

**Zeitschrift:** Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich  
**Herausgeber:** Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich  
**Band:** 9-10 (2002-2003)

**Artikel:** "Klarster Kristalliker" : Lyonel Feiningers Bilder als Ausdruck mystischen Weltgefühls  
**Autor:** Plaschy, Karin  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-720151>

#### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 23.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

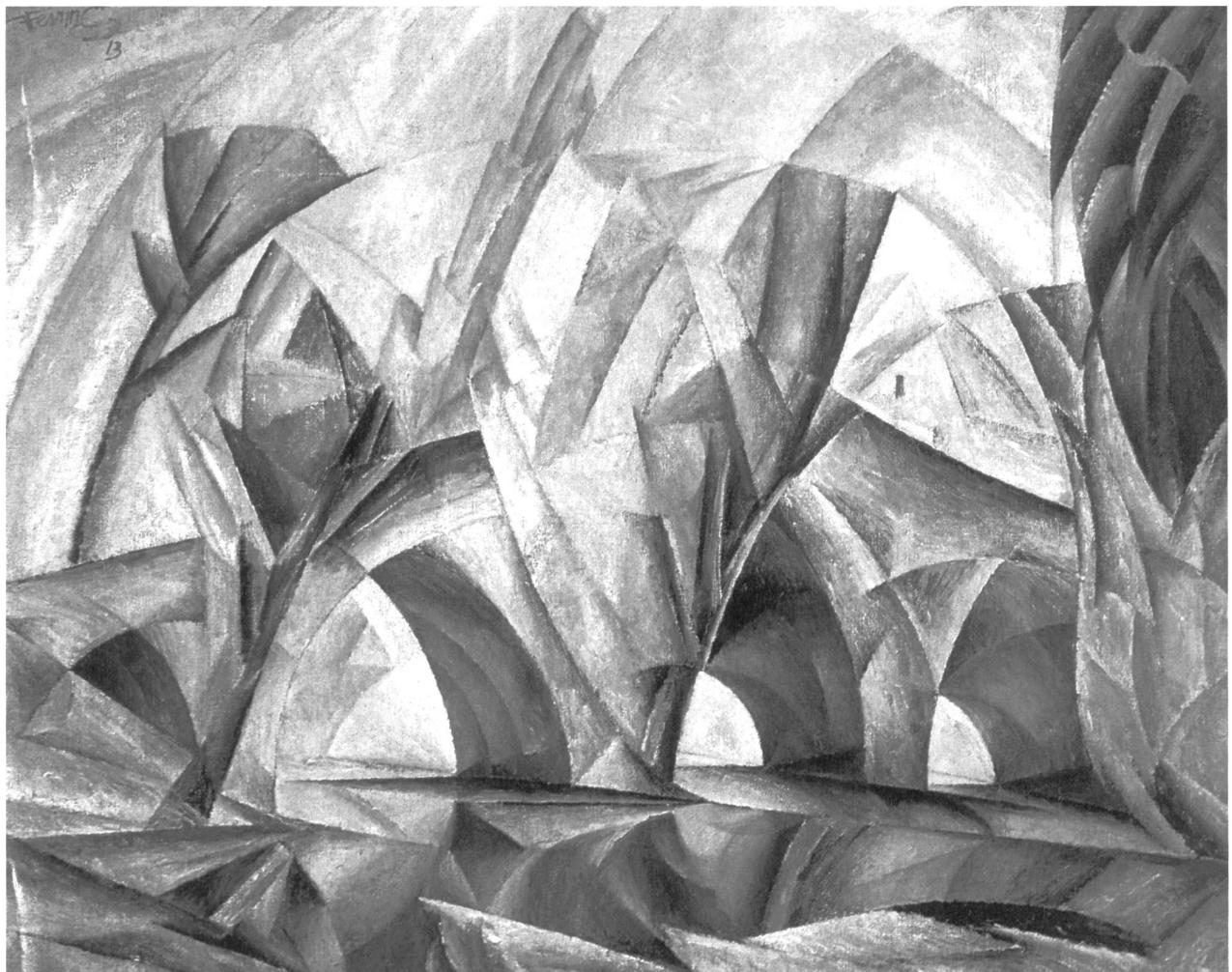


Abb. I: Lyonel Feininger, »Brücke I«, 1913, Öl auf Leinwand, 80 x 100,3 cm, St. Louis, Washington University Gallery of Art.

## »Klarster Kristalliker« – Lyonel Feiningers Bilder als Ausdruck mystischen Weltgefühls

Adolf Behne zählte in seinem Buch »Die Wiederkehr der Kunst« (1919) Lyonel Feininger zu den Hoffnungsträgern der neuen Kunst, da dessen kubistische Werke vom »geheimen Drang zu einer letzten Einheit«<sup>2</sup> durchdrungen seien. Obwohl Behne betonte, diese Einheit sei nicht an »irgendwelchen Äußerlichkeiten«<sup>3</sup> zu erkennen, wird im Laufe der Lektüre deutlich, dass er die geometrische Fragmentierung der – von ihm kubistisch aufgefassten – Bildfläche als Ausdruck der »letzten Einheit« und damit des Gotischen interpretierte. Bereits 1914 erklärte er, dass durch die »geometriähnlichen« Formen der kubistischen Malerei »die Kristallisation des Ausdrucks« erst möglich werde.<sup>4</sup> Den Anstoß für diese Sichtweise gab wahrscheinlich Wilhelm Worringer: »Die Basis, auf der sich der gotische Formwillen entwickelt, ist der geometrische Stil, [...]«<sup>5</sup>.

### Expressionistischer Kubismus

Feininger selbst, der sich nur selten zu seinem Werk äusserte und keine kunsttheoretischen Schriften verfasste, stand in einem ambivalenten Verhältnis zum Kubismus. In einem Brief an seine Frau 1913 wehrte er sich vehement dagegen, als Kubist bezeichnet zu werden<sup>6</sup> und schlug im selben Jahr einem Freund vor, seinen Stil doch lieber mit »Prisma-ismus [sic!]«<sup>7</sup> zu umschreiben. Trotzdem attestierte er dem Kubismus einen gewissen – rein formalen – Einfluss auf seine Malerei. Dieser habe ihm nämlich die Ausdrucksmittel geliefert und den »Richtweg«<sup>8</sup> zur Form gewiesen. Für Feininger besass wahre Kunst einen geistigen Gehalt, der den Zugang zu tieferen Erkenntnissen eröffnete. Den französischen »Nur-Kubisten« warf er vor, dass sich in ihren Werken keine »verklärte Form oder gar Weltanschauung« offenbare.<sup>9</sup> Im »Bekenntnis zum Expressionismus«<sup>10</sup> verkündete er 1917 öffentlich, welchem Ideal er sich verpflichtet fühlte. Die »Anregung zur Gestalt«<sup>11</sup> komme von innen. Das Bild sei somit immer Ausdruck eines Seelenzustandes, den der Künstler in die gültige Form übersetzen müsse: »[...] 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.«<sup>12</sup> Feininger knüpfte damit an die Vorstellungen von der modernen Kunst an, wie sie Behne 1914 in »Deutsche Expressionisten« proklamiert hatte: »Expressionismus bezeichnet das Ziel. Die moderne Kunst will eine Kunst des Ausdruckes sein. Kubismus bedeutet die Sprache, deren sich viele Expressionisten, nicht alle, bedienen.«<sup>13</sup> Auch andere zeitgenössische Kunstkritiker haben Feiningers Werk formal als kubistisch, vom Wesen her jedoch als expressionistisch begriffen. So charakterisierte zum Beispiel Ludwig Coellen 1919 Feiningers Kubismus als in den »expressionistischen Stilbestimmungen«<sup>14</sup> ruhend. Diese spezifische Rezeption seiner Malerei war Feininger sicherlich vertraut und er schien zu billigen, in diesem Sinne als Kubist betitelt zu werden. 1919 schwärmte er in einem Brief an einen Jugendfreund von seiner endlich erfolgreichen Künstlerkarriere und berichtete nun mit Stolz: »The Papers – well, I can send you lots of stuff – call me the first (or ›leading‹) Cubist in Germany!«<sup>15</sup>

In Feiningers Malerei lässt sich seit 1912 die Auseinandersetzung mit dem Kubismus klar nachweisen.<sup>16</sup> Von Anfang an entwickelte er jedoch eine ganz eigene Behandlung der kubistischen Bildsprache, die mit dem analytischen Kubismus nichts gemeinsam hatte. Im Gegensatz zu dessen dekonstruktivistischen Tendenzen strebte Feininger nach einer Synthese von Farben und Formen. Sein Ziel war es, eine »Verknüpfung der Bildeinheiten zu einem harmonischen, durch farbliche Übergänge und lineare Bezüge bestimmten Ganzen«<sup>17</sup> zu schaffen. Indem er durchsichtige Flächen und prismatische Formen übereinander legte, gestaltete er den Bildgegenstand und erzeugte räumliche Tiefe. Die »geometrische und messerscharfe Präzision«<sup>18</sup> liess das Bildgefüge wie ein architektonisches Konstrukt erscheinen. Und genau darin verbarg sich nach Ansicht der Zeitgenossen die »geheime Gotik«, die Bruno Taut 1914 in »Der Sturm« für seine Zwecke als »geheime Architektur« umschrieb, welche die »synthetischen und abstrakten« Werke der Malerei und Plastik zusammenhalte wie zur Zeit der Gotik.<sup>19</sup>

Das Bild »Brücke I« von 1913 (Abb. 1) veranschaulicht Feiningers Arbeitsweise. Es wirkt wie ein leuchtender Kristall. Brücke, Haus, Fluss, Bäume und Himmel sind zu einem einheitlichen Formgefüge aus Kreissegmenten und Geraden erstarrt. Organisches wurde in Kristallines oder Architektonisches verwandelt. Paul Westheim beschreibt 1919 in seiner Publikation »Die Welt als Vorstellung« diese Brücke: »[...] die aus lauter schwingenden, leicht strebenden Kreissegmenten sich fügt. In den Brückenbogen kreuzen und treffen sich diese Streben wie Rippen am gotischen Gewölbe.«<sup>20</sup> Nicht nur die Brückenbogen erinnern eindeutig an gotische Gewölbe, das ganze Bildgefüge ist aus Spitzbogen aufgebaut. Die »Brücke I« erscheint wie eine Spiegelung der damaligen Ideen von der Verbindung zwischen Architektonik, Gotik und Kristall.

### Gläsernes Gequader

Neben Feiningers architektonischem Kompositionsverfahren wird auch die »gläserne Stofflichkeit«<sup>21</sup> seiner Gemälde von den zeitgenössischen Interpreten als Ausdruck des »gotischen Geistes« gewertet. Wilhelm Worringer leistete einer solchen Deutungsweise Vorschub, indem er behauptete, der Ausdruck des Geistigen werde in der gotischen Architektur durch die »vollständige Entmaterialisation des Steins«<sup>22</sup> vermittelt. Auch nach Karl Schefflers Meinung strebte »der Gotiker« danach, »jedes Material zu entmaterialisieren«.<sup>23</sup>

Wie zahlreiche seiner nach 1913 entstandenen Bilder belegen, hatte für Feininger dieser Zusammenhang zwischen der Entmaterialisierung eines Gegenstandes und seiner Entrückung in eine geistige Dimension Gültigkeit. Sein Ziel war es, in seinen Bildern »das Stadium der Verklärung zu erreichen«,<sup>24</sup> indem er die dargestellten Dinge in transparente Flächen und kristalline Formen aufsplitterte. Dieser Prozess der Umgestaltung von Wirklichkeit wurde als Vergeistigung von Materie verstanden. So schrieb Paul Westheim über den Künstler: »Indem er ihnen [den Dingen] seinen Geist aufzwingt, hebt er sie heraus aus ihrer Materialität und stattet sie mit Form aus.«<sup>25</sup>

Die Zeitgenossen umschrieben diesen Vorgang mit der Metapher der Kristallisierung, eine Vorstellung, die Feininger selbst teilte: »Das Gesehene muss innerlich umgeformt und crystallisiert werden.«<sup>26</sup> Paul Westheim stellte 1917 in einem Artikel im »Kunstblatt« Feiningers schöpferische Tätigkeit sogar als chemischen Prozess dar: »Irgendwie kommt diese Masse von Stofflichkeit in dem Künstler nun in Fluss, es beginnt ein Ausscheiden, ein Auflösen, ein Entklären. Man stelle sich eine flüssig gemachte Alaunmasse vor; eine Kleinigkeit: ein Faden, eine Erschütterung genügt, und auf einmal setzen sich Kristalle von vollkommener Geschlossenheit ab.«<sup>27</sup>

Ein bezeichnendes Beispiel für diese Sichtweise ist auch der Artikel von Willi Wolfradt, der 1924 im »Cicerone« erschien. Er schloss sich der Meinung an, dass sich in der kristallinen Struktur von Feiningers Bildern ein visionärer, spiritueller Charakter ausdrücke (Abb. 2). Die kubistische Formensprache sei dabei »kei-

neswegs akademisches Reduzieren oder Abstrahieren, sondern Überführung des [...] Geläufigen in eine Sphäre von Traum und Unergründlichkeit.«<sup>28</sup> Es komme zu einer »Entmaterialisierung und Verklärung des Festen durch eine gleichsam es durchfilternde Unendlichkeit.«<sup>29</sup> Deshalb sei Feininger »Gotiker und Romantiker von Grund seines Wesens auf«.<sup>30</sup> Mit überschwänglichen Worten lobte er dessen Kunst: »Gläsernes Gequader skandiert einen Sphärendom von orphischer Erhabenheit.«<sup>31</sup>

Die zeitgenössische Kunstkritik wertete offensichtlich die kristalline Transparenz der Bilder Feiningers als Ausdruck von Transzendenz und damit des »gotischen Geistes«.<sup>32</sup> Noch 1959 sieht Hans Hess darin die Verwandtschaft zwischen gotischer Kunst und Feiningers Werk und berichtet, dass Wilhelm Köhler 1921 im Weimarer Museum eine Ausstellung veranstaltete, in der Arbeiten von Feininger und Klee zusammen mit gotischen Bildern gehängt wurden.<sup>33</sup>

In den Jahren von 1913 bis 1930 kann man – vielleicht eine Reaktion auf die einschlägigen Interpretationen – eine Zunahme der Leuchtkraft und Durchsichtigkeit der Bilder feststellen. Eindrücklich lässt sich das an der Serie »Gelmeroda« verfolgen.<sup>34</sup> Im Gemälde »Gelmeroda XII« von 1929 (Abb. 3) kommt es zu einer weitgehenden Entmaterialisierung des Motivs. Das Bild ist aus diaphanen Farbschichten aufgebaut, die durch Überschneidungen erst den Bildgegenstand schaffen und ihn damit in eine Sphäre des Irrealen, in eine »gläserne Wirklichkeit«<sup>35</sup> überführen. Die Kirche von Gelmeroda scheint aus Glasscheiben zusammengefügt und ist von Licht durchdrungen. Dies weckt Erinnerungen an mittelalterliche Kathedralen, deren Wände sich in farbigen Fenstern auflösen. Das hereinströmende Licht taucht den Raum in eine Atmosphäre von Spiritualität und Transzendenz. Diese Stimmung beschwört Feininger durch die kristalline Hülle der Kirche.

### Der Mystiker

In Feiningers Werk nehmen die Darstellungen von Kirchen eine zentrale Position ein. Die Kathedrale gilt seit der Romantik als Inbegriff der Gotik. Worringer sprach in Zusammenhang mit der gotischen Kathedrale vom »versteinerten Transzendentismus«.<sup>36</sup> Die Betonung der Vertikalen durch den Turm deutete er als Ausdruck hochstrebender geistiger Kräfte: »Wie eine apoteosenhafte Verklärung des gotischen Transzendentismus, so schliesst die Turmpartie den ganzen Bau ab.«<sup>37</sup> Auch für Feininger verkörpern die himmelwärts strebenden Türme der Kirchen die Sehnsucht nach geistigen Sphären: »Es giebt [sic] Kirchtürme in gottverlassenen Nestern, die mir das Mystischste sind, was ich von sogenannten Kulturmenschen kenne!«<sup>38</sup>

Für Worringer wie für Scheffler bestand ein enger Zusammenhang zwischen Mystik und Gotik.<sup>39</sup> Dementsprechend wurde Feininger von den Zeitgenossen nicht nur als Gotiker, sondern ebenso als Mystiker bezeichnet. Für Wolfradt offenbarte sich in



Abb. 2: Lyonel Feininger, »Brücke V«, 1919, Öl auf Leinwand, 80 x 100 cm, Philadelphia, Museum of Art.

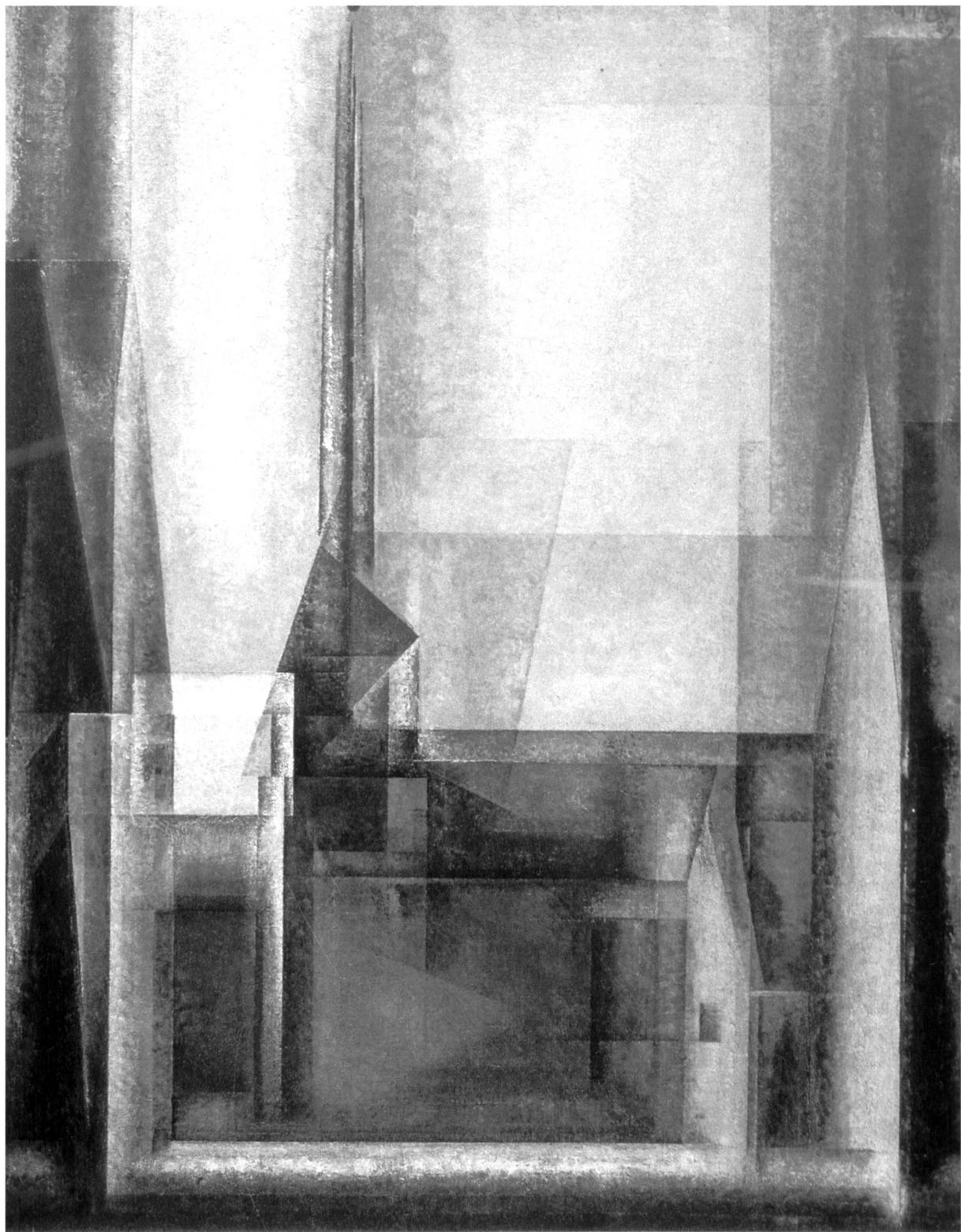


Abb. 3: Lyonel Feininger, »Gelmeroda XII«, 1929, Öl auf Leinwand, 100 x 80 cm, Rhode Island, Museum of Art, Rhode Island School of Design.

Feiningers Bildern ein »mystisches Weltgefühl«<sup>40</sup>, welches auch die Gotik bestimmt habe. Lothar Schreyer schwärmte noch 1957, Feininger habe »aus dem Geist der christlichen Mystik« gelebt und meinte in seinem Werk die »Rhythmen der Gotik« zu verspüren.<sup>41</sup> Behne sprach 1914 dem kubistischen Expressionismus »einen mystischen Grundzug«<sup>42</sup> zu. Besonders Feiningers Kirchenbilder waren prädestiniert für die Projektionen der zeitgenössischen Interpreten. Die kristalline Transparenz wurde mit gotischen Glasfenstern und der Mystik assoziiert. Das architektonische Bildgefüge spiegelte das »kosmische Weltgefühl«, »das Gefühl für den innersten Zusammenhang der Dinge«,<sup>43</sup> welches gemäss Behne bereits die Gotik auszeichnete hatte.

### **Gotische Malerei als Inspirationsquelle**

In der 1917 in der Zeitschrift »Der Sturm« erschienenen Zwiesprache mit dem Dichter Adolf Knoblauch erklärte Feininger selbst, dass er sich mit der mittelalterlichen Kunst innerlich verbunden fühle. Die Auseinandersetzung mit ihr förderte seinen Schaffensdrang und inspirierte ihn: »Hauptsächlich verdanke ich dieses Glück dem Besuch, nach fast zwei Jahren, wieder bei den alten Kölner und schwäbischen Meistern und den herrlichen van Eyck, Breughel, Lukas Kranach dem Älteren. Wie unübertrefflich und für alle Zeiten steht diese Malerei da! [...] Dieses Glück ist mir nicht über Nacht gekommen – es steckt seit Urzeiten tief in mir verborgen, immer ersehnt und erstrebt und immer von neuem überwuchert durch unser neuzeitliches ›Milieu‹ – aber letzten Endes doch fassbar, [...].«<sup>44</sup>

Die mittelalterlichen Kunstwerke stellten für Feininger das Ideal einer zeitlosen und geistigen Kunst dar, da sie die »Vollendung von Absicht und Form«<sup>45</sup> verkörperten. Mit seinen eigenen Gemälden, die er selbst als »andächtige, tiefreligiös empfundene Werke«<sup>46</sup> bezeichnete, strebte er nach diesem Ziel. Feininger erklärte explizit die spätgotische Malerei zu seinem Vorbild. Die Kathedralgotik mit ihren farbigen Glasfenstern hingegen, die in Feiningers Bildern als Assoziation heraufbeschworen wird, bleibt in den Selbstäusserungen des Künstlers unerwähnt. Waren womöglich die formalen Anleihen zu deutlich, um offen diskutiert zu werden?

Für die Künstlergeneration des Ersten Weltkrieges lag die Verbindung zwischen der zeitgenössischen Kunst und der Gotik in einem vergleichbaren »Weltgefühl«, wie Paul Erich Küppers 1917 im »Kunstblatt« formulierte: »Und sicherlich, eine tiefe Gleichstimmtheit der Seelen verbindet diese neue Zeit des Geistes mit der gewaltigen Epoche der Kathedralen.«<sup>47</sup> Auch Feininger vertrat noch 1946 seinem Sohn gegenüber die Meinung, moderne Kunst sei mit »der Kunst des 13. und 14. Jahrhunderts verwandt«.<sup>48</sup>

Der kristalline Charakter von Feiningers Bildern, der einerseits durch den »kubistischen« Bildaufbau, andererseits durch die gläserne Transparenz der Farben zustande kam, wurde als Ausdruck des »gotischen Geistes« gewertet. Im Begriff der Kristallisation, der

immer wieder in Beschreibungen seiner Gemälde auftaucht, fand sich eine Metapher für den Abstraktionsvorgang, der mit einem chemisch-physikalischen Prozess verglichen und ins Mystische überhöht wurde. Die bis 1930 stattfindende, zunehmende Entmaterialisierung des Bildgegenstandes lässt vielleicht darauf schliessen, dass Feininger diesen Interpretationen nicht nur zustimmte, sondern sie in sein Werk einfließen liess.

- 1 Feininger wird vom Dichter Theodor Däubler 1919 so bezeichnet; zitiert nach: Deuchler, Florens, *Lyonel Feininger. Sein Weg zum Bauhausmeister*, Bonn 1996, S. 192.
- 2 Behne, Adolf, *Die Wiederkehr der Kunst*, Leipzig 1919, S. 24.
- 3 Ebd., S. 24.
- 4 Behne, Adolf, *Deutsche Expressionisten. Vortrag zur Eröffnung der neuen Sturm-Ausstellung*, in: Der Sturm 17/18, 1914, Dezemberheft 1/2, S. 114–115.
- 5 Worringer, Wilhelm, *Formprobleme der Gotik*, München 1911, S. 28.
- 6 Er nannte dort die Kubisten: die »verfemten Kubisten, (zu denen ich, bitte, nicht gerechnet werden will, übrigens!)«. Feininger, Brief an Julia Feininger, 20. Sept. 1913; zitiert nach: Faass, Martin, *Lyonel Feininger und der Kubismus*, (Europäische Hochschulschriften. Kunstgeschichte 336), Frankfurt a. M./Berlin/Bern/NewYork/Paris/Wien 1999, S. 56.
- 7 Feininger, Brief an Albert V. Churchill, 13. März 1913; zitiert nach: Deuchler 1996 (wie Anm. 1), S. 138.
- 8 »... in Paris, ging mir ein 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!« Feininger, Brief an Alfred Kubin, 28. Sept. 1916; zitiert nach: Faass 1999 (wie Anm. 6), S. 42–43.
- 9 Siehe dazu Feininger, Brief an Alfred Kubin, 1. Dez. 1913; zitiert nach: Faass 1999 (wie Anm. 6), S. 57–58. In einem Brief an einen anderen Freund nannte er die gering geschätzten Kubisten beim Namen: Picasso, Friesz, Delaunay und Fauconnier. Feininger, Brief an Alfred V. Churchill, 13. März 1913; siehe Faass 1999 (wie Anm. 6), S. 41.
- 10 Feininger, Lyonel, *Bekenntnis zum Expressionismus*, 1917, in: Schreyer, Lothar, Lyonel Feininger. Dokumente und Visionen, München 1957, S. 18–20.
- 11 Ebd., S. 19.
- 12 Ebd., S. 19.
- 13 Behne 1914 (wie Anm. 4), S. 115.
- 14 Coellen, Ludwig, *Lyonel Feininger*, in: Das Kunstabblatt 3, 1919, S. 130–137, hier S. 136.
- 15 Feininger, Brief an Fred Werner, 15. Sept. 1919; zitiert nach: Deuchler 1996 (wie Anm. 1), S. 209.
- 16 Siehe dazu Faass 1999 (wie Anm. 6), S. 35–62.
- 17 Ebd., S. 83.
- 18 Deuchler 1996 (wie Anm. 1), S. 143.
- 19 Taut, Bruno, *Eine Notwendigkeit*, in: Der Sturm 4, 1914, S. 174–175, hier S. 174.
- 20 Westheim, Paul, *Die Welt als Vorstellung. Ein Weg zur Kunstanschauung*, Berlin 1919, S. 23.
- 21 Deuchler 1996 (wie Anm. 1), S. 143.
- 22 Worringer 1911 (wie Anm. 5), S. 35.
- 23 Scheffler, Karl, *Der Geist der Gotik*, Leipzig 1921 (Erstausg. 1917), S. 50.
- 24 Feininger; zitiert nach: Schreyer 1957 (wie Anm. 10), S. 43. Schreyer gibt leider keine genauen Nachweise für die Zitate. Er weist nur darauf hin, dass alle aus Briefen stammen, die von Julia Feininger ausgewählt wurden. Siehe ebd., S. 65.
- 25 Westheim 1919 (wie Anm. 20), S. 24.
- 26 Feininger, Brief an Julia Feininger, 29. Aug. 1907; zitiert nach: Faass 1999 (wie Anm. 6), S. 43.
- 27 Westheim, Paul, *Lyonel Feininger*, in: Das Kunstabblatt 1, 1917, S. 65–70, hier S. 66.
- 28 Wolfradt, Willi, *Lyonel Feininger*, in: Der Ciccone 16, 1924, S. 163–173, hier S. 167–168.
- 29 Ebd., S. 167.
- 30 Ebd., S. 163. Feininger wird von den Zeitgenossen auch immer wieder als Romantiker bezeichnet. Westheim meinte, er sei »im Grunde seines Wesens ein Romantiker« und heisst ihn »einen Spitzweg des Kubismus«; Westheim 1917 (wie Anm. 27), S. 68–69. Wie Behne sahen aber viele Zeitgenossen die deutschen Romantiker ebenso wie die Expressionisten bzw. Kubisten als Nachfolger der Gotik; siehe u. a. Behne 1919 (wie Anm. 2), S. 37.
- 31 Wolfradt 1924 (wie Anm. 28), S. 164.
- 32 Eine Ausnahme bildete Karl Scheffler. Er überschüttete das Bauhaus und seine Lehrer, insbesondere Feininger, mit harscher Kritik. Diesen schmähte er als »Ein kleines Talent, das so thut als ob [...]. Ein von Moden Abhängiger [...]. Zum Bauhaus meinte er höhnisch: »Die wahre Wiedergeburt sieht anders aus.« Scheffler, Karl, *Glosse*, in: Kunst und Künstler 17, 1919, S. 383–384, hier S. 384.
- 33 Sein Kommentar zu dieser Ausstellung: »Beide Künstler waren erstaunt, wie sehr ihre eigenen Bilder mit den mystischen gotischen Werken im Einklang standen und im Klang harmonierten. Die Ähnlichkeit in der Farbgebung mit den frühen deutschen Meistern ist unverkennbar bei Feininger wie bei Klee. Im unerwarteten Auftauchen leuchtender Stellen aus dunklem Grund – bei Klee wie Glasfenster, bei Feininger wie facettierte Juwelen – entsteht eine innere Leuchtkraft im Bild. Feiningers Wahl der Farbe kann man als ·gotisch· bezeichnen. Seltsame, unirdische fahle gelbe Töne und überirdische blau-grünliche Farben, wie man sie bei Altdorfer und Bosch findet. Die Farben weichen nur um ein Geringes von der Naturfarbe ab, aber gerade mit dieser feinen Abweichung vom Natürlichen versetzen sie das ganze Bild in eine erkennbare, aber entrückte Welt.« Hess, Hans, *Lyonel Feininger*, unveränderter Nachdruck der Originalausgabe 1957, Stuttgart 1991, S. 97–98.
- 34 Die Kirche von Gelmeroda nimmt eine ganz spezielle Stellung in Feiningers Werk ein. Sie hat ihn von 1906 bis zu seinem Lebensende beschäftigt. Aus diesen 50 Jahren sind 10 Gemälde, 15 Holzschnitte und über 80 Zeichnungen erhalten. Siehe dazu Büche, Wolfgang (Hrsg.), *Lyonel Feininger: Gelmeroda. Ein Maler und sein Motiv*, Stuttgart 1995.
- 35 Hess 1991 (wie Anm. 33), S. 114.
- 36 Worringer 1911 (wie Anm. 5), S. 35.
- 37 Ebd., S. 112.
- 38 Feininger, Brief an Alfred Kubin, 15. Juni 1913; zitiert nach: Luckhardt, Ulrich, *Lyonel Feininger*, München 1998, S. 34.
- 39 Siehe Worringer 1911 (wie Anm. 5), S. 108; Scheffler 1921 (wie Anm. 23), S. 59–60.
- 40 Wolfradt 1924 (wie Anm. 28), S. 163.
- 41 Schreyer 1957 (wie Anm. 10), S. 11.
- 42 Behne 1914 (wie Anm. 4), S. 114.
- 43 Ebd., S. 114.
- 44 Feininger, Lyonel/Knoblauch, Adolf, *Zwiesprache*, in: Der Sturm 8, 1917, S. 82–86, hier S. 83. Diese Äusserung Feiningers erinnert an Behnes Auffassung von der zyklischen Wiederkehr der Kunst.

#### Fotonachweis

Büche 1995 (wie Anm. 34), S. 87; 3; Luckhardt 1998 (wie Anm. 38), S. 81, 101; 1, 2.