An abstract painting by Feininger, characterized by horizontal bands of color and textured brushstrokes. The composition is divided into several distinct horizontal sections. The top section is a vibrant green, followed by a dark brown band. Below that is a light green section, then a pinkish-red band, and a dark grey-blue section. The bottom section is a light blue-grey. In the bottom left corner, a small, dark, pointed object, possibly a pencil or brush tip, is visible. The overall style is geometric and expressive, typical of the Bauhaus movement.

feininger
klee
bauhaus

feininger klee bauhaus

01.05.2019
– 18.01.2020

new york dortmund wien

UTERMANN
1853

W&K
WIENERROITHER
KOHLBACHER

inhalt

contents



Die Bauhausmeister auf dem Dach des Bauhauses in Dessau anlässlich der Eröffnung am 4. und 5. Dezember 1926
The Bauhaus Masters on the roof of the Bauhaus in Dessau at its opening on December 4 & 5, 1926

06 **lyonel feiningger**
– vom karikaturisten
zum bauhausmeister

Wolfgang Büche

07 **lyonel feiningger**
–from caricaturist
to bauhaus master

Wolfgang Büche

22 **werke lyonel feiningger**
22 **works by lyonel feiningger**

60 **lyonel feiningger über paul klee**

61 **lyonel feiningger on paul klee**

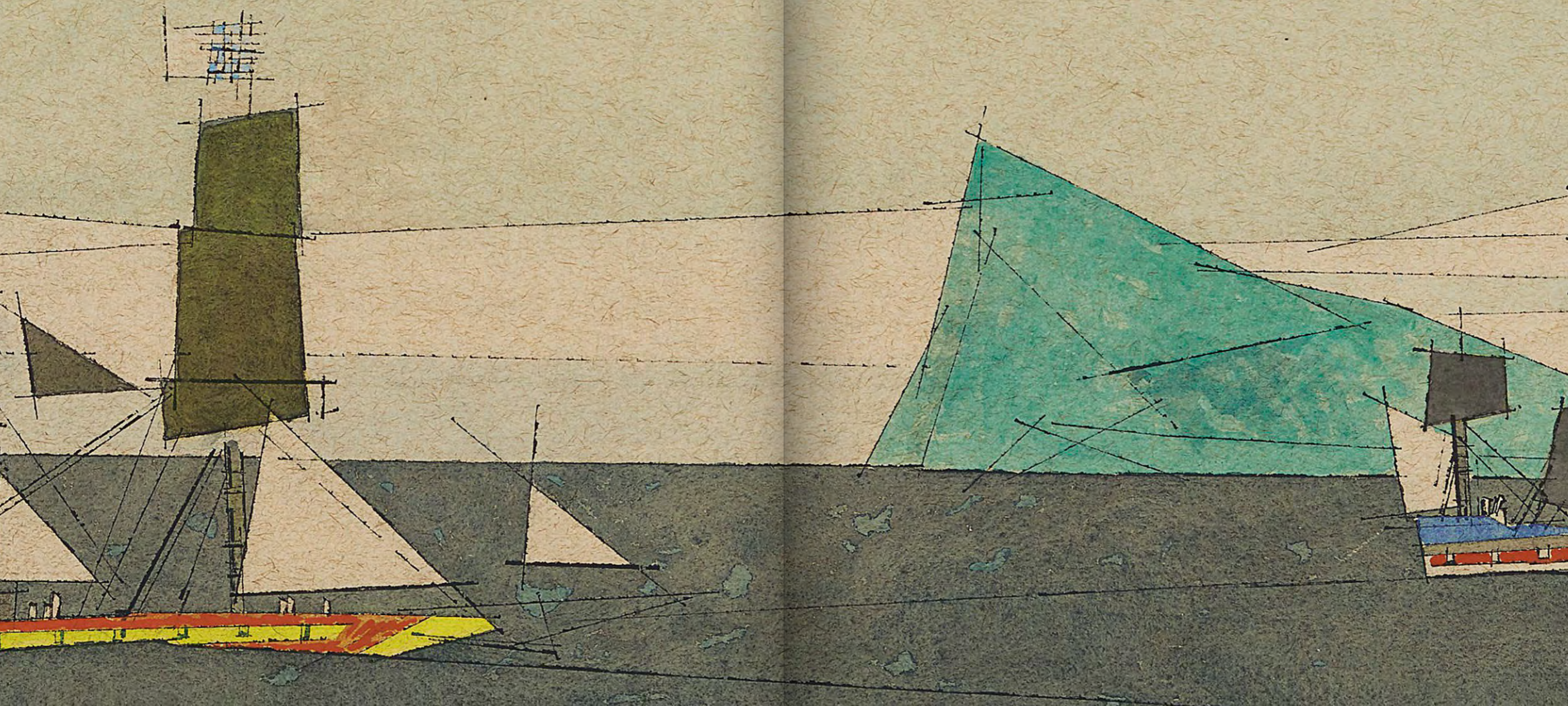
70 **werke paul klee**
70 **works by paul klee**

84 **bioqrafien**
84 **bioqraphies**

92 **ausqestellte werke**
92 **exhibited works**

104 **impressum**
104 **imprint**

lyonel
feiningger



Lyonel feiningeR

– vom karikaturisten zum bauhausmeister

Wolfgang Büche

Als Lyonel Feininger im Mai 1919 als der erstberufene Bauhausmeister im Zug nach Weimar saß, gehörte er in Deutschland bereits zu den arrivierten Malern. Es gab Sammler seiner Werke und Museen begannen sich für sein Schaffen zu interessieren. Mit seiner ersten Einzelausstellung 1917 in der Galerie Der Sturm in Berlin war er endgültig als einer der Protagonisten der Moderne in Deutschland eingeführt.

Etwa zehn Jahre davor, im April 1907, hatte der Künstler in Paris sein erstes Ölbild vollendet. Damals lag bereits über ein Jahrzehnt erfolgreicher Tätigkeit als Karikaturist hinter ihm. Obwohl glücklich, der „Fronarbeit“ dieses Broterwerbes entkommen zu sein, war sich Feininger bewusst, was jenen Jahren für seine spätere künstlerische Tätigkeit zu danken war, wie er selbst in der Rückschau 1924 in einem Brief an Otto Eysler, den Mitherausgeber der *Lustigen Blätter*, bekannte.¹

Den letzten Anstoß, sich der Malerei zuzuwenden, hatte der „Witzblattzeichner“ Feininger durch seine spätere Frau Julia Berg, geborene Lilienfeld, erhalten. Beide waren sich im Jahr 1905 zuerst begegnet. Fortan sollte Julia sein Werk verständnisvoll und einfühlsam begleiten. Durch sie erlangte er nicht nur eine gewisse finanzielle Unabhängigkeit, sie gab ihm auch den nötigen Rückhalt, um die längst ersehnte Hinwendung zur freien künstlerischen Arbeit tatsächlich zu wagen.

Lyonel feiningeR

–from caricaturist to bauhaus master

Wolfgang Büche

When Lyonel Feininger was sitting on the train to Weimar in May 1919 on his way to become one of the first Bauhaus masters appointed to teach at the school, he was already a well-established painter in Germany. There were already a few collectors of his work, and museums were starting to take an interest in him. His first solo exhibition at the Galerie Der Sturm in Berlin in 1917 finally secured his place as one of the protagonists of Modernism in Germany.

Roughly ten years before, in April 1907, the artist completed his first oil painting in Paris. At the time, Feininger already had ten years of a successful career as a caricaturist behind him. And although he was glad to leave the “servitude” of doing caricatures for a living behind him, Feininger was also aware of what this training would provide for his later artistic career, as he himself retrospectively noted in a 1924 letter to Otto Eysler, co-publisher of the satire magazine *Lustige Blätter*.¹

Feininger the “cartoonist” received the last nudge toward becoming a painter from the woman who would later become his wife, Mrs. Julia Berg née Lilienfeld. They first met each other in 1905. From then on, Julia would guide his work with great understanding and sympathy. Through her, he not only acquired a degree of financial independence, but she also gave him the necessary support to actually risk the transition to independent artistic work he had longed for.

¹ Lyonel Feininger an Otto Eysler, Brief vom 19. Januar 1924: „Ich bin weit entfernt davon, die sehr wichtigen Entwicklungsjahre die ich als ‚Witzblattzeichner‘ durchmachte, gering zu halten – im Gegenteil! Sie waren meine einzige Disziplinierung.“ In: Ulrich Luckhardt, *Lyonel Feininger. Die Karikatur und das zeichnerische Frühwerk. Der Weg der Selbstfindung zum unabhängigen Künstler*, mit einem Exkurs zu den Karikaturen von Emil Nolde und George Grosz (Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 10), München 1987, S. 7.

¹ Lyonel Feininger in a letter to Otto Eysler, January 19, 1924: “I’m a long way from underestimating the important formative years I spent drawing ‘cartoons’ —quite the opposite! Those years were my only disciplining.” In: Ulrich Luckhardt, *Lyonel Feininger. Die Karikatur und das zeichnerische Frühwerk. Der Weg der Selbstfindung zum unabhängigen Künstler*, mit einem Exkurs zu den Karikaturen von Emil Nolde und George Grosz (Beiträge zur Kunstwissenschaft, Vol. 10), Munich 1987, p. 7.

Im Jahr 1906 erfuhr das Leben Feiningers eine entscheidende Wendung durch den als „Befreiung“ empfundenen Auftrag, zwei Comic-Serien für die *Chicago Tribune* zu schaffen. Beide, *The Kin-der-Kids* (→ Abb. links oben) und *Wee Willie Winkie's World*, erschienen nur eine kurze Zeitspanne, da Feininger nicht bereit war, nach Chicago zu gehen.

Jedoch erlaubte die aus dieser Verpflichtung resultierende finanzielle Absicherung es Feininger und Julia, im Juli 1906 von Berlin nach Paris übersiedeln. Während dieses zweiten, mit Unterbrechungen bis 1908 dauernden Parisaufenthaltes entstanden nicht nur die ersten Ölgemälde. Lyonel Feininger arbeitete in der Stadt an der Seine wie bereits 1892/93 im Atelier des italienischen Bildhauers Filippo Colarossi, wo man der Ausbildung im schnellen zeichnerischen Erfassen besondere Bedeutung beimaß (→ Abb. rechts oben). Er zeichnete Menschen auf der Straße, Arbeiter bei ihrer Tätigkeit oder den Kreis im Café du Dôme. Dabei galt sein Interesse vor allem spezifischen Haltungen, die wiederum durch perspektivische Verunklärungen hervorgehoben sind, oder Besonderheiten in der Physiognomie. So wuchs eine reiche Materialsammlung für seine figurativen Werke – die „Mummenschanz-Kompositionen“.

Ausgehend von den ersten, noch einer impressionistischen Pinselschrift verpflichteten Werken entwickelte Feininger sehr bald eine eigenständige Bildsprache, in der Figuren, die seine Karikaturen in Erinnerung rufen, eine wesentliche Rolle spielen. Jene grotesken, collageartig zusammengefüigten Fantasien stehen am Beginn von Lyonel Feiningers Weg zur bildnerischen Selbstbestimmung. Er hatte erkannt, dass seine Loslösung von der Karikatur nicht gegen diese, sondern nur mit ihr zu gewinnen war. Die in der Karikatur wurzelnden Typen agieren in Räumen, die der Realität entnommen scheinen – auf dem Kirchplatz von Gelmeroda etwa oder vor dem Aquädukt von Arcueil, in den Straßen von Weimar, Berlin oder Paris sowie am Strand der Ostsee oder auf dem Gelände der Inselbahn auf Usedom (→ Abb. links unten). Maskerade, Biedermeier und Wirklichkeit schaffen in nicht deutbaren Handlungsabläufen eine Zeitlosigkeit, die eine kaum verdeckte Unruhe in ihrer Absonderlichkeit atmet. Bleiben die wie ausgeschnittene Silhouetten wirkenden Figuren in der Fläche verankert, so erarbeitete sich Feininger die Räumlichkeit über die bühnenartigen Szenarien, in denen seine Akteure handeln (→ Abb. rechts unten).

Mit dem bewussten Rückgriff auf Elemente der Karikatur begann sich der angehende Maler aus den Fesseln des Illustrators zu lösen und erwarb in diesen gemalten Grotesken endgültig seine Freiheit als Künstler. Doch dieser Prolog war keine abseitige Episode, Feininger schuf damit seinen ersten, sehr eigenständigen Beitrag im Rahmen der Bemühungen um eine Erneuerung der Kunst im Europa des beginnenden 20. Jahrhunderts. Die Karikatur aber stellte nicht nur seine „einzige Disziplinierung“ auf dem Weg dorthin dar, mit ihr erhielten des Künstlers feiner Humor, sein Hang zum Nonsens und Geschichtenerzählen Gestalt. So kann es nicht verwundern, dass



The Chicago Sunday Tribune, Titelblatt zur Einführung einer Sonderbeilage für Comics vom 29. April 1906 von Lyonel Feininger
The Chicago Sunday Tribune, title page to introduce the special comics supplement from April 29, 1906 by Lyonel Feininger



Lyonel Feininger
Der Bahnwärter, 1910
Tusche und Aquarell auf Büttenpapier
India ink and watercolor on handmade paper
30,5 × 24 cm



Lyonel Feininger
Julia (?) in der Académie Colarossi, 1907
Bleistift auf Papier
Pencil on paper
26,5 × 16 cm



Lyonel Feininger
Dämmerdorf, 1910
Öl auf Leinwand
Oil on canvas
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie
80 × 100 cm

In 1906, Feininger received a commission to produce two series of comics for the *Chicago Tribune*. This would mark a decisive turn in Feininger's life, which he saw as a "liberation." Both *The Kin-der-Kids* (→ fig. opposite, above) and *Wee Willie Winkie's World* would only appear for a short while, as Feininger was not prepared to move to Chicago.

But the financial security provided by this commission enabled Feininger and Julia to move from Berlin to Paris in July 1906. This second stay in Paris—lasting until 1908 with some interruptions—would not only give rise to Feininger's first oil paintings. Feininger now worked in the city on the Seine as he had before at the studio of the Italian sculptor Filippo Colarossi in 1892/93, where his training ascribed a special importance to quickly registering information in drawings (→ fig. above left). He drew people on the street, workers in action, or the scene at Café du Dôme. Here, his interest was in specific postures, which were emphasized by perspectival distortion, or the specifics of individual physiognomies. He thus cultivated a rich collection of raw materials for his figurative works—the so-called "Mummenschanz" compositions.

Out of these early works, whose brushwork was still much indebted to Impressionism, Feininger soon developed his own independent formal language in which figures evocative of his previous caricatures played a central role. These grotesque fantasies were assembled like collages and mark the beginning of Lyonel Feininger's path toward artistic self-determination. He recognized that his efforts to move beyond caricature should not try to deny caricature, but would profit from drawing on it. These figures based on caricatures acted in spaces that seemed to be drawn from reality—the church square of Gelmeroda, or the aqueduct of Arcueil, from the streets of Weimar, Berlin, and Paris, or on the Baltic coast and the island train facility on Usedom (→ fig. opposite, below). Together masquerades, Biedermeier, and reality created timeless scenes full of unintelligible actions that exuded a thinly-veiled sense of unrest in their outlandishness. While the resolutely flat figures seem like cut-out silhouettes, Feininger developed a sense of space through the stage-like scenes in which these figures act (→ fig. below left).

Through a deliberate recourse to certain elements of caricature, the emergent painter began freeing himself from the constraints of illustration and ultimately attained his freedom as an artist through these painted grotesques. This prologue was hardly an isolated episode. Feininger created his first independent pieces amidst the broader efforts to renew the arts in Europe at the beginning of the 20th century. Caricature thus not only represented his "only disciplining" on his path, but also helped the artist develop his fine sense of humor as well as his propensity for nonsense and narrative forms. Thus it comes as no surprise that even after the completion of the "Mummenschanz" period, these beginnings would occasionally resurface again and even remain operative in his "Männekeens" and "Spooks" as well as his later work.

jene Anfänge in seiner Kunst auch nach Abschluss der eigentlichen „Mummenschanz-Periode“ immer wieder aus dem Vergangenen herauf grüßten und in seinen „Männekeens“ und „Spooks“ bis in das Spätwerk hinein wirksam blieben.

Die Jahre 1912/13 markieren den Umbruch zu einem neuen Bildgefüge. Bereits der im Frühjahr 1911 erfolgte Besuch des *Salon des Indépendants* in Paris hatte die folgenschwere Begegnung mit dem Kubismus gebracht. Dort erschlossen sich Feininger Möglichkeiten, die er in der Zukunft konsequent für die eigene stilistische Entwicklung nutzte. Er gelangte jetzt bereits von der kubistischen Aufspaltung hin zur Überlagerung und Durchdringung prismatischer und kristalliner Formen. Gleichzeitig machte sich eine Umkehrung in der Beziehung von Mensch und Architektur beziehungsweise Landschaft bemerkbar. Lag zunächst das Hauptaugenmerk auf der Figur, während der Umgebung eine Kulissenfunktion zugeordnet war, so erscheint nun die Architektur als hauptsächlicher Gegenstand, noch vorhandene Figuren verbleiben in Nebenrollen, um nach und nach fast gänzlich aus den Werken zu verschwinden. In dieser Zeit erreichte Lyonel Feininger zunehmende Sicherheit im Umgang mit den neu gewonnenen Stilmitteln. Seine Bildvorstellungen klärten sich im gleichen Maße, wie es ihm gelang, das Problem der Übertragung des Raumes in die Zweidimensionalität der Leinwand zu bewältigen.

Während des Ersten Weltkrieges, durch den seine Bewegungsfreiheit als amerikanischer Staatsbürger ab 1917 – dem Kriegseintritt der USA – innerhalb Deutschlands stark eingeschränkt war, vervollkommnete Feininger den erreichten Stand, wobei eine größere Monumentalität erlangt wurde (→ *Abb. rechts*). In diesem Sinne überarbeitete er auch 1917 in Vorbereitung seiner ersten Einzelausstellung in Herwarth Waldens Sturm-Galerie zahlreiche frühere Gemälde.

Mit der Berufung an das von Walter Gropius 1919 in Weimar begründete Staatliche Bauhaus setzte eine der glücklichsten und schaffensreichsten Perioden im Leben des Künstlers ein. Er lebte nun inmitten der von ihm so geliebten Motive, die er in den kleinen thüringischen Dörfern fand. Immer wieder suchte er sie nun erneut mit dem Fahrrad oder zu Fuß auf, ausgerüstet mit Stift und Zeichenblock. In Feiningers Malerei machte sich nach den in der Form eher expressiv geprägten Werken der Kriegsjahre eine Klärung und Verfestigung der Bildform bemerkbar, hin zu mehr konstruktiv bestimmten Arbeiten. Daneben ist auch ein Wandel hinsichtlich des Einsatzes des Lichtes feststellbar, das jetzt aus der Tiefe der Farbflächen zu kommen scheint, was zu einer gesteigerten Transzendenz in der Wirkung beiträgt. Das Spiel des Lichtes in den lasierend übereinandergelegten Farbschichten erzeugt eine stärkere Bewegtheit, wodurch wiederum die einzelnen Flächen mehr Eigenständigkeit gewinnen.

The years of 1912 and 1913 mark a decisive transition toward a new image structure. In the spring of 1911, a visit to the *Salon des Indépendants* in Paris would already bring Feininger into contact with Cubism, an encounter that had lasting consequences. There, Feininger discovered possibilities that he would thoroughly exploit for his own stylistic development in the future. He would use the characteristically Cubist sense of fragmentation to arrive at a method of superimposing and interweaving prismatic, crystalline forms. At the same time, one can detect an inversion in the relationship between people and architecture/landscape in his work. While Feininger initially focussed on the figures, with the environment fulfilling a stage-like function, architecture now seemed to be the principal subject, and the figures that remained came to occupy a subsidiary role. Later on, they would increasingly disappear altogether. In this period, Lyonel Feininger would grow more confident in the use of his newly acquired stylistic tools. His image ideas became clearer as he began to solve the problem of how to translate space into the two-dimensional canvas.

As a result of Feininger's American citizenship, his freedom of movement within Germany would be severely restricted from 1917 on—the year when the United States entered World War One. During this period, he perfected a level of achievement that would lend a great sense of monumentality to his work (→ *fig. left*). To this end, he overpainted many of his earlier paintings in 1917 in preparation for his first solo exhibition at Herwarth Walden's Sturm gallery.



Lyonel Feininger
Ober-Grunstedt I, 1920
Aquarell und Tuschkfeder
auf Büttenpapier
Watercolor and India ink drawing
on handmade paper
26,5 × 28,5 cm

When Walter Gropius summoned Feininger to teach at the Staatliche Bauhaus founded in Weimar in 1919, it initiated one of the happiest and most productive periods in the artist's life. He lived near to the motifs he loved so much and would seek them out in the small Thuringian villages. He would repeatedly visit them with his bike or on foot, equipped with a pen and a sketchpad. After the formally expressive wartime works, a new clarity and solidity emerged in Feininger's forms as they became more Constructivist in their design. Parallel to this, one can also detect a shift in the use of light, which now seemed to shine out from the depths of the color fields, lending the images a more transcendental effect. The play of light in the layers of color superimposed in fine glazes produced a stronger sense of motion, while the individual surfaces grew more independent of each other.

Bedeutsam nicht nur hinsichtlich seiner Berufung an das neugegründete Bauhaus in Weimar war Feiningers intensive Beschäftigung mit dem Holzschnitt in den Jahren 1918–20. Folgerichtig übernahm er im März 1921 als Formmeister die Verantwortung für die grafische Druckerei des Bauhauses. Als Meister am Bauhaus entwickelte Feininger keine Gestaltungslehre oder ein Konzept für Grundlagen künstlerischer Arbeit. Er wollte durch sein Beispiel wirken, indem er unter anderem Ausstellungen mit eigenen Werken am Bauhaus veranstaltete. Wichtigstes Anliegen war ihm, die Anlagen der Schüler zu stärken und ihnen selbst den nötigen Freiraum zur Entwicklung einzuräumen. Daneben ist Feiningers Wirken am Bauhaus vor allem als vermittelnde Instanz zu sehen, mit großer Bedeutung für die geistig-künstlerische Atmosphäre der Einrichtung. Er war in dieser Beziehung so wichtig, dass der Meisterrat seine Bedingung – keine Bindung durch Lehrverpflichtung – akzeptierte, um damit Lyonel Feininger zum Umzug von Weimar nach Dessau zu bewegen. Am Ende war er unter allen Meistern derjenige, der der Institution am längsten angehört hatte.

In der Phase der äußersten Konzentration auf den Holzschnitt hatte Feininger für sich wohl mit dem Jahr 1920 alle Fragen zu beantworten vermocht, denn die Jahresproduktion an Drucken reduzierte sich danach erheblich. Für die auffallende Intensität jener drei Jahre muss eine besondere Ursache verantwortlich gewesen sein. Es ist tatsächlich so, dass Feininger im Jahr 1918, nach seiner ersten bedeutenden Schaffensphase, erneut vor einem künstlerischen Entscheidungsprozess stand. Als Mittel zur Klärung wählte er den Holzschnitt. Die Auseinandersetzung mit diesem diente ihm dazu, die Möglichkeiten des Bildermachens zu eruieren, formale Bildstrukturen sowie Bildgesetzmäßigkeiten zu untersuchen. Dabei verhalf ihm das stark an die Fläche gebundene Medium, eine gesteigerte Distanz zur Realität des Bildgegenstandes zu erlangen.

Neben dem formalen Gewinn durch das Holzschneiden erwies sich für Feiningers künstlerische Entwicklung die Entdeckung des Fischerdorfes Deep an der pommerschen Ostseeküste im Jahr 1924 als bedeutsam, das ihm für mehr als zehn Jahre als Sommerrefugium dienen sollte. Bereits 1891 hatte Feininger als junger Mann das erste Mal auf der Insel Rügen gewelt. Von 1908 bis 1912 reiste er in den Sommermonaten in das Ostseebad Heringsdorf auf Usedom (→ *beide Abb.*). Aber in besonderem Maße erschloss sich ihm das Charakteristische des Landstriches, wo Himmel, Meer und Land zusammentreffen, jetzt bei seinen jährlichen, mehrmonatigen Sommeraufenthalten in Deep. Ein neues Raumgefühl brach sich Bahn, gespeist durch das Erleben der Unendlichkeit des Meeres. Die Kompositionen wurden großzügiger und weiter. Wirken die Werke wie aus der vergeistigten Fantasie des Künstlers geboren, so sind sie in äußerster Präzision gebaut und vorgedacht. Darstellungsobjekte und Raum verschmelzen in den Arbeiten zu einer Einheit, die in der stilistischen Gleichbehandlung gründet. Architektur und Landschaft werden in der gleichen Intensität



Lyonel Feininger
Gothen, 1911
Bleistift auf Papier
Pencil on paper
20,6 × 23,9 cm



Lyonel Feininger
Strandszene mit Badenden, 1911
Farbstift und Bleistift auf Papier
Colored pencil and pencil on paper
16 × 20,5 cm

Feininger's intensive engagement with the woodcut technique from 1918–20 was not only significant with respect to his appointment at the newly founded Bauhaus in Weimar. In March 1921, he consequently took over the responsibility for the printmaking department at the Bauhaus as a "Formmeister." As a master at the Bauhaus, Feininger did not develop any specific design instruction or concepts for the foundation of artistic work. He wanted to teach through his own example and thus organized exhibitions with his own work at the Bauhaus. His greatest concern was to improve the students' abilities and grant them the free space necessary for their development. Parallel to this, Feininger's activity at the Bauhaus was largely in his capacity as a mediator and had a significant impact on the institution's artistic and intellectual atmosphere. He was so important in this capacity that the "Meisterrat" committee accepted his condition of not having any obligatory teaching tasks in order to convince him to move with them from Weimar to Dessau. In the end, he was the master who worked with the institution for the longest.

During the phase of extreme concentration on woodcuts, it seems he arrived at a point in 1920 where he was able to answer all of his questions, since his annual production of prints decreased considerably from then on. There must have been a particular cause for the conspicuous intensity of those three years. In fact, it seems to be the case that Feininger found himself before an artistic decision-making process in 1918, after completing his first major production phase. He chose the woodcut as a means of clarification. His engagement with the technique seems to have helped him find out new possibilities for image-making by examining formal image structures and their internal rules. The medium's strong orientation toward surfaces thus helped him develop an increased distance from the reality of the depicted object.

Alongside the formal advantages offered by the woodcut technique, his discovery of the fishing village Deep on the Pomeranian Baltic Coast in 1924 was also significant for his artistic development as it served as his summer refuge for more than ten years. Feininger already had his first stay on the island of Rügen as a young man in 1891. From 1908 to 1912 he would regularly travel to the Ostseebad Heringsdorf on Usedom during the summer months (→ *both fig.*). But the character of regions where the sky, sea, and land converge seemed to confide itself most deeply to him during his annual summer stays in Deep, which lasted for several months. He broke ground to a new sense of space, nourished by his experience of the sea's endlessness. The compositions became more noble and broad. While these works may seem born of the artist's innermost fantasies, they were also planned and constructed with the utmost precision. Here, the objects depicted and their surrounding spaces melt into a unity based on uniform stylistic treatment. Architecture and landscape are dematerialized with the same intensity as the surrounding airspace is materialized, producing an occasional sense of interchangeability between the individual

entmaterialisiert, wie der umgebende Luftraum materialisiert wird, wodurch zwischen den einzelnen Bildteilen Austauschbarkeit entstehen kann. Formen und Farben sind so subtil aufeinander abgestimmt, dass eine absolute Stille in die Gemälde und Aquarelle Einzug hält. Feiningers Ziel ist die „letzte Form“, die Vision, die den Bildgegenstand transparent werden und die Farben klingen lässt (→ *Abb. links oben*).

Nach Feiningers endgültiger Rückkehr in sein Geburtsland im Jahr 1937 folgte dort zunächst eine schwierige Zeit. Fast zwei Jahre benötigte der Künstler, um wieder zur Malerei zurückzufinden. An den Freund vom Mills College in Kalifornien, Gustav Breuer, schrieb er: „Ich habe Ende 1939 wieder mit der Malerei angefangen und mir eine Staffelei gekauft, die sämtlichen Raum in meinem kleinen Schlaf- und Arbeitszimmer einnimmt, und ich habe geduldig begonnen, das wiederaufzubauen, was ich beinahe vergessen hatte, seitdem ich das letzte Mal vor zwei Jahren in Deutschland gemalt habe.“² Zunächst musste sich Feininger einleben, Fühlung gewinnen mit der neuen Umgebung. Die Wohnung in New York war für die künstlerische Arbeit funktional einzurichten – von den großzügigen Ateliersituationen des Meisterhauses in Dessau oder des Torturmes der Moritzburg in Halle konnte er nicht ansatzweise mehr ausgehen. Doch schon die Sommermonate 1938 verbrachten Julia und Lyonel Feininger in einem kleinen Sommerhaus auf dem Lande in Falls Village. In den nächsten Jahren würden sie im Sommer hierher nach Connecticut zurückkommen. Der Künstler versuchte sich eine Normalität aufzubauen, die in den Grundzügen dem aus den deutschen Jahren bekannten Schaffensrhythmus folgte. Ab dem Herbst 1939 entstehen Gemälde, die nicht nur motivisch und kompositorisch den in Deutschland gemalten Werken nah verwandt sind, sondern auch in der Umsetzung Analogien aufweisen.

In Hunderten von Skizzen war sein Erleben der thüringischen Dörfer und der norddeutschen Landschaft für immer festgehalten. Diese Sammlung, von ihm selbst „mein Kapital“ genannt, sollte er zum weit überwiegenden Teil bei seiner Rückkehr in die Vereinigten Staaten mitnehmen. So konnten die Blätter auch für sein Schaffen in den USA weiterhin als Basis dienen (→ *Abb. rechts unten*). Immer wieder berichtete Lyonel Feininger seinem jüngsten Sohn T. Lux Feininger – Maler wie der Vater –, dass er diese Natur-Notizen geordnet und durchgesehen habe und wie großartig das Erinnern war: „I have been collecting since days my customary material in sketches for working this summer. It is a most fascinating occupation, to go over several thousand old ‚Notizen‘ and recall the times in which I made them, and just where and under what circumstances, in the hundred Villages about Weimar



Lyonel Feininger
Rosa Wolke II, 1928
Öl auf Leinwand
Oil on canvas
44 x 78 cm



Lyonel Feininger
Lokomotive: Alte Dampfloek, 1945
Kohle, laviert, auf Papier
Charcoal, washed on paper
24 x 32 cm

elements. The forms and colors are so finely attuned to each other that a sense of absolute calm pervades the paintings and watercolors. Feininger's goal is the “last form,” the vision that allows the depicted object to become transparent and the colors to resonate (→ *fig. opposite*).

A difficult time followed shortly after Feininger permanently returned to his birth country in 1937. The artist needed almost two years to find his way back to painting. He would write to his friend Gustav Breuer from his days at Mills College in California: “I started back painting at the end of 1939 and bought myself an easel, which takes up all the space in my small bedroom-cum-workroom, and I have slowly begun building back up what I have almost forgotten since the last time I painted in Germany two years ago.”² Initially, Feininger needed to settle in and establish a sense of connection with his environment. The apartment in New York only afforded the most functional furnishings for artistic work—he couldn't presume anything vaguely resembling the lavish Meisterhaus in Dessau or the tower of Moritzburg in Halle. Nonetheless, Julia and Lyonel Feininger spent the summer months of 1938 in a small country cottage in Falls Village. In the subsequent years, they would return to Connecticut during the summers. The artist tried to reestablish a normal routine, which essentially resembled his production rhythm known from his years in Germany. From the autumn of 1939 on, Feininger would produce paintings whose motifs and compositions were not only related to the works painted in Germany, but also demonstrated analogies in their execution.

His experience of Thuringian villages and the North German landscape were recorded forever in hundreds of drawings. He is purported to have carried most of this collection, which he himself referred to as “my capital,” with him upon returning to the USA. Thus he was able to continue using these paper works as the basis of his production in the USA (→ *fig. below left*). Lyonel Feininger would repeatedly tell his youngest son, T. Lux Feininger—a painter like his father—about sorting and looking through these nature jottings and how magnificent the memories were: “I have been collecting since days my customary material in sketches for working this summer. It is a most fascinating occupation, to go over several thousand old ‘Notizen’ and recall the times in which I made them, and just where and under what circumstances, in the hundred Villages about Weimar and in Deep. Many are even from Heringsdorf, in those unforgettable years when

² Brief an Gustav Breuer, 12. Juli 1939. Zit. nach Ausst.-Kat. *Lyonel Feininger – Von Gelmeroda nach Manhattan*, Nationalgalerie, Berlin 1998, S. 349.

² Letter to Gustav Breuer, July 12, 1939. Cited in the exhibition catalog *Lyonel Feininger – Von Gelmeroda nach Manhattan*, Nationalgalerie, Berlin 1998, p. 349.

and in Deep. Many are even from Heringsdorf, in those unforgettable years when you boys were still ‚knee-high to a grasshopper‘ and we were all happy together.”³ Dabei war das sentimentale Erinnern nur eine Nebenerscheinung dieser Übung. Das eigentliche Ziel bestand in der Sichtung von Material für die eigene gestalterische Arbeit.

Aber Feininger begann auch erneut seine Umgebung zu zeichnen – er hielt die Weite der Landschaft in Connecticut fest, Viehweiden oder Silos, die dort aufragen wie Burgen. Mit der Skyline von Manhattan wie jener von San Francisco⁴ setzte eine künstlerische Auseinandersetzung ein. Selbstverständlich durchstreifte er dort auch Hafenanlagen mit dem Skizzenblock und bannte immer wieder Segelschiffe, Dampfer oder auch Schlepper auf das Papier (→ *Abb. links oben*). Wir finden Darstellungen des Meeres mit Wolken, die über die Schiffe hinwegziehen, die sich kaum von den in Deutschland geschaffenen Arbeiten gleicher Thematik unterscheiden (→ *Abb. rechts oben*).

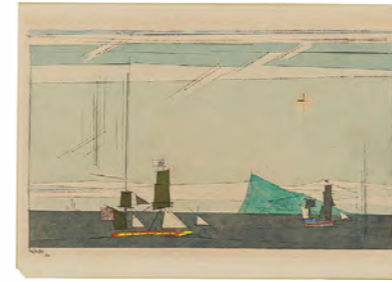
Zeigten die ersten „amerikanischen“ Bilder Vertrautes, so hatte sich doch die Bildsprache geändert. Das Prismatische verlor an Bedeutung und die Linie kehrte als wesentliches, bildkonstituierendes Element in die Arbeiten zurück. Lässt sich innerhalb der Anfangszeit Feiningers in Amerika eine Vielzahl unterschiedlicher Ansatzpunkte für seine Malerei feststellen, so erfolgte um die Mitte der 1940er Jahre eine Hinwendung zu größerer grafischer Strenge. Die Linie übernahm im Rahmen des Bildaufbaus mehr und mehr die Rolle der ehemals transparenten Farbflächen (→ *Abb. links unten*). Sie gewann dadurch an Präsenz sowie eine größere Freiheit. Diese erhielt aber gleichzeitig auch die Farbe, die jetzt weniger formkonstituierend denn raumbildend eingesetzt wurde oder einen atmosphärischen Grundgehalt angibt. Um der einheitlichen Wirkung willen erfolgte die Reduzierung des Kolorits auf einen stimmigen Gesamtklang hin, was in Einzelfällen bis nah an die Monochromie führen konnte. Diese von der Farbe kammermusikalisch orchestrierte Stimmung gibt die Bühne für das Spiel der Linien ab. Doch im Vergleich zur kalligrafischen Schrift des Freundes Mark Tobey haben die linearen Grundstrukturen, trotz aller Vergeistigung im Sinne Paul Klees, im Werk Feiningers ein anderes, sehr reales Herkommen. Mit zunehmender Vereinheitlichung des Kolorits verschwanden die durchlichteten Flächen, von denen jedoch hier und dort deren Begrenzungen oder prägnante Kanten stehen blieben. Diese durchliefen eine Wandlung zur eigenständigen Linie und bildeten somit das Koordinatensystem für jenes, das Bildmotiv umschreibende Liniennetz. Deutlich wird diese Herkunft durch den direkten Vergleich mit früheren kompositorischen Varianten ein und desselben Bildgegenstandes. So finden die linearen Bilder des Spätwerkes im wahrsten Sinne des Wortes ihre feste Verankerung im Bildkosmos des Künstlers. Erscheint uns das Spiel der Linien auch leicht und wie zufällig hingeworfen, so steht dahinter ein strenges Kalkül.



Lyonel Feininger
The Landing Place, 1940
Aquarell und Tusche auf Papier
Watercolor and India ink on paper
31,7 x 48 cm



Lyonel Feininger
Fabrik bei Nacht, 1952
Öl auf Leinwand
Oil on canvas
45,7 x 55,9 cm



Lyonel Feininger
Two Sailing Ships and Iceberg, 1942
Gouache, Aquarell und Tuschfeder
auf Papier
Gouache, watercolor, and
India ink drawing on paper
55,1 x 77,3 cm

you boys were still ‘knee-high to a grasshopper’ and we were all happy together.”³ However, these sentimental memories were only a byproduct of this exercise. The actual goal was sifting through this material to help him make his work.

Feininger also began drawing his environment again—he recorded Connecticut’s vast landscapes, grazing animals or silos that towered upward like castles. A new artistic engagement would emerge with the skylines of Manhattan and San Francisco⁴. And of course, he also wandered around the harbor facilities there with his sketch pad, spellbinding sailboats, steamers, and tugboats to his pages (→ *fig. opposite, above*). We find depictions of the sea with clouds blowing past the boats. The themes of these images hardly differed from similar ones made in Germany (→ *fig. left*).

Though the subjects of the first “American” paintings were familiar, the formal language had changed. The prismatic aspects became less important, and line returned to the works as an essential, constitutive element. One can identify a variety of approaches to painting at the beginning of Feininger’s time in America. During the mid-1940s there was thus a turn toward a more graphic stringency. Within the images’ construction, lines increasingly took over the role of the earlier transparent fields (→ *fig. opposite, below*). They thus acquired more presence as well as greater freedom. This likewise applied to the use of color, which now served less to model forms and more to create space or an atmospheric foundation. In order to create a more unified effect, he would reduce the palette to more harmonious tones, which in some cases even bordered on monochromes. This atmosphere was orchestrated like chamber music by the colors and set the stage for the play of lines. But in comparison to the calligraphic lettering of his friend Mark Tobey, the fundamental linear structures in Feininger’s works have a different origin in the real world, despite all their dreaminess evocative of Paul Klee. As the palette became increasingly unified, the seemingly backlit surfaces began to disappear, though some of their boundaries and significant edges remained here and there. These surfaces underwent a transformation into distinct lines, thus building a coordinate system for the network of lines that rewrote the image motif. This origin becomes clear when one compares early compositional variants for the same motifs. Thus the late linear images are securely anchored, in the most literal sense, in the artist’s cosmos of images. And though the play of lines may seem light, almost incidentally cast in place, it is undergirded by a rigorous calculus. It can be verified that Feininger’s work in America was not only inseparable from his artistic development in Europe in terms of the chosen motifs, but also in terms of style.

³ Lyonel Feininger an T. Lux Feininger, Brief aus dem April 1954, im Besitz des Adressaten.

⁴ Feiningers hatten kurzzeitig erwogen, sich in San Francisco niederzulassen.

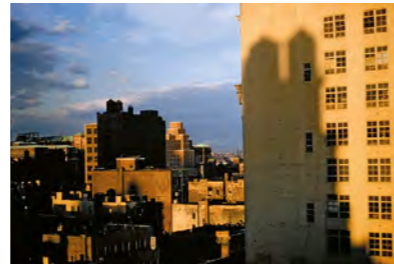
³ Letter from Lyonel Feininger to T. Lux Feininger, April 1954, from the recipient’s collection.

⁴ The Feiningers briefly considered living in San Francisco.

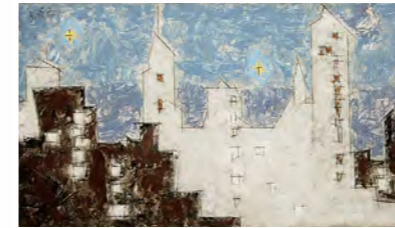
Es lässt sich konstatieren, dass Feiningers in Amerika geschaffenes Werk nicht nur motivisch, sondern auch stilistisch untrennbar mit dem eigenen künstlerischen Werdegang in Europa verbunden ist.

Eigentlich lässt sich nur ein neues Motiv in der Bedeutung neben die aus Europa bekannten stellen – die Straßenschluchten von Manhattan. Obwohl auch dieses Thema der steil aufstrebenden Häuserfassaden schon in den Bildern Pariser Häuser vorformuliert worden war, erscheint es jetzt in der gesteigerten Kongruenz von Inhalt und Form auf einer neuen Stufe. Hatten früher die unscheinbaren Dorfkirchen eine Transformation zur Kathedrale erfahren, wurde jetzt die Materialität der gewaltigen Wolkenkratzer – Wahrzeichen des modernen Amerikas – in der Transzendenz aufgelöst. Diesen Vorgang beförderte Feiningers Beschäftigung mit der Fotografie. Die dynamische, in Ausschnitten denkende Sicht auf die Hochhauslandschaft Manhattans ist auch in den Fotografien des Künstlers zu finden. Die dunklen, schwer zu deutenden Formen, die auf einigen der Manhattan-Darstellungen erscheinen (→ *Abb. rechts oben*), zeigen sich als direkte Antwort auf das Licht-und-Schatten-Spiel in seinen New-York-Fotografien (→ *Abb. links Mitte*).

In den letzten Schaffensjahren spielte das Aquarell gegenüber der Ölmalerei die wichtigere Rolle. Tatsächlich vermögen wir wohl mit der Aquarellmalerei jenes künstlerische Ausdrucksmittel zu benennen, das Feiningers gestalterischen Intentionen am weitesten entsprach. Obwohl in der Motivwahl und der künstlerischen Absicht von den Gemälden nicht zu trennen, müssen wir hier eine Eigenständigkeit konstatieren, die parallel zur Malerei angesiedelt ist. Ähnlich den Gemälden entstanden die Aquarelle fast ausschließlich im Atelier. In der Vorgehensweise unterschied sich Feininger deutlich etwa von der Auffassung des deutschen Expressionismus. Am Beginn stand das Anlegen einer Zeichnung, mit welcher das kompositorische Grundgerüst gegeben wurde. In dieses ging der Künstler anschließend mit der Farbe hinein, sodass wir von aquarellierten Zeichnungen sprechen könnten, wären da nicht im Ergebnis die durch ihre einheitliche Wirkung bestechenden Werke. Dem Kolorit fällt eine signifikante Rolle bei der Umsetzung der geschauten Realität in die Wirklichkeit des Bildes wie auch bei der Steigerung des emotionalen Gehaltes zu. Sehr variabel spielte Feininger die Möglichkeiten des Malens mit Wasserfarben aus – ganz dünn im Auftrag, wie lavierend, oder sehr akzentuiert über die Fläche verteilt, dann wieder nass in nass gearbeitet, auch gelangten Schablonen vereinzelt zum Einsatz. Der Künstler selbst nannte seine Aquarelle einmal poetisch und treffend



Lyonel Feininger
Manhattan am Morgen, 1950er Jahre
Diapositiv
Privatbesitz, Italien
Lyonel Feininger
Manhattan in the morning, 1950s
Slide
Private collection, Italy



Lyonel Feininger
Architektur mit Sternen II, 1945
Öl auf Leinwand
Oil on canvas
41,5 × 71,6 cm

In fact, there was only one motif of comparable importance alongside those from Europe—the urban canyons of Manhattan. Even though this theme was already prefigured in the house facades striving upwards in his Paris paintings, it now appeared on a new level with an intensified congruence between form and content. If early on an inconspicuous village church was transformed into a cathedral, the materiality of the enormous skyscrapers—emblems of modern America—is dissolved in transcendence. This process was fostered by Feininger’s engagement with photography. The dynamic view of Manhattan’s highrise landscape that thinks in excerpts can also be found in the artist’s photography. The dark, difficult to interpret forms that appear in some of the depictions of Manhattan (→ *fig. above left*), can be seen as a direct response to the play of light and shadow in his photographs of New York (→ *fig. opposite*).

In his last creative years, watercolors played a more important role than oil painting. In fact, we could say that watercolor painting is the artistic means of expression that most closely corresponded to Feininger’s creative intentions. Although the choice of motif and the artistic intention cannot be separated from the paintings, there is also an independent aspect that operates parallel to the paintings. Similar to the paintings, the watercolors were created almost exclusively in the studio. Feininger’s approach differed markedly from that of German Expressionism. In the beginning he creates a drawing which provides the compositional basic structure. The artist then applies the color to it, so that we could speak of watercolored drawings if it weren’t for the works’ captivatingly unified effect. The palette plays a significant role in the translation of the reality seen into the reality of the picture as well as in the intensification of the emotional content. Feininger played out the possibilities of painting with watercolors with great variation—very thinly applied like glazes, or distributed over the surface to an accentuating effect, then worked wet in wet again, and even with the occasional use of stencils. The artist himself once described his watercolors poetically and also aptly as the “sounds of shaping the light.” In addition to the graphically rigorous compositions, which were distinguished by a disciplined stroke, he often created works in a style inspired by children’s drawings, which are characterized by deliberately trembling lines as well as an imprecise application of paint, creating the impression of something playful and light (→ *fig. below left*).



Lyonel Feininger
Ohne Titel (Segelboote), 1944
Aquarell, Bleistift und Tusche auf Papier
Watercolor, pencil, and India ink on paper
19,1 × 27,6 cm

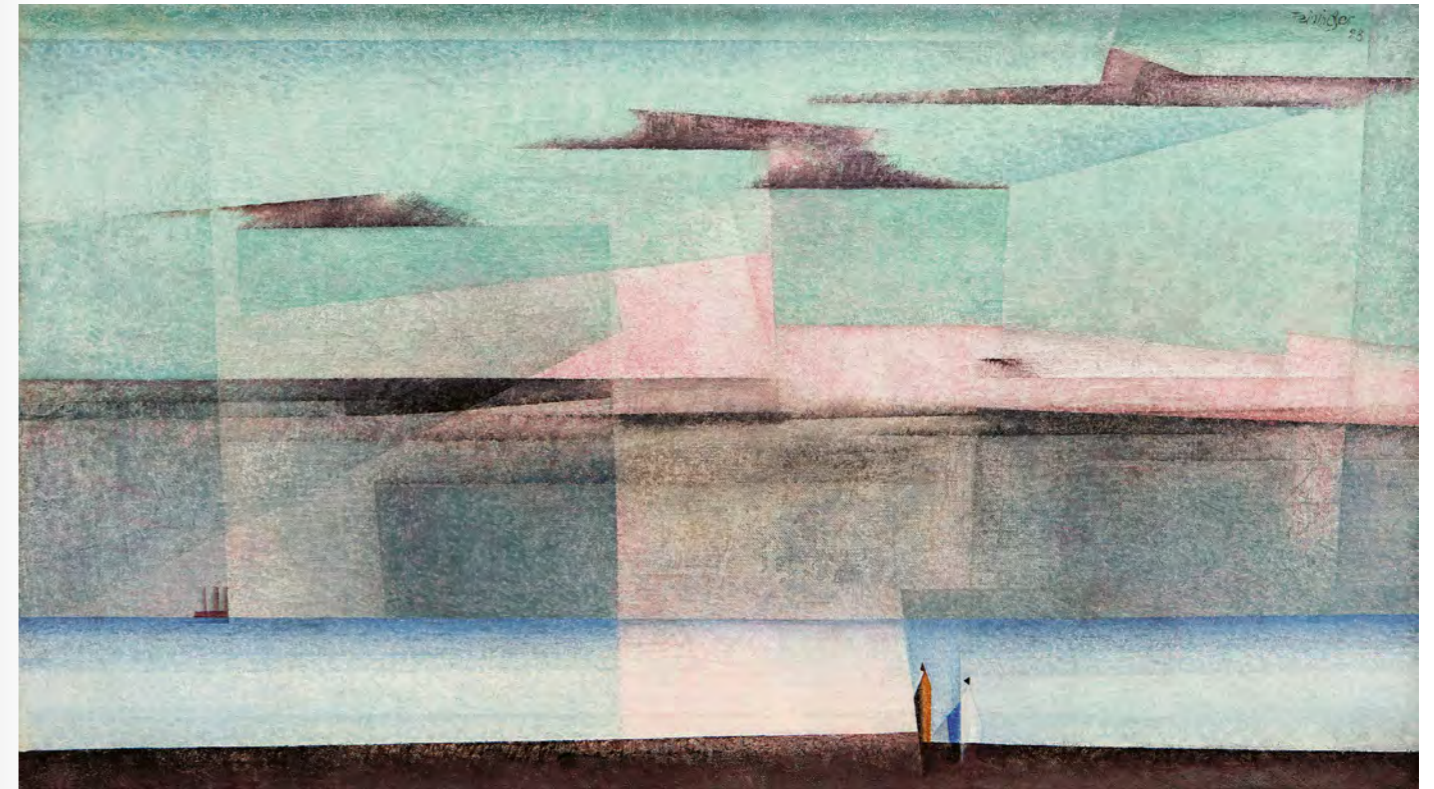
zugleich „Klänge der Gestaltung des Lichtes“. Neben den grafisch strengen, durch einen disziplinierten Strich ausgezeichneten Kompositionen entstanden immer auch Blätter in einem an Kinderzeichnungen inspirierten Stil, der sich durch die gewollt zittrige Linienführung sowie den unpräzisen Farbauftrag definiert und dem etwas Spielerisch-Leichtes anhaftet (→ S.19 Abb. rechts unten).

Bei Betrachtung des Spätwerkes von Lyonel Feininger wird deutlich, dass das Wiedererkennen oder Erinnern zu einer Methode seiner künstlerischen Arbeit geworden war, der jedoch weniger eine sentimentale Sehnsucht nach dem Verlorenen zugrunde lag, sondern dieses Zurückgreifen auf ältere Kompositionen oder abgeschlossene Perioden des eigenen Schaffens folgte strengen gestalterischen Prämissen. Die introspektive Determiniertheit war gleichzeitig Garant für die Vielgestaltigkeit von künstlerischen Lösungsmöglichkeiten, die durchaus auch parallel existieren konnten. In den 1920er Jahren stehen aus transparenten Schichtungen gebaute Bilder neben solchen, die auf Feiningers Grotesken verweisen, neben den aus der Farbe entwickelten Kompositionen der 1940er Jahre finden sich Gemälde, die formal das Holzschnittwerk der Jahre 1918 bis 1920 in Erinnerung rufen. Im Spätwerk schließlich treffen wir auf das Nebeneinander von malerischer Auflösung und grafisch determinierter Formenstrenge. Die ständige Suche nach der vollkommenen Lösung führte dazu, dass Feininger nie den direkten Anschluss an künstlerische Gruppierungen suchte. Im Spannungsfeld zwischen Natureindruck und Abstraktion stehend, bediente er sich nicht nur zeitgenössischer Mittel, um seinen eigenen Stil zu finden, sondern scheute auch nicht den Rückgriff auf historisch abgeschlossene Kunstepochen: die Frühromantik des 19. Jahrhunderts etwa oder die Gotik. Lyonel Feiningers Kunst baute auf Harmonie und den Ausgleich von Gegensätzen, sein Streben nach der „letzten Form“ erzeugte eine Anmutung von Ewigkeit und Zeitlosigkeit.

When looking at Lyonel Feininger's late work, it becomes clear that recollection or remembrance had become a method of his artistic work, which was however not so much based on a sentimental longing for something lost, but rather this recourse to older compositions or completed periods of his own work followed strict design principles. The introspective determinacy was at the same time a guarantor for the diversity of possible artistic solutions, which could also exist simultaneously. In the 1920s, pictures made of transparent layers stand next to those that refer to Feininger's grotesques; alongside the compositions of the 1940s developed out of color, there are paintings that formally recall the woodcuts of the years 1918 to 1920. Finally, in his late work we encounter the juxtaposition of painterly dissolution and a graphic austerity of form. The constant search for the perfect solution meant that Feininger never sought direct membership of artistic groups. Standing in the field of tension between impressions of nature and abstraction, he not only used contemporary means to find his own style, but also did not shy away from making recourse to historically completed epochs of art: the early Romanticism of the 19th century, for example, or the Gothic period. Lyonel Feininger's art was based on harmony and the balancing of opposites; his striving for the "last form" created an impression of eternity and timelessness.



Kunstakademie Dresden 1929, in der Ausstellung
Neuere Kunstwerke aus Dresdner Privatbesitz
neben Gemälden von Klee und Kandinsky
Kunstakademie Dresden 1929, in the exhibition
Neuere Kunstwerke aus Dresdner Privatbesitz
alongside paintings by Klee and Kandinsky



Rosa Wolke II
1928
Öl auf Leinwand Oil on canvas
44 × 78 cm



Architektur mit Sternen II
1945
Öl auf Leinwand Oil on canvas
41,5 x 71,6 cm

Windmill
1936
Öl auf Leinwand Oil on canvas
48,3 x 75 cm





Fabrik bei Nacht
1952
Öl auf Leinwand Oil on canvas
45,7 × 55,9 cm

Die Bergkirche

1909

Aquarell und Tusche auf Papier Watercolor and India ink on paper

32 x 24 cm

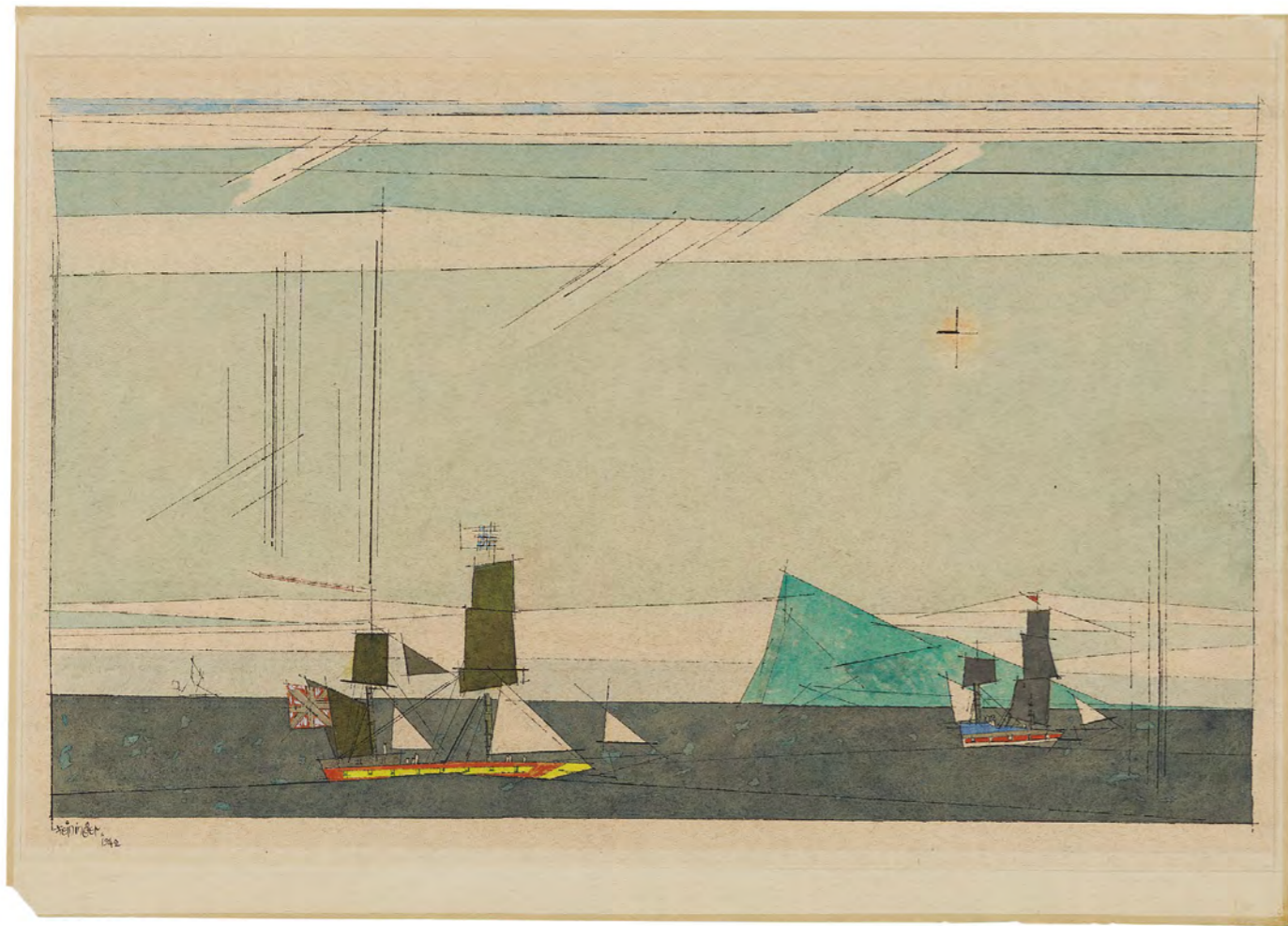




Ohne Titel
1918
Aquarell und Tuschfeder auf Papier
Watercolor and India ink drawing on paper
24 x 30,5 cm



Ober-Grunstedt I
1920
Aquarell und Tuschfeder auf Büttenpapier
Watercolor and India ink drawing on handmade paper
26,5 x 28,5 cm



Two Sailing Ships and Iceberg
1942
Gouache, Aquarell und Tuschfeder auf Papier
Gouache, watercolor, and India ink drawing on paper
55,1 × 77,3 cm



Städtchen II

1929

Aquarell und Tusche auf Papier Watercolor and India ink on paper

29,8 x 48,3 cm

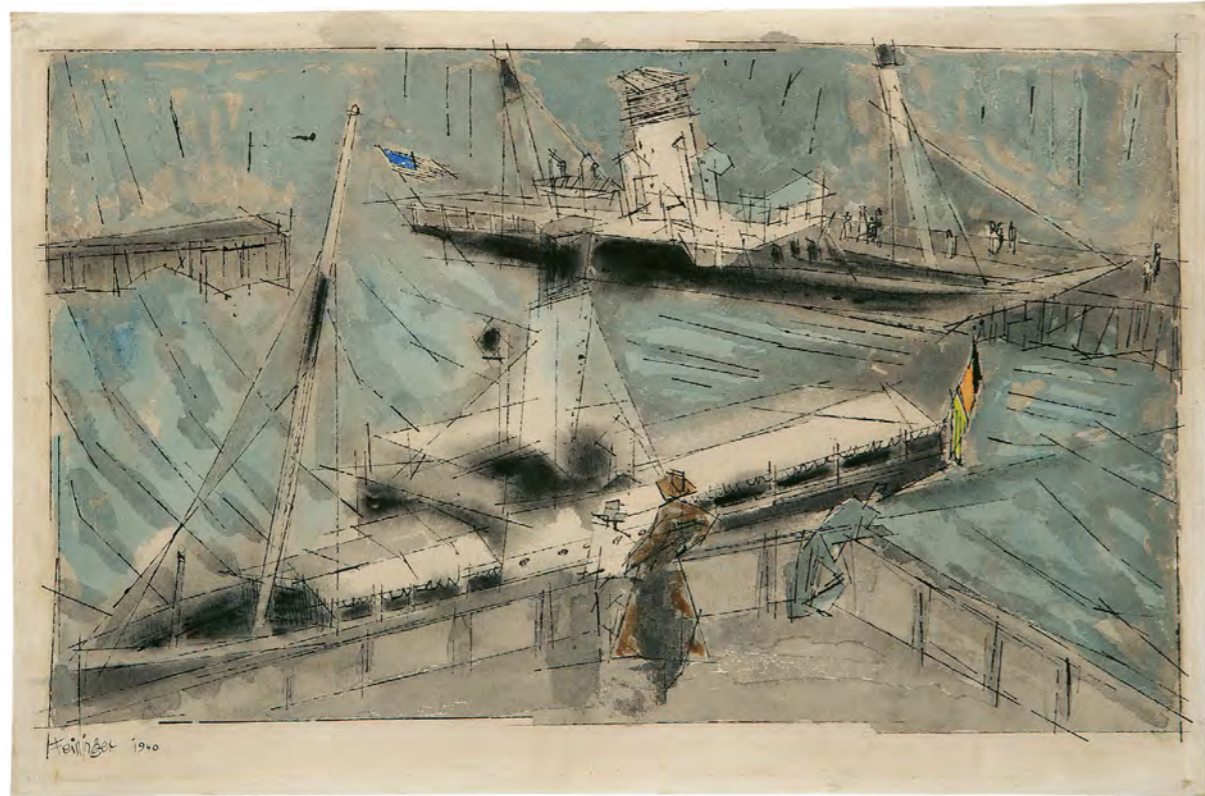


Häusergruppe mit zwei Personen

1933

Aquarell und Tuschfeder auf Papier Watercolor and India ink drawing on paper

24 x 31,2 cm



The Landing Place

1940

Aquarell und Tusche auf Papier Watercolor and India ink on paper

31,7 × 48 cm



Norwegischer Fjord

1936

Aquarell und Tuschfeder auf Büttenpapier

Watercolor and India ink drawing on handmade paper

24,4 x 42,3 cm



1858

1933

Aquarell, Stift und Tuschfeder auf Papier

Watercolor, pencil, and India ink drawing on paper

34 x 46,7 cm



Town Hall I

1939

Aquarell und Tusche auf Papier Watercolor and India ink on paper

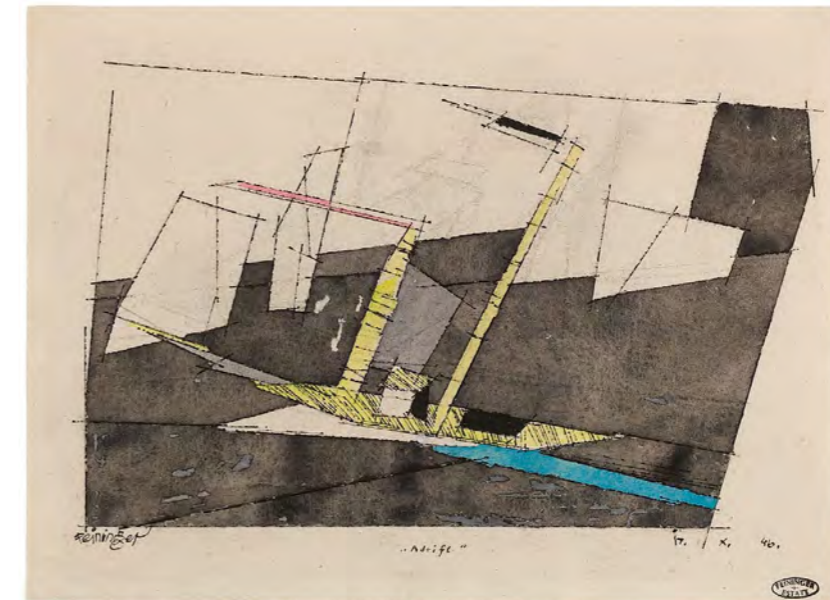
35,9 × 53,8 cm



Ohne Titel (Segelboote)

1944

Aquarell, Bleistift und Tusche auf Papier Watercolor, pencil, and India ink on paper
19,1 x 27,6 cm



Adrift

1946

Aquarell und Tusche auf Papier Watercolor and India ink on paper
19,2 x 27,4 cm

Trille du Diable

1910

Tuschfeder auf Papier India ink drawing on paper

32,2 x 24 cm





Gothen
1911
Bleistift auf Papier Pencil on paper
20,6 × 23,9 cm



Quimper (Hafen)
1931
Bleistift auf Papier Pencil on paper
14,3 × 22,3 cm



Lokomotive: Alte Dampflo
1945
Kohle, laviert, auf Papier Charcoal, washed on paper
24 × 32 cm



Umpferstedt
1932
Kohle auf Papier Charcoal on paper
30,3 × 23,2 cm



Stadtkirche Weimar I
1929
Kohle auf Büttenpapier Charcoal on handmade paper
37,5 × 29 cm

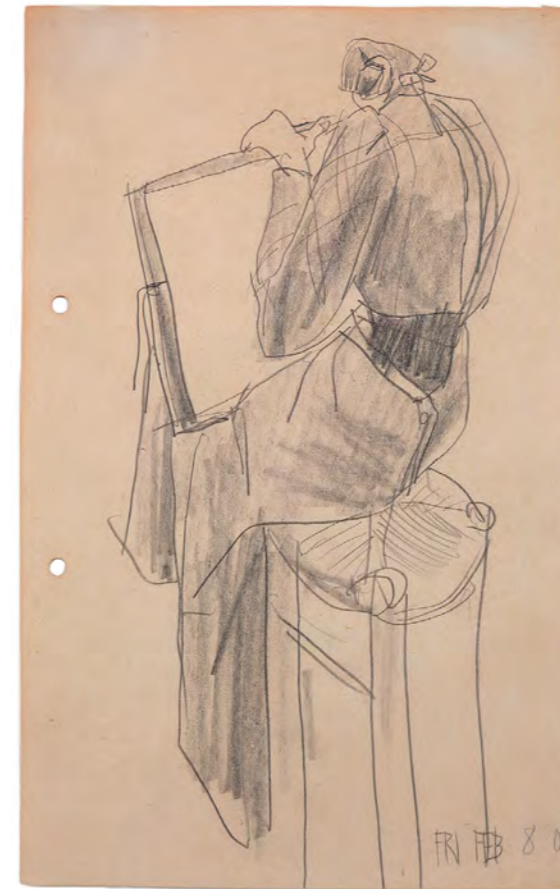


Strandszene mit Badenden

1911

Farbstift und Bleistift auf Papier Colored pencil and pencil on paper

16 x 20,5 cm



Julia (?) in der Académie Colarossi

1907

Bleistift auf Papier Pencil on paper

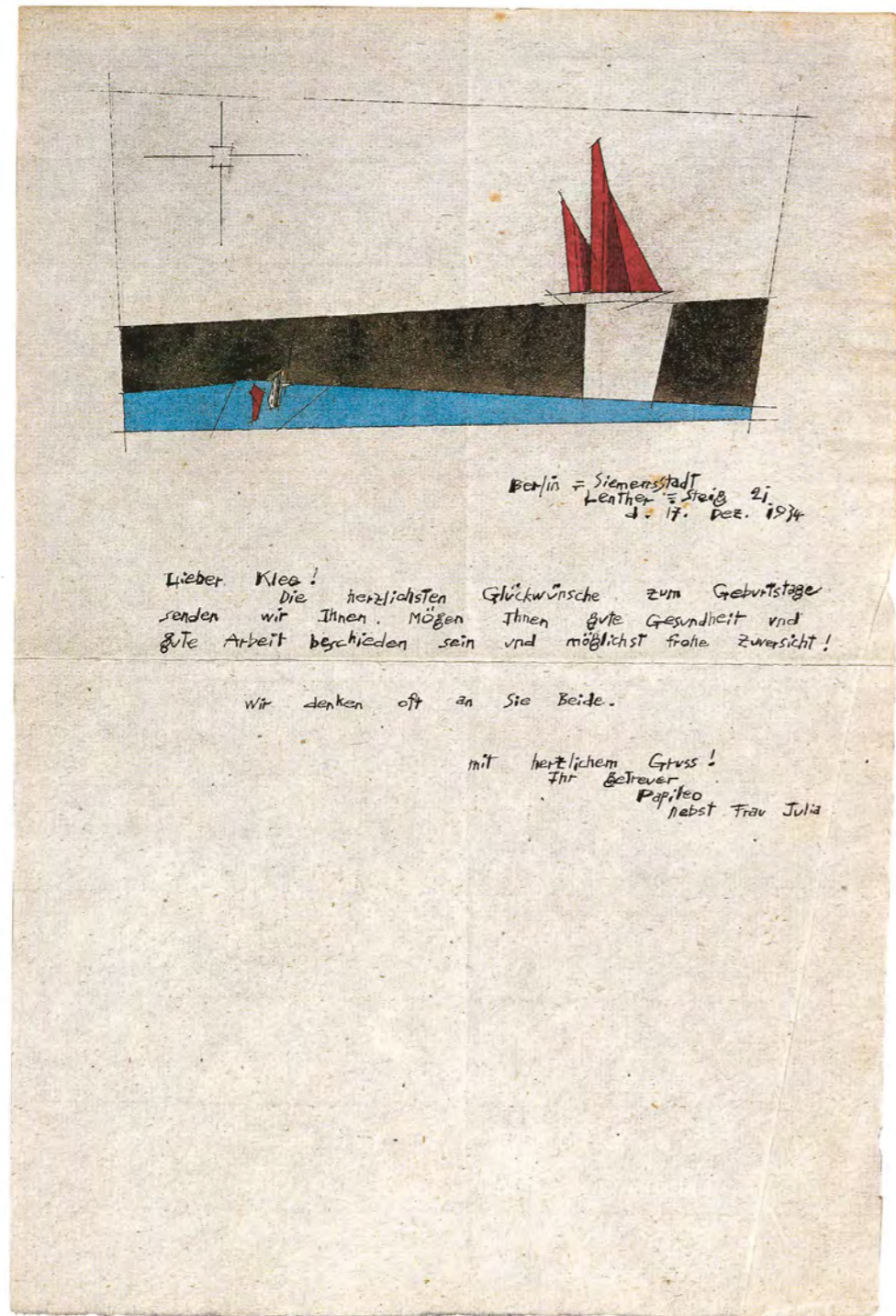
26,5 x 16 cm



Der Bahnwärter

1910

Tusche und Aquarell auf Büttenpapier India ink and watercolor on handmade paper
30,5 x 24 cm



Berlin, Siemensstadt
Lenther Steig 21
Dec 17, 1934

Dear Klee!
We send you our heartiest birthday wishes.
May you enjoy good health and good work and as much
joyful optimism as possible! We often think of you both!

Yours sincerely,
Your faithful Papileo, together with Frau Julia

Segelschiff (Geburtstagsgruß an Paul Klee)

1934

Tuschfeder und Aquarell auf Büttenpapier

India ink drawing and watercolor on handmade paper

7,8 × 15,5 cm (29,5 × 20 cm)



paul klee

Lyonel feiningger über paul klee

Als im Jahre 1940 nach Klees Tod die Buchholz-Galerie in New York die erste Gedächtnis-Ausstellung für Klee veranstaltete, bat uns Curt Valentin, einige Worte der Erinnerung zu schreiben. Das für den Katalog dieser Ausstellung Geschriebene fand günstige Aufnahme und wurde weiterverarbeitet. Dr. Grote muss unserm kleinen Aufsatz begegnet sein, denn von ihm aus erging nun an uns die Aufforderung, das damals Geschriebene zu dem beabsichtigten Buch: „Erinnerungen an Paul Klee“ beizutragen. Wir geben hier in freier Übertragung Teile des englischen Textes und auch das, was im Katalog aus Raumangel nicht mitgedruckt werden konnte.

Wenn wir an die Jahre denken, die wir in naher Verbindung mit Klee lebten, so ist der Reichtum und die Fülle an Erinnerungen, die wir heraufbeschwören könnten, gar zu groß und überwältigend. Wir kannten Arbeiten Klees, ehe wir den Menschen kennenlernten. In den Ausstellungen des „Sturm“ in Berlin sahen wir Zeichnungen und Malereien der frühen Zeit. Wir liebten und bewunderten diese phantastischen Gestaltungen, unheimlichen Radierungen und kitzeligen Federzeichnungen, die wie Runenschrift oder Hieroglyphen anmuteten, und die Malereien auf Leinwand und Seide, Gebäude, Tiere und Pflanzen, aus denen eine mikrokosmische Welt geschaffen war, fesselnd und bezaubernd in bisher nicht gekannter Seltsamkeit. Ganz spontan kam der Gedanke, dass der Mann, der solche Linien zog, außer Zeichner auch Musiker sein musste. Wir vermuteten: Flötist oder Geiger. Und wir irrten nicht, die Geige war Klees Instrument, und in unserer Vorstellung von Paul Klee ist der Maler mit dem Musiker untrennbar verbunden.

Lyonel feiningger on paul klee

When the Buchholz gallery in New York held the first memorial exhibition about Paul Klee after his death in 1940, Curt Valentin asked us to compose a few words in memory of him. The text written for the catalog of this exhibition was well received and eventually reused by others. Dr. Grote must have come across our small essay at some point since he asked to us to contribute the version of the text from back then to a book planned under the title “Erinnerungen an Paul Klee.” What follows below are freely translated segments of the English text and other considerations that couldn’t be printed at the time for lack of space.

If we think of the years we lived closely together with Klee, the richness and abundance of the memories we could summon would be far too great and overwhelming. We knew Klee’s works before we knew him as a person. We saw drawings and paintings from his early phase at the exhibition by “Der Sturm” in Berlin. We admired and fell in love with these fantastic compositions, uncanny etchings, and scrawling pen and ink drawings that seemed like runes or hieroglyphs, and the paintings on canvas and silk—buildings, animals, and plants assembled into a microcosmic world—were captivating and enchanting with a strangeness hitherto unseen. We had the spontaneous idea that the man who drew such lines had to be a musician too. We’d guessed a flutist or violinist. And we weren’t wrong—Klee’s instrument was the violin. Since then, Klee the painter has been inseparably linked with Klee the musician in our minds.

Klee war nicht groß von Gestalt, eher untersetzt, aber feinknochig und zart. Den stärksten Eindruck machten auf uns seine Augen, als wir ihn 1922 im Bauhaus in Weimar zum ersten mal sahen. Braune, weit auseinanderstehende Augen unter einer breiten Musikerstirn, die Augen eines Sehers, die einen durchdringend anblickten oder zu andern Zeiten in träumerischer Selbstvergessenheit an einem vorbei ins unbegrenzte schauten. Der Mund deutete auf ungewöhnliche Feinfühligkeit. In der äußeren Erscheinung offenbarte sich die geistige Struktur dieser empfindlichst organisierten, wundervoll ausbalancierten Künstlerpersönlichkeit.

Klee war ein Mensch, der tiefe Weisheit und erstaunliches Wissen besaß. Ein zeitloser Mensch mit unbestimmbarem Alter, dem aber, wie dem aufmerkend wachen Kinde, alle Erlebnisse der Sinne, des Auges und Ohrs, des Tastens und Schmeckens ewig fesselnd und neu waren. Ein reifer Mensch, der seinem sehr klaren Verstand nicht erlaubte, die Kontrolle zu verlieren. Klee, so bedacht und gesammelt in seinen Bewegungen, nie verlor er die Ruhe, für Ausbrüche war keine Notwendigkeit. Der Ansturm aller Erfahrung und Gefühle fand seinen Auslass in Formen des künstlerischen Schaffens, in tiefem Schweigen und Auswirkung auf der Geige, dem Instrument, was er meisterte, in klarer, reiner Auslegung. In seinen Beziehungen zu den Menschen, weder zu Hause noch in Gesellschaft oder in irgendwelchen wichtigen Sitzungen im Bauhaus fühlte Klee jemals das Bedürfnis sich zu behaupten. Posieren und Überschwenglichkeit waren ihm fremd. Wenn es aber galt, seine Meinung zu äußern, oder wenn er um ein Urteil gefragt wurde, waren seine Antworten klar und unumwunden Ausdruck seiner Überzeugung, wenn auch mit ruhiger Stimme und ganz objektiv vorgetragen. Selbstverständlich war er ein hervorragend guter Zuhörer. Seine Haltung schien immer ein nach Innen-Lauschen zu suggerieren. Bezaubernd war seine feine Ironie, aber selbst wenn er mit seinem leisen, halb unterdrücktem Lächeln etwas Mokantes sagte, blieb er liebenswürdig, und seine Offenheit war niemals beleidigend. Unweigerlich geriet man in den Bann seiner Persönlichkeit.

Klee wasn't physically large, but somewhat shorter, bird-boned, and tender. When we first saw him at the Bauhaus in Weimar in 1922, his eyes were what made the strongest impression on us. Brown, wide-set eyes beneath a broad musician's forehead, the eyes of a seer that would see right through you or stare past you into the great beyond in moments of dreamy abandon. His mouth suggested an unusual sensitivity. His external appearance revealed the mental structure of this most sensitively organized and wonderfully balanced artistic persona.

Klee possessed a deep wisdom and astounding knowledge. A timeless human of indeterminable age, but for whom all sensory experiences, of the eyes and ears, of touch and taste, were permanently captivating and new like an attentively waking child. A mature human whose clear sense of reason prevented him from losing control. Klee was so considered and collected in his movements that he always seemed to maintain his calm; there was never the need for any outbreaks. The storm of all his experiences and feelings found their outlet in his artistic work or in his deep silence and violin-playing, which he mastered in clear and pure musical performances. Klee never seemed to feel the need to assert himself in his personal relationships, neither at home nor in company, or even at important meetings at the Bauhaus. Posturing and extravagance were foreign to him. But when it was time to express his opinion or he was asked for a judgment, his response was a clear and straightforward expression of his conviction, even if it was presented objectively in a calm voice. Of course he was an exceptionally good listener. His attitude always seemed to suggest a deeply inward listening. His subtle irony was enchanting, even when he said something mocking with his quiet, half-suppressed laughter, he remained gracious, and his openness was never insulting. Inevitably, you were taken in by his personality.

Während der zehn Jahre, die Klee am Bauhaus war, lebten wir nicht fern voneinander und während der Jahre in Dessau in nächster Nähe, da die Häuser der „Meister“ auf einem gemeinsamen Waldgrundstück standen. So war unser freundschaftlicher Verkehr leicht und ein Zusammenkommen häufig.

In Klees Atelier – und er selber inmitten der scheinbaren, in Wirklichkeit aber sorgfältig geordneten „Unordnung“ (denn Klee war peinlich in seinen Gepflogenheiten) – standen immer auf mehreren Staffeleien einige seiner Bilder, sozusagen unter Beobachtung, die langsam und allmählich sich zur Vollendung entfalteten. Wir erinnern, was ein uns naher Freund, dem vergönnt war, im Atelier Klees Arbeiten zu studieren, erzählte: wie Klee oft stundenlang in einer Ecke sitzen konnte, mit der Pfeife im Mund, rauchend, scheinbar mit nichts beschäftigt – aber im Inneren voller Wachsamkeit – und dann aufstand, um mit nie irrender Sicherheit in ein Bild hier eine Farbe einzusetzen, dort eine Linie zu ziehen und so diese zauberhaften Schöpfungen langsam ihrer Vollendung entgegenzubringen. Im Unterbewusstsein geboren, vergleichbar dem organischen Wachsen einer Pflanze, mit innerer unfehlbarer Logik, entstanden die Visionen zur Wirklichkeit, ruhig-heiter, scheinbar ohne Anstrengung. Klees Atelier war voll der seltsamsten Dinge: in verglasten Schränkchen und auf Gestellen weithalsige Flaschen mit 1001 verschiedenfarbigen Pulvern, die er für seine eigenhändig zubereiteten Farben brauchte. In ihrer Buntheit und Mannigfaltigkeit als Dinge an sich schon Phantasie anregend, so lagen und standen sie auf seinem großem Schreibtisch und wo sonst im Raum Platz sich fand. Es waren Kleinigkeiten, an sich unscheinbar, aber doch Kostbarkeiten für Klee: Schmetterlingsflügel, Muscheln, farbige Steine, seltsam geformte Wurzeln, Blätter, Moose oder was er so auf seinen einsamen Wanderungen gefunden und mit nach Hause gebracht hatte. Sie waren wohl anregend, um an ihnen Strukturen und Farbharmonien zu studieren, aber sie bargen doch auch einen tieferen Sinn, der sich offenbart, wenn man an Klees schönen Spruch denkt, dass er sich verwandt und innerlich verbunden fühlte „mit allen Dingen unter, auf und über dieser Erde“.

During the ten years that Klee was at the Bauhaus, we lived not far from each other, and during the Dessau years we lived very close by, since the Master's homes were all located together in the same forest plot. Our friendly exchange was thus light and we often met together.

In Klee's studio there were always several of his paintings standing on easels, under observation so to speak, as they gradually unfolded toward completion before us, while Klee himself stood in the middle of this seeming—but in fact carefully organized—disorder (as he was quite meticulous in his habits). We remember what a close friend who had the privilege of studying Klee's work in his studio once told us: how Klee could often sit in a corner for hours with a pipe in his mouth, smoking, seemingly preoccupied with nothing—but fully alert on the inside—and then stand up to add a color to a painting with unerring certainty or to draw a line, and thus slowly bring these magical creations toward their completion. Born in the unconscious, unfolding according to an infallible inner logic like a plant's organic growth, the visions developed into reality, calm and cheerful, seemingly without effort. Klee's studio was full of the strangest things: glass-fronted cabinets and racks with wide-necked bottles full of 1001 different colors, which Klee would use for his self-prepared paint. Their colorfulness and variety alone were enough to inspire fantasies. They laid and stood on his large table and wherever else there was space. There were small tidbits, inconspicuous in themselves but veritable treasures for Klee: butterfly wings, clams, colorful stones, curiously shaped roots, leaves, mosses, and whatever else he found on his hikes and brought back home. They were probably quite exciting to study in terms of their structures and color harmonies, but they also bore a deeper meaning, especially when considered in light of Klee's lovely saying about feeling related and inwardly connected with “all things below, on, and above this earth.”

Dann waren da kleine Machwerke, Maschinchen, spielerisch aus Holz, Draht und Gott-weiß-was in müßigen Augenblicken zusammengebastelt, die Klee mit einem Ausdruck unendlicher Befriedigung vorzeigte und für die gelobt und bewundert zu werden ihm, wie es schien, oft mehr Freude bereitete als für seine „ernsthaften“ Werke. Alles war beweglich, entweder irgendwie aufzuwinden, oder sie standen auf dem langen Fensterbrett, wo der Luftzug ausgenutzt war, der die Dingerchen zu drehen hatte und die seltsamsten Tänze aufführen ließ. Aber das Schönste von allem diesen waren doch die Masken und Figuren für das Kasperle-Theater, das Klee für Felix gefertigt hatte. Unbeschreiblich ausdrucksvoll jede einzelne Gestalt, sogar Portraits naher Freunde treffend in Charakterisierung, voller Humor karikiert, und des Lachens und der Begeisterung war kein Ende, wenn Felix in seiner grotesken Art eine Vorstellung gab. Klee saß dann irgendwo in einer Ecke, rauchte seine Pfeife und lächelte stillvergnügt vor sich hin.

Untrennbar von allen Erinnerungen an Klee sind seine Katzen. In Weimar lebte noch „Fritzie“ ein wunderschönes Tier, graugestreift und riesengroß, Abkömmling einer Wildkatze, mit enormen grünen Augen und von ungewöhnlicher Intelligenz. Es hatte etwas fast unheimliches, Klee im Zwiegespräch mit Fritzie zu beobachten: Klee mit leiser Stimme, kaum hörbar zu dem Kater sprechend und dieser antwortend. Als Fritzie starb, war es ein wirklich schwerer Verlust für Klee. Sein Ateliergefährte in Dessau war ein geisterhaftes Wesen mit einer seltsam hohen Stimme, ein weißer, seidig langhaariger Angorakater, der wie ein Gespenst überall herumhuschte. Obgleich, wie eine stumme Kreatur, von Klee geliebt, konnte er Fritzie doch nie ganz ersetzen. Ein schönes Erlebnis aber, im Zusammenhang mit diesem Tier, ist lebhaft in unserer Erinnerung. Eines Tages, im gemeinsamen Garten in Dessau herumwandernd, sahen wir Klee in einem niedrigen Gartenstuhl sitzen: er beobachtete seinen Kater, der vor dem Hahn des Gartenschlauches, aus dem ein Wasserstrahl hervorschoss, kauerte. Fasziniert und gleichzeitig offenbar verduzt, versuchte das Tier dieses Ding, das sich bewegte und doch nicht zu fassen war, mit einem hin und wieder schnell vorgestreckten Pfötchen trotzdem vorsichtig zu greifen. Der Jagdinstinkt des Tieres war genarrt durch ein Etwas, das zu verstehen es nicht imstande war – und der Mann, im Inneren bewegt, sagte zu uns mit seinem unvergesslichen, halbtraurigen Lächeln: „Ich kann’s ihm doch nicht erklären.“

Then there were his small tinkerings, machines playfully put together from wood, wire, and God knows what in more idle moments. Klee would present them with an expression of boundless satisfaction, and it often seemed he took more pleasure in being praised and admired for them than for his “serious” works. Everything was mobile, you could either hoist them up, or they stood on the long windowsill so that the draft could spin these little things, making them dance the strangest dance. But the most beautiful of all were the masks and figures for the Kasperle theater, which Klee made for Felix. Each figure was indescribably expressive. They were also portraits of close friends, apt in their characterization, caricatured with great humor, and the laughter and excitement knew no bounds when Felix presented one of his grotesque theater performances. Klee would then sit in a corner somewhere smoking his pipe and smiling contently.

Klee’s cats are inseparable from any memory of him. In Weimar there was “Fritzie,” a wonderful animal, grey-striped and gigantic, descended from a wildcat, it had enormous green eyes and an unusual intelligence. There was something almost uncanny about seeing Klee in dialogue with Fritzie: Klee would speak to the cat in his quiet, almost inaudible voice, and the cat would answer. When Fritzie died, it was a heavy loss for Klee. His studio companion in Dessau was a ghostly creature with a peculiarly high voice: a white angora cat with long silky hair, flitting about everywhere like a specter. As much as Klee loved this mute creature, it could hardly replace Fritzie. There is one beautiful memory with this animal that lives vividly in our memories. One day, as we were wandering around our shared garden in Dessau, we saw Klee sitting in a low garden chair: he was observing his cat, who was crouched beneath the nozzle of the garden hose as a jet of water shot out of it. Fascinated yet evidently perplexed, the animal carefully tried to grasp this thing, which moved but was ungraspable, with a quickly extended and retracted paw. Its hunting instincts had been fooled by something that it was incapable of understanding—and Klee, moved by the scene, said to us with an unforgettable, half-sad smile, “You know, I can’t explain it to him.”

Ausführlicher als wir es hier könnten, werden die Musiker, die zu Klees Freundeskreis gehörten, über sein musikalischen Darbietungen berichten. Wenn man an seinem Haus vorüberkam, wie oft hörte man das regelmäßige schöne Üben, nie vernachlässigt, Klee auf der Geige – Frau Klee, die vollendet ausgebildete Pianistin, am Klavier. Obgleich von Haus aus in der klassischen Musiktradition erzogen und ausgebildet, waren die Modernen von Klees Musikerleben doch nicht ausgeschlossen. César Frank, Ravel, Debussy, Strawinskij, Hindemith und andere wurden studiert und gespielt. Wo eine Möglichkeit zu neuem und erweitertem Musikerleben und -verstehen sich bot, war er befreit einzudringen, und dem Studieren folgte die schöne Wiedergabe. Seine Aufnahmefähigkeit für Musik kannte keine Grenzen. Häufig, aber besonders oft in Weimar, spielte Klee für die Studierenden, und wenn ein Anschlag am schwarzen Brett angekündigt hatte, dass er am Abend im Oberlichtsaal des Bauhauses spielen würde, war der große Raum dicht gefüllt mit Schülern und Meistern gleicherweise. Kaum einer verpasste je diese gebotene Freude.

Noch schöner aber, weil persönlicher und intimer, waren die Musikabende in Klees eigenem Heim oder bei uns. Das waren dann nicht Konzerte, sondern ein einfaches Musizieren, und nie war Klee liebens- und verehrungswürdiger, als wenn er, so ganz in seinem Element der Musik, die ihm Lebensnotwendigkeit bedeutete, war. Bei Klees waren es Trio- oder Quartettabende, bei uns wurden meistens Suiten und Sonaten gespielt – Bach und Mozart, denen Klees und Feiningers tiefste Liebe gehörte. Unvergesslich bis heute ist uns ein Abend im besonderen, an dem Klee den Geigenpart der vierten Suite von Bach spielte. Keiner hat wie er den Geist dieses Stückes so erfasst und zum Ausdruck gebracht, ohne jegliches Unterstreichen des Gefühlsmäßigen, in rein musikalischer Gestaltung. Wir besitzen Platten dieser Suite, und wenn wir sie jetzt, nach mehr als zwanzig Jahren, oft für uns abends in New York spielen, ersteht, verwoben in die Töne dieser Musik und wie aus ihnen gestaltet, Klees Bild in unserm Innern klar und rein in seiner unendlich liebenswerten einfachen Größe.

The musicians who belonged to Klee's circle of friends will tell us of his musical renditions in far greater detail than we can here. How one would often hear their regular and beautiful practice sessions upon passing by the house. The Klees never neglected their instruments: Klee on the violin and Mrs. Klee, the masterfully trained pianist, at the piano. Even though Klee was originally brought up and trained in the classical music tradition, the moderns were hardly missing from his sense of music. César Frank, Ravel, Debussy, Stravinsky, Hindemith, and others were studied and played. He was ready to pursue any opportunity that offered a new and expanded experience and understanding of music, and these studies were followed by lovely renditions. His receptiveness toward music was boundless. Often, but especially in Weimar, Klee would play for the students, and when a notice on the blackboard announced that he was playing in the Bauhaus' Oberlichtsaal (Skylight Hall), the large room was densely packed with students and masters alike. Hardly anyone passed up on this pleasure.

But Klee's musical evenings at his home or ours were even more beautiful, as they were all the more personal and intimate. These were not concerts, but rather people simply playing music. And Klee was never more endearing and admirable than when he was completely in his element with music, which was a vital necessity for him. At Klee's, there were usually evenings with trios and quartets; at our place, there were usually suites and sonatas—Bach and Mozart, Klee and Feininger's deepest loves. One event in particular proved to be unforgettable to this day, when Klee played the violin part from Bach's fourth suite. No one has ever grasped the spirit of this piece quite like him and brought it to fruition, without emphasizing the emotional aspects and treating it instead as a purely musical form. We have some records of this suite. When we listen to them now, after more than twenty years, the image of Klee comes clear and pure to our minds with all his endlessly lovable and simple greatness, woven together with the tones of the music and the forms they produce.

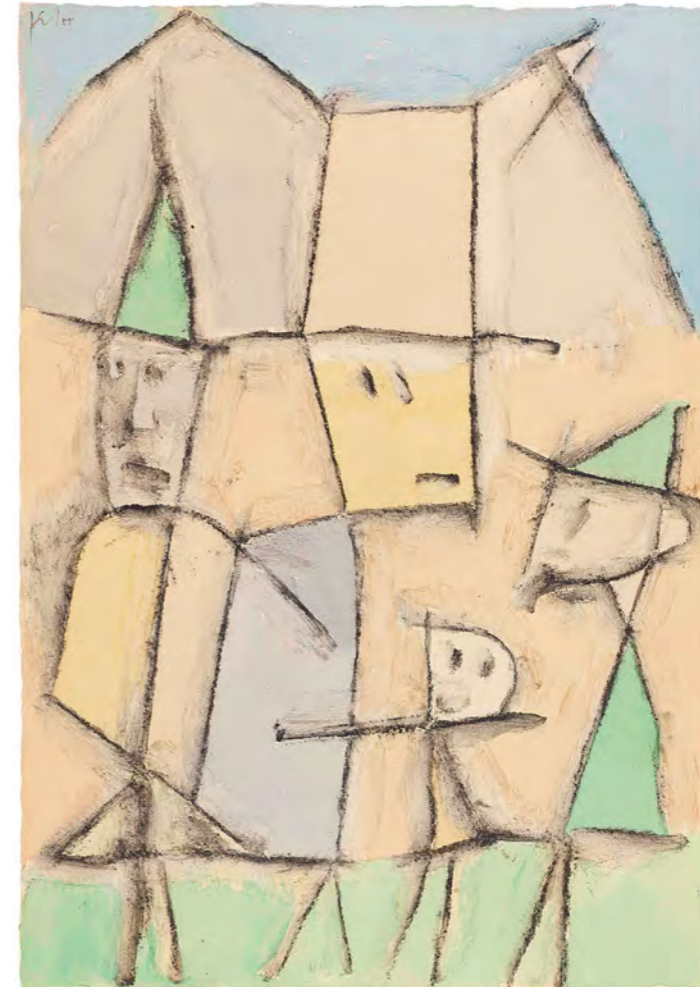
Touristen

1937

Kohle, Kleister und Aquarell auf Papier, auf Karton aufgezogen

Charcoal, paste, and watercolor on paper, laid down on the artist's mount

33 x 23 cm





Maske für Falstaff

1929

Aquarell auf Papier, zerschnitten und neu kombiniert, auf Karton aufgezogen

Watercolor on paper, cut up and reassembled, laid down on the artist's mount

40 x 24 cm



Verladung der Früchte

1940

Kleisterfarbe auf Papier, auf Karton aufgezogen

Colored paste on paper, laid down on the artist's mount

29,3 x 20,7 cm

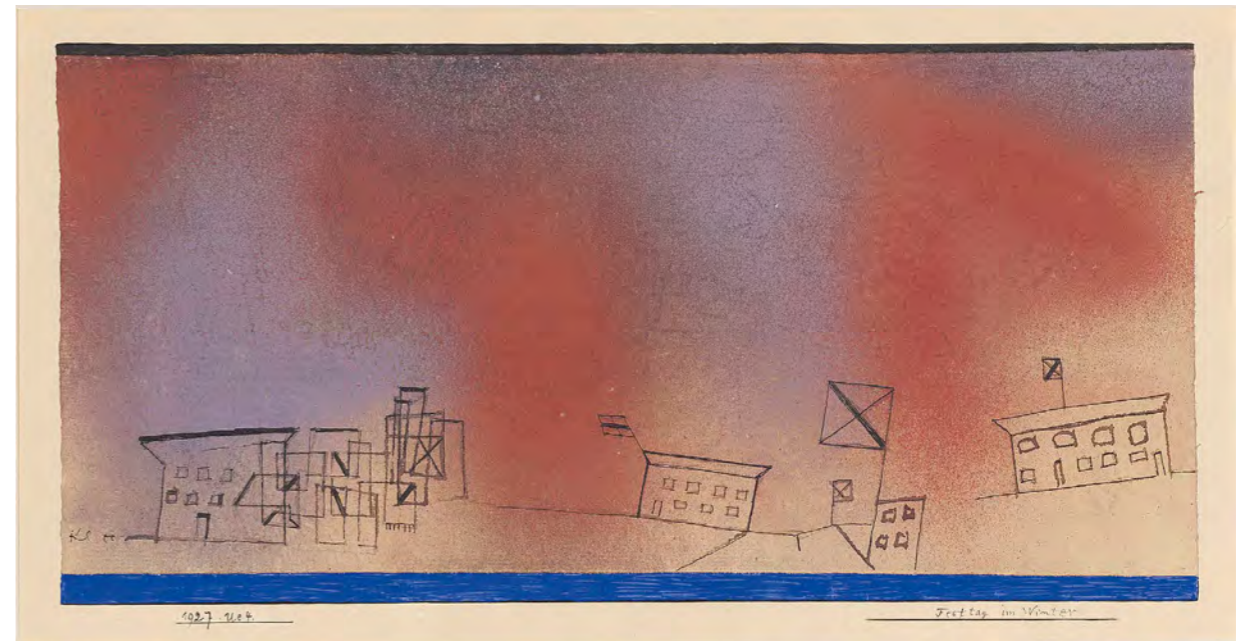
Festtag im Winter

1927

Aquarell, Spritztechnik und Tuschfeder auf Papier, auf Karton aufgezogen

Watercolor, spray technique, and India ink drawing on paper, laid down on the artist's mount

14,5 x 30 cm





Das Haus in der Höhe

1923

Öl, Aquarell und Tusche auf Papier, auf Karton aufgezogen

Oil, watercolor, and India ink on paper, laid down on the artist's mount

37,8 × 51,4 cm



Der Tag im Wald

1935

Aquarell auf Papier, auf Karton aufgezogen

Watercolor on paper, laid down on the artist's mount

17,8 × 27,7 cm

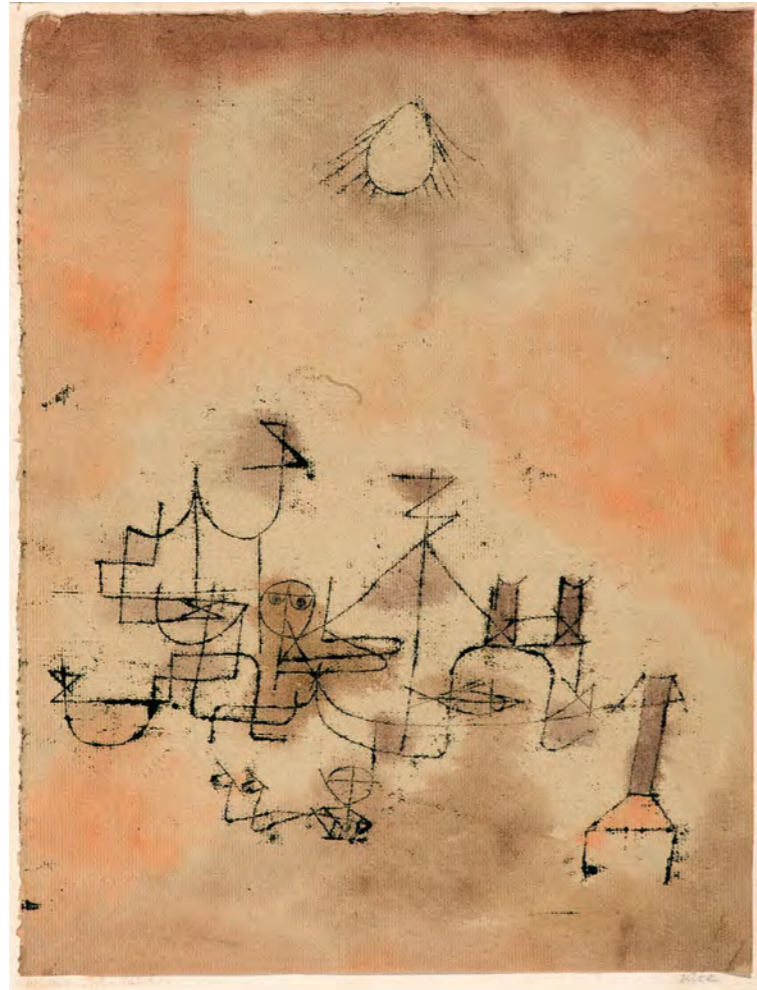
Coniferen im Park

1933

Kleisterfarbe auf Papier Colored paste on paper

30,5 × 50 cm





Nordafrikanisch

1920

Ölfarben und Aquarell auf Papier, auf Karton aufgezogen

Oil paint and watercolor on paper, laid down on the artist's mount

32,2 × 25 cm

anhang

appendix

Lyonel feininge



Lyonel Feininger
Weimar vor 1925
Fotografie von Hugo Erfurth
Bauhaus-Archiv, Berlin
Weimar before 1925
Photograph by Hugo Erfurth
Bauhaus-Archiv, Berlin

1871

Lyonel Feininger wird in New York geboren. Sein Vater ist Geiger, seine Mutter Sängerin.

1887

Feininger erhält Zeichenunterricht an der Kunstgewerbeschule in Hamburg.

1888

Übersiedlung nach Berlin und Aufnahme an der Königlichen Akademie der Künste, wo er bei Ernst Hancke Malerei studiert.

ab 1889

Feininger zeichnet für die *Humoristischen Blätter* und andere Zeitungen.

1891

Fortsetzung des Studiums an einer privaten Kunstschule.

1892

Studium in Paris an der Académie Colarossi.

1893

Rückkehr nach Berlin.

1901

Heirat mit Clara Fürst.

1904

Ausstellung seiner Zeichnungen und Karikaturen in der *Großen Berliner Kunstausstellung*.

1906–1908

Feininger lebt in Paris, wo er u.a. Robert Delaunay begegnet.

1871

Lyonel Feininger is born in New York. His father is a violinist and his mother is a singer.

1887

Feininger receives drawing lessons at the School of Applied Arts in Hamburg.

1888

Moves to Berlin and is admitted to the Royal Academy of Arts, where he studies painting under Ernst Hancke.

1889 onwards

Feininger draws for the *Humoristische Blätter* and other newspapers.

1891

Continues studies at a private art school.

1892

Studies at the Académie Colarossi in Paris.

1893

Returns to Berlin.

1901

Marries Clara Fürst.

1904

Exhibition of his drawings and caricatures at the *Große Berliner Kunstausstellung* (Great Berlin Art Exhibition).

1906–1908

Feininger lives in Paris, where he meets Robert Delaunay.

1907
malt er sein erstes Ölgemälde.

1908
Rückkehr nach Berlin und Reise nach London. Heirat mit Julia Berg.

1909
Mitglied der Berliner Sezession.

1911
Ausstellung im Pariser Salon des Indépendants.

1913
Auf Einladung von Franz Marc Ausstellung im *Ersten Deutschen Herbstsalon* in der Galerie Der Sturm von Herwarth Walden.

1917
Erste Einzelausstellung mit Gemälden in der Galerie Der Sturm.

1919
Als einer der ersten Meister wird Lyonel Feininger durch Walter Gropius an das Staatliche Bauhaus in Weimar berufen, wo er bis 1925 Formmeister für Grafik ist. Für das Titelblatt des Bauhaus-Manifests gestaltet er den Holzschnitt *Kathedrale*.

1924
Zusammen mit Kandinsky, Klee und Jawlensky gründet Feininger die Gruppe Die Blaue Vier.

1907
Feininger paints his first oil painting.

1908
Returns to Berlin and travels to London. Marries Julia Berg.

1909
Becomes a member of the Berlin Secession.

1911
Exhibition at the Paris Salon des Indépendants.

1913
At Franz Marc's invitation, exhibition in the *Erster Deutscher Herbstsalon* (First German Autumn Salon) at the Galerie Der Sturm by Herwarth Walden.

1917
First solo exhibition with paintings at the Galerie der Sturm.

1919
Lyonel Feininger is appointed by Walter Gropius as one of the first masters of the Staatliche Bauhaus in Weimar, where he is form master of graphic design until 1925. He designs the woodcut *Kathedrale* (Cathedral) for the title page of the Bauhaus Manifesto.

1924
Feininger founds the group Die Blaue Vier with Kandinsky, Klee, and Jawlensky.

1925
Das Bauhaus in Weimar wird geschlossen.

1926
Übersiedlung nach Dessau, wo Feininger ohne Lehrverpflichtung Meister am Bauhaus ist.

1928
Ausstellung im Kronprinzenpalais in Berlin.

1929
Ausstellung im Museum of Modern Art, New York.

1933
Feininger verlässt Dessau und folgt dem Bauhaus nach Berlin.

1937
Das Ehepaar Feininger emigriert in die Vereinigten Staaten und bezieht 1938 eine Wohnung in New York. Der Künstler lehrt zunächst am Mills College in Oakland, Kalifornien, sowie später am Black Mountain College, North Carolina.

1944
Retrospektive im Museum of Modern Art, New York.

1956
Lyonel Feininger stirbt 1956 in New York.

1925
The Bauhaus in Weimar is closed.

1926
Relocates to Dessau, where he is a master at the Bauhaus without any teaching duties.

1928
Exhibition at the Kronprinzenpalais in Berlin.

1929
Exhibition at the Museum of Modern Art, New York.

1933
Feininger leaves Dessau and follows the Bauhaus to Berlin.

1937
The Feingers emigrate to the United States and move into a flat in New York in 1938. The artist first teaches at Mills College in Oakland, California, and then at Black Mountain College, North Carolina.

1944
Retrospective at the Museum of Modern Art, New York.

1956
Lyonel Feininger dies in New York in 1956.

biografie biography

paul klee

1879

Paul Klee wird in Münchenbuchsee bei Bern geboren. Sein Vater ist Musiklehrer, seine Mutter Sängerin.

1898

Studium in München an der Privatschule von Heinrich Knirr.

1900

Fortsetzung des Studiums an der Münchner Akademie bei Franz Stuck.

1901/02

Reisen nach Italien.

Ab 1902

Rückkehr nach Bern.

1905

Studienaufenthalt in Paris.

1906

Heirat mit Lily Stumpf und Umzug nach München.

1910

Teilnahme an einer Gruppenausstellung im Kunstmuseum Bern, Kunsthaus Zürich und in der Kunsthalle Basel.

1879

Paul Klee is born in Münchenbuchsee, near Bern. His father is a music teacher and his mother is a singer.

1898

Klee studies at Heinrich Knirr's private school in Munich.

1900

Continues studies at the Munich Academy under Franz Stuck.

1901/02

Tour of Italy.

1902 onwards

Klee returns to Bern.

1905

Travels to Paris for a study trip.

1906

Marries Lily Stumpf and moves to Munich.

1910

Takes part in a group exhibition at the Kunstmuseum Bern, Kunsthaus Zürich, and Kunsthalle Basel.



Paul Klee
Weimar 1922
Fotografie von Hugo Erfurth
Zentrum Paul Klee, Bern
Schenkung Familie Klee
Weimar 1922
Photograph by Hugo Erfurth
Zentrum Paul Klee, Bern
Donated by the Klee family

1912

Auf Einladung von Franz Marc und Wassily Kandinsky Teilnahme an der zweiten Ausstellung des Blauen Reiters. Klee reist nach Paris und lernt u. a. Robert Delaunay und Henri Le Fauconnier kennen.

1914

Mit August Macke und Louis Moilliet Reise nach Tunesien. Mitbegründer der neuen Münchner Sezession.

1916 – 1918

Kriegsdienst.

1919

Erste große Einzelausstellung in der Galerie Goltz, München.

1920

Walter Gropius beruft Paul Klee an das Bauhaus in Weimar.

1921 – 1925

Leiter der Werkstatt für Buchbinderei, Leiter der Metallwerkstatt sowie später der Glasmalereiwerkstatt.

1924

Erste Ausstellung in New York. Klee gründet mit Kandinsky, Feininger und Jawlensky die Gruppe Die Blaue Vier.

1925

Übersiedlung des Bauhauses nach Dessau.

1926

Klee zieht mit seiner Familie nach Dessau.

1912

Franz Marc and Wassily Kandinsky invite Klee to take part in the second Blaue Reiter exhibition. Klee travels to Paris and becomes acquainted with Robert Delaunay and Henri Le Fauconnier.

1914

Travels to Tunisia with August Macke and Louis Moilliet. Becomes co-founder of the new Munich Secession.

1916 – 1918

Military service.

1919

First major solo exhibition at the Galerie Goltz, Munich.

1920

Klee is appointed by Walter Gropius to the Bauhaus in Weimar.

1921 – 1925

Klee heads the bookbinding and metal workshops, and later the stained glass workshop.

1924

First exhibition in New York. Klee founds the group Die Blaue Vier with Kandinsky, Feininger, and Jawlensky.

1925

The Bauhaus relocates to Dessau.

1926

Klee moves to Dessau with his family.

1927 – 1930

Er unterrichtet am Bauhaus die Freie Werkstatt Malerei, auch Freie Malklasse genannt, später Gestaltungslehre für die Weberinnen.

1929

Ausstellungen im Museum of Modern Art, New York, in der Nationalgalerie und der Galerie Alfred Flechtheim in Berlin.

1931 – 1933

Paul Klee verlässt das Bauhaus und nimmt eine Professur an der Düsseldorfer Akademie an.

1933

Unter dem Druck der Nationalsozialisten wird Klee fristlos gekündigt und emigriert mit seiner Frau in die Schweiz nach Bern.

1937

Retrospektive in der Kunsthalle Bern.

1940

Paul Klee stirbt in Muralto bei Locarno.

1927 – 1930

At the Bauhaus, Klee teaches the free painting workshop, also known as the free painting class, and later design theory for the weavers.

1929

Exhibitions at the Museum of Modern Art, New York, the National Gallery, and the Alfred Flechtheim Gallery, both in Berlin.

1931 – 1933

Klee leaves the Bauhaus and accepts a professorship at the Düsseldorf Academy.

1933

Under pressure from the National Socialists, Klee is fired without notice and emigrates with his wife to Bern in Switzerland.

1937

Retrospective at the Kunsthalle Bern.

1940

Paul Klee dies in Muralto in Locarno.

ausgestellte werke exhibited works

Lyonel feininge

Rosa Wolke II 1928



Öl auf Leinwand
44 x 78 cm

Oben rechts signiert und datiert:
Feininge 28

Literatur: Hans Hess, *Lyonel Feininge*, Stuttgart 1959, S. 276, Nr. 299 (Abb.)

Ausstellungen: *Neuere Kunstwerke aus Dresdner Privatbesitz, III. Jubiläumsausstellung*. Dresden, Sächsischer Kunstverein Dresden, 1929, Kat. Nr. 457; *Lyonel Feininge – Rügen, Ribnitz, Usedom. Reisen an die Ostsee von 1892 bis 1913*. Ahrenshoop, Kunstmuseum, 2016, Kat. Nr. 98, S. 23; *Lyonel Feininge (1871–1956)*. Madrid, Fundación Juan March, 2017, Kat. Nr. 297, S. 184/185

Provenienz: Sammlung Harald Voigt, Dresden; Privatsammlung, Deutschland

Werkverzeichnis: Hess 299

→ Seite 23

Oil on canvas
44 x 78 cm

Signed and dated top right:
Feininge 28

Literature: Hans Hess, *Lyonel Feininge*, Stuttgart 1959, p. 276, no. 299 (ill.)

Exhibitions: *Neuere Kunstwerke aus Dresdner Privatbesitz, III. Jubiläumsausstellung*. Dresden, Sächsischer Kunstverein Dresden, 1929, cat. no. 457; *Lyonel Feininge – Rügen, Ribnitz, Usedom. Reisen an die Ostsee von 1892 bis 1913*. Ahrenshoop, Kunstmuseum, 2016, cat. no. 98, p. 23; *Lyonel Feininge (1871–1956)*. Madrid, Fundación Juan March, 2017, cat. no. 297, p. 184/185

Provenance: Collection of Harald Voigt, Dresden; private collection, Germany

Catalogue raisonné: Hess 299

→ Page 23

Architektur mit Sternen II 1945



Öl auf Leinwand
41,5 x 71,6 cm

Oben rechts signiert: Feininge
Auf dem Keilrahmen signiert,
datiert und betitelt: Lyonel
Feininge, 1945, „Architecture
with Stars, II“

Literatur: Hans Hess, *Lyonel Feininge*, London 1961, S. 293, Nr. 461 (Abb.); *Ulrich Luckhardt, Lyonel Feininge: Die Zeichnungen und Aquarelle*, Köln 1998, S. 223

Ausstellungen: *Lyonel Feininge: Recent Paintings, Watercolors*. New York, Buchholz Gallery, 1946, Kat. Nr. 13; *Lyonel Feininge*. München, Bayerische Akademie der Schönen Künste / Hannover, Kestner-Gesellschaft, 1954, Kat. Nr. 57; *Lyonel Feininge*. Amsterdam, Stedelijk Museum, 1954/55, Kat. Nr. 27; *Lyonel Feininge: Oils and Watercolors 1940 to 1955*. New York, Willard Gallery, 1956, Kat. Nr. 7; *Lyonel Feininge*. New York, Willard Gallery, 1958, Kat. Nr. 9; *Lyonel Feininge. Architecture Paris – New York*. New York, Willard Gallery, 1961, Kat. Nr. 6 (Abb.); *Lyonel Feininge. Werke aus dem Nachlass*. Berlin, Amerika Haus, 1964, Kat. Nr. 17 (Abb.); *Lyonel Feininge*. New York, Marlborough-Gerson Gallery, 1969, Kat. Nr. 64, S. 13 (Abb. S. 81);

Preise auf Anfrage
Prices on request

Oil on canvas
41.5 x 71.6 cm

Signed top right: Feininge
Signed, dated, and titled on
the stretcher frame: Lyonel
Feininge, 1945, "Architecture
with Stars, II"

Literature: Hans Hess, *Lyonel Feininge*, London 1961, p. 293, no. 461 (ill.); *Ulrich Luckhardt, Lyonel Feininge: Die Zeichnungen und Aquarelle*, Cologne 1998, p. 223

Exhibitions: *Lyonel Feininge: Recent Paintings, Watercolors*. New York, Buchholz Gallery, 1946, cat. no. 13; *Lyonel Feininge*. Munich, Bayerische Akademie der Schönen Künste / Hannover, Kestner-Gesellschaft, 1954, cat. no. 57; *Lyonel Feininge*. Amsterdam, Stedelijk Museum, 1954/55, cat. no. 27; *Lyonel Feininge: Oils and Watercolors 1940 to 1955*. New York, Willard Gallery, 1956, cat. no. 7; *Lyonel Feininge*. New York, Willard Gallery, 1958, cat. no. 9; *Lyonel Feininge. Architecture Paris – New York*. New York, Willard Gallery, 1961, cat. no. 6 (ill.); *Lyonel Feininge. Werke aus dem Nachlass*. Berlin, Amerika Haus, 1964, cat. no. 17 (ill.); *Lyonel Feininge*. New York, Marlborough-Gerson Gallery, 1969, cat. no. 64, p. 13 (ill. p. 81);

Expressionisten 2, Aquarelle, Zeichnungen, Ölbilder. München, Galerie Ilse Schweinsteiger, 1982, Kat. Nr. 14 (Abb.); *Expressionists: Paintings, Watercolors and Drawings by 12 German Expressionists*. New York, Serge Sabarsky Gallery, 1984, Kat. Nr. 17, S. 38 (Abb. S. 39); *Hommage à Lyonel Feininge, Rétrospective Aquarelles et Dessins 1894 à 1955*. Paris, 1989; *Zurück in Amerika: Lyonel Feininge 1937–1956*. Halle, Staatliche Galerie Moritzburg, 2009, Kat. Nr. 19, S. 187 u. S. 222 (Abb.); *Lyonel Feininge (1871–1956)*. Madrid, Fundación Juan March, 2017, Kat. Nr. 356, S. 306/307

Provenienz: Besitz des Künstlers (bis mindestens 1964); Marlborough Gallery, New York; Villa Grisebach Auktionen, Berlin 1994; Privatsammlung, Wien

Werkverzeichnis: Hess 461

→ Seite 24

Windmill 1936



Öl auf Leinwand
48,3 x 75 cm

Unten links signiert: Feininge
Auf dem Keilrahmen signiert,
datiert und betitelt: Lyonel
Feininge, 1936 „Windmill“

Literatur: Hans Hess, *Lyonel Feininge*, London 1961, S. 284, Nr. 377 (Abb.); Werner Timm, „Feininge an der Ostseeküste“, in: *Lyonel Feininge. Von Gelmeroda nach Manhattan, Retrospektive der Gemälde*, hrsg. von Roland März, Wolfgang Büche u.a., Berlin 1998, S. 303; Hans Schulz-Vanselow, *Lyonel Feininge und Pommern*, Kiel 1999, S. 286 (betitelt „Landschaft mit blauer Mühle“)

Ausstellungen: *Lyonel Feininge*. Oakland, Mills College Art Gallery / San Francisco, Museum of Art, War Memorial Civic Center / Seattle, Henry Art Gallery, University of Washington / New York, Nierendorf Gallery, 1936/37, Kat. Nr. 2; *Lyonel Feininge. Exhibition of Oil and Watercolor Paintings and Prints*.

Expressionisten 2, Aquarelle, Zeichnungen, Ölbilder. Munich, Galerie Ilse Schweinsteiger, 1982, cat. no. 14 (ill.); *Expressionists: Paintings, Watercolors and Drawings by 12 German Expressionists*. New York, Serge Sabarsky Gallery, 1984, cat. no. 17, p. 38 (ill. p. 39); *Hommage à Lyonel Feininge, Rétrospective Aquarelles et Dessins 1894 à 1955*. Paris, 1989; *Zurück in Amerika: Lyonel Feininge 1937–1956*. Halle, Staatliche Galerie Moritzburg, 2009, cat. no. 19, p. 187 & p. 222 (ill.); *Lyonel Feininge (1871–1956)*. Madrid, Fundación Juan March, 2017, cat. no. 356, p. 306/307

Provenance: Property of the artist (until at least 1964); Marlborough Gallery, New York; Villa Grisebach auctions, Berlin 1994; private collection, Vienna

Catalogue raisonné: Hess 461

→ Page 24

Santa Barbara, Faulkner Memorial Art Gallery, 1937, Kat. Nr. 17; *Lyonel Feininge. Exhibition of Paintings and Watercolors from 1919 to 1938*. New York, Mrs. Cornelius J. Sullivan Gallery / Milwaukee, Art Institute / Baton Rouge, Department of Fine Arts, Louisiana State University / Berea, Berea Art College, 1938/39, Kat. Nr. 12; *Lyonel Feininge*. München, Haus der Kunst / Zürich, Kunsthaus, 1973, Kat. Nr. 141, S. 88 (Abb. S. 153); *Lyonel Feininge (1871–1956)*. Madrid, Fundación Juan March, 2017, S. 188 f., Kat. Nr. 333

Provenienz: Nachlass des Künstlers (bis mindestens 1961); Willard Gallery, New York; Marlborough Gallery, New York; Privatsammlung, Deutschland; Galerie Lopes, Zürich; Privatsammlung, Schweiz

Werkverzeichnis: Hess 377

→ Seite 27

Fabrik bei Nacht 1952



Öl auf Leinwand
45,7 x 55,9 cm

Oben links signiert und datiert:
Feininge 52

Literatur: Hans Hess, *Lyonel Feininge*, London 1961, S. 299, Nr. 519 (Abb.)

Ausstellungen: *Lyonel Feininge: Oils and Watercolors 1940 to 1955*. New York, Willard Gallery, 1956, Kat. Nr. 13 (Abb.); *Lyonel Feininge. Architecture Paris – New York*. New York, Willard Gallery, 1961; *Lyonel Feininge*. New York, Marlborough-Gerson Gallery, 1969, Kat. Nr. 79 (Abb.); *Lyonel Feininge (1871–1956)*. Madrid, Fundación Juan March, 2017, Kat. Nr. 376

Provenienz: Familie des Künstlers; Moeller Fine Art, New York–Berlin; Privatsammlung, New York

Werkverzeichnis: Hess 519

→ Seite 28

Santa Barbara, Faulkner Memorial Art Gallery, 1937, cat. no. 17; *Lyonel Feininge. Exhibition of Paintings and Watercolors from 1919 to 1938*. New York, Mrs. Cornelius J. Sullivan Gallery / Milwaukee, Art Institute / Baton Rouge, Department of Fine Arts, Louisiana State University / Berea, Berea Art College, 1938/39, cat. no. 12; *Lyonel Feininge*. Munich, Haus der Kunst / Zürich, Kunsthaus, 1973, cat. no. 141, p. 88 (ill. p. 153); *Lyonel Feininge (1871–1956)*. Madrid, Fundación Juan March, 2017, p. 188 f., cat. no. 333

Provenance: Artist's estate (until at least 1961); Willard Gallery, New York; Marlborough Gallery, New York; private collection, Germany; Galerie Lopes, Zürich; private collection, Switzerland

Catalogue raisonné: Hess 377

→ Page 27

Oil on canvas
45.7 x 55.9 cm

Signed and dated top left:
Feininge 52

Literature: Hans Hess, *Lyonel Feininge*, London 1961, p. 299, no. 519 (ill.)

Exhibitions: *Lyonel Feininge: Oils and Watercolors 1940 to 1955*. New York, Willard Gallery, 1956, cat. no. 13 (ill.); *Lyonel Feininge. Architecture Paris – New York*. New York, Willard Gallery, 1961; *Lyonel Feininge*. New York, Marlborough-Gerson Gallery, 1969, cat. no. 79 (ill.); *Lyonel Feininge (1871–1956)*. Madrid, Fundación Juan March, 2017, cat. no. 376

Provenance: Artist's family; Moeller Fine Art, New York–Berlin; private collection, New York

Catalogue raisonné: Hess 519

→ Page 28

Die Bergkirche

1909



Aquarell und Tusche auf Papier
32 × 24 cm

Oben rechts signiert: Feininger
Unten Mitte betitelt:
die Bergkirche
Rückseitig: Nachlass-Stempel

Provenienz: Julia Feininger

Das Werk ist im Archiv des Lyonel Feininger Project LLC, New York, erfasst.

→ Seite 31

Watercolor and India ink on paper
32 × 24 cm

Signed top right: Feininger
Titled bottom center:
die Bergkirche
On reverse: Estate stamp

Provenance: Julia Feininger

The work is registered in the archive of the Lyonel Feininger Project LLC, New York.

→ Page 31

Ohne Titel

1918



Aquarell und Tuschkfeder auf
Papier
24 × 30,5 cm

Unten links signiert : Feininger
Unten rechts datiert: 1918

Provenienz: Sammlung Dr. Hans
und Dr. Elisabeth Feith, Frankfurt
am Main

Das Werk ist im Archiv des Lyonel Feininger Project LLC, New York,
erfasst.

→ Seite 32

Watercolour and India ink drawing
on paper
24 × 30.5 cm

Signed bottom left: Feininger
Dated bottom right: 1918

Provenance: Collection of Dr. Hans
und Dr. Elisabeth Feith, Frankfurt
am Main

The work is registered in the
archive of the Lyonel Feininger
Project LLC, New York.

→ Page 32

Ober-Grunstedt I

1920



Aquarell und Tuschkfeder auf
Büttenpapier
26,5 × 28,5 cm

Unten links signiert und datiert:
Feininger 1920
Unten Mitte betitelt:
OberGrunstedt I

Ausstellung: 1850–1950 *Zeich-
nungen und Aquarelle*. Frankfurt/
Main, Kunsthandel Dr. Ewald
Rathke, 1973, Kat. Nr. 10 (Abb.)

Provenienz: Sammlung
Werner und Edith Vowinckel,
Köln; Sammlung Dr. Hans und
Dr. Elisabeth Feith, Frankfurt
am Main

Das Werk ist im Archiv des Lyonel Feininger Project LLC, New York,
erfasst.

→ Seite 33

Watercolor and India ink drawing
on handmade paper
26.5 × 28.5 cm

Signed and dated bottom left:
Feininger 1920
Titled bottom center:
OberGrunstedt I

Exhibition: 1850–1950 *Zeich-
nungen und Aquarelle*. Frankfurt
am Main, Kunsthandel Dr. Ewald
Rathke, 1973, cat. no. 10 (ill.)

Provenance: Collection of Werner
und Edith Vowinckel, Cologne;
collection of Dr. Hans und
Dr. Elisabeth Feith, Frankfurt
am Main

The work is registered in the
archive of the Lyonel Feininger
Project LLC, New York.

→ Page 33

Two Sailing Ships and Iceberg

1942



Gouache, Aquarell und Tuschkfeder
auf Papier
55,1 × 77,3 cm

Unten links signiert und datiert:
Feininger. 1942

Ausstellungen: *Lyonel Feininger*.
New York, Helen Serger (La Boétie),
Inc., 1966, Kat. Nr. 16 (Abb.); bet.
„Chinese Junks“; *Graphics from
Four Bay Area Collections*. San
Francisco, Legion of Honor, 1973;
*Twentieth Century Drawings from
the Anderson Collection: Auguste
Rodin to Elizabeth Murray*. Stanford
University Museum of Art, 1988/89,
S. 6 u. S. 29, Kat. Nr. 10; *Celebrating
Modern Art: The Anderson Collection*.
San Francisco Museum of Modern
Art, 2000/01, S. 174, S. 310 u. S. 363,
Kat. Nr. 84 (Abb. mit falschem
Medium)

Gouache, watercolor, and
India ink drawing on paper
55.1 × 77.3 cm

Signed and dated bottom left:
Feininger. 1942

Exhibitions: *Lyonel Feininger*.
New York, Helen Serger (La Boétie),
Inc., 1966, cat. no. 16 (ill.); titled
“Chinese Junks”; *Graphics from
Four Bay Area Collections*. San
Francisco, Legion of Honor, 1973;
*Twentieth Century Drawings from
the Anderson Collection: Auguste
Rodin to Elizabeth Murray*. Stanford
University Museum of Art, 1988/89,
p. 6 & p. 29, cat. no. 10; *Celebrating
Modern Art: The Anderson Collection*.
San Francisco Museum of Modern
Art, 2000/01, p. 174, p. 310 & p. 363,
cat. no. 84 (ill. with incorrect
medium)

Provenienz: J.H. Taylor
Management Co., New York; J. Baer,
New York; Norton Galleries,
New York; Sammlung Harry W. and
Mary Margaret Anderson (1968 in
den Norton Galleries erworben)

Die Arbeit ist im Archiv des Lyonel Feininger Project LLC, New York,
erfasst.

→ Seite 34

Provenance: J.H. Taylor
Management Co., New York; J. Baer,
New York; Norton Galleries, New
York; collection of Harry W. and
Mary Margaret Anderson (acquired
by Norton Galleries in 1968)

The work is registered in the
archive of the Lyonel Feininger
Project LLC, New York.

→ Page 34

Städtchen II

1929



Aquarell und Tusche auf Papier
29,8 × 48,3 cm

Unten links signiert: Feininger
Unten rechts datiert: 27 4 29
Unten Mitte betitelt: Städtchen II

Ausstellungen: *Lyonel Feininger*.
New York, Marlborough-Gerson
Gallery, 1969, Kat. Nr. 106;
*Lyonel Feininger. Drawings and
Watercolors*. New York, Serge
Sabarsky Gallery, 1979, Kat. Nr. 30

Provenienz: Privatsammlung, USA

Eine Echtheitsbestätigung
von Achim Moeller, The Lyonel
Feininger Project LLC, New York,
liegt vor.

→ Seite 36

Watercolor and India ink on paper
29.8 × 48.3 cm

Signed bottom left: Feininger
Dated bottom right: 27 4 29
Titled bottom center: Städtchen II

Exhibitions: Lyonel Feininger.
New York, Marlborough-Gerson
Gallery, 1969, cat. no. 106;
Lyonel Feininger. *Drawings and
Watercolors*. New York, Serge
Sabarsky Gallery, 1979, cat. no. 30

Provenance: Private collection, USA

This work has a certificate of
authenticity from Achim Moeller,
The Lyonel Feininger Project LLC,
New York.

→ Page 36

Häusergruppe mit zwei Personen

1933



Aquarell und Tuschkfeder
auf Papier
24 × 31,2 cm

Unten links signiert und datiert:
Feininger 1933

Provenienz: Privatsammlung,
Schweiz

Eine Echtheitsbestätigung
von Achim Moeller, The Lyonel
Feininger Project LLC, New York,
liegt vor.

→ Seite 37

Watercolor and India ink drawing
on paper
24 × 31.2 cm

Signed and dated bottom left:
Feininger 1933

Provenance: Private collection,
Switzerland

This work has a certificate of
authenticity from Achim Moeller,
The Lyonel Feininger Project LLC,
New York.

→ Page 37

The Landing Place

1940



Aquarell und Tusche auf Papier
31,7 × 48 cm

Unten links signiert und datiert:
Feininger 1940
Rückseitig betitelt: The Landing
Place

Literatur: Ulrich Luckhardt,
Lyonel Feininger, München 2004;
Ingrid Mössinger, Kerstin Drechsel
(Hrsg.), *Lyonel Feininger. Sammlung
Loebermann*, München 2006; Kunst-
handel Wienerroither & Kohlbacher
(Hrsg.), *Moderne Kunst X*, Band 11,
Wien 2007, Kat. Nr. 4

Provenienz: Sammlung Lois Love
Brown, Pasadena, Kalifornien;
Privatsammlung, Wien;
Privatsammlung, Frankreich

Eine Echtheitsbestätigung
von Achim Moeller, The Lyonel
Feininger Project LLC, New York,
liegt vor.

→ Seite 38

Watercolor and India ink on paper
31.7 × 48 cm

Signed and dated below left:
Feininger 1940
Titled on reverse: The Landing
Place

Literature: Ulrich Luckhardt,
Lyonel Feininger, Munich 2004;
Ingrid Mössinger, Kerstin Drechsel
(ed.), *Lyonel Feininger. Sammlung
Loebermann*, Munich 2006;
Kunsthandel Wienerroither &
Kohlbacher (ed.), *Moderne Kunst X*,
Vol. 11, Vienna 2007, cat. no. 4

Provenance: Collection of Lois
Love Brown, Pasadena, California;
private collection, Vienna; private
collection, France

This work has a certificate of
authenticity from Achim Moeller,
The Lyonel Feininger Project LLC,
New York.

→ Page 38

Norwegischer Fjord

1936



Aquarell und Tuschkfeder auf
Büttenpapier
24,4 × 42,3 cm

Unten links signiert: Feininger
Unten rechts datiert: 14.X.36

Provenienz:
Privatsammlung, Rheinland;
W&K – Wienerroither &
Kohlbacher, Wien (2007);
Privatsammlung, Griechenland
(2008)

→ Seite 40

Watercolor and India ink drawing
on handmade paper
24.4 × 42.3 cm

Signed bottom left: Feininger
Dated bottom right: 14.X.36

Provenance:
Private collection, the Rhineland;
W&K — Wienerroither &
Kohlbacher, Vienna (2007);
private collection, Greece (2008)

→ Page 40

1858

1933



Aquarell, Stift und Tuschfeder
auf Papier
34 × 46,7 cm

Unten links signiert: Feininger
Unten Mitte betitelt: 1858
Unten rechts datiert: 12 v 33

Ausstellung: *Lyonel Feininger*
1871–1956, New York, Shepherd
W&K, 2017

Provenienz: Privatsammlung,
Detroit; Privatsammlung,
New York

Eine Echtheitsbestätigung
von Achim Moeller, The Lyonel
Feininger Project LLC, New York,
liegt vor.

→ Seite 41

Watercolor, pencil, and
India ink drawing on paper
34 × 46.7 cm

Signed bottom left: Feininger
Titled bottom center: 1858
Dated bottom right: 12 v 33

Exhibition: *Lyonel Feininger*
1871–1956, New York, Shepherd
W&K, 2017

Provenance: Private collection,
Detroit; private collection,
New York

This work has a certificate of
authenticity from Achim Moeller,
The Lyonel Feininger Project LLC,
New York.

→ Page 41

Town Hall I

1939



Aquarell und Tusche auf Papier
35,9 × 53,8 cm

Unten links signiert: Feininger
Unten rechts datiert: 1939
Unten Mitte betitelt: Town Hall I

Provenienz: Privatsammlung,
USA

Eine Echtheitsbestätigung
von Achim Moeller, The Lyonel
Feininger Project LLC, New York,
liegt vor.

→ Seite 42

Watercolor and India ink on paper
35.9 × 53.8 cm

Signed bottom left: Feininger
Dated bottom right: 1939
Titled bottom center: Town Hall I

Provenance: Private collection,
USA

This work has a certificate of
authenticity from Achim Moeller,
The Lyonel Feininger Project LLC,
New York.

→ Page 42

Ohne Titel (Segelboote)

1944



Aquarell, Bleistift und Tusche
auf Papier
19,1 × 27,6 cm

Unten links signiert: Feininger
Unten rechts datiert: 1944

Provenienz: Sammlung Mr. and
Mrs. H. Gates Lloyd, Pennsylvania;
Privatsammlung, USA (durch
Erbfolge); Sammlung Marsha and
Robin Williams

Eine Echtheitsbestätigung
von Achim Moeller, The Lyonel
Feininger Project LLC, New York,
liegt vor.

→ Seite 44

Watercolor, pencil, and India ink
on paper
19.1 × 27.6 cm

Signed bottom left: Feininger
Dated bottom right: 1944

Provenance: Collection of Mr. and
Mrs. H. Gates Lloyd, Pennsylvania;
private collection, USA (inherited);
collection of Marsha and Robin
Williams

This work has a certificate of
authenticity from Achim Moeller,
The Lyonel Feininger Project LLC,
New York.

→ Page 44

Adrift

1946



Aquarell und Tusche auf Papier
19,2 × 27,4 cm

Unten links signiert: Feininger
Unten rechts datiert: 17.X.46 und
mit Nachlass-Stempel
Unten Mitte betitelt: „Adrift“

Ausstellung: *Lyonel Feininger.*
Zeichnungen und Aquarelle aus
dem Julia-Feininger-Nachlass.
Berlin / New York, Galerie Achim
Moeller, 2011, Kat. Nr. 38, S.86 / 87
(Farbabb.)

Provenienz: Nachlass Julia
Feininger, New York; Marlborough
Gallery, London; Privatsammlung,
Europa

Eine Echtheitsbestätigung
von Achim Moeller, The Lyonel
Feininger Project LLC, New York,
liegt vor.

→ Seite 45

Watercolor and India ink on paper
19.2 × 27.4 cm

Signed bottom left: Feininger
Dated bottom right: 17.X.46 and
with estate stamp
Titled bottom center: "Adrift"

Exhibition: *Lyonel Feininger.*
Zeichnungen und Aquarelle aus
dem Julia-Feininger-Nachlass.
Berlin / New York, Galerie Achim
Moeller, 2011, cat. no. 38, p. 86 / 87
(col. ill.)

Provenance: Estate of Julia
Feininger, New York; Marlborough
Gallery, London; private collection,
Europe

This work has a certificate of
authenticity from Achim Moeller,
The Lyonel Feininger Project LLC,
New York.

→ Page 45

Trille du Diable

1910



Tuschfeder auf Papier
32,2 × 24 cm

Unten rechts signiert und datiert:
Feininger Mon Jan 17 10
Unten Mitte betitelt: Trille du
Diable

Unten links bezeichnet und
monogrammiert: XX L. F.

Provenienz: Sammlung Theodore
Lux Feininger; Privatsammlung,
USA

→ Seite 47

India ink drawing on paper
32.2 × 24 cm

Signed and dated bottom right:
Feininger Mon Jan 17 10
Titled bottom center: Trille du
Diable

Labeled and monogrammed
bottom left: XX L. F.

Provenance: Collection of
Theodore Lux Feininger; private
collection, USA

→ Page 47

Gothen

1911



Bleistift auf Papier
20,6 × 23,9 cm

Unten rechts betitelt und datiert:
Gothen Thurs.(day) July 13, 1911

Provenienz: Andreas Feininger,
New York; Galerie Utermann,
Dortmund; Privatsammlung,
Deutschland

→ Seite 48

Pencil on paper
20.6 × 23.9 cm

Titled and dated bottom right:
Gothen Thurs.(day) July 13, 1911

Provenance: Andreas Feininger,
New York; Galerie Utermann,
Dortmund; private collection,
Germany

→ Page 48

Quimper (Hafen)

1931



Bleistift auf Papier
14,3 × 22,3 cm

Oben rechts datiert: 25 6 31
Unten rechts betitelt: Quimper

Provenienz: Andreas Feininger,
New York; Galerie Utermann,
Dortmund; Privatsammlung,
Deutschland

→ Seite 48

Pencil on paper
14.3 × 22.3 cm

Dated top right: 25 6 31
Titled bottom right: Quimper

Provenance: Andreas Feininger,
New York; Galerie Utermann,
Dortmund; private collection,
Germany

→ Page 48

Lokomotive: Alte Dampflokom

1945



Kohle, laviert, auf Papier
24 × 32 cm

Unten links signiert und datiert:
Feininger 1945

Provenienz: George Zabriskie,
Marietta, Ohio (Geschenk des
Künstlers); Privatsammlung,
Japan; Galerie Utermann,
Dortmund; Privatsammlung,
Deutschland

→ Seite 49

Charcoal, washed on paper
24 × 32 cm

Signed and dated bottom left:
Feininger 1945

Provenance: George Zabriskie,
Marietta, Ohio (gift from the
artist); private collection, Japan;
Galerie Utermann, Dortmund;
private collection, Germany

→ Page 49

Umpferstedt

1932



Kohle auf Papier
30,3 × 23,2 cm

Unten links signiert: Feininger
Unten Mitte betitelt: Umpferstedt
Unten rechts datiert: 6.9.32

Provenienz: Julia Feininger

Das Werk ist im Archiv des Lyonel Feininger Project LLC, New York, erfasst.

→ Seite 50

Charcoal on paper
30.3 × 23.2 cm

Signed bottom left: Feininger
Titled bottom center: Umpferstedt
Dated bottom right: 6.9.32

Provenance: Julia Feininger

The work is registered in the archive of the Lyonel Feininger Project LLC, New York.

→ Page 50

Stadtkirche Weimar I

1929



Kohle auf Büttenpapier
37,5 × 29 cm

Unten links signiert: Feininger
Unten Mitte betitelt:
„Stadtkirche“ Weimar I
Unten rechts datiert:
5.8.29 und 31 X 25

Ausstellung: *Feininger im Weimarer Land*. Apolda, Kunsthaus Apolda Avantgarde, 1999, Kat. S. 106 (Farbabb.)

Provenienz: Helen Serger, La Boetie, Inc., New York; James Goodman Gallery, New York; Galerie Utermann, Dortmund; Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Eine Echtheitsbestätigung von Achim Moeller, The Lyonel Feininger Project LLC, New York, liegt vor.

→ Seite 51

Charcoal on handmade paper
37.5 × 29 cm

Signed bottom left: Feininger
Titled bottom center:
„Stadtkirche“ Weimar I
Dated bottom right: 5.8.29
and 31 X 25

Exhibition: *Feininger im Weimarer Land*. Apolda, Kunsthaus Apolda Avantgarde, 1999, cat. p. 106 (col. ill.)

Provenance: Helen Serger, La Boetie, Inc., New York; James Goodman Gallery, New York; Galerie Utermann, Dortmund; private collection, North Rhine-Westphalia

This work has a certificate of authenticity from Achim Moeller, The Lyonel Feininger Project LLC, New York.

→ Page 51

Strandszene mit Badenden

1911



Farbstift und Bleistift auf Papier
16 × 20,5 cm

Oben rechts datiert: Mon Sept 11.11

Ausstellungen: *Lyonel Feininger. Erlebnis und Vision. Die Reisen an die Ostsee, 1892–1935*. Regensburg, Museum Ostdeutsche Galerie / Bremen, Kunsthalle Bremen, 1992, Kat. S. 57 (Abb.); *Lyonel Feininger. Stroller – The Passing Scene. Early Drawings and Prints 1906–1921*. New York, Deutsche Bank Gallery, 2002; *Wenn Wünsche wahr werden. Neue Werke treffen auf Klassiker der Sammlung*. Emden, Kunsthalle Emden, 2013

Provenienz: Alois Jakob Schardt, Halle, Berlin & Los Angeles; Achim Moeller, New York; Privatsammlung, Großbritannien

Eine Echtheitsbestätigung von Achim Moeller, The Lyonel Feininger Project LLC, New York, liegt vor.

→ Seite 52

Colored pencil and pencil on paper
16 × 20.5 cm

Dated top right: Mon Sept 11.11

Exhibitions: *Lyonel Feininger. Erlebnis und Vision. Die Reisen an die Ostsee, 1892–1935*. Regensburg, Museum Ostdeutsche Galerie / Bremen, Kunsthalle Bremen, 1992, cat. p. 57 (ill.); *Lyonel Feininger. Stroller—The Passing Scene. Early Drawings and Prints 1906–1921*. New York, Deutsche Bank Gallery, 2002; *Wenn Wünsche wahr werden. Neue Werke treffen auf Klassiker der Sammlung*. Emden, Kunsthalle Emden, 2013

Provenance: Alois Jakob Schardt, Halle, Berlin & Los Angeles; Achim Moeller, New York; private collection, Great Britain

This work has a certificate of authenticity from Achim Moeller, The Lyonel Feininger Project LLC, New York.

→ Page 52

Julia (?) in der Académie Colarossi

1907



Bleistift auf Papier
26,5 × 16 cm

Unten rechts bezeichnet:
FRI FEB 8 07

Rückseitig: Studien in Bleistift

Ausstellung: *Feininger in Paris. Die Pariser Zeichnungen von 1892 bis 1911*. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 1992, Kat. Nr. 14 (Abb. S. 27)

Provenienz: Achim Moeller Fine Art, New York; Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

→ Seite 53

Pencil on paper
26.5 × 16 cm

Labeled bottom right:
FRI FEB 8 07

Reverse: Studies in pencil

Exhibition: *Feininger in Paris. Die Pariser Zeichnungen von 1892 bis 1911*. Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, 1992, cat. no. 14 (ill. p. 27)

Provenance: Achim Moeller Fine Art, New York; private collection North Rhine-Westphalia

→ Page 53

Der Bahnwärter

1910



Tusche und Aquarell auf Büttenpapier
30,5 × 24 cm

Unten rechts signiert und datiert:
Feininger Wed Mar 23 10
Unten Mitte betitelt:
Der Bahnwärter

Provenienz: Privatsammlung, Deutschland

Eine Echtheitsbestätigung von Achim Moeller, The Lyonel Feininger Project LLC, New York, liegt vor.

→ Seite 54

India ink and watercolor on handmade paper
30.5 × 24 cm

Signed and dated bottom right:
Feininger Wed Mar 23 10
Titled bottom center:
Der Bahnwärter

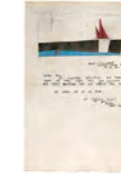
Provenance: Private collection, Germany

This work has a certificate of authenticity from Achim Moeller, The Lyonel Feininger Project LLC, New York.

→ Page 54

Segelschiff (Geburtstagsgruß an Paul Klee)

1934



Tuschfeder und Aquarell auf Büttenpapier
7,8 × 15,5 cm (29,5 × 20 cm)

Ausstellung: *Lyonel Feininger – Paul Klee. Malerfreunde am Bauhaus*. Hamm, Gustav-Lübcke-Museum / Würzburg, Museum im Kulturspeicher, 2009, Kat. Nr. 90 b, S. 165

Aquarell als Kopf eines handschriftlichen Briefes an den Malerkollegen Paul Klee zu dessen 55. Geburtstag am 18. Dezember 1934.

*Berlin = Siemensstadt
Lenther = Steig 21
d. 17. Dez. 1934*

*Lieber Klee!
Die herzlichsten Glückwünsche zum Geburtstage senden wir Ihnen. Mögen Ihnen gute Gesundheit und gute Arbeit beschieden sein und möglichst frohe Zuversicht! Wir denken oft an Sie Beide!
mit herzlichem Gruss!
Ihr getreuer Papileo /
nebst Frau Julia*

Provenienz: Privatsammlung, Norddeutschland; Galerie Utermann, Dortmund; Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

→ Seite 56

India ink drawing and watercolor on handmade paper
7.8 × 15.5 cm (29.5 × 20 cm)

Exhibition: *Lyonel Feininger – Paul Klee. Malerfreunde am Bauhaus*. Hamm, Gustav-Lübcke-Museum / Würzburg, Museum im Kulturspeicher, 2009, cat. no. 90 b, p. 165

Watercolor as header of a handwritten letter to fellow painter Paul Klee on his 55th birthday on December 18, 1934.

*Berlin = Siemensstadt
Lenther = Steig 21
Dec 17, 1934*

*Dear Klee!
We send you our heartiest birthday wishes. May you enjoy good health and good work and as much joyful optimism as possible!
We often think of you both!
Yours sincerely,
Your faithful Papileo,
together with Frau Julia*

Provenance: Private collection, North Germany; Galerie Utermann, Dortmund; private collection, North Rhine-Westphalia

→ Page 56

paul klee

Touristen

1937



Kohle, Kleister und Aquarell auf Papier, auf Karton aufgezo-gen
33 × 23 cm

Oben links signiert: Klee
Auf der Unterlage datiert und betitelt: 1937 17 Touristen

Literatur: Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, *Paul Klee, Catalogue raisonné*, Band 7, 2003, S. 221, Nr. 6953 (Abb.)

Ausstellung: *Paul Klee: Neue Werke*. Zürich, Kunsthaus Zürich, 1940, Kat. Nr. 12

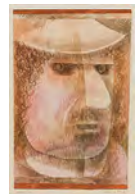
Provenienz: Lily Klee, Bern (1940–1946); Klee-Gesellschaft, Bern (1946–1950); Curt Valentin (Buchholz Gallery & Valentin Gallery), Berlin / New York (1950); Gallery Schlesinger, New York; Gallery Shary Grossman, New York (bis 1997); Galerie Gianna Sistu, Paris; Privatsammlung

Werkverzeichnis:
Paul-Klee-Stiftung 6953

→ Seite 71

Maske für Falstaff

1929



Aquarell auf Papier, zerschnitten und neu kombiniert, auf Karton aufgezo-gen
40 × 24 cm

Unten rechts signiert: Klee
Auf der Unterlage unten links bezeichnet: 1929 l.2, unten rechts betitelt: Maske für Falstaff

Literatur: D.-H. Kahnweiler, *Klee*, Paris 1950, Farbabb.; C. Kröll,

Charcoal, paste, and watercolor on paper, laid down on the artist's mount
33 × 23 cm

Signed top left: Klee
Signed and titled on base: 1937 17 Touristen

Literature: Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, *Paul Klee, Catalogue raisonné*, Vol. 7, 2003, p. 221, No. 6953 (ill.)

Exhibition: *Paul Klee: Neue Werke*. Zürich, Kunsthaus Zürich, 1940, cat. no. 12

Provenance: Lily Klee, Bern (1940–1946); Klee Society, Bern (1946–1950); Curt Valentin (Buchholz Gallery & Valentin Gallery), Berlin / New York (1950); Gallery Schlesinger, New York; Gallery Shary Grossman, New York (until 1997); Galerie Gianna Sistu, Paris; private collection

Catalogue raisonné:
Paul-Klee-Stiftung 6953

→ Page 71

Die Bildtitel Paul Klees: eine Studie zur Beziehung von Bild und Sprache in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, Bonn 1968, S. 35; C. Geelhaar, *Paul Klee et le Bauhaus*, Neuchâtel 1972, S. 86 (Farbabb.); M. Plant, *Paul Klee: Figures and faces*, London 1978, S. 100 (Farbabb.); W. Kersten, Paul Klee: „Zerstörung, der Konstruktion zuliebe?“, in: *Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte*, Band 5, Marburg 1987, S. 96 u. S. 153; Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, *Paul Klee, Catalogue raisonné*, Band 5, 2001, S. 41, Nr. 4778 (Abb.)

Ausstellungen: *Paul Klee*. Berlin, Galerie Alfred Flechtheim, 1929; *Paul Klee. Aquarelle und Zeichnungen und Graphik aus 25 Jahren*. Düsseldorf, Galerie Alfred Flechtheim, 1930; *Paul Klee. Aquarelle aus 25 Jahren*, 1905 bis 1930. Saarbrücken, Staatliches Museum Saarbrücken, 1930; *Paul Klee*. Düsseldorf, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, in Verbindung mit Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf, 1931; *Paul Klee*. Hartford, Wadsworth Atheneum, 1936; *Exposition Internationale du Surréalisme*. Amsterdam, Galerie Robert, 1938; *Gloires de la peinture moderne, Hommage à James Ensor*. Ostende, Palais des Thermes Ostende, 1949; *Paul Klee 1879–1940. Werke aus den Jahren 1904 bis 1940*. Wuppertal, Kunst- und Museumsverein Wuppertal, 1956; *Weltkunst aus Privatbesitz*. Köln, Kunsthalle Köln, 1968; *Paul Klee 1879–1940*, München, Haus der Kunst, 1970/71; *Paul Klee. Das Werk der Jahre 1919–1933. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik*. Köln, Kunsthalle Köln, 1979; *Paul Klee*. Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 2000/01

Provenienz: Rudolf Probst (Galerie Neue Kunst Fides, Das Kunsthaus), Dresden / Mannheim (1929); Alfred Flechtheim, Düsseldorf / Berlin / Paris / London (seit 1929); Lily Klee, Bern (1940–1946); Klee-Foundation, Bern (seit 1946); Daniel-Henry Kahnweiler, Paris; Karl Julius Anselmino, Wuppertal / München (1957–1978); Nachlass Karl Julius Anselmino, Wuppertal / München (ab 1978); Privatsammlung, Schweiz

Werkverzeichnis:
Paul-Klee-Stiftung 4778

→ Seite 72

Die Bildtitel Paul Klees: eine Studie zur Beziehung von Bild und Sprache in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, Bonn 1968, p. 35; C. Geelhaar, *Paul Klee et le Bauhaus*, Neuchâtel 1972, p. 86 (col. ill.); M. Plant, *Paul Klee: Figures and faces*, London 1978, p. 100 (col. ill.); W. Kersten, Paul Klee: “Zerstörung, der Konstruktion zuliebe?“, in: *Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte*, Band 5, Marburg 1987, p. 96 & p. 153; Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, *Paul Klee, Catalogue raisonné*, Vol 5, 2001, p. 41, No. 4778 (ill.)

Exhibitions: *Paul Klee*. Berlin, Galerie Alfred Flechtheim, 1929; *Paul Klee. Aquarelle und Zeichnungen und Graphik aus 25 Jahren*. Düsseldorf, Galerie Alfred Flechtheim, 1930; *Paul Klee. Aquarelle aus 25 Jahren*, 1905 bis 1930. Saarbrücken, Staatliches Museum Saarbrücken, 1930; *Paul Klee*. Düsseldorf, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, in conjunction with Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf, 1931; *Paul Klee*. Hartford, Wadsworth Atheneum, 1936; *Exposition Internationale du Surréalisme*. Amsterdam, Galerie Robert, 1938; *Gloires de la peinture moderne, Hommage à James Ensor*. Ostend, Palais des Thermes Ostend, 1949; *Paul Klee 1879–1940. Werke aus den Jahren 1904 bis 1940*. Wuppertal, Kunst- und Museumsverein Wuppertal, 1956; *Weltkunst aus Privatbesitz*. Cologne, Kunsthalle Köln, 1968; *Paul Klee 1879–1940*, Munich, Haus der Kunst, 1970/71; *Paul Klee. Das Werk der Jahre 1919–1933. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik*. Cologne, Kunsthalle Köln, 1979; *Paul Klee*. Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 2000/01

Provenance: Rudolf Probst (Galerie Neue Kunst Fides, Das Kunsthaus), Dresden / Mannheim (1929); Alfred Flechtheim, Düsseldorf / Berlin / Paris / London (since 1929); Lily Klee, Bern (1940–1946); Klee Foundation, Bern (since 1946); Daniel-Henry Kahnweiler, Paris; Karl Julius Anselmino, Wuppertal / Munich (1957–1978); Estate of Karl Julius Anselmino, Wuppertal / Munich (from 1978); private collection, Switzerland

Catalogue raisonné:
Paul-Klee-Stiftung 4778

→ Page 72

Verladung der Früchte

1940



Kleisterfarbe auf Papier, auf Karton aufgezo-gen
29,3 × 20,7 cm

Unten links signiert: Klee
Auf der Unterlage unten Mitte bezeichnet: 1940 K 9, darunter betitelt: Verladung der Früchte

Literatur: Tilman Osterwold, *Paul Klee trifft Joseph Beuys: Ein Fetzen Gemeinschaft*, Ostfildern 2000, Kat. Nr. 189 (Farbabb. S. 306); Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, *Paul Klee, Catalogue raisonné*, Band 9, 2004, S. 206, Nr. 9308 (Farbabb. S. 189)

Ausstellungen: *Späte Werke von Paul Klee (1879–1940). Leihgaben der Paul-Klee-Gesellschaft*, Bern. Düsseldorf, Hetjens Museum / Mannheim, Kunstverein / Freiburg, Kunstverein, 1948/49, Kat. Nr. 28; *Klee. Werke aus Familienbesitz*. St. Gallen, Kunstmuseum, 1955, Kat. Nr. 203; *Paul Klee*. Grenoble, Musée de Grenoble, 1960, Kat. Nr. 66; *Paul Klee. Werke aus der Nachlass-Sammlung Felix Klee*. Berlin, Akademie der Künste Berlin, 1960/61, Kat. Nr. 188; *Drawings and Water-Colours by Paul Klee from the Felix Klee Collection Berne*. Bristol, City Art Gallery / Leeds, City Art Gallery / Liverpool, Walker Art Gallery / Liverpool, Walker Art Gallery, 1963, Kat. Nr. 248; *Paul Klee. Malingar-technigar*. Malmö Museum / Göteborgs Konstmuseum / Stockholm, Konstsalongen Samlaren, 1965, Kat. Nr. 123; *Paul Klee*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes / Montevideo, Museo Nacional de Artes Plásticas, 1970, Kat. Nr. 109; *Paul Klee. 90 Aquarelle und Zeichnungen*. Kronberg, Kronberger Kulturkreis, Hellhof, 1971, Kat. Nr. 58; *Paul Klee*. Neuenburg, Musée d'Art et d'Histoire, 1978, Kat. Nr. 89; *Paul Klee. Das Schaffen im Todesjahr*. Bern, Kunstmuseum, 1990, Kat. Nr. 271; *Paul Klee. „... a synthesis of outward sight and inward vision“*. Andros, Basiol & Elise Goulandris Foundation, Museum of Modern Art, 1993, Kat. Nr. 107;

Colored paste on paper, laid down on the artist's mount
29.3 × 20.7 cm

Signed bottom left: Klee
Labeled on bottom left of base: 1940 K 9, title beneath: Verladung der Früchte

Literature: Tilman Osterwold, *Paul Klee trifft Joseph Beuys: Ein Fetzen Gemeinschaft*, Ostfildern 2000, cat. no. 189 (col. ill. p. 306); Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, *Paul Klee, Catalogue raisonné*, Vol. 9, 2004, p. 206, no. 9308 (col. ill. p. 189)

Exhibitions: *Späte Werke von Paul Klee (1879–1940). Leihgaben der Paul-Klee-Gesellschaft*, Bern. Düsseldorf, Hetjens Museum / Mannheim, Kunstverein / Freiburg, Kunstverein, 1948/49, cat. no. 28; *Klee. Werke aus Familienbesitz*. St. Gallen, Kunstmuseum, 1955, cat. no. 203; *Paul Klee*. Grenoble, Musée de Grenoble, 1960, cat. no. 66; *Paul Klee. Werke aus der Nachlass-Sammlung Felix Klee*. Berlin, Akademie der Künste Berlin, 1960/61, cat. no. 188; *Drawings and Water-Colours by Paul Klee from the Felix Klee Collection Berne*. Bristol, City Art Gallery / Leeds, City Art Gallery / Liverpool, Walker Art Gallery, 1963, cat. no. 248; *Paul Klee. Malingar-technigar*. Malmö Museum / Göteborgs Konstmuseum / Stockholm, Konstsalongen Samlaren, 1965, cat. no. 123; *Paul Klee*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes / Montevideo, Museo Nacional de Artes Plásticas, 1970, cat. no. 109; *Paul Klee. 90 Aquarelle und Zeichnungen*. Kronberg, Kronberger Kulturkreis, Hellhof, 1971, cat. no. 58; *Paul Klee*. Neuenburg, Musée d'Art et d'Histoire, 1978, cat. no. 89; *Paul Klee. Das Schaffen im Todesjahr*. Bern, Kunstmuseum, 1990, cat. no. 271; *Paul Klee. „... a synthesis of outward sight and inward vision“*. Andros, Basiol & Elise Goulandris Foundation, Museum of Modern Art, 1993, cat. no. 107;

Paul Klee trifft Joseph Beuys. Bedburg-Hau, Museum Schloß Moyland / Heidelberg, Kurpfälzisches Museum, 2000/02, Kat. Nr. 189; *In Paul Klees Zaubergarten*. Bern, Zentrum Paul Klee / Hovikodden (Norwegen), Henie Onstad Art Center / Bergen (Norwegen), Bergen Art Museum, 2008/09

Provenienz: Lilly Klee, Bern (1940–1946); Klee-Gesellschaft, Bern (1946–1952); Felix Klee, Bern (1953–1990); Nachlass Felix Klee, Bern (1990–1999); Beda Jedlicka, Zürich (1999–2002); Privatsammlung, Schweiz

Werkverzeichnis:
Paul-Klee-Stiftung 9308

→ Seite 73

Festtag im Winter

1927



Aquarell, Spritztechnik und Tuschfeder auf Papier, auf Karton aufgezo-gen
14,5 × 30 cm

Unten links signiert: Klee
Unten rechts betitelt: Festtag im Winter
Auf der Unterlage unten links bezeichnet: 1927 . Ue 4.

Literatur: Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, *Paul Klee, Catalogue raisonné*, Band 5, 2001, S. 156, Nr. 4498 (Abb.)

Ausstellungen: *Klee: Werke aus dem Familienbesitz*. St. Gallen, Kunstmuseum St. Gallen, 1955, Kat. Nr. 103; *Paul Klee*. Montreux, Galerie d'art ancient, 1957, Kat. Nr. 74; *Drawings and Watercolours by Paul Klee from the Felix Klee Collection, Berne*. Bristol, City Art Gallery / Leeds, City Art Gallery / York, City of York Art Gallery / Liverpool, Walker Art Gallery / Sheffield, Graves Art Gallery / Glasgow, Glasgow Art Gallery and Museum / London, The Arts Council Gallery / Cardiff, National Museum of Wales, 1963, Kat. Nr. 217; *Paul Klee: Öl, Aquarell, Zeichnungen, Werke 1910–1940*. Ascona, Galleria Castelnuovo (Trudi Neuburg-Coray), 1964, Kat. Nr. 39; *Paul Klee: Aquarelle und Zeichnungen aus der Sammlung Felix Klee, Berne*. Schweinfurt,

Paul Klee trifft Joseph Beuys. Bedburg-Hau, Museum Schloß Moyland / Heidelberg, Kurpfälzisches Museum, 2000/02, cat. no. 189; *In Paul Klees Zaubergarten*. Bern, Zentrum Paul Klee / Hovikodden (Norway), Henie Onstad Art Center / Bergen (Norway), Bergen Art Museum, 2008/09

Provenance: Lilly Klee, Bern (1940–1946); Klee Society, Bern (1946–1952); Felix Klee, Bern (1953–1990); Estate of Felix Klee, Bern (1990–1999); Beda Jedlicka, Zürich (1999–2002); private collection, Switzerland

Catalogue raisonné:
Paul-Klee-Stiftung 9308

→ Page 73

Schweinfurt, Volkshochschule der Stadt Schweinfurt, 1965, Kat. Nr. 16; *Paul Klee: Zeichnungen, Aquarelle*. Nürnberg, Fränkische Galerie, 1966, Kat. Nr. 35 (Abb.); *Paul Klee*. Mailand, Galleria del Milione, 1969, Kat. Nr. 26 (Abb.); *Paul Klee: Aquarelle und Zeichnungen aus der Familiensammlung Felix Klee – Bern*. Tübingen, Tübinger Kunstverein im Technischen Rathaus, 1970, Kat. Nr. 9; *Paul Klee und seine Malerfreunde: Die Sammlung Felix Klee*. Winterthur, Kunstmuseum Winterthur, 1971, Kat. Nr. 110; *Paul Klee: Collezione di Felix Klee, Berna*. Lugano, Villa Ciani, Museo Civico di Belle Arti, 1972, Kat. Nr. 66; *Paul Klee 1879–1940: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen*. Villingen-Schwenningen, Beethovenhaus, 1973, Kat. Nr. 43; *Paul Klee 1879–1940: Gemälde – Aquarelle – Zeichnungen – Druckgraphik*. Säckingen, Kunstverein Hochrhein, 1974, Kat. Nr. 69; *Paul Klee: Bilder, Aquarelle, Zeichnungen: Sammlung Felix Klee*. Braunschweig, Junior Galerie, 1976, Kat. Nr. 49; *Paul Klee und seine Malerfreunde*. Tokio, Odakyu Department Store / Takasaki, Gumma Museum / Nagoya, Matsuzakaya Department Store / Kobe, Sogo Department Store / Kamakura, The Museum of Modern Art, 1976, Kat. Nr. 70 (Farbabb.); *Paul Klee 1879–1940: An Exhibition to Commemorate the Centenary of the Artist's Birth*. London, Fischer Fine Art Ltd., 1979, Kat. Nr. 20; *Paul Klee: Sammlung Felix Klee*. Hannover, Kestner-Gesellschaft, 1980, Kat. Nr. 76 (Abb.); *Paul Klee (1879–1940): Innere Wege*. Ludwigshafen, Wilhelm-Hack-Museum, 1982, Kat. Nr. 114

Provenienz: Lily Klee, Bern (1940–1946); Klee-Gesellschaft, Bern (1946–1952); Felix Klee, Bern (1953); Evi Grosch, Princeton (1985); Serge Sabarsky, Inc., New York (1985); Achim Moeller Fine Art Ltd., New York; Privatsammlung

Werkverzeichnis:
Paul-Klee-Stiftung 4498

→ Seite 75

Volkshochschule der Stadt Schweinfurt, 1965, cat. no. 16; *Paul Klee: Zeichnungen, Aquarelle*. Nuremberg, Fränkische Galerie, 1966, cat. no. 35 (ill.); *Paul Klee*. Milan, Galleria del Milione, 1969, cat. no. 26 (ill.); *Paul Klee: Aquarelle und Zeichnungen aus der Familiensammlung Felix Klee—Bern*. Tübingen, Tübinger Kunstverein im Technischen Rathaus, 1970, cat. no. 9; *Paul Klee und seine Malerfreunde: Die Sammlung Felix Klee*. Winterthur, Kunstmuseum Winterthur, 1971, cat. no. 110; *Paul Klee: Collezione di Felix Klee, Berna*. Lugano, Villa Ciani, Museo Civico di Belle Arti, 1972, cat. No. 66; *Paul Klee 1879–1940: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen*. Villingen-Schwenningen, Beethovenhaus, 1973, cat. no. 43; *Paul Klee 1879–1940: Gemälde—Aquarelle—Zeichnungen—Druckgraphik*. Säckingen, Kunstverein Hochrhein, 1974, at. No. 69; *Paul Klee: Bilder, Aquarelle, Zeichnungen: Sammlung Felix Klee*. Braunschweig, Junior Galerie, 1976, cat. no. 49; *Paul Klee und seine Malerfreunde*. Tokyo, Odakyu Department Store / Takasaki, Gumma Museum / Nagoya, Matsuzakaya Department Store / Kobe, Sogo Department Store / Kamakura, The Museum of Modern Art, 1976, cat. no. 70 (col. ill.); *Paul Klee 1879–1940: An Exhibition to Commemorate the Centenary of the Artist's Birth*. London, Fischer Fine Art Ltd., 1979, cat. no. 20; *Paul Klee: Sammlung Felix Klee*. Hanover, Kestner-Gesellschaft, 1980, cat. no. 76 (ill.); *Paul Klee (1879–1940): Innere Wege*. Ludwigshafen, Wilhelm-Hack-Museum, 1982, cat. no. 114

Provenance: Lily Klee, Bern (1940–1946); Klee Society, Bern (1946–1952); Felix Klee, Bern (1953); Evi Grosch, Princeton (1985); Serge Sabarsky, Inc., New York (1985); Achim Moeller Fine Art Ltd., New York; private collection

Catalogue raisonné:
Paul-Klee-Stiftung 4498

→ Page 75

Das Haus in der Höhe

1923



Öl, Aquarell und Tusche auf Papier, auf Karton aufgezo-gen 37,8 × 51,4 cm

Unten rechts signiert und bezeichnet: Klee 1923 / 14
Auf der Unterlage unten Mitte bezeichnet und betitelt: 1923 / 14
Das Haus in der Höhe

Literatur: Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, *Paul Klee, Catalogue raisonné*, Band 4, 2000, S. 41, Nr. 3107 (Abb.)

Ausstellungen: *Paul Klee*. Luzern, Galerie Rosengart / Antwerpen, Galerij Artes & Liège, 1948 / 49, Kat. Nr. 9; Paul Klee. New York, Buchholz Gallery, 1950, Kat. Nr. 7

Provenienz: Lily Klee, Bern (1940–1946); Klee-Gesellschaft, Bern (ab 1946); Galerie Rosengart, Luzern (bis 1949); Buchholz Gallery (Curt Valentin), New York (ab 1949); Berggruen & Cie., Paris; Privatsammlung, USA; Privatsammlung, Schweiz

Werkverzeichnis:
Paul-Klee-Stiftung 3107

→ Seite 76

Der Tag im Wald

1935



Aquarell auf Papier, auf Karton aufgezo-gen 17,8 × 27,7 cm

Oben links signiert: Klee
Auf der Unterlage unten links bezeichnet: 1935 K 19, unten rechts betitelt: der Tag im Wald

Literatur: Will Grohmann, *Paul Klee*, Genf / Stuttgart 1954, S. 310; Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, *Paul Klee, Catalogue raisonné*, Band 7, 2003, S. 148 (ganzs. Abb.), S. 164, Nr. 6801; Galerie Haas (Hrsg.), *Paul Klee*, Zürich 2016

Ausstellungen: *Paul Klee Collection James Gilvarry*. Baltimore, Museum of Art / Richmond, The Virginia

Oil, watercolor, and India ink on paper, laid down on the artist's mount 37.8 × 51.4 cm

Signed and labeled bottom right: Klee 1923/14
Labeled and titled on bottom center of base: 1923/14
Das Haus in der Höhe

Literature: Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, *Paul Klee, Catalogue raisonné*, Vol. 4, 2000, p. 41, No. 3107 (ill.)

Exhibitions: *Paul Klee*. Luzern, Galerie Rosengart / Antwerp, Galerij Artes & Liège, 1948/49, cat. no. 9; Paul Klee. New York, Buchholz Gallery, 1950, cat. no. 7

Provenance: Lily Klee, Bern (1940–1946); Klee Society, Bern (from 1946); Galerie Rosengart, Lucerne (until 1949); Buchholz Gallery (Curt Valentin), New York (from 1949); Berggruen & Cie., Paris; private collection, USA; private collection, Switzerland

Catalogue raisonné:
Paul-Klee-Stiftung 3107

→ Page 76

Museum of Fine Arts, 1960; *Paintings, Drawings and Prints by Paul Klee from the James Gilvarry Collection*. Champaign, College of Fine and Applied Arts, University of Illinois, 1964; *Paul Klee*. Indianapolis, Herron Museum of Art, 1966; *Paul Klee. Oils, Watercolors, Gouaches, Drawings, Prints from the James Gilvarry Collection*. Santa Barbara, The Art Gallery, University of California, 1967; *Paul Klee nelle collezioni private. Venedig, Museo d'Arte Moderna Ca'Pesaro / Mailand, Palazzo Reale*, 1986; *Paul Klee, Œuvres sur papier. Cannes, Galerie Daniel Gervis*, 1990; *Paul Klee, Traces of Memory*. New York, Jan Krugier Gallery / Genf, Galerie Jan Krugier, 1998 / 99; *Paul Klee*. Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 2000 / 01; *Paul Klee. Arbeiten von 1904–40*. Zürich, Galerie Haas, 2016

Provenienz: Daniel-Henry Kahnweiler, Paris; Curt Valentin (Buchholz Gallery & Valentin Gallery), Berlin / New York; Henry Kleemann, New York / München; James Gilvarry, New York (1960 bis vermutlich 1967); Galerie Jan Krugier & Cie., Genf (seit 1998); Privatsammlung, Schweiz

Werkverzeichnis:
Paul-Klee-Stiftung 6801

→ Seite 77

Coniferen im Park

1933



Kleisterfarbe auf Papier 30,5 × 50 cm

Originalkarton nicht erhalten
Unten rechts signiert: Klee

Literatur: Hans Schiess, „Notes sur Klee. A propos de son exposition à la Galerie Simon“, in: *Cahiers d'art*, Paris 1934, Nr. 5–8, S. 178; *London Bulletin*, London 1.3.1939, Nr. 11, S. 4; *London Bulletin*, London 15.3.1939, Nr. 12, S. 4; Max Huggler, *Paul Klee. Die Malerei als Blick in den Kosmos*, Frauenfeld / Stuttgart 1969; Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, *Paul Klee, Catalogue raisonné*, Band 6, 2002, S. 473, Nr. 6444 (Abb.)

Museum of Fine Arts, 1960; *Paintings, Drawings and Prints by Paul Klee from the James Gilvarry Collection*. Champaign, College of Fine and Applied Arts, University of Illinois, 1964; *Paul Klee*. Indianapolis, Herron Museum of Art, 1966; *Paul Klee. Oils, Watercolors, Gouaches, Drawings, Prints from the James Gilvarry Collection*. Santa Barbara, The Art Gallery, University of California, 1967; *Paul Klee nelle collezioni private. Venice, Museo d'Arte Moderna Ca'Pesaro / Milan, Palazzo Reale*, 1986; *Paul Klee, Œuvres sur papier*. Cannes, Galerie Daniel Gervis, 1990; *Paul Klee, Traces of Memory*. New York, Jan Krugier Gallery / Geneva, Galerie Jan Krugier, 1998/99; *Paul Klee*. Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 2000/01; *Paul Klee. Arbeiten von 1904–40*. Zürich, Galerie Haas, 2016

Provenance: Daniel-Henry Kahnweiler, Paris; Curt Valentin (Buchholz Gallery & Valentin Gallery), Berlin / New York; Henry Kleemann, New York / Munich; James Gilvarry, New York (1960 until probably 1967); Galerie Jan Krugier & Cie., Geneva (since 1998); private collection, Switzerland

Catalogue raisonné:
Paul-Klee-Stiftung 6801

→ Page 77

Ausstellungen: *Paul Klee*. Paris, Galerie Simon, 1934; *Paul Klee*. Hartford, Wadsworth Atheneum, 1936; *Paul Klee*. London, The London Gallery, 1939, Kat. Nr. 10; *Paul Klee*. München, Galerie Thomas, 1989, Kat. (Farbabb.); *Paul Klee*. Saarbrücken, Saarland Museum, 1990, Kat. Nr. 122 (dort bet. „Koniferenwald“ und dat. „1932“)

Provenienz: Atelier des Künstlers; Galerie Simon (D.-H. Kahnweiler), Paris (1934 vom Künstler erworben); The Mayor Gallery, London (ab 1935); Buchholz Gallery, Curt Valentin, New York; Thomas Ammann Fine Art, Zürich; Galerie Thomas, München (1989); Privatsammlung, Deutschland (1989)

Werkverzeichnis:
Paul-Klee-Stiftung 6444

→ Seite 79

Nordafrikanisch

1920



Ölfarben und Aquarell auf Papier, auf Karton aufgezo-gen 32,2 × 25 cm

Unten rechts signiert: Klee
Unten links bezeichnet und betitelt: 1920.1 Afrikanisch

Literatur: M. Benz-Zauner, *Werkanalytische Untersuchungen zu den Tunesien-Aquarellen Paul Klees*, Frankfurt am Main / Bern / New York, 1984, S. 180; J. Anger, *Modernism and the Gendering of Paul Klee*, Dissertation, Brown University, Providence 1997, S. 205; Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, *Paul Klee, Catalogue Raisonné*, Band 3, 1999, S. 153, Nr. 2346 (Abb.)

Ausstellung: *Paul Klee. 60. Ausst.* München, Galerie Neue Kunst Hans Goltz, 1920

Provenienz: Galerie Neue Kunst (Hans Goltz), 1920; Privatsammlung, Schweiz (1935 in der Galerie Neue Kunst erworben)

Werkverzeichnis:
Paul-Klee-Stiftung 2346

→ Seite 80

Exhibitions: *Paul Klee*. Paris, Galerie Simon, 1934; *Paul Klee*. Hartford, Wadsworth Atheneum, 1936; *Paul Klee*. London, The London Gallery, 1939, cat. no. 10; *Paul Klee*. Munich, Galerie Thomas, 1989, cat. (col. ill); *Paul Klee*. Saarbrücken, Saarland Museum, 1990, cat. no. 122 (here titled “Koniferenwald” and dated “1932”)

Provenance: The artist's studio; Galerie Simon (D.-H. Kahnweiler), Paris (acquired from artist in 1934); The Mayor Gallery, London (from 1935); Buchholz Gallery, Curt Valentin, New York; Thomas Ammann Fine Art, Zürich; Galerie Thomas, Munich (1989); private collection, Germany (1989)

Catalogue raisonné:
Paul-Klee-Stiftung 6444

→ Page 79

Oil paint and watercolor on paper, laid down on the artist's mount 32.2 × 25 cm

Signed bottom right: Klee
Labeled and titled bottom left: 1920.1 Afrikanisch

Literature: M. Benz-Zauner, *Werkanalytische Untersuchungen zu den Tunesien-Aquarellen Paul Klees*, Frankfurt am Main / Bern / New York, 1984, p. 180; J. Anger, *Modernism and the Gendering of Paul Klee*, Dissertation, Brown University, Providence 1997, p. 205; Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, *Paul Klee, Catalogue Raisonné*, Vol. 3, 1999, p. 153, no. 2346 (ill.)

Exhibition: *Paul Klee. 60. Ausst.* Munich, Galerie Neue Kunst Hans Goltz, 1920

Provenance: Galerie Neue Kunst (Hans Goltz), 1920; private collection, Switzerland (acquired by the Galerie Neue Kunst in 1935)

Catalogue raisonné:
Paul-Klee-Stiftung 2346

→ Page 80

impressum

imprint

Herausgeber Editors

Galerie Utermann, Dortmund
W & K – Wienerroither & Kohlbacher, Wien

Redaktion Editorial team

Cacilda Alves, Lukas Minssen,
Karin Schulze-Frieling

Lektorat Copyediting

Antje Utermann-Funke

Übersetzung Translation

Good & Cheap Art Translators, Berlin

Grafische Gestaltung und Satz

Graphic design and typesetting
labor b designbüro, Dortmund

Druck und Verarbeitung

Print and binding
Lensing Druck GmbH & Co. KG, Dortmund

Fotonachweis Photo credits

www.hanneswoidich.com
Bauhaus-Archiv Berlin: S. p. 02, 84
Jürgen Liepe / bpk Bildagentur: S. p. 09
Zentrum Paul Klee, Bern: S. p. 89
SLUB Dresden / Deutsche Fotothek /
Unbekannter Fotograf: S. p. 22

Sollte versehentlich ein Rechteinhaber nicht genannt sein, werden berechnete Ansprüche selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten. In the event that a copyright holder has been unintentionally overlooked, justified claims will of course be compensated in accordance with standard arrangements.

Copyright 2019

© Verlag Galerie Utermann, Dortmund, und der Autor and the author
© VG Bild-Kunst, Bonn, für die Werke von Lyonel Feininger for the works by Lyonel Feininger

Erschienen im Published by

Verlag Galerie Utermann
Silberstraße 22
44137 Dortmund
Tel. +49 (0) 231 476 437 37
Fax +49 (0) 231 476 437 47
kunst@galerieutermann.de
www.galerieutermann.de

Folgen Sie uns auf Follow us on

Instagram
www.instagram.com/galerieutermann
www.instagram.com/
wienerroitherundkohlbacher

Facebook

www.facebook.com/galerieutermann
www.facebook.com/
WienerroitherUndKohlbacher

ISBN 3-924236-33-X
Printed in Germany

Ausstellungen Exhibitions

New York

01.05. – 16.08.2019
Shepherd W&K Galleries
58 East 79th Street
New York, NYC 10075 USA
www.shepherdgallery.com

Dortmund

17.09. – 26.10.2019
Galerie Utermann
Silberstraße 22
44137 Dortmund
www.galerieutermann.de

Wien

14.11.2019 – 18.01.2020
Wienerroither und Kohlbacher
Strauchgasse 2
1010 Wien
www.w-k.art



UTERMANN
1853

W&K
WIENERROITHER
KOHLBACHER

Feininger 28

feininger
klee
bauhaus

feininger klee bauhaus

W&K

UTERMANN 1853

UTERMANN
1853

W&K
WIENERROITHER
KOHLBACHER

