt es aber – wie er JULIA berichtet – seit 1913 auch vor Ort entstandene Natur-Notizen, die den Rang einer Bildgestaltung haben (18. Mai 1913):

⁶⁸In [LIEBERMAN, 1974, p. 5f.], schreibt WILLIAM S. LIEBERMAN, ein enger Vertrauter JULIA FEININGERS, in seiner Einführung zu LYONEL FEININGER: „Au cours de ses nombreux voyages, il faisait sans cesse des croquis. Son coup de crayon était si rapide qu’il lui arrivait de dessiner sans même regarder le papier. Bon nombre de ces croquis pris sur le vif subsistent et se trouvent pour la plupart au Musée Busch-Reisinger de l’Université de Harvard. Ils sont en général datés et soigneusement classés. Cependant, Feininger ne les a jamais considérés comme des œuvres d’art. En fait, ils lui servaient plutôt de notes de travail, de références et de source d’inspiration pour ses dessins, aquarelles et toiles.“

⁶⁹Diese aquarellierten Tuschzeichnungen sind in ihrer ganz speziellen Art und besonderen Vielfalt hervorragend beschrieben in [BÜCHE, 2006, pp. 28–31].

⁷⁰[FEININGER, 1913a, p. 207].

„Das Bild stellt hohe Pariser Häuser, zum Abbruch bestimmt, dar. Nach einer Komposition die schon im 1908 in Heringsdorf das erstemal geschaffen, dann aber verbessert im 1910 wieder gemacht war. Und in letzter Zeit, hier, in Gelmeroda, in Vollersroda, Mellingen, Taubach, an vielen Orten, sind mir noch grössere, kühnere Bilder aufgegangen; an die geht's bald 'ran! Dass ich zugleich aufnehmen *und* schaffen konnte, hatte ich bis jetzt kaum gehofft! aber es ist so, und wird immer stärker in mir werden. Dies ist wohl die *erste Reifepériode* in meinem Künstlerdasein.

Einer solchen Steigerung war ich bisjetzt nur in Zeichnungen fähig. Wenn ich in [den] letzten Tagen draussen arbeitete, geriet ich in förmliche Extase, gegen Schluss eines Nachmittags war ich völlig Instinct und Fähigkeit geworden, ich habe an einem und demselben Ort gestanden und 3–4 Male dasselbe Motiv immer wieder gezeichnet bis ich's *so* gepackt hatte wie ich's *empfand*. Das geht weit über ‚Beobachtung‘, oder ‚Feststellung‘, das ist der magnetische Zusammenschluss; ein Freiwerden von allen Fesseln.“⁷¹

In den diesem Zitat vorangehenden Zeilen hatte FEININGER über sein maßstabsetzendes Ölgemälde „Hohe Häuser II“ (HESS 99) von 1913 geschrieben (vgl. §6), an dem er die vorigen zwei Wochen sehr erfolgreich gearbeitet hatte. Somit bezieht sich in diesem Zitat das Wort „schaffen“ primär auf die erfolgreiche Arbeit im Atelier an diesem Ölgemälde, das Wort „aufnehmen“ hingegen auf die Arbeit vor Ort an den Natur-Notizen. In der Tat lautet der ganze Satz, in dem diese beiden Wörter vorkommen, in JULIAS Übersetzung [FEININGER, 1913d]: „Up to now I did not dare hope to be able to absorb impressions and do creative work at the same time.“ Auf jeden Fall zeigt dieses Zitat aber, dass FEININGER gelegentlich auch vor Ort Zeichnungen von einem Rang angefertigt hat, der über den einer genialen Skizze hinausgeht.

3.4 Holzschnitte und Kohle-Aufzeichnungen statt Natur-Notizen

Seit dem Jahre 1927 gelingt es FEININGER, *die essenzielle Funktion der Natur-Notizen* (also vor Ort entstandener Bleistift- oder Buntstift-Skizzen) auch auf *einfarbige Bildgestaltungen oder Kompositionen* zu übertragen; etwa Kompositionen in Kohle oder Tuschefeder – welche er *Aufzeichnungen* nennt, wenn sie vor Ort entstanden sind – und sogar auf Holzschnitte und andere einfarbige Atelier-Kompositionen. Die neue Doppelfunktion mancher Kohle-Aufzeichnungen – als selbständige Kunstwerke einerseits und als Natur-Notizen andererseits – erscheint ihm zunächst selbst verwunderlich, als er gerade dabei ist, solche Aufzeichnungen in Farbe zu übertragen – obwohl er doch nur vier Tage zuvor noch die Meinung gehegt hat, dass das gar nicht gehe. Dies geht aus den folgenden drei Zitaten aus zweien seiner Briefe vom September 1927 hervor. Im ersten dieser Briefe lesen wir (24. Sept. 1927):

„Ich habe *sehr* gemalt heute, von früh bis 5. Merkwürdig: meine Kohlekompositionen sind auch ‚Dinge an sich‘ und als Zeichnungen kaum mehr als eine Anregung zum Bilde, das wieder ganz anderen Gesetzen unterlegen ist. Diese Studien blos in Farbe übertragen geht nicht; ich habe heute vollkommen frei arbeiten müssen.“⁷²

⁷¹[FEININGER, 1913c, p. 2f.].

⁷²[FEININGER, 1927f, p. 3].

Die Formulierungen „kaum mehr als eine Anregung zum Bilde“ und „ich habe heute vollkommen frei arbeiten müssen“ sind wohl so zu verstehen, dass die Kohlezeichnungen für ihn an diesem Tag nicht als Natur-Notizen taugten. Deshalb musste er seine Gemütszustände bei Anfertigung der Kohlezeichnungen vor Ort (bevor er sie ins Ölbild übertragen konnte) nunmehr im Atelier – ganz ohne die gewohnte Hilfe der Natur-Notizen und ihrer Symbole – frei aus dem Gedächtnis erinnern, was dafür spricht, dass die Kohlezeichnungen im Sommer 1927 vor Ort, also in Deep an der Ostsee, entstanden waren.

Doch nur vier Tage später schreibt er (28. Sept. 1927):

„Ich habe vor mir auf der Staffelei ein Bild, das wirklich aus Farbe zu werden verspricht – das Gleiche in *Farbe*, was mir in diesem Sommer unter äusserste[r] Konzentration bei einigen Kohle-Feder-Zeichnungen zum ersten Male *graphisch* gelang. Nach einer Kohlezeichnung aufgebaut – aber nicht danach in Tonwerten nachgeahmt, sondern in Farbflächen, die nichts von Tonzeichnung an sich haben. Mir scheint es ein Schritt ab vom Bisherigen, auf neuer Bahn. Und zwar gestern fing ich an, hinter das Geheimnis zu kommen, und heute erst (wobei ich mich durchaus nicht wohl fühle mit meinem Rachenkatarrh) |₂ durch zähes Festdaranhalten schon so weit gediehen, dass ich von ‚Malerei‘ sprechen kann – nicht mühsame[s] Überarbeiten von Flächen bis sie genügend entmaterialisirt sind, sondern stückweise nebeneinander Flächen und Formen als Farbe konzipirt. Aber es wäre verkehrt, wenn ich jetzt viel darüber schreiben wollte; ich will in stiller Arbeit weiter gehen und habe nur *gute Hoffnung!*“⁷³

Die „Kohlezeichnung“, von der hier die Rede ist, ist also wirklich im Sommer 1927 entstanden, in welchem er in Deep Aufzeichnungen machte, und somit wohl an Ort und Stelle, direkt vorm Objekt. Solch eine Kohlezeichnung konnte er noch vier Tage vorher nicht „blos in Farbe übertragen“, was ihm aber nun „auf neuer Bahn“ erstmals gelingt. Es ist ihm hiermit also „ein Schritt ab vom Bisherigen“ gelungen.

Die Doppelfunktion von Kohle-Feder-Aufzeichnungen – als Natur-Notizen einerseits und andererseits als mit Aquarellen und Ölbildern in etwa gleichwertigen Kompositionen – wird weiter unten in diesem Brief noch etwas klarer (28. Sept. 1927):

„Die harte Arbeit im Sommer, bei der ich mich nicht irremachen liess,⁷⁴ hat mich gefördert und wenn ich *keine* Aquarelle machte, so war das richtig getan, denn ich wollte nicht ‚sprudeln‘ um mit MANN zu reden.“⁷⁵

⁷³[FEININGER, 1927j, p. 1f.].

⁷⁴*Sic!* Das Wort „ließ“ ist – außer in der Schweiz und in Liechtenstein – eigentlich immer mit „li“ geschrieben worden, aber FEININGER benutzt dieses Zeichen offenbar nie.

⁷⁵Dies bezieht sich offensichtlich auf die novellistische Studie [MANN, 1905], in der ein Dichter an einem Schnupfen und einem Werk seiner Kunst leidet, statt an einem Katarrh und einem Werk der bildenden Kunst: „Und wenn das dort, das unselige Werk, ihn leiden machte, war es nicht in der Ordnung so und fast schon ein gutes Zeichen? Es hatte noch niemals gesprudelt, und sein Mißtrauen würde erst eigentlich beginnen, wenn es das täte. Nur bei Stümpfern und Dilettanten sprudelte es, bei den Schnellzufriedenen und Unwissenden, die nicht unter dem Druck und der Zucht des Talentes lebten. Denn das Talent, meine Herren und Damen dort unten, weithin im Parterre, das Talent ist nichts Leichtes, nichts Tändelndes, es ist nicht ohne weiteres ein Können. In der Wurzel ist es Bedürfnis, ein kritisches Wissen um das Ideal, eine Ungenügsamkeit, die sich ihr Können nicht ohne Qual erst schafft und steigert.“

Und gerade jetzt ist der Durchbruch zur Farbe um so stärker in der *Malerei* (wie auch im Sommer in der *Kohle*, die wunderbar verwandt ist mit den Mitteln der Malerei).“⁷⁶

Fünf Jahre später hatte sich für ihn diese neue Doppelfunktion der Kohlezeichnungen als eine Funktion der Mittelstellung zwischen Natur-Notiz und Ölgemälde geklärt (4. Juni 1932):

„Ich habe schon angedeutet, dass ich in diesen Wochen mich fast nur mit Bildgestaltungen, *Vorarbeiten*, beschäftige. Kohlezeichnung, die sehr der ‚reinen Malerei‘ ähnelt in der Eigenschaft, aus dem nebelhaften Chaos der Vorstellung allmählig⁷⁷ zum festeren Umriss zu gelangen. Auf halbem Wege gebliebene Darstellung bleibt voll von angedeuteter weiteren Entfaltung – nichts ist ganz letz[t]giltig, bis es nicht im gemalten Bilde durch jede mögliche Klärung hindurchgegangen ist. Diese Zeit ist für mich eine gewollte, notwendige Periode der gefühlsmässigen Neuorientierung.“⁷⁸

Bereits zwischen den beiden zitierten Briefen aus dem Jahr 1927 schrieb er, ebenfalls an JULIA (26. Sept. 1927):

„Neue Bilder sind eine Reihe angefangen: 2 ‚Gelmerodas‘, und noch einige Dorfbilder, alle 80 x 100.“⁷⁹

Von der Leinwand-Größe her muss es sich bei den Dorfbildern unter anderem um „[Gelbe] Dorfkirche [I]“ (HESS 281)⁸⁰ und „Kirche über Stadt“ (HESS 290)⁸¹ handeln, die beide von einer bei FEININGER zuvor doch recht selten gewordenen Farbflächen-Freude gekennzeichnet sind. Das erste dieser beiden Bilder ist ohne Zweifel nach dem *Holzschnitt* „[Gelbe Dorfkirche I]“ (PRASSE W249) von 1923 gemalt.⁸² FEININGER konnte also nunmehr nicht nur nach Kohlezeichnungen, sondern sogar nach Holzschnitten wirklich farbig in Öl malen.

Zusammenfassend lässt sich wohl sagen, dass LYONEL FEININGER seit dem Herbst 1927 gelegentlich in der Lage war, die Erinnerungsfunktion der Natur-Notizen sowohl auf an Ort und Stelle entstandene Kohle-Aufzeichnungen zu übertragen, als auch auf Atelier-Kompositionen, unabhängig von der Technik, sofern sie in ihrer Entstehung nicht allzu viele Jahre entfernt und einfarbig waren: Bleistift, einfarbiger Buntstift, Kohle und Tuschfeder, Holzschnitt.⁸³

⁷⁶[FEININGER, 1927j, p. 2].

⁷⁷*Sic!* Heutige Rechtschreibung ist „allmählich“.

⁷⁸[FEININGER, 1932a, p. 2].

⁷⁹[FEININGER, 1927h, p. 2].

⁸⁰Vgl. [HESS, 1959, pp. 113–114, 274], [MÄRZ, 1998, p. 151]. Vgl. auch unseren § 7.

⁸¹Vgl. [HESS, 1959, p. 275], [MÄRZ, 1998, p. 149].

⁸²Vgl. [PRASSE, 1972, p. 226]. Vgl. auch unseren § 7.

⁸³Es ist bisher nicht klar, ob LYONEL FEININGER auch einfarbige Kreidezeichnungen oder Lithographien in dieser Art verwendet hat, während es für die Verwendung von Radierungen durchaus Anzeichen gibt, vgl. etwa Note 130.

3.5 Bedeutender Fortschritt im ganzen Jahr 1927 auch beim Malen

Der in § 3.4 beschriebene, bedeutende Fortschritt des Jahres 1927, der in der erstmaligen erfolgreichen Verwendung von ausgearbeiteten Aufzeichnungen in Kohle und Tuschkfeder anstelle von Natur-Notizen für die Bildkomposition im Atelier manifest geworden ist, bezieht sich aber nicht nur auf unser momentanes Kernthema – die Funktion der Natur-Notizen im kreativen Prozess – sondern auch auf die Ergebnisse dieses Prozesses im Atelier. Dieser Wandel bei den Ölbildern seit dem Jahr 1927 soll hier noch kurz erläutert werden, was auch für § 3.7 noch eine Rolle spielen wird. Schon eine Woche vor dem in § 3.4 zuletzt zitierten Brief vom 26. September 1927 lief das Malen wirklich gut (20. Sept. 1927):

„Ich bin beim Malen, und es ist als ob ich zum ersten Male seit langer Zeit⁸⁴ wieder Augen hätte und Gewandtheit und Tücke (cunning)[,] um auf jede Falle, die mir formal und farbig gestellt wird, die richtige Lösung zu finden. Farben, die vorher nur bunt waren, werden wieder klingend und ordnen sich dem Ganzen unter; werden nicht nur, nach OSTWALD,⁸⁵ mit $\frac{1}{2}$ Schwarz abgetönt, sondern führen auch in den Schattierungen eigenes Leben. Und vor allem, Luft, Licht, Atmosphäre kommen wieder zum Vorschein. Das vor der Reise gemalte Bild der (stark umgeänderten) Treptower Kirche ist jetzt gut geworden; ich hätte es garnicht als Erstes vorgenommen, wenn die Fehler nicht so klar entgegenschrien. Jetzt fange ich aber von den unvergleichlich viel kräftigeren neuen Kompositionen welche an Leinwand [*sic!*] zu bringen. Das wird eine wahrhafte Freude sein, die anzupacken.“⁸⁶

Da es kein zeitlich infrage kommendes Ölgemälde „Kirche von Treptow“ gibt,⁸⁷ kann es sich bei dem von FEININGER erwähnten Gemälde nur um (das von uns in § 3.4 bereits erwähnte) „Kirche über Stadt“ (HESS 290) handeln. Im Vergleich zum Original der Treptower Kirche und auch zu der dem Gemälde recht ähnlichen Natur-Notiz BR63.2802 aus dem Busch-Reisinger Museum⁸⁸ ist dieses Gemälde am oberen Teil des Turmes in der Tat „stark umgeändert“ – mit Ausnahme der zwei Turmfenstergruppen, die aber auch stark simplifiziert sind. Starke Änderungen der vertikalen Ausdehnung von Kirchtürmen und deren Haubenformen sind aber bei FEININGER durchaus üblich.⁸⁹

⁸⁴Die Verringerung der Schwierigkeiten bei den Ölgemälden hatte aber sogar schon im Februar 1927 begonnen, nämlich beim „Dampfer ‚Odin‘ II“ (HESS 273), wie aus [FEININGER, 1927a, p.1] hervorgeht:

„Heute habe ich wirklich konzentriert gearbeitet, immer an dem Bilde des ‚einfahrenden Dampfers‘, und eine Kraft der Vision und des Technischen erreicht, wie kaum seit den intensiven Kriegsjahren. Irre ich mich nicht, so steht jetzt schon das Bild lebendig und voller Kraft da, und in einer Weise, die nur auf Grund dieser Kompositionsstufe von 1917 möglich wäre. Die Befreiung von dem nur-Statistischen ist an sich, nach den Werken der letzten 7 Jahren [*sic!*], eine Tat für sich. Es ist eine gänzlich andere Bildform, das weiss ich; aber mich macht es glücklich und zuversichtlich, es erreicht zu haben.“

Der letzte Satz soll sagen, dass das Bild nicht zu seiner aktuellen „Bildform“ gehört: Der Dampfer gehört nicht mehr in die Schaffensphase, die im Jahre 1926 begonnen hatte. Vgl. auch [HESS, 1959, pp. 110–114].

⁸⁵Der Chemiker und Philosoph WILHELM OSTWALD (1853–1932), Chemie-Nobelpreisträger 1909, entwickelte im 1. Weltkrieg ein wissenschaftlich fundiertes Farbsystem mit Hell–Dunkel–Abstufungen für den Deutschen Werkbund, welches 1925 für den Zeichenunterricht in Preußen verboten – weder PAUL KLEE noch FEININGER empfahlen es hierfür (vgl. [FEININGER, 1992, p. 15]) – aber trotzdem noch 1926/27 am Bauhaus in Dessau von OSTWALD selbst, in hohem Alter, in einem Vortragszyklus gelehrt wurde.

⁸⁶[FEININGER, 1927e, p. 1f.].

⁸⁷Außer „Vita Nova“ (HESS 471) und „Kirche von Alt-Treptow“ (HESS 493), die aber kaum Farbe haben und wohl erst in Amerika begonnen wurden.

⁸⁸[https://www.harvardartmuseums.org/collections?worktype\[\]5D=drawing&q=Feininger+Trep](https://www.harvardartmuseums.org/collections?worktype[]5D=drawing&q=Feininger+Trep).

3.6 Alois Schardt, Halle an der Saale und Photographien in der Funktion von Natur-Notizen

3.6.1 Alois Schardt

JULIA und LYONEL FEININGER waren sich darüber einig, dass ALOIS SCHARDT ihre Kunst besser und mehr in ihrem Sinne verstand als irgendein anderer.⁹⁰

Der Kunsthistoriker ALOIS SCHARDT (1889–1955), Sohn eines Landwirts aus Frickhofen im Nassau-Hadamarschen, wurde im Jahre 1917 in Würzburg promoviert und befreundete sich nach dem 1. Weltkrieg mit der Familie Feininger.

Ab 1923 leitete SCHARDT die reformpädagogische *Neue Schule Hellerau*, ein Schulheim im Norden Dresdens, auf das dann beide jüngeren FEININGER-Söhne LAURENCE und LUX eingeschult wurden im Jahre 1924 (als das Bauhaus den Exodus aus Weimar endgültig in Angriff nahm) und auf das LUX dann ein Jahr lang ging, bis zur Schließung der Schule 1925.

SCHARDT wurde 1926 zum Direktor des Städtischen Museums für Kunst und Kunstgewerbe in Halle an der Saale berufen und vermittelte in dieser Funktion 1929 den Auftrag der Stadt Halle für FEININGERS Serie von 11 Ölbildern dieser Stadt.⁹¹

3.6.2 Photographien in der Funktion von Natur-Notizen

Von 1929 an hat FEININGER neben den üblichen gezeichneten Natur-Notizen zusätzlich auch mit eigenen Photographien gearbeitet – vor allem für seine 11 Ölbilder der Stadt Halle an der Saale, die trotz ihrer geringen Zahl und ihrer eigenständigen Art so ungeheuer vielfältig sind.

Auf Basis mehrerer Photographien und Natur-Notizen fertigte er zunächst kleinformatige Kohle-Skizzen an, dann im Atelier in Deep größere Kohle-Kompositionen. Erst auf Grundlage dieser Gesamtheit an Vorarbeiten entstanden dann die berühmten Ölgemälde der Stadt Halle von 1929 bis 1931 in FEININGERS Ateliers in Dessau und im Torturm der Moritzburg in Halle.

Auch dieses Experiment, gezeichnete Natur-Notizen durch Photographien zu ergänzen, klärt die Funktion primärer, realistischer Natur-Notizen im kreativen Prozess. Der Wechsel war für FEININGER sehr anregend, aber die Arbeit mit den Photographien erwies sich als nicht weniger schwierig als die mit den gezeichneten Natur-Notizen, deren Verwendung er nach Abschluss der Halle-Bilder wieder deutlich gegenüber Photographien bevorzugte.

⁸⁹Man kann dies bereits deutlich auf den Holzschnitten der (Gelben) Dorfkirche (verschiedene Hauben und vertikale Ausdehnungen) und der Mellinger Kirche (erhöhte Anzahl der vertikalen Elemente) klar erkennen.

⁹⁰LYONEL FEININGER pflegte auf SCHARDT zu verweisen, wenn er gebeten wurde, seine Kunst zu erklären. JULIA FEININGER [1931] schrieb an LYONEL FEININGER: „was du über schardt schreibst, ist mir aus der seele gesprochen, wir sind uns wohl einig, dass er der einzige mensch ist, zumindest, den wir kennen, der in der weise über kunst denkt, sie betrachtet und fühlt und dementsprechend spricht, wie wir selber.“

⁹¹Vgl. [BÜCHE, 2010a], [HÜNEKE, 2013].

Die gezeichneten Hallenser Natur-Notizen sind wohl bei FEININGERS Reise im Sommer 1931 nach Paris dort verblieben und fanden sich erst gegen Mitte der 1990er Jahre dort fragmentarisch wieder auf. Dies erklärt wohl, warum FEININGER später in Amerika, obwohl er bis in seine letzten Jahre auf seine Zeit in Halle nach wie vor sehnsuchtsvoll zurückblickte, nur sehr wenige Kompositionen nach Hallenser Motiven machte (wiederum nach seinen eigenen, alten Photographien). Von seinen gezeichneten Natur-Notizen aus dem Weimarer Land, Erfurt, Lüneburg und der Ostsee-Küste hingegen wurde er sehr viel häufiger zu Aquarellen oder Ölgemälden angeregt als von seinen Hallenser Photographien.

3.6.3 Die Halle-Bilder

Die Besprechung der Halle-Bilder in [HESS, 1959, pp. 117–123] beruht auf dem damaligen unzureichenden Wissensstand und ist, wohl unter JULIAS Einfluss, überaus negativ:

„Zwei Gründe haben dazu beigetragen, daß diese Bilder die Größe und Weite der Werke des Jahres 1927 nicht erreichten. Die Halle-Bilder waren ‚bestellt‘, sie wurden erwartet, besichtigt und diskutiert. Es war Feiningers erster öffentlicher Auftrag, und er spürte eine ungewohnte Form der Verantwortung. Er bemühte sich, ‚verstanden‘ zu werden. So kam es, daß das Objekt ihn zu einer, für ihn schon überwundenen Naturnähe zog.

Ein weiterer Grund ist darin zu sehen, daß Feininger für die Halle-Kompositionen zum ersten- und letztenmal in seinem Leben Photographien, die er gemacht |₁₂₂ hatte, zur Komposition benützte.“⁹²

Das „letztenmal“ im letzten Satz ist, wie gesagt, falsch. Auch ist lediglich eine hohe Erkennbarkeit der Motive gegeben, aber keine besondere Naturnähe: „Der Dom“ (HESS 339) etwa, wo die Renaissance-Aufbauten mit falschen Fluchtpunkten rechts oberhalb des Bildes den Geist der Gotik Chor-seitig niederdrücken – verstärkt durch die Wahl des Fluchtpunktes der Chor-Aufbauten *unterhalb* dessen der Hauptschiff-Aufbauten – ist ein Meisterwerk, näher am originalen Bauhaus-Konzept „Kathedrale“ als an der Natur, das eine Lanze für den freien Geist der Gotik bricht, dem es dann im „Domchor“ (HESS 335) gelingt, sich von der Renaissance-Bedrückung und der Verriegelung durch den barocken Zweckbau ganz zu befreien. Insgesamt zeigen die großartigen Halle-Gemälde klar, dass Kunst keiner strikten Beschränkung der Mittel bedarf und dass des Künstlers Leid bei der Entstehung eines Werkes keineswegs zu späterer Zielverfehlung führen muss.

Obwohl die wahre Stärke ALOIS SCHARDTs die freie Rede war, hat der in [SCHARDT, 1931a] beschriebene Transformationsprozess von FEININGERS gegenständlichen Photographien zu seinen zumindest für die damalige Öffentlichkeit recht naturfernen Gemälden trotz der negativen Kritik dieser Beschreibung in [HESS, 1959, p.122] durchaus seinen Wert, nicht nur für das breitere Publikum damals, sondern auch heute noch für das *dynamische* Erfassen von FEININGERS Bildfindungsprozessen.

Eine objektive und nunmehr wohl auch abschließende Bewertung dieses insgesamt so gelungenen Hallenser Photographien-Experiments findet sich in [BÜCHE, 2010a] – unter Berücksichtigung der neuesten Werkfunde und den aus diesen gewonnenen Erkenntnissen.

⁹²[HESS, 1959, p.121f.].

3.7 Datierungen und die Regel der Betitelung

Wie wir in den §§ 3.1–3.6 ausführlich besprochen haben, führte für LYONEL FEININGER der Weg zum ausgearbeiteten Bild grundsätzlich nur über seine bei der direkten Begegnung mit dem Motiv in tiefster Seele empfundenen Gemütszustände und über seine oft lange Zeit später auftretenden, sehnsuchtsvollen Erinnerungen an diese Gemütszustände – Erinnerungen, die er typischerweise durch das Heraussuchen und Betrachten der einst direkt vor dem Motiv angefertigten Natur-Notizen zu beschwören pflegte.

Während er seine Natur-Notizen meist am Entstehungstage – auf den Tag genau – auf der Vorderseite datierte und dort auch eine Bezeichnung für die dargestellten Objekte schriftlich vermerkte, tragen die Ölbilder, wenn die Signatur kein Jahr der Fertigstellung mit sich führt, bestenfalls das *ungefähre Jahr der Entstehung* auf der Rückseite, und in seltenen Fällen dort auch einen Titel. Hierbei wurden dann Jahr und Titel oft erst etliche Jahre nach der Fertigstellung und nicht immer von FEININGER selbst nachgetragen.

Gemäß der Logik dieser Arbeitsweise ist dann auch der Titel einer jeden seiner Atelier-Kompositionen *in der Regel* der Titel der herangezogenen Natur-Notizen; also etwa eine Bezeichnung der auf den jeweiligen Natur-Notizen schriftlich vermerkten und in gegenständlicher Darstellung eingefangenen Objekte – etwa des jeweiligen Ortes, Bauwerkes, Schiffes oder Wolkengebildes.

Unter den Bauwerken – denen ja hier unser Hauptaugenmerk gelten wird – gibt es von dieser *Regel* der Betitelung der Atelier-Kompositionen nur wenige Ausnahmen. Bei diesen springen vor allem vier Titel ins Auge. Nach dem Datum des ersten Werkes unter dem jeweiligen Werkgruppen-Titel geordnet, sind dies die Folgenden:

„**Brücke**“: Dies ist der vielleicht nicht von FEININGER selbst stammende Titel von acht⁹³ Ölbildern FEININGERS, die nach den Natur-Notizen „Brücke in Ober-Weimar“ heißen müssten, denn die Brücke über die Ilm in Oberweimar⁹⁴ ist fast immer das Urmotiv der Bilder FEININGERS, auf denen eine Brücke sichtbar einen Fluss überspannt.⁹⁵

„**Kirche über Stadt**“: Dies ist nur der Titel von einem Ölbild FEININGERS, für dessen Urmotiv von uns bereits in § 3.5 wohl erstmals ein Vorschlag gemacht worden ist.

„**Hohe Häuser**“: Dies ist der Titel einer Werkgruppe von allein vier Ölbildern und etlichen Kompositionen FEININGERS in Tusche, Kohle und Aquarellfarben, deren Urmotive wohl sämtlich in Paris zu finden sind, wie wir in § 6 erläutern werden.

„**Gelbe Dorfkirche**“: Dieser Titel von drei Holzschnitten und drei Ölbildern FEININGERS gibt bis heute Rätsel auf, mit denen wir uns in § 7 befassen werden.

In all diesen vier Fällen darf man vermuten, dass diese von der *Regel* abweichenden, bezogen auf die Gesamtheit seiner Gemälde relativ unspezifischen Titel – seien sie nun von FEININGER selbst vergeben worden oder nicht – sich auch aufgrund der relativ geringen Wiedererkennbarkeit der jeweiligen Motive durchgesetzt haben.

⁹³Diese Ölgemälde werden – mit zwei Abweichungen – üblicherweise als „Brücke“ mit nachstehender laufender Nummer bezeichnet. Nach Entstehungsjahr und HESS-Nummer geordnet, mit vorangestellter laufender Nummer (bzw. dem abweichenden Titel), handelt es sich um die folgenden Werke: 0/1912/75, I/1913/100, „Auf der Brücke“/1913/111, II/1915/127, III/1917/174 (im Gegensatz zur recht farbigen und hellen Abbildung in [FINCKH, 2006, p. 137] und in [MOELLER, 2021, no. 184] ist dieses Bild im Museum Ludwig in Köln, wo es im Original links neben dem hell-farbigen und sehr breiten „Türme über der Stadt (Halle)“ (HESS 341) von 1931 hängt, fast ausschließlich von BRAQUES erdig-dunklem Braun erfüllt und wirkt deshalb trotz der konsequenten kubistischen Gestaltung und der „Vollkommenheit im Aufbau“ [HESS, 1959, p. 81] sehr trist, starr und kriegsdepressiv), IV/1918/191, V/1919/193, „Old Stone Bridge“/1943/ 440. Von FEININGER selbst stammt wohl nur der Titel „Brücke von Weimar“ für „Brücke IV“. Während „Brücke I–V“ und „Old Stone Bridge“ die Brücke nur von der Seite zeigen, kann man auf „Brücke 0“ zusätzlich auch die Oberseite sehen; auf „Auf der Brücke“ sieht man nur die Oberseite.

⁹⁴Die Ilm-Brücke in Oberweimar ist heute von Mauern und Bewuchs so umstellt, dass man sie ohne Kanu ausschließlich noch von oben sehen kann, und wirkt daher als eine Hauptstation des Feininger-Radwegs des „Weimarer Land Tourismus e.V.“ geradezu grotesk: Selbst in den Photographien der Informationsmappen zum Radweg ist diese Brücke nur von oben zu sehen, während FEININGER sie doch meist von der Seite dargestellt hat. Zwar gibt es ein FEININGER-Gemälde, das nur die Oberseite der Brücke zeigt (vgl. „Auf der Brücke“/1913/111 in Note 93), aber auch diesbezüglich hilft ein Besuch heutzutage in Bezug auf FEININGERS Motiv nicht weiter: Denn die markanten Stützen der Seitenmauern zur Fahrbahn hin sind längst dem Kraftfahrzeug-Verkehr geopfert, der dort heute in alternierender Einbahn-Ampelschaltung über die Brücke hinweg rast – dicht am Gravitationslimit, das durch eine Entschärfung des früher wohl markanteren Mittelknicks erhöht wurde. Aufgrund der Beseitigung dieser beiden markantesten Merkmale der Oberseite der Brücke, die schon im Sinne einer dringend notwendigen Verkehrsberuhigung wieder hergestellt werden müssten, kann heutzutage keinerlei Bezug zu FEININGERS Motiv mehr hergestellt werden.

⁹⁵Die Ausnahme von „Brücke in Ober-Weimar“ als prävalentem Urmotiv von FEININGERS Bildern von Brücken, die sichtbar einen Fluss überqueren, bildet (neben der Brücke über die Rega vor der Treptower Kirche) eine weitere Ilm-Brücke, 2 km Ilm-abwärts gelegen, also bereits in Weimar selbst. Diese weitere Brücke verbindet seit Mitte des 17. Jahrhunderts das damals gerade neu erbaute, im 30-jährigen Krieg niedergebrannte Stadtschloss, das (Ende des 18. Jahrhunderts erneut niedergebrannt und unter GOETHEs Leitung wiederaufgebaut) noch heute an ihrer Westseite steht, mit dem nicht mehr vorhandenen Wege-Stern des Parks an der Ilm auf ihrer Ostseite. Daher wird diese Brücke meist – historisch korrekt – „Sternbrücke“ genannt, aber auch – faktisch korrekt – „Schlossbrücke“. Aufgrund einer ovalen Aussparung in jedem ihrer drei Brückenpfeiler und ihrer fast ganz ungewölbten Fahrbahn ist die Sternbrücke mit der Oberweimarer Brücke eigentlich nicht zu verwechseln. Manchmal aber gelingt dies dann eben doch, etwa in [ANON, 2018, p. 7], wo neben zwei Natur-Notizen und einer heutigen Photographie von der Sternbrücke auch die Oberweimarer Brücke auf mindestens zwei Natur-Notizen mit der Bezeichnung „Sternbrücke, Weimar“ abgebildet ist.

FEININGERS Bild einer Brücke, die einen hingegen nicht sichtbaren Fluss überquert, ist das Ölgemälde vom Uferbogen der *Pont Neuf* in Paris (HESS 5) von 1907, vgl. etwa [MOELLER, 2021].

4 Feiningers „Kubismus“

In diesem letzten der vorbereitenden Kapitel kommt es nun darauf an, ein wenig davon zu begreifen, was FEININGERS *aufbauenden* „Kubismus“ vom *brechenden, eigentlichen Kubismus* von PABLO PICASSO und GEORGES BRAQUE unterscheidet.

4.1 Feiningers Begegnung mit dem Kubismus

Heute mag es verwunderlich scheinen, dass FEININGER dem Kubismus *nicht vor dem Jahre 1911* begegnet ist – weder in Kunstwerken noch als Bezeichnung. Bei der Erstbegegnung spielen zwei Ausstellungen eine Rolle: bekanntlich der *Salon des Indépendants* in Paris – und vielleicht auch schon eine Ausstellung PAUL CASSIRERS in Berlin ein paar Monate zuvor.

Sowohl LYONEL als auch JULIA FEININGER stellten in den Jahren 1911 und 1912 im 27. und 28. *Salon des Indépendants* eigene Bilder aus:⁹⁶ Zum 27. *Salon des Indépendants*, an dem sie mit jeweils sechs Gemälden⁹⁷ beteiligt waren und der vom 21. April bis zum 13. Juni 1911 geöffnet war;⁹⁸ reisten sie zusammen⁹⁹ Ende des Monats April¹⁰⁰ an. JULIA fuhr am 9. Mai¹⁰¹ wieder nach Berlin, während LYONEL erst am 16. Mai¹⁰² morgens dorthin abreiste.

⁹⁶Vgl. [SOCIÉTÉ DES ARTISTES INDÉPENDANTS, 1911, p.154] und [MONNERET, 2000, p. 357, r.], wo sich JULIA nur unter dem Namen „Julie Feininger“ findet. Auch KANDINSKY stellte hier in diesen Jahren (sowie 1907 und 1908) aus, vgl. [MONNERET, 2000, p.188]. In den Jahren 1911–1913 fand diese Ausstellung der *Société des Artistes Indépendants*, die seit 1884 fast jedes Jahr einmal in Paris stattgefunden hat, in den *Baraquements du Quai d'Orsay, au Pont de l'Alma*, statt; vgl. [MONNERET, 2000, p.137].

⁹⁷Laut [SOCIÉTÉ DES ARTISTES INDÉPENDANTS, 1911, p.154] wurden beim 27. *Salon* ausgestellt:

LYONEL FEININGER (Jahr/HES-NO./Katalog-No./Titel): 1909/44/2179/„*Le pont vert*“ („[Grüne Brücke I]“), 1909/48/2180/„*Longueil*“ (*sic!*, Longueil, Normandie), 1910/50/2182/„*Les vélocipédistes*“ („[Draisinenfahrer]“), 1910/51/2183/„*Fin de Séance*“, 1910/52/2178/„*Emeute*“ („[Große Revolution]“), 1910/53/2181/„*La locomotive ancienne*“ („[Alte amerikanische Lokomotive I]“).

JULIA FEININGER (Katalog-No./Titel): 2184/„*Cocha*“, 2185/„*Théâtre*“, 2186/„*Valéry Marneffe*“, 2187/„*Carnevale*“, 2188/„*Bar*“, 2189/„*Parc*“.

⁹⁸Vgl. [MONNERET, 2000, p.137].

⁹⁹Vgl. [FAASS, 1999b, p. 35, § 3.1, Absatz 1], wonach sie im Hôtel des États-Unis, 135 Boulevard du Montparnasse (vgl. auch Kuvert von [FEININGER, 1911f]) unterkamen, wo heute kein Hotel mehr betrieben wird.

¹⁰⁰Am 2. Mai bereits fertigte LYONEL FEININGER eine kolorierte Natur-Notiz von der *Pont du Carrousel*, mit Blick gen Nordwesten auf den Louvre vom Standpunkt auf dem linken Ufer (ein paar Meter näher an der Brücke als GOGH für sein Gemälde von 1886); vgl. [DEUHLER, 1992, No. 55; pp. 98, 118]. Die pittoreske und markante Stahlbrücke GOGH und FEININGERS ist heute freilich längst durch eine aus Beton ersetzt.

¹⁰¹Vom 9. Mai abends gibt es schon eine Postkarte LYONELS aus Paris an JULIA in Berlin, deren Aufenthalt noch in Bonn vermutet wird, auf der Reise von Paris über Köln und Bonn nach Berlin, vgl. [FEININGER, 1911a].

¹⁰²Die mit blauem Kopierstift auf den 17. Mai datierte Postkarte [FEININGER, 1911d] trägt einen Pariser Poststempel vom 14. Mai. FEININGER schreibt hier an JULIA: „but I expect now to leave here on Tuesday or Wednesday, early in the morning, so as to arrive at about 1 o'clock at night. I have the keys.“ Die letzte Post FEININGERS aus Paris an JULIA ist [FEININGER, 1911f] vom 15. Mai („Ich schreibe Dir jetzt zum letzten Male“, in der er sich für den 17. Mai („Mittwoch gegen $\frac{1}{2}$ 1 Uhr nachts“) zu Hause („in Z.“; also in Zehlendorf bei Berlin) ankündigt.

Obwohl die radikalen Kubismus-Formen von PICASSO und BRAQUE im 27. *Salon des Indépendants* fehlten, führte die Aufregung über die in diesem Jahr alle in einem Saal (No. 41) versammelten kubistischen Werke zur ersten Popularisierung des Kubismus: Dort fand sich, neben Werken kubistischer Reduktion mit ungebrochen abbildlichem Verhältnis zum Gegenständlichen von METZINGER, GLEIZES, LE FAUCONNIER und LÉGER, vor allem auch ein den Eiffelturm aus allen Richtungen nebeneinander, *gebrochen* abbildendes Ölbild von ROBERT DELAUNAY.¹⁰³ Den Kubismus von PICASSO und BRAQUE hatte FEININGER vielleicht bereits Anfang des Jahres 1911 in Berlin gesehen, in PAUL CASSIRERS heftig beförderter Übernahme der II. Ausstellung der Neuen Künstler-Vereinigung München (Sept. 1910). Unabhängig hiervon war die intensive Begegnung mit kubistischen Werken von PICASSO und BRAQUE für die FEININGERS ganz und gar unvermeidlich auf ihrer Paris-Reise von 1911, auf der sie auch wieder mit ROBERT DELAUNAY zusammentrafen.¹⁰⁴

4.2 Feiningers Formbegriff und sein „Kubismus“

FEININGER wollte die Impression in Form bringen. Hierbei darf die Form keineswegs als die Naturform verstanden werden, sondern als die innere, wahre Form in der Sehnsucht des Künstlers. So heißt es weiter unten im zweiten Teil des Briefes an KUBIN von 1913, dessen Anfang wir bereits in § 3.2 zitiert haben und der gut zwei Wochen später wieder aufgenommen, abgeschlossen und abgesandt wurde (8. Feb. 1913):

„Sie berühren in Ihrem Letzten [Brief] das Thema: ‚Kubismus‘.¹⁰⁵ Wir wollen es bei der Benennung belassen, wenn sie auch unzureichend ist, und mir überhaupt jeder ‚ismus‘ ein Greuel – aber es ist richtig, was Sie darüber sagen, und für mich giebt es nichts was ohne *Form* (Nicht etwa imitierte Naturform!) bestehen kann.

¹⁰³PICASSO stellte nie im *Salon des Indépendants* aus. BRAQUE stellte 1911 hier nicht aus, vgl. [MONNERET, 2000, p.155f.]. In [MONNERET, 2000, pp.166] fehlt die Listung von ROBERT DELAUNAY für den *Salon des Indépendants* von 1911; in [SOCIÉTÉ DES ARTISTES INDÉPENDANTS, 1911, pp.122] ist unter den Nummern 1705–1707 jedoch dreimal der Platzhalter-Titel „Paysage Paris“ gelistet; nach [GRAUTOFF, 1911, p. 433] hat DELAUNAY hier 1911 definitiv „La Tour Eiffel“ (1910) ausgestellt. Nach [BOHN, 1997, p. 77] handelt es sich zweifellos um diejenige Version, die 1945 in Berlin verbrannte, nachdem BERNHARD KOEHLER sie aus einer Ausstellung heraus (Blauer Reiter in der Berliner Sturm-Galerie) im März 1912 gekauft hatte.

MARCEL DUCHAMP hingegen stellte 3 Bilder im *Salon des Indépendants* von 1911 aus, in welchen aber von seiner sich ab 1911 vollziehenden Hinwendung zum Futurismus und Kubismus eigentlich noch nichts erkennbar ist, vgl. [SOCIÉTÉ DES ARTISTES INDÉPENDANTS, 1911, p.139], [MONNERET, 2000, p.173].

In dem Fauvisten-Saal, in dem MATISSE mit seinen zwei Gemälden für die 1911er Ausstellung vertreten war (*L’Espagnole*, *Gitanne*, vgl. [MONNERET, 2000, p. 206]), hingen auch die sechs Bilder LYONEL FEININGERS, vgl. Note 97. Als MATISSE eines seiner Bilder zum Überarbeiteten wegnahm, soll er gesagt haben, dass es sonst nicht neben FEININGERS „*Le pont vert*“ bestehen könne, vgl. [TELLER, 1917, p. xxvi].

¹⁰⁴Laut [HESS, 1973, p.18] gab es schon 1906 ein erstes Treffen von LYONEL FEININGER mit DELAUNAY, den die FEININGERS dann 1911 wohl auch zusammen mit dessen Ehefrau SONIA trafen (Heirat Nov.1910).

¹⁰⁵Dies bezieht sich auf einen Absatz in KUBINS Brief [1913]: „Schade, dass Sie Pascins Sachen in der Secession nicht sahen. Ob er wohl weiter kommt? er ist oft riesig fein. – Obgleich ich selbst nicht viel davon verstehe, interessiert mich der Kubismus ganz kolossal, – Ich sah schon prachtvolle Sachen darin. – Aber Muth gehört dazu – auf diesem halsbrecherischen kühnen System zu bleiben. Muth und Weitblick.“

Ich wünschte schon wegen dieses einen (Haupt-)Themas sehnlich mit Ihnen mich zu unterhalten und habe immer noch die Hoffnung nicht aufgegeben, dass Sie hierher kommen werden. ‚Kubismus‘ ist auch in Ihrer Arbeit sehr stark drin, ohne ihn wären Ihre Bilder nicht so zauberhaft luminös; ich könnte ebensowenig wie Sie zur rein Abstracten Form greifen – denn dann hört alles Fortschreiten auf – aber der in Form gebrachte Impressionismus ist wohl das, was wir erreichen wollen. Man braucht nur das Auge zu verfeinern, sich *intensiv* mit Lichtproblemen, Problemen des Volumens, von Licht und Farbe zu beschäftigen, dann sieht man ein, dass das Gesetz der Natur ebenso streng ist wie irgend ein mathematisches Gesetz das wir Menschen aufstellen können.¹⁰⁶ Ist es nicht komisch, dass solche Künstler dann hierorts mit Verachtung oder Misstrauen betrachtet werden, weil sie *denken*? Gerade im vielgerühmten Lande der Denker! Aber der Deutsche hat keine Form, im Grunde[,] und ist allgemein wenig gestaltungsfähig.“¹⁰⁷

Mehr zu seinem Formverständnis schreibt FEININGER vier Jahre später an den Kunstkritiker PAUL WESTHEIM (14. März 1917):

„Wir leben ständig in der Sehnsucht, und von *außen* her kann keine Erlösung davon kommen, sondern nur die *Anregung* zur Gestalt. Die *Natur* ist unser aller unerschöpfliche Schatzkammer der Form, aber *vor* ihr sind die meisten von uns zur Gestaltung der letztgültigen *Bildform* unfähig. Es bleibt stets ein Rest von rationalistischer Wiedergabe an so einem, vor der Natur gestalteten Bilde hängen, den zu überwinden unsere erste Aufgabe ist; denn wir haben die *innere* Vision, die eigene, unbeeinflusste *letzte* Form für unseren Sehnsuchtsausdruck zu suchen und zu geben. Keine ungefähre Form; niemals eine andere als die *letzte*, die wir *fähig* sind, zu erschaffen. Nach dieser Fähigkeit allein ist, für meinen Begriff, der Künstler zu bewerten. Alles *Beiwerk*, ‚Reiz‘ der Darstellung, ‚Manier‘, fällt gegen das Gelingen des einzigen Erfordernisses fort. Seit viel zu langer Zeit hatte die Malerei ihre Aufgabe darin erblickt, ‚reizvoll‘ zu sein, ‚bestechend‘, wenn Sie wollen. Sie ist aber keine ‚Unterhaltung‘, sondern *letztes Ziel* zum vertieften *Ausdruck*; mein künstlerischer Fanatismus erstreckt sich auf dieses Ziel, alles andere ist gleichgültig.“¹⁰⁸

Für eine besonders aufschlussreiche Erläuterung von FEININGERS Beziehung zum Kubismus und seinen Natur-Notizen sei hier auf den englischsprachigen, ersten Aufsatz von LUX FEININGER über seinen Vater zurückgegriffen, der kurz vor dessen Tod mit dessen Beratung und Billigung entstand und bald danach als einziger Artikel einer ganzen Ausgabe der Zeitschrift *Chrysalis* unter dem Titel „*Two Painters: Lyonel and Lux Feininger*“ anlässlich eines Vortrages¹⁰⁹ von LUX auf einer Doppelausstellung von Vater und Sohn erschien. Für uns speziell relevant ist der folgende, drei Absätze lange Text hieraus:¹¹⁰

¹⁰⁶Zur Interpretation dieses Satzes siehe auch [PETERS, 2006].

¹⁰⁷[FEININGER, 1913a].

¹⁰⁸[FEININGER, 1917, 1. Absatz].

¹⁰⁹[FEININGER, 1956].

¹¹⁰[FEININGER, 1956, p. 5f.].

„Intimately connected with this background [as an illustrator and cartoonist] is the lifelong habit of the rapid pencil sketch, ‘thumbnail-sketch’¹¹¹ as Lyonel Feininger called it. From his earliest days through the 1930s, a vast storehouse of nature studies was built up, from which the artist drew until the time of his death. His method of composing consisted of the re-casting and re-drawing of a given composition, abandoning it and then taking it up again a day or a year or twenty-five years after, in any and all of the media: charcoal, pen and ink, pen and wash, watercolor, oil; to which may be added, for a period ranging from the beginning¹¹² of the First World War to the early 20s, the medium of the woodblock print. I heard my father say that the initial nature transcription of the first sketch must be re-worked ‘so that its own mother would not recognize it’. In other words, compositional considerations prevail throughout. One of the key words to his approach, his attitude toward nature–art relations, was ‘translation’. The terms of nature had to be translated into the language of the artist’s own lifelong making.

This language was still being evolved, until the morning of his death in his 85th year, a sign of the fantastic vitality of this work. Considering Lyonel Feininger’s enormous inventiveness and sensitivity to color, it surely was interesting to hear him state, regarding his own work, that form, rather than color, had been the determinant in his approach. That is to say, form was what he was striving for; his knowledge of color was one of his tools. Analogous to this, I believe, was the relative unimportance that representation of objects, as such, had for him from the beginning. Knowing that he could draw and render with photographic accuracy, the representation of objects in terms of impressionistic light and shade was no challenge to him. His early ideal of painting, before he set brush to canvas himself, was a distinctly two-dimensional organization of the picture space; he expressed it in his admiration for certain images he saw in a shooting gallery, I forgot whether in Germany or in France. ‘Schießbuden-Bilder’ he wanted to paint — a statement sometimes misquoted.

Concerning the main aspect of his visual terms — the geometrical plane — Lyonel Feininger did not consider himself indebted to the cubists at all. The designation of cubism was loosely and, as we now know, sloppily |6 applied in German contemporary criticism of the first twenty-five years of the century. Indeed, the first indications of his own sign language appeared before the formulation of the cubist ideals in Paris. I should rather incline to the idea of a parallel development (in some principal features, such as the interpenetration of crystalline forms in invertible perspective, strikingly alike) with different aims. Lyonel Feininger’s aim was a deeper, more searching presentation of landscape, figure, and architecture than the conventional means of linear and atmospheric perspective offered; but he was never interested in breaking up form. His forms are not broken up; they are, rather, built up. What we see, to continue the metaphor, are the joints of component parts; not fracture lines of a cracking structure. The geometrical plane (for the most part rectilinear, although there are important compositions in circular and spiralling forms, whether pure or derived) is the unifying factor in his compositions; carrier of formal and color ideas both.¹¹³

Die Ausgabe der Zeitschrift mit diesem Artikel ist leider inzwischen wohl auch aus den letzten öffentlichen Bibliotheken der Welt verschwunden.¹¹⁴ Wir bedauern dies zutiefst, nicht nur weil dieser Artikel der am sorgfältigsten ausgearbeitete und für uns inhaltlich wichtigste Aufsatz von LUX FEININGER über seinen Vater ist, sondern insbesondere auch, weil er bisher viel zu wenig beachtet – geschweige denn zitiert – worden ist. Diese Missachtung ist insbesondere in Bezug auf FEININGERS „Kubismus“ augenfällig. Die im Zitat enthaltenen, diesbezüglichen Bemerkungen LUX FEININGERS hierzu – *nicht zerstörend*, sondern aufbauend! – werden in vielen Publikationen ignoriert: Ausgehend von [HESS, 1959, p. 59] wird FEININGERS „Kubismus“ regelmäßig mit den Wörtern „Zerbrechen“, „Zerstörungsprozess“, „Zerlegung“, „zerreißt“ und „Verwüstung“ charakterisiert.

4.3 Kubismusbegriffe von Martin Faass und den Feininger

Eine weitere Form der Ignoranz gegenüber dem in § 4.2 zuletzt zitierten englischen Aufsatz findet sich in dem umfangreichsten Werk über FEININGERS „Kubismus“ [FAASS, 1999b], wo diese grundlegende englischsprachige Publikation LUX FEININGERS im sonst recht umfangreichen Literaturverzeichnis gar nicht erscheint. In dieser Dissertation erweitert MARTIN FAASS den Umfang des historisch gewachsenen Begriffs „Kubismus“ wie folgt:

„Der Kubismus dagegen vollzieht einen radikalen Bruch mit dem bisherigen Kunstschaffen. Er realisiert Gestaltungsmomente, die als Zusätze, Störungen oder Brüche aus der abbildlichen Organisation des Bildganzen herausfallen, Gliederungskanten etwa, die in gerader Linie die Komposition durchschneiden, oder Lücken im Umriss der Gegenstände. Diese für die Kunst des Kubismus typischen Gestaltungsmomente lassen sich als *Negation von Abbildung* verstehen, dem Gedanken folgend, daß sich alles Unpassende im Widerspruch auf das System bezieht, das es durchbricht. Daher ist die Grundform des kubistischen Bildes die Konfrontation von Abbildung mit ihrer Negation.“¹¹⁵

Dieser intensional definierte Begriff ist sinnvoll und subsumiert den historischen gewachsenen Begriff des Kubismus. Doch ist er vielleicht etwas zu groß – und dies bereits, wenn man ihn allein auf FEININGERS Werke anwendet. Er umfasst nämlich die nachfolgend beschriebenen, frühen Werke FEININGERS, die sich nicht im allgemeinen Konsens als kubistisch bezeichnen lassen.

¹¹¹FEININGERS *thumbnail-sketches* (Miniatur-Skizzen; wörtlich: Daumennagel-Skizzen) sind natürlich nichts anderes als seine Natur-Notizen.

¹¹²Von Holzschnitten LYONEL FEININGERS vor dem *letzten* Jahre des 1. Weltkrieges ist uns nichts bekannt; FEININGER hat also wohl erst im Jahre 1918 (oder gegen Ende 1917) mit seinen Holzschnitten begonnen, nicht jedoch im Jahre 1914.

¹¹³[FEININGER, 1956, p. 5f.].

¹¹⁴Im Jahre 2020 ist die Zeitschrift *Chrysalis* zwar noch in der Univ. Albany (NY) gelistet, aber leider nicht mehr auffindbar. Der zitierte Artikel konnte von CLAUS-PETER WIRTH weltweit nicht mehr in öffentlichen Bibliotheken aufgefunden werden, aber es existiert noch ein Exemplar in seiner Privatbibliothek.

¹¹⁵[FAASS, 1999b, p.14f.].

Schon einige figürliche Ölgemälde FEININGERS von 1908 und 1909 fallen unter diesen Begriff: in „Zeitungsleser I“ (HESS 34) von 1908 und „Carnevale“ (HESS 39) von 1909 finden sich nicht nur Karikaturen und perspektivische Übersteigerungen, sondern auch den Abbildungscharakter negierende Perspektivbrüche. Noch klarer sind die zahlreichen Perspektivbrüche in der aquarellierten Tuschzeichnung „The Disparagers“ vom Sommer 1911,¹¹⁶ und zwar nicht nur in der Darstellung und Positionierung der menschlichen Figuren, sondern allein schon in der das ganze Bild überspannenden Brücke. Diese Brücke ist auf ihrer Oberseite in Aufsicht, aber unter ihren Bögen in Untersicht zu sehen, also *gebrochen* dargestellt. Außerdem ist der Fluchtpunkt der Brücke rechts vom Bild ein falscher; denn der Zug zeigt uns die Rückseiten seiner Wagons und entfernt sich somit vom Betrachter nach links. Wenn der Betrachter von links nach rechts über die Zeichnung schaut, *springt* die Untersicht der Bögen in seiner Bildwahrnehmung plötzlich von der Annahme eines *echten* Fluchtpunktes rechts vom Bild zur Erkenntnis, dass dieser ein falscher sein muss; denn erst ab der Mitte des Bildes macht die Durchsicht auf den blauen Himmel klar, daß man bei der Untersicht auf die Bögen nicht auf die *linke* Innenseite jedes Pfeilers schaut, sondern auf die rechte. Dieses vielzählige Auftreten verschiedenartigster Brechungen der Abbildungsfunktion macht diese Zeichnung zu einem der durchtriebensten Werke FEININGERS; was er selbst wohl als „most cunning“ bezeichnet hätte. Ein Vierteljahr später hat FEININGER das gleiche Motiv mit gleichem Titel als einfarbige Radierung ausgeführt (PRASSE E38), welche (wie all seine Radierungen) *seitenverkehrt* ist, so dass der Betrachter von rechts nach links über die Radierung schauen muss, um den beschriebenen Sprung zu erleben.

Von diesen drei genannten Werken ist nur „The Disparagers“ *nach* der Reise des Ehepaars Feininger im Mai 1911 nach Paris entstanden, bei der LYONEL FEININGER seine erste entscheidende Begegnung mit dem französischen Kubismus hatte.¹¹⁷ Da 1911 Alternativen fehlen¹¹⁸ und „The Disparagers“ *sehr bald* nach dieser Reise entstand, muss man diese Zeichnung als FEININGERS erste *bewusste* Auseinandersetzung mit dem Kubismus ansehen; und zwar in dem Sinne, dass er nun *wusste*, dass es – neben den ersten Anzeichen seiner eigenen Zeichensprache (vgl. „first indications of his own sign language“ im letzten Absatz des letzten Zitates in § 4.2) in den oben genannten Ölgemälden von 1908 und 1909 – bereits eine parallele Entwicklung („parallel development“ *ibid.*) namens „Kubismus“ gab.

Unterstellt man der Argumentation LUX FEININGERS über das geistige Primat in Sachen Kubismus im letzten Absatz des letzten Zitates in § 4.2 Lauterkeit, so kann man schließen, dass er eine größere Zahl der frühen Werke seines Vaters als in ihrer Art dem französischen Kubismus verwandt angesehen hat – und insbesondere dann wohl auch die

¹¹⁶ „The Disparagers“, 242mm×314mm, „SUNDAY, July 16th, 1911“, Museum of Modern Art (MoMA), New York. Vgl. [LUCKHARDT & FAASS, 1998, p. 64] oder <https://www.moma.org/media/W1siZiIsIjExNTU5OCJdLFsicCIIsImNvbZlcnQiLCItcXVhbG10eSA5MCAtcMvZaXplIDlwMDB4MTQOMFxm1MDAzZSjDjXQ.jpg?sha=9d0e33146b4012db>.

„The Disparagers“ heißt wörtlich „Die Herabsetzer“ (der Perspektiven?) oder „Die Höhnenden“. Einige Abzüge der Radierung sollen laut [LUCKHARDT & FAASS, 1998, p. 209 l.o.] von FEININGER zusätzlich mit „Die Ausgestoßenen“ (aus den Perspektiven herausgestoßen?) betitelt worden sein, was sowohl wegen der falschen Übersetzung als auch wegen des „ß“ seltsam erscheint und von uns bisher nicht verifiziert werden konnte.

¹¹⁷Vgl. § 4.1.

¹¹⁸An Ölbildern kommt als Auseinandersetzung mit dem Kubismus 1911 nur „Les Masques“ (HESS 63, Aquädukt von Arcueil hinter gelben Häusern) in Frage, was aber nicht wesentlich weiter geht als die oben erwähnten (HESS 34), (HESS 39) und daher wohl noch vor der Paris-Reise 1911 entstanden sein dürfte, basierend auf den Natur-Notizen vom Okt. 1906 (wie auch schon „[Arcueil I]“ von 1907 (HESS 24)), nicht denen vom Mai 1911.

drei gerade genannten Werke, die ja weder heute im allgemeinen Konsens als kubistisch durchgehen dürften, noch vor dem 1. Weltkrieg als kubistisch bezeichnet worden wären.

Die Werke seines Vaters, die LUX FEININGER als kubistisch ansah, könnten damit genau diejenigen sein, welche unter den erweiterten, intensionalen Kubismusbegriff von MARTIN FAASS fallen, womit sich dieser dann extensional bewährt hätte. Nur für den Fall, dass die Extensionen dieser Begriffe doch nicht identisch sein sollten, ist zu beachten, dass der Kubismusbegriff LUX FEININGERS und der Begriff, den sein Vater mit „mein ‚Kubismus‘“ bezeichnete, hier für uns relevant sind, nicht jedoch die etwaigen Abweichungen zum Kubismusbegriff von MARTIN FAASS. In jedem Falle aber muss man die Erweiterung und intensionale Definition des Kubismusbegriffes in [FAASS, 1999b, p.14f.] als sehr gelungen bezeichnen.

4.4 Feininger kein Kubist? Oder doch der Ur-Kubist?

Da der Aufsatz LUX FEININGERS, dem das Zitat in § 4.2 entnommen wurde, mit Beratung und Billigung seines Vaters entstanden ist, dürfen wir aufgrund der großen Vertrautheit, die die beiden auch in künstlerischen Fachfragen miteinander hatten, davon ausgehen, dass ihre Kubismusbegriffe zumindest in Bezug auf die Werke des Vaters extensional identisch waren. Unter dieser Annahme ergibt sich nun eine wahrscheinliche Antwort auf die Frage, warum der Vater sich seit 1911 gegen die Vereinnahmung seiner Kunst unter die Bezeichnung „Kubismus“ immer dann zur Wehr gesetzt hat, wenn sie unmodifiziert französisch verwendet wurde: Er sah seinen „Kubismus“ als eine Weiterentwicklung seiner eigenen, primären Form- und Zeichen-Sprache unter dem Einfluss seiner Begegnung mit dem französischen Kubismus, nicht jedoch als eine ab 1911 entwickelte Variante des französischen Kubismus von PICASSO und BRAQUE. Deshalb hat er dann auch immer wieder seine transformierende, aufbauende Suche nach der inneren Form betont, die ja den Intensionen des französischen Kubismus zuwiderlief. Fünf Jahre nach der Paris-Reise des Ehepaares FEININGER im Mai 1911 beschreibt LYONEL FEININGER das so (Brief an KUBIN, 28. Sept. 1916):

„Mit einem Male, es war Frühjahr 1911, auf einem 3-wöchigen Besuche in Paris, ging mir das Licht auf. Der ‚Kubismus‘! Die *Form* will ich lieber sagen, zu der der Kubismus der *Richtweg* war. Hinterher war es erstaunlich, wie ich entdecken konnte, wie ich seit Jahren bereits auf dem Wege dahin gewesen war! in ganz alten Zeichnungen, von vor *12–14 Jahren* und auch im Grunde, in einzelnen ‚allzukühnen‘ Kompositionen von vor *20 und mehr Jahren!* ist der Kubismus glatt nachweisbar.¹¹⁹ Nur, in 1911 *sah* ich zum ersten Male, *hörte* ich zum ersten Male, dass es so etwas gäbe!“¹²⁰

Dieser Vortrag ist kohärent und glaubhaft und so haben wir hier keinen Anlass, uns die sehr schwierig zu beantwortende Frage¹²¹ zu stellen, ob FEININGER tatsächlich bereits vor 1911 auf dem Wege zu einer Form des Kubismus gewesen sei oder ob es sich bei dieser Darstellung um eine Selbstschuttfunktion in Sachen seiner eigenen Originalität handle.¹²²

In jedem Falle aber ist evident, dass FEININGER spätestens bei seiner Konfrontation mit dem Kubismus Anfang Mai 1911 in Paris begriffen hatte, dass der Kubismus in gewisser Weise sein eigener Weg sei; denn er schreibt aus Paris an seine, eine Woche früher nach Berlin zurückgekehrte Frau JULIA (14. Mai 1911):

„Wie freue ich mich auf unser geliebtes Heringsdorf; ich bin recht erholungsbedürftig und gerade die Arbeit[,] die mich treibt und rege hält, reibt mich Nachts auf, ein Zeichen dafür[,] dass ich nervös bin. Ich träume constant von Notizen machen, und muss dabei im Traume constant Häuser Fenster sorgfältig ausschraffiren. Neulich träumte ich, ich sei ein ‚Kubist‘ und habe lauter Vierecke schräg |₅ von oben nach unten abschraffiren müssen.“¹²³

Die Arbeit, die ihn nachts aufrieb, kann kaum diejenige an den – verglichen mit seinen früheren Paris-Aufenthalten – doch recht wenigen, tagsüber angefertigten Natur-Notizen gewesen sein (auch wenn einige davon den Rang hervorragend ausgearbeiteter Zeichnungen haben).¹²⁴ Vielmehr handelt es sich bei dieser Arbeit zweifellos um seine geistige Auseinandersetzung mit dem Kubismus. Deshalb erwähnt er auch seine Träume von der Knechtung durch den Kubismus – Träume, die er in Paris gehabt haben muss, also innerhalb der letzten zwei Wochen, wahrscheinlich sogar nach JULIAS Abreise aus Paris, also innerhalb der letzten fünf Nächte.¹²⁵

¹¹⁹Die Frage, auf welche Zeichnungen und Kompositionen FEININGER sich hier bezieht, scheint völlig offen. Wenn FEININGERS Zeitangaben korrekt sind, dann muss man in den Jahren 1902–1904 (nach den Zeichnungen; laut [RUHMER, 1961, p. 25]: 1889) und vor 1897 (nach den Kompositionen) suchen. Mit Ausnahme der nur in geringer Zahl noch vorhandenen Drucke der Karikaturen scheinen aus diesen Jahren aber fast keine Werke FEININGERS erhalten zu sein. Darüber hinaus dürfte es sich gerade um diejenigen Arbeiten handeln, die von den Redaktionen wegen ihrer Progressivität nicht akzeptiert und daher niemals gedruckt wurden.

Aber in [PREETORIUS, 1955, p. 105] lesen wir: „Jedoch lange vor 1911, um die Jahrhundertwende, da FEININGER in Berlin lebte, schon in seinen damaligen, den frühesten Zeichnungen, die wir überhaupt von ihm kennen – es sind Karikaturen für die Berliner Witzblätter – ist seine auffällige Neigung zu erkennen, die Formen in einer *kristallinisch* geschliffenen, facettierten Art zu geben und prismatisch ineinanderzufügen.“

Das Wort „Kristall“ im Sinne einer jahrhundertealten Metapher (gut illustriert in [MÄRZ, 1997]), findet sich oft in der Literatur über FEININGER, ist aber hier wohl eher konkret gemeint. „Prisma-ismus“ ist ein Wort, das FEININGER einige wenige Male in Briefen selbst für seine Variante des Kubismus verwendet hat, das aber wegen seines Lichtbrechungsbezuges weitaus eher geeignet wäre für den Futuristen BOCCIONI (vgl. § 5.5.1) oder den Rayonismus.

Sollte das zweite fallende Objekt neben dem fallenden Menschen (Lokführer?) ganz unten links in der Lithographie „Die tobsüchtige Lokomotive“ [FEININGER, 1904] ein kubistisch dargestellter Mensch (Heizer?) sein, dann hat FEININGER mit seiner Vorwegnahme des Kubismus in einer ihm eigenen Form zweifellos recht gehabt; andernfalls macht diese Lithographie es doch immerhin wahrscheinlich, dass er aufgrund ähnlicher früher Werke recht hatte. Doch bevor man Weiteres zu dieser Frage sagen kann, müsste zunächst eine ausgedehnte Schatzsuche mit dem Ziel einer umfassenden Auffindung und Erfassung von FEININGERS proto-„kubistischen“ Werken aus den Jahren vor 1905 erfolgreich abgeschlossen werden.

¹²⁰[FEININGER, 1916e].

¹²¹Vgl. Note 119.

¹²²Diese Vermutung wird zwar in [FAASS, 1999b, p. 43] angedeutet, ist aber doch äußerst unwahrscheinlich – insbesondere angesichts von FEININGERS offenen Selbstzweifeln (sogar im selben Brief an KUBIN!), seiner lauterer Bescheidenheit und einer durchaus zu erwartenden Nachfrage nach diesen Werken durch den Brieffreund ALFRED KUBIN, welche – trotz fehlender Hinweise im erhaltenen Briefwechsel – vielleicht sogar tatsächlich stattgefunden haben mag; dann könnte die Versendung dieser Werke an KUBIN auch das bisherige Fehlen dieser Werke in FEININGERS Nachlass erklären.

¹²³[FEININGER, 1911e, p. 4f.].

¹²⁴Vgl. [DEUHLER, 1992].

¹²⁵Vgl. § 4.1.

5 Umpferstedt: Feiningers „Kubismus“ par excellence

Das Bauerndörfchen *Umpferstedt*¹²⁶ liegt fünf Kilometer östlich von Weimar an der Straße nach Jena. Dort gibt es nur eine einzige Kirche. Äußerlich besteht diese lediglich aus einem schiefergedeckten Kirchturm mit zwei angebauten, mit roten Ziegeln gedeckten Schiffchen, bei welchen es sich im Innern um einen sehr kleinen Gemeinderaum an der West- und einen winzigen Altarraum an der Ost-Seite des Turmes handelt.¹²⁷

LYONEL FEININGER hat dieses Dorfkirchlein vielfach dargestellt – meist mit dem Kirchturm als Hauptmotiv über dem winzigen Schiffchen des Altarraumes. Um FEININGERS bereits mehrfach angesprochene Praxis der wiederholten Wiederaufnahme eines Motivs über mehrere Jahrzehnte hinweg zu illustrieren, werden wir seine Darstellungen dieser Kirche auflisten (§ 5.1). Nach einer kurzen Charakterisierung der Atelier-Kompositionen dieser Werkgruppe (§ 5.2) soll dann eine dieser Kompositionen – das Ölgemälde „Umpferstedt [I]“ – als Beispiel für die wohl weiteste Annäherung FEININGERS an den Kubismus detailliert graphisch analysiert werden (§ 5.3). Nach unserer abschließenden Einsicht zu FEININGERS spezieller Variante des Kubismus (§ 5.4) können wir dann unsere Betrachtungen zu diesem Thema mit einem Literaturvergleich über „Umpferstedt [I]“ endgültig abschließen (§ 5.5).

5.1 Feiningers Darstellungen des Umpferstedter Kirchleins

Wir wollen hier alle Darstellungen FEININGERS von der winzigen Umpferstedter Kirche aus *geringem Abstand* auflisten, auf denen *mehr von der Kirche sichtbar ist als nur die Turmspitze*, sowohl die Natur-Notizen als auch die Atelier-Kompositionen. Wir gruppieren diese Werke nach den Blickrichtungen und ordnen diese Gruppen nach dem Entstehungsdatum ihres jeweils ersten Werkes. In unserer Auflistung sollten dann fast alle Darstellungen FEININGERS von dieser Kirche erfasst sein, weil FEININGER diese Kirche fast nur aus geringem Abstand dargestellt hat. Allerdings fehlen bei uns etwa die Darstellungen mit einem winzigen Umpferstedter Kirchturm über einer Landschaft, Landstraße oder dem ganzen Dorf.

Unsere Auflistung soll, wie bereits erwähnt, FEININGERS Praxis der wiederholten Wiederaufnahme eines Motivs über mehrere Jahrzehnte hinweg konkret an einem Beispiel dokumentieren. Die Variationen der Darstellung mögen hierbei unterschiedliche Gründe haben: Bei der Werkgruppe „Umpferstedt“ variiert der Blickwinkel bereits bei den Natur-Notizen. Darüber hinaus haben sicherlich auch formale, meist graphische Variationsideen zu den Wiederaufnahmen beigetragen. Vielleicht hat hier sogar die Veränderung von FEININGERS Erinnerung an die von ihm bei der Begegnung mit dem Originalmotiv empfundenen Gemütszustände¹²⁸ eine gewisse Rolle gespielt; etwa aufgrund höheren Lebensalters oder wiederholten Abrufs der Erinnerung inklusive der sich jeweils zwangsläufig anschließenden, die Erinnerung variierenden Gedächtnisauffrischung.

¹²⁶Der Name *Umpferstedt* geht wohl – wegen eines Zehntstreits um das Jahr 800 herum – auf das Wort „Unfriede-Stätte“ zurück.

¹²⁷Vom Gemeinderaum aus sieht man vier den Turm tragende, von außen jedoch überhaupt nicht erkennbare Rundbögen, welche eine Vierung zu bilden scheinen, obwohl das ganze Querschiff nur aus zwei der vier Rundbögen besteht.

¹²⁸Vgl. § 3.1.



Hohle alte Linde am Umpferstedter Kirchlein mit ARIANA WIRTH darin, 2021.



Turm und Hauptschiff der Kirche von Umpferstedt von Norden, 2021.¹²⁹

5.1.1 Ab dem 16. Juni 1913: Darstellungen aus nördlichen Richtungen

FEININGERS wohl erste¹³⁰ Darstellungen der Umpferstedter Dorfkirche sind die Natur-Notizen vom „16.VI.13“. Drei dieser Natur-Notizen zeigen einen Blick aus *Nordwesten*.¹³¹ Zwei weitere zeigen einen Blick aus *Nordosten* auf das Kirchlein – die eine davon nur vom Turm mit Uhr und Helmansatz und die andere nur vom östlichen Schiff.¹³²

Es gibt noch eine weitere Natur-Notiz der Kirche von Umpferstedt aus *Nordwesten*, die aber genau drei Monate später entstanden ist und auf ein und derselben Blattseite noch eine weitere Natur-Notiz zeigt, nämlich rechts oben eine Detail-Skizze des Turmes.¹³³ Abschließend gibt es aus *Norden* noch eine schwache Natur-Notiz von Ostschiff und Turmstumpf.¹³⁴

Es diente jedoch wohl keine der Natur-Notizen aus nördlichen Richtungen jemals als Vorlage zu weiteren Werken.

¹²⁹Ganz links am Bildrand ein kleiner Teil des vielleicht hohlsten Baumes Deutschlands (vgl. Abbildung auf Seite 46), einer herrlichen und geradezu märchenhaften alten Linde, für die sich aber niemand zu interessieren scheint, einfach weil FEININGER sich mit ihr im Vergleich zum Kirchlein kaum befasst hat.

5.1.2 Ab dem 16. September 1913: Darstellungen aus Südosten

Als Vorlagen für die zwar kleine, aber grundlegende *Kohle-Komposition* „Umpferstedt I“ vom Herbst 1913,¹³⁵ konnten erst zwei der wohl insgesamt vier Natur-Notizen vom „16.IX.13“ dienen, weil dies die ersten bekannten Darstellungen aus Südosten sind:

- (1) Als Hauptvorlage diene diejenige der Natur-Notizen mit Datum „16.IX.13“, welche in [MÄRZ, 1998, p. 82, oben rechts] abgebildet ist und die Maße 202 mm × 158 mm hat.
- (2) Als Vorlage ausschließlich für das Haus am rechten Bildrand der Kohle-Komposition (welches auf der unter (1) angegebenen Natur-Notiz und dem Ölbild „Umpferstedt [I]“ fehlt) diene wohl diejenige der Natur-Notizen mit Datum „16.IX.13“, welche in [FAASS, 1999a, p. 46] abgebildet ist und die Maße 204 mm × 159 mm hat.

Die Provenienz dieser Natur-Notizen lautet jeweils „Achim Moeller Fine Art, New York“. Aus diesen beiden Natur-Notizen und – als Hauptvorlage – aus der Kohle-Komposition vom

¹³⁰In [DEUHLER, 1996, p.163] lesen wir: „In der Zeichnung ‚Umpferstedt‘, am 25. September 1912 entstanden, wird die Turmspitze über das ganze Blatt hinweg vervielfacht [ANON, 1987, Nr. 42].“ Dies wäre dann ein noch früheres Auftreten des „Umpferstedt“-Motivs bei FEININGER. Der Katalogeintrag zu [ANON, 1987, p.17, Nr. 42] lautet in der Tat: „*abgebildet auf Seite 27*, [Umpferstedt, Kirche und Häuser] 1912, (ein Dorf bei Weimar), Kohle auf Papier, 24,1 × 20,5 (Motiv), 30,3 × 24 (Blatt), signiert u.l., und datiert u.r.“

Abgebildet unter [ANON, 1987, p.27, Nr. 42] findet man dann aber mit Signatur „Feininger“ und Datum „Sept. 25, 1912“ die Kirche von *Gelmeroda* mit der Uhr *rechts* am Kirchturm; und, vor allem im Himmel, „über das ganze Blatt hinweg vervielfacht“: gespiegelte Hausgiebel und nach oben zu spitze Dreiecke, welche aber den Hausgiebeln mehr ähneln als der „Turmspitze“.

Dies ist aber auf keinen Fall die Kirche von Umpferstedt!

Da die Uhr der Kirche von Gelmeroda in der Realität genau zwei Zifferblätter am Kirchturm hat (eines an der Nord- und eines an der Ost-Wand) und beide ganz *links* an der jeweiligen Kirchturm-Wand angebracht sind, dürfte es sich um eine Zeichnung nach einem seitenverkehrenden Druck handeln, für welchen eigentlich nur die Radierung „Masken“ (PRASSE E46) von 1912 infrage kommt (E = etching).

¹³¹„[Kirche von Umpferstedt aus Nordwesten]“, Natur-Notiz, „16.VI.13“, 203mm×165mm, <https://harvardartmuseums.org/collections/object/163617>, persistent: <https://hvr.d.art/o/163617>, Busch-Reisinger Museum, BR63.1501.

„[Kirche von Umpferstedt aus Nordwesten]“, Natur-Notiz, „16.VI.13“, 203mm×165mm, <https://harvardartmuseums.org/collections/object/163618>, persistent: <https://hvr.d.art/o/163618>, Busch-Reisinger Museum, BR63.1502.

„[Kirche von Umpferstedt aus Nordwesten]“, Natur-Notiz, „16.VI.13“, 202mm×164mm, <https://harvardartmuseums.org/collections/object/218886>, persistent: <https://hvr.d.art/o/218886>, Busch-Reisinger Museum, BR63.1503.

¹³²„[Kirchturm-Schaft von Umpferstedt aus Nordosten mit beiden Doppelfenstern, Helmansatz und Uhr]“, Natur-Notiz, „16.VI.13“, 165mm×200mm, <https://harvardartmuseums.org/collections/object/163619>, persistent: <https://hvr.d.art/o/163619>, Busch-Reisinger Museum, BR63.1504.

„[Östliches Schiff der Kirche von Umpferstedt aus Nordosten mit Häusern im Hintergrund links]“, Natur-Notiz, „16.VI.13“, 165mm×200mm, <https://www.harvardartmuseums.org/collections/object/164091>, persistent: <https://hvr.d.art/o/164091>, Busch-Reisinger Museum, BR63.1496.

¹³³„[Kirche von Umpferstedt aus Nordwesten mit Detail-Skizze des Turmes rechts oben]“, Natur-Notiz, „16.IX.13“, 202 mm × 159 mm, [FAASS, 1999a, p. 47], Achim Moeller Fine Art, New York.

¹³⁴„[Umpferstedter Kirchturm-Stumpf von Norden mit Ostschiff und Straße links davon]“, Natur-Notiz, undatiert, 162 mm × 200 mm, <https://www.harvardartmuseums.org/collections/object/161385>, persistent: <https://hvr.d.art/o/161385>, Busch-Reisinger Museum, BR63.4235.

¹³⁵„Umpferstedt I“, Kohle-Komposition, „Freitag, Okt. 3, 1913“, 292 mm × 242 mm, [LUCKHARDT, 1998b, p. 86], Achim Moeller Fine Art, New York.

Herbst 1913 gingen dann 1914 zwei großartige Ölbilder als erhebliche Weiterentwicklungen hervor, nämlich „Umpferstedt I“ und „Umpferstedt II“.¹³⁶

Aus den Natur-Notizen (1) und (2) entstanden wohl auch noch drei schwächere Kompositionen: Aus (1) eine in Tuschfeder,¹³⁷ und aus (2) viel später noch zwei Aquarelle.¹³⁸ In diesen beiden Aquarellen hat FEININGER das Umpferstedter Kirchlein, das für FEININGER wohl immer ein Symbol für dörfliche Kultur, Anstand und Glauben war, so weit nach hinten weggeschoben, dass man die ganze Ostwand mit ihren drei Fenstern von der Straße aus sehen kann; beide Aquarelle stammen aus dem Jahr 1933, in dem Deutschland Kultur und Anstand von sich wegschob.

Die zwei weiteren Natur-Notizen vom „16.IX.13“ sind, neben (1) und (2):

- (3) „[Umpferstedt aus Südosten mit umschlungen kirchwärts gehendem Pärchen]“¹³⁹ und
 (4) „[Umpferstedt aus Südosten mit getrennt vor der Kirche stehendem Pärchen]“.¹⁴⁰

Im Vergleich zu (1) und (2) zeigen beide etwas mehr von der Straße im Vordergrund und es fehlt daher auf ihnen die Dominanz des Schuppens links vorne, die auf der Natur-Notiz (1), der Kohle-Komposition vom Herbst 1913 und den beiden Ölbildern von 1914 aber klar gegeben ist. Die Natur-Notizen (3) und (4) dienten wohl nur als Vorlage zur eher misslungenen, mehrfarbigen Buntstift-Kompositionen vom „9.I.14“.¹⁴¹

Eine weitere Natur-Notiz aus Südosten vom „8.VI.14“¹⁴² scheidet als Vorlage nicht nur für die Kohle-Komposition vom Herbst 1913 schon des Datums wegen aus, sondern auch für die beiden Ölbilder von 1914, weil auf ihr die Ostfenster des östlichen Schiffes fehlen. Diese Natur-Notiz diente aber wohl als Vorlage zu vier viel späteren Werken: drei Kompositionen vom „9.7.30“¹⁴³ und einer aquarellierten Tuschzeichnung vom „11.7.30“.¹⁴⁴

¹³⁶„Umpferstedt I“ (HESS 119), 1914, 1315mm×1010mm, [MÄRZ, 1998, p.83], [LUCKHARDT, 1998b, p.87], Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

„Umpferstedt II“ (HESS 120), 1914, 1006mm×803mm, [HESS, 1959, p.73]. Ab1932: Sammlung LOUISE und WALTER AHRENSBERG. Ab1950 (Zugang.no. 1950–134–88): Philadelphia Museum of Art, Philadelphia (PA).

¹³⁷„Umpferstedt III“, wohl nachträglich von „II“ auf „III“ geändert, Tuschfeder-Komposition, „Mittwoch, d. 29. März, 1916“, 240mm×200mm, [FAASS, 1999a, p.74], Staatl. Graphische Sammlungen, München.

¹³⁸„Umpferstedt II“, Tuschfeder-Aquarell, „13.9.33“, 762mm×457mm, <https://collections.lacma.org/node/2109859>, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles (CA).

„Umpferstedt II“, Tuschfeder-Aquarell, „16.9.33“, 416mm×310mm, [FAASS, 1999a, p.110], Privatsamml.

¹³⁹„[Umpferstedt aus Südosten mit umschlungen kirchwärts gehendem Pärchen]“, Natur-Notiz, „16.IX.13“, 201 mm × 157 mm, <https://www.harvardartmuseums.org/collections/object/198538>, persistent: <https://hvr.d.art/o/198538>, Busch-Reisinger Museum, BR63.1590.

¹⁴⁰„[Umpferstedt aus Südosten mit getrennt vor der Kirche stehendem Pärchen]“, im Katalog [ANON, 2018, p.9, u.l.] fälschlich bezeichnet als „Klein-Schwabhausen“, Natur-Notiz, „16.IX.13“, 202mm×158mm.

¹⁴¹„[Umpferstedt]“, Buntstifte, „9.I.14“, 200mm×160mm, [NISBET, 2011a, p.35], [NISBET, 2011b, p.35], <https://www.harvardartmuseums.org/collections/object/317144>, persistent: <https://hvr.d.art/o/317144>. Busch-Reisinger Museum, 2009.100.22.

¹⁴²„[Umpferstedt aus Südosten]“, Natur-Notiz, „8.VI.14“, 203mm×258mm, <https://www.harvardartmuseums.org/collections/object/163816>, persistent: <https://hvr.d.art/o/163816>, Busch-Reisinger Museum, BR63.1664.

¹⁴³„Umpferstedt“, Kohle, „9.7.30“, 409mm×286mm, <https://www.harvardartmuseums.org/collections/object/317182>, persistent: <https://hvr.d.art/o/317182>, Busch-Reisinger Museum, 2010.279.

„Umpferstedt“, Kohle, „9.7.30“, 384mm×292mm, <https://www.harvardartmuseums.org/collections/object/317183>, persistent: <https://hvr.d.art/o/317183>, Busch-Reisinger Museum, 2010.280.

„Umpferstedter Kirche“, Tusche und Kreide, „9.7.30“, 410mm×286mm, <https://www.lempertz.com/en/catalogues/lot/943-1/53-lyonel-feininger.html>, Auktion 28.05.2009, Verbleib unbekannt.

5.1.3 Ab dem 8. Juni 1914: Darstellungen aus Ostnordost

Aus *Ostnordost* hingegen gibt es Natur-Notizen vom „8.VI.14“,¹⁴⁵ die wohl die Vorlagen waren für die meisterliche *Tuschfeder-Komposition „Umpferstedt II[I]“* von 1916,¹⁴⁶ sowie abschließend noch für das Ölbild „Umpferstedt III“ (HESS 201) von 1919.¹⁴⁷

Mit etwas mehr Entfernung von der Kirche, *aus minimal nördlicherem Winkel (aber ebenfalls aus Ostnordost)* und mit einem Hausgiebel im zentralen Vordergrund, sind dann 1927 und 1932 noch drei sehr ähnliche Kompositionen in Tusche und Kohle entstanden,¹⁴⁸ und daraus dann nach dem 2. Weltkrieg noch drei Wiederaufnahmen: 1946 ein sehr gelungenes Ölgemälde im typischen Altersstil mit dem Unsinnstitel „[Church on the Hill]“ (HESS 466)¹⁴⁹ und in den 1950ern zwei in Schwarz und Blassorange aquarellierte, schwächere Zeichnungen.¹⁵⁰

¹⁴⁴„Umpferstedt“, Aquarellierte Tuschzeichnung, „11.7.30“, 295mm×235mm, [SABARSKY, 1979, p. 79], <https://www.lotsearch.net/lot/umpferstedt-1930-aquarell-und-tuschfederzeichnung-links-unten-signiert-48111354>, Auktion 7.12.2019, Verbleib unbekannt.

¹⁴⁵Bekannt sind von der Kirche von Umpferstedt von Ostnordost mit Datum vom „8.VI.14“ und FEININGER-Signatur die Versionen mit den Nummern 1, 2 und 4 in der obere Ecke mit Halbkreis darum. Alle haben verso Stempel „Nachlass Feininger“. Die Maße sind 200mm×155mm (nos. 2, 4) oder 205mm×155mm (no.1).

No. 1: https://www.kollerauktionen.ch/en/496940-----1199-LYONEL-FEININGER.-Umpferstedt-1199_496940.html,

http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/lyonel-feininger/umpferstedt-2VUGPaVbEUSvFJiz0_cCNQ2.

No. 2: <http://www.artnet.com/artists/lyonel-feininger/kirche-in-umpferstedt-nHZ5-J157FPDr-jNXT-JJA2>,

<https://www.karlundfaber.de/de/auktionen/212/moderne-zeitgenoessische-kunst/2120967/>.

No. 4:

<http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/lyonel-feininger/umpferstedt-5JcBL5HbppVtc8BnrIKsDQ2>.

¹⁴⁶„Umpferstedt II[I]“, Tuschfeder-Komposition auf Ingres-Papier, „Freitag d. 31. März, 1916“, 300mm×245mm, [DEUHLER, 1996, p.146], [LUCKHARDT & FAASS, 1998, p.91], [FAASS, 1999a, p.75], <https://sprengel.hannover-stadt.de/search>, Sprengel-Museum, Hannover.

Der Titel lautet eigentlich nur „Umpferstedt II“. Da diese Tuschfeder-Komposition aber dem Ölbild gleichen Namens noch nicht einmal vom Blickwinkel her ähnelt und die ihr vom Blickwinkel her sehr ähnliche Komposition in Tusche und Kohle von 1927 klar den Titel „Umpferstedt III“ trägt, der sich bereits in [HESS, 1959] auch auf das der Tuschfeder-Komposition noch ähnlichere Ölbild „Umpferstedt III“ übertragen hatte, haben wir hier ein als optional gekennzeichnetes „I“ an den Titel dieser Tuschfeder-Komposition vom März 1916 angehängt und damit eine sehr verwirrende Unsystematik korrigiert.

Weitere als optional gekennzeichnete Anfügungen ähnlicher Art sind ebenfalls nicht auf dem Originalwerk zu finden, sondern vielmehr von uns oder anderen zur Systematisierungserleichterung angefügt.

¹⁴⁷„Umpferstedt III“ (HESS 121), „19“, 1010mm×800mm, <http://onlinecollection.nationalgallery.ie/objects/14574/umpferstedt-iii>, National Gallery of Ireland, Dublin.

Die Schwarz-Weiß-Abbildung im Catalogue Raisonné in [HESS, 1959, p. 266] zeigt eine vorübergehende oder eine andere Version des Ölbildes „Umpferstedt III“, dessen Verbleib damals unbekannt war.

¹⁴⁸„Umpferstedt III[a]“, Tuschfeder und Kohle, „20.8.27“, 406mm×283mm, <https://www.harvardartmuseums.org/collections/object/316280>, persistent: <https://hvr.dart/o/316280>, Busch-Reisinger Museum, 2010.362.

„umpferstedt [IIIb]i)x“, Kohle und Tuschfeder, „6.9.32“, 303mm×232mm, [BÜCHE, 1994, p. 63], [BÜCHE, 2019, p. 50], wegen der unverrienen Kringel des Kohle-Auftrags offenbar abgebrochen zugunsten von:

„umpferstedt [IIIb]ii)x“, Kohle und Tuschfeder, „6.9.32“, 330mm×230mm, <https://www.harvardartmuseums.org/collections/object/316210>, persistent: <https://hvr.dart/o/316210>, Busch-Reisinger Museum, 2010.316.

¹⁴⁹„[Church on the Hill]“ (HESS 466), 1946, 997mm×807mm, <https://collection.themodern.org/objects/1324/church-on-the-hill>, Collection of the Modern Art Museum of Fort Worth, 1957.181, gift of Mr. WILLIAM E. SCOTT, currently not on view. Der Titel ist Unsinn, weil kein Hügel (hill) vorhanden ist, weder in der Realität noch im Bild, wo lediglich Hausgiebel im Vordergrund in der Mitte vorhanden sind, aber weit und breit kein Hügel. Ein systematischer Titel wäre etwa „[Umpferstedt IIIc]“.

5.2 Charakterisierung der Atelier-Kompositionen

Druckgraphiken des Umpferstedt-Motivs sind übrigens keine bekannt, weder Lithographien noch Radierungen, nicht einmal Holzschnitte – wohl weil FEININGER erst ab dem Jahreswechsel 1917/18 mit seiner Holzschneiderei begann.

Alle auf der Kirche von Umpferstedt basierenden Kompositionen sind von FEININGERS Variante des Kubismus geprägt – die Natur-Notizen natürlich ausgeschlossen.

Die Kohle-Komposition „Umpferstedt I“ vom Herbst 1913, die Tuschfeder-Komposition „Umpferstedt II[I]“ vom März 1916 sowie die Ölgemälde „Umpferstedt II“ von 1914 und „Umpferstedt III“ von 1919 zeigen ein für FEININGER in dieser Zeit nicht ungewöhnliches Ausmaß der Annäherung an den Kubismus. „Umpferstedt III“ bewahrt, trotz intensiver Transformation, aufgrund der luziden Farbgestaltung die Erkennbarkeit des Motivs, wohingegen „Umpferstedt II“ schon ein geübtes Auge und eine gute Erinnerung an das Originalmotiv erfordert, um zu erkennen, dass hier keineswegs Zerschneidung oder Zerstückelung stattgefunden hat, sondern vielmehr der Abbildungscharakter nicht tiefgründig infrage gestellt wird und sogar eine gewisse Nähe zu den Natur-Notizen (1) und (2) (vgl. § 5.1.2) und zum Original besteht.

Das Ölbild „Umpferstedt [I]“ jedoch, das größte dieser Werke, physikalisch wie künstlerisch, treibt die kubistische Zergliederung und Transformation, wie aus nachfolgender Analyse hervorgehen wird, noch sehr viel weiter – weiter wohl als jedes andere Werk FEININGERS.¹⁵¹

¹⁵⁰„Gaberndorf“ als falscher Titel mittig ganz unten auf der Vorderseite stammt gemäß [LUCKHARDT & FAASS, 1998, pp. 60, 213f.] von FEININGER selbst, obwohl der Strich beim Titel eben doch ganz anders ist als bei Signatur und Datum links und rechts daneben; Aquarell in Schwarz, Blaugrau und Blassorange über schwarzer Tuschfeder-Zeichnung, deren Striche teilweise mit Kohle leicht verstärkt sind; „15.VII.52“; 319mm×265mm; [LUCKHARDT, 1992, p.101], [BÜCHE, 1994, p. 57], [FAASS, 1999a, p.120], [MÖSSINGER & DRECHSEL, 2006, p. 251]; Kunstsammlungen Chemnitz, Sammlung LOEBERMANN. Leider wird die Wirkung der beeindruckenden Linienstruktur gemindert von der schwarzen oder dunkelblauen Wasserfarbe, die auf der rechten Bildhälfte – selbst für ein Spätwerk FEININGERS – irritierend breit verlaufenen ist, vor allem aus der Turmspitze heraus, aber auch in die rechte obere Ecke des Ostgiebels der Kirche hinein.

„Umpferstedt“; Aquarell in Schwarz und Blassorange über schwarzer Tuschfeder, deren Striche teilweise mit Kohle leicht verstärkt sind; „12.VI.55“; 302mm×224mm; [LUCKHARDT, 1992, p. 111], [BÜCHE, 1994, p. 63], [FAASS, 1999a, p. 127], [MÖSSINGER & DRECHSEL, 2006, p. 264], Kunstsammlungen Chemnitz, Sammlung LOEBERMANN. Auch hier stört die Intensität der schwarzen Wasserfarbe rechts an der Turmhaube.

¹⁵¹Ein Kandidat für den zweiten Platz wäre, weit abgeschlagen, das Ölbild „Vollersroda III“ (HESS 164) von 1916, [FAASS, 1999a, p. 72], bei dessen Transformation ein sehr schmales Haus überhöht und ganz oben, statt einer normalen Giebelfront, mit einer Turmspitze versehen wurde, die die Turmspitze der Kirche von Vollersroda gewissermaßen verkleinert widerspiegelt.

Ein weiterer Kandidat wäre „Brücke V“ (HESS 193) von 1919. Denn während bei „Brücke IV“ (HESS 191) von 1918 das Bäumchen vor dem Brückenpfeiler rechts des Hauptbogens der Oberweimarer Brücke wegen seines helleren Grüns gerade zu noch erkennen ist, ist bei „Brücke V“ jegliche Wiedererkennbarkeit dem Kubismus geopfert, und zwar hauptsächlich durch folgende Veränderungen gegenüber „Brücke IV“: (1) durch die leicht gegen den Uhrzeigersinn rotierte Spiegelung des Bäumchens vor dem Brückenpfeiler links des Hauptbogens, (2) durch die Verschmelzung des Bäumchens mit den Bäumen hinter der Brücke, (3) durch das weitere Fortschreiten der perspektivwidrigen Verschiebung der beiden höchsten Punkte der Brücke nach rechts und durch die Verdeckung dieser Punkte.

5.3 Analyse des Ölgemäldes „Umpferstedt [I]“

5.3.1 Kontext und Gegenstand

Das Ölgemälde „Umpferstedt [I]“ (HESS 119) aus dem Jahre 1914 gehört mit seinen Maßen von gut 130cm×100cm schon zu FEININGERS Gemälden von größerem Format; denn seine bevorzugte Leinwandgröße war 100cm×80cm, bei der man beim Malen nicht so weit zurücktreten muss, um das Bild ganz zu erfassen. Das Ölgemälde „Umpferstedt [I]“ hing auch noch in Dessau in FEININGERS Atelier und blieb über seinen Tod hinaus im Besitz der Familie.¹⁵² Jahrzehntelang hing es dann an prominenter Stelle im 2. Stock der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf am Rhein. Während farbige Abbildungen wohl erst in den 1970er Jahren erschienen, ist es inzwischen in diversen, weitverbreiteten Katalogen von FEININGERS Gemälden abgebildet.¹⁵³ Die dominierende Farbe des Gemäldes ist ein vielfältiges, schieferartiges Blaugrau, das in verschiedene Grüns hineinspielt; die Farbigkeit ist eher verhalten (mit Schwarz, Grau, oder Weiß abgetönt), aber im Gegensatz zu den oft erdigstumpfen Farben des französischen Kubismus herrscht ein für FEININGER charakteristisches, sanftes Leuchten.

Unsere Analyse soll sich aber nicht weiter mit technischen Daten, Provenienz, Farben oder Malweise befassen, sondern ausschließlich mit der graphischen Formfindung des Bildes; denn nur in diesem Punkte können wir substantziell Neues zur Literatur über FEININGERS sehr spezielle Variante des Kubismus beitragen: Wir werden die genaue Art und Weise des konstruktiven Aufbaus und der Brechung der Darstellungsfunktion wohl zum ersten Mal vollständig und hoffentlich auch stimmig beschreiben.

5.3.2 Offensichtlich in das Gemälde eingegangene Vorarbeiten

Das Ölgemälde gehört zur Gruppe der Darstellungen der kleinen Umpferstedter Dorfkirche aus Südosten und entstammt einer Entwicklungslinie aus folgenden Werken dieser Gruppe (vgl. § 5.1.2):

- den Natur-Notizen (1) und (2) vom „16.IX.13“ und
- der Kohle-Komposition „Umpferstedt I“ vom „Freitag, Okt. 3, 1913“ – als der auf diesen beiden Natur-Notizen basierenden Hauptgrundlage des Ölbildes.

Geht man von der Natur-Notiz (1) aus, so sind auf dem Ölgemälde zunächst nur die beiden Schuppen des Vordergrundes klar erkennbar, der dunkle links unten, der hellere ganz unten rechts in Weißtönen als Achsenspiegelung in komplementärer Helligkeit. Geht man dann zusätzlich von der Kohle-Komposition aus, so erkennt man, dass auch die jeweils ersten Häuser in der Straße links und rechts vor der Kirche relativ untransformiert von der Kohle-Komposition in das Ölgemälde übernommen worden sind.

¹⁵²Das Ölgemälde ist am linken Bildrand der Photographien „Feiningers Atelier in Dessau“ und „Atelier Dessau um 1930 [another corner of my studio]“ zu sehen, vgl. [HESS, 1959, p. XII unten] und [FINCKH, 2006, p. 215]. Nach [HESS, 1959, p. 258] war es nach LYONEL FEININGERS Tod im Besitz von „Andreas Feininger, New York, N.Y.“.

¹⁵³Größere und gute Abbildungen finden sich in [MÄRZ, 1998, p. 83] und [LUCKHARDT, 1998b, p. 87].



Die Kirche von Umpferstedt aus Südosten, 2019.¹⁵⁴

¹⁵⁴Rechts im Bild ein kleiner Teil des vielleicht hohlsten Baumes Deutschlands, einer uralten Linde (vgl. Photographie auf Seite 46), für die sich wohl niemand interessiert, weil FEININGER sie scheinbar immer weggelassen hat – es sei denn, man begreift das überraschend auftretende Lindgrün über dem Hausdach rechts im Ölgemälde „Umpferstedt [I]“ als eine Abstraktion dieser Linde.

5.3.3 Die Kernidee der Analyse

Um die weitere Konstruktion des Ölgemäldes „Umpferstedt [I]“ – nach anfänglicher Verwirrung wohl eines jeden Betrachters – zu verstehen, bedarf es nunmehr einer speziellen, offenbar nicht trivialen Vorgehensweise, die aber – einmal gefunden – rasch einleuchtet.

FEININGERS Kubismus tendiert zu *geraden* Kanten, die oft zu Quaderprojektionen zusammentreten oder polygonale Formen bilden, insbesondere Drei- und Vierecke. Treten jedoch *runde* Ränder und Formen auf, so sind diese – im Gegensatz zu den französischen Kubisten – bei FEININGER mit ganz wenigen Ausnahmen¹⁵⁵ aus dem Originalmotiv entnommen, typischerweise aus Gewölben (etwa von Brücken) oder Zifferblättern von Uhren.

Von winzigen Details und wenigen halbkreisförmigen Fensterbögen abgesehen, ist aber das *einzig Runde* an der Außenseite der Dorfkirche von Umpferstedt das Zifferblatt der Turmuhr. Dieses *einzig* Zifferblatt dieser Kirche ist an der Ostseite direkt über dem konkaven Knick des ECHTER-Turmhelms¹⁵⁶ angebracht; also der Stelle, wo der Helm vom flachen zum steilen Anstieg wechselt, und im ebenen Schnitt vom Quadrat zum Oktogon.

Man kann nun aber *zwei* runde Formen auf dem Ölgemälde klar erkennen: eine kreisrunde in Weiß ein klein wenig links oberhalb der Mitte des Bildes sowie eine halbkreisförmige in Rot etwas unterhalb der Mitte. Beide runden Formen wirken, von Farbgebung und Abtönung her, kugelförmig und massiv und können daher keine Darstellungen der Fensterbögen, sondern nur Darstellungen der Turmuhr sein.¹⁵⁷ Hieraus können wir schließen, dass FEININGER den Kirchturm – zusätzlich zu der Darstellung ganz oben mit schieferfarbigem Helm und ohne runde Form – noch an zwei weiteren Stellen darunter dargestellt hat, und zwar beide Male mit einem Helm in der Farbe Rot des Kirchenschiff-Daches. Zur Bestätigung findet man, jeweils in dunkel abgetöntem Rot, bei der mittleren der beiden Turmdarstellungen in der vertikalen ganz oben in der Tat noch die Helmspitze, während diese bei der unteren Turmdarstellung nach hinten rechts weggefaltet zu sein scheint.

Wie wir sehen werden, hat FEININGER die südöstliche Ansicht des Kirchleins fast¹⁵⁸ im Ganzen in diesem einen Gemälde *dreimal* übereinander, also *gebrochen* abgebildet. Ähnliches

¹⁵⁵Bei diesen Ausnahmen handelt es sich um Werke, bei denen FEININGER die geraden Konstruktionslinien seines Kubismus durchweg durch Bögen ersetzt hat, was bei fünf Ölgemälden aus der Zeit des 1. Weltkrieges der Fall ist: „[Jesuiten III]“ (HESS 135) von 1915, „[Das verlassene Kind]“, „[Grüne Brücke II]“, „[Zeitungsläser III]“ (HESS 157, 163, 165) von 1916 und „Dampfer ‚Odin‘ I / Leviathan“ (HESS 176) von 1917. Die ersten beiden sind von kleinerem Format (ca. 75cm×60cm), die nächsten beiden liegen *über* FEININGERS Standardformat von 100cm×80cm, welches sich beim letzten dieser Gemälde im Querformat findet.

¹⁵⁶So genannt nach JULIUS ECHTER VON MESPELBRUNN, Fürstbischof von Würzburg von 1573 bis 1617. Der *Turm* ist jedoch kein ECHTER-Turm, sondern romanisch und wohl ein halbes Jahrtausend älter als sein Helm, der wohl im ausgehenden 16. Jahrhundert neu aufgesetzt wurde, als der schiefergedeckte ECHTER-Helm nicht nur im Fränkischen als die Helmart für Kirchtürme schlechthin galt. Solche Helme sitzen typischerweise auf einem quadratischen Kirchturm auf, beginnen mit flacher Dachneigung und gehen dann in einem Knick in eine lange, steile achteckigen Spitze über, bei der vier Seiten auf die vier Seiten des Turmes und die alternierend hinzunommenen vier weiteren Seiten auf die Ecken des Turmes ausgerichtet sind.

¹⁵⁷Letzte Zweifel wegen der nur *halb* kreisförmigen, unteren roten Form als Darstellung des *vollen* Kreises der Turmuhr lassen sich durch Verweis auf das eng verwandte Ölgemälde „Umpferstedt II“ zerstreuen: Dort ist die untere runde Form weder rot noch halb, sondern hellbraun und begrenzt von einem (wie auch auf der Kohle-Komposition „Umpferstedt I“) deutlich kleineren, hier kugelförmig abgetönten, *vollen* Kreis, den man unter der untersten Turmspitze findet, die – hier nicht nach hinten rechts weggefaltet – kerzengerade über der runden Form nach oben ragt; die linke Seite leuchtend blau-violett, die nach rechts abgewinkelte blau-schwarz.

¹⁵⁸Die unterste Darstellung besteht allerdings nur aus dem Turm; das winzige Ostschiff des Kirchleins fehlt.

fand sich vor dem 1. Weltkrieg nur bei einigen kubistisch beeinflussten Bildern ROBERT DELAUNAYS ab 1909: In seiner Saint-Séverin-Serie werden gewissermaßen die schweifenden Blicke eines Beobachters von einem bestimmten Standpunkt aus in einem einzigen Bild *kontinuierlich* zusammengefasst, was zur abermaligen *Krümmung* der gotischen Linien führt; und in seiner Eiffelturm-Serie werden gewissermaßen die Blicke eines um und über dem Eiffelturm kreisenden Beobachters nebeneinander und unter *Fragmentierung* des Eiffelturms *gebrochen* dargestellt.¹⁵⁹ Wohl als einziger Maler seiner Zeit – mit Ausnahme der Bewegungsdarstellungen der Futuristen – schachtelt FEININGER hier hingegen drei sehr ähnliche, fast vollständige Darstellung des selben Objekts aus identischer Blickrichtung übereinander in ein und dasselbe Bild. Einen derart großen Schritt zur *Negation des Abbildungscharakters* und damit hin zum allgemeinen Wesen des FAASSSchen Kubismus¹⁶⁰ hat FEININGER nach unserem Wissen sonst nie vollzogen. Aber hier hat er diesen Schritt wirklich getan:

Allerletzte Zweifel zerstreut das *romanische Doppelfenster*. Beim *originalen Umpferstedter Kirchlein* kommen nur zwei solcher Doppelfenster vor, beide am Turmschaft, eines auf der Nord- und eines auf der Ostseite; von Südosten aus ist also nur *ein* solches Fenster sichtbar. Da *auf dem Gemälde* aber unter einer jeden der beiden runden Formen klar und unzweifelhaft *jeweils ein solches Doppelfenster* in hellem, blaugrünem Grau zu erkennen ist, werden die zwei weiteren Darstellungen unter der ja ganz offensichtlichen obersten hiermit abermals evident.

5.3.4 Details dieser dreifachen Darstellung

Hat man diese *dreifache* Darstellung des Kirchleins in diesem *einen* Bilde erfasst, kann man im Einzelnen an diesen Darstellungen noch Folgendes bemerken:

Die obere Darstellung erkennt der Betrachter oft zuerst, einfach weil er weiß, dass Turmhelme oben sind, und weil diese Darstellung die anderen gewissermaßen verschluckt. Zu dieser Darstellung des Turmes gehört auch ein schwieriger zu erkennender *dunkler* Umriss der Giebelwand des Ostschiffes:

- In seinen senkrechten Linien ergibt sich dieser Umriss wie folgt:
 - Links aus dem linken Rand des *dunklen* Teils des linken Hauses.
 - Rechts aus dem rechten Rand der *dunklen* Abtönung, die an die linke senkrechte Kante des hellen rechten Hauses stößt.
- In seinem Giebel stimmt dieser Umriss mit dem unteren, flach ansteigenden Teil des rot dargestellten ECHTER-Turmhelmes der mittleren Darstellung überein.

Die mittlere Darstellung des Turms erkennt man als die primäre, wenn man von der bereits als Grundlage erkannten Kohle-Komposition ausgeht, und zwar bereits aus der übergeordneten Bildaufteilung mit den beiden Häusern links und rechts. Für dieses Primat spricht auch der Wegfall der Uhr in der oberen Darstellung des Turmes.

¹⁵⁹Obwohl FEININGER vielleicht durch den Einfluss dieser faszinierenden Bilder und seines persönlichen Kontaktes zu DELAUNAY im Frühling 1911 in Paris zur Fokussierung auf Architektur bewegt wurde, so hat er doch weder dessen Detailorientierung und Räumlichkeit übernommen, noch irgend eine Art der bei DELAUNAY vorkommenden Simultan-Darstellung: weder diejenige des *verbogenen* Raumes oder *fragmentierten* Objektes (Saint-Séverin/Eiffelturm), noch diejenige des Simultankontrastes (CHEVREUL-Täuschung) aus der Fenster-Serie. Für eine Diskussion des Einflusses von DELAUNAY auf FEININGER siehe [LUCKHARDT, 1985].

¹⁶⁰Vgl. § 4.3.

Das romanische Doppelfenster der unteren Turmdarstellung bekommt dann in der mittleren Darstellung eine zusätzliche Funktion, welche in der Darstellung der zwei Fenster auf der Südseite des Ostschiffes besteht (vgl. Photographie auf Seite 53).

Diese Doppelfunktion erreicht FEININGER durch ein leichtes Auseinanderziehen der beiden Fensterteile und durch die in der unteren Darstellung nach rechts ansteigende Unterkante des Doppelfensters mit *falschem Fluchtpunkt* rechts außerhalb des Bildes – gemeinsam mit den Unter- und Oberkanten des roten Turmhelmes der unteren Darstellung, welcher zugleich das bereits im Original rote Dach des Ostschiffes der mittleren Darstellung bildet.¹⁶¹

Dieser falsche Fluchtpunkt von den Sohlbänken der Kirchenfenster und der Traufkante des Daches wird auch in [FAASS, 1999b, p. 74] bemerkt:

„Bei der Südwand [des Ostschiffes] kehrt Feininger das Fluchten der Kanten (siehe nebenstehendes Schema) allerdings nicht über die ganze Länge des Gebäudes um. Ganz links beläßt er die Unterkante dieser Wand in einem durchaus regelhaften Verhältnis zur Traufkante, erst nach zwei Dritteln ihres Verlaufes fügt er ihr einen Knick zu, um sie dann, ebenso wie die Sohlbänke der Kirchenfenster in a-perspektivischer Weise der Traufkante anzunähern.“

Problematisch an dieser Analyse ist lediglich, dass die Verlängerung des letzten Drittels der Unterkante den gemeinsamen, *falschen Fluchtpunkt* von Dachfirst, Traufkante und Sohlbänken rechts außerhalb des Bildes *weit oberhalb verfehlt*.¹⁶²

Da einem Zeichner mit dem großartigen Augenmaß FEININGERS so etwas kaum aus Versehen passiert, muss hier eine bessere Begründung für die Ausrichtung des rechten Drittels dieser Unterkante gefunden werden.

Von Relevanz hierfür ist aber in jedem Fall ein Punkt, welcher sich etwa zwei Zentimeter unter dem unteren Bildrahmen befindet und an welchen sich *fünf dominante Linien* schneiden; von links nach rechts sind dies die folgenden Kanten:

¹⁶¹Man muss, um den falschen Fluchtpunkt zu treffen, bei der Oberkante des roten Turmhelmes (oder in der Sichtweise der mittleren Darstellung beim Dachfirst des roten Kirchenschiff-Daches) sich an dem etwas heller roten, linken Teil dieser Kante orientieren, der direkt an den Kirchturm-Schaft anstößt – nicht jedoch an der unklar begrenzten, dunklen Abtönung rechts daneben. Diese Kante (mit der irritierenden dunklen Abtönung rechts daneben) ist sehr klar zu erkennen auf der ja bereits als Hauptgrundlage ausgemachten Kohle-Komposition „Umpferstedt I“.

¹⁶²Leider kann man die problematische Situation dieses falschen Fluchtpunktes nicht anhand der bereits als Hauptgrundlage ausgemachten Kohle-Komposition „Umpferstedt I“ ein zweites Mal überprüfen, weil hier überhaupt kein Fluchtpunkt sicher erkannt werden kann.

Da sich zwei nicht parallele Linien in der Ebene nämlich immer irgendwo schneiden, ist ein gemeinsamer Schnittpunkt von mindestens drei Linien erforderlich, um einen Fluchtpunkt überhaupt als solchen mit Evidenz ausmachen zu können. Beim einem Schnittpunkt nur zweier Linien von einem Fluchtpunkt zu sprechen, mag zwar der subjektiv perspektivischen Auffassung eines Betrachters entsprechen, entbehre in Argumentationen aber stets jeglicher Beweiskraft.

In der Kohle-Komposition haben nun aber die Verlängerungsgeraden des Dachfirsts, der Traufkante, der Sohlbank des linken Fensters, der Sohlbank des rechten Fensters, der hier zusätzlichen, aber ungebrochenen Unterkante des Kirchenschiffes sowie des rechten Drittels von FAASS' gebrochener Unterkante (die damit wohl auch gar keine Unterkante der Südwand des Kirchenschiffes ist) überhaupt keinen Punkt rechts von der horizontalen Bildmitte, in dem sich ihrer dreie schneiden.

1. die rechte senkrechte Kante des dunklen Teils des linken Hauses;
2. die auffällige Kante vom linken Ende der Traufkante nach links unten hin, welche im Original einer genau so verlaufenden Stützmauer zwischen den Südwänden von Turm und Ostschiff entspricht;
3. die sehr kurze Kante nach links unten, welche an der vertikalen Mitte des *linken* Randes (Versprung am rechten!) des linken unteren Doppelfensters entspringt;
4. die etwas weniger steile Kante, die vom obersten Punkt der linken senkrechten Kante des rechten Hauses (links rotes Dach, rechts dunkle Wand des Ostschiffes) durch die Mitte des rechten unteren Doppelfensters verläuft; und schließlich
5. das rechte Drittel von FAASS' gebrochener Unterkante.

Der Schnittpunkt dieser dominanten Linien lässt sich aus perspektivischen Gründen nicht als Fluchtpunkt auffassen; denn er liegt *unter* dem Bild. Seine Strahlen, die er in die untere Bildmitte entsendet, lassen sich wegen ihrer teilweisen Überdeckung mit Gebäudekanten aber auch nicht in sinnvoller Weise als Lichtstrahlen auffassen (etwa eines Scheinwerfers am Boden). Aus all diesen Gründen wollen wir hier von einem *Strahlpunkt* der unteren Bildmitte sprechen. Während dieses Wort auch in Physik und Reklame mit jeweils abweichender Bedeutung verwendet wird, entnehmen wir es hier dem Gebiet der geometrischen Konstruktion (etwa bei Kartenprojektionen oder fraktalen Strukturen), weil FEININGER in Zusammenhang mit diesem Strahlpunkt eine derartigen Konstruktionen durchaus verwandte, *rein abstrakte, nicht gegenständliche, zweidimensionale Konstruktionstechnik* zur Anwendung bringt.

Trotz der erheblichen Verschiebung der geometrischen Lagen im Ölgemälde gegenüber der ja bereits als dessen Hauptgrundlage ausgemachten Kohle-Komposition „Umpferstedt I“ ist genau dieser Strahlpunkt von fünf dominanten Linien bereits in der Kohle-Komposition vorhanden, wenn auch als Strahlpunkt von nur vier Kanten. Diese geringere Anzahl ergibt sich aber keineswegs daraus, dass eine der Kanten den Strahlpunkt der Kohle-Komposition verfehlt, sondern vielmehr daraus, dass die kurze Kante (3.) in der als Vorlage dienenden Kohle-Komposition überhaupt noch nicht existiert.

Schließlich ersieht man als Teil der mittleren Darstellung mit viel gutem Willen auch noch zwei der drei größeren Fenster der Ostwand der Kirche – wenn auch nur aus ihrer besonders dunklen Tönung und unter Zuhilfenahme der Kohle-Komposition.

Die untere Darstellung ist weniger klar erkennbar als die beiden anderen Darstellungen über ihr. Dies liegt daran, dass die rote Turmspitze hart nach hinten rechts abgeknickt ist und dass das zugehörige östliche Kirchenschiff ganz fehlt. Aber unsere Argumentation bleibt im Wesentlichen auch dann gültig, wenn man diese Darstellung des Turmes in Abrede stellen wollte – trotz der dann ja völlig unmotivierten roten runden Form.

Von den Dächern des östlichen Kirchenschiffes scheint auch abgesehen von der unteren Darstellung, wo ja das ganze Kirchenschiff fehlt, nur wenig in das Ölgemälde übernommen worden zu sein – mit zwei kleinen, aber nicht ganz unwichtigen Ausnahmen:

1. der Verwendung des beim Original nur an den Kirchenschiff-Dächern zu findenden *Rots* für die beiden unteren Turmhelme, sowie
2. der Doppelfunktion des nach hinten rechts weggefalteten Turmhelms der unteren Darstellung als Kirchenschiff-Dach der mittleren Darstellung.

5.4 Abschließender Vergleich von Feiningers Kubismus mit demjenigen von Picasso und Braque

5.4.1 Unterschiede bei Farbigkeit, Hell-Dunkel-Abstufung und Räumlichkeit

Besonders BRAQUE, aber durchaus auch PICASSO, bevorzugt erdig-stumpfe Farben und erzeugt Räumlichkeit durch Hell-Dunkel-Abstufung; FEININGERS Farben haben hingegen fast ein sanftes Leuchten, selbst wenn sie abgetönt worden sind. Hell-Dunkel-Abstufungen haben bei FEININGER oft keine räumliche Bedeutung. Er konstruiert Räumlichkeit hingegen durch gerade Linien fast mathematisch-konstruktionszeichnerisch, wobei dann die Hell-Dunkel-Abstufung oft eine Durchsicht bedeutet: So hat die Hell-Dunkel-Abstufung des linken Hauses in „Umpferstedt [I]“ nur wenig mit dem Haus als Objekt zu tun, sondern eher mit der Durchsicht auf das dahinter befindliche Kirchenschiff der oberen Darstellung.¹⁶³

5.4.2 Hochkomplexe Wiederholung des Hauptmotivs nur bei Feininger

Die in § 5.3.3 für das Ölgemälde „Umpferstedt [I]“ erstmals beschriebene dreifache Darstellung – mittels Wiederholung oder Spiegelung des bereits im originalen Bildkontext abgebildeten Hauptmotivs – unterscheidet FEININGERS „Kubismus“ vom ursprünglichen französischen Kubismus von PICASSO und BRAQUE, für welchen stattdessen Umriss-Aufbrüche, Collagen und kleinteilige Flächenbrüche mit Verschiebungen typisch sind, die bei FEININGER kaum oder gar nicht vorkommen.

Die in § 5.3.4 beschriebenen Details der drei hochkomplex ineinander verschachtelten Darstellungen der Kirche in einem einzigen Bild weisen FEININGERS geometrische Intelligenz als außergewöhnlich nach; insbesondere die Wiederverwendung von Teilen einer Darstellung in einer anderen muss in ihrer Art als genial in Bezug auf die Geometrie der Ebene bezeichnet werden. Hierbei bleibt es letzten Endes irrelevant,¹⁶⁴ ob FEININGERS Konstruktion eine bewusste sei oder – wie bei seiner Anwendung des Goldenen Schnitts¹⁶⁵ – wohl eher unterbewusst experimentell gefunden wurde. Für den französischen Kubismus hingegen gibt es – unseres Wissens nach – keinen Nachweis einer solchen geometrischen Genialität – nicht einmal in ROBERT DELAUNAYS die Abbildung *verbiegenden* oder *brechenden* Bildern seiner Saint-Séverin- und Eiffelturm-Serien.

5.4.3 Hauptmotiv wird bei Feininger stets als Ganzes im Bildkontext erhalten

Im Gegensatz zu PICASSO und BRAQUE bleibt bei FEININGER das Hauptmotiv stets als kristallisiertes Ganzes im Bildkontext erhalten – selbst noch in „Umpferstedt [I]“, dem wohl kubistischsten seiner Gemälde in dieser Art und Weise. Bei PICASSO und BRAQUES kubistischen Werken hingegen bleibt jedoch auch diese Ganzheit der Motive – als wesentlicher Aspekt des Abbildungscharakters – nur selten unnegiert.

¹⁶³Vgl. auch Note 172.

¹⁶⁴Für die *Werke* FEININGERS ist es ja ohnehin irrelevant!

¹⁶⁵Vgl. § 1.3.

Das Einzige, was FEININGER in „Umpferstedt [I]“ in irgendeinem Sinne ernsthaft auflöst oder zerstört, ist die *Einheit*¹⁶⁶ des Kirchleins, vor allem in dem Sinne, dass es nur ein einziges Mal vorhanden sei, und damit vielleicht in gewissem Sinne auch die Individualität des Kirchleins.

Der Hauptunterschied zum Kubismus von PICASSO und BRAQUE besteht bei FEININGER also darin, dass er die Geschlossenheit der Motive – als einen der wesentlichen Aspekte des Abbildungscharakters – durch seine kristalline Konstruktion nicht signifikant deutlicher negiert, als dies die klassische Malerei in ihrer Auswahl von Perspektive, Bildausschnitt und Komposition schon seit Jahrhunderten hin und wieder getan hat.

5.4.4 Reduktion, Negation, Zweidimensionalität, wissensbasierte Wahrnehmungsaufgabe und Geistigkeit als Gemeinsamkeit, aber Konstruktion und Inversion bei Feininger statt Zergliederung und Provokation

Um den Unterschied zwischen FEININGERS aufbauendem Kubismus und dem vor allem zerbrechenden, eigentlichen Kubismus von PICASSO und BRAQUE auch vom *Erlebnis* her zu vermitteln, sei hier noch eine mehr oder weniger persönliche, abschließende Einsicht präsentiert:

Sich in Düsseldorf weniger als eine Dreiviertelstunde in FEININGERS Ölgemälde „Umpferstedt [I]“ versenken zu dürfen, das sich aufgrund seiner kunstvollen Ausführung kaum kopieren oder photographieren lässt und deshalb nur an Ort und Stelle wirklich wahrgenommen werden kann, fände ich sehr bedauerlich. Ebenso bedauerlich fände ich es, bei einem Kurzbesuch im MoMA in Manhattan mehr als eine Viertelstunde vor PICASSOs „Les demoiselles d’Avignon“ von 1907 verbringen zu müssen, dessen überaus geniale Qualitäten auch mittels eines guten Kunstdrucks fast uneingeschränkt zugänglich sind.

¹⁶⁶Nachdem LEIBNIZ und WOLFF das Wort „Einheit“ in die deutsche Sprache eingeführt hatten (vgl. [GRIMM & GRIMM, 1854ff., Einheit]), wurde es von KANT bereits häufig und prägend mit ideellem Bezug verwendet, sowohl in der noch heute üblichen Bedeutung „Einheitlichkeit“ (etwa in KANTS Kategorie der Einheit, bei welcher es darum geht, dass alle Objekte, die unter einen gewissen Begriff fallen, darin einheitlich sind, dass sie auch unter einen gewissen anderen Begriff fallen), als auch in der Bedeutung „Einzigkeit“ (Englisch: „oneness“) – also in der Bedeutung, dass etwas nur einmal in einem gewissen Zusammenhang vorhanden ist oder sein kann (wie das „Ich denke“ bei KANT in einer vernünftigen Person nur einmal gegeben sein kann, vgl. [KANT, 1787, p. 132], [GRIMM & GRIMM, 1854ff., Einheit, 2], [GRIMM & GRIMM, 1965ff., Einheit, A2a]).

Leider ist die bei FEININGERS Kirchlein aufgelöste „Einzigkeit“ im Deutschen ein seltenes Wort und bei weitem nicht so klar wie „oneness“ im Englischen; denn es hat auch noch die abweichenden Bedeutungen „Stetigkeit“, „Einmaligkeit“, „Einzigartigkeit“ und „Identität“ (vgl. [GRIMM & GRIMM, 1965ff., Einzigkeit]).

Der Duden [ANON, 2022] kennt für „Einzigkeit“ ausschließlich die abweichende Bedeutung „Einzigartigkeit“ und für „Einheit“ (neben physikalischen und organisatorischen Einheiten) nur noch die abweichenden Bedeutungen „Ganzheit“, „Verbundenheit“ und „Geschlossenheit“.

Da die von uns hier benötigte Form der Einzigkeit in der Mathematik eine fundamental wichtige Rolle spielt, ist dort das Fachwort „Eindeutigkeit“ (oder auch „Injektivität“) von Zuordnungen hierfür zur Hand, aber auch das hilft uns in unserem Kontext leider nicht weiter.

Somit bleibt „Einheit“, wie wir es hier gewählt haben, wohl die beste Wahl in unserem Kontext.

Warum aber geht es mir und vielleicht auch anderen Betrachtern so?

Beide Werke sind zutiefst geistig und gewollt zweidimensional, aber die Aufgaben, die sie dem Betrachter zumuten, unterscheiden sich signifikant:

- Bei PICASSO bleibt diese Zumutung ewig unerlöste Provokation – vielleicht auch, weil PICASSOs bewundernswerte Reduktionsleistung durchaus auch mit sinnlicher Verarmung einhergeht. PICASSO zwingt mich und vielleicht alle Kunstbegeisterten, sich an der Zergliederung dieser „Fräuleins“ abzarbeiten und das Bild so weit zu bewältigen, dass auf einer höheren Stufe wieder Seelenfriede gefunden werden kann.
- FEININGER hingegen wird mich und die kleine Schar seiner tiefen Bewunderer immer wieder neu vor sein Bild einladen: Nach einiger Zeit der Versenkung – und der dabei nur teilweise bewusst vollzogenen Inversion von FEININGERS Konstruktion, zurück zur Natur-Notiz, zum Original oder zur Idealvorstellung oder Kindheits Erinnerung einer christlichen Dorfkirche – weicht dann die Zumutung einem Gefühl der Läuterung.

Beiden Bildern gemeinsam ist jedoch das gegenseitige Bedingtsein von Zergliederung und Konstruktion sowie die vom Betrachter zu erbringende, *wissensbasierte Wahrnehmungsaufgabe*, welche ohne eine genaue Kenntnis der dargestellten Objekte nicht gelöst werden kann. Hätte der Betrachter, etwa aufgrund einer unserer Kultur fremden Erziehung, kein tieferes Wissen über die zweidimensionale Projektion nackter menschlicher Körper, europäischer Kirchen oder Saiteninstrumente, so könnte er die jeweiligen Werke von PICASSO, FEININGER oder BRAQUE¹⁶⁷ nur als abstrakte Mosaik wahrnehmen. Und mit dem Verlust der Wahrnehmung des *Abbildungscharakters* verlöre sich auch dessen *Negation*, die wir bereits in § 4.3 als für den Kubismus wesentliches Element angesprochen haben.

Gemeinsam ist diesen Werken auch der geistige Charakter, der nicht nur von diesen Malern intendiert war – wie etwa von FEININGER in seinem Brief an PAUL WESTHEIM formuliert¹⁶⁸ – sondern auch tatsächlich in einem kollektiven Bewusstsein oder Unbewussten realisiert sein muss – schlicht und einfach weil dieser Charakter von einem jeden Betrachter tatsächlich als das Wesentliche unvermittelt wahrgenommen wird. – Denn wer würde sich schon eines dieser Bilder ihres bestechenden Reizes wegen zur Zerstreuung und leichten Unterhaltung seiner Patienten ins Wartezimmer hängen?

¹⁶⁷Man denke etwa an GEORGES BRAQUES „Violon et palette“ vom Herbst 1909, das heute im Solomon R. Guggenheim Museum in New York hängt.

¹⁶⁸Vergleiche unser Zitat in § 4.2 und die dortigen Verweise.

5.5 Vergleich unserer Analyse mit der Literatur

Obwohl unsere Analyse in § 5.3.3 durchaus vermittelbar ist, so mussten auch wir sie doch erst einmal entwickeln, was uns nicht sofort gelang und, soweit wir wissen, vor uns auch noch niemandem gelungen war.

5.5.1 Hans Hess bleibt ohne wesentlichen Bezug zum Bild

So konnte schon HANS HESS mit dem Ölbild „Umpferstedt [I]“ offenbar nur wenig anfangen, insofern er es überhaupt gesehen hatte, denn in [HESS, 1959] gibt es unter den vielen Abbildungen der Gemälde im Textteil, welche zum Teil ganzseitig und farblich hervorragend sind, keine Abbildung von „Umpferstedt [I]“; nur im Anhang, in JULIA FEININGERS *Catalogue Raisonné* gibt es eine winzige Schwarz-Weiß-Photographie des Gemäldes. Darüber hinaus widmet HESS in seinem sonst sehr ausführlichen Textteil den beiden Ölbildern „Umpferstedt [I]“ und „Umpferstedt II“ zusammen nur einen siebenzeiligen Absatz (p. 72):

„*Umpferstedt I* und *II* sind sowohl kubistisch wie futuristisch aufgefaßt. Die Perspektive wird zerstört. Die Gleichzeitigkeit der Ereignisse¹⁶⁹ schafft eine Vielzahl von Formen, aber Spuren beobachteter Natur bleiben im Bild erkenntlich. Dies sind Werke einer Übergangsperiode, in denen die Vergangenheit noch nicht ganz überwunden, die neuen Möglichkeiten noch nicht ganz entwickelt sind. Feiningers Ziel war nicht, die Formen zu zerstören, sondern neue zu finden. In diesen Bildern der Übergangszeit durchdringen sich noch Formen der bestehenden und der entstehenden Realität.“

In diesem Absatz bezeichnet HESS „Umpferstedt [I]“ als „sowohl kubistisch wie futuristisch aufgefaßt“, obwohl sich in diesem¹⁷⁰ Bild unzweifelhaft keine Form der Bewegungsdarstellung oder gar Zerstörung der Stofflichkeit durch Bewegung, Licht, Geschwindigkeit oder Lärm in der Art der Futuristen findet; denn trotz der Umriss-Wiederholung gibt es in diesem Bild weder Bewegung, Lichtwechsel, Lärm, noch Zerstörung, sondern vielmehr Ruhe, Kristallisation, Konstruktion, Spiegelung. Da HESS die Dreifach-Darstellung der Kirche in „Umpferstedt [I]“ gar nicht erwähnt, ist es auch nicht wahrscheinlich, dass er mit „futuristisch aufgefaßt“ auf die simultane Darstellung verschiedener Perspektiven durch ROBERT DELAUNAY anspiele (wie etwa in dessen berühmten Eiffelturm-Bildern) und DELAUNAY zu den Futuristen rechne (trotz dessen Protestes!). Es bleibt dann nur zu vermuten, dass HESS die Linien der Hell-Dunkel-Kontraste in „Umpferstedt [I]“ für *Lichtstrahlen* hielt, etwa im Sinne des Gemäldes „*Testa+luce+ambiente*“ (1912) des Futuristen UMBERTO BOCCIONI; aber bereits in § 1.1 haben wir ja darauf hingewiesen, dass FEININGER wegen der *Räumlichkeit* seiner Linien durch GROPIUS zum Bauhaus-Meister berufen wurde. FEININGERS gerade Linien stellen fast nie Lichtstrahlen dar – jedenfalls definitiv nicht in „Umpferstedt [I]“.

¹⁶⁹Unserer Auffassung nach gibt es keinerlei Ereignis in „Umpferstedt [I]“.

¹⁷⁰Es gibt allerdings einige wenige Gemälde FEININGERS, die man durchaus als „futuristisch aufgefasst“ bezeichnen kann, wie etwa „[Die Velozipedisten/Draisinenfahrer]“ (HESS 50) von 1910 und „Die Radfahrer“ (HESS 94) von 1912, beide aufgrund der grellen Buntheit und der Geschwindigkeit darstellenden, horizontalen Streckung, sowie „Trompetenbläser I“ (HESS 78) von 1912, wegen der Lärm-Darstellung durch hellgrüne Flächen, durch Verzerrungen im Aquädukt und durch die Umrisskongruenzen bei den Trompetenbläsern.

5.5.2 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf

HANS HESS ist aber nicht der einzige, der mit „Umpferstedt [I]“ nur wenig anfangen konnte. Auch die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf, Besitzer des Bildes seit Jahrzehnten, bietet hier keinen Zugang: Der Text zum Bild in ihrer offiziellen Publikation bringt keine interessanten Informationen in Bezug auf das Bild,¹⁷¹ und der vergleichsweise lange Informationstext, der bis ins Jahr 2022 neben dem Bild hing, ist in weiten Teilen nicht nachvollziehbar. Im Jahre 2022 verschwand das Gemälde schließlich im Magazin – trotz seines ausgezeichneten Zustandes und eines geradezu bedrückenden Übermaßes an freier Wandfläche. Alles in allem kann dies eigentlich nur heißen, dass die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen dieses Werk weder begreift, noch zu schätzen oder zu würdigen weiß.

5.5.3 Die großen Gemäldekataloge Feiningers?

Auch der Text in dem wunderbaren Katalog [MÄRZ, 1998, p. 82] versagt jedweden Rat beim Wiedererkennen der doch so ähnlichen Natur-Notizen und vermutet gar, es handle sich bei diesem Bild um ein „irritierendes Vexierspiel“, obwohl es hier gemäß unserer Analyse weder ein Puzzle gibt, noch ein Verwirrspiel intendiert ist:

„Diese in den Skizzen festgehaltene topographische Situation ist im Gemälde kaum wiederzuerkennen, denn weit mehr als in anderen Kompositionen hat Feininger in *Umpferstedt I* die Darstellung abstrakt verändert. Durch das gezielte Ineinandersetzen der Umrisse und die linearen Verbindungen zwischen den Gebäuden, die den perspektivischen Zusammenhang ersetzen, sind weder ein kohärenter Bildraum noch einzelne Gebäudekörper auszumachen. An ihre Stelle setzt Feininger ein irritierendes Vexierspiel körperhaft hervortretender Formen, die mit dem Gegenstand nichts zu tun haben. In kaum einem anderen Bild experimentiert Feininger mit dem Motiv und seiner Darstellung so frei“ . . .

Als Literatur wird dann abschließend auf [LUCKHARDT, 1998b, p. 86f.] verwiesen, wo die von uns in § 5.3.2 als Hauptgrundlage identifizierte Kohle-Komposition „Umpferstedt I“ endlich einmal abgebildet und darüber hinaus auch noch gewinnbringend diskutiert wird:

„Im Zentrum dieser [Kohle-] Komposition erhebt sich der massive, von einem spitzen Helm bekrönte Turm, an den sich rechts das niedrige Langhaus anschließt. Links und rechts am Bildrand von Häusern verdeckt, rückt das Kirchenmotiv in den Hintergrund. Aber schon in der [Kohle-] Zeichnung wird deutlich, daß diese ausschnittthafte Begrenzung in der Überlagerung der Winkelformen, aus denen die gesamte Darstellung zusammengesetzt ist, immer wieder aufgelöst wird und das Hintergrundmotiv durch die Durchdringung der Häuserarchitekturen nach vorne weist.¹⁷²

¹⁷¹Das Einzige, was in [SCHMALENBACH, 1979, pp. 28–31] überhaupt einen relevanten Bildbezug hat, ist das Vorkommen der folgenden beiden Passagen: „DELAUNAY den Eiffelturm“ sowie „blau-grüne Farbigkeit herrscht, im Gegensatz zur grau-braunen Monochromie der französischen Kubisten“.

¹⁷²Hier geht es wohl um die von uns im Bereich von Note 163 auf Seite 58 erwähnte Durchsicht durch das Haus am linken Bildrand auf das dahinter befindliche Kirchenschiff, die FEININGER in der Kohle-Komposition genau wie im Ölgemälde durch eine sonst kaum motivierbare Hell-Dunkel-Abstufung des Hauses symbolisiert.

In dem nach dieser Zeichnung im folgenden Jahr ausgeführten gleichnamigen Gemälde löst sich Feininger von diesen perspektivischen Bezügen. Der räumliche Zusammenhang wird durch die Intensivierung der Formen, die weniger auf die Gesamtkomposition als auf das Detail verweisen, als nachvollziehbares Bildelement weitgehend ausgelöscht. Erst das Zusammenspiel der geometrisch facettierten Formen mit der nuanciert abgestimmten Farbigkeit zur dramatischen Lichtführung schafft einen neuen, irrealen Raum.“

Im Gegensatz zu unserer Analyse wird also auch hier in Bezug auf „Umpferstedt [I]“ behauptet, dass der „räumliche Zusammenhang“ ... „als nachvollziehbares Bildelement weitgehend ausgelöscht“ werde. Die „dramatische Lichtführung“ ist in der Tat vorhanden, doch muss man sich davor hüten, diese mit einer Führung von Lichtstrahlen zu verwechseln – etwa gar im Sinne des Rayonismus. Und „neuen, irrealen Raum“ gibt es nur in der oberen und in der unteren Darstellung der Kirche; die mittlere Darstellung und die Häuser der Straße sind hingegen sehr nahe an der Kohle-Komposition und sogar an den Natur-Notizen.

5.5.4 Die kubistische Werkanalyse von Martin Faass

Während die bisher betrachtete Literatur kaum in die Tiefe geht, versucht dies MARTIN FAASS in [FAASS, 1999b, § 4], indem er „die typischen Erscheinungsformen der Negation abbildlicher Organisation bei Feininger“, in der Weise untersucht, dass er jede dieser Erscheinungsformen in verschiedenen Werken aufzufinden und zu beschreiben versucht. Bei einem in seiner Komposition so durchtriebenen Zeichner und Kolorierer wie FEININGER scheint ein solches Vorgehen gegenüber der NISBETSchen Empfehlung,¹⁷³ bei einzel¹⁷⁴ ausgewählten Werken wirklich in die Tiefe zu gehen, den großen Nachteil zu haben, dass man FEININGER eigentlich nicht auf die Schliche kommt. Dies gilt natürlich insbesondere für ein so superlativ kubistisches Werk wie „Umpferstedt [I]“; und so haben wir bereits gesehen,¹⁷⁵ wie FAASS – trotz seiner weit besseren Ansätze als in der bisher betrachteten Literatur – dem Gemälde „Umpferstedt [I]“ nicht ganz auf die Schliche kommt, weil er die Fluchtlinien nicht mit der bei FEININGER nötigen Sorgfalt verfolgt hat und ihm die untere Darstellung der Kirche wohl entgangen ist. Gleiches gilt übrigens auch für die obere Darstellung der Kirche, denn sonst hätte FAASS „Umpferstedt [I]“ wohl nicht noch einmal als Beispiel zur „Gestaltung von Umrißkongruenzen“ aufgenommen.¹⁷⁶

¹⁷³Vgl. Ende § 1.3.

¹⁷⁴Der Eintrag „einzel“ (zusätzlich zu „einzeln“) findet sich zwar nicht mehr im heutigen Duden [ANON, 2022], aber noch in dem von 1934 [BASLER, 1934] und vor allem in aller Breite im Grimm [GRIMM & GRIMM, 1854ff.].

¹⁷⁵Vergleiche hierzu in § 5.3.4 die dem FAASS-Zitat auf Seite 56 folgende Diskussion zur mittleren Darstellung.

¹⁷⁶In [FAASS, 1999b, p. 79f.] dient „Umpferstedt [I]“ als ein Beispiel zur „Gestaltung von Umrißkongruenzen“. Es ist aber nur ein schlechtes Beispiel, weil die hier auftretenden Umrißkongruenzen von den Effekten der Durchsicht dominant überlagert werden. Diese Durchsicht wird erzeugt durch die Abdunklung der rechten Seite desjenigen Hauses, welches direkt links vor der Kirche steht. Hier wird nämlich die Durchsicht auf die Kirche in der *oberen* Darstellung des Ölgemäldes „Umpferstedt [I]“ gewährt; und zwar genau in selber Art und Weise wie zuvor schon in der als Vorlage dienenden Kohle-Komposition „Umpferstedt I“ die Durchsicht auf die dort einzige Darstellung der Kirche gewährt worden ist, welche im Ölgemälde „Umpferstedt [I]“ aber der *mittleren* und nicht der oberen Darstellung der Kirche entspricht, vgl. Note 172.

5.5.5 Zusammenfassung des Literaturvergleichs

Wenn uns keine weitere, wichtige, veröffentlichte Literatur entgangen ist, dann scheint weit und breit von einer stimmigen oder gar vollständigen Analyse der graphischen Formfindung des Gemäldes „Umpferstedt [I]“ nicht die Rede zu sein. Uns hingegen dürfte es gelungen sein, die genaue Art und Weise des konstruktiven Aufbaus und der kristallinen Brechung der Darstellungsfunktion in FEININGERS spezieller Form des Kubismus im Gemälde „Umpferstedt [I]“ wohl zum ersten Mal vollständig und stimmig zu beschreiben.

6 „Hohe Häuser I–IV“: Gemälde ohne Gemeinsamkeit?

Bevor wir in § 7 die Werkgruppe „Gelbe Dorfkirche“ ausführlich besprechen werden, soll hier als Einführung von eigenem Wert zunächst die wichtige Werkgruppe „Hohe Häuser“ betrachtet werden. Dies geschieht zum einen, um unsere Liste der nicht der *Regel* gemäßen Titel der Bauwerksgemälde FEININGERS aus § 3.7 vollständig zu erläutern, zum anderen aber auch, um in die Probleme der Ortsbestimmung der Urmotive – unter den besonderen Schwierigkeiten durch FEININGERS spezielle Art der kubistischen Verfremdung, Abstraktion und Formkomposition – mit einer Werkgruppe einzuführen, bei der sich die jeweiligen Urmotive (soweit vorhanden) mit Hilfe bekannter Vorzeichnungen bei fast jedem der dargestellten Häuser bis zur genauen Hausnummer hin ohne großen Aufwand bestimmen lassen.

Die Ölgemälde der enger¹⁷⁷ gefassten Werkgruppe „Hohe Häuser“ werden üblicherweise mit diesem Titel und nachstehender laufender Nummer bezeichnet. Nach Entstehungsjahr und HESS-Nummer geordnet, mit vorangestellter laufender Nummer, handelt es sich um die folgenden vier Werke, die alle deutlich von FEININGERS Variante des Kubismus geprägt sind: I/1912/85, II/1913/99, III/1917/172, IV/1919/198.

6.1 Das Ölgemälde „Hohe Häuser I“ (Hess 85) von 1912

Das Ölgemälde „Hohe Häuser I“ von 1912 wurde im Herbst 1913 von BERNHARD KOEHLER noch während der Hängung im „Ersten Deutschen Herbstsalon“ für 600 Mark gekauft,¹⁷⁸ aber dann wohl mit der KOEHLERSchen Sammlung im 2. Weltkrieg bei einem Luftangriff zerstört. Es existiert jedoch noch eine Schwarz-Weiß-Photographie¹⁷⁹ dieses Gemäldes und eine dieser Abbildung sehr ähnliche, folgendermaßen untertitelte Kohle-Komposition:¹⁸⁰ FEININGER-Signatur, „Hohe Häuser I“, „Wednesday, Dec. 18, 1912“. Diese Kohle-Komposition ist ganz offensichtlich eine Vorarbeit zu dem Ölbild gleichen Titels, welches dann ganz am Ende des Jahres 1912 entstanden sein muss, obwohl es für 1912 noch elf höhere HESS-Nummern gibt. In der Tat unterscheidet sich die Schwarz-Weiß-Photographie des Ölbildes von der Kohle-Komposition eigentlich nur durch einen ganz leicht erhöhten Abstraktionsgrad.

Auch wenn wir die genaue Kolorierung des Ölgemäldes „Hohe Häuser I“ heute nicht mehr kennen, darf man doch aufgrund der Photographie von einer Dominanz von hell und dunkel und einer reduzierten Farbigkeit ausgehen. FEININGER-Liebhaber werden keine Schwierigkeit haben, sich die Photographie in hellem, grünlichem und bläulichem Grau zu kolorieren. Über die gelungene Bildaufteilung hinaus beeindruckt bereits die Photographie durch die ungeheure Vielfalt der Winkel und drückt dabei eine solch *dramatische Dynamik* aus, dass man kaum begreift, wie sich diese in Linienführung und Flächengestaltung manifestieren kann: Der Baum rechts hinter der Mauer ächzt im Wind, der von links oben einbläst. Das Pärchen muss jung und kräftig sein. Sein Schirm wird gleich nach rechts umschlagen! Das Gerümpel unten rechts auf dem Trottoir wird bald weggefliegen sein!

¹⁷⁷Zur *weiter* gefassten Werkgruppe gehört noch das Ölgemälde „Rue St. Jacques“ (HESS 523) von 1953.

¹⁷⁸Vgl. Note 15 für den „Ersten Deutschen Herbstsalon“ sowie [BRELOH, 2006, p. 117f.] für den Ankauf durch KOEHLER.

¹⁷⁹Gut abgedruckt in [LUCKHARDT, 1998b, p. 31]. Vgl. auch die Catalogues Raisonnés [HESS, 1959, p. 255, r.] und [MOELLER, 2021]. Ungefähre Maße des Ölbildes: 1000mm×800mm.

¹⁸⁰Maße: 310 mm × 242 mm; am 4. Dez. 2002 in Köln versteigert; vgl. <https://www.1empertz.com/de/catalogues/lot/831-1/704-lyonel-feininger.html>. Die Existenz einer solchen Kohle-Komposition wurde bereits in [MÄRZ, 1998, p.78] als sicher, aber nicht mehr nachweisbar bezeichnet.

Auf jeden Fall ist das Ölgemälde „Hohe Häuser I“ eines der ersten, das FEININGER auf der vollen Höhe seiner Kunst zeigt, und wohl das erste,¹⁸¹ in dem ihm seine für ihn später so typische Variante des Kubismus wirklich genial gelungen ist. Schon HANS HESS beschreibt die Art dieser Erstmaligkeit treffend: „In *Hohe Häuser I*, Paris (Nr. 85) und *Teltow I* (Nr. 86) schuf er zum ersten Male seine eigene Raum-Architektur, in der die tektonischen Massen mit dem umgebenden Raum fest zu einer neuen Einheit verbunden werden“.¹⁸²

Zu beiden Kompositionen (in Öl und Kohle) gibt es eine unsignierte Natur-Notiz mit FEININGERS eigenhändigem Untertitel „Paris Tues APR 7 08“ unten rechts auf der Vorderseite. Auf der Rückseite steht von unbekannter Hand: „Urstudie zu den hohen Häusern I bei B. Köhler“.¹⁸³ Auf der Natur-Notiz fehlen im Vergleich zu beiden Kompositionen eigentlich nur das Pärchen mit Regenschirm und die Linienstrukturen auf den Häusern, welche die in der Natur-Notiz gegebene Räumlichkeit der Darstellung in die beiden Kompositionen hinüberretten sollen – der kubistischen Abstraktion und Reduktion zum Trotz.

Da FEININGER am 7. April 1908 wohl nur am *Montmartre* Natur-Notizen angefertigt hat¹⁸⁴ und da die Natur-Notiz zu „Hohe Häuser I“ extreme Steigungen zeigt, wie sie in Paris fast nur am Montmartre vorkommen, ist mit hoher Wahrscheinlichkeit davon auszugehen, dass das Urmotiv von „Hohe Häuser I“ ebenfalls am Montmartre zu suchen ist.

Die als „Urstudie“ bezeichnete Natur-Notiz zeigt ein Sträßchen, das von der rechten unteren Ecke zum unteren linken Rand verläuft. Fast schon in der Mitte des Bildes zweigt sehr steil nach rechts oben ein Weg ab. An dieser Straßenecke werden Sträßchen und Weg von einer mannshohen Mauer begrenzt, an deren Ecke eine galgenförmige Straßenlaterne steht. Die Mauer überragend sieht man kahle Bäume (etwa 4 Stockwerke hoch), die offenbar auf einem noch unbebauten Grundstück am Sträßchen stehen, wiederum überragt von einem Block von zwei Häusern mit fünf Stockwerken und zwei Dachgeschossen. Das linke der Häuser steht an dem Sträßchen und zeigt seine Brandmauer zum unbebauten Grundstück hin in voller Breite. Das rechte Haus steht wohl in der oberen Parallelstraße, zu der der Weg führt, und zeigt uns neben der Brandmauer an dieser Parallelstraße auch noch links davon in voller Breite die Fensterfront zum Hinterhof, den es mit dem ersten Haus bildet und der aufgrund des unbebauten Grundstückes noch nach vorne offen ist.

¹⁸¹Denn das großartige Ölgemälde „Trompetenbläser I“ (HESS 78) aus demselben Jahr wie „Hohe Häuser I“ (HESS 85) ist zwar genial in der kubistisch-futuristischen Darstellung von Lärm, aber eben leider doch ohne Nachfolge bei FEININGER geblieben.

¹⁸²[HESS, 1959, p. 54].

¹⁸³Unter <https://harvardartmuseums.org/collections/object/217716> findet man zusätzlich die folgenden genauen Daten zu dieser Natur-Notiz: Busch-Reisinger Museum, Object Number: BR63.599; Persistent Link: <https://hvr.d.art/o/217716>; Medium: Brown and gray crayon on paper; Dimensions: 31.9 × 24,6 cm. Die Darstellung der Abbildung funktioniert online im Moment leider nicht, und es gibt auf der Natur-Notiz auch noch ein wenig blauen Buntstift neben braunem und grauem.

Bereits in [HESS, 1959, p. 54] wird auf die Existenz dieser Natur-Notiz vage hingewiesen: „Die Zeichnung zu Feiningers Bild stammt aus dem Jahre 1908 aus Paris.“ Laut [MÄRZ, 1998, p.78] sei dies eine Natur-Notiz vom 7. April 1908 im Busch-Reisinger Museum. Erst in [FAASS, 1999b, p.73, Note 128] findet sich der folgende (in Maßen, Objekt Nummer und Rückseiten-Bezeichnung leicht fehlerhafte, aber eben doch sehr hilfreiche) Hinweis: „Buntstift auf Papier; 33,3×25,2cm; ohne Signatur; dat. u.r.: Tues APR 7 08, bez. auf der Rückseite: Studie zu den HohenHäusernI bei B.Köhler; Busch-Reisinger Museum, Cambridge(USA), Inv.Nr.1963.599 F“

¹⁸⁴Vgl. „Schattige Gasse auf Montmartre“, „Blick auf die Place Jean-Baptiste Clément, Montmartre“, „Aufstieg nach Montmartre“, „Aufstieg nach Montmartre mit Figur“ [DEUHLER, 1992, nos. 40–43, pp. 53, 110, 111, 55; p. 96].

Der wohl einzige derartige Zweierblock am Montmartre findet sich noch heute (allerdings mit um einen guten Meter erhöhten Schornsteinwänden), wenn man das Sträßchen als die obere *Rue Lepic* ansieht: das dortige Haus wäre dann das Eckhaus *85 Rue Lepic/2 Rue Girardon*, das in der Parallelstraße das Eckhaus *21 Rue Norvins/4 Rue Girardon* – beide mit fünf Stockwerken plus zwei Dachgeschossen. Das unbebaute Grundstück wäre dann inzwischen mit den Häusern *87 Rue Lepic* und *19 Rue Norvins* bebaut und der Weg durch ein Mäuerchen mit Stahltüre verschlossen; an der Stelle des heutigen Eckhauses *85 Rue Lepic* befanden sich jedenfalls vor 1900 nur ein Garten und zwei sehr schmale, zweistöckige Häuschen.¹⁸⁵

Ohne die Natur-Notiz hinzuzuziehen, kann man auf den Kompositionen in Kohle und Öl *das Abzweigen des Weges nach rechts oben* nicht mehr sicher erkennen, obwohl auf diesen Kompositionen die Räumlichkeit der Darstellung durch die Beibehaltung der galgenförmigen Straßenlaterne und die Hinzunahme des Pärchens mit Regenschirm unterstützt wird.

Während man auf der Natur-Notiz die C-förmige Struktur des Zweierblocks – wobei die beiden Enden des C den Brandmauern an den beiden Straßen entsprechen – aufgrund der gegenständlich-traditionellen Darstellung noch ganz gut erkennen kann, ist dies auf den beiden Kompositionen auch nicht mehr so einfach möglich. Wohl um dieses Manko etwas zu mindern, verändert FEININGER die beiden Kompositionen in zwei weiteren Punkten:

1. Er verlängert zunächst die von links an die rechte Brandmauer anstoßende kurze Hofwand und versieht sie mit drei statt zwei Fenstern pro Stockwerk. Dies dient der Unterstützung der Hauptveränderung: Er fügt neue, auf der Natur-Notiz gar nicht vorhandene Linien hinzu, welche die Stockwerksböden auf der verlängerten Hofwand sichtbar machen. Diese Linien lässt er auf einen falschen Fluchtpunkt rechts der oberen rechten Bildecke zulaufen. Der FEININGER-Kenner erfasst hier sofort die Hofecke zur links von der verlängerten Hofwand befindlichen, breiten Fensterfront des rechten Hauses, welcher FEININGER ebenfalls einige Linien von Stockwerksböden hinzugefügt hat, die auf einen falschen Fluchtpunkt links der Komposition zulaufen. Ein unverbildeter Betrachter hingegen, der die beiden neuen Fluchtpunkte mit gutem Recht für echte Fluchtpunkte der traditionellen Malerei auffasst, muss dies hier jedoch als eine *Haus-Ecke* ansehen – anstelle der zweifellos intendierten, von den beiden Fensterfronten des rechten Hauses gebildeten *Hof-Ecke*.¹⁸⁶
2. Darüber hinaus fügt FEININGER auf den beiden Brandmauern neue Linien hinzu, welche wie die Geschossböden und Dachgiebel von abgerissenen Häusern aussehen, auf der Natur-Notiz aber gar nicht vorhanden waren. Aufgrund der großen Bäume auf dem an die Brandmauern anstoßenden, unbebauten Grundstück wird klar, dass solche Linien auch in der Wirklichkeit niemals vorhanden gewesen waren. Neben der dynamischen Dramatisierung der Darstellung dienen diese Linien auch der Verbesserung der Raumdarstellung und kompensieren den Erkennbarkeitsverlust durch die kubistische Verfremdung und Abstraktion bei den Kompositionen im Vergleich zur Natur-Notiz.

¹⁸⁵Vgl. Photographien der direkt anstoßenden *Moulin Galette, 83 Rue Lepic*, von 1899 von EUGÈNE ATGET in [ABBOTT, 1979, plate 121], [GAUTRAND, 2020, p. 548] (<http://www.artnet.com/WebServices/images/110002811d9KvGFgpeECfDrCWvaHB0cPJVD/eug%C3%A8ne-atget-moulin-de-la-galette.jpg>) und von 1885 von einem Unbekannten (<https://medium.com/thinksheet/how-to-read-paintings-dance-at-le-moulin-de-la-galette-by-renoir-193f4cd2e364>).

¹⁸⁶Dieser Wechsel der Fluchtpunkt-Funktionen ist schon in [FAASS, 1999b, p. 73f.] sehr anschaulich dargestellt worden.

Der vom Ehepaar FEININGER ganz besonders wertgeschätzte¹⁸⁷ ALOIS SCHARDT hat jedoch folgende alternative Erklärung für die von FEININGER zu den Kompositionen hinzugefügten Linien, welche freilich weniger auf die Details und die Darstellungspraxis bezogen ist:

„When in the 1880’s the young Feininger walked through the streets of New York he was astounded by the first skyscrapers, those predecessors of today’s giants. They were so steep that they made him dizzy. In the year 1912 he created his first oil painting on the motive *High Houses*. It had taken him many years to transform the impression of his childhood into an artistic theme and to develop the form appropriate to the vision of a modern artist.“¹⁸⁸

„Since material objects lose their significance, foreground and background become meaningless. The different planes of actuality combine and merge into a single plane. |₁₇

In one of his first paintings constructed on this new basis Feininger handled the theme *High Houses*. The composition deals with earthbound energies trying to disengage themselves. The conflict between the aspiring verticals and the gravitating horizontals results in diagonal forms. From them the dynamic ascent proceeds. In this way a vivid impression of his childhood has been transformed into a symbol of human life.“¹⁸⁹

6.2 Das Ölgemälde „Hohe Häuser II“ (Hess 99) von 1913

Das Ölgemälde „Hohe Häuser II“ wurde wohl im Herbst 1913 fertiggestellt¹⁹⁰ und hat innerhalb der Werkgruppe „Hohe Häuser“ drei Alleinstellungsmerkmale: Es trägt den problematischen Titel *Abbruch Häuser* und zeigt *Stützkonstruktionen* aus grob behauenen Baumstämmen und eine allen Werken zu „Hohe Häuser II“ gemeinsame *Silhouette*, welche wohl die charakteristischste aller FEININGER-Werke ist und den Betrachter schon von Weitem zwingt, sie wie ein Piktogramm unvermittelt wahrzunehmen:

¹⁸⁷Vgl. Note 90.

¹⁸⁸[SCHARDT &AL., 1944, p.14]. Hier stellt sich zunächst einmal die Frage, ob die *Hohen Häuser* tatsächlich auf FEININGERS Kindheitserinnerungen an New York fußen oder nicht doch weit eher auf seinen weniger lange zurückliegenden Erinnerungen an Paris, das FEININGER nicht nur 1907, 1908 und 1911 besucht hat, sondern wo er auch 1905–1906 mit seiner späteren Ehefrau JULIA unter *242 Boulevard Raspail* (vgl. etwa [MOELLER, 2006, p. 185]) ein Wohnatelier gemietet hatte – nur 400 Meter südlich vom *Café du Dôme*, wo sich FEININGER von 1906 an mehrmals mit dem dortigen Künstlerkreis intensiv ausgetauscht hat.

Wegen der sehr engen Beziehung zwischen dem Ehepaar FEININGER und SCHARDT jedoch hätte FEININGER diesen Artikel SCHARDTS wohl vor Erscheinen korrigiert, wenn die Erinnerungen an seine Kindheit in New York beim Anblick der als Motiv dienenden Pariser Häuser gar keine Rolle gespielt hätten. Hinzu kommt, dass das New York, das FEININGER vor dem 1. Weltkrieg selbst kennen gelernt hatte, nur das New York seiner Kindheit war: noch frei von eigentlichen Wolkenkratzern und Paris wohl gar nicht so unähnlich. Vgl. auch die weitere Diskussion in § 6.7.2.

¹⁸⁹[SCHARDT &AL., 1944, p.16f.]. Da „Hohe Häuser II“ mehr diagonale Linien hat als „Hohe Häuser I“ und da in [SCHARDT &AL., 1944] von diesen beiden Ölbildern nur „Hohe Häuser II“ abgebildet ist (p. 16), mag es durchaus sein, dass SCHARDT sich hier auf „Hohe Häuser II“ bezieht, obwohl er es nirgendwo im Text explizit erwähnt. Vgl. auch die weitere Diskussion in § 6.7.2.

¹⁹⁰Das Ölgemälde hängt heute im Neuberger Museum of Art, Purchase College (SUNY), Purchase (NY), ist abgedruckt in [MÄRZ, 1998, p. 79] und hat die Maße 1013mm×810mm. Es trägt auf der Rückseite die Aufschrift „ABBRUCHHÄUSER (HOHE HÄUSER II MAI 1913)“, vgl. vor allem [MOELLER, 2021]. Laut [MÄRZ, 1998, p. 78] wurde an diesem Ölgemälde zwar schon am 18. März 1913 gearbeitet, aber auch noch am 18. Sept. 1913, als Geburtstagsgeschenk für JULIAS Vater, so dass es im Mai 1913 im Widerspruch zur Aufschrift auf der Rückseite noch nicht fertig gewesen sein kann.

1. Diese Silhouette bildet sich von links nach rechts (auf den Holzschnitten von rechts nach links) aus folgenden Komponenten: Häuser in der Ferne mit Baumstämmen als Stützen an Abrisswänden, gefolgt von einer Abrisswand an der Seite eines extrem stark überhöhten Hauses mit kleineren Fenstern im obersten Stockwerk. Dieses Haus erscheint sehr schmal, weil man nur zwei waagrecht verkürzte Fensterspalten dieses Hauses sieht. Dann folgen – vor einer überhöhten dunklen Schornstein-Wand – weitere Abrisswände an der Seite eines Hauses mit spitzem Dachgiebel. Schließlich folgen keineswegs überhöhte, offenbar viel zu kleine Häuser im Vordergrund bis zum rechten Bildrand.
2. Die ganz offensichtlich rein willkürliche, extreme Überhöhung des schmalen Hauses formt zusammen mit der überhöhten Schornstein-Wand eine *Doppelturm-Struktur* genau in der waagrechten Mitte des Bildes. Diese Struktur stößt teilweise an den oberen und unteren Bildrand an und ist im Umfeld der Straße von einer perspektivwidrigen, *monumental* zu nennenden Ausdehnung.

Vermutlich auf der Basis ganz unterschiedlicher, leider nicht bekannter Natur-Notizen triumphiert hier FEININGERS neuer kubistischer Formwille in einzigartiger Weise. Der Betrachter erkennt Häuser als Gegenstände in einer nicht mehr gegenständlichen Komposition und muss nach einer Vielzahl von Versuchen schließlich erkennen, dass alle Fragen nach einem Urmotiv des Gemäldes als Ganzem ihren Sinn verlieren in dieser perspektivwidrigen Komposition von Häusern mit nicht in Einklang zu bringenden Größenverhältnissen.

Während FEININGERS extremer Kubismus auf „Umpferstedt [I]“ von 1914 vielleicht noch einen gewissen Bezug zu ROBERT DELAUNAYS Eiffelturm-Bildern hat, präsentiert das Ölgemälde „Hohe Häuser II“ schon 1913 einen extremen und trotzdem feinsinnigen Kubismus, der ganz allein bei FEININGER zu finden ist¹⁹¹ und der die Abbildungsfunktion auf ganz andere und viel subtiler verstörende Art und Weise – aber deshalb doch nicht minder – in Frage stellt als der Kubismus von PICASSO und BRAQUE.

Laut [FEININGER, 1913c] (von uns in § 3.3 (p. 28) zitiert) entstand die ursprüngliche Komposition zum Ölbild in Heringsdorf im Jahre 1908 und eine verbesserte 1910. Laut [MÄRZ, 1998, p. 78] seien diese beiden Werke verschollen und es handele sich um die *aquarellierten Tuschfeder-Zeichnungen* „Das hohe Haus“ von 1908 – was zweifellos falsch ist¹⁹² – und „Abbruch Häuser“ vom 24. August 1910. Obwohl der Verbleib dieser Zeichnung von 1910 immer noch unbekannt sein mag, ist sie ohne weiteren Hinweis in Schwarz-Weiß oben auf selber Seite 78 abgebildet wie der Text, nach welchem sie verschollen sein soll.

¹⁹¹In der Tat sind traditionell leicht überhöhte Burgen – freistehend in einer Landschaft – etwas ganz anderes als extrem unterschiedlich überhöhte Häuser in einer Straße, die allen Gesetzen der Perspektive spottet, wie sonst wohl nur die Zeichnung „The Disparagers“ (besprochen in § 4.3). Die auf „Hohe Häuser II“ zu findende, kubistische Willkür FEININGERS hat eigentlich auch keinerlei Verwandtschaft zu Gemälden, die wie durch einen Hohlspiegel gezeichnet erscheinen – wie etwa CASPAR DAVID FRIEDRICHS im 20. Jahrhundert offenbar fälschlich (vgl. [OHARA, 1984]) nach dem Dresdner Ostragehege mit „Das große Gehege“ betitelte Meisterwerk in Öl [BÖRSCH-SUPAN & JÄHNIG, 1973, pp. 145, 431, no. 399], [BÖRSCH-SUPAN, 1980, p. 80, no. 147].

¹⁹²Die Tuschfeder-Zeichnung „Das hohe Haus“ von 1908 wurde inzwischen versteigert (vgl. <http://www.artnet.com/artists/lyonel-feininger/das-hohe-haus-xpVquIh3hUecqEuM8Cxs1Q2>) und abgedruckt (vgl. [FONTÁN & CAPA, 2017, p. 199]). Es handelt sich ganz offensichtlich um das gleiche Motiv wie auf der Zeichnung einer stark abfallenden Straßenecke in [DEUHLER, 1992, No. 34, pp. 48, 95] vom „Sat Apr 20 07“; am selben Tag hat FEININGER auch den *Tour Ste. Geneviève* von der nördlichen Seite des *Place du Panthéon* aus gezeichnet (vgl. [DEUHLER, 1992, No. 32, pp. 47f., 95]), wo sich auch das Motiv der abfallenden Straßenecke finden lassen dürfte. In jedem Fall zeigt die aquarellierte Tuschfeder-Zeichnung „Das hohe Haus“ von 1908 kein Motiv, welches sich auf irgendeinem Werk zu „Hohe Häuser II“ wiederfinden ließe.

HANS HESS bildet das Ölgemälde „Hohe Häuser II“ ganzseitig in Schwarz-Weiß ab, hat aber nur Folgendes darüber zu sagen:

„*Hohe Häuser II* (Abb. S. 178), eine Erinnerung an Pariser Häuser[,] die zum Abbruch bestimmt waren. Die ursprüngliche Komposition entstand |₆₃ |₆₄ |₆₅ in Heringsdorf 1908 und eine veränderte 1910. Das Bild, eng mit *Hohe Häuser I* (Nr. 85) verwandt, ist in kräftigen blau-grauen Tönen gehalten. Es ist ein fast heiteres Bild, trotz des Schattens, der auf dem Schicksal der Häuser lastet.“¹⁹³

Die von HESS hier behauptete enge Verwandtschaft zu „Hohe Häuser I“ entpuppt sich bei genauerer Betrachtung als recht oberflächlich – zumindest auf Basis der Schwarz-Weiß-Photographie:¹⁹⁴ Ein ähnlicher spitzer Dachgiebel und ein kaum zu erkennender Hof zwischen zwei Häuserfronten – jeweils aber an verschiedenen Positionen – sind beiden Bildern gemeinsam, aber unsere drei Alleinstellungsmerkmale von „Hohe Häuser II“ fehlen bei „Hohe Häuser I“ völlig.

HESS' Intuition, dies sei ein fast heiteres Bild, auf dem aber ein Schatten laste, ist hingegen aufschlussreich. Wie wir in § 6.6 noch sehen werden, waren diese Pariser Häuser im Widerspruch zum Titel *Abbruch Häuser* zwar niemals zum Abbruch bestimmt und es lastete somit auch kein Schatten auf dem Schicksal dieser Häuser, aber es gibt hier doch Momente, die bedrohlich wirken könnten: Nach den Zerstörungen des 2. Weltkriegs in Deutschland mussten die sehr großen Mengen Schutt, die in der Straße liegen, und die gegen den Einsturz abgestützten Häuser schreckliche Erinnerungen wecken, die man zum Entstehungszeitpunkt aber nur im Zusammenhang mit vereinzelt Erdbeben oder Vulkanausbrüchen kannte. Darüber hinaus mag man den gehbehinderten Mann mit dem Krückstock bedauern, der insbesondere auf der aquarellierten Tuschfeder-Zeichnung „Abbruch Häuser“ von 1910 mitleiderregend wirkt, weil er sich dort nicht nach den Frauen umsieht, aber die Anzeichen von extremer Körperfülle zeigt, die ihn bereits ganz unten rechts auf dem Ölgemälde „Große Revolution“ (HESS 53) von 1910 sehr grimmig blicken ließen. Die bei der bereits erwähnten monumentalen Doppelturm-Struktur naheliegende Assoziation einer mittelalterlichen Burg, deren bedrohlich steiler Anblick in allen Zeiten jegliche Eroberung verhinderte (wie etwa bei der Marksburg in Braubach am Rhein), dürfte aber bereits zum Entstehungszeitpunkt von „Hohe Häuser II“ eher romantisch verklärt gewesen sein. Schließlich wird aber bei den meisten Betrachtern der Eindruck der Heiterkeit diese Schatten bei weitem überwiegen: Ein sich bei strahlendem Himmel und freundlich leuchtenden Häusern lustvoll nach kokett posierenden Damen umsehender Mann in Paris ...

Nun müssen wir aber zu den harten Fakten zurück und die Werkgruppe „Hohe Häuser II“ noch vollständig beschreiben, welche sich im Wesentlichen durch die drei oben genannten Alleinstellungsmerkmale definiert. Diese Merkmale finden sich fast alle auch auf sechs, vom Motiv her dem Ölgemälde „Hohe Häuser II“ sehr ähnlichen Kompositionen, welche wir hier in der Reihenfolge ihrer zeitlichen Entstehung kurz beschreiben wollen:

¹⁹³[HESS, 1959, p. 62, 65].

¹⁹⁴Viel mehr jedoch als die Schwarz-Weiß-Photographie von „Hohe Häuser I“ konnte – wegen des Verlustes des Originals im 2. Weltkrieg – wohl bereits zum Zeitpunkt von HESS' Behauptung nicht mehr bewertet werden.

- (1) Zu „Hohe Häuser II“ fehlen uns jegliche Natur-Notizen. Das einzig zugängliche Werk zu „Hohe Häuser II“ ohne kubistische Verfremdung ist daher die zuletzt erwähnte, *aquarellierte Tuschfeder-Zeichnung von 1910*,¹⁹⁵ mit FEININGER-Signatur links darunter und dem merkwürdigerweise noch deutlich tiefer stehenden Untertitel „Abbruch Häuser“. Damit mag diese Zeichnung auch der Ursprung des problematischen Titels *Abbruch Häuser* sein, welcher sonst nur auf der Rückseite des Ölgemäldes „Hohe Häuser II“ zu finden ist. Diese Zeichnung ist ganz und gar keine Natur-Notiz, sondern eine Atelier-Komposition, und trägt unsere drei Alleinstellungsmerkmale bereits vollständig.
- (2) Eine Kohle-Komposition, die dem Ölgemälde sogar noch weitaus ähnlicher ist als die Tuschfeder-Komposition (1), hat folgenden Untertitel: FEININGER-Signatur, „Hohe Häuser II“, „Thurs., May 15, 1913“.¹⁹⁶ Ohne Zweifel handelt es sich hierbei um eine direkte Vorarbeit zum Ölgemälde, bei welcher von unseren drei Alleinstellungsmerkmalen nur der Titel *Abbruch Häuser* fehlt.
- (3, 4) Dem Ölgemälde sehr ähnlich (nur eben seitenverkehrt) sind von den Holzschnitten nur „Rue St. Jacques, Paris“ (PRASSE W46) von 1918 sowie „Pariser Häuser“ / „Alt Paris“ / „Hohe Häuser“ (PRASSE W184) von 1919, zu welchem in [PRASSE, 1972, p. 200] angemerkt ist: „Subject is described by the artist, ‘Rue St. Jacques, condemned houses.’“.
- (5) Von einer mit „30.8.25“ datierten Tuschfeder-Komposition gibt es ein insbesondere der aquarellierten Tuschfeder-Komposition (1) sehr ähnliches, photographisches Negativ mit dem Untertitel „Alte Häuser in der Rue St. Jacques, Paris“.¹⁹⁷ Dieser Titel weist abermals auf die *Rue St. Jacques* hin, welche es nur in Paris, aber nicht in New York gibt, und verbessert darüber hinaus den Titel *Abbruch Häuser* zu *Alte Häuser*. Mit diesen Hinweisen werden wir uns dann in § 6.6 doch noch einmal auf die Suche nach den Ur-motiven machen, aus denen „Hohe Häuser II“ zusammengefügt worden sein mag.
- (6) Schließlich ist „Rue St. Jacques“ dann auch noch der Titel eines FEININGER-Gemäldes von 1953 (HESS 523),¹⁹⁸ welches dem Ölgemälde „Hohe Häuser II“ ähnlich ist – zwar nicht vom Stil, aber vom Motiv her. Bei diesem späten Ölbild fehlen aufgrund der sehr hohen Abstraktion allerdings, neben dem Titel *Abbruch Häuser*, auch noch die Stützkonstruktionen aus Baumstämmen. Doch die markante Silhouette ist noch vorhanden, wenn auch die Doppelturm-Struktur ein wenig aus der Mitte nach links gerückt ist und die viel zu kleinen Häuser am rechten Bildrand durch Ausdehnung bis zum unteren Bildrand ein wenig mächtiger geworden sind.

¹⁹⁵ Abgebildet in Schwarz-Weiß in [MÄRZ, 1998, p. 78, o.]. Nach [MÄRZ, 1998, p. 78, p. 369, r.] ist diese Tuschfeder-Komposition trotz der Abbildung verschollen und hat die Maße 257mm×213mm.

¹⁹⁶ Abgebildet in [MÄRZ, 1998, p. 78, u.]. Maße gemäß [MÄRZ, 1998, p. 369, r.]: 354mm×203mm. Die sich aus diesen Maßen ergebende Ratio ist aber viel zu groß um zur Abbildung im selben Werk zu passen. Die Maße gemäß <http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/lyonel-feininger/hohe-h%C3%A4user-ii-ta-11-houses-ii-Iyk2JVhhWA1aofNQWzCig2> und [FONTÁN & CAPA, 2017, p. 199] sind daher viel wahrscheinlicher: 324mm×235mm.

¹⁹⁷ Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum, Gift of T. Lux Feininger, BRLF.659.8, <https://harvardartmuseums.org/collections/object/29714>, persistent: <https://hvrld.art/o/29714>.

¹⁹⁸ Maße gemäß [HESS, 1959, p. 299, m.]: 914mm×704mm.

6.3 Die Ölgemälde „Hohe Häuser III“ (Hess 172) von 1917 und „Hohe Häuser IV“ (Hess 198) von 1919

Die Ölgemälde „Hohe Häuser III“¹⁹⁹ und „Hohe Häuser IV“²⁰⁰ unterscheiden sich im Betrachterstandpunkt von ihren beiden Vorgängern I und II darin, dass dieser sich nunmehr etwa auf der Höhe der oberen Stockwerke statt auf dem Niveau der Straße zu befinden scheint.

Das Ölgemälde IV ist von großer Ruhe und Aufgeräumtheit gekennzeichnet, die wohl aus FEININGERS persönlicher Beruhigung durch seine Berufung ans Bauhaus resultierte. Das Bild ist insbesondere auch von seiner Kolorierung her sehr gelungen und nochmals deutlich abstrakter als seine bereits sehr abstrakte, direkte Vorarbeit: eine Kohlezeichnung mit folgendem Untertitel:²⁰¹ FEININGER-Signatur, „Strasse“, „Sonntag, d. 9. MAI 1915“. Schon dieser Titel macht deutlich, dass es sich hierbei wohl nicht um eine konkrete Straße, sondern um eine fiktive Atelier-Montage von Häusern handelt, die bereits auf der Kohlezeichnung so abstrakt sind, dass man ihnen wohl niemals konkrete Urmotive zuordnen können wird; zumal weder zu dem Titel noch zu den dargestellten Häusern Natur-Notizen bekannt sind. Der Vergleich zwischen dem Ölgemälde IV und der von der graphischen Bildaufteilung fast identischen Kohlezeichnung, bei der jedoch von Ruhe und Aufgeräumtheit keineswegs die Rede sein kann, legt zwei interessante Punkte nahe: zum einen, wie ungeheuer stark FEININGER den Bildausdruck mit seiner abstrahierenden Simplifikation von Linien und Flächen in Kombination mit seiner sparsamen, aber sehr gekonnten Kolorierungstechnik verändern konnte; und zum anderen, wie sehr sich sein Seelenzustand zwischen dem Krieg 1915 und der Berufung ans Bauhaus nach dem Krieg 1919 aufgehellt zu haben scheint. Andererseits fehlen dem Ölgemälde IV jedoch die diversen, sehr starken Bildmomente seiner Vorgänger I–III völlig, so dass man es im Vergleich zu diesen zwar als wohlthuend, beruhigend, angenehm und äußerst gelungen, aber doch nicht als besonders faszinierend bezeichnen kann; und man kann verstehen, warum HANS HESS für IV nur einen einzigen, lapidaren Satz übrig hat, nämlich dass es „ein ruhiges Bild in goldenen Tönen und wärmerem Klang“ sei.²⁰² Auch wir werden uns hier nicht weiter mit dieser kleinen Werkgruppe „Hohe Häuser IV“ befassen.

Das Ölgemälde „Hohe Häuser III“ ist – insbesondere im Gegensatz zu dem mit IV bezeichneten – geradezu von großer Unruhe und Dynamik geprägt. Es ist in der Waagrechten so sehr zusammengedrängt, dass es eher „schmale Häuser“ heißen sollte. Darüber hinaus scheinen die Häuser fast einen Frontreigen zu tanzen; auf jeden Fall wirkt das Bild sehr lebendig. Es erinnert an die faszinierende Munterkeit der Komposition eines Kindes aus seinen begeisterten Blicken aus verschiedenen Dachluken heraus. Im Gegensatz zu dieser Assoziation ist die Ausführung des Ölbildes jedoch absolut feinsinnig und meisterlich: Vor allem die gekonnten Überlagerungen der einzelnen Häuser, die Mehrfachzeichnungen der Fenster und der sparsame, aber gelungene Farbeinsatz machen dieses Bild einzigartig

¹⁹⁹Vgl. vor allem [MOELLER, 2021]: Maße: 1011 mm × 815 mm. Heutiger Ort: Robert McLaughlin Gallery, Oshawa (ON).

²⁰⁰Vgl. http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/lyonel-feininger/hohe-h%C3%A4user-iv-T745gx_Z1wwOreEHOCPeAQ2: Maße: 1010mm×810mm. Versteigerung Villa Grisebach 2006, Verbleib unbekannt.

²⁰¹Vgl. <https://collections.artsmia.org/art/120446/street-lyonel-feininger>, Maße: 167mm×222mm. Minneapolis Institute of Art, Minneapolis (MN).

²⁰²Vgl. [HESS, 1959, p. 91].

unter FEININGERS Ölgemälden. Trotz alledem findet man in [HESS, 1959] keinen einzigen Satz zu diesem herrlichen Bild – vermutlich weil HESS auf dessen stilistische Sonderstellung nicht eingehen wollte.

Beim Ölgemälde III geht der Blick nicht ganz soweit nach rechts wie auf einer als Vorzeichnung wohl verworfenen, wenig gelungenen, aquarellierten Kohlezeichnung vom März 1917 mit ebenso schmalen Häusern, die von FEININGER den verwirrenden, sonst wohl nicht vorkommenden Titel „Hohe Häuser V“ bekommen hat.²⁰³ Nur beim Ölgemälde geht der Blick von oben nach unten auf die Straße, und zwar leicht schräg nach links. Bei beiden Werken allerdings trifft der Blick auf farbige Schaufenster-Fronten von *kleinen Lädchen im Erdgeschoss*.

6.4 Die Natur-Notiz „Rue St. Jacques, Paris“ vom 14. Mai 1911

Die gerade erwähnten kleinen Lädchen im Erdgeschoss der beiden Werke der kleinen Werkgruppe „Hohe Häuser III“ ähneln denen, welche FEININGER auf einer Zeichnung mit dem Untertitel „Sun. May 14 11“, „Rue St. Jacques, Paris“ festgehalten hat.²⁰⁴ Diese detailreiche und außerordentlich gelungene, mit Buntstift kolorierte Natur-Notiz entbehrt natürlich jeglicher kubistischen Verfremdung, was sie nunmehr für uns zur ersten klaren Orientierungshilfe bei der genaueren Bestimmung der Urmotive der Werkgruppe „Hohe Häuser II–III“ rund um die *Rue St. Jacques* machen wird. Denn das Originalmotiv dieser Natur-Notiz kann man noch heute mühelos vor Ort identifizieren: Der Blick geht in die *Rue St. Jacques* nach Ostnordost, von der Kreuzung mit dem *Boulevard St. Germain* aus.

Die alten Häuser mit den Nummern 27, 25, 23, 21, 19, 17, 15 (von rechts nach links die Straße hinunter gesehen) stehen übrigens noch heute dort, mit fast unveränderten Fassaden; sie standen wohl auch niemals zum Abbruch.

Ganz charakteristisch ist das Haus 27 mit seinen sehr hohen Fenstern im 1. Stock und seiner Neigung ab dem 1. Stock nach hinten. Durch den Rücksprung der Häuserfront rechts von Haus 27 wissen wir, dass die Altbauten *29 & 31 Rue St. Jacques* damals schon abgerissen und wohl auch schon ersetzt waren durch einen einzigen, die ganze so entstandene Baulücke ausfüllenden, *signifikant waagrecht gerieften* und bis heute vorhandenen Neubau mit der einen Nummer 31 und einheitlicher Front zum rechts davon noch heute stehenden Altbau, dem Eckhaus *33 Rue St. Jacques* zur *Rue Dante* hin.

Nachdem wir ja das wahrscheinliche Originalmotiv des Ölgemäldes „Hohe Häuser I“ bereits in § 6.1 mittels der hierzu vorhandenen Natur-Notiz genau bestimmen konnten, wollen wir nun versuchen, dies – mit der Natur-Notiz vom 14. Mai 1911 als klarer Orientierungshilfe – auch für die Ölgemälde der Werkgruppe „Hohe Häuser II–III“ zu tun.

²⁰³Vgl. [FONTÁN & CAPA, 2017, p. 199]. Untertitel: FEININGER-Signatur, „Hohe Häuser V“, „März 1917“. Maße: 316mm×233mm. Vgl. auch <http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/lyonel-feininger/hohe-h%C3%A4user-v-tall-houses-v-svSQFJ-Cyw7-UEIhfPozpA2>.

²⁰⁴Achim Moeller Fine Art, New York, Inv. No. 585. Unsigniert. Maße: 174mm×130mm. Vgl. [DEUHLER, 1992, No. 47, Vorderblatt des Umschlags, p. 97, l., p. 115].

6.5 Die Urmotive der schmalen Häuser auf „Hohe Häuser III“

Auf „Hohe Häuser III“ findet sich sozusagen die Fortsetzung der Zeichnung vom 14. Mai 1911 über deren rechten Bildrand hinaus, mit erhöhtem Blickwinkel, aber ebenfalls mit Blickrichtung nach Ostnordost. Im Detail sieht man auf dem Ölgemälde von rechts nach links: Ganz unten rechts in der Ecke ein kleines Zipfelchen vom Trottoir des *Boulevard St. Germain*, dann das Eckhaus *Boulevard St. Germain/Rue Dante* mit rotbrauner Ladenfront im Erdgeschoss, dann die *Rue Dante* und vorn auf ihrer linken Seite das Eckhaus *33 Rue St. Jacques* mit seinen zwei typischen großen Schornstein-Wänden auf dem Dach (dessen Farbe im Ölgemälde ein helles Braun ist) und mit heller Front zur *Rue Dante*, sehr dunkler Eckfront und bläulicher, stark verkürzter Front zur *Rue St. Jacques* hin. Dann folgt der bereits in § 6.4 beschriebene Neubau *31 Rue St. Jacques*, bei welchem zwar der Mittelteil mit den drei Fenstern pro Stockwerk der kubistischen Reduktion zum Opfer gefallen ist, aber die beiden leicht vorspringenden Turmerker links und rechts in kubistischer Transformation mit konkaver Faltung zueinander dargestellt sind und anhand ihrer signifikanten waagrechten Riefen an den Seiten (vgl. § 6.4), welche bei den zwei insgesamt gleich breiten Vorgängerbauten *29 & 31 Rue St. Jacques* fehlten,²⁰⁵ eindeutig zu identifizieren sind. Schließlich findet sich noch ganz am linken Bildrand das bereits auf der Natur-Notiz ganz rechts dargestellte Haus *27 Rue St. Jacques*, bei welchem der Vorsprung von dem neuen Nachbarhaus *31 Rue St. Jacques* aus in die Straße hinein allerdings von der kubistischen Faltung dieses Hauses verschluckt ist. Trotzdem bleibt hier im gegebenen Kontext kein Zweifel an der Identifizierung des Hauses *27 Rue St. Jacques* – sowohl wegen seiner leichten Neigung ab dem 1. Stock nach hinten, als auch wegen seiner sehr hohen Fenster im 1. Stock.

6.6 Urmotive der extrem überhöhten Häuser auf „Hohe Häuser II“

Auf „Hohe Häuser II“ geht der Blick Richtung Nordnordost, die *Rue St. Jacques* zur Seine hinunter bis in die *Rue du Petit-Pont*. Wegen des Fehlens kubistischer Verfremdung ist die aquarellierte Tuschfeder-Komposition (vgl. § 6.2(1)) die wichtigste Orientierungshilfe bei unserer Suche nach den Urmotiven – noch vor der Kohle-Komposition „Hohe Häuser II“ (vgl. § 6.2(2)) und dem gleichnamigen Ölgemälde. Bei diesen *drei Werken* findet man jeweils von rechts nach links Folgendes: Am rechten Bildrand sieht man noch einen ganz schmalen Streifen von einer stark überhöhten Schornstein-Wand, auch wenn man nur auf der Tuschfeder-Komposition noch ein oben austretendes Schornstein-Rohr erkennt. Offenbar geht der Blick in die Baulücke der abgerissenen Altbauten *29 & 31 Rue St. Jacques* mit Blick auf Rückseiten von Häusern in der *Rue Dante* mit weiteren Schornstein-Wänden über den Dächern. Bei der Tuschfeder-Komposition sieht man dann einen Schattenwurf rechts des sich nun links direkt anschließenden Hauses *27 Rue St. Jacques* mit der recht hellen Giebelwand mit waagrechten breiten Streifen der abgerissenen Stockwerksböden. Schattenwurf als klassisches Mittel der gegenständlichen Malerei steht aber aufgrund der kubistischen Abstraktion und Verfremdung bei der Kohlezeichnung und dem Ölbild zur Darstellung des Spaltes zwischen *Rue St. Jacques* und *Rue Dante* nicht mehr zur Verfügung. Als spärlichen Ersatz

²⁰⁵Die Altbauten 27, 29, 31, 33 in der *Rue St. Jacques* sind auf einer Photographie von 1898 mit dem Eckhaus 33 zur *Rue Dante* zur Rechten sehr klar zu erkennen und haben keine waagrechten Riefen. Photographie: <http://www.lemarmitondelutece.fr/Files/90368/Img/17/img-13.jpg>, Erläuterung: <http://www.lemarmitondelutece.fr/PBCPPlayer.asp?ID=1187972>.

zieht FEININGER auf diesen Bildern dann zusätzliche Linien für die Stockwerksböden auf dem vom rechten Bildrand aus zweiten Haus ein und lässt diese perspektivwidrig auf einen falschen Fluchtpunkt unten rechts des jeweiligen Bildes zulaufen. Auf der Kohle-Komposition sind diese Linien noch sehr skizzenhaft ausgeführt und offenbar erst hinzugefügt, nachdem die Fenster und vor allem auch die Dachtraufe des Hauses schon in natürlicher Perspektive nach links hin abfallend gezeichnet waren. Dies zeigt sehr schön, dass FEININGER hier nicht nach einem von ihm *a priori* aufgestellten abstrakten System vorgegangen ist, sondern vielmehr die Mittel, die für eine teilweise Aufrechterhaltung der Darstellungsfunktion bei seiner speziellen Art der kubistischen Abstraktion und Verfremdung erforderlich wurden, *ad hoc* entwickelte. Das Haus mit den neu hinzugefügten Linien soll wohl zusammen mit dem Haus rechts von ihm, welches bereits auf der aquarellierten Kohlezeichnung von 1910 solche Linien hat, wieder eine Art Hof bilden, doch ist hier die Situation etwas unklarer als bei der sehr ähnlichen Hofecke von „Hohe Häuser I“.²⁰⁶

Doch zurück zu unserer Beschreibung der dargestellten Häuser auf unseren drei Werken, in deren waagrechte Mitte, nämlich zu der hier noch völlig unverbauten, recht hellen, waagrecht gestreiften Giebelwand des auch nach Schließung der Baulücke noch knapp zur Hälfte vorspringenden Hauses *27 Rue St. Jacques*. Der ganze Rest der *Rue St. Jacques* scheint, zu einem extrem verkürzten Block mit stark überhöhten schwärzlichen Schornstein-Wänden verschmolzen zu sein. Das links dieses Blocks sich direkt anschließende, helle Haus mit meist zwei sichtbaren Fenstern auf jedem der etwa sechs Stockwerke ist nämlich bereits das Eckhaus *17 Rue du Petit-Pont* zur *Rue Galande*, und zwar der zurückgesetzte Neubau für die 1907 abgerissenen Häuser 17 & 19. Dieser Neubau steht bis heute, hat sechs Stockwerke und ein Dachgeschoss und springt auf der Südseite zur *Rue Galande* und *Rue St. Jacques* hin im fünften und im sechsten Stockwerk auf der ganzen Breite zurück, um dort jeweils einem durchgehenden Balkon Raum zu geben, welcher im fünften Stock durch ein filigranes Stahlgeländer und im sechsten Stock durch ein Mäuerchen gesichert ist. Auf der Tuschfeder-Komposition „Abbruch Häuser“ ist dieses Mäuerchen durch einen Strich angedeutet, unter dem die Fenster abgeschnitten sind. Auch auf der Kohle-Komposition von 1913 und auf dem späten Ölbild von 1953 (vgl. § 6.2(6)) kann man diesen Strich noch klar erkennen. Auf dem Ölgemälde von 1913 jedoch ist aus diesem Strich die Dachtraufe geworden. Allerdings ist dieses Eckhaus in extremer Weise überhöht: Man vergleiche nur die Höhe der Fenster und Stockwerke mit denen des Hauses ganz vorne rechts im Bild!

Die auf unseren drei Werken noch weiter links, also am Ort der *Rue du Petit-Pont*, dargestellten Häuser lassen sich dort jedoch in der Wirklichkeit in keinem Fall identifizieren. Die markanten Stützkonstruktionen aus Baumstämmen finden sich auf diesen drei Bildern übrigens ausschließlich in der *Rue du Petit-Pont*: Auf der Tuschfeder-Komposition und der Kohle-Komposition nur *hinter* dem Haus Nummer 17, auf dem Ölgemälde zusätzlich auch direkt *an* diesem Haus.

Alle Gebäude auf der Westseite der *Rue du Petit-Pont* wurden ab 1907 abgerissen und die Grundstücke dann wieder mit Häusern bebaut, die nicht so tief in die Straße hineinragten. Wie man auf einer Photographie von EUGÈNE ATGET von 1907/8 sehen kann,²⁰⁷ befinden sich die abgestützten Häuser auf der Westseite nicht direkt an der *Rue du Petit-Pont*, sondern in der zweiten Reihe. Die Häuser wurden also abgestützt, um sie während des Abrisses der anstoßenden Häuser zu erhalten. Somit sollten die Titelbestandteile „Abbruch Häuser“ und „condemned houses“ (vgl. § 6.2(1, 4)) besser lauten:

²⁰⁶Vgl. Punkt 1 in § 6.1, sowie Note 186.

„Durch Abriss von Häusern freigelegte und zum Schutz fortbestehender Nachbarhäuser teilweise mit Baumstämmen abgestützte Trennwände“

Das Haus mit den schrägen dunklen Streifen vorn links auf der Photographie – wohl von abgerissenen Treppenhäusern – wie man sie auch auf der Tuschk Feder-Komposition zu „Hohe Häuser II“ mit anderem Muster findet, ist ohne Zweifel das heutige Eckhaus *4 Rue St. Séverin* zur *Rue du Petit-Pont*; die Hypothese, „Hohe Häuser II“ zeige hingegen die *Rue du Petit-Pont in Richtung Südwest*, wird bereits dadurch widerlegt, dass es damals dort keinen Träger für die hellere, hausförmige Silhouette mit spitzem Giebel vor der dunklen, stark überhöhten Schornstein-Wand gab. Von der Ostseite sieht man auf der Photographie leider nur das alte Eckhaus *19 Rue du Petit-Pont* zur *Rue Galande*; diese Photographie von 1907/8 muss also vor dem Abriss dieses Eckhauses zusammen mit *17 Rue du Petit-Pont* und dem Wiederaufbau als zurückspringendes Eckhaus *17 Rue du Petit-Pont* entstanden sein.

Da alle anderen Häuser auf der Ostseite der *Rue du Petit-Pont* und die Häuser 27, 25, 23, 21, 19, 17, 15, 13, 11, 9, 7, 5 auf der Ostseite der *Rue St. Jacques* stehen blieben,²⁰⁸ müssen alle unsere drei Werke links der Mitte (von der linken Seite der hellen Giebelwand vom Haus *27 Rue St. Jacques* an) Motive dort gar nicht vorhandener, durch Abriss von Häusern freigelegter und zum Teil mit Baumstämmen abgestützter Hauswände zeigen; nur das Neubau-Eckhaus *17 Rue du Petit-Pont* befindet sich in extremer Überhöhung in etwa an der richtigen Position. Da FEININGER nur bei den Werken zu „Hohe Häuser II“ in die Ostseite von *Rue St. Jacques* und *Rue du Petit-Pont* fremde Abbruch-Motive zusätzlich eingearbeitet hat, kommen die zusätzlichen Titel *Abbruch Häuser* und *condemned houses* nur bei diesen vor, aber eben nicht bei den Werken zu den Nummern I, III und IV.

6.7 Zusammenfassung zur Werkgruppe „Hohe Häuser“

Wir wollen hier abschließend noch einmal betonen, dass die vier Ölgemälde der Werkgruppe „Hohe Häuser“ sich in allen wesentlichen Aspekten grundlegend unterscheiden – wenn man davon absieht, dass FEININGER auf ihnen recht hohe Häuser darstellt.

6.7.1 Urmotive fehlen oder divergieren

Inwieweit die Fragen nach den Urmotiven bei FEININGER im Allgemeinen zur Kunst oder nur zur Historiographie gehören, mag dahingestellt bleiben.

²⁰⁷Vgl. [HARRIS, 1999, p. 143], [HARRIS, 2003, p. 131] (links leicht beschnitten) oder (oben & rechts leicht beschnitten): https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1a/Atget_rue_du_Petit-Pont.png, https://fr.wikipedia.org/wiki/Rue_du_Petit-Pont und [GAUTRAND, 2020, p. 225]. Es ist eine Schande, dass die Editoren fast immer ATGETS Photographien beschneiden zu dürfen meinen, wobei alle Symmetrien und Goldenen Schnitte verloren gehen und sich die Legende vom künstlerisch unambitionierten Photographen durchsetzen konnte, wozu auch seine, von den Editoren missverstandene Selbstironie beigetragen hat.

Um einen Eindruck von den unglaublich umfangreichen Abrissarbeiten auf der Westseite von *Rue du Petit-Pont* und *Rue St. Jacques* und rund um die Kirche *Saint-Séverin* zu bekommen, sei hier [HARRIS, 1999, pp. 107–177] (Photographien identisch mit [HARRIS, 2003, pp. 95–165]) trotzdem ganz besonders empfohlen.

²⁰⁸Denn neben den bereits in §§ 6.4 und 6.6 erwähnten Häusern 29 & 31 wurden auf der Ostseite der *Rue St. Jacques* nur 1 & 3 abgerissen (vgl. Farbzeichnung „Sunday May 14 1911 r. St. Jacques“; [DEUHLER, 1992, No. 48, p. 97, l. p. 116]). Heute springt das neue Haus 1 zurück und hat dabei den Platz von No. 3 geschluckt.

Im Fall der Werkgruppe „Hohe Häuser“ muss man jedoch eingestehen, dass unsere Beschäftigung mit diesen Fragen hier sehr wohl zur Bewertung der Kunstwerke FEININGERS und einem tieferen Verständnis seines Schaffensprozesses beigetragen hat.

So haben wir hier wohl erstmals klargestellt, dass die Urmotive der Werkgruppe „Hohe Häuser“ zum Teil wohl gar nicht in der Form von Natur-Notizen existieren, in jedem Fall aber für jedes der Ölgemälde I–IV unterschiedlich sind:

- I. „Hohe Häuser I“ hat sein Urmotiv am Montmartre, also im Paris *rechts der Seine*.
- II. „Hohe Häuser II“ ist hingegen eine fiktive Konstruktion, die zum Teil auf einem Urmotiv basiert, welches die rechte Straßenseite von *33 Rue St. Jacques* bis *17 Rue du Petit-Pont* umfasst, welche FEININGER dann mit in der Wirklichkeit auf dieser Seite in keinem Fall jemals auffindbaren Häusern fiktiv fortsetzt. Hier liegen aber nun alle Urmotive zweifellos im Paris *links der Seine*.
- III. Mit dem partiellen Urmotiv dieser stark verfremdeten, weder in Zusammenstellung noch Perspektive realistischen Komposition überlappt das Urmotiv des nun wiederum realitätsnäheren Gemäldes „Hohe Häuser III“, bei welchem es sich um die nordöstliche Seite der Kreuzung der *Rue St. Jacques* mit dem *Boulevard St. Germain* handelt und auf welchem man von rechts nach links die folgenden Häuser sieht: das Eckhaus *82 Boulevard St. Germain/ Rue Dante*, dann das Eckhaus *Rue Dante/ 33 Rue St. Jacques* und schließlich dessen Nachbarhäuser *31 & 27 Rue St. Jacques*.
- IV. „Hohe Häuser IV“ ist eine wohl rein fiktive und für FEININGER extrem abstrakte und simplifizierte Atelier-Komposition, basierend auf einer bereits sehr abstrakten und von der graphischen Aufteilung – aber nicht vom Ausdruck her – sehr ähnlichen Kohle-Komposition mit dem abstrakten Titel „Strasse“, für die es wohl niemals eine Natur-Notiz oder auch nur ein wiedererkennbares Urmotiv gegeben hat.

In seinem ganz am Ende von § 6.1 zitierten, prominenten Essay geht der bedeutende FEININGER-Experte ALOIS SCHARDT offensichtlich davon aus, dass die Motive von „Hohe Häuser I“ und „Hohe Häuser II“ sehr ähnlich seien und spricht im Text nur vom ersten Ölgemälde dieses Themas von 1912, also zweifellos von „Hohe Häuser I“, bildet aber dann nur „Hohe Häuser II“ ab – ohne dieses Gemälde jemals im laufenden Text zu erwähnen – und die weitere Bildbeschreibung passt weit eher zu diesem als zu jenem.

Gleichermaßen behauptet HANS HESS – wie von uns in § 6.2 zitiert – in seinem für FEININGER schon wegen des ersten Catalogue Raisonné der Ölgemälde FEININGERS fundamentalen Werk [1959], diese beiden Bilder seien eng verwandt. Wir hingegen müssen hier zu dem Schluss kommen, dass diese vier Ölgemälde vom Motiv her nichts Wesentliches miteinander gemein haben, obwohl sich die Urmotive von den Bildern II und III in der Wirklichkeit überlappen.

Die Situation bei den Urmotiven der Werkgruppe „Hohe Häuser“ unterscheidet sich also – ganz wider Erwarten und entgegen dem bisherigen Kenntnisstand – völlig von derjenigen der Werkgruppe „Brücke“, für welche wir bereits in § 3.7 klargestellt haben, dass es für die gesamte Werkgruppe ein einziges Urmotiv gibt. Letztere Tatsache mag sehr wohl einige Autoren dazu verleitet haben, auch bei den Hohen Häusern von einer solchen Situation mit einem einzigen Urmotiv auszugehen.

6.7.2 Kaum Gemeinsamkeiten in Charakter und Ausdruck

Nun könnte es ja der Fall sein, dass diese Gemälde trotz verschiedener Urmotive inhaltliche Gemeinsamkeiten in Charakter und Ausdruck oder dergleichen hätten oder auf einer ähnlich gearteten Motivation FEININGERS beruhten. In der Tat spricht ALOIS SCHARDT in unserem Zitat ganz am Ende von § 6.1 wohl so etwas wie das Schwindelgefühl an, welches beim erstmaligen steilen Aufblicken zu Hochhäusern oder überhängenden Kliffen bekanntermaßen im visuellen Kortex hervorgerufen werden kann. Von so einem Gefühl beim Anblick hoher Häuser muss FEININGER SCHARDT berichtet haben; denn sonst hätte SCHARDT nicht geschrieben:

„They were so steep that they made him dizzy.“

Und die hohen Häuser in Paris und New York waren und sind nun einmal in der Tat bis heute an vielen Stellen deutlich höher als in FEININGERS langjährigem Wohnort Berlin, wo die Bauordnung meist nur vier Stockwerke erlaubte. Es ist aber dann doch kaum glaubhaft, dass der in Manhattan aufgewachsene FEININGER sich an einen Kindheitsschwindel in New York erinnern konnte oder nach langem Aufenthalt in Berlin bereits im damaligen Paris einen derartigen Schwindel erlebte; denn dafür sind die ein oder zwei zusätzlichen Stockwerke in Paris wohl kaum hinreichend. Wahrscheinlich ist hingegen, dass FEININGER SCHARDT anlässlich einer Kommunikation über die „Hohen Häuser“ über sein Schwindelgefühl bei seinem erstmaligen Wiedersehen von Manhattan nach gut vierzig Jahren in den 1930er Jahren berichtet und SCHARDT dies ein wenig missverstanden hatte. Dass FEININGER dieses Zitat nicht vor dem Druck korrigiert hat, spricht dafür, dass das *Aufblicken* zu den hohen Häusern in Paris in der Tat für FEININGERS Gemütszustände bei der Anfertigung der Natur-Notizen vor Ort eine bedeutende Rolle gespielt hat. Aber auch dies wäre dann für die Ölgemälde III und IV nicht relevant, weil bei diesen beiden Ölgemälden der Blick ja von einem der oberen Stockwerke *hinunter* auf die Straße zu gehen scheint (vgl. § 6.3). Schließlich treffen sowohl die Hauptattribute „munter und lebendig“ von Ölgemälde III, als auch „ruhig und warm“ von Ölgemälde IV auf keines der anderen Ölgemälde der Werkgruppe „Hohe Häuser“ zu.

Es bleiben also nur die Ölgemälde I und II übrig, wenn man überhaupt von *einem Thema* Hohe Häuser sprechen will, wie SCHARDT es gegen Ende desselben Zitates tut:

„The composition deals with earthbound energies trying to disengage themselves. The conflict between the aspiring verticals and the gravitating horizontals results in diagonal forms. From them the dynamic ascent proceeds.“

Aber ein dynamischer *Aufstieg* der Gebäude aus zur Erde gerichteten Kräften heraus lässt sich auch wieder nur bei „Hohe Häuser II“ erkennen, während die dramatischere Dynamik bei „Hohe Häuser I“ doch eher aus *Abstiegen* aus himmlischen Höhen entsteht. Denn dort biegt der Sturm den Baum nach rechts unten, und die dominierenden Diagonalen laufen von der Höhe des Montmartre herab nach links unten. Bestenfalls die erdgebundenen Kräfte der Diagonalen der linken Brandmauer wirken einem Abrutsch vom Montmartre entgegen.

Das Fazit lautet also, dass sich auch in Charakter und Ausdruck keinerlei wesentliche Gemeinsamkeit unter den vier Ölgemälden der Werkgruppe „Hohe Häuser“ finden lässt. Auch die hier diskutierten marginalen Gemeinsamkeiten der Gemälde I und II bei Motivation und Thema sowie die ganz oberflächliche Gemeinsamkeit, dass FEININGER auf ihnen offensichtlich hohe Häuser darstellt, ändern hieran nichts.

7 Gelbe Dorfkirche: Den Holzschnitten die Krone?

Die Frage nach den Urmotiven der Werkgruppe „Hohe Häuser“ ist in § 6 wohl umfassend beantwortet worden. Weitaus schwieriger jedoch scheint die Beantwortung der Frage nach dem Urmotiv der Gruppe von sechs Werken mit dem Titel „Gelbe Dorfkirche“; und zwar folgender Aspekte wegen:

1. Trotz offensichtlicher Variation und Vielfältigkeit bei den Werken der Gruppe „Gelbe Dorfkirche“ vermuten wir, dass – wie bei der Werkgruppe „Brücke“ – allen Werken dieser Gruppe das selbe Urmotiv mit nur wenig veränderten Betrachterstandpunkten zugrunde liegt; andernfalls allerdings wären wir mit dieser Vermutung ebenso sehr in die Irre geleitet, wie andere Autoren dies bei der Werkgruppe „Hohe Häuser“ waren.
2. Es sind keinerlei Natur-Notizen oder Vorzeichnungen zu diesem Titel bekannt.
3. Die drei Ölgemälde dieser Werkgruppe sind deutlich abstrakter, vor allem aber stärker simplifiziert als die Ölgemälde „Hohe Häuser I–III“, wenn auch nicht so stark wie das Ölgemälde „Hohe Häuser IV“, bei dem aber dann ja auch kein Urmotiv zu finden war. Merkwürdigerweise sind jedoch die drei Holzschnitte der Werkgruppe „Gelbe Dorfkirche“ – trotz ihres kleineren Formats und entgegen ihrer Natur als Holzschnitte – struktureicher und eher weniger abstrakt als die Ölgemälde.
4. Gelb war schon zu FEININGERS Zeiten die typische Farbe der Dorfkirchen im Weimarer Land – und ist es auch heute noch.

In der Tat schreibt FEININGER 1913 aus Weimar an seine Frau JULIA:

„Sie haben so viele Dörfer! und jedes Dorf hat 'ne Kirche, und die meisten sind gelb mit Schieferspitze.“²⁰⁹

Wie kam es dann aber zu diesem – somit völlig insignifikanten – Titel „Gelbe Dorfkirche“?

Da die drei Holzschnitte meist Schwarz auf Weiß gedruckt sind, kann der Titel – damit er für eine Darstellung aus dem Weimarer Land sinnvoll erscheint – wohl nur von einem Ölgemälde der Werkgruppe stammen, bei dem die Farbe Gelb in besonderer Weise dominiert! Davon gibt es innerhalb der Werkgruppe „Gelbe Dorfkirche“ aber nur eines, nämlich „Gelbe Dorfkirche II“ (HESS 354) von 1933. Über dieses Alleinstellungsmerkmal hinaus vereint diese Komposition die Hauptmerkmale der Werkgruppe in deutlicher Form.

Deshalb soll dieses Ölgemälde hier zusammen mit dem Holzschnitt „[Gelbe Dorfkirche 2]“ (PRASSE W240) von 1921 zuerst betrachtet werden (§ 7.1), obwohl es zeitlich erst nach „[Gelbe] Dorfkirche [I]“ (HESS 281) von 1927, dem ersten Ölgemälde dieser Werkgruppe, entstanden ist. Da wir zuvor noch den wichtigen Holzschnitt „Gelbe Dorfkirche 3“ (PRASSE W270) von 1930 betrachten müssen (§ 7.3), werden wir jenes erste Ölgemälde erst nach diesem Holzschnitt behandeln; und zwar zusammen mit den übrigen Werken der Gruppe, dem Holzschnitt „[Gelbe Dorfkirche 1]“ (PRASSE W249) von 1923 und dem Ölgemälde „[Gelbe] Dorfkirche [III]“ (HESS 382) von 1937, als Untergruppe „Dorfkirche“ dreier einander sehr ähnlicher Werke (§ 7.4).

Wir werden die Holzschnitte im Folgenden kurz mit ihren arabischen Ziffern 1, 2 und 3 bezeichnen, die Ölgemälde hingegen mit ihren römischen Ziffern I, II und III.

²⁰⁹Vgl. [FEININGER, 1913e, Seite 3 mit Blattnummerierung „2“ oben rechts].

7.1 Gelbe Dorfkirche 2 (PrasseW240, 1921) & II (Hess 354, 1933)

Bei dem Ölgemälde „Gelbe Dorfkirche II“ (HESS 354) von 1933 springt sofort die extreme Ähnlichkeit mit dem ein Dutzend Jahre älteren Holzschnitt „[Gelbe Dorfkirche 2]“ (PRASSE W240) von 1921 ins Auge – dem Urwerk der gesamten Werkgruppe, welches wir kurz als „Holzschnitt 2“ bezeichnen werden.

7.1.1 Technische Spezifikation des Holzschnittes 2

Gemäß [PRASSE, 1972, p. 222] gilt Folgendes für den Holzschnitt 2: Sein Holzstock habe die Maße 164 mm × 201 mm und FEININGER habe mit Bleistift auf der Rückseite dieses Holzstockes „29.VI.21“ vermerkt, während der dort abgebildete Druck auf Durchschlag-Papier 2 mm breiter sei. Einer der weiteren Drucke befände sich auf gelbem Kozo, also wohl auf dem von FEININGER gerne benutzten Papier von einem sehr kräftigen Gelb. Auf der Rückseite von einem der Drucke fände sich die Bleistift-Notiz „Yellow Village Church/2nd Version“ von JULIA FEININGER. Es kann sich hier aber nicht um eine zweite Version handeln, weil der Holzschnitt 2 das zeitlich überhaupt erste Werk der Werkgruppe „Gelbe Dorfkirche“ ist und keine früheren Bearbeitungszustände bekannt sind.

Nun zu weiteren, nicht in [PRASSE, 1972] erwähnten Drucken: Einen Druck auf Japan-Bütten hat FEININGER links unten mit üppigem Schwung und ganzem Namen signiert, und irgendjemand hat in anderer Handschrift rechts unten klein „Kirche“ angemerkt.²¹⁰ Auf einem weiteren Druck findet sich hinter einer ebensolchen Signatur die für FEININGER typische Auflagenzählung „2/03“ (also zweiter Druck einer Kleinserie von drei Drucken) und die Widmung „Frl. Grunow, zum herzlichen Andenken! Weimar, April 1924.“;²¹¹ jedoch keinerlei Titel. Weitere Auflagen sind uns nicht bekannt. Auf Basis dieser beiden Drucke mag man mutmaßen, dass es den insignifikanten Titel „Gelbe Dorfkirche“ damals noch gar nicht gab. In jedem Falle jedoch muss man konstatieren, dass das zum Entstehungszeitpunkt einzig gesicherte Gelbe in Bezug auf den Holzschnitt 2 das sehr kräftige Gelb eines Druckpapiers war.

7.1.2 Technische Spezifikation des Ölgemäldes II

Das Ölgemälde II hat die Maße 400 mm × 480 mm²¹² oder 402 mm × 480 mm,²¹³ also trotz des kleinen Formats immerhin fast die 6-fache Fläche des Holzschnittes 2, und war im Nachlass FEININGERS auf dem Keilrahmen in Tusche beschriftet mit „Lyonel Feininger: Yellow Village Church II“.²¹⁴ Der Verbleib nach der Versteigerung 2018 bei Christie's ist uns nicht bekannt.²¹⁵

²¹⁰Vgl. <https://www.neumeister.com/kunstwerksuche/kunstdatenbank/ergebnis/125-10/Lyonel-Feininger/>. Maße: 246 mm × 270 mm.

²¹¹GERTRUD GRUNOW schied 1924 aus dem Bauhaus aus, wo sie seit 1919 unterrichtet hatte.

²¹²Vgl. [HESS, 1959, p. 282]. Hier findet sich auch eine winzige Schwarz-Weiß-Abbildung. Darüber hinaus wird das Ölgemälde II in [HESS, 1959] leider nirgendwo erwähnt.

²¹³Vgl. <https://www.christies.com/en/lot/lot-6127374> und <http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/lyonel-feininger/yellow-village-church-ii-1RxjJd6EFF1HSBLojjaU7g2>. Hier findet sich auch die einzige uns bekannte Farabbildung.

²¹⁴Vgl. Note 212.

²¹⁵Vgl. Note 213.

7.1.3 Seitenverkehrtes Ölgemälde: Holzschnitt als Vorlage

Man beachte, dass FEININGER bei seinen druckgraphischen Werken stets ohne Spiegel gearbeitet hat, so dass alle seine gedruckten Radierungen und Holzschnitte seitenverkehrt gegenüber der Vorlage sind.

Da das Kirchenschiff beim Ölgemälde II ebenso wie bei allen Holzschnitten der Werkgruppe auf der *linken* Seite des Turmes ist, während es die anderen Ölgemälde der Werkgruppe auf der *rechten* Seite des Turmes zeigen, muss man davon ausgehen, dass FEININGER beim Ölgemälde II nicht auf eine Natur-Notiz, sondern direkt auf einen seitenverkehrten Druck zurückgegriffen hat. Hierfür kommt jedoch nur der extrem ähnliche Holzschnitt 2 infrage. Laut [HESS, 1959, p.130] beruhen die Ölgemälde mit den HESS-Nummern 355 und 356 direkt auf Holzschnitten FEININGERS, was aufgrund der HESS-Nummer 354 vom Ölgemälde II sehr dafür spricht, dass auch hier ein Holzschnitt die Vorlage war.

Bei den letzten Endes gesuchten Natur-Notizen zur Werkgruppe „Gelbe Dorfkirche“, aus denen etwa der Holzschnitt 2 wohl direkt entstand, andere Werke wie das Ölgemälde II aber indirekt, muss jedoch das Kirchenschiff auf jeden Fall *rechts* vom Turm dargestellt sein und FEININGER dies auch so gesehen haben – jedenfalls von den Standpunkten aus, von welchen er die Kirche für diese speziellen Motive erfasst hat.

7.1.4 Beschreibung, Charakteristik

Markenzeichen der ganzen Werkgruppe ist – neben der Kirche – eine undurchbrochene, schwärzliche Gruppe von Hausdächern am unteren Bildrand, die fast ausschließlich durch Höhenvariation gegliedert ist.

Nur beim Ölgemälde II und den Holzschnitten 2 und 3 gipfelt diese Hausdächer-Gruppe in einem schwarzen Viereck mit in etwa gleichlangen Seiten und leicht nach rechts geneigter Ober- und Unterseite. Dieses Viereck umschließt – beim Holzschnitt 2 und dem Ölgemälde II genau in seiner Mitte – ein kleines helles Viereck von etwa einem Neuntel der Fläche des großen schwarzen Vierecks.

Das große schwarze Viereck wird durch eine helle Linie vom Giebel des höchsten schwarzen Daches abgetrennt. Diese Linie setzt sich als schwarze Linie oder als Farbflächen-Grenze links von der Unterseite des Vierecks fort, was den Eindruck erweckt, dass dieses Viereck noch zur Kirche und nicht zu den Hausdächern gehört. Dieser Eindruck wird noch dadurch verstärkt, dass das schwarze Viereck als Dach keinerlei in der Darstellung sinnvolle Verbindung zu den Häusern vor der Kirche haben kann.

Direkt links von dem schwarzen Viereck finden wir noch ein weiteres etwa gleich großes, helles Viereck, dessen rechte Seite mit der linken des schwarzen Vierecks zusammenfällt. Auf dem Ölbild ist dieses helle Viereck in hellem, von oben her grünlich-braungrau schattiertem Gelb gehalten. Dieses helle Viereck bildet zusammen mit dem schwarzen so etwas wie einen Erker des Kirchenschiff-Daches, in welchem das kleine helle Viereck als eine Gaupe, also als Dachfenster oder -luke erscheint.

Auf dem Ölgemälde II könnte man das gelbe Viereck zwar auch als Teil des Kirchturmes statt des Kirchenschiff-Daches auffassen, aber die Logik der FEININGERSchen Grobschraffur auf demjenigen Viereck des Holzschnittes 2, welches dem gelben Viereck des Ölbildes entspricht, lässt keinen Zweifel daran, dass dies nicht so ist: Denn die Rechtecke der

rechten und linken Turmwand sind alternierend zueinander schraffiert. Gehörte dieses Viereck nun zum Turm, so müsste es ebenfalls alternierend, also waagrecht schraffiert sein; es ist aber senkrecht schraffiert. Außerdem sieht man auf dem Holzschnitt 2 links und oberhalb von diesem großen hellen, senkrecht schraffierten Viereck den Dachanschluss des Erkers des Kirchenschiff-Daches in Form von nach rechts zum Viereck hin abfallenden Linien. Auf dem Ölgemälde II fehlt dieser Dachanschluss aber völlig.

Schließlich sieht man auf dem Ölbild rechts vom Kirchturm den hellblauen Himmel über einem roten Hausdach, welches mit seinem First die obere Linie des unteren Rechtecks des Kirchturms verlängert, dabei höher reicht als alle schwarzen Hausdächer und rechts in einem Hausgiebel endet. Nachdem man dies auf dem Ölbild erkannt hat, sieht man, dass auf dem Holzschnitt 2 dieses Hausdach mit Giebel nur geringfügig tiefer rechts an den Kirchturm anstößt; aber man sieht hier auch zusätzlich noch ein weiteres Dach mit Giebel und ähnlicher Ausrichtung direkt vor dem Kirchturm, welches aufgrund seiner gelben Dachfarbe auf dem Ölgemälde II zunächst kaum zu entdecken gewesen ist.

Auf dem Holzschnitt 2 sieht man schließlich ganz am rechten Bildrand über dem oberen rechten Hausdach mit Giebel ein sehr hohes Objekt, das fast bis zur Höhe der Kirchturm-Spitze reicht. Dieses Objekt ist für ein dörfliches Gebäude in jedem Fall bei weitem zu hoch. Trotz der nicht sehr großen Ähnlichkeit, muss es sich daher hier vor der kubistischen Abstraktion wohl um eine Douglasie, Tanne, Kiefer oder dergleichen gehandelt haben. Auf dem Ölgemälde II ist dieses Objekt eigentlich nur durch das Blau des links anstoßenden Himmels zu erkennen, denn das Grünschwartz der Schraffur hilft hier kaum, spricht aber wenigstens für einen Nadelbaum.

7.1.5 Bewertung des Ölgemäldes II

Das Ölgemälde II ist ohne Zweifel sehr ansprechend, dekorativ und wunderbar gelb mit hinreichend kontrastierendem Schwarz am Turmhelm und am unteren Bildrand; viel transparentem, hellem Ziegel-Rot auf denjenigen Dächern, die sich nicht am unteren Bildrand befinden; ein wenig transparentem Blau im Himmel rechts der Kirche und ein wenig transparentem Grün unmotiviert ringsum.

Wäre es zwei Jahrzehnte früher gemalt, so müsste man es als einen gelungenen Schritt nach vorn in der Entwicklung von FEININGERS Variante des Kubismus bezeichnen – sehr aufgeräumt, angenehm abgeklärt und dekorativ. Als Gemälde aus der Zeit der höchsten künstlerischen Reife FEININGERS mangelt es dem Bild aber eben doch an der zu erwartenden Tiefe in graphischer, farblicher, räumlicher und auch geistiger Hinsicht.

Aber das Ölbild wurde nun einmal gemalt im Schreckensjahr 1933, in dem die Nazis im Januar die Macht ergriffen und das Bauhaus schließlich auch noch in Berlin geschlossen und damit für immer zerstört hatten. Ganz Deutschland wurde mit einer alles erstickenden Pestnacht überzogen, die statt zwölf Stunden zwölf Jahre dauerte, bis der Tag der Befreiung kam, den aber viele Künstler nicht mehr erlebt und daher bis heute nicht einen Bruchteil der Anerkennung gefunden haben, die sie verdient gehabt und ansonsten wohl auch errungen hätten.²¹⁶ In diesem Jahr 1933 war FEININGER wohl gar nicht zum Malen zumute, denn er vollendete neben dem Ölgemälde II nur fünf weitere Ölbilder – zwei davon ebenfalls nach Holzschnitten – und konnte erst dann wieder geistig tief sein, als er dabei auch wieder karikieren wollte: Ganz gegen seine Gewohnheit begann er 1934 ein Ölgemälde im Sommer! In der Tat wurde das Gemälde „Der rote Geiger“ (HESS 359)

im Sommer 1934 in Deep nicht nur begonnen, sondern auch vollendet.²¹⁷ Es handelt sich hierbei um eine Wiederaufnahme eines sehr ähnlichen, unbetitelten Kohle-Tusche-Aquarells mit Datum „Montag d. 27. Dez. 1915“.²¹⁸ FEININGER drückte mit dem Motiv des roten Geigers wohl das Gefühl der Vereinsamung des Künstlers aus – in einer aus allen Fugen geratenen Welt von verdorbenen Menschen, die als zwielichtige Gestalten rattengleich durch das Bild huschen.

Darüber hinaus ist das Ölgemälde II auch in jeder Hinsicht nachrangig zum viel kleineren Holzschnitt 2, weil FEININGER diesen Holzschnitt ohne die entsprechenden Natur-Notizen bei der Anfertigung des Ölgemäldes ein Dutzend Jahre später nicht mehr ganz im Sinne der Räumlichkeit des Urmotives begreifen konnte oder wollte und dabei sehr viel der graphischen Struktur aufgegeben hat. Letztendlich scheint das Ölgemälde II eine erzwungene Malerei nach einem Holzschnitt zu sein, die ihren abgeklärten und dekorativen Charakter mit einem signifikanten Verlust an graphischer und räumlicher Wirkung erkauft.

7.1.6 Bewertung des Holzschnittes 2

Der Holzschnitt 2 ist einer von FEININGERS genialen Holzschnitten – trotz seines kleinen Formats. Die Holzschnitte ALFRED KUBINS und KIRCHNERS entbehren meist der bei HECKEL, PECHSTEIN, SCHMIDT-ROTTLUFF und FEININGER üblichen Reduzierung der Motivdetails. Diese ist aber bei Holzschnitten äußerst zweckmäßig: sowohl zur Vermeidung von schnitz- und drucktechnischen Komplikationen als auch zur Steigerung des Schwarz-Weiß-Kontrasts. FEININGER gelingt diese Reduzierung hier in besonderer, über das bei seinen *Brücke*-Freunden übliche Maß weit hinausgehender Weise *ganz ohne signifikanten Komplexitätsverlust*.

Ein ausdauernder Blick auf diese wirklich begnadete Graphik, die zu den besten Druckwerken FEININGERS zählt, ist mir stets eine Augenlust in vibrierendem Schwarz und Weiß, die mich wach und lebendig werden lässt. LYONEL FEININGER selbst muss es ähnlich gegangen sein, denn sonst hätte er diesen Holzschnitt, den er im Druck vernachlässigt hatte, nicht Jahre später²¹⁹ in schrecklicher Zeit – vielleicht aufgemuntert von einem Druck auf dem herrlich antidepressiv-sommerfreudigen Gelb des Kozo-Druckpapiers – als wohl einzige Quelle und hoffnungsvolle Stimulation für ein Ölbild von mittelgroßem Format wieder herangezogen.

Da der Holzstock, von dem bisher neben ganz wenigen Probedrucken wohl nur eine Kleinstauflage von drei Exemplaren angefertigt worden ist, laut [PRASSE, 1972, p.222] noch existiert, wäre es höchste Zeit, dem Gebot zu folgen, sein Licht nicht unter einen Scheffel zu stellen, und eine ordentliche Auflage von ihm zu drucken!

²¹⁶Hier drängt sich zuallererst RUDOLF LEVY (1875–1944(?)) auf, der geistige Führer des *Café du Dôme*-Kreises und später, nach HANS PURRMANN auch Leiter der *Académie Matisse*. Als einziger der MATISSE-Schüler zog er vor PURRMANN mit MATISSE auf dessen eigenstem Feld der Farbwirkung gleich, ja vielleicht in seiner Art sogar an ihm vorbei. Bis heute hat nur THESING [1990] versucht, LEVY hinreichend zu würdigen und zu dokumentieren, aber wenn man die Bilder dieses absoluten Farb-Genies in Schwarz-Weiß abdruckt, kann dies leider nicht gelingen.

²¹⁷Vgl. [FEININGER, 1963, p.108], [LUCKHARDT, 1998b, p.144f.] und [HESS, 1959, p.282].

²¹⁸Vgl. [LUCKHARDT & FAASS, 1998, p.89]. Es gibt auch noch ein Tusche-Aquarell selben Titels mit Datum „Feb. 1921“, welches in der Gestaltung aber stark abweicht, vgl. [LUCKHARDT & FAASS, 1998, p.121].

²¹⁹Die einzige uns bekannte Nutzung des Holzschnitts 2 zwischen dem Druck der Kleinserie von drei Exemplaren vor dem Sommer 1924 (vgl. § 7.1.1, Note 211) und seiner Nutzung als Vorlage für das Ölgemälde II im Jahre 1933 war 1930 seine Verwendung als Vorlage zu Holzschnitt 3, seiner überarbeiteten Version.

7.2 Entwicklung des Titels „Gelbe Dorfkirche“

Wenn auch keines von FEININGERS großen Gemälden – weder physisch noch künstlerisch – so ist das Ölgemälde II im Überfluss seines herrlich antidepressiven Hochsommer-Gelbs doch mit hoher Wahrscheinlichkeit der Ursprung des Titels „Gelbe Dorfkirche“.

FEININGER selbst hat dem Holzschnitt 2 – dem allerersten Werk der Werkgruppe „Gelbe Dorfkirche“ – niemals nachgewiesenermaßen einen Titel gegeben. Und der von JULIA FEININGER auf der Rückseite eines Druckes wohl erst in den USA vermerkte, für den Holzschnitt wie für sein Motiv insignifikante Titel „Yellow Village Church/2nd Version“ konnte erst sinnvoll sein, nachdem das Ölgemälde II im Nachlass hinten auf seinem Keilrahmen von unbekannter Hand die Aufschrift „Lyonel Feininger: Yellow Village Church II“ erhalten hatte. Dieser Titel setzte sich wohl anschließend nach und nach für alle Werke dieser Werkgruppe durch. Wohl noch später vergeben wurden dann die Nummern „I, II, III“ für die Ölbilder und für die Holzschnitte „2, 1, 3“ (nach dem Entstehungszeitpunkt geordnet).

7.3 Gelbe Dorfkirche 3 (PrasseW270, 1931) von 1930

Der Holzschnitt „Gelbe Dorfkirche 3“ (PRASSE W270, 1931) von 1930, den wir hier kurz als „Holzschnitt 3“ bezeichnen werden, ist eine Weiterentwicklung und technische Optimierung des Holzschnittes 2 von 1921.

7.3.1 Technische Spezifikation

Gemäß [PRASSE, 1972, p.234] habe der dort abgebildete Druck vom Holzschnitt 3 auf Japan-Papier die Maße 189 mm × 226 mm und auf der Rückseite eines ebensolchen Drucks fände sich LYONEL FEININGERS Bleistift-Notiz „1 Druck, am 1. Dez. 1931“. Im Gegensatz zur dortigen Angabe „Block destroyed“ ist der Holzstock unzerstört und war im Besitz von Griffelkunst Hamburg, wo man noch einmal einige posthume Auflagen davon gedruckt hat. Seit 2014 ist der Holzstock im Besitz der Feininger-Galerie in der Ottonischen Kaiserstadt Quedlinburg, wo man so freundlich war, mir per E-Mail mitzuteilen, dass die Maße des Holzstockes 189mm × 227mm × 10mm betragen und er auf seiner Rückseite von FEININGERS Hand datiert ist mit „30. Nov. 1930“, so dass man davon ausgehen kann, dass die Arbeit am Holzstock bereits vor dem Jahr 1931 beendet worden ist, auf welches sie in [PRASSE, 1972, p. 234] in Ermangelung des damals zerstört geglaubten Holzstockes datiert worden war. Eine Neu-datierung scheint hier somit selbst dann erforderlich, wenn man bei der obigen Bleistift-Notiz die Lesart „1. Druck“ statt „1 Druck“ annähme.

7.3.2 Beschreibung und Charakteristik des Holzschnittes 3

Beim Holzschnitt 2 lief die Gerade durch die rechte Kante des schwarzen Vierecks des Erkers auf dem Kirchenschiff-Dach kontinuierlich durch die rechte Kante des unterhalb sich anschließenden höchsten schwarzen Daches der Häuser am unteren Bildrand. Dies hatte den Nachteil, dass sich dieser Erker nicht klar von Hausdach und Kirchturm abhob. Beim Holzschnitt 3 hingegen ist der Erker ein wenig vom Kirchturm weg nach links gewandert, wodurch auch das schwarze Hausdach im Vordergrund jetzt teilweise nach rechts über den

Erker hinausreicht. Infolgedessen ist es nun praktisch ausgeschlossen, den Erker als Teil des Hausdaches oder des Kirchturmes misszuverstehen.

Ohne die nun ganz klare Erkennbarkeit des Erkers zu gefährden, konnten daher auf dem Holzschnitt 3 die schräg nach rechts abfallenden Linien zur Kennzeichnung des Erker-Dachanschlusses ganz der Reduktion zum Opfer fallen und auch die weiße Trennlinie zwischen dem schwarzen Viereck des Erkers und den schwarzen Hausdächern durchbrochen werden.

Obwohl der schwarze Streifen der Hausdächer am unteren Bildrand links verschwunden und rechts so schmal geworden ist, dass man ihn fast zu der schwarzen und recht dicken, unteren Bildeinfassung rechnen könnte, bleibt mit der großen schwarzen Fläche aus dem Erker und den Hausdächern, welche vom unteren Bildrand zur Bildmitte emporragt, ein Markenzeichen des Holzschnittes 2 (und mehr oder weniger auch der ganzen Werkgruppe) voll intakt.

Der Baum am rechten Bildrand sieht auf dem Holzschnitt 3 deutlich mehr nach einem Baum aus als auf dem Holzschnitt 2.

Bei den Häusern wirkt die Reduktion struktureller Komplexität angenehm, wenn auch von der enormen Dynamik der Häuser aus dem Holzschnitt 2 hierdurch etwas verloren geht. Das Kirchenschiff-Dach ist ganz links jedoch etwas stärker strukturiert als zuvor: Statt des *schwer zu interpretierenden Dreiecks auf dem Holzschnitt 2*, hat das Dreieck auf dem Holzschnitt 3 jetzt eine fast senkrechte linke Kante, so dass man das Dreieck nun als ein steileres Dach auf einem sich nach links verjüngenden Kirchenschiff interpretieren kann; und das neu hinzugekommene, hochkante Viereck links des Dreiecks kann man dann als einen Vorbau interpretieren. Man beachte, dass eine solche Interpretation nur als Ergebnis einer *wissensbasierten Wahrnehmung* gewonnen werden kann und sehr fehleranfällig ist.²²⁰ Obwohl es aufgrund unseres Erfahrungswissens im Bereich von Kirchendarstellungen extrem unwahrscheinlich erscheint, dass etwa statt des Kirchenschiff-Daches hier ein hoch aufragendes Hausdach und statt des Vorbau-Daches der dahinter hervorstehende Rest des Kirchenschiff-Daches zu sehen sei, werden wir diese unwahrscheinliche Sachlage auf einer Natur-Notiz des Kirchleins noch genau so vorfinden!²²¹

Die wesentliche Veränderung beim Holzschnitt 3 aber hat am Kirchturm stattgefunden. Er ist nur noch halb so breit und nach oben hin etwas höher, weshalb der Turmhelm in der Höhe vermindert und in der Struktur fast auf ein Minimum simplifiziert werden musste.

Die Erkennbarkeitsverbesserungen an Erker und Vorbau dienen auch einer Annäherung an eine *waagrechte Symmetrie* der Kirche auf dem Holzschnitt 3, die auf dem Holzschnitt 2 ganz fehlt: Zum einen rückt der Erker mehr in die waagrechte Mitte der Kirche und zum anderen spiegelt sich der untere Teil des Turmes im Vorbau wieder, mit nunmehr in etwa senkrechten Kanten auf beiden Seiten der Kirche. Die Verbesserung waagrechtlicher Symmetrie mag sehr wohl der initiale Beweggrund FEININGERS für die Wiederaufnahme des äußerst gelungenen Holzschnittes 2 gewesen sein. Und in der Tat findet sich hier eine weitere Form der waagrechtlichen Symmetrie: Der *rechte waagerechte Goldene Schnitt* des Bildes verläuft (als *senkrechte Linie*) exakt durch die *schwarze Kirchturm-Spitze* und die *leicht spitze, weiße Ecke*, welche gebildet wird von der senkrechten und der leicht nach links abfallenden Kante der

²²⁰Wie bereits am Ende von § 5.4.4 kurz angesprochen, hätte ein kulturfremder Betrachter, der noch nie eine europäische Kirche gesehen hat, kaum die Chance, hier eine reduzierte und kubistisch leicht verformte Kirche zu sehen, sondern käme bei seiner Interpretation bestenfalls auf einen baufälligen Turm über einer uncharakteristischen Bebauung.

²²¹Vgl. § 7.6.1.

schwarzen Flächen am unteren Bildrand halbrechts. Man braucht nicht einmal FEININGERS hervorragendes Augenmaß zu haben, um von der Tatsache unangenehm berührt zu werden, dass auf dem Holzschnitt 2 diese beiden²²² Punkte ganz knapp – aber eben doch deutlich erkennbar – um wenige Millimeter rechts bzw. links dieses Goldenen Schnittes liegen.

Mitte 1930 hat FEININGER das Gemälde „Marienkirche mit dem Pfeil, Halle“ (HESS 333) abgeschlossen, nach unserer Datierung in § 7.3.1 also etwa ein halbes Jahr vor dem Holzschnitt 3, auf welchem er nun abermals einen schwarzen Pfeil anbringt, diesmal am unteren Bildrand rechts in Form eines Zeigestockes, der auf den unteren der beiden markanten Punkte dieses Goldenen Schnittes zeigt und dabei jede Erkennbarkeit als Block von schwarzen Hausdächern verloren hat. FEININGER, der sich ja etliche Jahre zuvor am Bauhaus gegen den bewusst im Voraus konstruierten Goldenen Schnitt ausgesprochen hatte,²²³ wollte uns damit wohl sagen, dass er ihn diesmal, nach seiner unangenehmen Erfahrung mit dem Goldenen Schnitt beim Holzschnitt 2, dann eben doch einmal konstruiert hatte. FEININGER dürfte von dieser knappen, aber deutlichen Abweichung vom Goldenen Schnitt, die sich ja auf dem Holzschnitt 2 nicht mehr korrigieren ließ, aufgrund seines außergewöhnlichen Augenmaßes wohl ganz besonders berührt gewesen sein.²²⁴

Aus dieser Absicht, sowohl mit der Kirchturmspitze oben als auch mit der weißen Ecke unten den rechten waagerechten Goldenen Schnitt zu treffen, ergibt sich auch sofort die reduzierte Breite der linken Turmseite und die leichte *Neigung des Turmes* (und damit der ganzen Kirche) *nach links* statt (wie bei Holzschnitt 2) nach rechts. Die Annahme, die reduzierte Breite der linken Turmseite ergäbe sich etwa daraus, dass sich der Betrachter nach rechts bewegt hätte, wird schon dadurch widerlegt, dass dann der hinter den Hausdächern gelegene Erker in Form des schwarzen Vierecks sich im Vergleich zu jenen nach rechts hätte verschieben müssen, während er sich doch gegenüber dem Holzschnitt 2 tatsächlich nach links verschoben hat.

Die schwarzen und weißen Schraffuren und die Verteilung der schwarzen Fenster sind, im Vergleich zum Holzschnitt 2, überall auf dem Holzschnitt 3 völlig neu entwickelt worden. Diese Neuentwicklung wirkt sich vor allem am Kirchturm und am schwarzen Dächerblock des unteren Bildrandes aus.

Aber auch der linke Bildrand hat entschieden gewonnen: Trotz der extremen Reduktion der Höhe des die Höhenwirkung der Kirche am linken Bildrand auf dem Holzschnitt 2 noch deutlich störenden Hauses, ist es auf dem Holzschnitt 3 sogar noch gelungen, eine weitere kleine Schwäche des Holzschnitts 2 zu beheben: Dort ließ der zum linken Bildrand *offene* Himmel noch etwas von der vibrierenden Kraft des starken Schwarz-Weiß-Kontrastes von dem Bild abströmen. Diese Vibrationen werden jetzt aber auf dem Holzschnitt 3 am linken Bildrand von drei senkrecht schraffierten „Dreiecken“ eingefangen und zur Kirche zurückgeworfen. Nachdem sie dann das Kirchenschiff und den Kirchturm durchströmt haben, werden sie nunmehr durch ein viertes ebensolches, aber gespiegeltes „Dreieck“ erneut zurückgeworfen.

Schließlich lässt in der rechten oberen Ecke des Bildes neuerdings ein kubistisch ange deuteter, sehr großer Quader humorvoll grüßen; er ist wohl nicht nur eine selbstironische

²²²Beim Ölgemälde II von 1933 jedoch, wo die Kirchturmspitze den rechten waagerechten Goldenen Schnitt genau trifft, gibt es diese Abweichung nur noch an einem der Punkte; und zwar dem unteren, wo die Abweichung ebenfalls wieder deutlich nach links geht.

²²³Vgl. § 1.3 mit den Noten 32 und 34.

²²⁴Hierin liegt vielleicht dann auch der Grund dafür, dass FEININGER, wie es scheint, vom doch sonst äußerst gelungenen Holzschnitt 2 fast gar keine Drucke angefertigt hat.

Reminiszenz an FEININGERS früher einmal sich in den Himmeln dominant austobende Version des Kubismus, sondern hat vor allem die Aufgabe, die ansonsten abbildungsverfremdende Funktion der neuen „Brücke“ zwischen dem oberen Geschoss des Kirchturmes und dem Baum am rechten Bildrand zu ironisieren und zu reduzieren, nämlich darauf, die Vibrationskraft am Abfluss nach oben zu hemmen.

Diese „Brücke“ scheint auch die ganze Kirche an der Oberseite ein wenig nach *links* von der Baumspitze wegzustemmen – was im Vergleich zur Neigung aller auf dem Holzschnitt 2 dargestellten Objekte nach *rechts* ja auch im Ergebnis der Fall ist. Da die Turmspitze erst durch dieses *ingenieurhafte* Wegstemmen aus der früheren Lage genau auf dem rechten Goldenen Schnitt zu liegen kommt, darf man diese „Brücke“ auch als einen weiteren Hinweis FEININGERS ansehen, dass er den Goldenen Schnitt hier im Vorhinein *explizit konstruiert* hat.

All diese eingefangenen Vibrationskräfte können nun an keiner Stelle mehr entweichen und müssen sich im Bereich der Kirche immer weiter aufschwingen – auch wenn diese Vibrationskräfte freilich nur metaphorisch zu verstehenden sind.

Fakt aber ist, dass die vier neuen „Dreiecke“ keinerlei Abbildungscharakter haben und weder kubistisch noch futuristisch zu nennen sind; denn wegen des Fehlens jedweder Umrandung stören sie den Abbildungscharakter hier ganz sicher nicht und deuten auch keinerlei Bewegung an. Der „Brücke“ zwischen Turm und Baum ist der Abbildungscharakter ebenfalls genommen – nicht zuletzt durch den ironisierend eingefügten Riesenquader. Diese „Brücke“ und die „Dreiecke“ verdeutlichen jedoch ohne Zweifel FEININGERS Emotionen und Gemütszustände, die einzufangen ihm hier in wahrhaft geistig-expressionistischer Form gelungen ist. FEININGERS Mittel hierzu sind absolut nicht gegenständlich, futuristisch oder ernsthaft kubistisch, noch haben sie die Bedeutung von Lärm oder physischer Bewegung wie man sie bei Symbolen in Comic-Zeichnungen findet. Die Eigenart von FEININGERS Ausdrucksmitteln nähert sich hiermit vielmehr in durchaus eigenständiger Weise den Eigenarten der abstrakten Bildwerke seiner Freunde in der Blauen Vier: KLEE, JAWLENSKY und KANDINSKY.

7.3.3 Bewertung des Holzschnittes 3

Im Vergleich zur seiner offenbar einzigen direkten Vorlage, dem bereits zu den besten Druckwerken FEININGERS zählenden Holzschnitt 2, strahlt der Holzschnitt 3 eine neu hinzugekommene, große Ruhe und Aufgeräumtheit aus. Wesentlich für diese hinzugekommene Ausstrahlung sind die folgenden Änderungen:

1. die Annäherung an eine waagrechte Symmetrie der Kirche durch die Veränderungen beim Vorbau und der Positionierung des Erkers,
2. die exakte und offenbar bewusst konstruierte Ausrichtung zweier Hauptpunkte auf den rechten waagerechten Goldenen Schnitt,
3. die fast durchgängigen, abstrahierenden und simplifizierenden Strukturreduktionen sowie
4. die völlige Umstrukturierung der weißen und schwarzen Schraffuren im Inneren von Umrahmungen.

Die große, gewissermaßen vibrierende Kraft der Vorlage wird hingegen in die nur scheinbar widersprechende Ruhe des Holzschnittes 3 hinübergerettet, jedenfalls wenn der Betrachter unserer Interpretation der neu hinzugefügten, nicht gegenständlichen Elemente folgt, also der

neuen, vom Quader ironisierten „Brücke“ und den vier neuen „Dreiecken“, die ja nur aus nicht umrandeten Schraffuren bestehen und damit rein geometrisch eigentlich gar keine Dreiecke sind. In jedem Falle aber bietet der Holzschnitt 3 im Vergleich zu Holzschnitt 2 eine geistigere, friedsamere und stärker hervorgehobene Kirche, die als eine bessere Zuflucht erscheint und mit ihrem schlankeren und höheren Turm auch stärker auf den Himmel verweist.

1921, als FEININGER den Holzschnitt 2 schnitzte, war er, trotz aller politischen Intrigen von außen, in den Armen des Bauhauses geborgen; und eine bessere, förderndere, wunderbare Umgebung als das Bauhaus schon im Allgemeinen war – aber auch noch einmal speziell für den stillen und vor allem durch sein Beispiel lehrenden FEININGER – haben sicherlich nur ganz wenige Künstler der Neuzeit gehabt. Und auch der Unterbau und das Familiäre stimmte: Er war Professor mit für die damalige Zeit sehr sicherem Einkommen; seine Ehefrau opferte ihre Tätigkeit als professionelle, höchst kunstvolle Malerin ganz der Familie und vor allem jeglicher Weiterentwicklung FEININGERS als avantgardistischem Maler und unterstützte ihn in allen Bereichen des Lebens; und schließlich konnten er und seine hoch begabten, pubertierenden Söhne – die ihm dann 1927 mit einer Dunkelkammer im Keller seines Dessauer Hauses sogar den Weg zur Photographie ebneten²²⁵ – sich wechselseitig fördern.

1930/31, als FEININGER den Holzschnitt 3 schnitzte und druckte, war das Bauhaus von einer „völkischen“ Landesregierung von Weimar nach Dessau vertrieben, wo es dann für FEININGER – nach dem Rücktritt des Leiters WALTER GROPIUS im Jahre 1928, der seinen Bauhaus-Mitgründer FEININGER 1919 als ersten der Bauhausmeister berufen hatte, und aufgrund des sich bis Mitte 1931 hinziehenden, stufenweisen Weggangs seines engsten Maler- und Musikfreunds PAUL KLEE – schließlich kaum noch Geborgenheit bot. 1931 wurden die Nazis dann sogar stärkste Fraktion im Gemeinderat von Dessau und forderten den sofortigen Abriss des Bauhauses. In dieser Lebenssituation und Gemütsverfassung kann man in der beschriebenen Umgestaltung der Gelben Dorfkirche im Holzschnitt 3 nicht nur eine künstlerische Optimierung sehen, sondern auch eine – durch FEININGERS Bedürfnis nach einer stärkeren und sichereren Zuflucht – dringend notwendig gewordene Anpassung.

Trotz der gemeinsamen Entwicklungslinie sind die Unterschiede zwischen Holzschnitt 2 und Holzschnitt 3 so groß, dass man auf den ersten Blick vielleicht gar nicht erkennen mag, dass die beiden zueinander im Verhältnis von Vorlage und direkter Weiterentwicklung stehen. Deshalb sind die beiden Holzschnitte auch keine direkten Wettbewerber, und somit kann die hohe Wertschätzung für Holzschnitt 3 diejenige für Holzschnitt 2 eigentlich nicht schmälern. Von der Entstehung von Holzschnitt 3 als Verbesserung von Holzschnitt 2 wohl deutlicher geprägt, mag FEININGER dies anders gesehen haben; jedenfalls hat er vom Holzschnitt 3 recht hohe Auflagen gedruckt, vom Holzschnitt 2 aber wohl nur Probedrucke und eine Kleinstauflage von drei Exemplaren angefertigt.

Da der Holzschnitt 3 der Genialität und Kraft des Holzschnitts 2 noch Reife, Abgeklärtheit und Aufgeräumtheit hinzufügt, darf man ihn bis auf Weiteres als Krönung der gesamten Werkgruppe „Gelbe Dorfkirche“ bezeichnen.

Hohe Wertschätzung fand der Holzschnitt 3 – trotz seines beschämend winzigen Abdrucks in [PRASSE, 1972, p. 234] – wohl auch beim Kaufpublikum; jedenfalls herrscht nach Drucken dieses Holzschnittes immer noch eine deutliche Nachfrage, trotz etlicher Auflagen (auch noch lange nach FEININGERS Tod) und, grob geschätzt, insgesamt etwa vierhundert gedruckter Exemplare.

²²⁵Vgl. [MUIR, 2011, p.19].

7.4 „Dorfkirche“: Prasse W249 (1923) und Hess 281 und 382 (1927 und 1937)

Der Holzschnitt

- „[Gelbe Dorfkirche 1]“ (PRASSE W249) von 1923,

den wir hier kurz als „Holzschnitt 1“ bezeichnen werden, ist trotz seiner Nummer bereits der *zweite* Holzschnitt FEININGERS in der Werkgruppe „Gelbe Dorfkirche“. Er unterscheidet sich von den anderen beiden Holzschnitten 2 und 3 und dem der Werkgruppe wohl den Namen gebenden, kleineren, ganz besonders gelben Ölgemälde II von 1933 zwar deutlich, aber dann doch nicht so sehr, dass man von einem anderen Urmotiv ausgehen müsste, sondern lediglich von einem leicht veränderten Standpunkt.

Sehr große Ähnlichkeit hat der Holzschnitt 1 aber mit den beiden größeren Ölgemälden der Werkgruppe:

- „[Gelbe] Dorfkirche [I]“ (HESS 281) von 1927 sowie
- „[Gelbe] Dorfkirche [III]“ (HESS 382) von 1937,

welche wir hier kurz als „Ölgemälde I und III“ bezeichnen werden und bei welchen es sich in der Tat um das zeitlich erste und dritte Ölgemälde der Werkgruppe handelt.

7.4.1 Seitenverkehrt

Obwohl die Ölgemälde I und III nicht seitenverkehrt sind, werden wir sie hier seitenverkehrt abbilden, betrachten und besprechen, um so eine bessere und einfachere Vergleichbarkeit mit den übrigen vier, seitenverkehrten Werken der Gruppe „Gelbe Dorfkirche“ zu erreichen.

7.4.2 Untergruppe „Dorfkirche“

Die Ähnlichkeit zwischen diesen drei noch zu besprechenden Werken ist in der Tat so groß, dass man bei ihnen von einer *Untergruppe* einander höchst ähnlicher Werke innerhalb der Gruppe „Gelbe Dorfkirche“ sprechen muss.

Das Ölgemälde III hat eine extreme graphische Ähnlichkeit mit dem Holzschnitt 1. Dies gilt auch für das Ölgemälde I, welches allerdings deutlich abstrakter ist als der Holzschnitt 1. Aber die Ähnlichkeit dieser drei Werke reicht sogar bis in die *nicht gegenständliche* Flächenaufteilung links und rechts neben dem Turmhelm und kann daher eigentlich nicht lediglich auf einer diesen drei Werken gemeinsam zugrunde liegenden Natur-Notiz beruhen. Man darf also (zumindest bis zur Auffindung verschollener Natur-Notizen²²⁶) davon ausgehen, dass die beiden Ölgemälde *direkt* nach dem Holzschnitt 1 als einziger Vorlage gemalt worden sind, womit dann alle Ölgemälde der Werkgruppe „Gelbe Dorfkirche“ direkt nach den Holzschnitten 1 und 2 als jeweils einziger Vorlage gemalt worden wären.

²²⁶Denn ausschließlich die senkrechten Linien auf dem Hausdach links unter dem Kirchenschiff-Dach sind auf dem Ölgemälde I gegenüber dem Holzschnitt 1 graphisch neu hinzugekommen und könnten somit direkt von einer Natur-Notiz stammen.

Während man auf den drei nicht zu dieser Untergruppe „Dorfkirche“ gehörigen Werken der Gruppe „Gelbe Dorfkirche“ vom Kirchturm, neben der Seite parallel zum Schiff, noch die linke Seite zum Kirchenschiff hin sehen kann, erblickt man bei dieser Untergruppe statt letzterer die gegenüberliegende, rechte Seite des Kirchturms. Der Erker des Kirchendaches und der Baum ganz rechts tauchen bei der Untergruppe gar nicht mehr auf, und die Häuser und Dächer vor der Kirche sind auch ganz andere.

Diese gemeinsamen Veränderungen deuten darauf hin, dass der Holzschnitt 1 von 1923 einerseits (als Vorlage der Ölgemälde I und III der Untergruppe „Dorfkirche“) und der Holzschnitt 2 von 1921 andererseits (als Vorlage der verbliebenen Werke II und 3) jeweils auf eine andere Natur-Notiz zurückgehen, wobei der Standpunkt bei der Natur-Notiz für 1 dann etwas rechts vom Standpunkt der Natur-Notiz für 2 liegen müsste.

7.4.3 Technische Spezifikation des Holzschnitts 1

Gemäß [PRASSE, 1972, p. 226] habe der noch erhaltene Holzstock vom Holzschnitt 1 von 1923 und der dort abgebildete Druck auf Durchschlag-Papier die Maße 164 mm × 205 mm; und mit Bleistift auf den jeweiligen Rückseiten vermerkt haben einerseits FEININGER beim Holzstock „9[.] Nov. 1923 geschnitten“, was stimmig erscheint, und andererseits JULIA FEININGER bei einem der Drucke auf Mino-Kopierpapier „1st version“, was keinen Sinn ergibt.²²⁷

Von LYONEL FEININGER gibt es in den 1920er Jahren wohl noch keinen Titel für den Holzschnitt 1, aber (wie auch beim Holzschnitt 2) einen Druck auf dem von unbekannter Hand rechts unten der offensichtliche Gegenstand „Kirche“ als provisorischer Titel vermerkt ist.

Schließlich ist der Holzschnitt 1 wohl auch noch die Vorlage für den Miniatur-Holzschnitt „[Kirche mit Haus und Baum]“ (Prasse W290) von 1936, welchen FEININGER als Briefkopf verwendet hat, welcher aber, auch über den stark abweichenden Titel hinaus, wegen etlicher motivischer Hinzufügungen nicht mehr zur Werkgruppe „Gelbe Dorfkirche“ gerechnet werden sollte.²²⁸

7.4.4 Technische Spezifikation der Ölgemälde I und III

Das Ölgemälde I von 1927 hat die Maße 800 mm × 1000 mm²²⁹ bzw. 813 mm × 1040 mm,²³⁰ also FEININGERS Standardmaß im Querformat. Es befindet sich als Dauerleihgabe aus Privatbesitz in der Neuen Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin.²³¹

²²⁷Denn zeitlich gesehen handelt es sich bereits um die zweite Version der Gelben Dorfkirche als Holzschnitt, und es gibt von dem Holzschnitt 2 keine spätere Weiterbearbeitungsversion, wie man am erhaltenen Holzstock erkennen kann.

²²⁸Vgl. [PRASSE, 1972, p. 241].

²²⁹Vgl. [HESS, 1959, p. 274]. Hier findet sich auch eine winzige Schwarz-Weiß-Abbildung.

²³⁰Vgl. <https://www.bildindex.de/document/obj02532314>. Hier findet sich auch die einzige uns bekannte, frei zugängliche, vollständige, digitale Farabbildung.

²³¹Vgl. Noten 230 und 238.

Das Ölgemälde III von 1937 hat ebenfalls die Maße 800 mm × 1000 mm²³² bzw. 800 mm × 1003 mm.²³³ Es wurde mit der Aufschrift „Lyonel Feininger, 1937 ‘Village Church’“ im Juni 1956 von JULIA FEININGER der Sammlung „Mr. and Mrs. Ralph F. Collin, New York“ geschenkt.²³⁴ Der Verbleib nach der Versteigerung 1995 bei Christie’s ist uns nicht bekannt,²³⁵ aber im Jahre 1999 wurde das Gemälde für die *Sammlung Würth* erworben, in deren Bestand es bis heute verblieb; leider besteht jetzt keine Möglichkeit mehr, dieses Gemälde in Augenschein zu nehmen und öffentliche Ausstellungen des Gemäldes sind nicht beabsichtigt.²³⁶

7.4.5 Charakteristik und Bewertung des Holzschnittes 1

Im Gegensatz zu den Holzschnitten 2 und 3 hat der Holzschnitt 1 keinerlei Beziehung zur waagrecht Symmetrie und auch keinerlei starke Beziehung zum waagrecht Goldenen Schnitt.

Der „Baum“ ist aus dem Blickfeld gerückt, der Erker im Dach des Kirchenschiffes ist von einem Hausdach verdeckt, und vom Kirchturm sieht man, statt der linken Seite, die rechte. Es gibt hier auch weder schraffierte, nicht umrandete, dynamische „Dreiecke“ noch eine „Brücke“ vom obersten Stockwerk des Kirchturmes aus.

Die bei den Holzschnitten 2 und 3 markant vom mittleren unteren Bildrand nach oben ins Zentrum des Bildes hineinragende Struktur der schwarzen Hausdächer findet sich auf dem Holzschnitt 1 nur noch ohne den sich direkt anschließenden schwarzen Erker auf dem Kirchendach und darüber hinaus auch noch stark abgeflacht und weit nach rechts²³⁷ gerückt.

Die Schraffuren sind weit weniger dynamisch und werden zudem von fünf statt nur von drei schwarzen Fenstern gebändigt; nur auf beiden Seiten der Kirchturm-Spitze sind ein paar kräftige, senkrechte Linien hinzugekommen, welche wohl auf den Himmelsbezug des in seiner sichtbaren Höhe deutlich gestutzten Kirchturms verweisen sollen – ein Effekt, der FEININGER sieben Jahre später beim als Holzschnitt in der Werkgruppe „Gelbe Dorfkirche“ dem Holzschnitt 1 direkt nachfolgenden Holzschnitt 3 weitaus besser gelungen ist.

Es fehlen dem Holzschnitt 1 also im Grunde alle starken Momente der anderen beiden Holzschnitte; er ist angenehm, beruhigt und konventionell. Während die anderen beiden Holzschnitte FEININGERS geniale, eigenständige Leistungen in der nicht nur alten, sondern vor allem graphische Meisterschaft verlangenden Holzschnitt-Kunst exemplifizieren, taugt der Holzschnitt 1 doch fast nur als Vorarbeit zu den beiden im Format größeren Ölgemälden der Werkgruppe und zu seiner Verniedlichung als Briefkopf.

²³²Vgl. [HESS, 1959, p. 284]. Hier findet sich auch eine winzige Schwarz-Weiß-Abbildung.

²³³Vgl. <https://www.christies.com/en/lot/lot-171351> und <http://www.artnet.com/artists/lyonel-feininger/yellow-village-church-iii-8oIRY5GI0EtZYtB10Ug8Ag2>, wo sich auch die einzige uns bekannte Online-Abbildung findet. Der einzige uns bekannte Farbdruck ist in [MAUR, 2005, p. 26], von besserer Qualität, unten und rechts weniger stark beschnitten, aber mit der wohl falschen Maßangabe 80 × 103 cm.

²³⁴Vgl. Note 232.

²³⁵Vgl. Note 233. Nach meiner Anfrage an [christies.com](https://www.christies.com), teilte mir Christie’s Repräsentantin in Frankfurt am Main am 9. Mai 2022 mit, dass sie nach 27 Jahren kein hinreichendes Material für eine Kontaktaufnahme mit dem Käufer hätten, um bei ihm den Verbleib und das Auskunftsrecht darüber anzufragen.

²³⁶Nach meiner Anfrage an museum@wuerth.com vom 29. April 2022 wurde mir diese traurige Botschaft am 12. und 13. Mai in zwei E-Mails mit dem Absender Kirsten.Fiege@wuerth.com so mitgeteilt.

²³⁷Gemäß der am Ende von § 7.4.2 angenommenen Verschiebung des Betrachterstandpunktes bei Holzschnitt 1 nach rechts, hätte sich diese Struktur des Vordergrundes aber stark nach *links* verschieben müssen.

7.4.6 Charakteristik und Bewertung des Ölgemäldes I

ROLAND MÄRZ schreibt über FEININGER und das Ölgemälde I:

„Am Bauhaus in Dessau führte er seinen statischen ‚Prismaismus‘ (vgl. [p.] 48: ‚Teltow II‘; 1918) zu einem variableren, streng flächenbezogenen und auf gläserne Klänge gerichteten Bildstil. In der bisher nicht lokalisierten |₄₅ Dorfkirche von 1927 symbolisiert das Gelb die Sonne, die als verdeckte Lichtquelle alle Ebenen durchstrahlt und immaterialisiert. Feininger 1927: ‚Fläche und Form als Farbe konzipiert.‘“²³⁸

Wenn man die Phrase „gläserne Klänge“ hier ausschließlich synästhetisch nimmt, also etwa im Sinne von Glasabtönungen in Kirchenfenstern, aber nicht im Sinne von Schallereignissen mit der scharfen Härte des Klanges von vibrierenden Glasplatten, dann können wir diesem Zitat hier durchaus zustimmen.

Für uns ist dieses Zitat schon deshalb unerlässlich, weil es die einzige uns bekannte Feststellung in der Literatur ist, aus welcher hervorgeht, es sei bisher immer noch nicht möglich gewesen, das Urmotiv der Gelben Dorfkirche zu lokalisieren – jedenfalls insofern man *ein gemeinsames Urmotiv* der Werkgruppe „Gelbe Dorfkirche“ annimmt.

Während das Ölgemälde I in [MÄRZ, 1998, p. 151] zwar nicht besprochen wird, aber sehr gut in Farbe abgebildet ist, bildet HANS HESS es nur ganz winzig in Schwarz-Weiß im Catalogue Raisonné ab, widmet ihm aber immerhin einen Satz in einem kurzen Absatz:

„Zu den architektonischen Bildern der Zeit gehört *Dröbsdorf I* (Nr. 301), das an Leichtigkeit und Durchsichtigkeit alle vorhergehenden Bilder übertrifft. Die Farbe spielt |₁₁₃ |₁₁₄ die ihr zugewiesene Rolle der inneren Durchleuchtung. Die Flächen in *Dorfkirche (Gelbe Dorfkirche I)* (Nr. 281) durchdringen sich nicht mit dynamischer Gewalt, aber in ihrer Transparenz bilden sich Überschneidungen im Raum und werden zur gläsernen Wirklichkeit.“²³⁹

Obwohl man diesen beiden Ölgemälden in der Tat eine enorme „Durchsichtigkeit“ im Sinne eines Helldurchleuchtetseins von Glasfenstern bescheinigen muss, trifft das Wort „Leichtigkeit“ weder auf das über der Kirche auf den Bildern „Dröbsdorf“ (HESS 294) von 1927 und „Dröbsdorf I“ (HESS 301) von 1928 windhosengleich sich auftürmende Kubismus-Gewitter zu, noch auf die plumpe Wucht des Ölgemäldes I, dem man bestenfalls eine Sonderrolle als sehr *einsichtiges Leichtgewicht* unter FEININGERS Ölbildern einräumen muss; denn es kann doch farblich eigentlich nicht überzeugen und noch weit weniger in seiner graphischen Qualität mit den beiden anderen Werken seiner Untergruppe „Dorfkirche“ mithalten.

²³⁸Vgl. [MÄRZ & SCHNEIDER, 1998, p. 44f.], wo sich auch eine winzige Farabbildung des Ölgemäldes I von geringer Qualität findet. Das FEININGER-Zitat stammt aus [FEININGER, 1927j, p. 2 oben] und findet sich bei uns hier korrekter und ausführlicher zitiert in § 3.4 auf Seite 29. ROLAND MÄRZ hat vielleicht sogar vermutet, dass es sich bei dem Bild, auf das sich das FEININGER-Zitat bezieht, um das Ölgemälde I handle, was wir aber ausschließen können, weil jenes Bild auf einer *vor dem Motiv entstandenen Kohle-Feder-Zeichnung vom Sommer 1927*, also wohl aus Deep, wo es gar kein solches Kirchmotiv gab, aufgebaut sein muss, während das Ölgemälde I doch wohl ausschließlich auf dem Holzschnitt 1 von 1923 basiert.

²³⁹[HESS, 1959, pp. 112, 114].

7.4.7 Charakteristik und Bewertung des Ölgemäldes III

HANS HESS bildet das Ölgemälde III nur ganz winzig in Schwarz-Weiß im Catalogue Raisonné ab, widmet ihm aber einen ganzen Absatz von vergleichsweise beachtlicher Länge:

„Die Bilder, die Feininger in seiner letzten Periode in Deutschland malte, stammen aus dem Winter 1936/37. In *Gelbe Dorfkirche III* (Nr. 382) kann man ein neues Streben zur Monumentalität finden. Das Bild ist mit wenigen Flächen aufgebaut, die Formen sind vereinfacht, die Farben stark. Der Raum wird anders interpretiert. Die Farbe erfüllt die Funktion der Raumgestaltung, die vormals von den Schichten übereinanderliegender Flächen getragen wurde. Das Bild enthält nicht weniger räumliche Tiefe und Bewegung, aber sie ist mit den Mitteln eines älteren Malers bewirkt, der die Form nicht mehr zu erforschen sucht, sondern sie gefestigt in sich trägt. Die Darstellung wird einfacher und summarischer. Der Farbe werden zwei Aufgaben zugewiesen – die Form zu bilden und zu erweitern. Die Farbe wird dichter, undurchsichtiger und gewinnt trotzdem an Leuchtkraft. Auf der Grundfarbe spielt eine andere, meist unwahrscheinlich paradoxe Farbe, eine unabhängige Rolle. Die Farbe hält und durchbricht die Fläche – ohne echte Transparenz wird die Fläche durchscheinend und in ihrer Lage labil. Die Fläche besteht, aber stellt sich selbst infrage. Schwarz erscheint zum ersten Male und, wie immer in Feiningers widersprüchlicher Art, gebraucht er Schwarz sowohl als Hell wie als Dunkel. Hier wird es dunkel gebraucht, in anderen Bildern wird das hellste Licht, die Sonne selbst in Schwarz gemalt.“²⁴⁰

Zunächst muss man hier den offensichtlichen Unsinn korrigieren, dass Schwarz zum ersten Mal hier gebraucht würde, wozu es bereits reicht, auf die Ölgemälde I und II zu verweisen. Auch ein neues Streben zur Monumentalität lässt sich eigentlich nicht nachvollziehen.

Die weiteren Ausführungen zur Farbe lassen sich bereits in gleicher Weise für das Ölgemälde I geltend machen – allerdings mit zwei wichtigen Ausnahmen, nämlich:

- „Die Farbe wird dichter, undurchsichtiger und gewinnt trotzdem an Leuchtkraft.“ Dies ist in der Tat ein hier zu bewunderndes Kennzeichen des Rots, des Blaugrüns, des Grüns, ja selbst – mittels der Grün eingefärbten Schraffuren – des Schwarzes.
- „Die Farbe hält und durchbricht die Fläche – ohne echte Transparenz wird die Fläche durchscheinend“. Dieses in der Tat merkwürdige Durchscheinen bei eigentlich nicht transparenten Farben macht das Ölgemälde III vielleicht sogar einzigartig.

Darüber hinaus ist das Ölgemälde III insgesamt sehr gelungenen, weitaus besser als die aber immerhin abstrakteren Ölgemälde I und II, welche im Vergleich zum Ölgemälde III dann doch stark abfallen. Das Ölgemälde III ist damit zweifelsohne sowohl die Krönung seiner Untergruppe „Dorfkirche“ als auch der Ölgemälde der gesamten Werkgruppe „Gelbe Dorfkirche“.²⁴¹

²⁴⁰[HESS, 1959, p.136].

²⁴¹Bevor wir aber auch nur erwägen könnten, das Ölgemälde III über die vom Charakter her sehr unterschiedlichen Holzschnitte 2 und 3 zu stellen, müssten wir zuvor erst einmal die Gelegenheit bekommen, es in Augenschein zu nehmen – was aufgrund seines derzeitigen, jede Inaugenscheinnahme strikt ausschließenden Eigentümers bis auf Weiteres unmöglich ist, vgl. § 7.4.4 und Note 236.

7.5 Die Suche nach dem Urmotiv

Ganz am Anfang von § 7 haben wir bereits auf die besonderen Schwierigkeiten bei der Bestimmung des Dorfes hingewiesen, dessen Kirche als Urmotiv zur Gelben Dorfkirche diene.

In § 7.4.6 haben wir dann noch die Aussage des Feininger-Experten ROLAND MÄRZ zitiert,²⁴² dass die Dorfkirche des Ölgemäldes I noch nicht lokalisiert sei. Deshalb wollen wir uns nunmehr zum Abschluss an die schwierige Aufgabe dieser Lokalisierung wagen.

7.5.1 Die Hauptsuchvorlage und der Fokus der Suche

Da das erste bekannte Werk der Gruppe „Gelbe Dorfkirche“, der *Holzschnitt 2*, der damit zu unserer Hauptsuchvorlage wird, aus dem Jahr 1921 stammt, darf man wohl das *Weimarer Land* für diese Lokalisierung in den Fokus nehmen:

- Dorf und Kirche sehen in der Tat gar nicht nach einem der beiden alternativen Suchgebiete, dem Harz oder dem Berliner Raum, aus, und die spezielle Haubenform des Kirchturmes ist sogar typisch für das Weimarer Land.
- Außerdem dürfte man für den Harz mit einer Erstdarstellung als Holzschnitt in den Jahren 1918/19 statt dem Jahr 1921 rechnen.²⁴³

7.5.2 Seitenverkehrt

Von nun an werden wir links und rechts vertauschen, so dass nicht nur, wie bereits bisher, das Motiv aller Werke der Gruppe „Gelbe Dorfkirche“ seitenverkehrt dargestellt und behandelt werden wird (einschließlich der nicht seitenverkehrten Ölgemälde I und III), sondern auch alle Dörfer und Kirchen im Weimarer Land und deren Photographien. Die Himmelsrichtungen werden hier aber weiterhin korrekt angesprochen werden.

7.5.3 Suchfilter

Als dreilagigen Filter für die Dorfkirchen im Weimarer Land werden wir die Konjunktion der folgenden drei Bedingungen verwenden, welche wir primär dem Holzschnitt 2 unter Zuhilfenahme des sehr ähnlichen Ölgemäldes II entnommen haben:

²⁴²Vgl. Note 238.

²⁴³Auch die Hypothese, es gäbe etwa schon frühere Darstellungen dieses Motivs als Holzschnitt unter anderem Titel, lässt sich entkräften: Infrage kämen nämlich noch am ehesten „Harzer Dorf 1 und 2“ (PRASSE W62 und W63) von 1918, vgl. [PRASSE, 1972, p.148], und „Troistedt“ (PRASSE W182) von 1919, vgl. [PRASSE, 1972, p.199], und bei diesen beiden gibt es zum einen nur eine recht geringe Übereinstimmung vom Motiv und seinen markanten Merkmalen her, zum anderen stammen die regulären Titel hier – bei zum Teil bereits beachtlicher Abstraktion – von FEININGER selbst, so dass er sie aller Wahrscheinlichkeit nach nicht mehr fallen gelassen hätte.

Turm und Haube: Der Kirchturm ist in etwa von quadratischem Grundriss. Seine Haube verjüngt sich oberhalb des Mauerwerks, geht dann zunächst in eine leicht bauchige²⁴⁴ Form und danach, noch unterhalb der Spitze, in eine lange, sehr schmale Röhre über, deren Laterne, falls vorhanden, keinen auffällig breiten Durchblick erlaubt.

Position des Kirchenschiffes: Am Kirchturm ist genau ein sichtbares Kirchenschiff angebaut. Der Betrachterstandpunkt muss sich nun so wählen lassen, dass sich dieses Schiff auf der linken²⁴⁵ Seite des Kirchturmes befindet, sein Dach im untersten Bereich durch Häuser verdeckt wird und man am Kirchturm keine weiteren Anbauten sehen kann.

Dach des Kirchenschiffes: Das Dach des Kirchenschiffes zeigt – von diesem Standpunkt aus – genau einen Erker (nicht ganz mittig, sondern im unteren rechten Viertel) und stößt rechts mit seinem First nicht etwa mittig an die linke Turmwand an, sondern eher im Bereich der hinteren linken Turmecke.

Unterwürfe man etwa das *Troistedter* Kirchlein acht Kilometer südwestlich von Weimar diesem Filter, so träfen die Bedingungen für Turm und Haube noch mehr oder weniger zu, wenn auch die Laterne unter der Haubenspitze etwas zu breit ist und einen zu breiten Durchblick hat. Nach der jeweiligen Wahl des richtigen Standpunktes ist die zweite Lage unseres Filters zur Positionierung des Kirchenschiffes für Dorfkirchen im Weimarer Land meist durchlässig, so dass diese Bedingung, anstatt auszuschließen, eher die Aufgabe stellt, den richtigen Betrachterstandpunkt korrekt festzulegen. In der Tat sind Dorfkirchen im Weimarer Land meist von Häusern umgeben und haben genau ein angebautes Kirchenschiff (Ausnahmen: *Gelmeroda*, *Lehnstedt*, *Possendorf*, *Udestedt*, *Ulla*, *Umpferstedt*). Auch Troistedt erfüllt hier unsere zweite Bedingungen, nachdem man einen passenden Standpunkt südöstlich des Kirchleins gewählt hat. Schließlich jedoch bleibt Troistedt in der letzten Lage unseres Filters hängen – sogar unabhängig von der Wahl des Betrachterstandpunktes durch die vorige Lage: Denn das Kirchenschiff-Dach hat auf jeder Seite drei Erker und trifft die Turmwand mittig.

Auf dem Rückweg von Troistedt nach Weimar kommen wir zunächst nach gut zwei Kilometern nach *Obergrunstedt*, dessen uralte Dorfkirche²⁴⁶ aber keine Haube auf dem Turm hat, sondern ein Satteldach mit First parallel zum Kirchenschiff, und damit schon von der ersten Lage herausgefiltert wird. Anschließend kommen wir nach gut einem weiteren Kilometer nach *Niedergrunstedt*, dessen Dorfkirche genau in der gleichen Weise im Filter hängen bleibt wie die sehr ähnliche Kirche von Troistedt – wie übrigens auch die Kirchen von *Ballstedt*, *Göttern bei Magdala*, *Großschwabhausen*, *Klettbach*, *Markvippach*, *Niederreißen* und *Tröbsdorf* (bei FEININGER: *Dröbsdorf*). Gleiches gilt auch für die Kirchen von *Hammerstedt* und *Süßenborn*, nur dass diese gar keinen Erker auf den Seitendächern des Kirchenschiffes haben.

²⁴⁴Vgl. die weißen Schraffuren der Haube auf dem Holzschnitt 2.

²⁴⁵Gemäß § 7.5.2 also in Wirklichkeit auf der *rechten* Seite!

²⁴⁶FEININGER hat von der pittoresken, heute evangelischen Dorfkirche von Obergrunstedt wohl nur einige wenige Zeichnungen angefertigt: Auf <https://harvardartmuseums.org/collections?worktype%5B%5D=drawing&q=Feininger+Obergrun> findet man zwei Natur-Notizen mit Datum „14.V.13“ (BR63.1427, BR63.1429) und eine weitere mit Datum „18?.VII.13“ (BR63.1530). Nicht als Obergrunstedt klassifiziert hat das Busch-Reisinger Museum jedoch eine weitere Natur-Notiz ohne Datum: BR63.4329, <https://hvr.d.art/o/161040>. Vom Obergrunstedter Kirchlein ist uns darüber hinaus nur noch ein weiteres Werk FEININGERS bekannt: das Tuschfeder-Aquarell „Ober-Grunstedt I“ von 1920, vgl. [BÜCHE, 2019, p. 33].

Auch der FEININGER-Radweg von Niedergrunstedt aus bringt nur Fehlanzeigen: Gelmeroda und Possendorf (s. o.), *Vollersroda* (Turm mit Zeltdach statt Haube), *Mellingen* (drei Erker im Kirchenschiff-Dach mit mittigem Firstanstoß an die Turmwand), *Taubach* (ECHTER-Turmhelm, zwei Erker, mittiger Anstoß), *Ehringsdorf* und *Oberweimar* (Turm mit Walmdach).

Weitere Fehlschläge: *Daasdorf am Berge* und *Rohrbach* (zwei Erker, Haube ohne Röhre); *Daasdorf bei Buttstedt* (kein Erker, Turm mit Zeltdach); *Denstedt* (drei Erker, kaum Häuser davor); *Gaberndorf* (Haube ohne Röhre, Turm an Schiffsseite); *Kleinschwabhausen* und *Sachsenhausen am Ettersberg* (ECHTER-Turmhelm); St. Vitus in *Schwabsdorf* (Turm im Osten, aber nördlich keine Häuser); *Frankendorf*, *Hohlstedt* und *Kötschau* an der Straße Weimar–Jena; *Killiansroda*, *Kromsdorf*, *Legefeld*, *Linderbach*, *Nermsdorf*, *Oettern*, *Ottstedt am Berge* und *Ottstedt bei Magdala*, *Saalborn*, *Tiefurt* (falsche Haube oder Erkeranzahl).

7.5.4 Firste, die Kirchtürme links hinten treffen, und besondere Hauben

Interessant ist die Wigberti Kirche in *Niederzimmern*, elf Kilometer westlich von Weimar, weil da der First des Kirchenschiff-Daches den Kirchturm genau an der hinteren linken Ecke trifft, doch trägt der Turm eine auffällige Zinnenkrone mit dürrer Schieferspitz im Zentrum.

Die Kirche St. Vitus im Nachbardorf *Hopfgarten* scheidet wegen des im Weimarer Land wohl einzigen konkaven Zeltdaches mit Laterne an der Turmspitze aus.

Bei einer anderen Kirche St. Vitus in *Zottelstedt* (zwei Kilometer nördlich der vierzehn Kilometer östlich von Weimar gelegenen Stadt Apolda) sowie bei der evangelischen Stadtkirche St. Johannis in der Stadt *Magdala* (ein Dutzend Kilometer südöstlich von Weimar) trifft der First des Kirchenschiff-Daches den Turm ebenfalls recht nah an der hinteren linken Ecke; doch in *Zottelstedt* fehlen die schmale Röhre zwischen Wölbung und Spitze der Haube und Häuser vor der Kirche bei südöstlichem Standpunkt; und in *Magdala* ist die Haubenröhre zu breit und zu kurz und das Kirchenschiff-Dach hat sechs Erker.

Die *Zottelstedter* Kirche St. Vitus darf man übrigens nicht verwechseln mit dem von FEININGER oft dargestellten, durchaus kirchenähnlichen *Seierturm* in *Zottelstedt*, bei dem aber der First den Turm mittig trifft, es zwei Erker gibt, und bei der Haube zunächst der Bauch fehlt und vor allem die Laterne viel zu breit ist.

Schließlich trifft noch bei einer weiteren Kirche der First des Kirchenschiff-Daches in etwa die linke hintere Turmecke, und zwar in *Eichelborn*, wo wir aber zu FEININGERS Zeiten einen ECHTER-Turmhelm mit abgestufter Spitze als Ausschlusskriterium vorfinden.²⁴⁷

²⁴⁷Man vergleiche die historische Postkarte „Gruss aus Eichelborn“: https://static.arkivi.de/thumb/920000/arkivi_927811.jpg oder <https://www.arkivi-bildagentur.de/articles/a927811>.

Die Kirche von Eichelborn wurde in den 1970er Jahren fast völlig abgetragen. Der heutige Neubau auf Basis des Turmstumpfes erinnert in keinerlei Weise an die einstige, mehrfach von FEININGER gezeichnete Kirche, vgl. die Natur-Notizen BR63.1527, BR63.1528, BR63.4144 auf <https://harvardartmuseums.org/collections?worktype%5C%5B%5C%5D=drawing%5C&q=Feininger+Eichel>.

Freilich trifft – gemäß § 7.5.2 – der First auf den Natur-Notizen und in der vergangenen Wirklichkeit in etwa die *rechte* hintere Turmecke.



Evangelische Jakobskirche Oberreißen, seitenverkehrt, August 2021.

7.5.5 Oberreißen und der Kirchenschiff-Vorbau von Holzschnitt 3

Obwohl FEININGER das in § 7.5.3 bereits ausgeschlossene Niederreißen Kirchlein wohl niemals dargestellt hat, gibt es mindestens zwei Werke, die das *Oberreißen* Kirchlein zeigen und trotzdem mit „Nieder-Reissen“ betitelt sind:

1. Eine Tuschefeder-Zeichnung²⁴⁸ – auf der Vorderseite untertitelt mit FEININGER-Signatur, „Nieder-Reissen“, „Sonnt. 6. Januar 1924“.
2. Das Ölgemälde „Nieder-Reissen“ (HESS 245) ebenfalls von 1924.²⁴⁹ Auf dem Keilrahmen dieses Gemäldes wurde der Titel „Nieder-Reissen“ durchgestrichen und durch „Village Church“ ersetzt – wahrscheinlich von JULIA FEININGER; denn diese wusste bereits, dass es sich beim Motiv tatsächlich um die Kirche von Oberreißen handelt.²⁵⁰

Auf beiden Werken findet man jeweils eine aus der Darstellung heraus recht undefinierbare Haube und nur einen Erker, diesen aber in dem falschen – also dem *linken*²⁵¹ – unteren Viertel des Kirchenschiff-Daches. Darüber hinaus sieht der *linke*²⁵² Vorbau auf diesen beiden Werken dem des *Holzschnittes 3* sehr ähnlich.

Von Oberreißen gibt es aber wohl nur zwei Natur-Notizen²⁵³ Diese haben das Datum vom 3. Juli 1923. Auf BR63.2219 sieht man auch noch einen zweiten, aber von einem unidentifizierbaren Gegenstand halb verdeckten Erker unten rechts auf dem Kirchenschiff-Dach, und FEININGER hat hier die geplanten Farben für das Ölgemälde (HESS 245) in Klartext ausgeschrieben, aber nicht all diese Farbangaben im Ölgemälde befolgt: Das Gemälde hat zum Beispiel Gelb statt „Cölin“-Blau im Himmel rechts neben dem Kirchturm.

Ein Ortstermin und eine dabei angefertigte Photographie von dem Oberreißen Kirchlein machen jedoch auch heute noch klar: Es gibt vor diesem Kirchlein keinerlei Häuser! Und das Dach des Kirchenschiffes hat in Wirklichkeit auf jeder Seite zwei Erker, die Laterne der Haube ist zu licht und zu breit, und der First des Schiffes trifft den Turm mittig.

Trotzdem ist das Oberreißen Kirchlein der erste unserer Kandidaten, der eine gewisse Ähnlichkeit mit der Gelben Dorfkirche hat, insbesondere mit den Holzschnitten, aber das Fehlen jeglicher Häuser auf der Südseite ist ein unüberwindliches Ausschlusskriterium.

Der *linke*²⁵⁴ Vorbau der Kirche sieht aber dem des *Holzschnittes 3* auch in Wirklichkeit extrem ähnlich. Dürfen wir hieraus schließen, dass FEININGER nicht nur 1924 Oberreißen mit Niederreißen verwechselt hat, sondern 1930 bei der Anfertigung dieses Holzschnittes zusätzlich auch noch mit dem von uns gesuchten Ort der Gelben Dorfkirche?²⁵⁵

²⁴⁸Vgl. http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/lyonel-feininger/nieder-reissen-qXIn5ncz_jBmgC4mLBFESQ2; Maße: 236mm×386mm.

²⁴⁹Sprengel-Museum, Hannover; <https://sprengel.hannover-stadt.de/search>; Maße: 507mm×775mm. Gut abgebildet in [FAASS, 1999a, p.100].

²⁵⁰Vgl. [HESS, 1959, p. 271, 1.].

²⁵¹Gemäß § 7.5.2 also in Wirklichkeit auf dem *rechten* unteren Viertel!

²⁵²Gemäß § 7.5.2 ist also auf den Werken mit dem Motiv Oberreißen der Vorbau *rechts* vom Kirchenschiff!

²⁵³BR63.2218: <https://harvardartmuseums.org/collections/object/163075>, persistent: <https://hvr.d.art/o/163075>. „Ober-Reissen“, „3 7 23“. Maße: 143mm×213mm.

BR63.2219: <https://harvardartmuseums.org/collections/object/194970>, persistent: <https://hvr.d.art/o/194970>. „Ober-Reissen“, „3 7 23“. Maße: 143mm×216mm.

²⁵⁴Gemäß § 7.5.2 ist der Vorbau also in Wirklichkeit *rechts* vom Kirchenschiff!

7.5.6 Volltreffer!

Da FEININGER Oberreißen nachweislich mit Niederreißen und offenbar auch mit dem von uns gesuchten Ort der Gelben Dorfkirche verwechselt hat, sollten wir jetzt einmal die Kirchen im Umfeld von Oberreißen betrachten. Da Pffiffelbach und Liebstedt wohl niemals von FEININGER abgebildet worden sind, wird FEININGER bei der Rückfahrt mit seinem Fahrrad nach Weimar das Dorf Oberreißen wohl entweder über Rohrbach oder über Nermsdorf und Buttelsestedt verlassen haben. Da wir Rohrbach und Nermsdorf bereits ausgeschlossen haben, nehmen wir nun zum Abschluss noch *Buttelsestedt* in den Fokus, welches zehn Kilometer nördlich von Weimar liegt und mit dem Fahrrad sehr gut über einen steigungsarmen Feldweg vom gut zwei Kilometer weiter östlich gelegenen Oberreißen aus zu erreichen ist.

Die lutherische Kirche St.Nikolai²⁵⁶ – im Zentrum der im Mittelalter nicht unbedeutenden Stadt²⁵⁷ Buttelsestedt – passiert nun von Südost, vom südlichen Ufer des kleinen Baches „Scherkonde“ aus gesehen, *als einzige Dorfkirche im Weimarer Land* unseren Suchfilter ohne jegliche Probleme und erfüllt alle Bedingungen ohne jegliche Einschränkung: *Volltreffer!*

Und mehr noch: Das merkwürdige Dreieck auf der linken Seite des Kirchenschiff-Daches auf dem Holzschnitt 2 entpuppt sich nun auf der Photographie der Kirche St.Nikolai aus Südosten (vgl. Seite 100) als zwei von drei gleichen, einen Halbkreis bildenden Dreiecken. Alle drei Dreiecke zusammen bilden nun ein nach Osten ausgerichtetes Kirchendach über drei Apsis-Fenstern, vor denen im Inneren der Buttelsestedter Kirche der Altar steht.

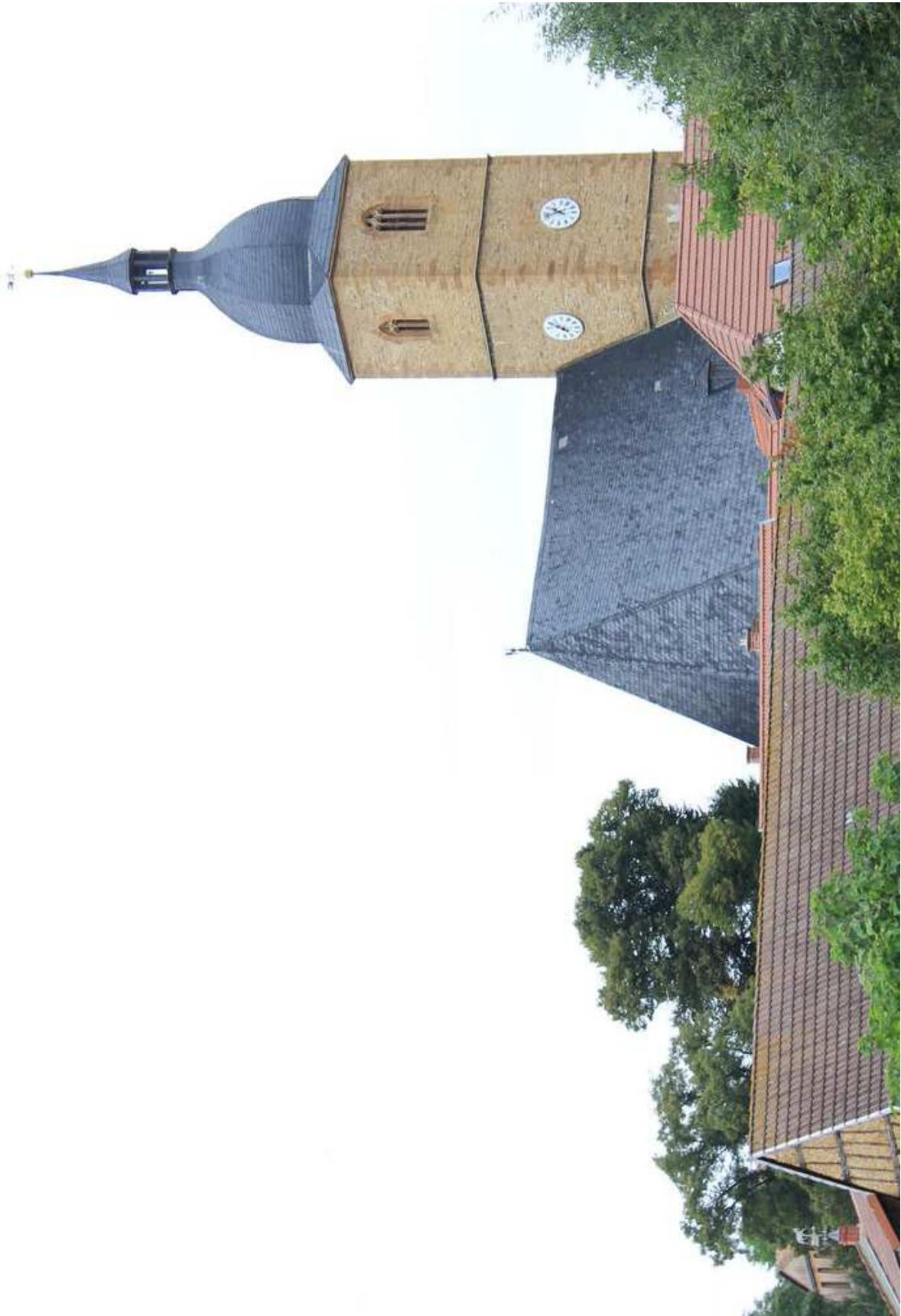
²⁵⁵Zur Frage der Berechtigung dieses abduktiven Schlusses muss auch noch der letzte Absatz von § 7.6.1 herangezogen werden, weil dieser eine alternative Erklärung für die auf dem Holzschnitt 3 vom Holzschnitt 2 so merkwürdig abweichende Form des Kirchenschiff-Vorbau aufzeigt.

²⁵⁶In der Stadtkirche St.Nikolai von Buttelsestedt wurden bedeutende Komponisten getauft: 1688 JOHANN FRIEDRICH FASCH, von dem 5 Ouvertüren durch JOHANN SEBASTIAN BACH teilweise eigenhändig kopiert wurden, vgl. [ENGELKE, 1909, p. 278, Note 3]; 1690 JOHANN TOBIAS KREBS, der hier von 1710 an Kantor und Organist war; 1713 dessen Sohn JOHANN LUDWIG KREBS; beide Komponisten, Organisten, Cembalisten und Schüler BACHs: der Vater zweimal pro Woche bei BACH in Weimar, etwa von 1710 bis 1717 (vgl. [LÖFFLER, 1940ff., p.137]); der Sohn Meisterschüler bei BACH in Leipzig von 1726 bis 1735 und vertrauenswürdiger Notenkopist BACHs. Seit 1992 hat sich der Förderkreis „Krebs-Fasch und Kirche Buttelsestedt“ dort erfolgreich für das Wiederaufleben dieser Tradition alter Musik und die Sanierung der Peternell-Orgel eingesetzt.

²⁵⁷Buttelsestedt (vgl. [WENZEL, 1970]) hatte ab 1334 Marktrecht und ab 1454 Stadtrecht, welches erst im Jahr 2019 auf die Landgemeinde „Am Eppersberg“ im Norden des Landkreises „Weimarer Land“ übergegangen ist.

Trotz der heute durchaus wieder städtischen Infrastruktur (etwa tausend Einwohner im historischen Weichbild, Sitz der Sekundarstufe I des Lyonel Feininger-Gymnasiums; nur der Kleinbahnhof mit Anschluss an den Weimarer Hauptbahnhof ging nach dem 2. Weltkrieg leider wieder verloren) war es für etwa zweihundert Jahre in Buttelsestedt sehr still geworden, weil sich der Verkehr eines alten Teilstücks der *Via Regia* von Buttelsestedt weg weiter in den Süden verlegte. Es handelt sich um das Stück von Erfurt über Buttelsestedt und Eckartsberga nach Leipzig. In den 1780er Jahren war nämlich die alte Straße Weimar–Umpferstedt–Kötschau–Jena unter GOETHE ausgebaut worden, und Anfang des 19. Jahrhunderts wurde dann auch noch die Straßenverbindung Weimar–Apolda–Eckartsberga gebaut. Die *Via Regia*, die einst über das Buttelsestedter Niederdorf nach Norden durch eine Furt (später die unterste der Buttelsestedter Scherkonde-Brücken) und dann über die Straßen „Vor dem Tore“ am Obertor außerhalb der Stadt vorbeiführte (wo sich die Poststation für Weimar befand und das Geleit zu zahlen war) und die nach dem Bau der neuen Brücke am Untertor über die Lange Gasse (heute: Kölledaer Str.) bis zum Obertor lief und dabei mit Abstechern zum Geleithaus und über die Krämerbrücke zum Markt die Stadt belebt hatte, war dann aber schon in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts völlig zugewachsen.

Im Grunde hat Buttelsestedt dann bis heute einen eher dörflich-lieblichen Charakter bewahrt, so dass man den unbekanntenen Namensgebern wohl verzeihen kann, die Stadtkirche St.Nikolai als „[Gelbe] Dorfkirche“ bezeichnet zu haben – insbesondere da FEININGER die Kirche der Stadt Buttelsestedt und die jeweiligen Kirchen der Dörfer Ober- und Niederreißen mehrfach miteinander verwechselt hat.



Lutherische Stadtkirche St.Nikolai im Zentrum von Buttelstedt aus Südost, seitenverkehrt, August 2021.

Dieses Dach über der dreiteiligen Apsis ist bei der Buttstedter Kirche wegen des sich ergebenden 60 Grad-Winkels zum Kirchenschiff-Dach nur von Südosten, aber nicht von Südwesten aus zu sehen und daher auf den Werken mit dem Standpunkt etwas weiter rechts (Untergruppe „Dorfkirche“: Holzschnitt 1, Ölgemälde I und III) auch gar nicht dargestellt.

Auf der Photographie sieht man auch deutlich, dass der Dachfirst des Kirchenschiffes den Turm nicht in der Mitte, sondern an seiner linken hinteren Flanke trifft, was bereits auf dem Holzschnitt 2 und dem Ölgemälde II erkennbar und daher auch schon Bedingung in unserem Suchfilter war. Darüber hinaus passt die Haubenform des Kirchturms der Buttstedter Kirche sehr gut zur Haubenform, die wir auf den Holzschnitten 1 und 2 vorgefunden haben.

7.5.7 Feiningers genauer Standpunkt beim Holzschnitt 2

Blickt man aus dem Erker des Kirchenschiff-Daches nach Südosten, so kann man als einzig mögliches Urmotiv für den mittleren, schrägen Teil der auf dem Holzschnitt 2 vom unteren Rand in die Mitte des Holzschnittes hineinragenden schwarzen Fläche, deren oberer Teil ja eben diesen Erker darstellt, das Krüppelwalmdach des Hauses „Schmiedeberg 2“ ausmachen. FEININGERS Standpunkt ergibt sich dann in der Verlängerung scharf über den First dieses Hauses zur Walm-Seite hin, womit wir in der mittleren Höhe eines kleinen Wäldchens auf dem südöstlichen Prallhang der Scherkonde landen, und zwar etwa dreißig Meter westlich der Stelle, wo sich der Weg, der direkt über diesem Wäldchen entlangläuft, bergab in Richtung Osten in drei Wege aufgabelt.

Aufgrund der heutigen Bewaldung war es leider nicht möglich, von FEININGERS originalem Standpunkt aus eine Photographie der Kirche zu machen. Auch ein Übersteigen des nur gut fünfzig Meter breiten Wäldchens ist aufgrund der Topographie unmöglich; denn der Weg hinter dem Wäldchen, in dem FEININGER seinen Standpunkt hatte, liegt direkt auf dem Berggrat.²⁵⁸

Im Vergleich zu unserer Photographie, die direkt unterhalb des Wäldchens gemacht wurde, muss dieser Standpunkt noch etwas weiter rechts und etwas höher am Prallhang der Scherkonde gelegen haben: Dann nämlich wäre das rote Krüppelwalmdach, welches jetzt auf der Photographie aus Südost den unteren Teil des Kirchturmes verdeckt, mit der linken Seite seines Firsts genau unter den Erker im Kirchenschiff-Dach gewandert und hätte so die markante, charakteristische, schwarze, in die Bildmitte hineinragende Formation der Dächer am unteren Bildrand von Holzschnitt 2 gebildet, wie wir sie in § 7.1.4 beschrieben haben. In der Tat findet man auf der Photographie aus Südost – trotz der renovierten Dächer – auch heute noch einen Verlauf der schrägen Firstlinien, der dem linken unteren Bildrand des Holzschnittes 2 erstaunlich nahe kommt. Da die Photographie auf der rechten Seite wegen hoher Bäume im Vordergrund leider nicht weiterhelfen kann, können wir ihre Betrachtung mit der Bemerkung abschließen, dass man auf ihr ganz links hinten ein „kleines Häuschen“²⁵⁹ sieht, welches bei FEININGERS originalem Standpunkt noch etwas nach oben und nach rechts zur Kirche verschoben würde und dann durchaus dem Häuschen ganz links auf den Holzschnitten 2 und 3 recht ähnlich sehen dürfte.

²⁵⁸Der Laubbäume wegen könnte man es aber noch einmal im Winter mit schleifender Sicht durch die kahlen Bäume hindurch probieren.

²⁵⁹In Wirklichkeit handelt es sich bei diesem „kleinen Häuschen“ um den Dachker des sehr großen Hauses „Burgplatz 1a“.



IstoT

Buttstedt

Postkarte der Stadtkirche Buttstedt aus Südwest, seitenverkehrt, 1930 oder früher.



Karlsplatz

Buttstedt d. 1. Juli 1915

33219

Postkarte der Stadtkirche Buttstedt aus Südwest, seitenverkehrt, 1915 oder früher.



Stadtkirche von Buttelstedt aus Südwest, seitenverkehrt.²⁶⁰

7.5.8 Feiningers genauer Standpunkt beim Holzschnitt 1

Auffällig ist beim Holzschnitt 1 das völlige Fehlen der zwei in der Silhouette aus Südwesten beim Blick auf die der Kirche von Buttelstedt direkt benachbarten, dominanten Häuser am „Markt“ mit den Hausnummern 12 (mit Krüppelwalmdach nach Westen, auf obiger Photographie links der Kirche) und 14 (mit Krüppelwalmdach nach Süden, auf der Photographie rechts oben). Diese Auffälligkeit des Holzschnittes 1 bestand auch schon zu FEININGERS Zeit, was man anhand der auf Seite 102 oben abgebildeten Bild-Postkarte von der Buttelstedter Kirche aus Südwesten mit Fraktur-Stempel „Gewerbe-Ausstellung 1930“ erkennt.

Da die Nordwest-Ecke des Hauses 12 beim Blick von Südwesten definitiv vor der Apsis der Kirche zu liegen kommt, sollte es also auf dem Holzschnitt 1 von anderen Häusern verdeckt werden – zumindest zum Teil, wobei FEININGER sich dann durchaus die Freiheit genommen haben mag, ein etwa noch in unangenehmer Weise in den Holzschnitt hineinragendes Dach ganz wegzulassen. Eine solche Verdeckung erfordert aber in jedem Falle einen sehr niedrigen Standpunkt. Um dann aber noch etwas vom Kirchendach sehen zu können, muss der Standpunkt auf der einzigen niedrigen Blickachse aus südwestlicher Richtung auf die Kirche liegen, welche man vom Erker des Kirchenschiff-Daches aus sehr gut zurückverfolgen kann. Diese Achse geht zwischen der nordwestlichen Kante des Walms von Haus 12 und der östlichen Dachkante des südlichen Giebels des Hauses 14 hindurch auf die Kirche.

Als eines der höchsten im Weichbild von Buttelstedt lässt sich das alte Haus 14, das historische Rathaus der Stadt, beim Blick auf die Kirche aus Südwest eigentlich gar nicht verdecken, sondern nur – zur Steigerung der Erhabenheit der Kirche – mit Absicht weglassen.

²⁶⁰Originalphotographie: BÄRBEL HEBESTREIT, April 2023, siehe Danksagung.

Für die Verdeckung des Hauses 12 (mit uralter Dachdeckung) in seiner Höhe kann auf dem Holzschnitt 1 nur das vom Hausgiebel in der Mitte des Holzschnittes schräg nach rechts hinten verlaufende Dach die Ursache sein. Als Urmotiv dieses Hauses kommt aufgrund der bereits bestimmten niedrigen Blickachse nur das Haus „Markt 14a“ infrage.²⁶¹

Der heutige Neubau des Hauses 14a unterscheidet sich von seinem auf der Postkarte von 1930 abgebildeten Vorgängerbau (mit offenem Fachwerk am Giebel vorm Kirchturm) äußerlich vor allem durch einen *doppelten* (vgl. Photographie Seite 103) statt eines einfachen Giebels im rechten Winkel zur Kölledaer Straße hin und eines kleinen *Abrisshaus*-Fragmentes zum Markt hin.²⁶² Da der First des Vorgängerbaus mit dem First des Hauses 14 von oben betrachtet genau auf einer Linie lag und höher an die südliche Wand des Hauses 14 anstieß,²⁶³ müsste die Spitze des Giebels des Vorgängerbaus (bei gleicher Firstlänge) einen guten Meter höher und etwa zwei Meter östlich der heutigen Giebelspitze zur Kölledaer Straße hin gelegen haben.

Dem Holzschnitt 1 gemäß müssen wir den Standpunkt nun so wählen, dass die Spitze des Giebels des Vorgängerbaus vor der Mitte des oberen Kirchenschiff-Daches zu liegen kommt. Hierbei ergibt sich ein Standpunkt an dem westlichen Begrenzungsgitter des Parkplatzes der Pizzeria „Kölledaer Straße 5“. Bis auf ganz wenige Meter genau von diesem Standpunkt aus ist auch die zuletzt abgebildete Photographie aufgenommen.

Das kleine Häuschen mit nach links hinten verlaufendem Dach am unteren linken Bildrand des Holzschnittes findet man an gleicher Stelle des nördlichen Karlsplatzes auf drei Natur-Notizen von FEININGER mit dem Titel „Buttelstedt“.²⁶⁴ Links hinter dem Häuschen der Giebel mit nach rechts hinten verlaufendem Dach muss dann das sich noch heute südlich an Haus 12 anschließende Haus sein. Rechts hinter dem Häuschen der sehr spitze Giebel mit leicht über das Häuschen hängendem und dann nach rechts hinten verlaufendem Dach muss das bereits erwähnte, hier aber noch gar nicht abgerissene, spätere *Abrisshaus* sein, so wie man es auf der Bild-Postkarte von 1915 auf Seite 102 unten sieht.

Aufgrund des zu dieser Bild-Postkarte etwas unterschiedlichen Standpunktes FEININGERS verdeckte dieses *Abrisshaus* auf FEININGERS mit Gewissheit anzunehmender Natur-Notiz für den Holzschnitt 1 zwar nicht fast ganz das obere Fenster des Giebels des Hauses 12, aber dafür immerhin die ganze von Haus 14a noch nicht verdeckte, linke Seite des Giebels bis fast an dieses obere Fenster. Den noch sichtbaren oberen Teil des Hauses 12 von dem oberen Giebelfenster an hat FEININGER also auf dem Holzschnitt 1 tatsächlich, wie bereits vermutet, weggelassen. Gleiches gilt für den auf der obigen Photographie sichtbaren, deutlich größeren Teil des sehr hohen Hauses 14. Aus den offenbar gleichen ästhetischen Gründen hat FEININGER auf dem Holzschnitt 1 auch die auf dieser Photographie am linken Horizont sichtbaren Dächer der an Haus 12 anstoßenden Dächer weggelassen.²⁶⁵

²⁶¹In der Tat muss die Alternative „Weimarsche Str. 2“ (direkt am linken Scherkonde-Ufer) aus zwei Gründen ausgeschlossen werden: Wenn man vom Erker des Kirchendaches über die Spitze des südlichen Giebels dieses Hauses peilt, landet man auf dem unteren Weg des südwestlichen Hanges. Hätte FEININGER hier gestanden, so hätte er den Erker gesehen und sicherlich auch dargestellt, zumal der Erker für ihn offenbar zu interessant gewesen war, um ihn auf dem früheren Holzschnitt 2 fortzulassen. Der zweite Ausschlussgrund für „Weimarsche Str. 2“ ist das Fehlen weiterer, geeignet positionierter Gebäude gemäß Holzschnitt 1.

²⁶²Auf FEININGERS Natur-Notizen im Busch-Reisinger Museum BR63.4126, BR63.4128 und B63.1896 ist dieses Haus noch in seiner ehemaligen Größe neben einem *ganz kleinen Häuschen* zu sehen.

²⁶³Auf der Bild-Postkarte auf Seite 102 oben sieht man in jedem Falle, dass der First von Haus 14a die südliche Giebelwand des Hauses 14 genau mittig und ganz knapp unter den zwei Fenstern trifft, die direkt unter dem Walm sitzen.

²⁶⁴BR63.4126, BR63.4128 und B63.1896 des Busch-Reisinger Museums.

Dem schwarzen Objekt zum unteren rechten Bildrand des Holzschnittes hin und dem Haus ganz am rechten Bildrand entsprechen heute eine Art Wintergarten der Pizzeria und der Südgiebel der Pension Kölledaer Str. 6, wie man sie ganz rechts auf obiger Photographie findet.

7.5.9 Verifiziert: Der Holzschnitt 1 geht zweifellos auf Buttelstedt zurück!

Wir sollten nun noch einmal die auf der Seite 102 unten abgebildeten Bild-Postkarte von 1915 oder früher genauer betrachten. Sie zeigt das Haus 12 im Hintergrund direkt links neben der Buttelstedter Stadtkirche und direkt vor dem Kirchturm das bereits bis 1930 teilweise, heute aber ganz abgerissene Haus, welches wir bereits in § 7.5.8 dreimal unter der Bezeichnung „Abrisshaus“ angesprochen haben. Jeweils links dieser beiden Häuser finden sich, wie gesagt, der südliche Anbau an das Haus 12 und das ganz kleine Häuschen; rechts dieser Häuser ist auf der Photographie der Giebel des Hauses 14a mit seinem offenen Fachwerk zu sehen.

Aufgrund der sehr großen Ähnlichkeit des Holzschnittes 1 sowohl mit den nunmehr abermals erwähnten Häusern der Photographie (vgl. § 7.5.8) als auch mit FEININGERS Natur-Notizen BR63.4126, BR63.4128 und B63.1896 des Busch-Reisinger Museums²⁶⁶ haben wir hiermit zweifellos hinreichende Evidenz geliefert für folgende, über die bisherige durch Ausschlussverfahren gewonnene Auffindung des Urmotives der Gelben Dorfkirche signifikant hinausgehende Verifikation der Gleichheit dieses Urmotivs mit der Buttelstedter Stadtkirche:

Der Holzschnitt 1 geht zweifellos auf eine möglicherweise (über eine Natur-Notiz oder eine uns unbekannte Photographie) indirekte Inaugenscheinnahme Feiningers von Buttelstedt zurück, welche dem auf der Postkarte von 1930 (oder früher) bereits eingefangenen Teilabriss des heute ganz abgerissenen Hauses zuvorkam, welches auf der Postkarte von 1915 (oder früher) noch unversehrt vor dem Kirchturm zu sehen ist.

In der Tat sieht man auf dieser Postkarte die vier zentralen Häuser (Anbau an Haus 12, kleines Häuschen, Abrisshaus, Altbau Haus 14a) genau wie auf dem Holzschnitt 1 zu sehen und in § 7.5.8 beschrieben, mit Ausnahme des auf dem Holzschnitt 1 aus ästhetischen Gründen weggelassenen Hauses 12. Lediglich der Blick auf diese Häuser und die Kirche kommt bei der Postkarte aus minimal südlicherer Richtung: Der Photograph stand östlich der Kölledaer Straße am südlichen Karlsplatz, der Maler hingegen direkt auf der anderen Seite dieser Straße in etwa gleichem Abstand zur Straße, rechts hinter dem Haus am rechten Bildrand der Postkarte. Der Abstand dieser beiden Standpunkte beträgt weniger als sechzig Meter.

7.5.10 Nichtssagender und sogar unzutreffender Titel „Gelbe Dorfkirche“

Abschließend stellt sich die Frage, warum es so lange gedauert hat, das Urmotiv der Gelben Dorfkirche zu lokalisieren. Die Antwort ist wohl, dass es viele bekannte Werke FEININGERS mit dem Titel „Buttelstedt“ gibt, welche nicht nur zum Teil auch auf anderen Motiven in Buttelstedt basieren, sondern vor allem auch die Kirche von Buttelstedt aus ganz anderen Richtungen und Perspektiven darstellen, was wir in § 7.6 dokumentieren werden. Diese Vielzahl verschiedenartiger Werke unter dem einen, der Regel²⁶⁷ gemäßen Titel „Buttelstedt“

²⁶⁵Mit Ausnahme einer am linken Bildrand schwebenden Giebelspitze und vielleicht auch noch der den Kirchenschiff-First nach links verlängernden Linien.

²⁶⁶Vgl. §§ 7.5.8 and 7.6.3, insbesondere sowohl Note 264 in § 7.5.8 als auch Noten 285 und 286 in § 7.6.3.

²⁶⁷Vgl. § 3.7.

mag auch der Grund gewesen sein, warum FEININGER nicht auch noch die ganz andersartigen Werke der Gruppe „Gelbe Dorfkirche“ mit diesem Titel versehen wollte. Schließlich hat dann wohl das Gelb der Druckpapiere und vor allem des Ölgemäldes II den neuen Titel geprägt – denn die Farbe der Buttelsestedter Kirche ist das bräunliche Beige ihres Bruchstein-Mauerwerks, womit sie bei weitem nicht so gelb ist wie viele andere, in richtigem Gelb gestrichene Kirchen des Weimarer Landes.

Damit sind – außer dem trivialen Titelbestandteil „Kirche“ – die zusätzlich zum Bild Information liefernden Bestandteile „Gelb“ (anstelle des bräunlichen *Beige*) und „Dorf“ (anstelle der *Stadt* Buttelsestedt) für das Urmotiv der Gelben Dorfkirche unzutreffend!

Dies zeigt noch einmal sehr deutlich, dass der Gegenstand und das Gegenständliche Feininger nur zur Inspiration seiner Gemütszustände, seiner inneren Vision und seiner eigenen, unbeeinflussten letzten Form für den Ausdruck seiner Sehnsucht dienten.²⁶⁸ Somit war er kein gegenständlicher, sondern lediglich ein vom Gegenstand inspirierter Künstler.

In der Tat ist der Titel „Gelbe Dorfkirche“ nur für die Werke bezeichnend, nicht aber für deren ursprünglichen Gegenstand; und auf der Struktur des Objektes und dessen graphischen Darstellungen in den jeweiligen Natur-Notizen hat FEININGER ja ohnehin nie beharrt.

7.6 Buttelsestedt

Für Buttelsestedt haben wir uns, wie gesagt, vielleicht deshalb erst ganz zuletzt interessiert, weil es viele Natur-Notizen, zwei Holzschnitte und ein Ölgemälde unter diesem Titel gibt, die vom Motiv her auf den ersten Blick nichts mit der Gelben Dorfkirche zu tun haben.

Zum Schlagwort „Butt“ finden sich im digitalen Verzeichnis des Busch-Reisinger Museums eine Kohle-Tusche-Buntstift-Zeichnung von 1934 sowie dreißig Natur-Notizen, welche, soweit sie datiert sind, aus den Jahren 1920–1925 stammen.²⁶⁹ Zwei dieser Natur-Notizen zeigen ohne jeglichen Zweifel die St. Michaeliskirche von *Buttstädt* nördlich von Niederreißan mit achteckigem Turm;²⁷⁰ aber da FEININGER diese leicht fehlerhaft mit „Buttstedt“ bezeichnet, wurde eine von den beiden im Busch-Reisinger Museum fälschlich als *Buttelsestedt* klassifiziert. Eine Natur-Notiz zeigt Daasdorf bei Buttelsestedt anstelle des Stadtkerns von Buttelsestedt.²⁷¹ Sechs Natur-Notizen zeigen die Stadt Buttelsestedt ohne die Kirche.²⁷² Sieben zeigen von der Kirche eigentlich nur den Turm.²⁷³ Eine zeigt die Kirche von Westen,²⁷⁴ fünf von Norden,²⁷⁵ drei von Osten,²⁷⁶ aber immerhin fünf zeigen die Kirche aus der uns hier interessierenden südlichen Richtung mit klar erkennbarem Teil des Kirchenschiff-Daches.

²⁶⁸Diese Formulierung ist dem Brief FEININGERS an PAUL WESTHEIM vom 14. März 1917 fast wörtlich entnommen, wie von uns auf Seite 39 unten in § 4.2 zitiert.

²⁶⁹Bis 2022: <https://harvardartmuseums.org/collections?worktype=drawing&q=Feininger+Butt>. Hier fanden sich im Frühjahr 2022 dreißig Natur-Notizen und eine Zeichnung in Kohle, Tusche und rotem und blauem Buntstift. Im Frühjahr 2023 leider nur noch neunundzwanzig (ohne die Zeichnung) nur unter: <https://harvardartmuseums.org/collections?worktype=drawing&q=Feininger+Buttelsestedt>.

²⁷⁰1986.156, BR63.2231.

²⁷¹BR63.2118.

²⁷²BR63.1818, BR63.2213, BR63.2258, BR63.2259, BR63.2290, BR63.4129.

²⁷³1986.155, BR63.1895, BR63.1898, BR63.2260, BR63.2261, BR63.2262, BR63.2263.

²⁷⁴BR63.4125.

²⁷⁵BR63.1814, BR63.1815, BR63.1816, BR63.2116, BR63.4127.

²⁷⁶BR63.1817, BR63.4130, BR63.4131.

Mit diesen fünf Natur-Notizen und jener Kohle-Tusche-Buntstift-Zeichnung wollen wir uns hier zunächst befassen, bevor wir dann zu den beiden Holzschnitten, dem Ölgemälde und schließlich auch noch einer Tuschefeder-Zeichnung kommen, die „Buttelstedt“ wohl zu Unrecht im Titel trägt.

7.6.1 Die Natur-Notiz vom 25. Juli 1921 aus Südsüdost und der Holzschnitt 3

Eine der fünf Natur-Notizen aus südlichen Richtungen zeigt einen Blick aus Südsüdost und trägt auf der Vorderseite oben rechts untereinander FEININGERS Aufschrift: „Buttelstedt“, „25 VII 21“, FEININGER-Signatur.²⁷⁷ FEININGERS Standpunkt ist hier am südlichen Ende der Straße „Grünsee“ und damit so nahe der Kirche, dass das Dach des Hauses „Schmiedeberg 1“²⁷⁸ *nur die äußerste linke Ecke des Kirchenschiff-Daches sichtbar werden lässt*.

In der Tat ist das Dach, das an den Kirchturm von links anzustoßen scheint, nicht das Kirchenschiff-Dach; denn das Kirchenschiff-Dach reicht, wie man aus unseren beiden Photographien erkennt,²⁷⁹ gerade einmal bis zur Kirchturmuhre und keineswegs bis zum oberen, den Kirchturm-Schaft abteilenden, waagerechten Sims.

Außerdem erkennt man links unterhalb dieses höchsten Dachfirsts ganz klar ein kleines Stück vom Ende des Kirchenschiff-Daches mit der von einem Wetterhahn oder dergleichen gekrönten Apsis.

Die Tatsache, dass es sich hier entgegen aller Erwartungen an eine typische Kirchendarstellung²⁸⁰ um ein Hausdach statt des Kirchenschiff-Daches handelt, erklärt dann auch, warum – statt eines *schmalen Erkers rechts* auf dem Dach – ein *sehr breiter Erker mittig* auf dem Dach zu finden ist und warum das Dach den Kirchturm eher *mittig* zu treffen scheint als in der *hinteren* linken Ecke.

Während diese Natur-Notiz – aufgrund der zu großen Nähe zur Kirche und der sich hieraus ergebenden Verdeckung der rechten Seite des Kirchenschiff-Daches durch ein Hausdach – nicht die gesuchte Vorlage für den Holzschnitt 2 sein kann, bietet sie doch für den gestuften Vorbau links des Kirchenschiff-Daches auf dem *Holzschnitt 3* eine alternative Erklärung zu der von uns bereits angesprochenen Verwechslung mit der Oberreißener Kirche:²⁸¹

Bei dieser Alternative ergäben sich die Stufen auf dem Holzschnitt 3 von rechts nach links zunächst aus dem durch die große Nähe sehr hoch erscheinenden Hausdach der Natur-Notiz als oberster Stufe, dann dem sichtbaren Teil des Kirchenschiff-Daches mit der Apsis und schließlich einem weiteren Hausdach darunter – also ganz ähnlich derjenigen Situation, die man auf der Natur-Notiz findet, wenn man deren *linken Teil* ab dem schwarzen Schornstein abschneidet, der den First dieses weiteren Hausdaches überragt.

²⁷⁷<https://harvardartmuseums.org/collections/object/163336>; persistent: <https://hvr.d.art/o/163336>. 25. Juli 1921. Objekt-Nummer BR63.1897, Busch-Reisinger Museum. Maße: 143mm×184mm.

²⁷⁸Die Firste der neuen Dächer der Nachbarhäuser zur Rechten, „Markt 7, 8“, waren zu FEININGERS Zeit einige Meter niedriger und nördlicher als heute (wie man auf der Bild-Postkarte von 1930 auf Seite 102 deutlich erkennen kann), so dass das Haus „Schmiedeberg 1“ damals in der Tat, genau wie von FEININGER dargestellt, alle seine Nachbarhäuser – zumal von Süden aus betrachtet – weit überragte; denn der First des linken Nachbarhauses „Schmiedeberg 2“ ist auch heute noch niedriger und nördlicher.

²⁷⁹Vgl. pp. 100, 103.

²⁸⁰Vgl. Note 221 auf Seite 85 in § 7.3.2.

²⁸¹Siehe den letzten Absatz von § 7.5.5 auf Seite 98 und die dort verankerte Note 255 auf Seite 99.

7.6.2 Die Zeichnung vom 14. Februar 1934 aus Südsüdost

Die alternative Erklärung im letzten Absatz von § 7.6.1 erstreckt sich nicht nur auf den Holzschnitt 3, sondern auch auf die bereits erwähnte Zeichnung in Kohle, schwarzer Tusche und rotem und blauem Buntstift mit dem Untertitel: FEININGER-Signatur, „Thüringen, Buttstedt“, „14 II 34“.²⁸²

Diese Zeichnung von 1934 beruht wohl schon deshalb primär auf der in § 7.6.1 besprochenen Natur-Notiz vom 25. Juli 1921, weil der Erker – wie sonst nur auf dieser Natur-Notiz – eher links als rechts der Mitte des Daches positioniert ist und weil der Abstraktionsgrad viel geringer ist als beim Holzschnitt 3 von 1930. Es ist aber davon auszugehen, dass als weitere Vorlage für die Kohle-Tusche-Buntstift-Zeichnung von 1934 auch der Holzschnitt 3 von 1930 gedient hat; denn diese Zeichnung zeigt folgende, sonst nur auf diesem Holzschnitt zu findende, ganz spezielle Merkmale: zum einen zwei der drei dynamischen Dreiecke am linken Bildrand dieses Holzschnittes²⁸³ in deutlich veränderter Form²⁸⁴ und zum anderen den „Kirchenschiff-Vorbau“ mit der leichten Schräglegung der Senkrechten und der sich hieraus ergebenden spitzen Winkel der oberen Dachecken.

7.6.3 Die drei Natur-Notizen aus Südsüdwest

Drei weitere der fünf Natur-Notizen aus südlichen Richtungen zeigen einen Blick auf die Buttstedter Kirche aus recht großer Nähe aus Südsüdwest. Zwei²⁸⁵ hiervon tragen auf der Vorderseite unten jeweils die Bezeichnung „Buttstedt“, darunter durchgestrichen: „Mellingen“, aber nichts Weiteres; auch ein Datum ist bei diesen beiden nicht bekannt. Die dritte trägt auf der Vorderseite oben das Datum „25 VII 21“, FEININGER-Signatur, „Buttstedt“.²⁸⁶

FEININGERS Standpunkt bei diesen drei Natur-Notizen ist ein klein wenig nordnordöstlich des Hauses Kölldaer Str.1, auf dem heutigen Karlsplatz, der aber damals ganz anders aussah, wie man auf der Bild-Postkarte von 1915 auf Seite 102 unten sehen kann.

Das Haus, welches auf diesen drei Natur-Notizen nach links hin das weitere Kirchenschiff-Dach verdeckt, ist wiederum der heute noch stehende Altbau „Markt 12“ – mit seinem Krüppelwalmdach nach Westen hin und dem typischen Schornstein auf dem sehr kurzen First, welcher die Höhe des leicht zurückspringenden Firstes des Nachbarhauses „Markt 11“ nicht ganz erreicht.

FEININGERS Standpunkt für diese drei Natur-Notizen kommt auf weniger als sechzig Meter an denjenigen für den Holzschnitt 1 heran, welcher aber ein klein wenig weiter von der Kirche weg und in etwas westlicherer Richtung liegt, wie bereits in § 7.5.9 diskutiert.

²⁸²<https://harvardartmuseums.org/collections/object/316219>; persistent: <https://hvrtd.art/o/316219>. 14. Februar 1934. Objekt-Nummer 2010.324, Busch-Reisinger Museum. Maße: 232mm×272mm.

²⁸³Vgl. Seite 86 in § 7.3.2.

²⁸⁴Trotz dieser veränderten Form kann man in diesen zwei spitzen Dreiecken eigentlich keine sehr flachen Hausdächer vermuten.

²⁸⁵<https://harvardartmuseums.org/collections/object/161522>; persistent: <https://hvrtd.art/o/161522>. Undatiert. Objekt-Nummer BR63.4126, Busch-Reisinger Museum. Maße: 140mm×225mm.

<https://harvardartmuseums.org/collections/object/161443>; persistent: <https://hvrtd.art/o/161443>. Undatiert. Objekt-Nummer BR63.4128, Busch-Reisinger Museum. Maße: 140mm×225mm.

²⁸⁶<https://harvardartmuseums.org/collections/object/163335>; persistent: <https://hvrtd.art/o/163335>. 25. Jun 1921, Objekt-Nummer BR63.1896, Busch-Reisinger Museum. Maße: 143mm×184mm.

7.6.4 Die grobe Natur-Notiz ohne Datum aus Südwest

Die letzte der fünf Natur-Notizen aus südlichen Richtungen zeigt einen Blick aus Südwest, trägt auf der Vorderseite unten die Bezeichnung „Buttelstedt“, aber nichts Weiteres.²⁸⁷ Auch ein Datum ist nicht bekannt.

Das Haus, das man hier direkt vor dem Kirchturm sieht, ist das Haus „Markt 14“ und direkt vor diesem das Haus Kölledaer Str. 6. Verlängert man diese Linie, so kam man damals nach knapp einem halben Kilometer in etwa zum ehemaligen Kleinbahnhof von Buttelstedt. Wo auf dieser Linie FEININGERS damaliger Standpunkt gewesen sein mag, lässt sich heute kaum noch sagen: Die Zeichnung sieht nach einer Entfernung von weniger als hundert Metern aus; die Skizzenhaftigkeit und das Fehlen des Datums sprechen jedoch eher für einen Abbruch bei Ankunft seines Zuges nach Weimar.

In jedem Fall kann diese Natur-Notiz aus Südwest – ja sogar fast aus *West*südwest – jedoch nicht diejenige sein, welche für den Holzschnitt 1 herangezogen wurde, einfach weil letztere Natur-Notiz einen Standpunkt genau in Richtung Südwest hat.

7.6.5 Die zwei Holzschnitte

Neben den Natur-Notizen und der Zeichnung gibt es zwei Holzschnitte mit „Buttelstedt“ im Titel:

„**Buttelstedt**“ (PRASSE W208) von 1920,²⁸⁸ veröffentlicht als [FEININGER, 1920]. Dieser Holzschnitt aus geringem, südsüdwestlichen Abstand von der Buttelstedter Kirche hat sich durch freie Bildtransformation sehr weit entfernt von den drei Natur-Notizen aus Südsüdwest²⁸⁹ vom in etwa gleichen Standpunkt: Das Kirchenschiff-Dach und die Häuser links von der Kirche haben sich in Luft aufgelöst und das Haus rechts der Kirche hat als Ersatz für das verschwundene Kirchenschiff ein Kreuz auf den Giebel bekommen. Diese beeindruckende, aber fiktive Komposition ohne substanziellen Abbildungscharakter kommt als Vorlage für die Gelbe Dorfkirche nicht infrage.

„**Gutshof in Buttelstedt**“ (PRASSE W212) von 1920.²⁹⁰ Auf diesem nicht sehr gelungenen, übervollen Holzschnitt eines unbekanntes Gutshofes ist in jedem Fall die Kirche von Buttelstedt nicht zu finden, so dass wir ihn hier nicht weiter beachten müssen.

7.6.6 Das Ölgemälde „Buttelstedt“

Wenig hilfreich bei der Integration der Gelben Dorfkirche in die Werke FEININGERS mit „Buttelstedt“ im Titel ist auch das Ölgemälde „Buttelstedt“ (HESS 245) von 1924, weil es stark simplifiziert ist und von ihm nur eine winzige Schwarz-Weiß-Photographie vorliegt,²⁹¹

²⁸⁷<https://harvardartmuseums.org/collections/object/161521>; persistent: <https://hvr.d.art/o/161521>. Undatiert. Objekt-Nummer BR63.4124, Busch-Reisinger Museum. Maße: 140mm × 216mm.

²⁸⁸Vgl. [PRASSE, 1972, p. 209]. Maße: 203 mm × 155 mm. Als Künstler-Handdruck angeblich sehr selten. Drei Auflagen von insgesamt vielleicht fünfhundert Exemplaren.

²⁸⁹Vgl. § 7.6.3.

²⁹⁰Vgl. [PRASSE, 1972, p. 211]. Maße: 162 mm × 247 mm. Vier Probedrucke, aber keine Auflage bekannt.

²⁹¹Vgl. [HESS, 1959, p. 271, l.f.]. Dort findet sich die Maßangabe 425 mm × 490 mm.

auf der man lediglich erkennen kann, dass das lange Dach neben dem Kirchturm einen Schornstein auf dem First trägt und damit das Dach eines Hauses sein muss – nicht etwa des Kirchenschiffes.

7.6.7 Weitere Werke mit „Buttelstedt“ im Titel

Es gibt noch eine stark gebräunte, reine Tuschfeder-Zeichnung von einer Kirche zwischen Häusern mit ganz dichten, gestrichelten Linien. Diese Zeichnung hat zwar den Untertitel: FEININGER-Signatur, „: Buttelstedt“, „12 I 35“,²⁹² aber das „: Buttelstedt“, das sich ganz dicht an die Signatur links unten anschließt, erscheint nachträglich und möglicherweise von fremder Hand fehlerhaft hinzugefügt; zumal keinerlei Ähnlichkeit mit der Buttelstedter Kirche erkennbar ist und FEININGER seine Bildtitel im Untertitel – mit extrem wenigen Ausnahmen – immer mittig oder auch rechts angebracht hat.

Weitere Werke FEININGERS mit „Buttelstedt“ im Titel sind uns nicht bekannt.

7.6.8 Abschluss für Buttelstedt mit Manko bei den Natur-Notizen

Abschließend müssen wir hier eingestehen, dass es für die Ursprungswerke der Gruppe „Gelbe Dorfkirche“, also die Holzschnitte 1 und 2, unter den von uns aufgefundenen Werken FEININGERS, welche das Wort „Buttelstedt“ in ihrer Bezeichnung tragen, kein einziges gibt, bei welchem man von identischem Standpunkt, direktem Vorlagen-Charakter oder wirklich ähnlichem Motiv sprechen könnte.

In Bezug auf das Auffinden weiterer Atelier-Kompositionen auf der Basis der Standpunkte dieser beiden Holzschnitte darf man aber wohl davon ausgehen, dass es – über die Werkgruppe „Gelbe Dorfkirche“ hinaus – keine gegeben hat.

Wir haben alle 5468 Natur-Notizen und Zeichnungen, die das Busch-Reisinger Museum im Jahr 2022 online zur Verfügung gestellt hat,²⁹³ genau überprüft, konnten aber keine einzige zu den Holzschnitten 1 und 2 genau passende Natur-Notiz oder Zeichnung finden.

Insgesamt handelt es sich um ein Manko in Bezug auf die aufgrund von FEININGERS Arbeitsweise mit Gewissheit anzunehmende ehemalige Existenz von Natur-Notizen von den beiden von uns näher bestimmten Standpunkten im Südwesten und -osten der Buttelstedter Kirche.

Dieses Manko gilt es, nach Möglichkeit in Zukunft durch Auffinden mindestens einer Natur-Notiz von jedem der beiden Standpunkte zu beseitigen.

Immerhin konnten wir nachweisen, dass FEININGER sich mehrmals intensiv zeichnend in Buttelstedt aufgehalten hat und sich dabei bis auf weniger als zweihundert Meter den beiden von uns für die Holzschnitte 1 und 2 bestimmten Standpunkten genähert hat, beim Holzschnitt 1 sogar auf weniger als sechzig Meter.²⁹⁴

²⁹²Vgl. <https://www.karlundfaber.de/de/auktionen/259/ausgewaehlte-werke-moderne-zeitgenoes-sische-kunst/2590535/>. Demgemäß habe ACHIM MOELLER die eigentlich nicht zu bezweifelnde Echtheit dieser Tuschfeder-Zeichnung auf Werkdruckpapier bestätigt.

²⁹³Vgl. <https://harvardartmuseums.org/collections?worktype%5B%5D=drawing&q=Feininger>.

²⁹⁴Vgl. § 7.5.9.

7.7 Abschließender Kommentar zur Gelben Dorfkirche

Während bei den Werkgruppen des Umpferstedter Kirchleins und der Hohen Häuser die Ölgemälde unzweifelhaft die Hauptwerke darstellen, gibt es bei der Gelben Dorfkirche zumindest eine Gleichstellung – eher noch ein Primat – der Holzschnitte.

Ein Primat der Ölgemälde ist bei FEININGER ja das zu Erwartende. Denn bei diesen ging er meist experimentell und iterativ vor, also kreativ suchend – aber eben meist nicht vorab aufwändig konstruierend. Er probierte und variierte mittels Übermalung und Abwaschung unter großer emotionaler Beteiligung – mitunter frustriert und in seinen brieflichen Äußerungen JULIA FEININGER gegenüber geradezu verzweifelt, aber doch letzten Endes unermüdlich und mit großer Schaffensfreude – so lange, bis sich schließlich eine ihn ansprechende und seine heraufbeschworenen Gemütszustände (bei der Begegnung mit dem Originalmotiv *in situ*) hinreichend ausdrückende Wirkung einstellte.

Hingegen ist bei Holzschnitten, wie auch bei Tuschfeder-Zeichnungen, ein derart iteratives Vorgehen nur in sehr eingeschränkter Form möglich; nämlich bei Holzschnitten durch Umwandeln von Schwarz in Weiß – und bei Tuschfeder-Zeichnungen gerade umgekehrt: durch Hinzufügen von Strichen, Flächen und Farben.

Selbstverständlich bleibt auch bei Holzschnitten und Tuschfeder-Zeichnungen schließlich noch die uneigentliche Form der Überarbeitung in Gestalt eines weiteren, von Grund auf neu begonnenen Werkes – wie FEININGER es mit dem Holzschnitt 3 als Überarbeitung des Holzschnittes 2 bei der Gelben Dorfkirche ja auch getan hat.

Bei dieser Überarbeitung des Holzschnittes 2 in Form des neu begonnenen Holzschnitts 3 haben wir interessanterweise Anzeichen für ein vorwegnehmendes, bewusstes Konstruieren erkennen können, welches klar über das bei FEININGER in dieser Zeit durchaus übliche skizzenhafte Markieren einer Vorarbeit auf dem noch leeren Bildträger hinausgeht. Hierbei handelte es sich um die Konstruktion des im Holzschnitt 2 knapp rechts und links verfehlten Goldenen Schnittes, dessen bewusste Konstruktion FEININGER ja noch wenige Jahre zuvor zurückgewiesen hatte.²⁹⁵

Während die wichtigen Ölgemälde des Umpferstedter Kirchleins und der Hohen Häuser abgeschlossen wurden *vor* FEININGERS Phase der intensivsten Auseinandersetzung mit dem Holzschnitt in den Jahren 1918–1920, sind alle Ölgemälde der Gelben Dorfkirche erst *nach* dieser Phase begonnen worden; und zwar auch nach den ebenfalls erst nach dieser Phase intensivster Holzschneiderei abgeschlossenen, primären Holzschnitten 1 und 2. Hierbei diente der allererste Holzschnitt 2 dann als Vorlage für das Ölgemälde II und der zwei Jahre später entstandene Holzschnitt 1 als Vorlage für die Ölgemälde I und III.

Während der intensiven Auseinandersetzung mit dem Holzschnitt hat FEININGER offenbar nicht nur eine ganz hohe Meisterschaft in dieser alten Kunst erworben, sondern eben auch das strikte Primat der Ölgemälde in seiner Kunst überwunden, zu Gunsten eines planerisch zielgerichteteren, weder iterativen, noch sehr experimentellen Vorgehens bei den drei Holzschnitten der Werkgruppe „Gelbe Dorfkirche“, die ja schon zu den späteren Holzschnitten FEININGERS zählen. Die drei Ölgemälde dieser Werkgruppe sind immerhin so einzigartig in FEININGERS Werk, dass man getrost sagen kann, sie hätten ohne die

²⁹⁵Vgl. § 7.3.2 für die Anzeichen auf Konstruktion des Goldenen Schnittes im Holzschnitt 3. Vgl. § 1.3 (mit den Noten 32 und 34) für FEININGERS Äußerungen gegen ein vorwegnehmendes, bewusstes Konstruieren des Goldenen Schnittes.

Holzschnitte 1 und 2 nicht entstehen können – auch wenn aus unserer Sicht von den Ölbildern bestenfalls die Nummer III als wirklich gelungen zu bezeichnen sein mag.²⁹⁶

Darüber hinaus haben wir dann den Wissensstand zum Urmotiv der Gelben Dorfkirche mit der in der Literatur erstmaligen Auffindung eines Kandidaten – *Buttelstedt im Weimarer Land* – merklich vorangetrieben.²⁹⁷

In einem weiteren Schritt, der erst zwei Jahre später gelang, haben wir dann mit dem Nachweis, dass der Holzschnitt 1 zweifellos auf FEININGERS möglicherweise indirekter Inaugenscheinnahme der Buttelstedter Stadtkirche St. Nikolai zurückgeht,²⁹⁸ auch noch die Gleichheit des Urmotivs der Gelben Dorfkirche *mit exakt dieser speziellen Kirche verifiziert*.

Abschließend verbleibt aber weiterhin auf der Agenda, das in § 7.6.8 diskutierte Manko zu beseitigen, also für jeden der Holzschnitte 1 und 2 mindestens eine der Natur-Notizen aufzufinden, die als Vorlage für den jeweiligen Holzschnitt im Atelier gedient haben müssen.

²⁹⁶Die Frage, ob das Ölgemälde III nun wirklich gelungen sei oder nicht, wird aber so lange nicht entschieden werden können, wie der momentane, scheinbar am Gemeinwohl orientierte Eigentümer jegliche Inaugenscheinnahme ausschließt, vgl. § 7.4.4 und Note 236.

²⁹⁷Freilich gilt die zur Auffindung verwendete *universelle Ausschlussmethode* aus Sicht der Philosophie der Mathematik als problematisch (vgl. etwa [HILBERT & BERNAYS, 2017a], [WIRTH, 2021b]) und aus naturwissenschaftlicher Sicht wegen möglicherweise unvollständiger Bildung des Universums als fehleranfällig.

In unserem konkreten Falle ist dies aber irrelevant, einfach weil sie uns zum korrekten Ziel geführt hat, vgl. § 7.5.9.

²⁹⁸Vgl. § 7.5.9.

8 Abschlussplädoyer

Es fiel schwer, zu CASPAR DAVID FRIEDRICH etwas interessantes Neues zu schreiben, weil in Bezug auf ihn sogar fast alle tiefen Fragen bereits gestellt und untersucht worden und nur sekundäre Fragen noch offen sind, etwa zur Plausibilität der Ergebnisse der Ausarbeitungen. Außerdem sind hervorragende Bildbände über FRIEDRICH erschienen. Und bei den meisten großen Malern des letzten Jahrtausends ist die Situation ähnlich.

Bei LYONEL FEININGER ist sie zwar nicht so extrem traurig wie etwa bei RUDOLF LEVY,²⁹⁹ denn es gibt wundervoll bebilderte Bände und Digitalisammlungen der Werke FEININGERS³⁰⁰ und eine Vielzahl von Publikationen, die sich zumindest ebenso an die große Zahl der FEININGER-Liebhaber wie an ein Fachpublikum wenden, aber es herrscht bei FEININGER (etwa im Vergleich zu FRIEDRICH) ein deutlicher *Mangel* an Untersuchungen, die in Bezug auf Werk und Schaffensprozess wirklich profund in die Tiefe gehen – in der Art wie dies etwa bei der Doktorarbeit von MARTIN FAASS [1999b] über FEININGERS spezielle Variante des Kubismus der Fall ist.³⁰¹

Dieser Mangel dürfte in besonderer Weise von Wissenschaftlern empfunden werden, die nicht regelmäßig über FEININGER zu publizieren pflegen. Und so war es PETER NISBET, welcher diesen Mangel wohl als einziger – und dann auch noch in sehr diplomatischer Form – öffentlich ausgedrückt hat, was wir bereits zitiert und diskutiert haben.³⁰² An gleicher Stelle haben wir auch eine private Äußerung WOLFGANG BÜCHES zitiert, welche ebenfalls auf das Missverhältnis von FEININGERS weltweiter Achtung zu der mangelnden wissenschaftlichen Aufarbeitung seiner Leistungen anspielt.

In einigen Gesprächen mit Fachleuten war sogar eine diesen Mangel akzeptierende oder gar gutheiße Auffassung zu vernehmen: Eine tiefere Untersuchung von Werk und Werkprozess sei bei FEININGER nicht vorrangig und lohne sich weder vom Inhalt her noch für das persönliche Fortkommen, weil FEININGER es nicht vollbracht habe, sich zusammen mit seinen Kollegen der Blauen Vier vom Gegenständlichen zu lösen, sondern vielmehr sogar seine Verhaftung am Urmotiv (und den bei der ursprünglichen Begegnung mit diesem erlebten Gemütszuständen) zum Prinzip erhoben habe.

²⁹⁹Vgl. Note 216 auf Seite 83.

³⁰⁰Für die Darstellungen der Werke FEININGERS seien insbesondere die folgenden Quellen empfohlen: Nach *Werktyp*: Natur-Notizen <https://harvardartmuseums.org/collections?classification=Drawings&q=Feininger>, aquarellierte Zeichnungen [LUCKHARDT & FAASS, 1998], Druckgraphiken [PRASSE, 1972], Ölgemälde [MÄRZ, 1998], [LUCKHARDT, 1998b].

Nach der *Lokalität* der Motive: Weimar und Dessau [BÜCHE, 1994], [FAASS, 1999a], Halle an der Saale [BÜCHE & AL., 1991], [BÜCHE, 2000; 2010a], Lüneburg [DYLLA, 1991], Kolberg [SCHULZ-VANSELOW, 1992], Ostsee [TIMM, 1992].

³⁰¹Oder wie es auch der Fall ist bei der durch die inkrementelle Verbesserung von Werkzugänglichkeit und Erkenntnis so spannenden Reihe von drei großartig geschriebenen und bebilderten Bänden über FEININGERS Auftragsarbeiten für die Stadt Halle – inklusive aller Vorarbeiten und deren komplexen Beziehungen untereinander – zu der WOLFGANG BÜCHE von Anfang bis Ende ganz wesentlich beigetragen hat: [BÜCHE & AL., 1991], [BÜCHE, 2000; 2010a].

³⁰²Zitiert aus dem englischen Original [NISBET, 2011a, p. 16] in unserer Note 37 auf Seite 13 und aus der deutschen Übersetzung [NISBET, 2011b, p. 17] im laufenden Text zu dieser Note ebenda am Ende von § 1.3.

Obwohl diese zur Begründung herangezogenen Aussagen auf den allerersten Blick nicht ganz aus der Luft gegriffen zu sein scheinen, darf Gegenständlichkeit zum einen niemals dazu missbraucht werden, einen historischen Künstler zu diskriminieren oder dessen Werke der Öffentlichkeit³⁰³ oder der Wissenschaft zu entziehen.

Zum anderen soll hier nun zum Abschluss kurz erläutert werden, warum diese Aussagen über FEININGER zwar nicht ganz, aber eben doch im Wesentlichen aus der Luft gegriffen sind. Im Rahmen dieser Erläuterung werden wir auch einige der wichtigsten Ergebnisse dieser Studie zusammenfassen. Bei diesem zweiten Blick auf unsere Ergebnisse soll ersichtlich werden, dass die Kompositionen FEININGERS weder im eigentlichen noch im übertragenen Sinne gegenständlich sind.

CASPAR DAVID FRIEDRICH hat bei der Montage seiner Landschaftsgemälde aus Naturstudien mit speziellen Techniken größten Wert darauf gelegt, jede Pflanze im Detail genau zu kopieren und dabei etwa Raumtiefe, Betrachtungswinkel mit Horizontlinie, Lichteinfall und Zweigstruktur der Bäume nur im Falle ästhetischer Notwendigkeit ganz minimal zu verändern, weil er dies zur Wahrung der Ehre von Gottes Schöpfung für erforderlich hielt.³⁰⁴ Daher hätte FRIEDRICH wohl keines von FEININGERS Gemälden als gegenständlich gelten lassen, ganz sicher aber keines der von Kubismus, Abstraktion oder Verfremdung geprägten. Wie wir in §§ 6.2 und 6.6 gezeigt haben, hat sich FEININGER beim Ölgemälde „Hohe Häuser II“ in keinerlei Weise darum gekümmert, dass die hier montierten Abrissmotive in miteinander kompatibler Form dargestellt wurden; ganz im Gegenteil hat er hier nämlich jede gegenständliche Perspektive zu Gunsten der markantesten Gebäude-Silhouette seiner Werke aufgegeben und dabei aller auf die Straße bezogenen Größenverhältnisse gespottet.

Untersuchungen zum Goldenen Schnitt – für FRIEDRICH in [BUSCH, 2008; 2021] in hervorragender Weise angegangen – mögen bei FEININGER von geringerer Bedeutung sein.³⁰⁵ Dass man diesen bei den Holzschnitten zur Gelben Dorfkirche aber bisher wohl überhaupt noch nicht bemerkt hat, kann doch eigentlich nur daran liegen, dass man dem angeblich naiv am Gegenständlichen hangenden FEININGER so etwas schlicht nicht zugetraut hat. In § 7.3.2 haben wir außer auf den Goldenen Schnitt und die Evidenz für dessen absichtliche, mathematische Konstruktion im Holzschnitt „Gelbe Dorfkirche 3“ auch noch auf diverse konstruktive, weder gegenständliche noch ernsthaft kubistische, dynamische Elemente hingewiesen, welche man eher bei KLEE oder KANDINSKY als bei FEININGER vermuten würde.

³⁰³Die traditionelle Hängung der Sammlung der Kunsthalle Mannheim war bis zur baulichen Erweiterung der Kunsthalle eine der professionellsten weltweit. Nach der Erweiterung jedoch wurde der alte Sammlungsbestand einer anti-gegenständlichen Säuberung unterzogen: Genau dort, wo man stehen muss, um ein Werk richtig zu betrachten, wurden systematisch Hindernisse aufgestellt. Auch FEININGERS „Marienkirche I“ (HESS 316) von 1929 kann man aus diesem Grunde nunmehr kaum noch betrachten! Noch schlimmer erging es dem gegenständlicheren SPITZWEG: Seine Miniatur „Auf der Bastei“ hängt in einer Art Rumpelkammer zwar nicht wie andere große Kunstwerke an der Fußbodenleiste, aber dafür in gut drei Meter Höhe, so dass man nicht einmal mit einem Opernglas erkennen kann, dass die dort dargestellte Wache gähnt. Und LEHMBRUCKS geniale Büste von FRITZ VON UNRUH ist auch nach abermaliger Nachfrage per E-Mail vom Personal unauffindbar, so dass man ernsthaft die Entsorgung dieses Gegenstandes aus anti-gegenständlichen Gründen befürchten muss.

³⁰⁴Vgl. Note 34.

³⁰⁵Vgl. Note 34.

In § 7.5.10 kamen wir anschließend aufgrund unserer Auffindung und Verifikation des Urmotives der Werkgruppe „Gelbe Dorfkirche“ zu der Erkenntnis, dass dieser Titel in seinen zusätzlich zum Bild Information liefernden Bestandteilen „Gelb“ und „Dorf“ nur für die Werke, nicht aber für das Urmotiv bezeichnend ist. Gemäß dem geflügelten Wort *nomen est omen* haben wir dies zum Anlass genommen, dort folgende wichtige Tatsache in Bezug auf FEININGERS Schaffensprozess festzuhalten:

„Dies zeigt noch einmal sehr deutlich, dass der Gegenstand und das Gegenständliche Feininger nur zur Inspiration seiner Gemütszustände, seiner inneren Vision und seiner eigenen, unbeeinflussten letzten Form für den Ausdruck seiner Sehnsucht dienten.³⁰⁶ Somit war er kein gegenständlicher, sondern lediglich ein vom Gegenstand inspirierter Künstler.“

In der Tat ist der Titel „Gelbe Dorfkirche“ nur für die Werke bezeichnend, nicht aber für deren ursprünglichen Gegenstand; und auf der Struktur des Objektes und dessen graphischen Darstellungen in den jeweiligen Natur-Notizen hat FEININGER ja ohnehin nie beharrt.“

In § 5.3.3 haben wir wohl erstmals vor Augen geführt, dass die Umpferstedter Kirche im Gemälde „Umpferstedt [I]“ dreimal aus ein und derselben Perspektive übereinandergeschachtelt ist und gewisse hier dargestellte Fenster und Dächer in zweien dieser Darstellungen zugleich jeweils verschiedene Funktionen haben, wobei etwa ein Schiefdach des Turmes die Farbe Rot des Kirchenschiff-Daches erhält.

In § 5.4.1 und den Noten 163 und 172 haben wir klargemacht, dass das Gebäude links vor dem Kirchlein auf der rechten Seite vom Gegenstand her unmotiviert dunkler ist, weil hier ein Durchblick auf das dahinter verborgene Kirchenschiff wie auf einer Konstruktionszeichnung gewährt wird.

In § 5.3.4 haben wir auf den Strahlpunkt unter dem Bildrahmen hingewiesen, den offenbar zuvor noch niemand bemerkt hatte, obwohl sich an diesem fünf dominante Linien schneiden.

Diese vom Gegenstand her in keinerlei Weise motivierte Anwendung einer rein zweidimensionalen, abstrakten Konstruktionstechnik kann eigentlich nur dann übersehen werden, wenn man „Umpferstedt [I]“ mit der Gewissheit betrachtet, dass FEININGER sich vom Gegenständlichen niemals lösen konnte. Denn ebenso wie es eines stark wissensbasierten Erkenntnisprozesses bedarf, um trotz Kubismus, Abstraktion und Verfremdung in diesem Bild den eigentlich gar nicht mehr dargestellten Gegenstand einer Kirche zu erkennen, benötigt man das von der Sachlage her unbegründete Vorurteil von FEININGERS Verhaftung am Gegenstand, um diesen Strahlpunkt zu übersehen und stattdessen nach falschen Fluchtpunkten zu suchen, obwohl sich in keinem anderen hierbei infrage kommenden Punkt mehr als zwei Linien schneiden.

³⁰⁶Diese Formulierung ist dem Brief FEININGERS an PAUL WESTHEIM vom 14. März 1917 fast wörtlich entnommen, wie von uns auf Seite 39 unten in § 4.2 zitiert.

Das Ausgehen vom Gegenständlichen einer Natur-Notiz bedeutet für die Kompositionen FEININGERS genauso wenig ein Gefangensein im Gegenständlichen, wie für die „Variation“ genannten Gemälde JAWLENSKYS, weil beide nur von einer Natur-Notiz oder einem Blick aus dem Fenster ausgehen, *aber keineswegs bei diesen stehen bleiben*.³⁰⁷ Vor allem bei dem geometrisch und graphisch genialeren FEININGER, aber auch bei JAWLENSKY, bringt dieser Ausgang eine Initialzündung von faktischer Komplexität, die man bei KLEE trotz dessen einzigartiger Konstruktionskreativität und Gedankentiefe gelegentlich vermisst.

Wie wir in § 3 klar herausgearbeitet haben, gaben die Natur-Notizen FEININGER neben komplexem Material zum Spiel mit Variationen, Verfremdungen und Abstraktionen auch noch eine emotionale Inspiration durch die Erinnerung an seine erlebten Gemütszustände bei der Begegnung mit dem Urmotiv.

Obwohl FEININGER bei seinen Ölgemälden wohl meist weniger plante und bewusst nachdachte als KLEE und KANDINSKY, ist sein Schaffensprozess durch die Übernahme von Strukturen und Emotionen aus seinen Natur-Notizen letzten Endes vielleicht doch der komplexere. Dies mögen dann weitere Studien herausarbeiten. Wir haben uns hier darauf beschränkt, wenigstens einmal die Urmotive der von uns exemplarisch betrachteten und untersuchten Werke zu bestimmen. Man mag dieses Unterfangen kritisieren und hat dies ja auch besonders bei Publikationen zu den Halle-Bildern getan, aber wir halten dies für zukünftige Erkenntnisse für erforderlich und haben bei der Gelben Dorfkirche und den Hohen Häusern wesentliche Fortschritte gemacht.

Abschließend möchte ich mich noch bei LYONEL FEININGER für all das bedanken, was er mir seit meiner Jugend durch seine Kunst gegeben hat und weiterhin geben möge. Die Hoffnung, mich mit dieser Studie ein bisschen bei ihm für die wunderbaren Erlebnisse bei der Betrachtung seiner Werke revanchieren zu können, hat mir nun im Alter schließlich doch über meine Schwierigkeiten bei der Niederschrift hinweggeholfen. FEININGER sah seine Kunst als etwas essenziell Geistiges,³⁰⁸ und der Geist dieser Kunst ist nicht verschlossen, sondern kann, unterstützt durch die sinnliche Wahrnehmung seiner Werke, unser Herz leben lassen.³⁰⁹

³⁰⁷Dieses Nicht-Stehenbleiben beim Gegenständlichen trifft in gewisser, stark eingeschränkter Weise selbst noch auf FRIEDRICH zu, der mit seinen Gegenständen und deren geometrischem Arrangement bei aller Gegenständlichkeit doch meist einen Gotteshinweis vermittelt.

³⁰⁸Vgl. § 2.3.

³⁰⁹Vgl. GOETHEs Faust I (Nacht): „Die Geisterwelt ist nicht verschlossen; Dein Sinn ist zu, dein Herz ist todt! Auf, bade, Schüler, unverdrossen, Die ird'sche Brust im Morgenrot!“

Bibliographie

- [ABBOTT, 1979] Bernice Abbott, 1979. *The World of Atget*. Paragon Books (Putnam Publ.), New York. 2nd edn. xxxi pp. (title + contents + foreword) + about 210 pp. (180 plates by EUGÈNE ATGET) + 3 pp. (unnumbered subject index). ISBN 0399503919. First authorized reprint of the 1st edn. by Horizon Press, New York, 1964, ISBN 1125899085.
- [ANON, 1951] Anon, 1951. Feininger and Sons – a family of many talents excels in painting, photography and music. *Life Magazine*, 1951(Nov.12):89–98. Pictorial Essay. <https://books.google.de/books?id=fFQEAAAAMBAJ&q=Feininger#v=onepage&q=Feininger%20and%20Sons>. (*Nice pictures with an entirely petty text*).
- [ANON, 1987] Anon, 1987. *Lyonel Feininger — The Early Years 1889–1919: Watercolours and Drawings. Die Frühzeit 1889–1919: Aquarelle und Zeichnungen*. Catalog to the exhibition with the same title at Marlborough Fine Art, London, Oct.–Nov., 1987. 47 pp.
- [ANON, 2009] Anon, 2009. *Bauhaus Reviewed 1919–1933*. LTM Publishing, North Elham, Norfolk, UK. Compact Disc with English audio statements of WALTER GROPIUS, LUDWIG MIES VAN DER ROHE, and JOSEPH ALBERS.
- [ANON, 2018] Anon, 2018. Lyonel Feiningers Naturnotizen in und um Weimar – Einstimmung auf 100 Jahre Bauhaus. Online-Katalog der Galerie Henze & Ketterer & Triebold, Wettsteinstr. 4, CH-4125 Riehen/Basel, www.henze-ketterer.ch/fileadmin/bilder/ausstellungen/riehen/2018_Lyonel_Feininger_in_und_um_Weimar_ONLINEKATALOG_D.pdf.
- [ANON, 2019] Anon, 2019. *Bauhaus am Folkwang – Lyonel Feininger*. Pressemappe anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Folkwang Museum, Essen, 18. Jan. – 14. April 2019. https://www.museum-folkwang.de/fileadmin/_BE_Gruppe_Folkwang/Dokumente/2019_Pressemitteilungen/2019_Bauhaus_Feininger/Pressemappe/Pressemappe_MFolkwang_Bauhaus_am_Folkwang_final.pdf. 17 pp.
- [ANON, 2022] Anon, 2022. DUDEN – Online-Wörterbuch zu [DUDENREDAKTION, 2020]. <https://www.duden.de>.
- [BARNETT & HELFENSTEIN, 1997] Vivian Endicott Barnett, Josef Helfenstein (eds.), 1997. *Die Blaue Vier – Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee in der Neuen Welt*. DuMont, Köln. Katalogbuch anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunstmuseum Bern, 5. Dez. 1997 – 1. März 1998, und in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 28. März – 28. Juni 1998. ISBN 3770144155. 367 pp.
- [BASLER, 1934] Otto Basler (ed.), 1934. *Der Große Duden. Rechtschreibung der deutschen Sprache und der Fremdwörter. Elfte, neubearbeitete und erweiterte Auflage. Erster verbesserter Neudruck*. Bibliographisches Institut, Leipzig.
- [BASTEK, 2013] Alexander Bastek (ed.), 2013. *Lyonel Feininger: Lübeck – Lüneburg*. Michael Imhof Verlag, Petersberg bei Fulda. Katalogbuch anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museum Behnhaus Drägerhaus, Lübeck, 16. Nov. 2013 – 16. Feb. 2014. ISBN 9783865689832. 127 pp.
- [BERNAYS, 1986] Paul Bernays, 1986. Manuscripts. Handschriften und Autographen der ETH-Bibliothek 66, Wissenschaftshistorische Sammlung der ETH-Bibliothek, Swiss Federal Institute of Technology in Zürich (ETH Zurich), Zürich (Switzerland). <http://dx>.

doi.org/10.3929/ethz-a-000381167, e-collection.library.ethz.ch/eserv/eth:22103/eth-22103-01.pdf.

- [BERNAYS & HASENJAEGER, 1952(?)] Paul Bernays, Gisbert Hasenjaeger, 1952(?). A most interesting draft for HILBERT and BERNAYS' "Grundlagen der Mathematik". Unpublished untitled typescript by HASENJAEGER with corrections from BERNAYS' hand, 34 pp., with page numbers 2–34 on the respective page headers; ETH-Bibliothek, Hochschularchiv, in Hs 973 (PAUL BERNAYS): 41 (since June 22, 2021, in the new subfolder Hs 973:41.1). Swiss Federal Institute of Technology in Zürich (ETH Zurich), Zürich (Switzerland). Cf. [BERNAYS, 1986, p. 7] and <http://archivdatenbank-online.ethz.ch/hsa/#/content/cbe1f559fdbd4e338909ebed6c2740e2> for the listing in the archive and [WIRTH, 2021a] for a discussion of the typescript. Scan of the typescript: https://etheritage.ethz.ch/wp-content/uploads/2021/05/Hs_973_41_S_1-34.pdf. Two carbon copies without the corrections from BERNAYS' hand (however, with most of these corrections executed with a typewriter), but with two extra pages containing the footnotes for the original typescript (which comes only with footnote marks, but without any footnote texts) were found in Jan. 2018, by BEATE BECKER (née HASENJAEGER) in her part of the legacy of GISBERT HASENJAEGER, which she gave to the following archive by the end of the year 2018: Legacy of GISBERT HASENJAEGER, Deutsches Museum, München, Archiv: "Nachlässe H, NL 288".
- [BIERMANN, 1920] Georg Biermann (ed.), 1920. *Jahrbuch der Jungen Kunst 1920*. Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig. 1. Ausgabe dieses Jahrbuches, erschienen 1920–1924. xii + 348 pp., mit acht zusätzlich eingebundenen Original lithographien, Holz- und Linolschnitten und – nur in der Vorzugsausgabe – einer weiteren, signierten Originalradierung.
- [BLACKBEARD, 1994] Bill Blackbeard, 1994. *The comic strip art of Lyonel Feininger*. Kitchen Sink Press, Northampton (MA). ISBN 0878162933 (hard-) and 0878162941 (softcover). 55 pp.
- [BOHN, 1997] Willard Bohn, 1997. *Apollinaire and the International Avant-Garde*. State University of New York Press, Albany (NY).
- [BÖRSCH-SUPAN, 1960] Helmut Börsch-Supan, 1960. *Die Bildgestaltung bei Caspar David Friedrich*. Uni-Druck, München. Inaugural-Dissertation zur Erlangung eines Doktors der Philosophie der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin. IV+117 pp.
- [BÖRSCH-SUPAN, 1980] Helmut Börsch-Supan, 1980. *Caspar David Friedrich – Werkverzeichnis*. UllsteinKunstBuch. Verlag Ullstein, Frankfurt am Main. Catalogue raisonné der noch vorhandenen oder durch Bildbelege dokumentierten Ölgemälde CASPAR DAVID FRIEDRICHS. Deutsche Erstausgabe. ISBN 3548360297. 96 pp.
- [BÖRSCH-SUPAN, 1987] Helmut Börsch-Supan, 1987. Berlin 1810. Bildende Kunst. Aufbruch unter dem Druck der Zeit. In [KREUTZER, 1987, pp. 52–75]. (*Auf p. 74f. Erstabdruck einer historischen Abschrift von CASPAR DAVID FRIEDRICHS Gedanken – wohl aus der Zeit zwischen Herbst 1809 und Sommer 1810 – zu den Gemäldependants „Mönch am Meer“/„Abtei im Eichwald“ von 1810*).
- [BÖRSCH-SUPAN & JÄHNIG, 1973] Helmut Börsch-Supan, Karl Wilhelm Jähmig, 1973. *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*. Studien

- zur Kunst des 19. Jahrhunderts. Prestel-Verlag, München. Catalogue raisonné. ISBN 3791300539. 512 pp.
- [BRELOH, 2006] Anja Breloh, 2006. Das ‚verheissungsvollste Geschenk‘ – Feiningers Teilnahme am ‚Ersten Deutschen Herbstsalon‘ und die Folgen. In [FINCKH, 2006, pp. 113–119].
- [BÜCHE, 1994] Wolfgang Büche, 1994. *Feininger – Arbeiten aus seiner Zeit in Weimar und Dessau*. Beck & Eggeling Kunstverlag, Leipzig. Ed.: UTE EGGELING. ISBN 3930919001.
- [BÜCHE, 1998] Wolfgang Büche, 1998. Die ‚Natur-Notizen‘ – Brücke zwischen Realität und Vision. In [MÄRZ, 1998, pp. 286–294].
- [BÜCHE, 2000] Wolfgang Büche, 2000. *Lyonel Feininger – Halle-Bilder: Die Natur-Notizen*. Beck & Eggeling Kunstverlag, Düsseldorf. Katalogbuch anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Staatl. Galerie Moritzburg, Halle an der Saale, 16. Dez. 2000 – 25. Feb. 2001. ISBN 393091929X, 135 pp. (*Dieses aufgrund neuerer Funde teilweise überholte Buch hat in [BÜCHE, 2010a] gewissermaßen seine revidierte Ausgabe gefunden*).
- [BÜCHE, 2006] Wolfgang Büche, 2006. Segelschiff mit blauem Angler. In [BÜCHE &AL., 2006, pp. 24–36].
- [BÜCHE, 2010a] Wolfgang Büche, 2010a. *Lyonel Feininger – Die Halle-Bilder*. Hirmer Verlag, München. ISBN 377742241X, 175 pp. (*Dies ist gewissermaßen die revidierte Ausgabe der aufgrund neuerer Funde teilweise überholten Katalogbücher [BÜCHE &AL., 1991] und [BÜCHE, 2000]*).
- [BÜCHE, 2010b] Wolfgang Büche, 2010b. Lux Feiningers Weg zum Maler. In [LUCKHARDT & THURMANN, 2010, pp. 8–15].
- [BÜCHE, 2019] Wolfgang Büche, 2019. *Feininger – Klee – Bauhaus*. Verlag Galerie Utermann, Dortmund. Katalogbuch anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in den Shepherd W&K Galleries, Manhattan, 1. Mai – 16. Aug 2019, in der Galerie Utermann, Dortmund, 17. Sept. – 26. Okt 2019, und in W&K – Wienerroither & Kohlbacher, Wien, 14. Okt. 2019 – 18. Jan 2020. Eds.: CACILDA ALVES, LUKAS MINNSEN, KARIN SCHULZE-FIELING, Galerie Utermann, W&K – Wienerroither & Kohlbacher. ISBN 392423633X. 104 pp. [https://www.w-k.art/images/Feininger_Klee_Bauhaus_-_Exhibition_Catalogue-\(720ff612-5a55-11e7-82dd-112b3adb7415\).pdf](https://www.w-k.art/images/Feininger_Klee_Bauhaus_-_Exhibition_Catalogue-(720ff612-5a55-11e7-82dd-112b3adb7415).pdf).
- [BÜCHE, 2020] Wolfgang Büche, 2020. E-Mail an CLAUS-PETER WIRTH vom 7. Sept. 2020.
- [BÜCHE &AL., 2006] Wolfgang Büche, Norbert Eisold, Andreas Hüneke (eds.), 2006. *Lyonel Feininger – Segelschiff mit blauem Angler. Die Quedlinburger Sammlung Dr. Hermann Klumpp: Graphik, Zeichnung, Malerei, 1906–1937*. Lyonel Feininger-Galerie, Quedlinburg. Katalogbuch anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Lyonel Feininger-Galerie, Quedlinburg, 8. April – 23. Juli 2006. ISBN 3861051281, 144 pp.
- [BÜCHE &AL., 1991] Wolfgang Büche, Andreas Hüneke, Peter Romanus, 1991. *Lyonel Feininger – Die Halle-Bilder*. Prestel-Verlag, München. Katalogbuch anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Staatl. Galerie Moritzburg, Halle an der Saale, 29. Aug. – 3. Nov. 1991. 1st edn. (2nd edn. 1999), ISBN 3791311557, 118 pp. (*Dieses aufgrund neuerer Funde teilweise überholte Buch hat in [BÜCHE, 2010a] gewissermaßen seine revidierte Ausgabe gefunden*).

- [BUSCH, 2008] Werner Busch, 2008. *Caspar David Friedrich – Ästhetik und Religion*. Verlag C. H. Beck, München. 2. Auflage (1. Auflage 2003). ISBN 9783406503085. 223 pp.
- [BUSCH, 2021] Werner Busch, 2021. *Caspar David Friedrich*. Verlag C. H. Beck, München. ISBN 9783406777042. 127 pp.
- [BUSHART, 2003] Magdalena Bushart, 2003. Zukunftskathedralen. In [STAMM & SCHREIBER, 2003, pp. 104–121].
- [DEUHLER, 1991] Florens Deuchler, 1991. *Lyonel Feininger (1871–1956): Lokomotiven und Eisenbahnlandschaften – 40 Zeichnungen und Skizzen 1991–1913*. Stiftung „Langmatt“ Sidney und Jenny Brown, Baden (Switzerland). Katalogbuch anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der „Langmatt“, Baden (Switzerland), 11. Mai–25. Aug. 1991. ISBN 3855450528. 80 pp.
- [DEUHLER, 1992] Florens Deuchler, 1992. *Feininger in Paris – Lyonel Feiningers Pariser Zeichnungen von 1892 bis 1911*. Verlag des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg. Katalogbuch anlässlich der Ausstellung „Lyonel Feininger: Die Pariser Zeichnungen von 1892 bis 1911, Leihgaben von Achim Moeller Fine Art, New York“ in der Graphischen Sammlung des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg, 6. Juni – 30. Aug. 1992. ISBN 3926982241. 132 pp.
- [DEUHLER, 1996] Florens Deuchler, 1996. *Lyonel Feininger – Sein Weg zum Bauhaus-Meister*. E. A. Seemann Kunstverlag, Leipzig. 263 pp. (*Obwohl Lyonel Feininger weder in die Kernexpertise des Autors fällt, noch eine tiefere Verbundenheit zum Thema besteht, werden in dieser ausgezeichneten Kompilation mehr unveröffentlichte Werke abgedruckt und mehr Fakten gelistet als in allen anderen Werken über Lyonel Feininger, mit Ausnahme von [HESS, 1959]*).
- [DRAEGER, 1986] Wolfhart Draeger (ed.), 1986. *Lyonel Feininger – Frühe Werke*. Conzett+Huber, Zürich. Ausgabe der Zeitschrift *du – Die Zeitschrift für Kunst und Kultur* No. 543 (=5/1986). 104 pp.
- [DUDENREDAKTION, 2020] Dudenredaktion (ed.), 2020. *Dudenband 1 – Die deutsche Rechtschreibung*. Dudenverlag, Berlin. 28., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage.
- [DYLLA, 1991] Sabine Dylla, 1991. *Lyonel Feininger: Begegnung und Erinnerung, Lüneburger Motive 1921–1954*. Kulturforum Lüneburg e.V., Lüneburg. Katalogbuch anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kulturforum Lüneburg e.V., Gut Wienebüttel, vom 12. Okt. – 10. Nov. 1991. 88 pp.
- [EGGING, 2010] Björn Egging (ed.), 2010. *Lyonel Feininger – Aquarelle und Federzeichnungen*. Lyonel Feininger-Galerie, Quedlinburg. Katalogbuch anlässlich der gleichnamigen Ausstellungen in der Lyonel Feininger-Galerie, Quedlinburg, 14. März–27. Juni 2010. Mit „Zum Andenken an den Deeper Strand – Hermann Klumpp und die Aquarelle Lyonel Feiningers“ von BJÖRN EGGING sowie dem Bestandskatalog der Aquarelle und Federzeichnungen aus der Sammlung Dr. HERMANN KLUMPP. ISBN 9783910064010. 96 pp.
- [EGGING, 2011] Björn Egging (ed.), 2011. *Lyonel Feininger – Ein Sinnbild höherer Wirklichkeit*. Lyonel Feininger-Galerie, Quedlinburg. Katalogbuch anlässlich der Ausstellungen „Lyonel Feininger. Ein Sinnbild höherer Wirklichkeit. Die Feininger-Galerie

- Quedlinburg zu Gast im Spendhaus“ im Städtischen Kunstmuseum Spendhaus, Reutlingen, 28. Jan. – 15. April 2012, sowie „Lyonel Feininger. Ein Sinnbild höherer Wirklichkeit. Sammlung Dr. Hermann Klumpp“ in der Lyonel Feininger-Galerie, Quedlinburg, 9. April – 1. Juli 2012. (*Mit profunden Texten von Hermann Klumpp und einer Transkription von Feiningers Brief [FEININGER, 1953] an ihn vom 4. Aug. 1953*) ISBN 9783861050552 (Reutlingen) und 9783861050595 (Quedlinburg). 96 pp.
- [EGGING, 2013] Björn Egging, 2013. *Lyonel Feininger – Holzschnitte*. Kerber Verlag, Bielefeld. Katalogbuch anlässlich der Ausstellung „Auf dem Weg zum Bauhaus-Künstler. Lyonel Feininger. Holzschnitte“ in der Lyonel Feininger-Galerie, Quedlinburg, 6. Sept. 2013 – 6. Jan. 2014, und in der Kunsthalle, Emden, 25. Jan. – 11. Mai 2014. Mit Bestandskatalog der Holzschnitte aus der Sammlung Dr. HERMANN KLUMPP. ISBN 9783866788244, 272 pp.
- [EGGING & WINTER, 2012] Björn Egging, Manuela Winter (eds.), 2012. *Lyonel Feininger – Radierungen und Lithografien*. Lyonel Feininger-Galerie, Quedlinburg. Katalogbuch anlässlich der Ausstellung „Vom Karikaturisten zum Künstler. Lyonel Feiningers Radierungen und Lithografien“ in der Lyonel Feininger-Galerie, Quedlinburg, 15. Juli – 4. Nov. 2012. Mit Bestandskatalog der Radierungen und Lithographien aus der Sammlung Dr. HERMANN KLUMPP. ISBN 9783861050692. 96 pp.
- [EHLERT, 2017] Sebastian Ehlert, 2017. Lyonel Feininger biographía. In [FONTÁN & CAPA, 2017], pp. 354–367].
- [ENGELKE, 1909] Bernhard Engelke, 1909. Johann Friedrich Fasch. Versuch einer Biographie. *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft (e.V.)*, 10. Jahrgang (1908–1909): 263–283. Herausgegeben von MAX SEIFFERT. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig. <https://archive.org/details/SammelbndeDerInternationalenMusikgesellschaft/101908-09/page/263>.
- [EYB-GREEN & AL., 2012] Sigrid Eyb-Green, Joyce H. Townsend, Mark Clarke, Jilleen Nadolny, Stephanos Kroustallis (eds.), 2012. *The Artist’s Process — technology and interpretation. Proc. of the 4th Symposium of the Art Technological Source Research Working Group (ATSR) (ICOM-CC) “Reflecting the Artist’s Process”, Wien, 2010*. Achetype Publ., London. ISBN 1904982735. ix+217 pp.
- [FAASS, 1999a] Martin Faass, 1999a. *Feininger im Weimarer Land*. Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaft (VDG), Weimar. Katalogbuch anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunsthaus Apolda Avantgarde, Apolda (Thüringen, Germany), 20. Juni – 12. Sept. 1999. Eds.: Kreis Weimarer Land, Kreisstadt Apolda. (*Hervorragender Text über FEININGERS Weimarer Aufenthalte von 1905–1925, über den Frühling der Beziehung zu seiner zweiten Frau Julia und über die Bedeutung dieses Frühlings für FEININGERS lange Liebe zu den Motiven der Weimarer Dörfer*).
- [FAASS, 1999b] Martin Faass, 1999b. *Lyonel Feininger und der Kubismus*. No. 336 in European University Studies: Series 28, History of Art. Peter Lang GmbH, Int. Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main. Doktorarbeit an der FU Berlin, betreut von EBERHARD KÖNIG, 1998. ISBN 3631341431, 122 pp.
- [FEININGER, 1931] Julia Feininger, 1931. Brief „25.3.1931“ an Lyonel Feininger. MS Ger 146.1 (nos. 113–1162), Houghton Library, Harvard University, Cambridge (MA); noch

nicht digitalisiert; keine Einsichtnahme seit 2020. Zitiert (Note 90, p. 32) nach [BÜCHE, 2010a, p.165].

[FEININGER, 1890] Lyonel Feininger, 1890. Brief vom 18.3.1890 aus Berlin an Frank Kortheuer in New York. Zitiert (Note 46, p. 19) nach [SCHEYER, 1964, p. 35].

[FEININGER, 1904] Lyonel Feininger, 1904. Die tobsüchtige Lokomotive. *Der Liebe Augustin, Berlin, Wien, Leipzig*, I(15):233. Lithographie, nachgedruckt in [LUCKHARDT, 1981, p. 69, r.], sehr schlecht auch in [LUCKHARDT, 1987, Tafel 33], viel besser hingegen in [HASKELL, 2011, p.12], [LUCKHARDT, 1998b, p. 13], [LUCKHARDT, 1998a, p. 15], wo behauptet wird, es gäbe keine Vorzeichnung, die es aber doch gibt: Nämlich die Zeichnung „Von Brücke stürzende Lokomotiven“ (1904), abgedruckt erstmals in [DEUHLER, 1991, p. 25] und ein weiteres Mal in [KRENZLIN & EHLERT, 2021, p. 32].

[FEININGER, 1911a] Lyonel Feininger, 1911a. Postkarte, Poststempel „Paris, XI – 9. MAI – 21³⁰“, aus Paris an „Frau Julia Feininger, Zehlendorf b. Berlin, Königstr. 32“; Rückseite: Druck „MUSÉE DU LOUVRE – REMBRANDT. – SON PORTRAIT EN 1966. – 12555 – (B. C. C.)“; in fremder Handschrift: „Bin leider eine Minute zu spät am Gare du Nord angekommen – Gruß Goetz“, was für RICHARD GÖTZ steht, vgl. auch [FEININGER, 1911b; 1911c], der JULIA, die über Köln nach Bonn morgens wohl vom Gare du Nord abgefahren war, offenbar ganz knapp verpasst hatte. Nach einer Photographie des Originals: MS Ger146.1:1505 (nos. 1505–1707, years 1911–1915). Houghton Library, Harvard University, Cambridge (MA).

[FEININGER, 1911b] Lyonel Feininger, 1911b. Postkarte „Wednesday, 10.V.11“ aus Paris an „M^{me} Julie Feininger, Zehlendorf bei Berlin, 32 Königstrasse“ mit Bemerkungen darüber, wie ermüdend und konzentrationsunfähig RICHARD GÖTZ sei, vgl. [FEININGER, 1911a]; Druck auf der Rückseite: „2890. St-CLOUD avant la Révolution – Le Pont et le Château vus de la plaine de Boulogne – E. M. Déposé“. Nach einer Photographie des Originals: MS Ger146.1:1506 (nos. 1505–1707, years 1911–1915). Houghton Library, Harvard University, Cambridge (MA).

[FEININGER, 1911c] Lyonel Feininger, 1911c. Postkarte „Donnerstag, d. 11.V.11, Billancourt“ aus Paris an „Mme. Julie Feininger, Zehlendorf, bei Berlin, Königstrasse 32, Allemagne“ mit Text in fremder Handschrift „Leo hat in Meudon die größte Sensation seines Lebens erlebt, einen hohen Viadukt mit zwei Lokomotiven. Gruß Götz“, was für RICHARD GÖTZ steht, vgl. [FEININGER, 1911a], [HESS, 1959, p. 51f.]; Druck auf der Rückseite: „MUSÉE DU LOUVRE. PISANO. – 11678 – PORTRAIT D’UNE PRINCESSE DE LA MAISON D’ESTE – (B. C. C.)“. Nach einer Photographie des Originals: MS Ger146.1:1507 (nos. 1505–1707, years 1911–1915). Houghton Library, Harvard University, Cambridge (MA).

[FEININGER, 1911d] Lyonel Feininger, 1911d. Postkarte „Sunday“ vom 14. Mai 1911 (wird in [FEININGER, 1911e, p. 3] mit Verweis auf den Druck auf der Rückseite als vom gleichen Tag erwähnt; das mit blauem Kopierstift nachträglich angegebene Datum „17.5.1911“ ist FEININGERS Ankunftsdatum in Berlin, aber ein Mittwoch und kein „Sunday“), Poststempel „Paris-25 – R. DANTON – 17⁴⁵ – 14-5 – 11“, aus Paris an „Mme Julia Feininger, Zehlendorf bei Berlin, 32 Königstrasse, Allemagne“; Rückseite: Druck „2891. St-CLOUD avant la Révolution – Une aile du Château appelée la Maison de St-Cloud, E. M. Déposé“. Zitiert (Note 102, p. 37) nach einer Photographie des Originals:

- MS Ger146.1:1513 (nos. 1505–1707, years 1911–1915). Houghton Library, Harvard University, Cambridge (MA).
- [FEININGER, 1911e] Lyonel Feininger, 1911e. Brief „Sonntag, 5 Uhr Nachmittags, d. 14. Mai 1911“ mit Pariser Poststempel aber erst vom 15. Mai, an „Mme. Julie Feininger, Zehlendorf bei Berlin, Königstrasse 32, Allemagne“. Nach einer Photographie des Originals: MS Ger146.1:1509 (nos. 1505–1707, years 1911–1915). Houghton Library, Harvard University, Cambridge (MA).
- [FEININGER, 1911f] Lyonel Feininger, 1911f. Brief „Paris, d. 15 Mai 1911“ (auf der Rückseite des Kuverts: „L. Feininger, Paris, 135 Bd. Montparnasse“) an „Frau Julia Feininger, Zehlendorf bei Berlin, Königstrasse 32, Allemagne“. Zitiert (Note 102, p. 37) nach einer Photographie des Originals: MS Ger146.1:1511 (nos. 1505–1707, years 1911–1915). Houghton Library, Harvard University, Cambridge (MA).
- [FEININGER, 1912] Lyonel Feininger, 1912. Feininger par lui-même. *Les Tendances nouvelles: revue d'art illustrée et mensuelle*, 56:1338–1340. 6 ill. Deutsche Übersetzung des Textes ohne Abbildungen in [MÄRZ, 2014, p. 120f.].
- [FEININGER, 1913a] Lyonel Feininger, 1913a. Brief „Zehlendorf M., Königstr. 32, 21. Januar 1913“ (beendet zwei Wochen später mit Datum „d. 8. Februar“) an Alfred Kubin. Zitiert (pp. 27, 38) nach [LUCKHARDT, 2015, pp. 207–209]. Englische Übersetzung: [FEININGER, 1913b].
- [FEININGER, 1913b] Lyonel Feininger, 1913b. Letter from Zehlendorf-Mitte, January 21, 1913, to Alfred Kubin. Shortened and simplified translation of [FEININGER, 1913a] in [NESS, 1974, pp. 37–40].
- [FEININGER, 1913c] Lyonel Feininger, 1913c. Brief „Weimar, Sonntag, d. 18. Mai, 1913“ an „Frau Julia Feininger, Zehlendorf-Mitte (Wannseebahn), Königstr. 32“. Zitiert (p. 28) nach einer Photographie des Originals: MS Ger146.1:1573 (nos. 1505–1707, years 1911–1915). Houghton Library, Harvard University, Cambridge (MA). Englische Übersetzung: [FEININGER, 1913d].
- [FEININGER, 1913d] Lyonel Feininger, 1913d. Letter „Weimar, Sunday, May 18, 1913“ to Julia Feininger. Shortened English translation of [FEININGER, 1913c] by JULIA FEININGER. Quoted (Note 3.3, p. 28) from [NESS, 1974, p. 72].
- [FEININGER, 1913e] Lyonel Feininger, 1913e. Brief mit Absender „Feininger, Kurtstr. 7a, Weimar“ vom „Dienstag, d. 26. Aug. 1913, abends 8 Uhr“ an Julia Feininger im Hotel Hess in Engelberg (Obwaldener Exklave, Schweiz). Zitiert (p. 79) nach einer Photographie des Originals: MS Ger146.1:1602 (nos. 1505–1707, years 1911–1915). Houghton Library, Harvard University, Cambridge (MA). Englische Übersetzung: [FEININGER, 1913f].
- [FEININGER, 1913f] Lyonel Feininger, 1913f. Letter from Weimar, Aug. 26, 1913, to Julia Feininger. Shortened English translation of [FEININGER, 1913e] by JULIA FEININGER. Partly quoted in [NESS, 1974, p. 73].
- [FEININGER, 1916a] Lyonel Feininger, 1916a. Brief mit Absender „Leo Feininger, Zehlendorf-Mitte, Königstr. 32“, mit Datum „d. 31. Juli, 1916“, an Julia Feininger im Spießberghaus (ehemals herzogliches Forsthaus, heute Hotel) am Rennsteig in Friedrichroda (Thüringen). Referenziert (pp. 14, 20, 124) nach einer Photographie des Originals: MS Ger

146.1:1731 (nos. 1708–1846, years 1916–1920). Houghton Library, Harvard University, Cambridge (MA). Englische Übersetzung: [FEININGER, 1916b].

[FEININGER, 1916b] Lyonel Feininger, 1916b. Letter from Zehlendorf, July 31, 1916, to Julia Feininger. Shortened English translation of [FEININGER, 1916a] by JULIA FEININGER. Be warned that the partial quotation of this translation in [NESS, 1974, p. 86f.] is a perturbed cocktail of translations of phrases from two different letters, namely [FEININGER, 1916a] and [FEININGER, 1916c].

[FEININGER, 1916c] Lyonel Feininger, 1916c. Brief mit Absender „Leo Feininger, Zehlendorf-Mitte, Königstr. 32“, mit Datum „d. 2. Aug, 1916“, an Julia Feininger im Spießberg-Haus in Friedrichroda (Thüringen). Referenziert (pp. 14, 124, 124) und zitiert (p. 21) nach einer Photographie des Originals: MS Ger 146.1:1733 (nos. 1708–1846, years 1916–1920). Houghton Library, Harvard University, Cambridge (MA). Englische Übersetzung: [FEININGER, 1916d].

[FEININGER, 1916d] Lyonel Feininger, 1916d. Letter from Zehlendorf, Aug. 2, 1916, to Julia Feininger. Shortened English translation of [FEININGER, 1916c] by JULIA FEININGER in an unpublished typescript.

[FEININGER, 1916e] Lyonel Feininger, 1916e. Brief mit Absender „L. Feininger, Zehlendorf-Mitte bei Berlin, Königstr. 32“ mit Datum „d. 28. Sept. 1916“ an Alfred Kubin. Zitiert (p. 43) nach [LUCKHARDT, 2015, pp. 269–270]. Englische Übersetzung: [FEININGER, 1916f].

[FEININGER, 1916f] Lyonel Feininger, 1916f. Letter from Zehlendorf-Mitte, September 28, 1916, to Alfred Kubin. Shortened and simplified translation of [FEININGER, 1916e] in [NESS, 1974, p. 48ff.].

[FEININGER, 1917] Lyonel Feininger, 1917. Brief „Zehlendorf-Mitte, den 14. März 1917“ an Paul Westheim. Abgedruckt in [SCHARDT, 1931b, p. 216f.], [VORDEMBERGEGILDEWART, 1932], [SCHREYER, 1957]. Zitiert (p. 39) nach [SCHREYER, 1957, „Bekanntnis zum Expressionismus“, pp. 18–20], bis auf die Interpunktion identisch mit [SCHARDT, 1931b, p. 216f.]. (*In diesem Brief, der wohl eine Antwort auf [WESTHEIM, 1917] ist, verweist Lyonel Feininger auf seine offenerzige, vorangehende Kommunikation mit Paul Westheim („Ich bin zu diesen Zeilen bewogen in der Sorge, ich könnte mich neulich nicht mit genügender Deutlichkeit hierüber ausgesprochen haben.“), welche für die negative Kritik an Feininger in [WESTHEIM, 1917] missbraucht wurde. Wenn dieser Brief in den oben angegebenen Abdrucken vollständig überliefert sein sollte, dann muss man bei Feininger das Fehlen jeglicher Polemik und jeglicher Retourkutschen auf Westheims Beleidigungen bewundern.*)

[FEININGER, 1920] Lyonel Feininger, 1920. Butteltstedt. Holzschnitt auf Velin mit rückseitiger Bezeichnung in Typendruck, ohne jeden Zusammenhang mit dem Text eingebunden zwischen den Seiten 204 und 205 in den Beitrag [VALENTINER, 1920a] im Jahrbuch [BIERMANN, 1920] und im Einzeldruck [VALENTINER, 1920b] dann auch gar nicht enthalten.

[FEININGER, 1927a] Lyonel Feininger, 1927a. Brief „Dessau, d. 25.II.27“ an Julia Feininger in Dresden. Zitiert (Note 84, p. 31) nach einer Photographie des Originals: MS Ger146.1 (nos. 2045–2223, years 1926–1930), Houghton Library, Harvard University,

- Cambridge (MA); digitalisiert mit persistenter URL <https://nrs.harvard.edu/urn-3:FHCL.HOUGH:38601516?n=89>. Englische Übersetzung: [FEININGER, 1927b].
- [FEININGER, 1927b] Lyonel Feininger, 1927b. Letter from Dessau, Feb. 25, 1927, to Julia Feininger in Dresden. Shortened English translation of [FEININGER, 1927a] by JULIA FEININGER. Partly quoted in [NESS, 1974, p. 154].
- [FEININGER, 1927c] Lyonel Feininger, 1927c. Brief „Deep, d. 2. Aug. 1927“ an Julia Feininger. Zitiert (Note 45, p. 19) nach einer Photographie des Originals: MS Ger146.1:2076 (nos. 2045–2223, years 1926–1930), Houghton Library, Harvard University, Cambridge (MA); digitalisiert mit persistenter URL <https://nrs.harvard.edu/urn-3:FHCL.HOUGH:38601516>. Englische Übersetzung: [FEININGER, 1927d].
- [FEININGER, 1927d] Lyonel Feininger, 1927d. Letter from Deep, Aug. 2, 1927, to Julia Feininger. Shortened English translation of [FEININGER, 1927c] by JULIA FEININGER. Quoted (Note 45, p. 31) from [NESS, 1974, p. 156].
- [FEININGER, 1927e] Lyonel Feininger, 1927e. Brief „Dienstag d. 20.9.27“ aus Dessau an Julia Feininger in Berlin. Zitiert (p. 31) nach einer Photographie des Originals: MS Ger146.1:2082 (nos. 2045–2223, years 1926–1930), Houghton Library, Harvard University, Cambridge (MA); digitalisiert mit persistenter URL <https://nrs.harvard.edu/urn-3:FHCL.HOUGH:38601516?n=172>.
- [FEININGER, 1927f] Lyonel Feininger, 1927f. Brief „Sonnabend d. 24. Sept. 1927“ aus Dessau an Julia Feininger in Berlin. Zitiert (p. 28) nach einer Photographie des Originals: MS Ger146.1:2084 (nos. 2045–2223, years 1926–1930), Houghton Library, Harvard University, Cambridge (MA); digitalisiert mit persistenter URL <https://nrs.harvard.edu/urn-3:FHCL.HOUGH:38601516?n=182>. Englische Übersetzung: [FEININGER, 1927g].
- [FEININGER, 1927g] Lyonel Feininger, 1927g. Letter from Dessau, Sept. 24, 1927, to Julia Feininger in Berlin. Shortened English translation of [FEININGER, 1927f] by JULIA FEININGER. Partly quoted in [NESS, 1974, p. 157].
- [FEININGER, 1927h] Lyonel Feininger, 1927h. Brief „Montag, d. 26. Sept. 27“ an Julia Feininger in Berlin. Zitiert (p. 30) nach einer Photographie des Originals: MS Ger 146.1:2085 (nos. 2045–2223, years 1926–1930), Houghton Library, Harvard University, Cambridge (MA); digitalisiert mit persistenter URL <https://nrs.harvard.edu/urn-3:FHCL.HOUGH:38601516?n=186>. Englische Übersetzung: [FEININGER, 1927i].
- [FEININGER, 1927i] Lyonel Feininger, 1927i. Letter, Sept. 26, 1927, to Julia Feininger in Berlin. Shortened English translation of [FEININGER, 1927h] by JULIA FEININGER. Partly quoted in [NESS, 1974, p. 157f.], under the wrong date „September 16, 1927“.
- [FEININGER, 1927j] Lyonel Feininger, 1927j. Brief „Dessau, d. 28. Sept. 27“ an Julia Feininger in Berlin. Referenziert (pp. 92, 125) und zitiert (pp. 29, 30) nach einer Photographie des Originals: MS Ger 146.1:2087 (nos. 2045–2223, years 1926–1930), Houghton Library, Harvard University, Cambridge (MA); digitalisiert mit persistenter URL <https://nrs.harvard.edu/urn-3:FHCL.HOUGH:38601516?n=194>. Engl. Übersetzung: [FEININGER, 1927k].
- [FEININGER, 1927k] Lyonel Feininger, 1927k. Letter from Dessau, Sept. 28, 1927, to Julia Feininger in Berlin. Shortened English translation of [FEININGER, 1927j] by JULIA FEININGER. Partly quoted in [NESS, 1974, p. 157f.].

- [FEININGER, 1932a] Lyonel Feininger, 1932a. Brief „Deep, d. 4. Juni, 1932“ an Julia Feininger, Dessau, Anh., Stresemann-Allee 3. Zitiert (pp. 12f., 30) nach einer Photographie des Originals: MS Ger 146.1:2310 (nos. 2224–2404, 1931–1935), Houghton Library, Harvard University, Cambridge (MA). Teilweise und fehlerhaft zitiert in [FEININGER, 1963, p.118]. Englische Übersetzung: [FEININGER, 1932b].
- [FEININGER, 1932b] Lyonel Feininger, 1932b. Letter from Deep, June 4, 1932, to Julia Feininger. Shortened English translation of [FEININGER, 1932a] by JULIA FEININGER. Partly quoted in [NESS, 1974, p. 212f.].
- [FEININGER, 1935a] Lyonel Feininger, 1935a. Brief „Berlin-Siemensstadt, d. 3. Aug. 1935“ an Johannes Kleinpaul. Kupferstichkabinett, Dresden. Abgedruckt in [SCHMIDT, 1964, Vol. II, p. 74f.].
- [FEININGER, 1935b] Lyonel Feininger, 1935b. Brief „3.12.1935“ an Johannes Kleinpaul. Kupferstichkabinett, Dresden. Zitiert (p. 26) nach [DYLLA, 1991, p. 11], fehlerhaft abgedruckt auch in [TIMM, 1992, p.14, r.].
- [FEININGER, 1943] Lyonel Feininger, 1943. Brief von 1943 an Lux Feininger. Zitiert (Note 30, p. 11) nach [BÜCHE, 2010b, 13ff., Note 13].
- [FEININGER, 1953] Lyonel Feininger, 1953. Brief „4.8.1953“ an Hermann Klumpp. Im Besitz von KATHARINA und CHRISTOPH KLUMPP, Sohn von HERMANN KLUMPP. Zitiert (Note 45, p. 19) nach [EGGING, 2010, p.10, r.].
- [FEININGER, 1956] T. Lux Feininger, 1956. Two Painters: Lyonel and Lux Feininger. *Chrysalis: a pocket revue of the arts, Boston*, IX(9/10):1–20 (whole double number). The title is identical with the title of a talk by LUX FEININGER, Oct. 18, 1956, on the occasion of the exhibition “Lyonel and Lux Feininger” at the Cambridge Art Association, Cambridge (MA), Oct. 7–Oct. 20, 1956, where only five paintings of LUX were shown. Text with additional subtitles: https://www.kunst-archive.net/de/wvz/t_lux_feininger/texts.
- [FEININGER, 1963] T. Lux Feininger, 1963. Lyonel Feininger in West-Deep. *Baltische Studien. Neue Folge*, 49 (1962/1963):101–120. Ed.: Gesellschaft für Pommersche Geschichte Altertumskunde und Kunst. Verlag Christoph von der Ropp, Hamburg.
- [FEININGER, 1965a] T. Lux Feininger, 1965a. *Lyonel Feininger — City at the Edge of the World*. Frederick A. Praeger, New York. Photos by Andreas Feininger. English edn. of [FEININGER, 1965b]. 124 pp.
- [FEININGER, 1965b] T. Lux Feininger, 1965b. *Lyonel Feininger — Die Stadt am Ende der Welt*. Rütten & Loening Verlag, München. Photographien von Andreas Feininger. Deutsche Ausgabe von [FEININGER, 1965a]. 124 pp.
- [FEININGER, 1966] T. Lux Feininger, 1966. Lyonel Feininger’s heritage. *American–German Review*, 32(5, June–July):9–12. Reprint in [NESS, 1974, pp. 247–252].
- [FEININGER, 1986] T. Lux Feininger, 1986. Mein Vater hat einen Fehler gemacht. In [DRAEGER, 1986, pp. 60–66]. LUX FEININGER im Interview von VERA GRAAF.
- [FEININGER, 1992] T. Lux Feininger, 1992. Lyonel Feininger — Techniken des Künstlers. In [LUCKHARDT, 1992, pp. 12–14].

- [FEININGER, 1998] T. Lux Feininger, 1998. Lyonel Feininger in Deutschland. In [MÄRZ, 1998, pp. 354–355].
- [FEININGER, 2004] T. Lux Feininger, 2004. Two worlds: My life as an artist between Bauhaus and America. Unpublished.
- [FEININGER, 2011] T. Lux Feininger, 2011. *Zwei Welten: Mein Künstlerleben zwischen Bauhaus und Amerika*. Mitteldeutscher Verlag, Halle an der Saale. 2nd rev. extd. ed. (1st ed. 2006). Übersetzung ins Deutsche von [FEININGER, 2004] durch FLORIAN BERGMEIER.
- [FINCKH, 2006] Gerhard Finckh (ed.), 2006. *Lyonel Feininger – Frühe Werke und Freunde*. Von der Heydt-Museum, Wuppertal. Katalogbuch anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 17. Sept. – 19. Nov. 2006. ISBN 3892020647, 236 pp.
- [FIRMENICH & LUCKHARDT, 1993] Andrea Firmenich, Ulrich Luckhardt (eds.), 1993. *Lyonel Feininger – Natur-Notizen: Skizzen und Zeichnungen aus dem Busch-Reisinger Museum, Harvard University*. Druck- & Verlagshaus Wienand, Köln. Katalogbuch anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle Emden, 6. Nov 1993 – 30. Jan 1994, dem Museum Ludwig, Köln, 18. Feb – 17. April 1994, und den Kunstsammlungen zu Weimar, 29. April – 3. Juli 1994. 219 pp.
- [FONTÁN & CAPA, 2017] Manuel Fontán del Junco, Aida Capa, 2017. *Lyonel Feininger (1871–1956)*. Fundación Juan March, Madrid. Catálogo publica con motivo de la exposición homónima en la Fundación Juan March, Madrid, del 17 de febrero al 28 de mayo de 2017. ISBN 9788470756467, 412 pp.
- [FREDEL, 1998] Jürgen Fredel, 1998. *Maßästhetik: Studien zu Proportionsfragen und zum Goldenen Schnitt*. Lit Verlag, Hamburg. ISBN 3825834085, 327 pp. Zugl.: Dissertation (PhD thesis) Univ. Hamburg, 1993.
- [GALLWITZ & HAXTHAUSEN, 1982] Klaus Gallwitz, Charles W. Haxthausen (eds.), 1982. *Deutsche Kunst des 20. Jahrhunderts aus dem Busch-Reisinger Museum, Harvard University, Cambridge (MA)*. Städtische Galerie, Frankfurt am Main. Katalogbuch anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Städtischen Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt am Main, 23. Okt. 1982 – 16. Jan. 1983, im Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin, 10. Feb. – 17. April 1983 sowie im Kunstmuseum Düsseldorf, Kunstpalast im Ehrenhof, Düsseldorf, 8. Mai – 26. Juni 1983. 228 pp.
- [GAUTRAND, 2020] Jean Claude Gautrand (ed.), 2020. *Eugène Atget: Paris*. Bibliotheca Universalis. TASCHEN GmbH, Köln. Français (original) – English (translated by CHARLES PENWARDEN) – Deutsch (übersetzt von MATTHIAS WOLF). ISBN 9783836522304. 624 pp.
- [GERHARD-MARCKS-STIFTUNG, 2011] Gerhard-Marcks-Stiftung (ed.), 2011. *Feininger & Marcks – Tradition aus dem Bauhaus*. Gerhard-Marcks-Stiftung, Bremen. Katalogbuch anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Gerhard-Marcks-Haus, Bremen, 23. Jan. – 25. April 2011. iii+123 pp.
- [GERLINGER & SPIELMANN, 1998] Hermann Gerlinger, Heinz Spielmann (eds.), 1998. *Lyonel Feininger, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel – Künstlerfreundschaften*. Brücke-Almanach 1998. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottdorf,

Schleswig. Katalog der gleichnamigen Ausstellung im Schleswig-Holsteinischen Landesmuseum. Enthält u. a. HEINZ SPIELMANN: Vorwort (pp. 6–10) und *Themen und Form in Korrespondenz* (pp. 115–122). HERMANN GERLINGER: *Briefe der Maler: Dokumente der Freundschaften* (pp. 11–110). LUX FEININGER: *Erinnerungen an Osterholz* (pp. 111–114). HILKE LIND: *Lyonel Feininger in Pommern 1891–1935* (pp. 123–132).

- [GÖDEL, 1931] Kurt Gödel, 1931. Über formal unentscheidbare Sätze der Principia Mathematica und verwandter Systeme I. *Monatshefte für Mathematik und Physik*, 38:173–198. With English translation also in [GÖDEL, 1986ff., Vol. I, pp. 145–195]. English translation also in [HEIJENOORT, 1971, pp. 596–616] and in [GÖDEL, 1962].
- [GÖDEL, 1962] Kurt Gödel, 1962. *On Formally Undecidable Propositions of Principia Mathematica and Related Systems*. Basic Books, New York. English translation of [GÖDEL, 1931] by BERNARD MELTZER. With an introduction by R. B. BRAITHWAITE. 2nd edn. by Dover Publications, 1992.
- [GÖDEL, 1986ff.] Kurt Gödel, 1986ff. *Collected Works*. Ed. by SOLOMON FEFERMAN, JOHN W. DAWSON JR., WARREN GOLDFARB, JEAN VAN HEIJENOORT, STEPHEN C. KLEENE, CHARLES PARSONS, WILFRIED SIEG, &AL. Oxford Univ. Press.
- [GRAUTOFF, 1911] Otto Grautoff, 1911. Ausstellungen – Paris. *Der Cicerone, Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers und Sammlers, Klinkhardt & Biermann, Leipzig*, 3(11):432–434. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cicerone1911/0463>.
- [GRIMM & GRIMM, 1854ff.] Jacob Grimm, Wilhelm Grimm, 1854ff.. *Deutsches Wörterbuch*. S. Hirzel, Leipzig. <https://woerterbuchnetz.de/DWB>.
- [GRIMM & GRIMM, 1965ff.] Jacob Grimm, Wilhelm Grimm, 1965ff.. *Deutsches Wörterbuch, Neubearbeitung (A–F)*. S. Hirzel, Stuttgart. <https://woerterbuchnetz.de/DWB2>.
- [GROPIUS, 1919a] Walter Gropius, 1919a. Der neue Baugedanke. *Das hohe Ufer (Verlag Ludwig Ey, Hannover)*, 1:87–88.
- [GROPIUS, 1919b] Walter Gropius, 1919b. *Manifest und Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar*. Staatliches Bauhaus, Weimar. Gedruckt am 2. Mai 1919, vgl. [WAHL, 2008, p. 198]. 4 pp.
- [GROPIUS, 1956] Walter Gropius, 1956. My friendship with Feininger. Original: MS Ger 146, Houghton Library, Harvard University, Cambridge (MA). Typeset in [NESS, 1974, p. 255f.].
- [HADAMARD, 1949] Jacques S. Hadamard, 1949. *The Psychology of Invention in the Mathematical Field*. Princeton Univ. Press. 2nd rev. edn. (1st edn. 1945).
- [HARRIS, 1999] David Harris, 1999. *Eugène Atget: itinéraires parisiens*. Paris-Musées et Editions patrimoine, Paris. Catalogue d’une exposition au Musée Carnavalet-Histoire de Paris, 14 octobre 1999–16 janvier 2000, in the Museum of the City of New York, Nov. 4, 2000 – Feb. 4, 2001, and in the Art Gallery of Ontario in Toronto, Feb. 28 – May 27, 2001. ISBN 2879004357 et 2858223114. 200 pp. Edn. anglaise: [HARRIS, 2003].
- [HARRIS, 2003] David Harris, 2003. *Eugène Atget: Unknown Paris*. The New Press, New York. Catalogue to an exhibition in the Musée Carnavalet-Histoire de Paris, Oct. 14, 1999 – Jan. 16, 2000, in the Museum of the City of New York, Nov. 4, 2000 – Feb. 4, 2001,

- and in the Art Gallery of Ontario in Toronto, Feb. 28–May 27, 2001. ISBN 1565848543. viii+199 pp. French edn.: [HARRIS, 1999].
- [HASKELL, 2011] Barbara Haskell, 2011. *Lyonel Feininger: At the Edge of the World*. Whitney Museum of American Art, New York. Catalog book on the occasion of an exhibition of the same title in the Whitney Museum of American Art, New York, June 30–Oct. 16, 2011, and in the Montreal Museum of Fine Arts, Jan. 20–May 13, 2012. ISBN 97801300168464. 278 pp.
- [HAXTHAUSEN, 1982] Charles W. Haxthausen, 1982. „Deutsche Arbeit in Amerika“: Zur Geschichte des Busch–Reisinger Museums. In [GALLWITZ & HAXTHAUSEN, 1982, pp. 14–35].
- [HEFTRIG & AL., 2013] Ruth Heftrig, Olaf Peters, Ulrich Rehm (eds.), 2013. *Alois Schardt – Ein Kunsthistoriker zwischen Weimarer Republik, ‚Drittem Reich‘ und Exil in Amerika*. Akademie Verlag GmbH, Berlin.
- [HEIJENOORT, 1971] Jean van Heijenoort, 1971. *From FREGE to GÖDEL: A Source Book in Mathematical Logic, 1879–1931*. Harvard Univ. Press. 2nd rev. edn. (1st edn. 1967).
- [HELFFENSTEIN, 1997] Josef Helfenstein, 1997. „Die kostbarsten und persönlichsten Geschenke“ – Der Bildertausch zwischen Feininger, Jawlensky, Kandinsky und Klee. In [BARNETT & HELFFENSTEIN, 1997, pp. 79–136].
- [HELLER, 1992] Reinhold Heller, 1992. *Lyonel Feininger — Awareness, Recollection, and Nostalgia*. The David and Alfred Smart Museum of Art, Chicago (IL). Catalog of the exhibition with the same title in the David and Alfred Smart Museum of Art, The Univ. of Chicago, Dec. 15, 1992–Mar 28, 1993. With a preface by RICHARD A. BORN and an essay “‘Memories are rooted in childhood days’: Emigrant Identity in the Work of Lyonel Feininger” by REINHOLD HELLER. ISBN 0935573135. 20 pp. (*The main thesis of the essay, that “Feininger carried around with him the world of [German] emigrant nostalgia and transformed it into his imagery” is mainly justified with an ill-translated and manipulatively quoted German letter from Feininger*).
- [HESS, 1959] Hans Hess, 1959. *Lyonel Feininger*. Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart. With a catalogue raisonné of LYONEL FEININGER’s oil paintings by JULIA FEININGER. 353 pp.
- [HESS, 1973] Hans Hess, 1973. *Lyonel Feininger, 1871–1956*. Ausstellungsleitung Haus der Kunst, München. Katalogbuch anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Haus der Kunst, München, 24. März–12. Mai 1973, und im Kunsthaus Zürich, 25. Mai–22. Juli 1973. 244 pp.
- [HESS, 1949] Thomas B. Hess, 1949. Feininger paints a picture. *ARTnews*, XLVIII(4: Summer 1949):48,50,60–61. Reprint in [NESS, 1974, pp. 247–247].
- [HILBERT & BERNAYS, 1934] David Hilbert, Paul Bernays, 1934. *Grundlagen der Mathematik — Erster Band*. No. XL in „Grundlehren der mathematischen Wissenschaften“. Springer, Berlin. 1st edn. (2nd edn.: [HILBERT & BERNAYS, 1968]). Reprint: J.W. Edwards Publ., Ann Arbor (MI), 1944. Englische Übersetzung: [HILBERT & BERNAYS, 2017a; 2017b; 2017c].
- [HILBERT & BERNAYS, 1939] David Hilbert, Paul Bernays, 1939. *Grundlagen der Mathematik — Zweiter Band*. No. L in „Grundlehren der mathematischen Wissen-

schaften“. Springer, Berlin. 1st edn. (2nd edn.: [HILBERT & BERNAYS, 1970]). Reprint: J. W. Edwards Publ., Ann Arbor (MI), 1944.

[HILBERT & BERNAYS, 1968] David Hilbert, Paul Bernays, 1968. *Grundlagen der Mathematik I*. No. 40 in „Grundlehren der mathematischen Wissenschaften“. Springer, Berlin. 2nd rev. edn. (1st edn.: [HILBERT & BERNAYS, 1934]). Englische Übersetzung: [HILBERT & BERNAYS, 2017a; 2017b; 2017c].

[HILBERT & BERNAYS, 1970] David Hilbert, Paul Bernays, 1970. *Grundlagen der Mathematik II*. No. 50 in „Grundlehren der mathematischen Wissenschaften“. Springer, Berlin. 2nd rev. extd. edn. (1st edn.: [HILBERT & BERNAYS, 1939]).

[HILBERT & BERNAYS, 2017a] David Hilbert, Paul Bernays, 2017a. *Grundlagen der Mathematik I — Foundations of Mathematics I, Part A: Title Pages, Prefaces, and §§ 1–2*. Web only: <http://wirth.bplaced.net/p/hilbertbernays>. First English translation and bilingual facsimile edn. of the 2nd German edn. [HILBERT & BERNAYS, 1968], incl. the annotation and translation of all differences of the 1st German edn. [HILBERT & BERNAYS, 1934]. Ed. by CLAUS-PETER WIRTH, JÖRG SIEKMANN, VOLKER PECKHAUS, MICHAEL GABBAY, DOV GABBAY. Translated and commented by CLAUS-PETER WIRTH &AL. Thoroughly rev. 3rd edn. (1st edn. College Publications, London, 2011; 2nd edn. <http://wirth.bplaced.net/p/hilbertbernays>, 2013).

[HILBERT & BERNAYS, 2017b] David Hilbert, Paul Bernays, 2017b. *Grundlagen der Mathematik I — Foundations of Mathematics I, Part B: §§ 3–5 and Deleted Part 1 (of the 1st edn.)*. Web only: <http://wirth.bplaced.net/p/hilbertbernays>. First English translation and bilingual facsimile edn. of the 2nd German edn. [HILBERT & BERNAYS, 1968], incl. the annotation and translation of all deleted texts of the 1st German edn. [HILBERT & BERNAYS, 1934]. Ed. by CLAUS-PETER WIRTH, JÖRG SIEKMANN, VOLKER PECKHAUS, MICHAEL GABBAY, DOV GABBAY. Translated and commented by CLAUS-PETER WIRTH &AL. Thoroughly rev. 3rd edn. (1st edn. College Publications, London, 2012; 2nd edn. <http://wirth.bplaced.net/p/hilbertbernays>, 2013).

[HILBERT & BERNAYS, 2017c] David Hilbert, Paul Bernays, 2017c. *Grundlagen der Mathematik I — Foundations of Mathematics I, Part C: §§ 6(a)–7(c) and Deleted Parts 2 and 3 (of the 1st edn.)*. Web only: <http://wirth.bplaced.net/p/hilbertbernays>. First English translation and bilingual facsimile edn. of the 2nd German edn. [HILBERT & BERNAYS, 1968], incl. the annotation and translation of all deleted texts of the 1st German edn. [HILBERT & BERNAYS, 1934]. Ed. by CLAUS-PETER WIRTH, JÖRG SIEKMANN, VOLKER PECKHAUS, MICHAEL GABBAY, DOV GABBAY. Translated and commented by CLAUS-PETER WIRTH.

[HÜNEKE, 2013] Andreas Hüneke, 2013. Alois Schardt und Lyonel Feininger – Eine folgenreiche Freundschaft. In [HEFTRIG &AL., 2013, pp. 233–246].

[HÜNEKE & MÄRZ, 1991] Andreas Hüneke, Roland März, 1991. *Lyonel Feininger und die Romantik*. Herausgegeben von INGRID WERNECKE und der Lyonel Feininger-Galerie, Quedlinburg. Katalogbuch anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Lyonel Feininger-Galerie, Quedlinburg, 6. Juli–7. Sept. 1991. ISBN 388746270X. 100 pp. (*Dieses Buch beinhaltet leider weit hergeholte Spekulationen und Fehler; z. B. ist auf Feiningers unsignierter Tuschfederzeichnung (p. 19) definitiv nicht die Kirche St. Andreas in Teltow zu sehen, welche ja niemals Erker hatte. Zu den sehr bemerkenswerten, zahl-*

reichen Gemeinsamkeiten zwischen Feininger und Caspar David Friedrich siehe auch Note 34).

- [JACOBS, 2008a] Elke Jacobs, 2008a. Die Blaue Vier – aus gemeinsamer Überzeugung Zukunft gestalten / Die Blaue Vier (The Blue Four) — shaping the future with a common conviction. In [JACOBS, 2008b, pp. 86–109].
- [JACOBS, 2008b] Elke Jacobs (ed.), 2008b. *Transfer – Feininger zeichnet: Hommage an einen großen Künstler und Weltbürger / Homage to a Great Artist and Cosmopolitan*. Weimarer Verlagsgesellschaft im Verlagshaus Römerweg, Wiesbaden. Katalogbuch anlässlich der gleichnamigen Präsentation im KulturBahnhof Weimar, Weimar, 25. Sept. 2008 – 24. Sept. 2009. Zweisprachig Deutsch–Englisch. ISBN 9783939964315. 120 pp.
- [JUSTI, 1920] Ludwig Justi, 1920. *Deutsche Malkunst im neunzehnten Jahrhundert – Ein Führer durch die National-Galerie*. Amtliche Veröffentlichungen der National-Galerie. Verlag Julius Bard, Berlin. 426 pp. mit 17 Schwarzweiß-Abbildungen.
- [JUSTI, 1921] Ludwig Justi, 1921. *Neue Kunst – Ein Führer zu den Gemälden der sogenannten Expressionisten in der National-Galerie*. Amtliche Veröffentlichungen der National-Galerie. Verlag Julius Bard, Berlin. Veränderter und reicher illustrierter Sonderdruck aus [JUSTI, 1920]. 37 pp. mit vierzehn Schwarzweiß-Abbildungen.
- [KANT, 1781] Immanuel Kant, 1781. *Critik der reinen Vernunft*. Johann Friedrich Hartknoch, Riga. <https://books.google.de/books?id=TQHYROUGD4kC>. 24 (unpagin.: Titel, Widm., Vorrede1, Inhalt) + 856 pp. 1st edn. English translation: [KANT, 2008].
- [KANT, 1787] Immanuel Kant, 1787. *Critik der reinen Vernunft*. Johann Friedrich Hartknoch, Riga. Zweite hin und wieder verbesserte Auflage. <https://books.google.de/books?id=qZEPAAAAQAAJ>. xliv(Titel, Widmung, Vorrede2) + 884 pp. 2nd rev. extd. edn. of [KANT, 1781]. English translation: [KANT, 2008].
- [KANT, 2008] Immanuel Kant, 2008. *Critique of Pure Reason*. Penguin Classics. English translation of [KANT, 1787], including the differences of the first edition ([KANT, 1781]), by MAX MÜLLER and MARCUS WEIGELT, 2nd rev. edn. (1st edn. 2007).
- [KLUMPP, 1932] Hermann Klumpp, 1932. *Abstraktion in der Malerei: Kandinsky Feininger Klee*. No. XII in *Kunstwissenschaftliche Studien*. Deutscher Kunstverlag, Berlin. 68 pp.
- [KRENZLIN & EHLERT, 2021] Kathleen Krenzlin, Sebastian Ehlert (eds.), 2021. *Lyonel Feininger (1871–1956) in Berlin – mit einem Exkurs zu Heinrich Zille*. Arbeitsheft XXIX der Galerie Parterre, Berlin. Mit Beiträgen von SEBASTIAN EHLERT, MATTHIAS FLÜGGE, KATHLEEN KRENZLIN, ROLAND MÄRZ, ACHIM MOELLER. Katalogbuch anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Galerie Parterre, Berlin, 30. Juni – 24. Sept. 2021. 136 pp.
- [KREUTZER, 1987] Hans Joachim Kreutzer (ed.), 1987. *Kleist-Jahrbuch 1987*. Erich Schmidt Verlag, Berlin. Edn. unter redaktioneller Mitarbeit von UWE BÖCKER im Auftrage des Vorstandes der Heinrich von Kleist-Ges. ISBN 3503022651. 165 pp.
- [KUBIN, 1913] Alfred Kubin, 1913. Brief „Zwickledt Wernstein 28/1 1913“ an Lyonel Feininger. Zitiert (Note 105, p. 38) nach [LUCKHARDT, 2015, p. 205].
- [LANGNER, 1962] Johannes Langner, 1962. *Lyonel Feininger – Segelschiffe*. No. 76 in *Werkmonographien zur bildenden Kunst in Reclams Universalbibliothek*. Philipp Reclam jun., Stuttgart. 32 pp.

- [LIBERMAN, 1956] Alexander Liberman, 1956. Feininger. *Vogue, New York*, CXXVII (April 15):90–94. <https://archive.vogue.com/article/1956/4/feininger>.
- [LIEBERMAN, 1974] William S. Lieberman, 1974. *Feininger – huiles, aquarelles & dessins*. Berggruen & Cie, 70 rue de l'Université, Paris. Katalogbuch anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Galerie Berggruen, Paris, 1974. Einführung zu LYONEL FEININGER durch WILLIAM S. LIEBERMAN; Faksimile von FEININGERS Brief an seinen Freund CURT VALENTIN „Stockbridge, Mass., October 3rd, 1947“; Wiederabdruck des Textes von [FEININGER, 1912] ohne die Bilder. 84 pp. (nicht paginiert) + Faksimile zum Ausfallen.
- [LÖFFLER, 1940ff.] Hans Löffler, 1940ff.. Johann Tobias Krebs und Matthias Sojka, zwei Schüler Johann Sebastian Bachs. *Bach-Jahrbuch*, 37:163–148.
- [LUCKHARDT, 1981] Ulrich Luckhardt, 1981. *Lyonel Feininger: Karikaturen, Comic Strips, Illustrationen, 1888–1915*. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg. Katalogbuch anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, 9. Jan. – 22. Feb. 1981, und im Wilhelm-Busch-Museum, Hannover, 8. März – 3. Mai 1981. 143 pp.
- [LUCKHARDT, 1985] Ulrich Luckhardt, 1985. Der frühe Feininger und Robert Delaunay. In [SCHUSTER, 1985, pp. 285–291].
- [LUCKHARDT, 1987] Ulrich Luckhardt, 1987. *Lyonel Feininger: Die Karikaturen und das zeichnerische Frühwerk – Der Weg der Selbstfindung zum unabhängigen Künstler, mit einem Exkurs zu den Karikaturen von Emil Nolde und George Grosz*. No. 10 in Beiträge zur Kunstwissenschaft. Phil. Diss., scaneg, München. 1st edn. ISBN 3892350108. 222 pp.
- [LUCKHARDT, 1992] Ulrich Luckhardt (ed.), 1992. *Lyonel Feininger – Städte und Küsten, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgrafik*. Verlag Hitzeroth, Marburg. Katalogbuch anlässlich der gleichnamigen Ausstellung zum 200. Jubiläum der Albrecht Dürer Gesellschaft in der Kunsthalle Nürnberg, 15. Sept. – 29. Nov. 1992. ISBN 3893981136, 271 pp.
- [LUCKHARDT, 1998a] Ulrich Luckhardt, 1998a. *Lyonel Feininger – Karikaturen*. DuMont, Köln. ISBN 3770144430. 104 pp.
- [LUCKHARDT, 1998b] Ulrich Luckhardt, 1998b. *Lyonel Feininger*. Prestel-Verlag, München. 2nd rev. edn. (1st edn. 1989). ISBN 3791320416. 187 pp.
- [LUCKHARDT, 2000] Ulrich Luckhardt, 2000. *Lyonel Feininger. Lustige Blätter, aus einer Privatsammlung*. Von der Heydt-Museum, Wuppertal. Katalogbuch anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 5. Nov. 2000 – 28. Jan. 2001, im Ernst Barlach-Haus, Hamburg, 4. Feb. – 29. April 2001 und in der Lyonel Feininger-Galerie, Quedlinburg, 17. Juni – 16. Sept. 2001. 80 pp.
- [LUCKHARDT, 2015] Ulrich Luckhardt, 2015. *Lyonel Feininger — Alfred Kubin: Eine Künstlerfreundschaft*. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern (Esslingen, Germany).
- [LUCKHARDT & FAASS, 1998] Ulrich Luckhardt, Martin Faass (eds.), 1998. *Lyonel Feininger – Die Zeichnungen und Aquarelle*. DuMont, Köln. Katalogbuch anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, 23. Jan. – 5. April 1998, und der Kunsthalle Tübingen (Germany), 18. Apr – 8. Juni 1998. ISBN 3770144368. 240 pp.

- [LUCKHARDT & MÜHLING, 2003] Ulrich Luckhardt, Matthias Mühling (eds.), 2003. *Lyonel Feininger. Menschenbilder. Eine unbekannte Welt*. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern (Esslingen, Germany). Katalogbuch anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, 24. Okt. 2003 – 1. Feb. 2004. ISBN 3775713476. 160 pp.
- [LUCKHARDT & THURMANN, 2010] Ulrich Luckhardt, Peter Thurmman (eds.), 2010. *Welten-Segler – Lux Feininger zum 100. Geburtstag: Werke 1929–1942*. Hermann Krause Kunsthandel, Köln. Katalogbuch anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle zu Kiel, 5. Juni – 29. Aug. 2010, Städtische Galerie am Abdinghof, Paderborn, 20. Feb. – 1. Mai 2011, und Lyonel Feininger-Galerie, Quedlinburg, 15. Mai – 28. Aug. 2011. ISBN 3937208299, 155 pp.
- [MANN, 1905] Thomas Mann, 1905. Schwere Stunde. *Simplicissimus, München*. 10. Jahrgang, 6. Sept. 1905.
- [MÄRZ, 1997] Roland März, 1997. *Kristall – Metapher der Kunst. Geist und Kultur von der Romantik bis zur Moderne*. Herausgegeben von INGRID WERNECKE und der Lyonel Feininger-Galerie, Quedlinburg. Katalogbuch anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Lyonel Feininger-Galerie, Quedlinburg, 31. Aug. – 16. Nov. 1997. ISBN 3000019243, 100 pp.
- [MÄRZ, 1998] Roland März (ed.), 1998. *Lyonel Feininger – Von Gelmeroda nach Manhattan: Retrospektive der Gemälde*. SMPK, G+H Verlag, Berlin. Katalogbuch anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie, Berlin, 3. Juli – 11. Okt. 1998 und im Haus der Kunst, München, 1. Nov. 1998 – 24. Jan. 1999. ISBN 93176818X, 886094286, 383 pp.
- [MÄRZ, 2011] Roland März, 2011. „Am Ende der Welt“: Lyonel Feininger und Alfred Kubin – Antipoden oder Wahlverwandte? *Jahrbuch der Berliner Museen, Staatl. Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz*, 53:45–54.
- [MÄRZ, 2014] Roland März, 2014. *Lyonel Feininger – Auf dem Narrenrad: Karikaturen*. Kunst-Kabinet Usedom, Benz. Katalogbuch anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunst-Kabinet Usedom, Benz, Mai – Dez. 2014. 2. Auflage 2017. ISBN 9783000457517, 136 pp.
- [MÄRZ & SCHNEIDER, 1998] Roland März, Angela Schneider (eds.), 1998. *Neue Nationalgalerie Berlin*. Prestel-Museumsführer. Prestel-Verlag, München. 2nd extd. edn. (1st edn. 1996). ISBN 3791315951. 128 pp.
- [MAUR, 2005] Karin von Maur, 2005. *Von Spitzweg bis Baselitz: Streifzüge durch die Sammlung Würth*. Swiridoff Verlag (A. Würth GmbH & Co. KG), Künzelsau (Germany). Deutsch–Engl. Katalogbuch zur gleichnam. Ausstellung im Museum Würth, Künzelsau (Germany), 25. Feb. – 25. Sept. 2005. ISBN 3899290461. 159 pp.
- [MOELLER, 2006] Achim Moeller (ed.), 2006. *Years of Friendship, 1944–1956 — The Correspondence of Lyonel Feininger and Mark Tobey*. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern (Esslingen, Germany). 263 pp.
- [MOELLER, 2021] Achim Moeller, 2021. Lyonel Feininger — the catalogue raisonné of paintings. An improved catalogue raisonné compared to the one in [HESS, 1959], under construction, currently covering only the years 1907–1918 hopefully complete. Web only: <http://feiningerproject.org/catalogue/index.php>.

- [MOELLER & MOELLER, 2011] Achim Moeller, Stephanie Moeller (eds.), 2011. *Lyonel Feininger: Zeichnungen und Aquarelle aus dem Julia Feininger-Nachlass*. Achim Moeller Fine Art, New York. Katalogbuch anlässlich der gleichnamigen Ausstellung bei Achim Moeller Fine Art Berlin, 29. März–28. Mai 2011, und bei Achim Moeller Fine Art New York, 27. Juni–15. Okt. 2011. ISBN 9780614618156. 191 pp.
- [MONNERET, 2000] Jean Monneret, 2000. *Catalogue raisonné du Salon des Indépendants 1884–2000: les Indépendants dans l'histoire de l'art*. Salon des Indépendants, Grand-Palais des Champs-Élysées, Paris. ISBN 2907220454. 592 pp.
- [MÖSSINGER & DRECHSEL, 2006] Ingrid Mössinger, Kerstin Drechsel (eds.), 2006. *Lyonel Feininger: Sammlung Loebermann; Zeichnung, Aquarell, Druckgrafik*. Prestel-Verlag, München. Katalogbuch anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in den Kunstsammlungen Chemnitz, 12. Dez. 2006 – 18. Feb. 2007. ISBN 978379136103, 296 pp..
- [MUCHE, 1956] Georg Muche, 1956. *Lyonel Feininger. Werk und Zeit – Zeitschrift des Deutschen Werkbundes, Düsseldorf*, V(2). Reprint in [LANGNER, 1962, 28f.].
- [MUIR, 2011] Laura Muir, 2011. *Lyonel Feininger — Photographs, 1928–1939*. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern (Esslingen, Germany). ISBN 978-3775727884, 152 pp. (*Revealing text on the essential function of photography in the life of Lyonel Feininger, but with prints that are too few, too dark, and ridiculously tiny for a book of this format.*)
- [NESS, 1974] June L. Ness, 1974. *Lyonel Feininger*. Frederick A. Praeger, New York. 2nd edn. 1975, Allen Lane, London. A source book including JULIA FEININGER's shortened English translations of LYONEL FEININGER's letters to her and reprints of [HESS, 1949] and [FEININGER, 1966].
- [NISBET, 2011a] Peter Nisbet, 2011a. *Lyonel Feininger — Drawings and Watercolors: Bequest of William S. Lieberman to the Busch-Reisinger Museum*. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern (Esslingen, Germany). English original of [NISBET, 2011b], see there for more information. ISBN 3775727876. 144 pp.
- [NISBET, 2011b] Peter Nisbet, 2011b. *Lyonel Feininger – Zeichnungen und Aquarelle: Nachlassschenkung William S. Liebemanns an das Busch-Reisinger Museum*. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern (Esslingen, Germany). Deutsche Übersetzung von [NISBET, 2011a] durch BARBARA HOLLE. Katalogbuch anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kupferstichkabinett der Staatl. Museen zu Berlin, 26. Feb.–15. Mai 2011, und in der Pinakothek der Moderne, München, 2. Juni–17. Juli. ISBN 3775727860. 144 pp.
- [NOACK-MOSSE, 1945] Eva Noack-Mosse, 1945. *Theresienstädter Tagebuch*. Typoskript, i+141 pp., https://digipres.cjh.org/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE8274723, Center for Jewish History, New York. Englische Übersetzung: [NOACK-MOSSE, 2018].
- [NOACK-MOSSE, 2018] Eva Noack-Mosse, 2018. *Last Days of Theresienstadt*. George L. Mosse Series in European Cultural and Intellectual History. Univ. of Wisconsin Press, Madison (WI). Translation of [NOACK-MOSSE, 1945] by SKYE DONEY and BIRUTĖ CIPLIAUSKAITĖ. 176 pp. ISBN 9780299319601.
- [OHARA, 1984] Mayumi Ohara, 1984. Über das sog. „Große Gehege“ Caspar David Friedrichs. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 47:100–117.

- [PETERS, 2006] Christoph Peters, 2006. Verborgene Naturgesetze – Lyonel Feininger und Frank Lloyd Wrights Fallingwater. In [MÖSSINGER & DRECHSEL, 2006, pp. 269–271].
- [POHLMANN, 2012a] Albrecht Pohlmann, 2012a. Bernsteinlack, Vernis Vibert, and Weimarweiß: The letters of Lyonel Feininger (1871–1956) as a key source for his painting technique. In [EYB-GREEN & AL., 2012, pp. 184–190]. Short English version of [POHLMANN, 2012b].
- [POHLMANN, 2012b] Albrecht Pohlmann, 2012b. Das Bild als „Kampffeld“. Lyonel Feiningers Briefe an seine Frau Julia als maltechnische Quelle. *VDR Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut*, ISSN 1862–0051, 2012(2):74–82. Extd. German version of [POHLMANN, 2012a]. Ed. Verband der Restauratoren e.V. (VDR), <https://www.restauratoren.de>.
- [PRASSE, 1972] Leona E. Prasse, 1972. *Lyonel Feininger — A Definitive Catalogue of his Graphic Work: Etchings, Lithographs, Woodcuts / Das graphische Werk: Radierungen, Lithographien, Holzschnitte*. The Cleveland Museum of Art, Cleveland (OH). Gebr. Mann Verlag, Berlin. Catalogue raisonné of the art prints, with German translations of the main texts by ANNEGRET JANDA.
- [PRASSE & WIGHT, 1951] Leona E. Prasse, Frederic S. Wight, 1951. *The work of Lyonel Feininger*. No. 235 in Cleveland Museum of Art Publications, Cleveland (OH). Catalog of the FEININGER exhibition in the Cleveland Museum of Art, Nov. 2–Dec. 9, 1951. Preface by LEONA E. PRASSE, “Feininger in Lincoln” by FREDERICK S. WIGHT, Chronology. 26 pp. + 18 b/w plates. <https://archive.org/details/LyonelFeininger>, <https://ia802804.us.archive.org/9/items/LyonelFeininger/160678-LyonelFeininger.pdf>.
- [PREETORIUS, 1955] Emil Preetorius, 1955. Lyonel Feiningers Stil und Meisterschaft – Zu den Ausstellungen in München und Hannover. *UNIVERSITAS, Heidelberger Lese-Zeiten Verlag, Heidelberg*, 10(1):105–108.
- [PURRMANN, 1961] Hans Purrmann, 1961. *Leben und Meinungen*. Limes Verlag, Wiesbaden. Voller Titel: *Leben und Meinungen des Malers Hans Purrmann – An Hand seiner Erzählungen, Schriften und Briefe zusammengestellt von BARBARA und ERHARD GÖPEL* (eds.). 1st edn. (2nd edn. 1962). 440 pp.
- [RUHMER, 1961] Eberhard Ruhmer, 1961. *Lyonel Feininger – Zeichnungen, Aquarelle, Graphik*. F. Bruckmann, München. 68 pp.
- [SABARSKY, 1979] Serge Sabarsky, 1979. *Lyonel Feininger — Drawings and Watercolors*. Serge Sabarsky Gallery, 987 Madison Avenue, New York. LCCN 79067489, 144 pp.
- [SCHARDT, 1930] Alois J. Schardt, 1930. Die neuen Stadtbilder L. Feiningers: Einige Voraussetzungen. *Kreis von Halle. Monatsschrift für Kultur und den Sinn der Wirtschaft, Verlag Albert Neubert, Halle an der Saale*, I(1):3+21–25. Nachgedruckt in [BÜCHE, 2010a, pp. 153–155], leider ohne die Photographie auf Seite 3.
- [SCHARDT, 1931a] Alois J. Schardt, 1931a. L. Feiningers Bilder der Stadt Halle. *Jahrbuch der Denkmalpflege in der Provinz Sachsen und in Anhalt*. Eds. Hermann Giesau, Ludwig Grote. Verlag August Hopfer, Burg bei Magdeburg, 1931:48–59. Mit 8 Photographien von Werken LYONEL FEININGERS und 5 Photographien FEININGERS von denselben Motiven. Nachgedruckt in [BÜCHE, 2010a, pp. 156–158], aber leider ohne die 13 essenziellen Photographien. (In Kombination mit den Photographien (sie sind freilich nicht nachgestellt,

sondern vor oder gleichzeitig mit den dargestellten Werken entstanden) ist dies – trotz SCHARDTs schwacher Metaphorik „statisch/dynamisch“ – der stärkste, wichtigste und kontroverseste Feininger-Aufsatz Alois Schardots, der wie kein anderer die künstlerische und malerische Gedankenwelt von Lyonel und Julia Feininger teilte.)

- [SCHARDT, 1931b] Alois J. Schardt, 1931b. Zum Schaffen Feiningers. *Das Kunstblatt – Monatsschrift für künstlerische Entwicklung in Malerei, Skulptur, Architektur und Kunsthandwerk*, herausgegeben von Paul Westheim, Verlag Hermann Reckendorf, Berlin, XV(7:Juli):215–221. <https://magazines.iadb.org/issue/DKB/1931-07-01/edition/15-7/page/27?query=>.
- [SCHARDT & AL., 1944] Alois J. Schardt, Alfred H. Barr Jr., Monroe Wheeler, Marsden Hartley, 1944. *Feininger — Hartley*. The Museum of Modern Art (MoMA), New York. Catalog of the exhibition with the same title in the Museum of Modern Art (MoMA), New York, Oct. 24, 1944–Jan. 14, 1945; a double exhibition of works of both LYONEL FEININGER (director: DOROTHY C. MILLER, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3157>) (1871–1956, Metropolitan Museum of Art laureate 1942) and MARSDEN HARTLEY (director: HUDSON D. WALKER, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3155>) (1877–1943). 96 pp. + 2 color plates.
- [SCHEYER, 1964] Ernst Scheyer, 1964. *Lyonel Feininger — Caricature and Fantasy*. Wayne State Univ. Press, Detroit (MI). LCCN 64015880. 197 pp.
- [SCHMALENBACH, 1979] Werner Schmalenbach, 1979. *20 Meisterwerke der Klassischen Moderne aus der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf*. Ed. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 90 pp.
- [SCHMIDT, 1964] Diether Schmidt, 1964. *Künstlerschriften (Schriften deutscher Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts)*. No. 15/16/17 + 10/11 in Fundus-Bücher. VEB Verlag der Kunst, Dresden. Vol. I: Manifeste Manifeste – 1905–1933. Vol. II: In letzter Stunde – 1933–1945.
- [SCHREYER, 1957] Lothar Schreyer, 1957. *Lyonel Feininger – Dokumente und Visionen*. Albert Langen & Georg Müller Verlag, München. (Lothar Schreyer (1886–1966) war Bauhaus-Meister der Bühnenklasse (1921–1923) und wohl der einzige Unterzeichner des Gelöbnisses treuester Gefolgschaft an Adolf Hitler in der „Kundgebung deutscher Schriftsteller“ vom Okt. 1933, der in der Ausstellung „Entartete Kunst“, München, 1937, ausgestellt und verfemt wurde).
- [SCHULZ-VANSELOW, 1992] Hans Schulz-Vanselow, 1992. *Lyonel Feininger und Kolberg – Zeichnungen, Aquarelle, Photographien, Briefe*. Verlag Peter Jancke, Hamburg. ISBN 3927996114. 52 pp.
- [SCHUSTER, 1985] Peter-Klaus Schuster (ed.), 1985. *Delaunay und Deutschland*. DuMont, Köln. Katalogbuch anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Haus der Kunst, München, 4. Okt. 1985 – 6. Jan. 1986. ISBN 3770117743. 532 pp.
- [SOCIÉTÉ DES ARTISTES INDÉPENDANTS, 1911] Société des Artistes Indépendants (ed.), 1911. *Catalogue de la 27^{me} exposition*. Paris, 1911. 470 pp.. <https://pv-gallery.com/downloadFile?objectId=36006512>.
- [STAMM & SCHREIBER, 2003] Reiner Stamm, Daniel Schreiber (eds.), 2003. *Bau einer neuen Welt. Architektonische Visionen des Expressionismus*. Verlag der Buchhandlung

- Walter König, Köln. Katalogbuch anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in den Kunstsammlungen Böttcherstraße, Bremen, 23. März–8. Juni 2003, und im Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin, 16. Juli–15. Sept. 2003. ISBN 388375689X, 192 pp.
- [TELLER, 1917] Charlotte Teller, 1917. Feininger — fantasist. *The International Studio*, LXIII(249, Nov.1917):xxv–xxx. German translation by MATTHIAS MÜHLING in [LUCKHARDT & MÜHLING, 2003, pp.19–23]. (*Eine Hommage auf Feininger als Schöpfer der „City at the End of the World“; womit hier die Straßen – bevölkert mit in sich selbst versunkenen Figuren – der nicht-kubistischen Bilder Feiningers von 1907 bis 1911 gemeint sind, vor allem von „Grüne Brücke I“ (HESS 44) von 1909, dem wohl stärksten Gemälde Feiningers vor 1912, von dem hier auch die Geschichte der Reaktion von Matisse auf dieses Bild erstmals veröffentlicht ist, vgl. Note 103*).
- [THESING, 1990] Susanne Thesing, 1990. *Rudolf Levy – Leben und Werk*. Verlag für moderne Kunst, Nürnberg. ISBN 392253189X. 259 pp. (*Trotz der Dominanz der Farbe in Rudolf Levys herausragendem Werk sind ein Großteil der Abbildungen in Schwarzweiß gedruckt. Auch die definitive, enge Zuordnung zum „Expressionismus französischer Prägung“ und die konkrete Angabe des unbekanntes Sterbeortes ohne Quellenangabe befremden*).
- [TIMM, 1992] Werner Timm, 1992. *Lyonel Feininger – Erlebnis und Vision: Die Reisen an die Ostsee 1892–1935*. Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg, Regensburg. Katalogbuch anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg, Regensburg, 28. Juni–30. Aug. 1992, und in der Kunsthalle Bremen, Bremen, 15. Sept.–27. Okt. 1992. ISBN 389188060X. 251 pp.
- [VALENTINER, 1920a] Wilhelm R. Valentiner, 1920a. Karl Schmidt-Rottluff. In [BIERMANN, 1920, pp.189–212], mit 16 Abbildungen und einem zusätzlich eingebundenen Holzschnitt von LYONEL FEININGER, vgl. [FEININGER, 1920].
- [VALENTINER, 1920b] Wilhelm R. Valentiner, 1920b. *Karl Schmidt-Rottluff*. No.16 in *Junge Kunst*. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig. 1 farbige Tafel (Frontispiz), 16 pp. Text, 32 Abbildungen (Anhang).
- [VILLON &AL., 1949] Jacques Villon, George Heard Hamilton, Thomas B. Hess, Frederick S. Wight, 1949. *Villon — Feininger*. Chanticleer Press, New York. Catalog of the exhibition with the same title in the Inst. of Contemporary Art in Boston, 1949; a double exhibition of works of both JACQUES VILLON and LYONEL FEININGER. 46 pp.
- [VORDEMBERGE-GILDEWART, 1932] Friedrich Vordemberge-Gildewart, 1932. *Lyonel Feininger – Katalog zur 118. Ausstellung der Kestner-Gesellschaft Hannover*. Kestner-Gesellschaft, Hannover. 8 pp.
- [WAHL, 2008] Volker Wahl, 2008. Wie Walter Gropius nach Weimar kam. Zur Gründungsgeschichte des Staatlichen Bauhauses in Weimar 1919. *Die große Stadt. Das kulturhistorische Archiv von Weimar–Jena (Verlag Vopelius, Jena)*, 1:167–211. https://www.verlagvopelius.de/content/product_info.php?products_id=341{1}1#.
- [WALTER, 2015] Emily Walter (ed.), 2015. *Lyonel Feininger, The Early Years, 1980–1906 — Drawings from a private collection*. Achim Moeller Fine Art, New York. Catalog book on the occasion of an exhibition of the same title at Achim Moeller Fine Art, 35 East 64th St., New York, March 30–June 26, 2015. ISBN 9780692396292. 80 pp.

- [WEBER, 2007] Christiane Weber, 2007. *Lyonel Feininger – genial – verfemt – berühmt*. 1st ed., ISBN 3937939725, Weimarer Taschenbuch-Verlag, Weimar (2nd rev. extd. ed. 2015, ISBN 3737402101, Weimarer Verlagsgesellschaft im Verlagshaus Römerweg, Wiesbaden). (*Inhaltlich sehr guter und auch sehr gut lesbarer Überblick über das Leben Lyonel Feingers*).
- [WENZEL, 1970] Hartmut Wenzel, 1970. Ein Beitrag zur Siedlungsgeschichte der Stadt Buttstedt. *Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar*, ISSN 05099773, 17:65–79.
- [WESTHEIM, 1917] Paul Westheim, 1917. Lyonel Feininger. *Das Kunstblatt – herausgegeben von Paul Westheim, Verlag Gustav Kiepenheuer, Weimar*, I(3:März):65–70. <https://magazines.iadb.org/issue/DKB/1917-03-01/edition/1-3/page/5>. (*Negative Kritik über das Wesen Lyonel Feingers als einer über die üblichen Leiden der Kreativen hinausgehend tragischen Figur, auf der Basis der offenherzigen Kommunikation, welche dem Brief [FEININGER, 1917] voranging. Diese Kritik rechnet es FEININGER als Schwäche an, wegen seiner stark verschiedenen, sich abwechselnden Schaffensweisen ein „Mann mit drei Seelen“ zu sein, stellt dann fest, es entpuppe sich „im Untergrund seines Wesens ein Romantiker, der in seinen Arbeiten voll lyrischer Empfindung“ sei, und schließt, völlig ohne Zusammenhang, mit der sinnlosen Beleidigung: „Man könnte ihn einen Spitzweg des Kubismus heißen.“ Man mag zwar von der Kleidung der Personen auf einigen frühen Gemälden Feingers an die Mode des Biedermeier erinnert werden und man findet dort oft den Zylinderhut als Symbol des Biedermeier, aber kubistisch sind diese Gemälde nicht. Auch die bis heute klar erkennbare, zum Teil drastische Ironie auf das Biedermeier in den Gemälden Carl Spitzwegs (1808–1885) könnte dem Wechsel zwischen leiser Ironie (vgl. [DEUHLER, 1992, p. 10, r.]) und durchtriebener Karikatur in Lyonel Feingers Gemälden und Zeichnungen, welche sich doch eher auf die Romantik Victor Hugos als auf das deutsche Biedermeier beziehen, wohl kaum ferner sein.*)
- [WIRTH, 2021a] Claus-Peter Wirth, 2021a. *A Most Interesting Draft for Hilbert and Bernays’ “Grundlagen der Mathematik” that never found its way into any publication, and two CV of Gisbert Hasenjaeger*. SEKI-Working-PAPER SWP–2017–01 (ISSN 1860–5931). SEKI Publications, Bremen. <https://arxiv.org/abs/1803.01386>. 4th edn. of June 25, 2021, revised to be in correspondence with the blog “ETHeritage” <https://etheritage.ethz.ch/2021/06/25/urschriften-zu-hilbert-bernays-grundlagen-der-mathematik/> and the new sub-folder Hs 973:41.1 in the ETH-Bibliothek, Hochschularchiv. ii+60 pp. 1st edn. March 2018; 2nd thoroughly rev. & largely extd. edn. Jan. 2020; 3rd thoroughly rev. & largely extd. edn. June 9, 2021. The “Draft” mentioned in the title is [BERNAYS & HASENJAEGER, 1952(?)].
- [WIRTH, 2021b] Claus-Peter Wirth, 2021b. Gisbert Hasenjaeger and a most interesting unpublished draft for Hilbert and Bernays’ “Grundlagen der Mathematik”. *Siegener Beiträge zur Geschichte und Philosophie der Mathematik*, ISSN 2197-5590, 14:1–56. Thoroughly rev. and improved version of [WIRTH, 2021a]. <https://www.universi.uni-siegen.de/katalog/reihen/sieb>.
- [WOLFRADT, 1924] Willi Wolfradt, 1924. *Lyonel Feininger*. Verlag von Klinkhardt & Biermann. Farbige Titelbild + 24 pp. Text + 32 Tafeln. (*Erste Monographie über LYONEL FEININGER*).

Index

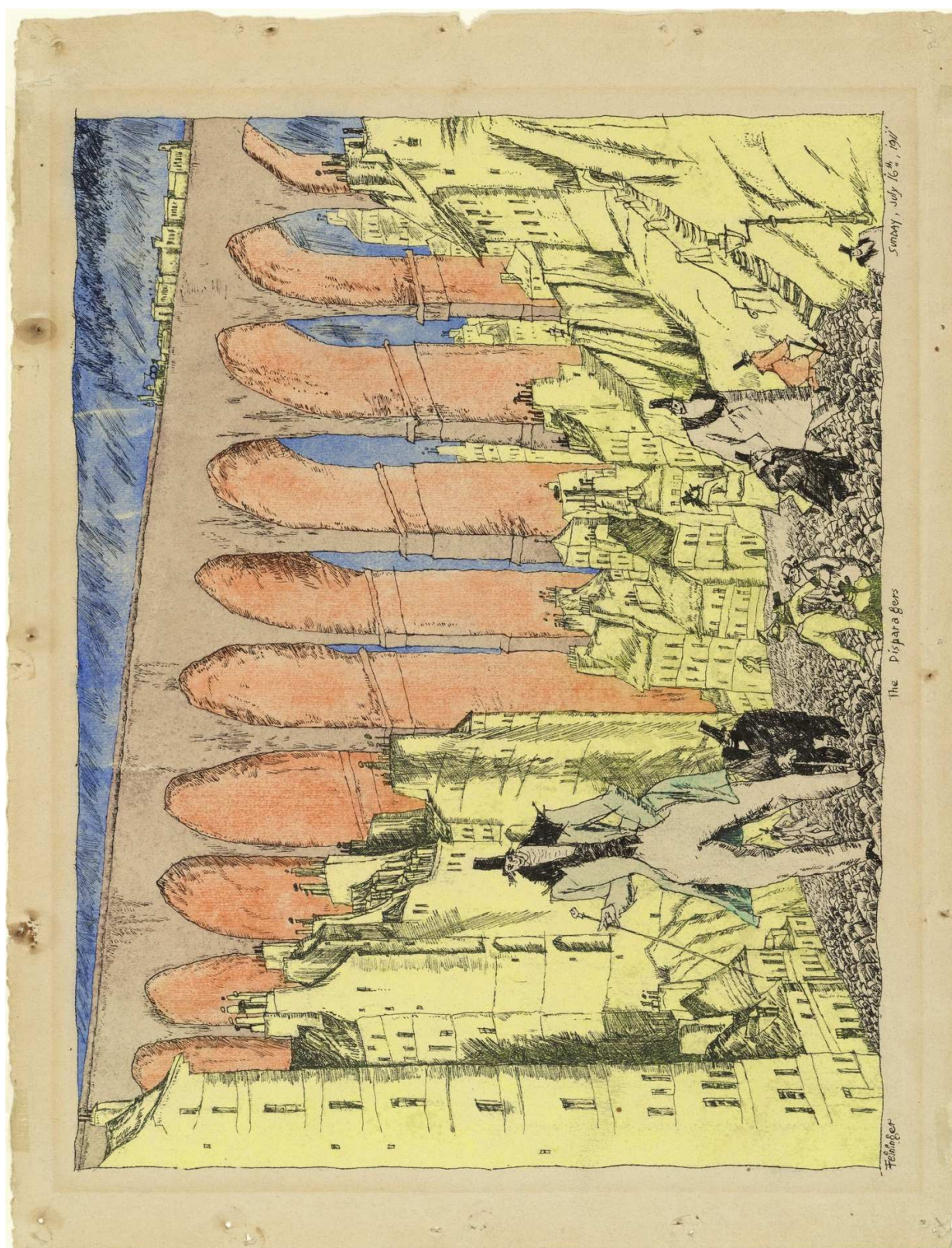
- Abeking, Hermann (Graphiker, Maler, 1882–1939), 5, 21
- Ahrensberg, Walter (Kunstsammler, Schriftsteller, 1878–1954), 49, 157
- Amerika, 5, 6, 9, 11, 19, 20, 31, 33, 37
- Atget, Eugène (Photograph, 1857–1927), 67, 75, 117, 127, 128, 169, 174
- Bach, Johann Sebastian (1685–1750), 20, 22, 23, 99, 132
- Barr, Alfred H. Jr. (1902–1981), 136
- Becker, Beate (*1959), 118
- Berlin, 5–7, 10, 23, 37, 38, 43, 44, 78, 82, 90, 118, 120–123, 125–127, 129–131, 133–136, 190
- Bernays, Paul (1888–1977), 11, 112, 117, 118, 129, 130, 138
- [Der] Blaue Reiter (Ausstellungs- und Publikationsnetzwerk), 7, 38
- [Die] Blaue Vier (Ausstellungsgemeinschaft), 9, 87, 113, 117
- Boccioni, Umberto (1882–1916), 44, 61
- Börsch-Supan, Helmut (*1933), 12, 69, 118
- Braque, Georges (1882–1963), 35, 37, 38, 59, 60
- „Brücke“ (Werkgruppe, Titel), 34, 35, 51, 77, 79
- [KG] Brücke (Künstlergruppe), 7, 17, 24, 25, 83
- Büche, Wolfgang (*1954), 13, 16, 27, 32, 33, 50, 51, 95, 113, 119, 122, 126, 135, 163, 190
- Busch, Adolphus (1839–1913), 10
- Busch, Edmee (1871–1955), 10
- Busch, Werner (*1944), 12, 114, 120
- Busch-Reisinger Museum, Cambridge (MA), 10
- Buttelstedt, 96, 99–110, 112, 138, 187–190
- Buttstädt, 106
- Café du Dôme, Montparnasse, 24, 68, 83
- Chevreul, Michel-Eugène (Chemiker, Fartheoretiker, 1786–1889), 55
- Constable, John (1776–1837), 25
- Daasdorf am Berge, 96
- Daasdorf bei Butteltstedt, 96, 106
- Dawson, John W., Jr. (*1944), 128
- Deep (Ostsee-Bad an der Rega-Mündung), 6, 10, 23, 25, 29, 32, 83, 92
- Delaunay, Robert (1885–1941), 7, 38, 55, 58, 61, 69, 132, 136
- Dessau, 6–10, 23, 31, 32, 52, 88, 92, 113, 119, 124–126
- Deuchler, Florens (1931–2018), 10, 37, 44, 48, 50, 66, 69, 73, 76, 120, 122, 138, 160, 176
- „The Disparagers“ (1911), 42, 69, 143
- Duchamp, Marcel (1887–1968), 38
- Echter von Mespelbrunn, Julius (1545–1617), 54, 55, 96
- Eckartsberga, 99
- Egging, Björn, 11, 16, 120, 121, 126
- Ehlert, Sebastian (*19??), 5, 121, 122, 131
- Eichelborn, 96
- Erfurt, 33, 99
- Expressionismus, 1, 5, 14, 19, 22–25, 87
- Faass, Martin (*1963), 23, 37, 41–44, 48–51, 56, 63, 66, 67, 83, 98, 113, 121, 132, 146, 160, 190
- Fasch, Johann Friedrich (1688–1758), 99, 121, 190
- Feferman, Solomon (1928–2016), 128
- Feininger, Andreas (1906–1999), 5, 9, 52
- Feininger, Julia (1880–1970), 5–8, 11, 14, 16, 19, 27, 32, 37, 61, 80, 84, 90, 91, 98, 111, 121, 123–126, 129, 134
- Feininger, Laurence (1909–1976), 5, 20, 32
- Feininger, Lore (1901–1991), 5, 8
- Feininger, Lux (1910–2011), 5–11, 17–20, 25, 26, 31, 32, 39, 41–43, 71, 83, 119, 126–128, 133, 134, 190
- Feininger, Lyonel (1871–1956), 5, 9–11, 13–22, 24–32, 34, 37–39, 41–45, 47, 51, 52, 59, 60, 69, 79, 83, 84, 90, 92, 109, 113, 116, 117, 119–127, 129–138
- Feininger, Marianne (1902–1999), 5, 6

- Feininger, T[heodore Lukas], *siehe* Feininger, Lux
- Friedrich, Caspar David (1774–1840), 12, 69, 113, 114, 118–120, 130
- Fürst, Clara (1879–1944), 5
- Fürst, Gustav (1840–1918), 5
- Futurismus, 38, 44, 55, 61, 66, 87
- Gabbay, Dov (*1945), 130
- Gaberndorf, 51, 96
- „Gelbe Dorfkirche“ (Werkgruppe, Titel), 15, 16, 30, 32, 34, 65, 79–112, 114, 115, 180–186
- „[Gelbe Dorfkirche 1]“ (1923), 30, 79, 84, 89–92, 101, 103–105, 108–112, 184–186
- „[Gelbe Dorfkirche 2]“ (1921), 79–91, 93–95, 99, 101, 104, 107, 110–112, 181, 183, 184
- „Gelbe Dorfkirche 3“ (1930), 79, 81, 83–91, 93, 98, 99, 101, 107, 108, 111, 114, 182, 183
- „[Gelbe] Dorfkirche [I]“ (1927), 30, 79, 84, 89, 90, 92–94, 101, 111, 185
- „Gelbe Dorfkirche II“ (1933), 79–84, 86, 89, 90, 93, 94, 101, 106, 114, 180
- „[Gelbe] Dorfkirche [III]“ (1937), 79, 84, 89–91, 93, 94, 101, 111, 112, 186
- Gelmeroda, 28, 30, 48, 95, 96
- Gödel, Kurt (1906–1978), 11, 128
- Goethe, Johann Wolfgang von (1749–1832), 26, 35, 99, 116
- Götz (auch: Goetz), Richard (Maler, Kunstsammler, 1874–1954), 122
- Gogh, Vincent van (1853–1890), 37
- Goldener Schnitt, 1, 11, 12, 15, 58, 76, 85–87, 91, 111, 114, 127
- Goldfarb, Warren (*1949), 128
- Graal (Ostsee-Bad, zwischen Rostock und Ribnitz, seit 1938 Ortsteil von Graal-Müritz), 5, 21
- Gropius, Walter (1883–1969), 6, 8, 88, 117, 128, 137
- Grundlagen
der Mathematik, 118, 129, 130, 138
- Grunow, Gertrud (1870–1944), 80
- Hadamard, Jacques S., 11, 128
- Halle an der Saale, 12, 23, 32, 33, 35, 86, 113, 116, 119, 127, 135
- Hamburg, 5, 19, 84, 126, 127, 132, 136
- Hartleben, Otto Erich (1864–1905), 6
- Hartley, Marsden (1877–1943), 7, 136
- Hasenjaeger, Gisbert (1919–2006), 118, 138
- Hebestreit, Bärbel (*1958), 103, 190
- Heckel, Erich (1883–1970), 7, 83, 127
- Heidelberg, 135
- Heijenoort, Jean van (1912–1986), 128, 129
- Heringsdorf (Usedom), 28, 44, 69, 70
- Hess, Hans (1907–1975), 16, 30, 31, 33, 35, 38, 41, 49, 50, 52, 61, 62, 65, 66, 70–73, 77, 80, 81, 83, 90–93, 98, 109, 120, 122, 129, 133, 157
- Hess, Thomas B. (1920–1978), 129, 134, 137
- Hilbert, David (1862–1943), 11, 112, 129, 130, 138
- „Hohe Häuser“ (Werkgruppe, Thema?), 7, 15, 28, 34, 65–79, 166–172, 174–179
- „Hohe Häuser I“ (1912), 7, 15, 65–68, 70, 72, 73, 75, 77–79, 166–168
- „Hohe Häuser II“ (1913), 15, 28, 65, 68–78, 170–174
- „Hohe Häuser III“ (1917), 15, 65, 72–74, 77–79, 175–177
- „Hohe Häuser IV“ (1919), 15, 65, 72, 77–79, 178, 179
- Hüneke, Andreas (*1944), 12, 32, 119, 130
- Impressionismus, 23, 25–27, 39
- Jawlensky, Alexej von (1865?–1941), 9, 117, 129
- Justi, Ludwig (1876–1957), 23, 131
- Kandinsky, Wassily (1866–1944), 7, 8, 37, 117, 129, 131
- Kant, Immanuel (1724–1804), 59, 131
- Karikatur, 5, 9, 42, 44, 82, 121, 132, 133, 138
- Kathedrale, 7, 8, 33
- „Kirche über Stadt“ (1927), 30, 31, 34
- Kirchner, Ernst Ludwig (1880–1938), 7, 83
- Klee, Paul (1879–1940), 7, 8, 10, 12, 31, 88, 117, 119, 129, 131

- Kleene, Stephen C. (1909–1994), 128
 Kleinpaul, Johannes (Historiker und Publizist, 1870–1944), 19, 26, 126
 Klumpp, Hermann (1902–1987), 11, 19, 23, 120, 121, 126, 131
 Koehler, Bernhard (Industrieller, Kunstmäzen, 1849–1927), 38, 65
 Kötschau (an der Straße Weimar–Jena), 96, 99
 Kortheuer, Frank (Kindheitsfreund Lyonel Feiningers, 1873–1959), 19, 122
 Krebs, Johann Ludwig (1713–1780), 99, 190
 Krebs, Johann Tobias (1690–1762), 99, 132
 Kubin, Alfred (1877–1959), 7, 27, 44, 83, 123, 124, 131, 132
 Kubismus, 1, 5, 14, 15, 24, 35, 37–39, 41–45, 51, 52, 54, 55, 58–67, 69, 71, 73–75, 82, 85–87, 92, 113–115
 Laufenberg, Heinrich (139?–1460), 19
 Lehmbruck, Wilhelm (1881–1919), 114
 Lehnstedt, 95
 Levy, Rudolf (1875–1944(?)), 24, 83, 113, 137
 Liberman, Alexander (1912–1999), 18, 22, 132
 Lieberman, William S. (1924–2005), 5, 27, 132, 134
 Liebermann, Max (1847–1935), 25
 Liebstedt, 99
 Loebermann, Harald (1923–1996), 51, 134
 Luckhardt, Ulrich (*1958), 5, 7, 42, 48–52, 55, 62, 65, 83, 113, 119, 122–124, 126, 127, 131–133, 137, 155, 156, 160, 167, 190
 Lüttich, 17, 19
 März, Roland (1939–2020), 7, 12, 30, 44, 48, 49, 52, 62, 65, 66, 68, 69, 71, 92, 94, 113, 119, 123, 127, 130, 131, 133, 145, 156, 170–172, 190
 Magdala (Thüringen), 95, 96
 Manhattan, 5, 19, 59, 78, 119, 133
 Marc, Franz (1880–1916), 7
 Marcks, Gerhard (1889–1981), 7, 127
 Mathematik, 11–13, 39, 58, 59, 112, 114
 Matisse, Henri (1869–1954), 24, 38, 137
 Mellingen, 28, 32, 96, 108
 Meltzer, Bernard (1916(?)–2008), 128
 Moeller, Achim (*1942), 9, 22, 23, 35, 65, 68, 72, 110, 131, 133, 134, 167, 172, 175
 Moholy-Nagy, László (1895–1946), 9
 Nermsdorf, 96, 99
 New York (NY), 5, 9, 11, 19, 42, 48, 52, 60, 68, 71
 Niedergrunstedt, 95, 96
 Niederreißen, 98
 Niederrimmern, 96
 Nisbet, Peter (*1948), 5, 13, 49, 113, 134, 149
 Noack, Else (1872–1964), 5, 6
 Noack, Ferdinand (Archäologe, 1865–1931), 5
 Noack, Moritz (1896–1980), 5
 Noack-Mosse, Eva (1902–1990), 5, 134
 Nostalgie, 1, 14, 17–21, 129
 Obergrunstedt, 95
 Oberreißen, 95, 97–99, 106, 107
 Oberweimar, 34, 35, 51, 96
 Ostwald, Wilhelm (Chemiker, Philosoph, Farbtheoretiker, 1853–1932), 31
 Pallat, Annemarie (1875–1972), 6
 Pallat, Ludwig (Archäologe, 1867–1946), 6
 Paris, 5, 15, 28, 33–35, 37, 38, 42–44, 55, 66, 68, 70, 71, 73, 77, 78, 120, 122, 123, 127, 128, 132, 134, 136, 166–169, 176
 Parsons, Charles (*1933), 128
 Pechstein, Max (1881–1955), 7, 83
 Peckhaus, Volker (*1955), 130
 Pfiffelbach, 99
 Picasso, Pablo (1881–1973), 24, 37, 38, 59, 60
 Possendorf, 95, 96
 Prasse, Leona E. (1910(?)–1984), 16, 20, 30, 71, 80, 83, 84, 88, 90, 94, 109, 113, 135
 Prismatismus, 44, 92
 Purrmann, Hans (1880–1966), 24, 83, 135
 Rayonismus, 44, 63

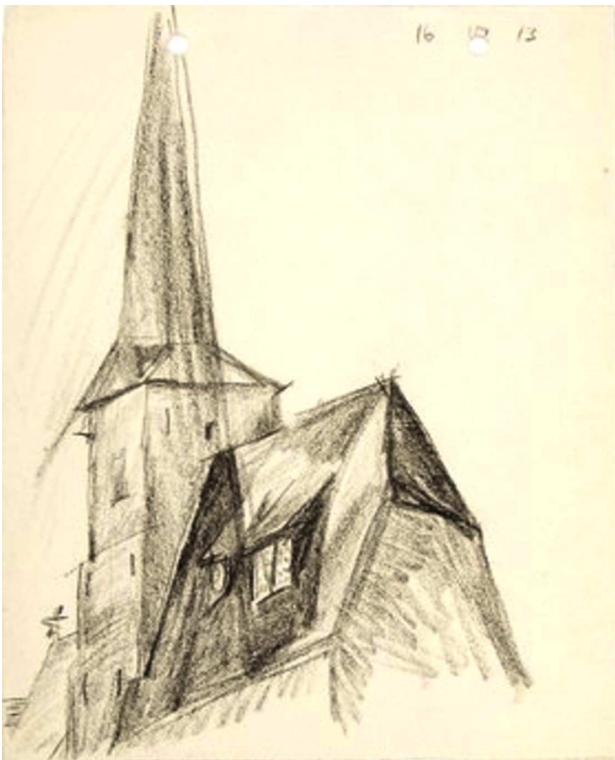
- Rohrbach, 96, 99
- Schardt, Alois (1889–1955), 11, 23, 32, 33,
68, 77, 78, 124, 130, 135, 136
- Scherkonde, 99, 101, 104
- Scheyer, Ernst (1900–1985), 122, 136
- Scheyer, Galka (Emilie Esther Scheyer,
1889–1945), 9
- Schleiermacher, Friedrich (1768–1834), 12
- Schmidt-Rottluff, Karl (1884–1976), 7, 83,
127, 137
- Schreyer, Lothar (1886–1966), 23, 124, 136
- Seurat, Georges (1859–1891), 25
- Sieg, Wilfried (*1945), 128
- Siekmann, Jörg (*1941), 130
- Spitzweg, Carl (1808–1885), 114, 138
- Strahlpunkt, 57, 115
- Taubach, 28, 96
- Timm, Werner (1927–1999), 113, 126, 137
- Tobey, Mark (1890–1976), 7, 9, 22, 133
- Treptow an der Rega, 10, 31, 35
- Troistedt (sprich: Trohstedt), 94, 95
- Umpferstedt, 1, 2, 9, 15, 45–64, 69, 95, 99,
111, 115, 144–165
- „Umpferstedt [I]“ (1914), 1, 9, 15, 45, 48,
49, 51–64, 69, 115, 156
- Unruh, Fritz von (1885–1970), 114
- Unverzagt, Sibylle (*1953), 190
- Velde, Henry van de (1863–1957), 6
- Vollersroda, 28, 51, 96
- Weimar, 6, 15, 16, 32–35, 45, 48, 79, 80,
88, 94–96, 99, 109, 112, 113, 117,
119, 121, 123, 127, 129, 131, 135,
137, 138
- Westheim, Paul (1886–1963), 23, 39, 60,
106, 115, 124, 136, 138
- Wirth, Ariana (*2012), 46, 190
- Wirth, Claus-Peter (*1963), 41, 112, 118,
119, 130, 138
- Wirth, Marianne (*1980), 190
- Zehlendorf, 6, 7, 37, 122–124
- Zottelstedt, 96
- Zürich (Switzerland), 117, 118, 120, 129

Abbildungen



„The Disparagers“, aquarellierte Tuschzeichnung, „SUNDAY, July 16th, 1911“, 242 mm × 314 mm, The Museum of Modern Art (MoMA), New York.

Umpferstedt aus nördlichen Richtungen



„16.VI.13“, Kirche von Umpferstedt ...

... aus Nordwesten (Turm und Hauptschiff):

1. 203 mm × 165 mm, BR63.1501.
2. 203 mm × 165 mm, BR63.1502.
3. 202 mm × 164 mm, BR63.1503.

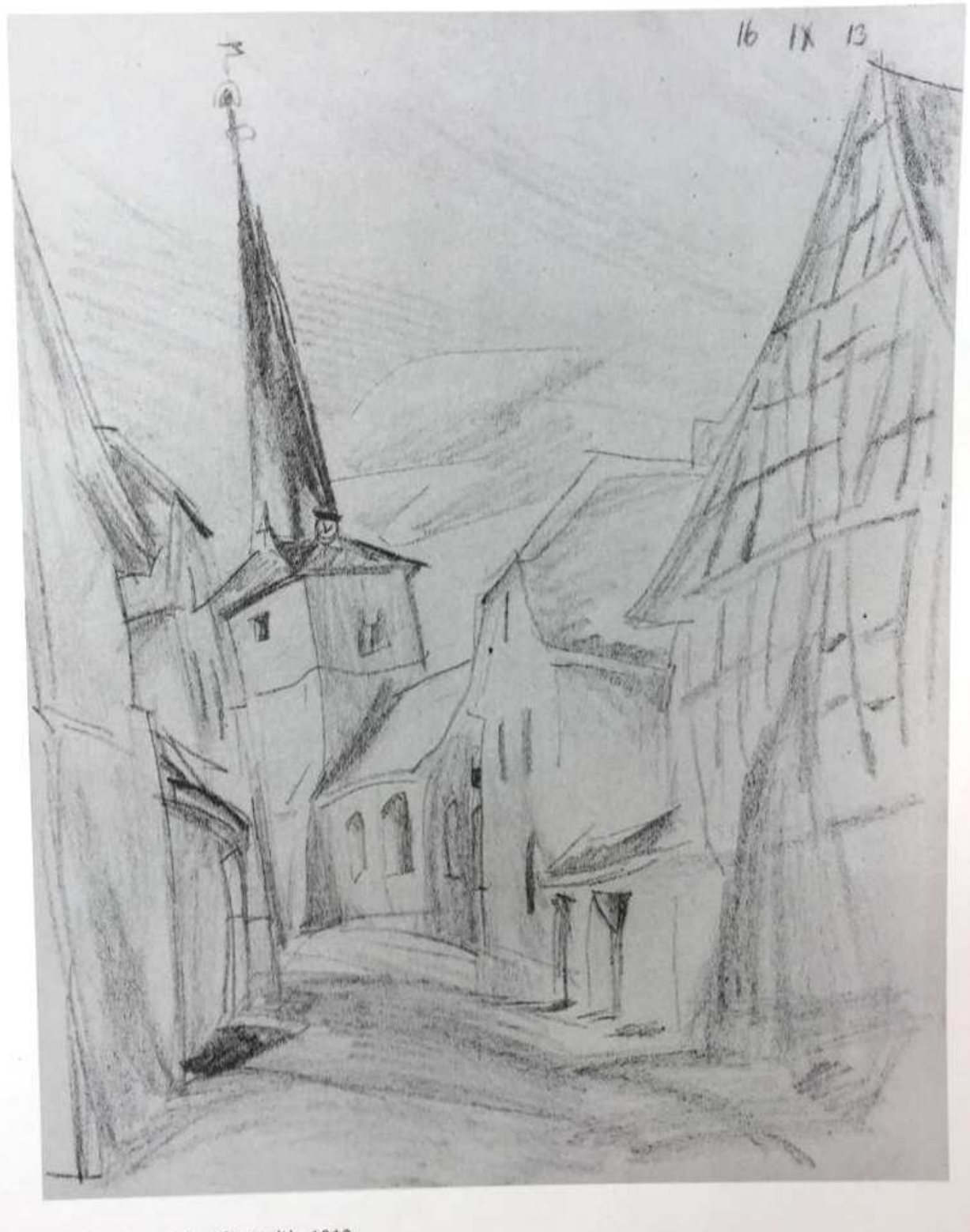
... aus Nordosten (Turm oder Ostschiff):

4. 165 mm × 200 mm, BR63.1504.
5. 165 mm × 200 mm, BR63.1496.

Umpferstedt aus Südosten



„[Kirche von Umpferstedt aus Südosten]“, Bleistift, „16.IX.13“, 202 mm × 158 mm,
[MÄRZ, 1998, p. 82, oben rechts], Achim Moeller Fine Art, New York.



„[Kirche von Umpferstedt aus Südosten]“, Bleistift, „16.IX.13“, 204 mm × 159 mm,
[FAASS, 1999a, p. 46], Achim Moeller Fine Art, New York.



„[Umpferstedt aus Südosten mit umschlungen kirchwärts gehendem Pärchen]“;
Natur-Notiz, „16.IX.13“, 201 mm × 157 mm, Busch-Reisinger Museum, BR63.1590.



„[Umpferstedt aus Südosten mit getrennt vor der Kirche stehendem Pärchen]“;
Natur-Notiz, „16.IX.13“; 202 mm × 158 mm, [ANON, 2018, p. 9, u.l.].



„[Kirche von Umpferstedt aus Südosten]“, Buntstifte, „9.I.14“, 200 mm × 160 mm,
[NISBET, 2011b, p. 35], Busch-Reisinger Museum, 2009.100.22.



„[Kirche von Umpferstedt aus Südosten]“, Natur-Notiz, „8.VI.14“
203 mm × 158 mm, Busch-Reisinger Museum, BR63.1664.



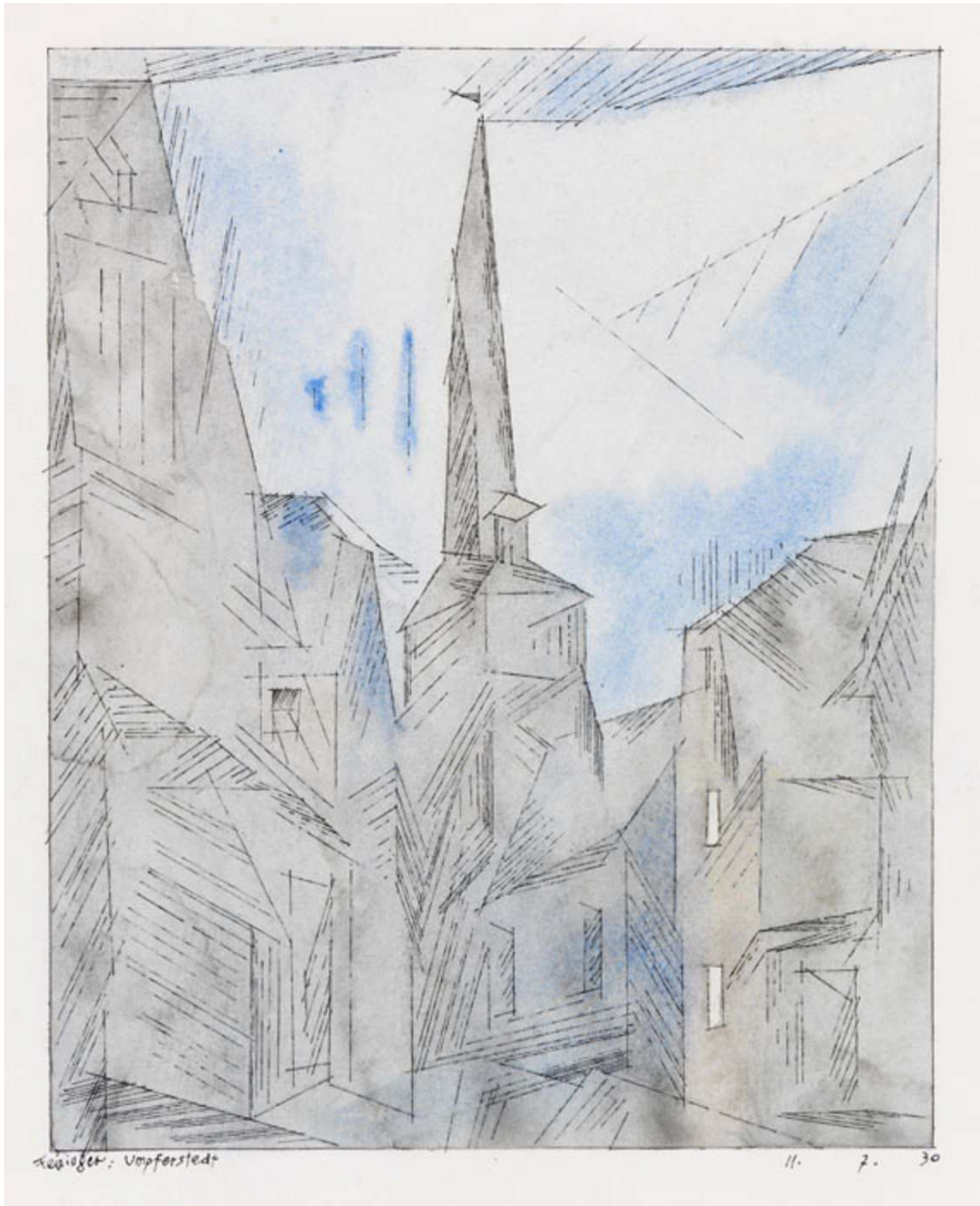
„Umpferstedt“, Kohle, „9.7.30“; 409 mm × 286 mm,
Busch-Reisinger Museum, 2010.279.



„Umpferstedt“, Kohle, „9.7.30“, 384 mm × 292 mm,
Busch-Reisinger Museum, 2010.280.



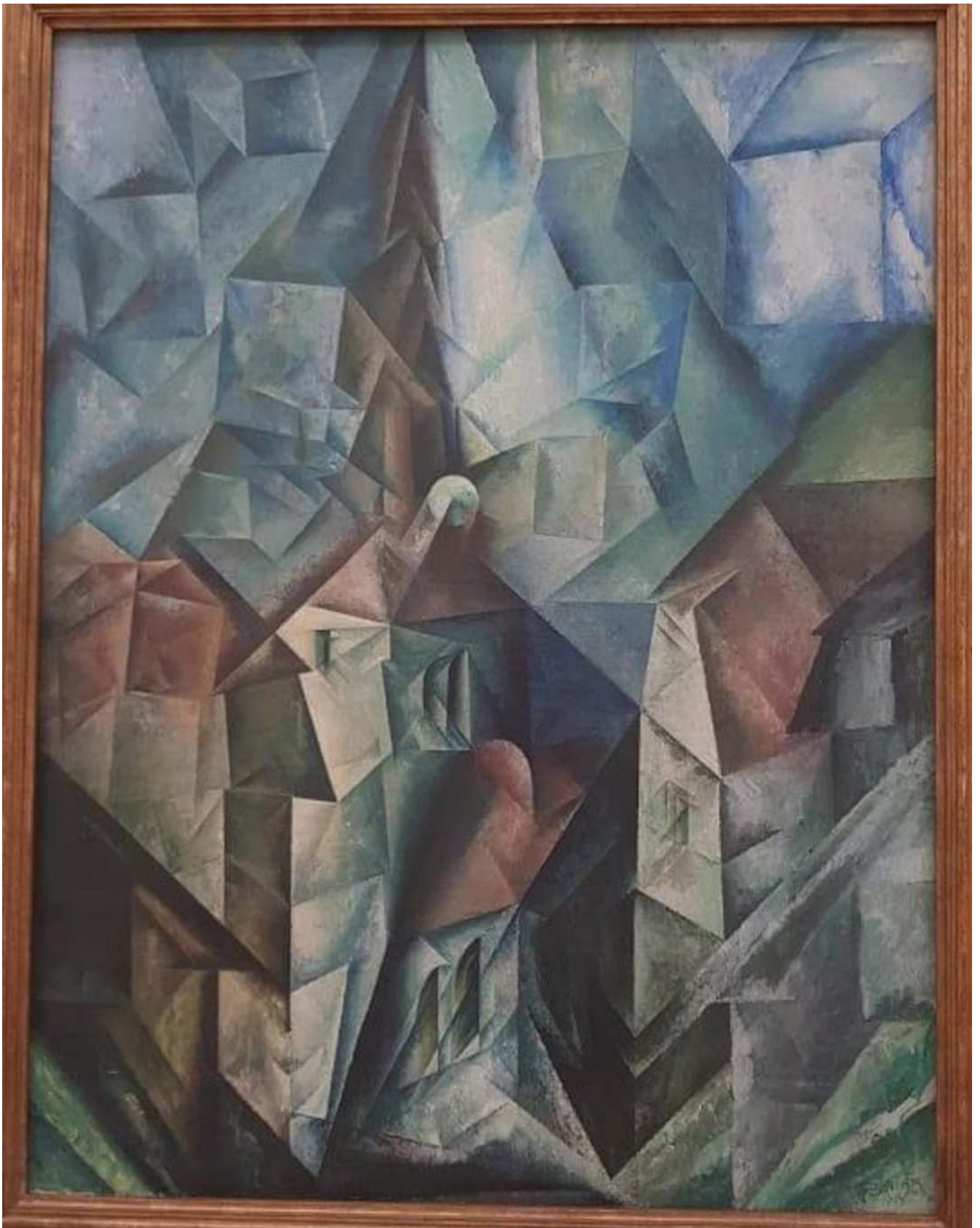
„Umpferstedter Kirche“, Tusche + Kreide, „9.7.30“, 410 mm × 286 mm,
<https://www.lempertz.com/en/catalogues/lot/943-1/53-lyonel-feininger.html>,
Auktion 28.05.2009, Verbleib unbekannt.



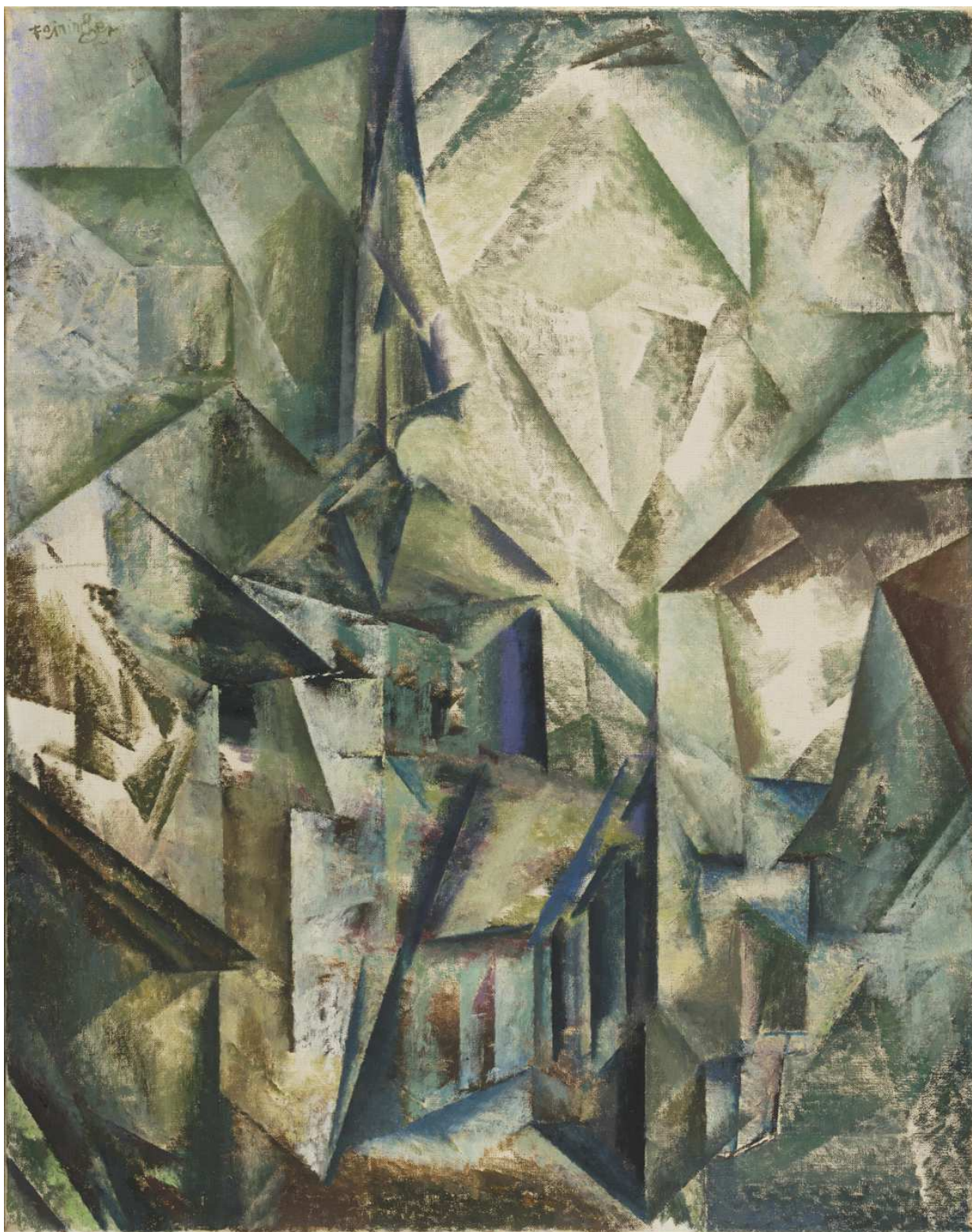
„[Kirche von Umpferstedt aus Südosten]“, Tusche+Aquarell, „11.7.30“, 295 mm × 235 mm, [SABARSKY, 1979, p. 79], Auktion 7.12.2019, Verbleib unbekannt.



Kohle-Komposition „Umpferstedt I“, „Freitag, Okt. 3, 1913“, 292 mm × 242 mm,
[LUCKHARDT, 1998b, p. 86], Achim Moeller Fine Art, New York.



„Umpferstedt [I]“ (HESS 119), 1914, 1315 mm × 1010 mm,
[MÄRZ, 1998, p. 83], [LUCKHARDT, 1998b, p. 87], Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.



„Umpferstedt II“ (HESS 120), 1914, 1006 mm × 803 mm, [HESS, 1959, p. 73].

Ab 1932: Sammlung LOUISE und WALTER AHRENSBERG.

Ab 1950 (Zugang.no. 1950-134-88): Philadelphia Museum of Art, Philadelphia (PA).

Umpferstedt aus Ostnordost



„2) [Kirche von Umpferstedt aus Ostnordost]“, Natur-Notiz,
„8.VI.14“, 200 mm × 155 mm.



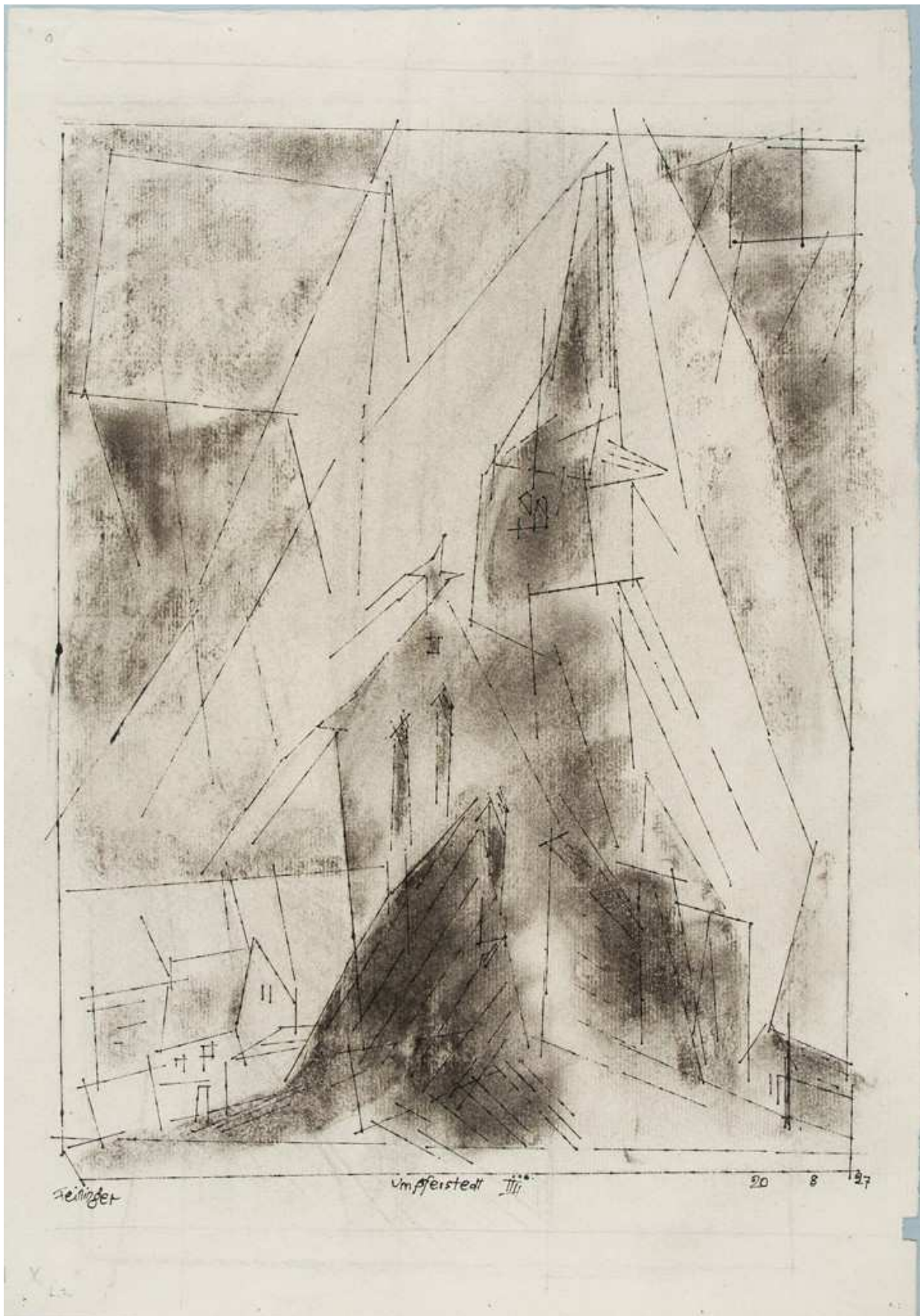
„4) [Kirche von Umpferstedt aus Ostnordost]“, Natur-Notiz,
 „8.VI.14“, 200 mm × 155 mm.



„Umferstedt II[I]“, Tuschfeder auf Ingres-Papier, „Freitag d. 31. März, 1916“,
 300 mm × 245 mm, [DEUHLER, 1996, p.146],
 [LUCKHARDT & FAASS, 1998, p. 91], [FAASS, 1999a, p. 75],
 Sprengel-Museum, Hannover.



„Umpferstedt III“ (HESS 121), „[19]19“, 1010 mm × 800 mm,
National Gallery of Ireland, Dublin.



„Umpferstedt III[a]“, Tuschfeder + Kohle, „20.8.27“, 406 mm × 283 mm,
 Busch-Reisinger Museum, 2010.362.



„umpferstedt [IIIb]j)x“, Kohle und Tuschfeder, „6.9.32“, 303 mm × 232 mm, [BÜCHE, 1994, p. 63], [BÜCHE, 2019, p. 50], Kirche von Umpferstedt von Ostnordost mit minimal nördlicherem Winkel als zuvor, wegen der gänzlich unverriebenen Kringel des übermäßigen Kohle-Auftrags offenbar abgebrochen.



„umpferstedt [IIIb]ii)x“, Kohle+Tuschfeder, „6.9.32“, 330 mm × 230 mm,
 Busch-Reisinger Museum, 2010.316.

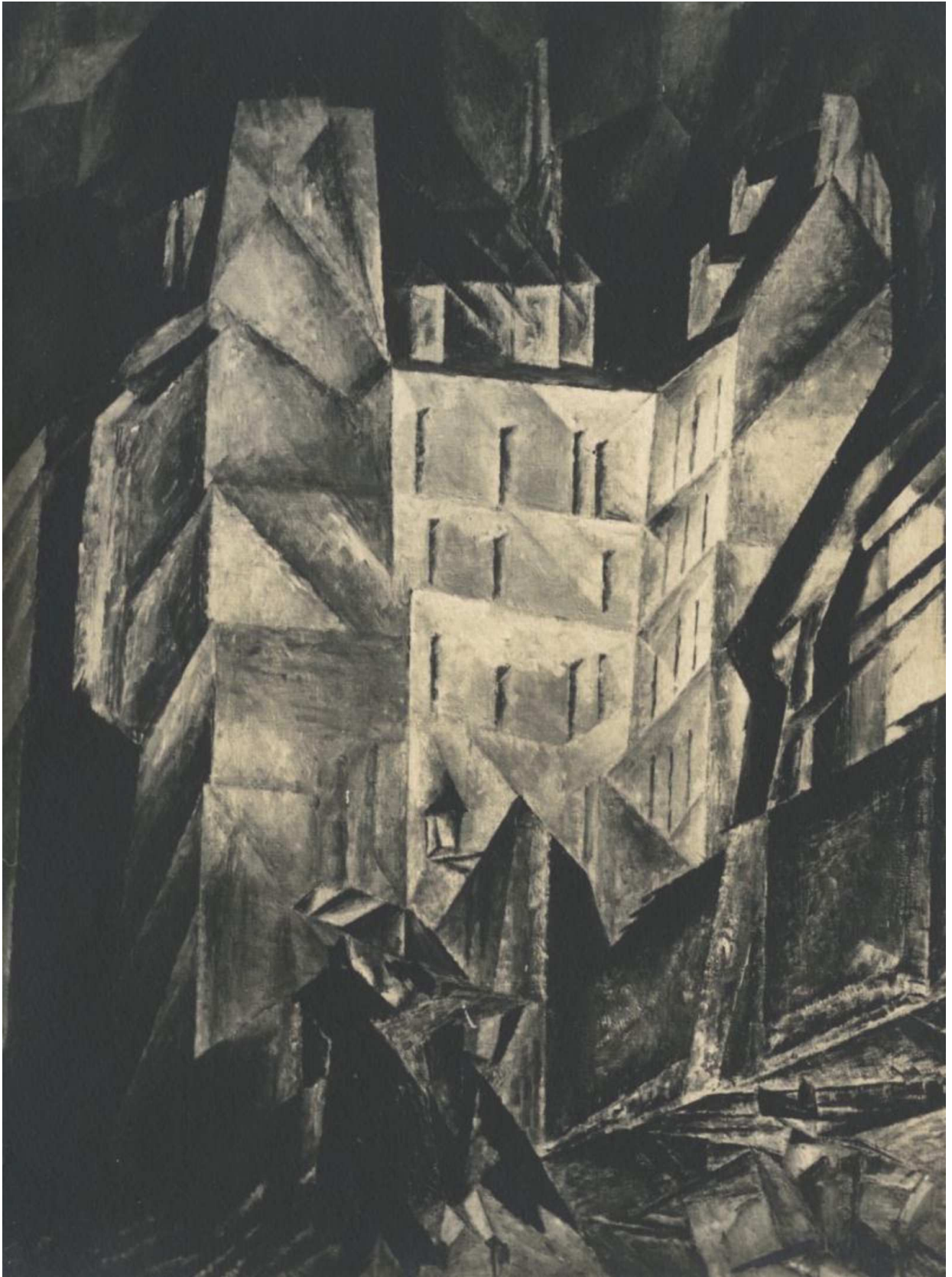


„[Church on the Hill]“ (HESS 466), 1946, 997mm×807mm,
<https://collection.themodern.org/objects/1324/church-on-the-hill>,
 Collection of the Modern Art Museum of Fort Worth, 1957.181,
 gift of WILLIAM E. SCOTT, currently not on view.
 Kirche von Umpferstedt von Ostnordost mit minimal nördlicherem Winkel als vor 1927.

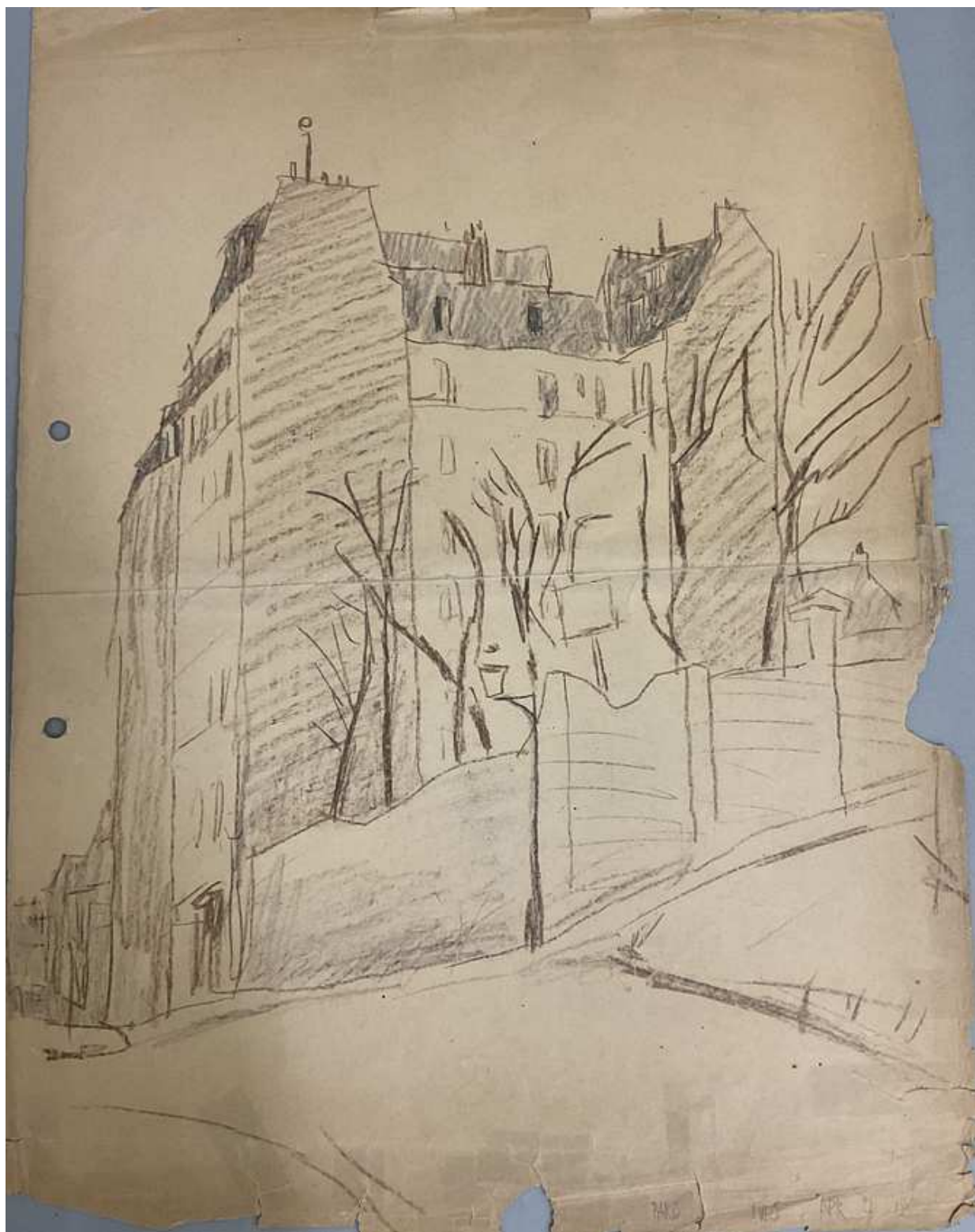
Hohe Häuser I



Kohle-Komposition „Hohe Häuser I“, „Wednesday, Dec. 18, 1912“. 310mm×242mm,
 Am 4. Dezember 2002 in Köln versteigert:
<https://www.lemertz.com/de/catalogues/lot/831-1/704-lyonel-feininger.html>.
 Hofseiten der Pariser Eckhäuser *85 Rue Lepic/2 Rue Girardon* und
21 Rue Norvins/4 Rue Girardon vom oberen Ende der *Rue Lepic* aus nach Norden gesehen.

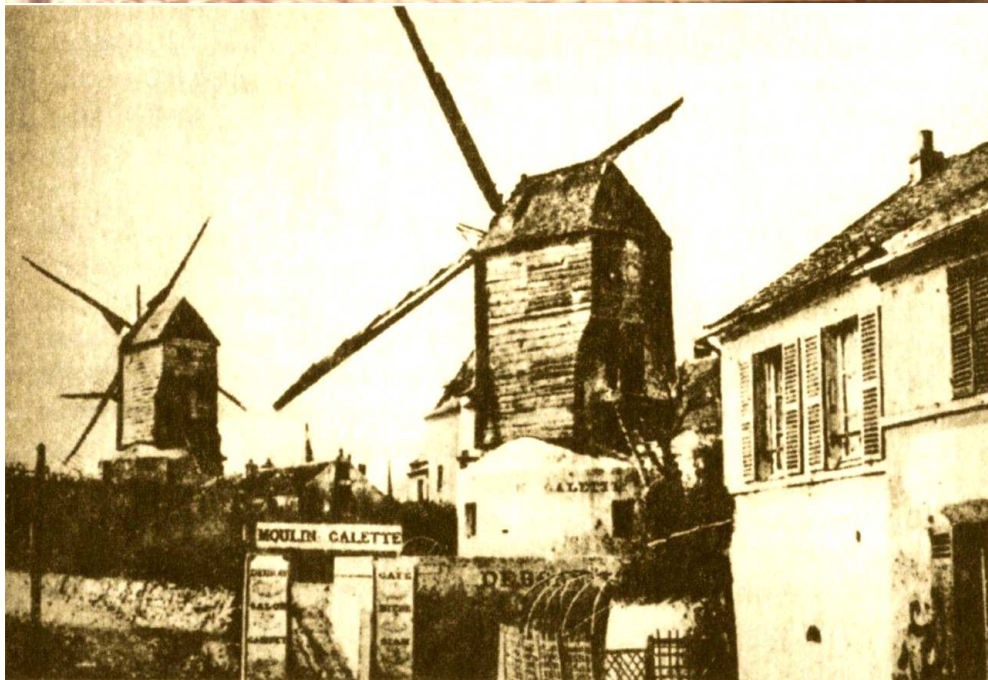


„Hohe Häuser I“ (HESS 85), Dezember 1912, etwa 1000mm×800mm,
 [LUCKHARDT, 1998b, p. 31], [MOELLER, 2021], wohl im 2. Weltkrieg zerstört.
 Hofseiten der Pariser Eckhäuser *85 Rue Lepic/2 Rue Girardon* und
21 Rue Norvins/4 Rue Girardon vom oberen Ende der *Rue Lepic* aus nach Norden gesehen.



Natur-Notiz zu „Hohe Häuser I“, Buntstift, „Paris Tues APR 7 08“, 319 mm × 246 mm,
<https://hvr.d.art/o/217716>, Busch-Reisinger Museum 1963.599 F, BR63.599.

Hofseiten der Pariser Eckhäuser 85 *Rue Lepic*/2 *Rue Girardon* und
21 *Rue Norvins*/4 *Rue Girardon* vom oberen Ende der *Rue Lepic* aus nach Norden gesehen.



Moulin Galette, 83 Rue Lepic, Paris, Photographien:

1. EUGÈNE ATGET, 1899, Blickrichtung Nordwest, [GAUTRAND, 2020, p. 548], <http://www.artnet.com/WebServices/images/110002811d9KvGFgpeECfDrCWvaHB0cPJVD/eug%C3%A8ne-atget-moulin-de-la-galette.jpg>.
2. Unbekannter (nicht: ATGET), 1885, Blickr. Westnordwest mit *Moulin Blute-Fin* links; rechts: *85 Rue Lepic* (Garten mit Spalierbögen und schmale Häuschen), <https://medium.com/thinksheet/how-to-read-paintings-dance-at-le-moulin-de-la-galette-by-renoir-193f4cd2e364>.

Hohe Häuser II



„Abbruch Häuser, 1910“, aquarellierte Tuschfeder-Komposition, 257 mm × 213 mm,
[MÄRZ, 1998, p. 78, o.]



Kohle-Komposition „Hohe Häuser II“, „Thurs., May 15, 1913“, 324 mm × 235 mm,
<http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/lyonel-feininger/hohe-h%C3%A4user-ii-tall-houses-ii-Iyk2JVhhWA1aofNQwzCig2>,
 leicht verzerrt mit falscher Maßangabe abgedruckt in [MÄRZ, 1998, p. 79, u., p. 369, r.].



„Hohe Häuser II“ (HESS 99), Herbst 1913“, 1013 mm × 810 mm,
[MÄRZ, 1998, p. 79], [MOELLER, 2021],
Neuberger Museum of Art, Purchase College (SUNY), Purchase (NY).



„Rue St. Jacques“ (HESS 523), 1953, 914 mm × 704 mm.



Photographie von EUGÈNE ATGET, 1908(?), 1907),
Rue du Petit-Pont von der Ecke Rue Galande (rechts) aus nach Norden,
 Quelle: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France,
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1a/
 Atget_rue_du_Petit-Pont.png](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1a/Atget_rue_du_Petit-Pont.png),
 Erläuterung: https://fr.wikipedia.org/wiki/Rue_du_Petit-Pont.
 Vgl. auch [GAUTRAND, 2020, p. 225].

Leider sind alle diese Bilder oben und rechts leicht beschnitten;
 nur links leicht beschnitten ist hingegen die Abbildung in [HARRIS, 1999, p.143].

Hohe Häuser III



„Hohe Häuser III“ (HESS 172), 1917, 1011 mm × 815 mm, [MOELLER, 2021],
Robert McLaughlin Gallery, Oshawa (ON).

Rue St. Jacques No. 27, 31, 33, Ecke Rue Dante/Boulevard St. Germain.



Natur-Notiz „Rue St. Jacques, Paris“: Nos. 15, 17, 19, 21, 23, 25 und 27, Buntstifte, „Sun. May 14 11“, 174mm×130mm, unsigniert, [DEUCHLER, 1992, No. 47, Vorderblatt des Umschlags, p. 97, l., p.115], Achim Moeller Fine Art, New York, Inv.No.585.



1898, Richtung Nordost, von rechts nach links: *Rue St. Jacques* 33 (Ecke *Rue Dante*), 31, 29, 27. 29 und 31 nach 1907 ersetzt durch zurückgesetzten, signifikanten Neubau *Rue St. Jacques* 31. Photographie: <http://www.lemarmitondelutece.fr/Files/90368/Img/17/img-13.jpg>, Erläuterung: <http://www.lemarmitondelutece.fr/PBCPPlayer.asp?ID=1187972>.

Hohe Häuser IV



„Strasse“, Kohle mit Tuschfeder-Rahmen, „Sonntag, d. 9. MAI 1915“,
167 mm × 222 mm, Minneapolis Institute of Art, Minneapolis (MN),
<https://collections.artsmia.org/art/120446/street-lyonel-feininger>.

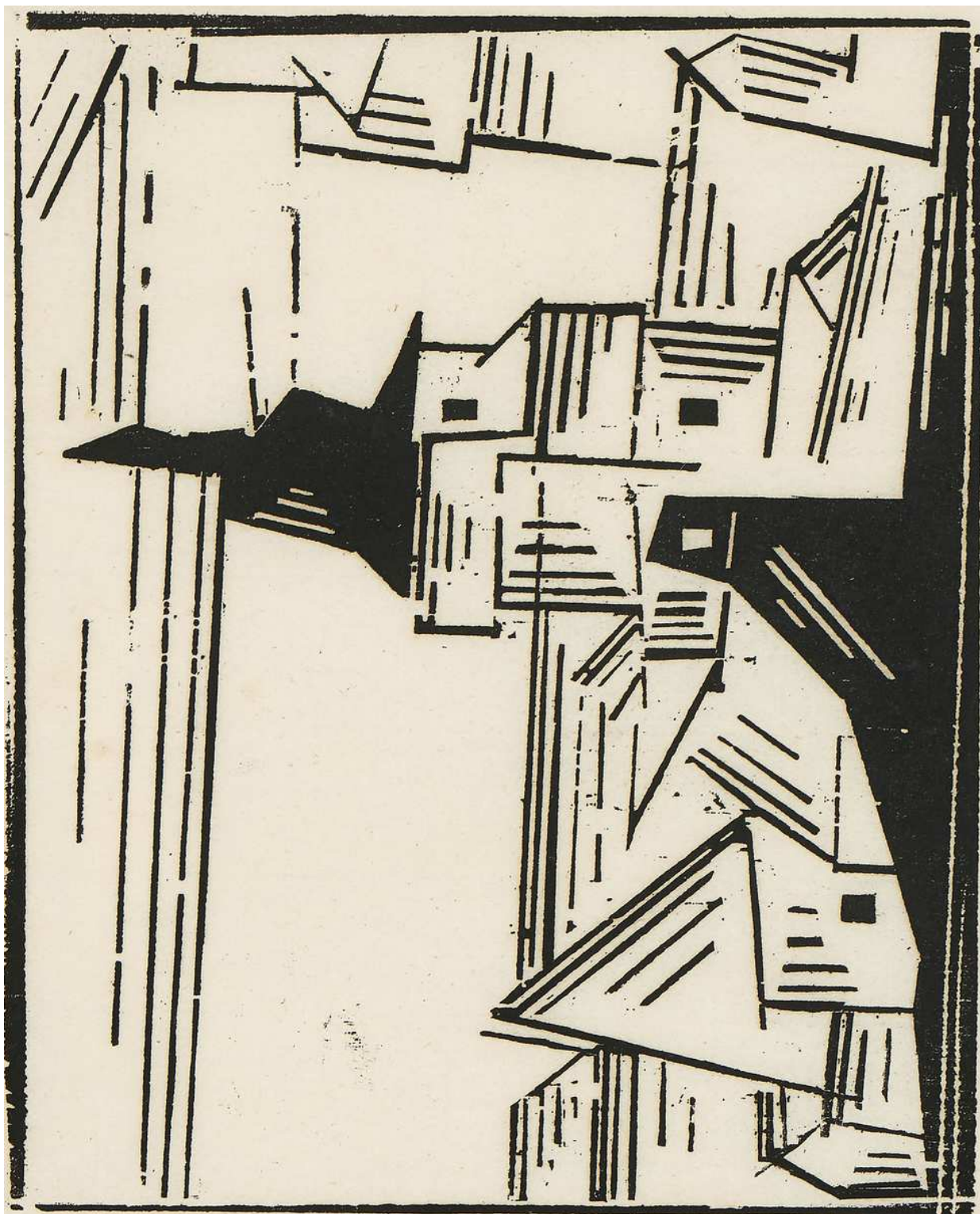


„Hohe Häuser IV“ (HESS 198), 1919, 1010 mm × 810 mm,
Rue St. Jacques Nos. 19, 21, 23, 25 und 27,
[http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/lyonel-feininger/
hohe-h%C3%A4user-iv-T745gx_Z1ww0reEH0CPeAQ2](http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/lyonel-feininger/hohe-h%C3%A4user-iv-T745gx_Z1ww0reEH0CPeAQ2).

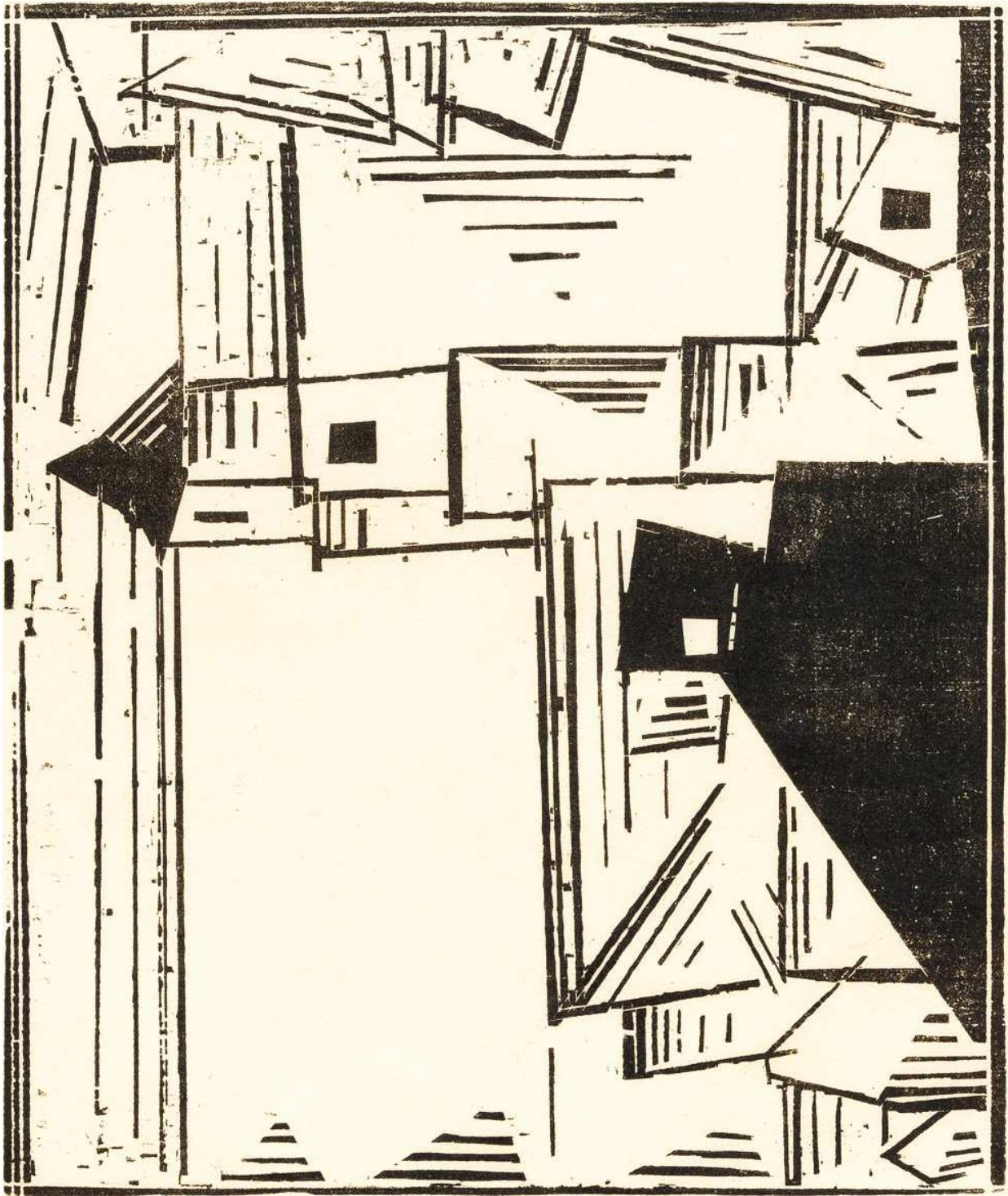
Gelbe Dorfkirche



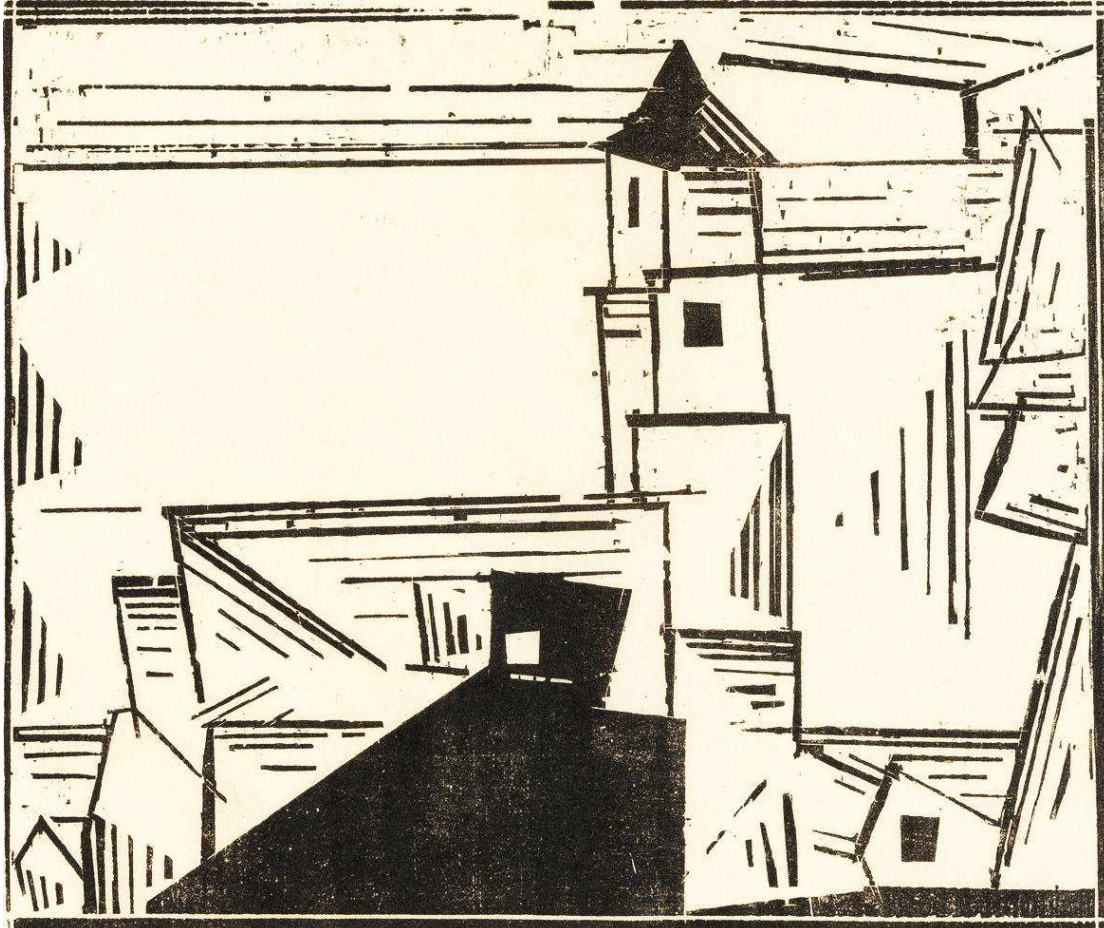
„Gelbe Dorfkirche II“ (HESS 354), 1933, 402 mm × 480 mm,
[http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/lyonel-feininger/
yellow-village-church-ii-1RxjJd6EFF1HSBLojjaU7g2](http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/lyonel-feininger/yellow-village-church-ii-1RxjJd6EFF1HSBLojjaU7g2).

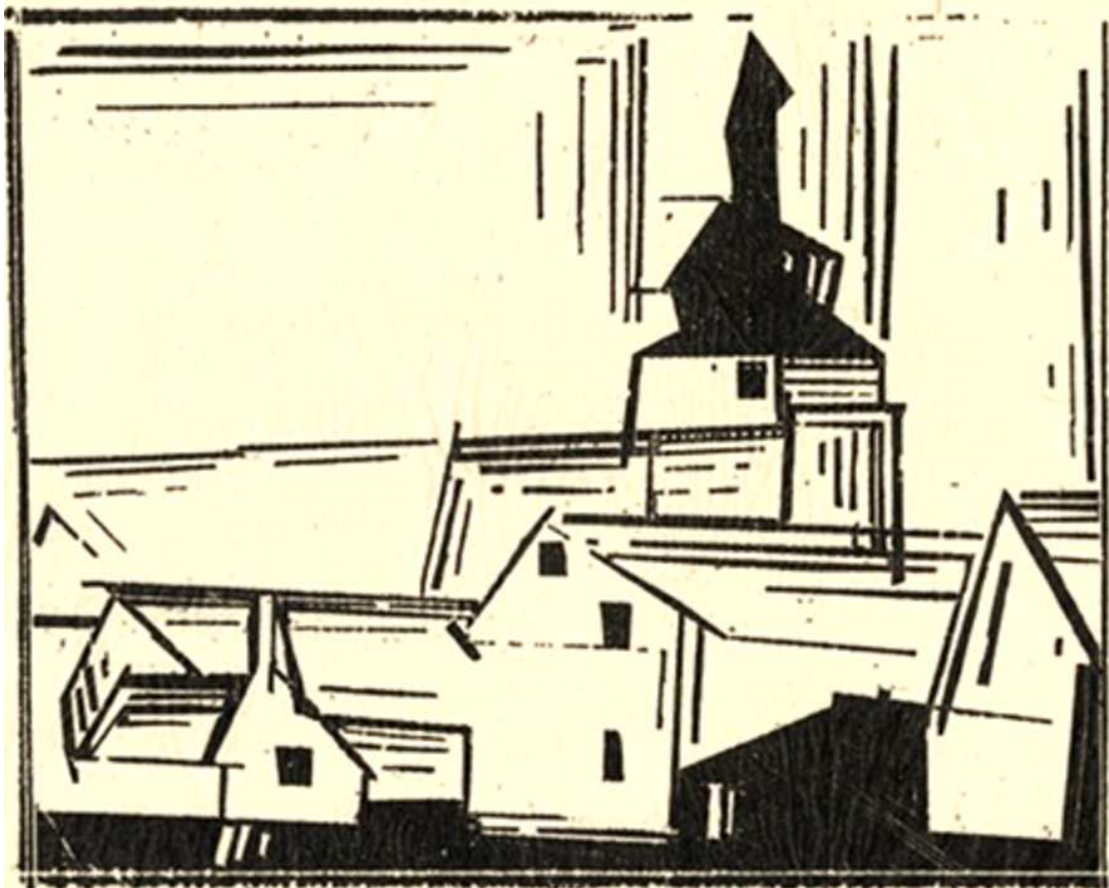
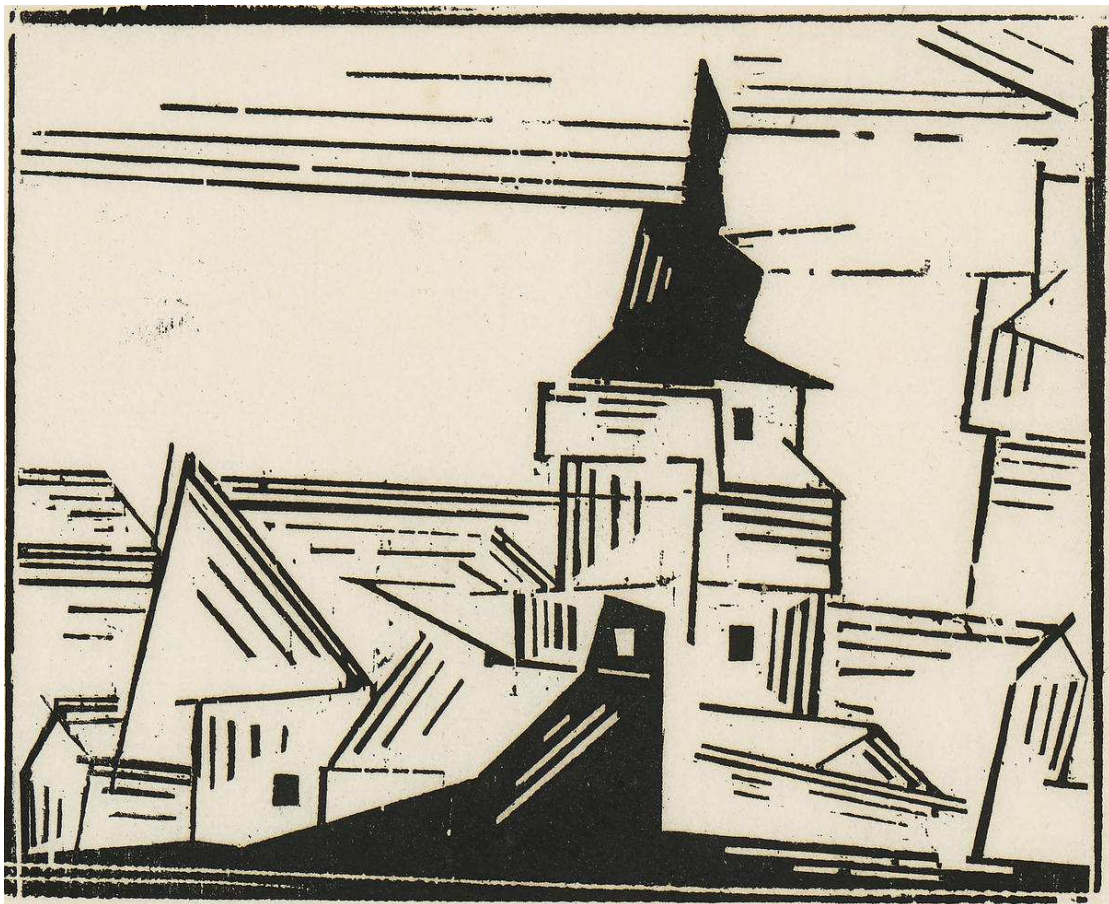


Holzchnitt „[Gelbe Dorfkirche 2]“ (PRASSEW240), 1921, 164 mm × 203 mm.

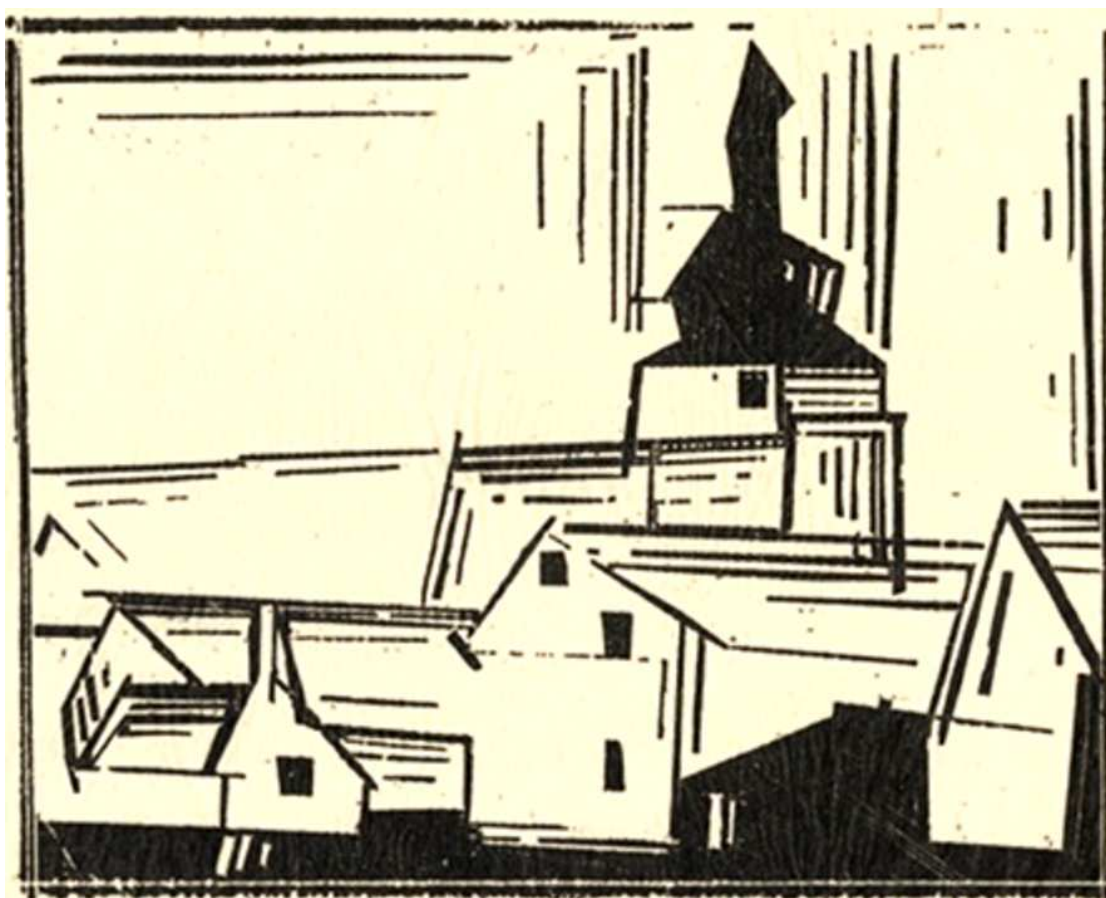


Holzchnitt „Gelbe Dorfkirche 3“ (PRASSEW270, 1931), 1930, 189 mm × 226 mm.

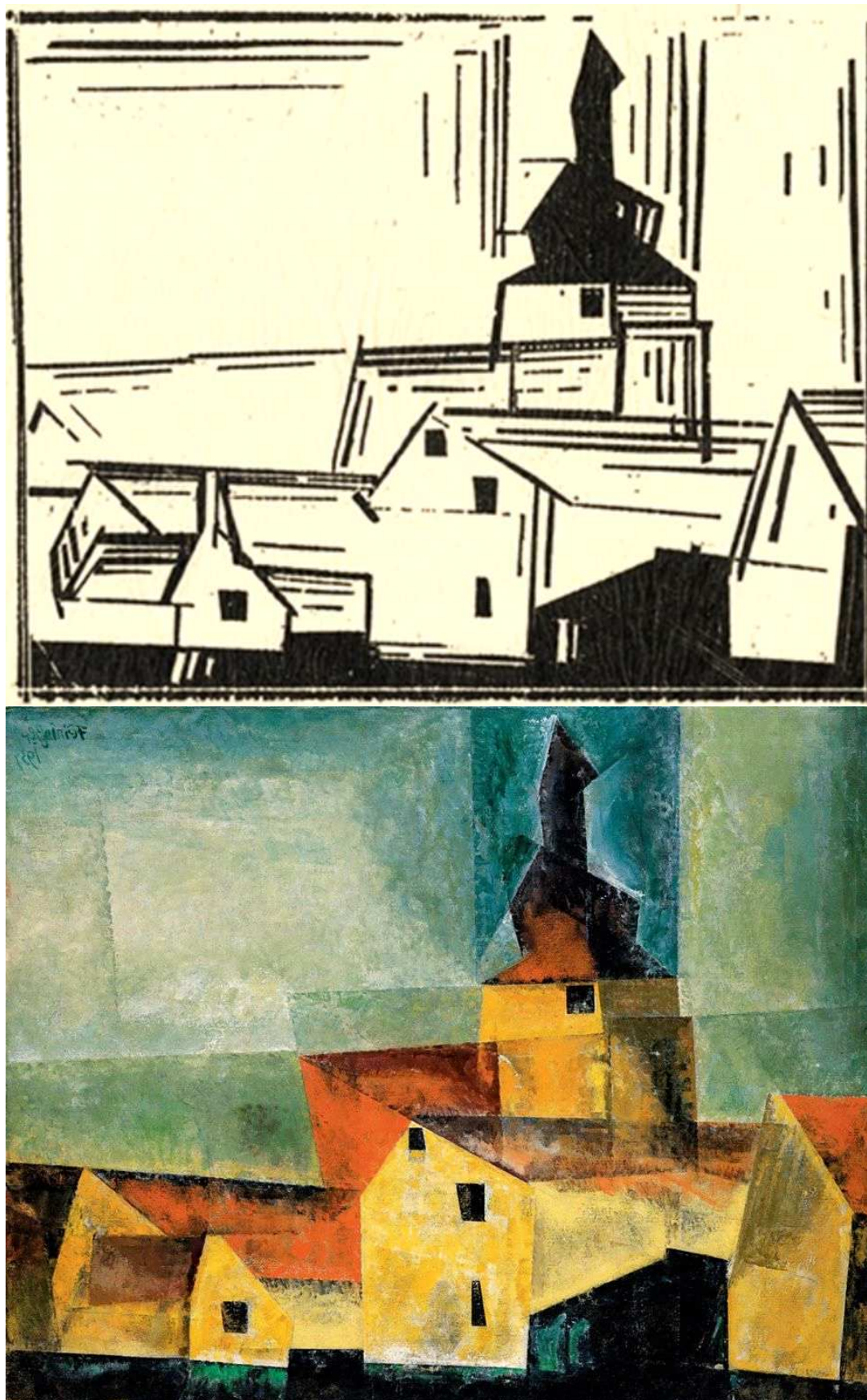




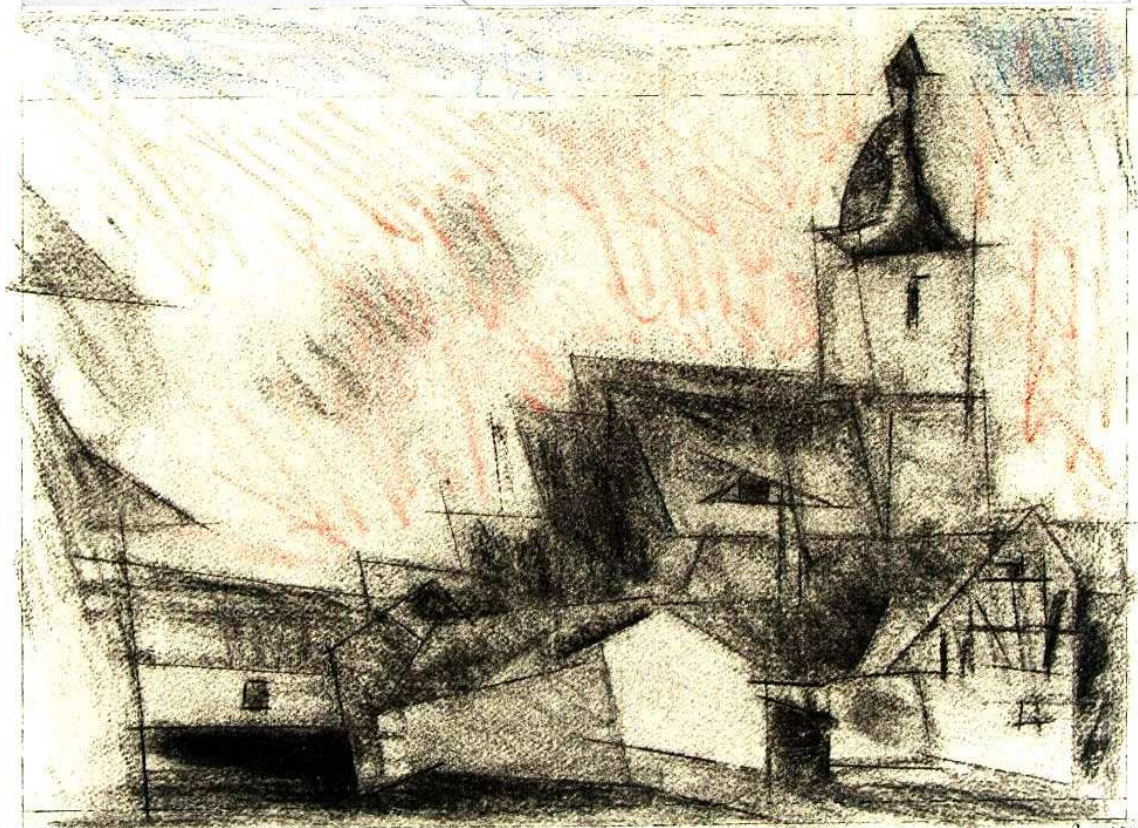
Unten: Holzschnitt „[Gelbe Dorfkirche 1]“ (PRASSE W249), 1923, 164 mm × 205 mm.



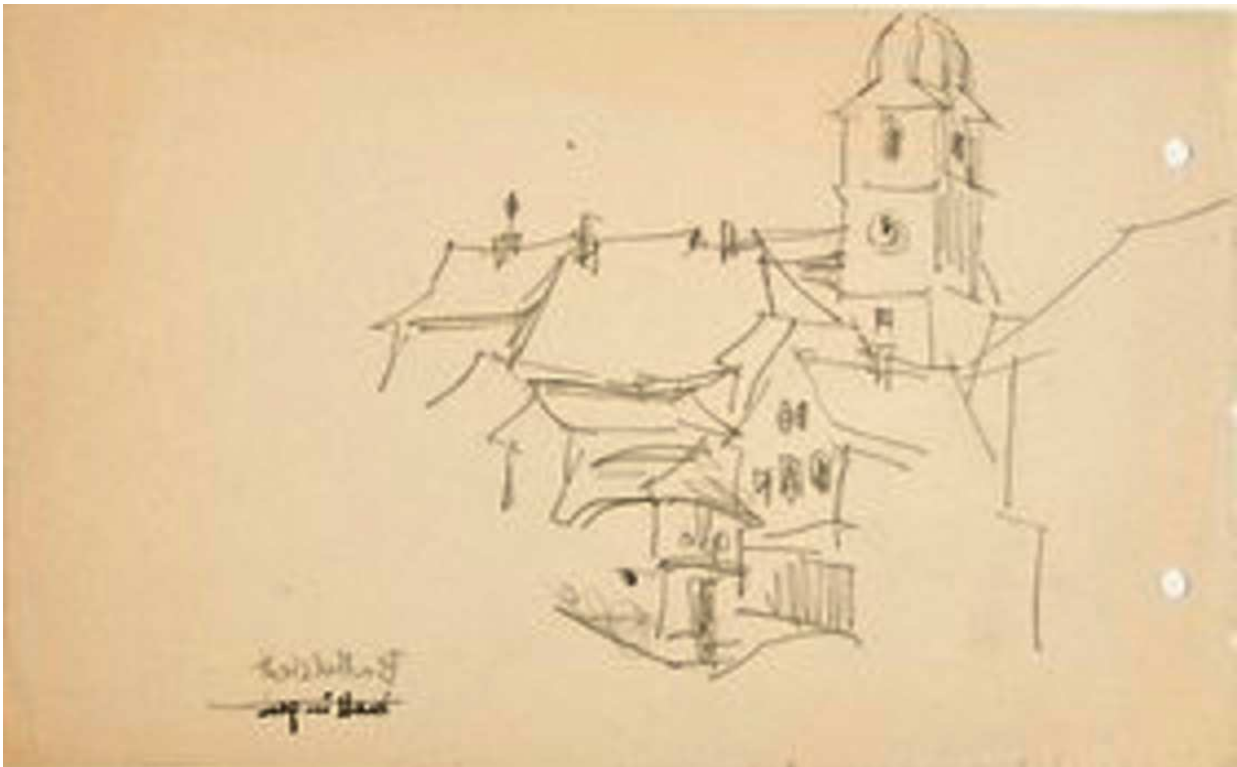
Unten: „[Gelbe] Dorfkirche [I]“ (HESS 281), 1927, 813 mm × 1040 mm, seitenverkehrt, <https://www.bildindex.de/document/obj02532314>.



Unten: „[Gelbe] Dorfkirche [III]“ (HESS 382), 1937, 800 mm × 1003 mm, seitenverkehrt, <http://www.artnet.com/artists/lyonel-feininger/yellow-village-church-iii-8oIRY5GIOEtZYtB10Ug8Ag2>.



Oben: Natur-Notiz „Buttelstedt“, „25 VII 21“, seitenverkehrt. Unten:
 „Thüringen, Buttelstedt“, „14 II 34“, Tuschk., Kohle, roter & blauer Buntstift, seitenverkehrt.



Natur-Notizen „Buttelstedt“ aus Südsüdwest, undatiert, seitenverkehrt,
Busch-Reisinger Museum, BR63.4126, BR63.4128.



Oben: Natur-Notiz „Buttstedt“ aus Südsüdwest, „25 VII 21“, seitenverkehrt, Busch-Reisinger Museum, BR63.1896.

Unten: Grobe Natur-Notiz „Buttstedt“ aus Südwest, undatiert, seitenverkehrt, Busch-Reisinger Museum, BR63.4124.

Danksagung

Zunächst danke ich meiner lieben Frau MARIANNE WIRTH dafür, dass sie mich zu Beginn der Niederschrift Anfang des Jahres 2020 davon abgebracht hat, diese Studie auf Englisch zu schreiben: Zwar hatte ich seit 1994 alle meine Publikationen auf Englisch verfasst, aber das Thema eignet sich bereits von der Quellenlage her weit besser für die deutsche Sprache, zumindest für eine erste Version.

Des Weiteren danke ich meiner lieben Tochter ARIANA WIRTH, die auf meinen FEININGER-Exkursionen in den letzten fünf Jahren immer ein treuer und lieber Begleiter und ein toller Kamerad war, obwohl sie doch ihren Papa viel zu oft mit den seligen Herren Bernays, Feininger und Hilbert teilen musste.

Für ihre große Unterstützung danke ich WOLFGANG BÜCHE (der wohl zu jedem Satz aus FEININGERS Briefen sofort das Datum weiß) und SIBYLLE UNVERZAGT (meinem Stecken und Stab) von ganzem Herzen.

Für ihre sehr freundliche und engagierte, absolut vorbildlich zu nennende Unterstützung danke ich der Houghton Library, Cambridge (MA), dem Philadelphia Museum of Art, Philadelphia (PA), und der Feininger-Galerie, Quedlinburg.

Für die wunderbaren Ausstellungen von Feininger-Werken, die mich immer wieder auf das Äußerste begeistert haben, muss ich ebenfalls sehr dankbar sein; insbesondere dem leider inzwischen verstorbenen ROLAND MÄRZ für seine absolut großartige Ausstellung von 1998 in Berlin und München, wohin ich einst mit etlichen Freunden nur zu diesem Zweck von weither angereist bin.

Für ihre wunderbaren Schriften über FEININGER, die mich wesentlich motiviert haben, danke ich den Feininger-Experten – ganz besonders WOLFGANG BÜCHE, MARTIN FAASS, LUX FEININGER und ULRICH LUCKHARDT.

Am meisten zu Dank verpflichtet bin ich aber BÄRBEL HEBESTREIT vom Förderkreis „Krebs–Fasch und Kirche Buttstedt“ e.V., ohne deren Expertise zur Geschichte von Buttstedt und deren Mithilfe in Form von alten Bild-Postkarten und ihren eigenen Photographien von Buttstedt ich meine These zur Gleichheit des Urmotivs der Gelben Dorfkirche mit der Stadtkirche St.Nikolai von Buttstedt zwar entwickeln, aber nicht hätte verifizieren können.