

Auf der Suche nach einem vollkommenen Sein

Franz Marcs Entwicklung von einer romantischen
zu einer geistig-metaphysischen Weltinterpretation

Zur Erlangung
des akademischen Grades eines
DOKTORS DER PHILOSOPHIE
(Dr. phil.)
von der Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften
der
Universität Karlsruhe
angenommene
DISSERTATION
von
Katja Förster
aus Basel

Dekan: Prof. Dr. Bernd Thum

1. Gutachter: Prof. Dr. Volker Herzner

2. Gutachter: Prof. Dr. Norbert Schneider

Tag der mündlichen Prüfung: 13. Dezember 2000

Vorwort

Ein Praktikum im Kunstmuseum Bern und der darin domizilierten Paul-Klee-Stiftung ermöglichte mir die Bearbeitung des Briefwechsels zwischen Paul Klee und Franz Marc einschließlich der Schreiben von und an Lily Klee und Maria Marc. Die Briefedition war ursprünglich als Thema der Magisterarbeit vorgesehen. Nach der textkritischen Transkription und einer ersten Kommentierung der rund 100 Dokumente sprengte sie jedoch den Rahmen einer solchen Arbeit, so daß ich das Thema auf die Mitteilungen der Vorkriegszeit begrenzen mußte.

Infolgedessen beabsichtigte ich zunächst mit meiner Dissertation die Fertigstellung dieser Edition. Die weiterführenden Untersuchungen der Freundschaft zwischen Paul Klee und Franz Marc während des Krieges zeigten eine zunehmende Distanzierung Klees von seinem Freund aufgrund dessen Weltbildes, die im Herbst 1915 zu einem vorläufigen, durch Marcs Tod im März 1916 zu einem endgültigen Abbruch ihres Schriftverkehrs führte. Die späte Weltsicht Marcs, die diese Entfremdung unter den Freunden bewirkte, hatte nichts mehr mit den vormals romantisch-pantheistischen Wertvorstellungen gemein, die die Kunstwissenschaft bis heute ausschließlich mit seinem Namen verbindet. Vielmehr vertrat er in seinen letzten Lebensjahren eine 'geistige' Weltanschauung, die jede Form von Materie negierte, die doch eine Grundbedingung für ein romantisches Weltverständnis darstellt. Um diesen Wandel von einer romantisch-metaphysischen "Weltanschauung" zu einer geistig-metaphysischen "Weltdurchschauung" hermeneutisch fundiert aufzeigen zu können, der bei Marcs Bekanntschaft mit Kandinsky anzusetzen ist und der sein Kunstschaffen seit dem Sommer 1912 in eine andere Interpretationsebene hebt als die bis heute gültige, entschloß ich mich, die Briefedition noch einmal zur Seite zu legen und diese Abhandlung über den Künstler zu schreiben.

Es war mir vergönnt, Klaus Lankheit, den wohl größten Marc-Kenner, persönlich kennenzulernen. Bei unseren Gesprächen 1991 ahnte ich noch nicht, wie wichtig seine Publikationen für meine eigenen Studien werden sollten. Lankheits späte, in der Monographie von 1976 vertretene Sicht auf das Leben und Werk des Künstlers wurde für mein Verständnis des frühen, romantischen Marcs maßgebend. Seine frühe, bereits 1950 niedergeschriebene Marc-Interpretation dagegen bestärkte mich in der Nachzeichnung des weltanschaulichen Wandels des Künstlers in seinen letzten fünf Lebensjahren.

Mein Dank gilt Prof. Dr. Volker Herzner für die Betreuung und Prof. Dr. Norbert Schneider für die Begutachtung dieser Arbeit; Dr. Claus Pese, Oberkonservator des Archivs für Bildende Kunst im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, für die Einsicht in die im Nachlaß Marc aufbewahrten Schriftstücke; Dr. Josef Helfenstein, ehemaliger Kurator der Paul-Klee-Stiftung im Kunstmuseum Bern, und Stefan Frey, Assistent von Alexander Klee, die mir sowohl die Bearbeitung der Korrespondenz zwischen Paul und Lily Klee und Franz und Maria Marc ermöglichen als auch die in der Nachlass-Sammlung F. Klee in Bern befindlichen Marc-Klee Schreiben und zahlreiche weitere Dokumente zugänglich machten; sowie Prof. Dr. Klaus Lankheit (†) und Alexander Klee, die mir zu Beginn meiner Klee-Marc-Studien Gespräche und Einsichten in ihre privaten Archivbestände gewährten.

Des weiteren möchte ich mich bei Jürgen und Edith bedanken, die das Layout der Arbeit anfertigten und mir die gesamte Zeit über einen Computer zur Verfügung stellten, bei Ralf für seine geduldige Hilfe bei EDV-Angelegenheiten und der Veröffentlichung dieser Arbeit im Internet, bei Gerd für seine tatkräftige Unterstützung bei der Bücher-Ausleihe, bei Doris für ihre Hilfe bei Korrekturfragen sowie bei Sandra und Detlef, die mir in den letzten Jahren der langen Promotionszeit finanziell zur Seite gestanden haben.

Inhaltsverzeichnis

| | |
|---|------------|
| 1 Die romantische Weltanschauung | 14 |
| 1.1 Das Elternhaus | 14 |
| 1.2 Schulzeit | 24 |
| 1.3 Frühe künstlerische Arbeiten und Akademiezeit | 30 |
| 1.4 Die erste Frankreich-Reise | 33 |
| 1.5 Die Jahre der Melancholie | 37 |
| 1.6 Der Einfluß des Jugendstils | 46 |
| 1.7 Das Fazit aus den Jahren der Melancholie | 51 |
| 1.8 Die zweite Paris-Reise | 54 |
| 1.9 Die Entwicklung der Wesensform | 57 |
| 1.10 Die Entwicklung der Wesensfarbe | 70 |
| 1.11 Die erste Stilstufe: die klassische Werkphase | 92 |
| 1.12 Die zweite Stilstufe: die konstruktive Werkphase | 108 |
| 1.13 Zur Rezitation gelungener Figuren | 119 |
| 1.14 Die Schriften als Quelle der romantischen Weltanschauung . . | 122 |
| 2 Die geistig-metaphysische Weltanschauung | 128 |
| 2.1 Die Bedeutung von Wassily Kandinsky für die weltanschauliche Wende | 128 |
| 2.2 Die Bedeutung von Wassily Kandinsky für das künstlerische Werk | 155 |
| 2.3 Die dritte Stilstufe: die ambivalente Werkphase | 170 |
| 2.4 Die vierte Stilstufe: Die abstrakte Werkphase | 199 |
| 2.5 Die Schriften als Quelle des Wandels zu einer geistig-metaphysischen Weltanschauung | 205 |
| 3 Das geistig-metaphysische Weltbild während des Krieges | 211 |
| 3.1 Die Vollendung der geistig-metaphysischen Weltanschauung | 211 |
| 3.2 Die geistig-metaphysische Weltanschauung im letzten Lebensjahr . . | 252 |
| 3.3 'Kandinsky contra Nietzsche' | 279 |
| 4 Literaturverzeichnis | 295 |

Einführung

Das Leben Werk von Franz Marc wurden vor allem von einem Gedanken geprägt: von der Sehnsucht nach einem menschlich geistig vollendeten Da-Sein. Das Streben nach der Verwirklichung einer reinen und wahren "Lebensform"¹ "auf dem Wege der Vernunft"² stand wie ein Leitstern über seinem gesamten Lebensweg und Schöpfungstum. Es läßt sich zum ersten Mal in einem Brief, den der junge Franz im Alter von 14 Jahren an Otto Schlier schrieb, dokumentarisch erfassen. Was er hier noch in kindlicher Unbefangenheit und weitgehend unreflektiert aussprach, wurde ihm mit voranschreitendem Alter immer bewußter. Seit der Überwindung einer schweren Lebenskrise 1906/07 galt ihm die Verwirklichung dieser Sehnsucht im Leben durch die Kunst als Lebenssinn und -ziel. Marcs hiermit verbundene Vorstellungen erreichten um 1910 in einer romantisch-pantheistischen Weltinterpretation einen ersten Höhepunkt, der künstlerisch in den ersten beiden Stilstufen, der klassischen und der konstruktiven, Ausdruck fand. In diesen Jahren seines romantischen Weltverständnisses richtete er die Aufmerksamkeit besonders auf zwei Aspekte des menschlichen Lebens: auf das Wahrnehmen des wahren, naturimmanenten Seins der Dinge und auf die Wiederherstellung sittlich reiner Lebensprinzipien und Verhaltensweisen. Zur künstlerischen Evidentmachung beider Punkte wurde ihm das Tier mit seinem "unberührten Lebensgefühl"³, dem Eingebundensein und der Geborgenheit in der kosmischen Einheit sowie der Kongruenz von Wesen und Sein, die keine innere Zerrissenheit und Fähigkeit zur Sünde kannte, zum idealen Sinnbild. Mit den 'animalisierten' und 'anthropomorphisierten' Tierdarstellungen, eingebettet in eine Landschaft, die ihrem "Bilderkreis"⁴ entsprungen zu sein scheint, hoffte er, den Betrachter "das Zittern und Rinnen des Blutes in der Natur, in den Bäumen, in den Tieren, in der Luft"⁵ erahnen zu lassen und ihn über die animalischen Lebens-

¹Das geheime Europa, in: Marc, Schriften 1978, S. 164 und 6. Aphorismus, in: ebd., S. 186.

²Friedrich Schiller, Über naive und sentimentale Dichtung, 1795; zitiert nach: Lankheit 1976, S. 130.

³Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 12.4.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 65.

⁴Aufzeichnungen auf Blättern in Quart ohne Titel über das Tierbild und über 'Das Groteske', Winter 1911/12, in: Marc, Schriften 1978, S. 99.

⁵Franz Marc an Reinhard Piper, Sindelsdorf, 20.4.1910, in: Buergel-Goodwin/Göbel 1979, S. 121.

und Verhaltensweisen an eine reine, kosmisch verwurzelte "Lebensform" heranzuführen.

Unter dem starken Eindruck der Persönlichkeit von Wassily Kandinsky, den Marc am 1. Januar 1911 im Salon von Marianne Werefkin kennenlernte, wandelte sich seine romantische "Weltanschauung" in eine geistig-metaphysische "Weltdurchschauung"⁶. Innerhalb kürzester Zeit traten an die Stelle der romantischen Wertvorstellungen erste vage Ansichten von einem bereits begonnenen Untergang der materialistischen Lebenseinstellung und eines schon in Anfängen liegenden Neubaus einer "Epoche des Geistigen". Mit dem Glauben an eine 'geistige' Zukunft begann Marc die Materie, die er bisher nur als etwas 'Fratzenhaftes' demaskiert hatte, definitiv zu negieren. Schon bald interpretierte er den Schein der Wirklichkeit als ein Trugbild, das lediglich der menschlichen "Aperzeption, die sterblich ist", entsprungen sei und das es zu zerbrechen galt, um in das "eigentliche Sein"⁷ zu schauen. Dieses war folglich nicht mehr naturimmanent, sondern lag von nun an in einem Bereich jenseits der Natur. In Marcs Malerei wird die Veränderung des Weltverständnisses im Sommer 1912 mit dem Beginn der dritten Stilstufe sichtbar. Seit der ambivalenten Werkphase drängen in die romantischen Bildvorwürfe, die ihn in der internationalen Avantgarde bekannt und später berühmt gemacht haben, und die bis heute das allgemeine Werkverständnis bestimmen, in zunehmend stärker werdendem Maße geistig-metaphysische Wahrheiten hinein - erste etwaige Vorstellungen von einem "unteilbaren Sein"⁸. Das Tier in der Natur, sein langjähriges Bildmotiv, verliert die menschliche Vorbildfunktion und führt nur noch in divergierendem Grade ein rudimentäres Schattendasein, dessen evokative Objektetzen es in einem letzten Schritt zu überwinden galt. Als Marc diesen Schritt mit der vierten Werkphase, der absoluten, zu vollziehen begann, brach der Erste Weltkrieg aus, der sein Kunstschaffen nicht nur jäh unterbrochen, sondern durch den Tod im Feld für immer beendet hat. So stellen die letzten beiden Stilstufen einen unvollendeten Ausdruck der mühevollen bildnerischen Manifestation seiner Entwicklung zu einer geistig-metaphysischen Weltdurchschauung dar.

Der Höhepunkt der seit der Freundschaft mit Kandinsky gewandelten Welt-

⁶35. Aphorismus, in: Marc, Schriften 1978, S. 195.

⁷Zur Kritik der Vergangenheit, 1913 oder 1914, in: Marc, Schriften 1978, S. 118.

⁸Ebd.

sicht trat erst im Krieg in der schriftstellerischen Aufarbeitung des furchtbaren Ereignisses ein. Die vier Schriften, die der Künstler zwischen Herbst und Winter 1914/15 geschrieben hat, vermitteln das Bild einer 'geistigen' Weltinterpretation der denkbar radikalsten Form. Auf der Grundlage des erkenntnistheoretischen Denkens und exakten Wissens der modernen Wissenschaft hielt er in diesen Wochen die "Welt *durchschauung*" und damit eine geistige "Lebensform" als eine frühe analoge Form des späteren "unteilbaren Seins" im Leben für verwirklicht.

Als sich im Frühjahr 1915 seine Frau durch ihre Bekanntschaft mit dem Komponisten Heinrich Kaminski gegen seine Überzeugungen zu wenden begann, führte die sich hieraus entwickelnde Briefdiskussion zwischen dem Ehepaar nochmals zu einer Modifikation von Marcs geistig-metaphysischer Weltexegese. Nicht mehr in der rationalen Durchschauung der Natur, sondern in der Konzentration auf das eigene innere "Lebensgefühl" glaubte er in den letzten Monaten seines Lebens, dem "eigentlichen Sein" näherzukommen.

Drei Lebensentwürfe zu einem menschlich und geistig vollendeten Da-Sein hat uns Franz Marc mit seinem Leben und seiner Kunst, seinen schriftstellerischen und brieflichen Äußerungen hinterlassen. Ihre Nachzeichnung ist das Thema der vorliegenden Untersuchung.

Dieser inhaltliche Abriß läßt die Gliederung der Arbeit erkennen. Sie setzt sich aus drei Teilen zusammen. Der erste Teil versucht, den Ursachen und der "Formwerdung"⁹ von Marcs lebenslanger Sehnsucht nach einem vollkommenen Da-Sein nachzugehen, die Wurzel seiner romantischen Weltinterpretation und die hiermit verbundenen Wertvorstellungen aufzuzeigen sowie den mehrjährigen, mühevollen Weg zu einem künstlerisch adäquaten Ausdruck für die frühen Überzeugungen nachzuzeichnen.

Der zweite Teil konzentriert sich auf die Bedeutung von Wassily Kandinsky für Marcs weltanschauliche Wende. Der Wandlungsprozeß seines Welt- und Wahrheitsverständnisses wird in mehreren Schritten dargelegt, wobei er stets zuerst an Marcs schriftlichen Zeugnissen aufgezeigt und dann in seiner Kunst nachvollzogen wird.

Der dritte Teil gilt Marcs Weltbild während des Krieges. Zunächst werden die vier Kriegsschriften ausführlich untersucht, in denen die geistig-metaphysische Weltdurchschauung ihre Vollendung und ihren Abschluß ge-

⁹55. Aphorismus, in: Marc, Schriften 1978, S. 201.

funden hat. Im Anschluß wird der Einfluß von Heinrich Kaminski auf das Weltbild und die Lebensweise von Maria Marc umrissen, um der Briefdiskussion des Ehepaares Marc während des Frühjahrs 1915 folgen zu können, durch die sich die Weltsicht des Künstlers ein letztes Mal modifiziert hat. Seit den 80er Jahren wird in der Literatur ein starker Einfluß der Gedankenwelt von Friedrich Nietzsche auf das Weltbild und das künstlerische Oeuvre von Franz Marc konstatiert. Mit der Frage nach der Bedeutung der Philosophie Nietzsches für Marcs Weltexegese, die noch einmal die Wichtigkeit von Kandinskys Welt- und Kunstauffassung für die späte Entwicklung Marcs ins Licht rücken wird, schließt die Darstellung ab.

Bevor ich mit der Darlegung des menschlichen und künstlerischen Werdeganges von Franz Marc beginne, möchte ich kurz auf die Entstehungsgeschichte der Arbeit eingehen, die es mir möglich gemacht hat, die letzten fünf Lebensjahre des Künstlers quasi neu zu zeichnen.

Ursprünglich bildete die Kriegskorrespondenz zwischen Paul Klee und Franz Marc das Thema der Dissertation. Marcs Weltbild, mit dem Klee im Krieg für kurze Zeit konfrontiert wurde, stand diesem so fern, daß er den Schriftverkehr mit Marc im Herbst 1915 abbrach. "Marc (...) kannte nun meine Abneigung zu theoretisieren", notierte er in sein Tagebuch. "Die anormale Zeit sollte zuerst vorübergehen (...). Ich wollte gern Gedanken austauschen, aber gesunde Gedanken, die sich von Fall zu Fall einstellten. Ich wollte gerne mit ihm Grund suchen, aber zu hypothetischer Grundlegung konnte ich mich nicht herbeilassen"¹⁰. Um diesen Schritt nachvollziehen zu können, der durch den unerwarteten Feldtod Marcs für ihn zu einer schweren Belastung wurde, lag der Schwerpunkt meiner Auseinandersetzung mit der Weltanschauung von Franz Marc auf den Kriegsschriften, d. h. auf jenen Aufzeichnungen, in denen seine geistig-metaphysische Weltexegese ihren radikalsten Ausdruck gefunden hat. Äußerungen wie "Wir blicken durch die Materie und der Tag wird nicht ferne sein, an dem wir durch ihre Schwingungsmasse hindurchgreifen werden wie durch Luft. Stoff ist etwas, das der Mensch höchstens noch duldet, aber nicht anerkennt"¹¹ oder "Der Tag wird nicht mehr ferne sein, an dem den Europäer (...) der große Schmerz seiner Gestaltlosigkeit überfallen wird. Dann werden diese Gepeinigten ihre Arme recken und Formsucher

¹⁰Tagebücher 1988, Nr. 965.

¹¹47. Aphorismus, in: Marc, Schriften 1978, S. 199.

sein. Sie werden die neue Form nicht in der Vergangenheit suchen, auch nicht im Außen, in der stilisierten Fassade der Natur, sondern die Form von innen heraus bauen nach ihrem neuen Wissen, das die alte Weltfabel in Weltformel, die alte Weltanschauung in Weltdurchschauung verwandelt hat¹², legten sehr schnell die Vermutung nahe, daß Marc während des Krieges keine romantischen Wertvorstellungen mehr vertreten hat. Die Materie, die Grundbedingung hierfür, negierte er mit einer schier unbegreiflichen Deziidiertheit. Wann aber war der Schritt zu einer geistig-metaphysischen Weltdurchschauung anzusetzen, und wer oder was hatte ihn ausgelöst?

Dank der 1978 im DuMont Verlag Köln erschienenen Publikation von Klaus Lankheit "Franz Marc. Schriften" war es mir möglich, den Fragen auf hermeneutischer Basis nachzugehen. Die Edition umfaßt alle publizierten und unpublizierten Manuskripte des Künstlers, sogar mit den vom ihm gestrichenen Worten und Sätzen. Sie wurde zu meiner wichtigsten Quelle, um Marcs Gedankengut in seinem romantischen Ursprung, in dem Wandel zu einer geistig-metaphysischen Weltdurchschauung und in seinem neuen, 'zweiten Gesicht' fassen zu können.

Neben den 35 Schriften bildete Marcs umfangreiche Korrespondenz den zweiten grundlegenden Quellenkomplex. Rund tausend Briefe dürfte er hinterlassen haben, gerichtet an die Eltern Wilhelm und Sophie Marc und den Bruder Paul, an Pastor Otto Schlier und seine beiden Frauen Marie Schnür und Maria Franck, an letztere vor allem die Briefe aus dem Feld, sowie an zahlreiche Freunde und Kollegen, seit 1910 an August und Elisabeth Macke, an Helmut Macke und Bernhard Koehler sen., seit 1911 an Wassily Kandinsky und Gabriele Münter, seit 1912 an Herwarth Walden, Else Lasker-Schüler und Paul Klee und an Künstler der Brücke und der Neuen Berliner Sezession. Die Feldbriefe an Maria Marc, von denen der weit größere Teil noch unveröffentlicht ist, stellen die Grundlage für die Darlegung der Weltsicht in seinem letzten Lebensjahr dar.

Noch eine andere Quelle wurde für die Nachzeichnung von Marcs weltanschaulicher Wende unerlässlich: die kunsttheoretische Schrift "Über das Geistige in der Kunst" von Wassily Kandinsky. Formulierungen und Gedankengänge des Traktates, das Marc im Frühjahr 1911 noch in Manuskriptform zu großen Teilen gelesen hat, finden sich in den Briefen und Essays wieder und können die 'Quelle' der 'neuen' Ansichten nicht verbergen: die spirituel-

¹²35. Aphorismus, in: Marc, Schriften 1978, S. 195.

le Gedankenwelt Kandinskys, seines zukünftigen Bundesgenossen im Kampf um die neue Zeit und Kunst.

Zum Quellenstudium trat die Auseinandersetzung mit der Sekundärliteratur hinzu. Bis heute muß Klaus Lankheit das größte Verdienst in der Marc-Forschung zugerechnet werden. Der Kunsthistoriker lernte gegen Jahresende 1948 Maria Marc kennen und half ihr bei der systematischen Aufarbeitung des Franz Marc-Nachlasses. Als Maria Marc 1950 anlässlich des 70. Geburtstages ihres Mannes im Konrad Lemmer Verlag Berlin eine Franz Marc-Publikation herausgab, verfaßte Lankheit hierfür den Text. 1970 erschien im DuMont Verlag Köln der "Katalog der Werke" des Künstlers, den wiederum Lankheit zusammengestellt und bearbeitet hat. Die Veröffentlichung umfaßt 917 Nummern und mehr als 750 Abbildungen und vermittelt "einen vollständigen Überblick über das Werk Franz Marcs"¹³. In den folgenden sechs Jahren arbeitete Lankheit auf der Grundlage des Kataloges und seiner ersten Schrift über Franz Marc an einer umfassenden Monographie, die 1976 unter dem Titel "Franz Marc. Sein Leben und seine Kunst" im selben Verlag wie der Werkkatalog erschien¹⁴. Die Publikation beleuchtet vor allem Marcs Charakter und Temperament und stellt seine Denk- und Handlungsweise wie auch sein Werk in einen umfassenden künstlerischen, kunst- und kulturpolitischen, geistesgeschichtlichen und politischen Kontext¹⁵. Vor dem inneren Auge des Lesers entsteht ein anschauliches Bild von dem Menschen und Künstler Franz Marc und seiner Zeit. In aller Deutlichkeit werden zum ersten Mal die vier Stilstufen, die sein Oeuvre kennzeichnen, herausgearbeitet. Die Publikation von 1976 weist aber einen grundlegenden Unterschied zu der früheren Abhandlung auf. Lankheit interpretiert Marcs späte Werke nicht mehr als Überwindung des Materiellen und damit als Ausdruck einer geistig-metaphysischen Weltsicht¹⁶, sondern stellt die ambivalente und die abstrakte Werkphase in die Tradition von dessen ursprünglich romantischem Weltverständnis und relativiert dadurch diesen wichtigen Ansatz¹⁷. Er wurde in der Literatur nicht mehr aufgegriffen, sondern Lankheits späte

¹³Lankheit 1970, S. IX.

¹⁴Sie stellt nach Schardts Publikation von 1936 die zweite monographische Abhandlung über Franz Marc dar.

¹⁵Im großen und ganzen in dieser Reihenfolge.

¹⁶Siehe: Lankheit 1950, S. 47-63, vor allem S. 62.

¹⁷Siehe: Lankheit 1976, S. 118 u. 135-138.

Werkdeutung wurde bestimmend. Daran konnte leider auch die 1978 erschienene Schriften-Edition nichts ändern. So werden bis heute Zitate von Marc, die eindeutig der geistig-metaphysischen Weltsicht entsprungen sind, wie die "Sehnsucht nach dem unteilbaren Sein"¹⁸ oder die "Begriffe Gott, Kunst und Religion"¹⁹, in romantischem Sinne interpretiert und auf die Tierdarstellungen projiziert. Das Tier wird hierdurch manchmal zu einem "sakralen Objekt" stilisiert, wobei dann Marc unterstellt wird, er habe, wie Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrich die "Landschaft", das "Tierbild" an die Spitze der Hierarchie der Bildgattungen stellen wollen - eine Tendenz, die Langners Marc-Rezeption zu Beginn der 80er Jahre gefördert hat²⁰. Die kristalline Bildstruktur, die seit Mitte 1912 Marcs Oeuvre in zunehmend stärkerem Maße zu charakterisieren beginnt und letztendlich zu einer Auflösung der ursprünglichen Bildvorwürfe führt, wird als Versinnbildlichung der kosmischen Ein- und Allheit gedeutet und nicht als sinnbildlicher Ausdruck der Überwindung der "gefühlswidrigen u. häßlichen"²¹ Materie Natur. Lankheit hat zwar in der Schrift von 1950 Marcs Negierung des Materiellen nicht auf die Bekanntschaft mit Kandinsky zurückgeführt²², sondern auf den künstlerischen Gleichklang mit den naturwissenschaftlichen Entdeckungen der Zeit, und Marcs Vorstellungen von einem 'geistigen' Reich in Kandinskyschem Sinne mit dem Göttlichen gleichgesetzt²³, obwohl Marc sehr deutlich seit September 1911 die christliche Religion als passé erklärt hat; aber unabhängig von den andersartigen Deutungen, denen ich nicht folge, hat er wenigstens ein einziges Mal Marcs Überwindung der romantischen Weltanschauung gegen sein Lebensende angerissen.

Seit Lankheits Monographie sind zahlreiche Publikationen erschienen, die mehr oder weniger auf dessen spätes Welt- und Werkverständnis von Marc gründen. Unter der Vielzahl der Veröffentlichungen sind zwei Ausstellungskataloge hervorzuheben: "Franz Marc. 1880-1916", eine Veröffentlichung der Städtischen Galerie im Lenbachhaus im Jahr 1980 und "Franz Marc. Kräfte

¹⁸Zur Kritik der Vergangenheit, 1913 oder 1914, in: Marc, Schriften 1978, S. 118.

¹⁹Religiöses, 1912 oder 1913, in: Marc, Schriften 1978, S. 111.

²⁰Gemeint sind die drei Aufsätze: Langner 1980, ders. 1981 und ders. 1983/84.

²¹Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 12.4.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 65.

²²Lankheit klammert in der Darstellung von 1950 Marcs Aktivitäten im Rahmen der Redaktion des Blauen Reiters aus und kommt insofern nicht auf das Verhältnis von Marc zu Kandinsky zu sprechen.

²³Vgl. Lankheit 1950, S. 62-63.

der Natur. Werke 1912-1915“, eine Publikation, die 1993 in Zusammenarbeit der Staatsgalerie moderner Kunst in München und des Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte Münster entstanden ist. Die darin enthaltenen Aufsätze wie auch die meisten der im Literaturverzeichnis abgekürzt aufgeführten Publikationen konnten für meine Arbeit aber nur solange von Interesse sein, wie sie dem romantischen Weltbild des Künstlers folgt. Seit Marcs Bekanntschaft mit Wassily Kandinsky zum Jahresanfang 1911, die zu einer ‘neuen’ Welt- und Wahrheitsinterpretation führte, gehe ich einen eigenen Weg und stütze mich hierbei ausschließlich auf die oben genannten Quellen.

Die Arbeit verzichtet auf Abbildungen, da das gesamte Oeuvre von Franz Marc veröffentlicht vorliegt. Bei jedem angeführten Werk findet sich ein Verweis auf die entsprechende Nummer in Lankheits Publikation “Franz Marc. Katalog der Werke“ oder gegebenenfalls auf eine Abbildung in einer anderen Darstellung.

1 Die romantische Weltanschauung

1.1 Das Elternhaus

Franz Moriz Wilhelm Marc, so lautet der vollständige Name von Franz Marc, wurde am 8. Februar 1880 als zweites Kind von Wilhelm und Sophie Marc in München geboren. Sein Vater stammte aus einer oberbayerischen Beamtenfamilie. Moritz Marc²⁴, der Vater von Wilhelm, war nach einem Studium der Rechtswissenschaft in Würzburg und Erlangen in den Staatsdienst eingetreten und hatte es darin vom Landgerichts-Accessist in Bamberg bis zum königlich-bayerischen Regierungsdirektor in der Kammer der Finanzen in Speyer gebracht. Seine Laufbahn als Beamter erfuhr 1849 in der Verleihung des persönlichen Adels durch König Maximilian II. für die umsichtige Amtsführung während der unruhigen Periode von 1848 in dem bayerischen Rheinkreis ihren Höhepunkt. 1832 hatte er Pauline Freiin von Pelkhoven geheiratet, die ihm sechs Kinder gebar. Wilhelm war am 9. Oktober 1839 als das zweitjüngste zur Welt gekommen. Nach dem Tod Paulines 1843 nahm Moritz Marc ihre um sieben Jahre jüngere Schwester Mechtilde zur Frau, die seiner verstorbenen Gattin schon während der letzten Jahre im Haushalt und bei der Erziehung der Kinder hilfreich zur Seite gestanden hatte. Moritz Marc war bereits als Schüler durch eine außergewöhnliche Begabung im Zeichnen aufgefallen. Während der Jahre 1815 bis 1819 hatte er außerdem das Radierhandwerk erlernt. Mit Vorliebe fertigte er später in den wenigen freien Stunden, die ihm der Staatsdienst ließ, Radierungen an. Ihnen kann ein künstlerisches Talent nicht abgesprochen werden. Daneben sammelte er auch alte Stiche, „besonders aus der niederländischen Schule die Werke Rembrandts, und aus der deutschen die sogenannten kleinen Meister“²⁵. Noch mehr als in der Familie Marc hat im Hause Pelkhoven das Zeichnen und Malen zur Erziehung gehört. So sind auch von Pauline mit sicherer Hand ausgeführte Arbeiten in Blei und Aquarell bekannt²⁶. Die künstlerische Veranlagung der Eltern vererbte sich besonders auf den Sohn Wilhelm. Nach dem Abitur 1858 äußerte er den Wunsch, Maler zu werden. Sein Onkel Max von Pelkhoven,

²⁴Die folgenden Angaben zu Moritz August Marc (1799-1852) sind Baumann 1986, S. 4-6 u. 10-11 entnommen.

²⁵Bericht über den Kunstverein zu Bamberg 1844, S. 6 u. 14; zitiert nach: Baumann 1986, S. 11.

²⁶Vgl. Lankheit 1976, S. 11.

der nach dem Tod des Vaters 1852 die Vormundschaft übernommen hatte, verbot es ihm aber, aus der gesellschaftlichen Konvention des Beamtenadels auszubrechen und bestimmte ihn zum Juristen. Als Wilhelm nach einem erfolgreich abgeschlossenen Studium der Rechte mit Staatsexamen im Sommer 1863 immer noch darauf drängte, ein Kunststudium aufzunehmen, gab die Familie schließlich nach und willigte in die Ausbildung zum Malerberuf ein²⁷. Am 30. Oktober 1863 begann er das Studium an der Königlichen Akademie der Künste in München. Aus den spärlichen Quellen ist nur zu erfahren, daß er zunächst die Antikenklasse von Alexander Strähuber besucht hat. Die Fragen, welche Klassen er anschließend belegt und wie lange sein Studium an dem Staatlichen Institut angedauert hat, können nicht beantwortet werden²⁸. 1868 ist er zum ersten Mal mit Arbeiten auf Ausstellungen in den Kunstvereinen Hamburg und Braunschweig vertreten. Der Münchner Kunstverein kaufte im folgenden Jahr das erste Ölgemälde von ihm an. Seit den 1870er Jahren galt er in den süddeutschen Kunstkreisen als ein geschätzter Genre- und Landschaftsmaler. Sein Oeuvre gehört der Münchner Schule an²⁹. Wilhelm Marcs ältere Schwester Franziska hatte 1854 die Familie verlassen und ihren Cousin Eduard Bohnstedt in Petersburg geheiratet³⁰. Zum Jahresende 1867 reiste Wilhelm zum ersten Mal zu der Schwester nach Rußland. Bei dem Aufenthalt lernte er vermutlich die junge französische Erzieherin der Bohnstedt-Kinder, Sophie Maurice kennen, die seine Frau wurde³¹. Sophie Maurice war 1847 als Kind protestantischer Eltern in dem elsässischen Städtchen Gebweiler geboren worden. Wenig später war die Familie nach Le Locle bei Neuchâtel gezogen. Nach dem frühen Tod der Mutter 1856 hatte sie der Vater in ein streng calvinistisches Internat in der französischen Schweiz gegeben. Die Jahre 1862 bis 1866 hatte sie in Basel verbracht. Seit 1866 arbeitete sie als Erzieherin für die Familie Bohnstedt in Petersburg. Im September 1871, im Sommer 1873 sowie im Sommer 1876 besuchte Wilhelm

²⁷Vgl. Baumann 1986, S. 8-9 u. 14.

²⁸Siehe: Baumann 1986, S. 14-15.

²⁹Siehe: Baumann 1986, S. 64, 159f. u. 210.

³⁰Siehe: Baumann 1986, S. 6-7.

³¹Wilhelm Marc hat Sophie Maurice sehr wahrscheinlich schon während des ersten Besuches bei seiner Schwester kennengelernt und nicht erst, wie Baumann schreibt, bei seinem zweiten Aufenthalt 1871. Sophie Maurice betreute seit 1866 die Kinder der Bohnstedts in Petersburg und verließ, wie Baumann selbst anmerkt, nur einmal 1874 die Familie anlässlich einer Reise nach Paris; siehe: Baumann 1986, S. 18, 29 u. 32.

weitere Male die Schwester in Rußland. Bei dem letzten Aufenthalt verlobte er sich mit Sophie Maurice. Am 27. Februar des folgenden Jahres fand in München die Hochzeit statt³².

Wilhelm Marc war in einem katholischen Elternhaus groß geworden. Besonders die mütterliche Linie der Pelkhoven lebte streng nach katholischen Regeln und akzeptierte eigentlich nur eine Katholikin an seiner Seite. Mit der Heirat von Sophie Maurice setzte er sich über den konfessionellen Zwang hinweg, obwohl er genau wußte, daß er dadurch für sich und vor allem für seine junge Frau Streitigkeiten mit den Pelkhoven heraufbeschwören würde, zum Beispiel in der Frage der konfessionellen Erziehung ihrer Kinder. In den ersten Jahren ihrer Ehe vermochten sie sich tatsächlich kaum, dem familiären Druck mütterlicherseits zu widersetzen. Beide Söhne, Paul und Franz, wurden in der Münchner Salvatorkirche katholisch getauft. Erst nach dem Tod Mechtildes von Pelkhoven 1882 war es Sophie möglich, die Kinder im Sinne der protestantischen Lehre zu erziehen. Das Testament, welches Wilhelm Marc ein Jahr zuvor notariell hinterlegt hat, gibt einen anschaulichen Einblick in die belastende Situation des familiären Konfessionszwistes: "Bezüglich der Erziehung meiner Kinder", heißt es darin, "spreche ich den Wunsch aus, daß ihnen ein lebendiger christlicher Glaube erhalten werden möge. Da die Sorge hierfür zunächst meiner Frau obliegt, und ihr die Erreichung dieses Zieles vielleicht je nach den Umständen besser möglich erscheint, wenn sie die Kinder in ihrer eigenen, reformirten Confession erziehen kann, als in der katholischen Kirche, deren Taufe die Kinder erhalten haben, so gebe ich ihr zur Vornahme eines solchen Wechsels hiermit meine ausdrückliche Zustimmung u. bitte alle meine lieben Verwandte [sic!], denen mein Andenken werth ist, meine Frau hierin, sowie auch in der freien Wahl ihres ferneren Aufenthaltes keinerlei Schwierigkeiten zu bereiten, sondern ihr alle mögliche Hülfe angedeihen zu lassen"³³.

Hinter Marcs Entscheidung zu dieser Ehe stand eine tief religiöse und zugleich sehr liberale Glaubens- und Lebenseinstellung. Er beurteilte den einzelnen Menschen nicht etwa nach dessen Befolgen theologisch-dogmatischer Vorschriften oder gar dessen Konfessionszugehörigkeit, in die er ohnehin unwillentlich hineingeboren wurde, sondern einzig und allein nach dessen Denk-

³²Siehe: Baumann 1986, S. 29-33 und Lankheit 1976, S. 12.

³³Staatsarchiv München, AG München II, Nr. 1907/122; zitiert nach: Baumann 1986, S. 42. Zu den konfessionellen Streitigkeiten siehe auch Baumann 1986, S. 32-33, 39 u. 41-43.

und Handlungsweise und sittlicher Gesinnung. Höchste moralische Ansprüche stellte er sowohl an sich als auch an seine Mitmenschen. Seine religiös-liberale Auffassung könnte keinen besseren Ausdruck finden als in den Zeilen, die er wohl im Frühjahr 1895 an Pastor Otto Schlier richtete, um diesem seine Beweggründe für die Konversion vom Katholizismus zum Protestantismus, zum Glauben seiner Frau, zu erklären. „Meine Anschauung über die beiden Confessionen“, schrieb er, „läßt sich zusammenfassen in dem Satze: Christ sein ist Werktagspflicht, katholisch oder protestantisch sein, ist Sonntagsvergnügen. Von diesem vielleicht etwas frivolen Satze aus kam ich zu dem Entschluß, nicht nur die Werktagspflicht, sondern auch das Sonntagsvergnügen mit meinen liebsten Angehörigen gemeinsam zu haben, und da der Berg nicht zum Propheten kam, so mußte der Prophet zum Berg gehen. Daß sich dadurch nach und nach eine innere Umwandlung vollziehen kann, will ich nicht in Abrede stellen, es wäre das aber auch nur ein glücklich zu nennendes Ergebnis. Denn wenn auch in beiden Kirchen wahrhaft christliche Tugenden gedeihen ebenso gut wie in beiden Heuchelei und Gleichgiltigkeit Platz finden, so scheint mir doch in der protestantischen eine engere Verbindung mit dem Evangelium hergestellt zu sein“³⁴. Indem Sophie Maurice als eine streng gläubige Calvinistin Wilhelm Marc ehelichte, bekannte sie sich indirekt zu seiner sehr persönlichen Glaubensauslegung und Lebenseinstellung.

Beiden Elternteilen von Franz Marc werden vorzügliche Charaktereigenschaften zugesprochen. Wilhelm Marc wird als ein feinsinniger, vornehmer, aufmerksamer und gutmütiger Vater und Ehemann geschildert³⁵, Sophie Marc als eine zwar kühle, aber stets gütige und liebevolle Mutter und Gattin³⁶. Die Wesenszüge der beiden und ihr sittlich hoher Lebensanspruch führten im Hause Marc zu einer außergewöhnlich einträchtigen und liebevollen Stimmung. Maria Marc hat sie rückblickend mit folgenden Worten beschrieben: „Die Atmosphäre des Hauses unendlich liebevoll und harmonisch, das Verhält-

³⁴Wilhelm Marc an Otto Schlier; zitiert nach: Baumann 1986, S. 55 bzw. Lankheit 1976, S. 12. Weder Baumann, deren Zitat unvollständig ist, noch Lankheit datieren das Schreiben. Da Marc im April 1895 zum Protestantismus konvertierte, wird er den Brief um diese Zeit geschrieben haben.

³⁵Vgl. Schardt 1936, S. 11 und Baumann 1986, S. 52.

³⁶Vgl. Lankheit 1976, S. 12. Sophie Marc lebte ein tätiges Christentum. Ihre freie Zeit, die durch die Pflege ihres seit 1887 immer öfter erkrankenden Gemahls zunehmend mehr beschnitten wurde, widmete sie alten und hilfsbedürftigen Menschen. Seit dem Umzug in die Luisenstraße (heute Flossmannstraße) nach Pasing engagierte sie sich besonders für die Ziele des 'Beetsaalvereins', des protestantischen Zentrums der neuerbauten Villenkolonie.

nis zu den Eltern und dem Bruder ebenfalls. Es gab nie Streit. Alles wurde in gütlicher Weise geschlichtet, wenn es Gegensätze gab³⁷. Die liebevolle Atmosphäre und einträchtige Lebensweise durchströmte aber nicht nur die Wohnräume, sondern strahlte auch 'bildhaft' von den Wänden. Das Gemälde "Der Sonnenstrahl" (um 1880) von Wilhelm Marc oder das Aquarell "Intérieur" (1881)³⁸ wie auch das 1902 vom Sohn Franz gemalte "Bildnis der Mutter"³⁹ zeigen, daß Arbeiten des Vaters die Zimmerwände schmückten. Im Jahr der Heirat 1877 hatte Marc zu den zukünftigen Themen seiner Malerei gefunden: das ländliche Genre und untergeordnet die Landschaft⁴⁰.

Das ländliche Genrebild im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts stellt nicht etwa das wirkliche, oft klägliche Dasein auf dem Lande dar, sondern täuscht in einer Zusammenstellung liebevoll beobachteter Details aus dem alltäglichen Leben und der Natur ein Bild der Idylle vor. Einige Werke aus dem Oeuvre von Wilhelm Marc werden exemplarisch angeführt. Das Gemälde "Kinder im Kornfeld" (1878)⁴¹ zeigt ein Geschwisterpaar auf einem schmalen Weg inmitten eines Getreidefeldes. Fürsorglich hat die Schwester den kleinen Bruder an die Hand genommen und liest ihm aus einem Buch vor. Links im Hintergrund ragt eine Kirchturmspitze auf. Die Szene, in naturalistisch feiner Manier vorgetragen, versinnbildlicht den Einklang von Gott, Natur und Mensch sowie das achtsame zwischenmenschliche Miteinander. Arbeiten wie "Beim Gebetläuten" (1884) oder "Mädchen beim Schafehüten" (1884)⁴² verkörpern eine gottesfürchtige Lebenshaltung. Das Glockengeläute des Gotteshauses, welches aus dem Tal in die Berge heraufschwillt, mahnt nicht nur zur Andacht, sondern bestimmt auch den Tagesablauf. "Der alte Sägeknecht" (1883)⁴³ gibt das Bild eines Menschen wieder, der nach einem arbeitsreichen Leben zwar bescheiden, aber zufrieden seinen Lebensabend in der vertrauten Umgebung genießen kann. Das "Leckermäulchen" (1882) oder die "Sennerin

³⁷Zitiert nach: Pese 1989, S. 17, ohne Quellenangabe. Maria Marc schreibt in ihrem Nachwort über Franz Marc in Lankheit 1950, S. 71 nur: "Er wuchs mit seinem Bruder Paul in dem Münchner Elternhause in einer außergewöhnlich harmonischen und liebevollen Atmosphäre auf."

³⁸Baumann 1986, 1.63, Abb. 3 u. 2.56, Abb. 6.

³⁹Lankheit 1970, Nr. 2.

⁴⁰Vgl. Baumann 1986, S. 91-92.

⁴¹Baumann 1986, 1.51, Abb. 40.

⁴²Baumann 1986, 1.96, Abb. 51 u. 1.97, Abb. 52.

⁴³Baumann 1986, 1.78, Abb. 49.

mit Lämmchen auf dem Arm“ (um 1886)⁴⁴ veranschaulichen den liebevollen Umgang zwischen Mensch und Tier, “Die Frage“ (1883) oder “Die Briefeleserinnen“ (1884)⁴⁵ den respektvollen und gütigen zwischenmenschlichen. Die Akteure auf den Bildern von Wilhelm Marc repräsentieren ideale Lebensprinzipien und Verhaltensweisen. Ihre Befolgung scheint zu einem zufriedenen Leben in Eintracht mit sich, den Mitmenschen und Tieren, der Natur und Gott zu führen. In fast sämtlichen Darstellungen klingt eine alles umfassende Harmonie heraus, eben dasjenige Moment, das von Marcs eigenem Heim berichtet wird. Die zeichenhaften Schilderungen einer ländlichen Idylle dürfen aber nicht als Ignoranz der sozialen Probleme der Zeit gedeutet werden. Durchaus kritisch setzte er sich mit der sozialen Frage auseinander, wie seine Lektüre von Heinrich Herkner “Die Arbeiterfrage“ oder von Max Lorenz “Die marxistische Sozialdemokratie“ bezeugt, Bücher, die auch Franz las, als er sie auf dem Schreibtisch des Vaters entdeckte⁴⁶. Das ländliche Genre mit dem idealen Einklang von Gott, Natur und Kreatur entsprach Marcs Vorstellung von einem sittlich reinen Leben und der seiner calvinistisch denkenden Frau. Gern und aus innerer Überzeugung schuf er das fiktive Gegenbild zu der konfliktreichen Großstadt, in der Arbeitslosigkeit, Armut, Isolation und Hektik zur Tagesordnung gehörten. Ob er hoffte, mit den Darstellungen vorbildlicher Tätigkeiten und Verhaltensweisen einen positiven Einfluß auf das städtische Bürgertum zu nehmen, muß dahingestellt bleiben. Er wäre mit dieser Hoffnung nicht der einzige im damaligen München gewesen. Der Kulturhistoriker Wilhelm H. Riehl beispielsweise war von der Regeneration des Städters durch das Bauerntum überzeugt⁴⁷. Der für das Oeuvre von Wilhelm Marc nur in Frage gestellte Aspekt nahm im Weltbild und in der Kunst des Sohnes eine wichtige Bedeutung ein. Noch vor seiner Bekanntschaft mit Wassily Kandinsky war Franz Marc von der positiven, weltverändernden Kraft der Kunst überzeugt⁴⁸.

Bringfriede Baumanns Werkbesprechung von Wilhelm Marc läßt erkennen,

⁴⁴Baumann 1986, 1.81, Abb. 47 u. 1.112, Abb. 57.

⁴⁵Baumann 1986, 1.86, Abb. 48 u. 1.102, Abb. 50.

⁴⁶Vgl. Lankheit 1976, S. 13.

⁴⁷Vgl. Baumann 1986, S. 162.

⁴⁸Im Rahmen der weiter unten angesprochenen Analogie zwischen der Gedankenwelt und der Malerei von Vater und Sohn wäre die Beantwortung der Frage, ob der für Franz Marcs Leben und Werk so signifikant werdende Aspekt auf das Weltbild von Wilhelm Marc zurückzuführen ist, durchaus interessant.

mit welcher Empfindungsgabe und Innerlichkeit der Maler die Klischeevorstellung des Städters, auf dem Lande noch ein naturverbundenes und intaktes Leben vorzufinden, zu verkörpern verstand. Gerade wegen ihres so ehrlich wirkenden Anscheins wurden die anmutigen Darstellungen eines idealisierten Landlebens mit großem Wohlwollen aufgenommen. Marcs rasche Popularität in den Münchner Kunstkreisen sowie zahlreiche zeitgenössische Ausstellungskritiken, die einstimmig auf die "innere poetische Wahrheit" der Arbeiten verweisen, sprechen hierfür. Zwei kurze Exzerpte solcher Rezensionen werden exemplarisch für die vielen anderen ähnlichen Inhalte angeführt. Ein Kritiker des "Fremdenblattes" äußerte, als er 1881 das Gemälde "Der Brief" (um 1880)⁴⁹ im Münchner Kunstverein sah, über Marc und das kleine Werk, auf welchem eine Sennerin ihrer Kameradin einen Brief vorliest: ein "geistvoller" Maler, der "auch dem verbrauchtsten Stoffe eine neue Seite abzugewinnen im Stande ist (...). Und aus diesem Material hat Marc durch tiefe Innerlichkeit der Empfindung und feinste coloristische Stimmung eine wahre Perle von Kunstwerk gemacht. Vivat sequens!"⁵⁰ Und ein Rezensent der "Kunstchronik" schrieb 1883 über das im Münchner Kunstverein präsentierte Bild "Schwesterchen" (1882 oder 1883)⁵¹: "Marc weiß auch weniger bedeutenden Stoffen durch Innigkeit der Empfindung und Ungesuchtheit der Behandlung anmutigen Reiz abzugewinnen"⁵².

Dieser kurze Werkabriß verdeutlicht, daß die Malerei des Vaters in zweierlei Weise auf die künstlerische Entwicklung des Sohnes eingewirkt hat. Franz Marcs frühe Ölstudien aus den Jahren 1902 bis 1905/06 etwa, die er in der näheren Umgebung Münchens, in den oberbayerischen Vorbergen oder im Pasinger Elternhaus malte, an den gleichen Plätzen also, an denen auch der Vater bevorzugt arbeitete, sind in ihren Sujets und in ihrer Farbgebung noch ganz dem Werk des Vaters verbunden. Nur die gröbere naturalistische Malweise hält davor zurück, Gemälde wie den "Senner in der Almhütte" (1902), die "Staffelalm II mit Schafen" (1902) oder den "Hüterbuben" (1902)⁵³ dem Oeuvre von Wilhelm Marc zuzuordnen. Auf diesen augenfälligen Einfluß

⁴⁹Baumann 1986, 1.61.

⁵⁰Fremdenblatt, 1881, Nr. 311; zitiert nach: Baumann 1986, S. 112.

⁵¹Baumann 1986, 1.68, Abb. 46.

⁵²Kunstchronik 18, 1883, Nr. 29, Sp. 494; zitiert nach: Baumann 1986, S. 113.

⁵³Lankheit 1970, Nr. 13, 12 u. 11; vgl. vor allem Franz Marcs "Senner in der Almhütte" (1902) mit Wilhelm Marcs "Der alte Sägeknecht" (1883).

weist die Literatur im allgemeinen hin.

Baumann charakterisiert in ihrer kurzen Nachzeichnung der Entwicklung und Bedeutung der Genremalerei das Genrebild als das "Gattungshafte" und "Allgemeingültige": "Das Genrebild will das Typische, nicht das Individuelle zeigen. Nicht die persönlichen Eigenheiten der dargestellten Menschen sind von Bedeutung, sondern ihr Beispiel soll auf den Betrachter wirken. So soll etwa eine Sennerin vor ihrer Hütte als Vertreterin der auf der Alm arbeitenden Frauen gelten. Damit dies möglich ist, werden einfache Tätigkeiten geschildert, die typisch sind und für den Betrachter nachvollzogen werden können. Hier kommt dem Genrebild auch eine moralische Aufgabe zu. Die liebevolle Sorge einer großen Schwester um den kleinen Bruder, das aufmerksame Hüten von Tieren oder das tägliche Gebet sind vorbildliche Verhaltensweisen (...). Das Anliegen des Genremalers ist nicht die Wiedergabe von Wirklichkeit, sondern die Zusammensetzung von Details aus dem alltäglichen Leben und der Natur zu einem harmonischen Ganzen. Dieses kann bei einfühlsamer Auffassung und Malweise durchaus eine poetische Wirkung erreichen"⁵⁴. Treffen diese Charakteristika des ländlichen Genrebildes, die wir durchaus in den Arbeiten von Wilhelm Marc feststellen konnten, nicht auch im weitesten Sinne auf das Frühwerk des Sohnes zu, auf dessen Werke der klassischen und der konstruktiven Stilstufe? Nicht in naturalistischer Manier wie der Vater, sondern in einer avantgardistischen Formen- und Farbensprache hat Franz Marc das Leben in der Natur vereinfacht, typisiert und allgemeingültig und -verbindlich gemacht und wie sein Vater zu einem "harmonischen Ganzen" zusammengesetzt. Es entstanden zwar keine Genrebilder, sondern avantgardistische Naturhieroglyphen einer romantischen Weltschau, die aber gleich dem Genrebild im Betrachter die Empfindung eines Einsseins von Gott, Natur und Kreatur evozieren und an vorbildliche Lebensprinzipien und Verhaltensweisen appellieren wollen. Sind Ausgangspunkt und Zielsetzung der Kunst von Vater und Sohn, nämlich das Leben in der Natur in ein Sinnbild einer reinen, wahren Lebensform zu transponieren, nicht gleich und lediglich die künstlerische Umsetzung eine andere entsprechend dem Kunststil ihrer Zeit? An "innerer poetischer Wahrheit" steht die Malerei des einen der des anderen nicht nach. Und auch das "Sehnsuchtsmotiv", welches das Werk von Wilhelm Marc im allgemeinen in den idealisierten Schilderungen des ländlichen Lebens durchzieht wie im besonderen in Gemälden wie "Abend im

⁵⁴Baumann 1986, S. 93-94.

Klostergarten“ (1879), „Freistunde im Pensionat“ (1879/80) oder „Der Sonnenstrahl“ (um 1880)⁵⁵, findet sich nur in bildkünstlerisch anderer Form in der Malerei des Sohnes wieder. Wilhelm Marcs Sehnsuchtsmotiv im allgemeinen entsprechen Franz Marcs Tierbilder der romantischen Stilstufen, mit denen er durch den Kunstgriff der Anthropomorphisierung des Tieres gleich dem Vater den Menschen einer sittlich reinen Lebensform näherzubringen versuchte. Das Sehnsuchtsmotiv im besonderen, das in dem sehnsüchtigen Blick des Akteurs in eine unbestimmte Ferne Gestalt annimmt, konkretisiert sich im Oeuvre von Franz Marc zum Beispiel in der kleinen handkolorierten Lithographie „Exlibris Franz Marc II“ (1905) oder in dem Gemälde „Der weisse Hund“ (1912)⁵⁶. Angesichts solcher Analogien zwischen dem Oeuvre des Vaters und dem des Sohnes stellt sich sogar die Frage, ob Franz Marc bei der Komposition „Der weisse Hund“ tatsächlich direkt auf Anselm Feuerbachs klassische Allegorie der Sehnsucht, das Gemälde „Iphigenie“ (1871), zurückgegriffen hat, wie es Langner 1980 konstatiert⁵⁷, oder nur mittelbar über das Werk des Vaters, in dessen Figur der sitzenden jungen Nonne auf dem Gemälde „Abend im Klostergarten“ zweifellos Feuerbachs „Iphigenie“ direkt eingeflossen ist. Mir scheint die Kunst von Franz Marc wesentlich tiefer in der Gedankenwelt und der Malerei des Vaters zu wurzeln, als es die Marc-Rezeption bisher darstellt. Die hier angesprochenen Parallelen verlangen nach einer Erweiterung und Präzisierung, die aber im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich sind.

Wenn die Gemälde von Wilhelm Marc das bürgerliche Publikum und sogar die Kritik von einer ungebrochenen Einheit von Gott, Natur und Kreatur, einer sittlich reinen und intakten Lebensweise und anderem mehr zu überzeugen vermochten, welchen realen Eindruck müssen sie dann erst auf die beiden heranwachsenden Söhne gemacht haben, die gewiß öfter dem Vater beim Malen über die Schulter geschaut und mit der Zeit einen Einblick in sein Oeuvre erhalten haben. Mußten sie nicht in der Überzeugung aufwachsen, daß zumindest noch auf dem Lande ein ähnliches liebe- und friedvolles Miteinander bestehe, wie es bei ihnen zuhause mit Selbstverständlichkeit gelebt wurde? Durch die häusliche Atmosphäre von Eintracht, Güte, Geborgenheit, christli-

⁵⁵Baumann 1986, 1.57, Abb. 41, 1.60, Abb. 42 u. 1.63, Abb. 3.

⁵⁶Lankheit 1970, Nr. 852 u. 170.

⁵⁷Langner 1980, S. 56-57 u. Abb. 19 u. 22.

chem Glauben und liberal rechtlichem Denken reifte zweifellos in Franz Marc schon sehr früh die trügerische Vorstellung von einer wenigstens zum Teil noch idealen Welt. In dieser Illusion wurzelt meines Erachtens seine lebenslange Sehnsucht nach einer vollendeten "Lebensform"⁵⁸. Die verschiedenen Autoren reduzieren Franz Marcs Wunschdenken und Streben stets nur auf einen Teilaspekt: Langner zum Beispiel beschränkt sie auf "die Wiederherstellung der ursprünglichen Einheit des Lebens"⁵⁹ oder Pese auf "die Suche nach Harmonie"⁶⁰. Diese Wünsche verkörpern aber immer nur einen einzelnen Aspekt eines ganzheitlichen Vollkommenheitsstrebens. Da Marcs Sehnsucht nach einem menschlich und geistig vollendeten Sein schon früh geweckt wurde, hat sie sich im Laufe der Zeit in seinem Inneren so sehr verfestigt, daß er von ihr in späteren Jahren nicht mehr ablassen konnte. Jedes Streben nach Vollkommenheit ist aufgrund der menschlichen Unzulänglichkeit von vornherein zum Scheitern verurteilt. In menschlichen und künstlerischen Krisensituationen wurde sich Marc dessen besonders bewußt. Im Juni 1906, in einer Zeit schwerer seelischer Depressionen, äußerte er beispielsweise Marie Schnür gegenüber: "Wie oft sehne ich mich so sehr, auf einer dunklen Geige der Natur vorklagend über diese Höhen wandern zu können; ach warum hat mir das Schicksal diese Kunst verschlossen! Aber ich stürbe drin, ganz gewiß, genau wie in der Liebesehnsucht, wäre sie nie erfüllt worden; oder in der Malerei, - wenn man nicht selber malte (...). Ich kann's nun auch nicht mehr ertragen, in Malerei zu leben, ohne nicht selbst zu malen, früh bis spät! Sie muß mich befreien - und wenn Sie erstaunt fragen, von was ich denn befreit sein will, so sollen Sie's auch hören: von meiner *Angst*; ich kann so oft eine sinnbetörende Angst empfinden, auf dieser Welt zu sein"⁶¹. Das Ahnen der Unerfüllbarkeit seiner Sehnsucht und das Nicht-Ablassen-Können davon sowie die Hoffnung, ihr wenigstens in der Kunst vollgültige Form verleihen und dadurch eine Teilerlösung erfahren zu können, umreißen in etwa die Tragik dieser Persönlichkeit. In diesem Gefühlskonglomerat von Hoffnung bis Resignation wurzeln die Ängste, die innere Unruhe und besonders die weltanschauliche und künstlerische Beeinflußbarkeit von Franz Marc.

⁵⁸Das geheime Europa, in: Marc, Schriften 1978, S. 164 und 6. Aphorismus, in: ebd., S. 186.

⁵⁹Langner 1980, S. 53.

⁶⁰Pese 1989, S. 21.

⁶¹Franz Marc an Marie Schnür, Kochel, 17.6.1906; zitiert nach: Lankheit 1976, S. 29.

1.2 Schulzeit

Nach dem vollendeten sechsten Lebensjahr schickten Wilhelm und Sophie Marc ihren jüngsten Sohn auf eine Münchner Grundschule und vier Jahre später auf das Luitpold-Gymnasium. An ihm bestand Franz Marc 1899 mit glänzenden Noten das Abitur. Die Zeugnisse beider Lehranstalten betonen seinen "sehr großen Fleiß" und sein "tiefgehendes Interesse" sowie sein "tadelndes" und "sehr lobenswertes Betragen"⁶² - Eigenschaften, die ihn sein Leben lang auszeichneten⁶³.

Der schon genannte Pastor Otto Schlier gehörte zum Bekanntenkreis der Eltern. Er war Stadtvikar an der Münchner Matthäuskirche und erteilte Franz, wie zwei Jahre zuvor dem Bruder Paul, den Konfirmationsunterricht⁶⁴. Kurz vor dem Fest am 18. März 1894 zog der Pastor mit seiner Familie in das mainfränkische Schney bei Lichtenfels. Dort war ihm ein Pfarramt übertragen worden⁶⁵. Seine Persönlichkeit muß bei den beiden Jungen einen tiefen Eindruck hinterlassen haben. In jenem Brief, in dem Wilhelm Marc Schlier seine Beweggründe für die Konversion dargelegt hat, äußerte er auch: "ich sehe in Ihren Kämpfen wie in einem Spiegel die Zukunft meiner Söhne, auf die Sie nun einmal tieferen Einfluß gewonnen haben als Sie vielleicht dachten und wollten und wofür ich Ihnen noch heute danke"⁶⁶. Franz "sah in dem Geistlichen seinen Mentor"⁶⁷, wie es Lankheit formuliert. Zwischen ihm und dem um 16 Jahre älteren Geistlichen entspann sich eine mehrjährige, noch unveröffentlichte Korrespondenz, die Schlier mit Franz' endgültiger Berufsentscheidung zum Künstler abgebrochen zu haben scheint⁶⁸. Zu ihren ersten Dokumenten zählt ein Brief, den Franz drei Tage nach der Konfirmation,

⁶²Zitiert nach: Pese 1989, S. 18 u. 20.

⁶³Hans Schilling, der Kommandeur der 1. Ersatz-Abteilung des Königlich-Bayerischen 1. Feldartillerie-Regiments, dem Marc im Krieg als Meldereiter der leichten Munitionskolonnen unterstand, äußerte posthum: "ein guter Kamerad im schönsten Sinne des Wortes"; Hans Schilling, Aus dem Soldatenleben Franz Marcs, in: Frankfurter Zeitung, Nr. 186, Erstes Morgenblatt, vom 8. Juli 1917, S. 1f. Wiederabdruck in: Lankheit 1989, S. 71-78 (ebd., S. 75).

⁶⁴Vgl. Baumann 1986, S. 52-53.

⁶⁵Siehe: Gollek 1980, S. 13 und Lankheit 1976, S. 13.

⁶⁶Wilhelm Marc an Otto Schlier; zitiert nach: Baumann 1986, S. 55.

⁶⁷Lankheit 1976, S. 13.

⁶⁸Nach Marcs Berufsentscheidung im Frühsommer 1900 sind nur noch vereinzelte Kartengrüße von Franz Marc an Agnes Schlier, der Tochter von Otto Schlier, erhalten. Der letzte Gruß ist von "Dezember 1903"; siehe: Lankheit 1970, Nr. 711, 713, 715-717.

am 21. März 1894, geschrieben hat. Zunächst berichtete er darin dem Pastor von den Geschenken: die Mutter, die er sein Leben lang liebevoll "Maman" nannte, hatte ihm ein "Lebensbild" des Erbauungsschriftstellers Friedrich Karl von Gerok geschenkt, der Bruder "Luthers Tischreden", und von einer Tante hatte er "Bilder aus der deutschen Vergangenheit" erhalten⁶⁹. Danach kam er auf ein Buch zu sprechen, das ihm die Mutter bereits am 8. Februar zum 14. Geburtstag geschenkt hatte: die "Lebens- und Leidensgeschichte eines frühvollendeten Kindes Gottes" von Carl L. A. Stählin. Franz äußerte, daß es sich um die Geschichte eines Kindes "mit fabelhaften Geistesfähigkeiten" handle, "das mit 13, 14 Jahren mit unglaublicher Gewandtheit schon sämtliche Klassiker, römische und griechische, las und dessen einziges Bestreben war, mit Gott und seinem Heilande stets eins zu sein, was ihm auch wunderbar gelang (...). Das Buch interessierte mich sehr", fuhr er fort, "und oft lese ich wieder darin und nehme es mir zum Beispiel"⁷⁰. Die Zeilen dokumentieren vermutlich zum ersten Mal seine Sehnsucht nach einer menschlich und geistig vollendeten "Lebensform". Die Korrespondenz ist aber nicht nur wegen dieses frühen Zeugnisses für seinen weiteren Lebensweg interessant, sondern sie erschließt uns auch als einzige Quelle Marcs intensives Ringen als Gymnasiast um die richtige Berufsentscheidung während der Jahre 1897 bis 1900. Der 1894 in jugendlicher Naivität ausgesprochene Wunsch arbeitete in dem Heranwachsenden weiter und erschwerte ihm die Berufswahl sehr. Sollte seine Sehnsucht nur annähernd erfüllt werden, mußte der Beruf Berufung sein. Nur wenn er die wahre Veranlagung entfaltet, konnte es zu einer Übereinstimmung von seinem Selbst und der Welt kommen und damit zu jenem symphonischen Zusammenklang, der es ihm erst möglich machte, sich als Teil der kosmischen und in den letzten Lebensjahren der geistig-metaphysischen Einheit zu fühlen. Vor diesem Hintergrund wird sein intensives Nachdenken über den zukünftigen Beruf und die große Unsicherheit, mit der er jede Entscheidung wieder verwarf, nur verständlich⁷¹.

⁶⁹Siehe: Pese 1989, S. 20.

⁷⁰Franz Marc an Otto Schlier, München, 21.3.1894; zitiert nach: Pese 1989, S. 20.

⁷¹Vermutlich erschwerte ihm noch sein beherrschender Wesenszug die ohnehin schwierige Wahl. Der Gymnasiast suchte unbewußt nach einem Tätigkeitsbereich, in dem er seinem "besseren Wissen" auch in der Öffentlichkeit Ausdruck geben konnte. Am 28. Dezember 1898 schrieb er zum Beispiel an Otto Schlier: "Gesetzt, ich werde einmal etwas besseres wissen - will sagen, zu wissen glauben - als meine Mitmenschen, so will ich mir wenigstens so viel Respekt vor dem festen staatlichen und kirchlichen Gefüge meines Vaterlandes

Unter dem nachhaltigen Eindruck von Schlier dachte Franz Marc zunächst an ein Studium der protestantischen Theologie. Am 18. Juli 1897 schrieb er dem Pastor: "Mein alter Vorsatz - von Ihnen mir eingepflanzter Vorsatz - Pfarrer zu werden, hat sich in der Reihe der Jahre nach manchen Zweifeln und Ungewißheiten nun doch immer mehr in mir gefestigt, so daß ich nun fest entschlossen bin, diesen schweren Beruf - mir erscheint er doppelt schwer - zu wählen, wobei natürlich die Aussicht, Sie inmitten Ihrer Gemeinde zu besuchen, einen erhöhten Reiz für mich gewonnen hat"⁷². Die großen Ferien verbrachte er im Pfarrhaus von Schney. Dort befreundete er sich mit dem um mehr als ein Jahrzehnt älteren Theologen und Germanisten August Caselmann. Caselmann schreibt in seinen Lebenserinnerungen über die Begegnung: "Es war in den Sommerferien 1897, als ich mich mit dem damals Siebzehnjährigen auf gemeinsamen Spaziergängen anfreundete. Immer wieder mußte ich staunen über seine geistige Reife. Er hatte schon viel gelesen und mit kritischem Blick Probleme erfaßt, die ihm bei seiner Lektüre aufgefallen waren. Kunst, Literatur, Religion, das waren unsere Themata, wenn wir an den lieblichen Ufern des Maines wanderten. Über seinen zukünftigen Beruf war er sich noch nicht klar. Er hatte Neigung zur Theologie, Philosophie und Kunst. Auch die soziale Frage beschäftigte ihn bereits damals (...). Franz Marc suchte mit dem Idealismus, den er aus dem Elternhaus mitgebracht hatte, einen Weg in die Zukunft, der seinen Neigungen entsprach"⁷³. Die Zeilen belegen, daß der Gymnasiast noch keineswegs eine definitive Entscheidung getroffen hatte. Nur wenige Wochen nach dem Besuch in Schney wurden Zweifel laut. Sie lassen erkennen, wie sehr er um das Aufspüren seiner Veranlagung bemüht war. In einem Brief an Schlier äußerte er am 10. Oktober: "Wohin ich gelange, das weiß ich nicht, kann es und will es nicht wissen. Aber sei es, wo es will: *ehrlich* will ich dahin gelangt sein"⁷⁴. Ein halbes Jahr später waren Marcs Briefe auf einen anderen Ton gestimmt.

wahren, daß ich höchstens als Gelehrter mein besseres Wissen in Schrift niederlegen werde - sei es als Philosoph oder als Dichter." Auch wenn er diese Äußerung mit der Bemerkung, "Kindische Träume eines Gymnasiasten, nicht wahr?" abtat, trifft sie den Kern seines zukünftigen missionarischen Wesens; zitiert nach: Lankheit 1976, S. 14.

⁷²Franz Marc an Otto Schlier, Pasing bei München, 18.7.1897; zitiert nach: Lankheit 1976, S. 13.

⁷³August Caselmann, Begegnungen mit Franz Marc, ohne Jahr, in: Lankheit 1989, S. 24-25.

⁷⁴Franz Marc an Otto Schlier, Pasing bei München, 10.10.1897; zitiert nach: Lankheit 1976, S. 13.

In ihnen konkretisierte sich aber noch keineswegs der Gedanke an den Malerberuf, wie Lankheit und Pese schreiben⁷⁵. Am 25. März 1898 richtete der inzwischen Achtzehnjährige folgende Zeilen nach Schney: “Was *thue* ich? Dies ist für mich heute äußerst schwer zu sagen. In erster Linie: Ich bin Künstler. Was ich betrachte, gilt mir notwendig gut oder böse nach der Betrachtungsweise eines Künstlers (...). Jeder Künstler ist in irgend einem Sinne Selbstschöpfer, weil er seine Persönlichkeit herausarbeitet, in einen besonderen harmonischen Klang bringt mit der ihn umgebenden Welt (...). Wie ich denke, was ich denke, das kann ich Ihnen heute nicht sagen, denn das frage ich mich selber Tag um Tag, und bin auf den letzten, den selbstliebenden Grund meiner Betrachtungen noch lange nicht gedrungen, und habe darum zu keinem Menschen noch davon gesprochen. Ich habe oft das Gefühl, ich wanderte rüstig einen, d. i. meinen Weg, ohne ihn zu kennen, noch seiner Fährte mir allzeit bewußt zu sein, und sehe immer hinüber zu Christus, den ich auf seinem Wege wandeln sehe, und schöpfe Mut und Kraft aus diesem Blick“⁷⁶. Unter dem Eindruck der zeitgleichen Nietzsche-Lektüre umschrieb Marc hier mit eigenen Worten den Gedankengang des Philosophen von der ästhetischen Lust des Individuums an der Selbstgestaltung der Welt. Aber ungeachtet dessen: dokumentiert die individuelle Nietzsche-Rezeption nicht zum zweiten Mal seine Sehnsucht nach einem vollkommenen Sein? Sind die Worte, “Jeder Künstler ist in irgend einem Sinne Selbstschöpfer, weil er seine Persönlichkeit herausarbeitet, in einen besonderen harmonischen Klang bringt mit der ihn umgebenden Welt“, nicht schon eine Umschreibung seiner späteren Malerei? Die auf den 27. März datierte Nachschrift, “Ich bete Tag über Tag zu Gott, daß er mir das Eine, nur dies geben möge: Kraft; Kraft, ohne allen Nebenzweck, mich meinem ‘Leben’ zu widmen, gleichviel ob Gelingen oder Mißraten folgt. Wenn Letzteres, dann bräuchte ich doppelte Kraft, *rein* zu bleiben und mich zu bescheiden; denn die Versuchungen in der Welt - Ruhm und Erfolg und ihre Brüder und Schwestern - sind groß. Wenn ich diese Kraft werd’ bewahren können - und ich *will* es -, dann wird mein Leben immer gut und gerecht sein“⁷⁷, bezeugt noch ein weiteres Mal sein intensives Ringen um die Kongruenz von Selbst und Sein.

⁷⁵Lankheit 1976, S. 13 und Pese 1989, S. 21.

⁷⁶Franz Marc an Otto Schlier, Pasing bei München, 25.3.1898; zitiert nach: Lankheit 1976, S. 13-14.

⁷⁷Franz Marc an Otto Schlier, Pasing bei München, 27.3.1898; zitiert nach: Lankheit 1976, S. 14.

Am 28. Dezember 1898 verwarf er endgültig die ursprüngliche Erwägung eines Theologiestudiums. „Pfarrer werd’ ich keiner, auch nicht einmal ein schiffbrüchiger“, teilte er dem Geistlichen mit. „Ich nehme gleich den Landweg. Ich fühle mich dabei sicherer, freier. Meines Gewerkes bin ich Philologe, meinethalben Gymnasialprofessor. Dies ist ungefähr die Zukunft, die ich vor mir sehe. Viel mehr Greifbares habe ich nicht“⁷⁸. Das „Ausweichen in die Philologie“⁷⁹ kann durch das Studium des Bruders ausgelöst worden sein, wie Lankheit meint. Paul studierte vermutlich seit 1897 an der Münchener Maximilians-Universität Sprachwissenschaften⁸⁰. Der Gedanke kann ihm aber auch durch die Nietzsche-Lektüre gekommen sein, der ja Philologe und Gymnasialprofessor gewesen war. Nach dem Abitur 1899 schrieb sich Marc an der Philosophischen Fakultät der Münchener Maximilians-Universität für ein Studium der Philologie ein. Bevor er dieses jedoch aufnehmen konnte, mußte er noch das militärische Dienstjahr als Einjährig-Freiwilliger bei dem Königlich-Bayerischen 1. Feldartillerie-Regiment ableisten. Dieses Jahr, welches er zum Teil im Lager Lechfeld verbrachte, kam ihm gelegen⁸¹. An den dienstfreien Abenden und in den einsamen Stunden des Postenstehens konnte er noch einmal in aller Ruhe über sich und die erwogenen Berufsentscheidungen nachdenken. Dabei glaubte er zunehmend in der Malerei seine Berufung zu finden. Im Frühsommer 1900 schrieb er aus dem Wachtlokal des Lagers Lechfeld an August Caselmann: „Ich habe endlich den Mut gefunden, mich in mein wahres Element zu begeben, und das ist die Kunst“⁸². Schlier gegenüber glaubte er, sein langwieriges Ringen um die Entscheidung und diese

⁷⁸Franz Marc an Otto Schlier, Pasing bei München, 28.12.1898; zitiert nach: Lankheit 1976, S. 14.

⁷⁹Lankheit 1976, S. 14.

⁸⁰Paul Marc beendete sehr wahrscheinlich 1896 das Luitpold-Gymnasium mit dem Abitur. Anschließend leistete er das militärische Dienstjahr als Einjährig-Freiwilliger ab, so daß er wohl 1897 das Studium der Philologie aufgenommen hat; vgl. Baumann 1986, S. 58.

⁸¹Am 15. Juli 1900 schrieb Franz Marc an seinen Bruder Paul: „Das Militärjahr kam genau zur rechten Zeit, als mein früheres Leben notwendig eines Interregnums (einer kaiserlosen Zeit) bedurfte, um sich unvermerkt in etwas ganz Neues umzuwandeln“; zitiert nach: Gollek 1980, S. 15.

⁸²Franz Marc an August Caselmann, Lechfeld, 1900; zitiert nach: August Caselmann, Begegnungen mit Franz Marc, ohne Jahr, in: Lankheit 1989, S. 27. Da Franz Marc am 21.6.1900 Otto Schlier und am 15.7.1900 seinen Bruder Paul über die getroffene Berufsentscheidung unterrichtet hat, wird er auch um diese Zeit den Brief an Caselmann geschrieben haben.

selbst ausführlicher rechtfertigen zu müssen. Er gestand ihm in einem Brief vom 21. Juni, „daß Ihr Schüler im Laufe von drei Jahren zuerst Pfarrer, dann Philologe und schließlich Maler werden will⁸³. Es mögen diese raschen Wechsel wohl etwas erbärmlich und zweifelhaft erscheinen; ich habe das Gefühl dafür sehr wohl auch. Ein besseres Gefühl in mir aber sagt mir“, fuhr er nun selbstsicher fort, „daß es der einzige Weg für mich war, um ohne Zweifel und zu große Qual zu meinem rechten Berufe zu gelangen. Obwohl ich nämlich mein Leben lang immer schon Künstler war, bin ich doch auch infolge Erziehung und Umgebung und eigener Veranlagung halbwegs Geistlicher und halbwegs Philologe gewesen. Ich hätte wohl als Künstler nie die rechte Ruhe und Sicherheit, wäre ich nicht jenen beiden Idealen zu ihrer Zeit nachgegangen. Jetzt aber weiß ich gewiß, daß ich das Richtige für meine Natur gefunden habe“⁸⁴. Marc benannte hier jene Quellen als Wurzel seiner Existenz, die auch als die seiner Sehnsucht bestimmt worden sind.

In den Franz Marc-Monographien von Lankheit und Pese wird das Bild eines übermächtigen Einflusses von Otto Schlier auf die Persönlichkeitsentfaltung des jungen Franz vermittelt⁸⁵. In den Jahren 1893 und 1894 mag die Persönlichkeit des Pastors einen starken Eindruck auf den Jungen gemacht haben, weil er sich vielleicht bewußt wurde, daß Schlier die von den Eltern postulierte Lebensmaxime nicht nur lebte, sondern ihre Verwirklichung auf sozialer Ebene zum Beruf gemacht hatte. Meines Erachtens hat wohl aber die Persönlichkeit des Vaters am entscheidensten den Werdegang von Franz Marc geprägt. Von ihm erbt er seine grüblerische Wesensart, die ihn sein Leben lang drängte, die Aspekte des menschlichen Seins zu hinterfragen, die Liebe zur Natur, aus der sich sein romantisches Weltverständnis entwickelte, sowie den Idealismus, mit dem er seine Ziele verfolgte. Viele Besonderheiten in der Lebenseinstellung des Vaters haben ihn tief beeindruckt und wurden ihm vorbildlich: der ethisch hohe Anspruch, das unbeirrte Voranschreiten auf dem einmal erkannten Weg, der vornehme, feinfühlig Ernst verbunden mit einem ausgeprägten sozialrechtlichen Denken und während Wilhelm Marcs langer Krankheitszeit gewiß auch das stille Akzeptieren der gegebenen Lebensumstände. Franz Marc bekannte sich sein Leben lang gern zu diesem

⁸³Diese Aufzählung bestätigt, daß Marc in seinem Brief vom 25.3.1898 an Otto Schlier Nietzsches Gedanken der individuellen Selbstästhetisierung der Welt rezipierte und noch nicht an den Künstlerberuf im engeren Sinn gedacht hat.

⁸⁴Franz Marc an Otto Schlier, Lechfeld, 21.6.1900; zitiert nach: Lankheit 1976, S. 14.

⁸⁵Lankheit 1976, S. 13-14 und Pese 1989, S. 20-24; ebenso Gollek 1980, S. 13-14.

Einfluß. Noch aus dem Feld schrieb er an seine Frau Maria: “was war mir dieser merkwürdige, philosophische Mensch!”⁸⁶ Es darf also nicht verwundern, daß er sich gegen die Theologie für den Beruf des Vaters entschieden hat.

1.3 Frühe künstlerische Arbeiten und Akademiezeit

In dem Brief vom 21. Juni 1900 an Otto Schlier schrieb Marc, daß er sein “Leben lang immer schon Künstler war“. Die Äußerung meinte jetzt weniger die ästhetische Selbststilisierung der Welt als vielmehr die eigene schöpferische Kreativität. Als Sohn eines Malers hat er von klein auf den Umgang mit Stift, Feder und Pinsel und später auch mit dem Schnitzmesser geübt. Wilhelm Marc hat ihn 1895 mit einem solchen in der Rechten beim Holzschneiden am Basteltisch porträtiert⁸⁷. Der Werkkatalog nennt als erste dokumentierte, aber nicht mehr erhaltene Arbeiten zwei Aquarelle nach Wandmalereien in Wildenroth aus dem Jahr 1890: eine “Gebirgslandschaft mit Ruine und Herde“ und eine “Küstenlandschaft mit Segelschiffen“⁸⁸. Nach Baumann hielt sich die Familie Marc aber nur im Sommer 1889 in Wildenroth bei Grafrath in der Nähe des Ammersees auf. Die beiden Aquarellkopien müssen demnach ein Jahr früher angesetzt werden⁸⁹. Pese führt in der biographischen Einleitung als “früheste erhaltene Arbeit“⁹⁰ von Franz Marc das farbig gestaltete Gedicht zum 45. Geburtstag der Mutter am 21. Januar 1892 an. Das Blatt, welches bei Pese ganzseitig abgebildet ist, war weder Schardt noch Lankheit bekannt⁹¹. Es zeigt einen selbstgedichteten dreistrophigen Vierzeiler, den der Elfjährige am linken Rand mit einem hochgewachsenen, vielblättrigen Bäumchen verziert hat, das mit seinen Zweigen Überschrift, Strophen, Ort und Datum und Unterschrift voneinander trennt. Die Pflanze steht auf einer begrünten Anhöhe an einem See. Das jenseitige Ufer ist von einem

⁸⁶Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 5.12.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 121.

⁸⁷Baumann 1986, I.146, Abb. 13 und Pese 1989, S. 65, Taf. 7.

⁸⁸Lankheit 1970, Nr. 251 u. 252.

⁸⁹Siehe: Baumann 1986, S. 50. Als Quelle für den Sommeraufenthalt 1889 nennt sie Gerhard Schober, Bilder aus dem Fünf-Seen-Land, Starnberg 1969, S. 15. Lankheit übernahm bei der Datierung der beiden Aquarellkopien Schardts Angaben von 1936, S. 165.

⁹⁰Pese 1989, S. 18.

⁹¹Pese 1989, S. 19.

dunklen Landschaftsstreifen begrenzt. Im Mittelgrund rechts erstreckt sich entlang des Wassers ein Dorf und im Hintergrund, nur atmosphärisch angedeutet, eine Bergkette. "Schon recht selbstbewußt"⁹² hat der Junge die Landschaftsszenerie mit "F. Marc." signiert. Die beiden folgenden Aquarelle, eine "Ansicht von Schloss Teising" aus dem Juni 1893 und eine "Ansicht des Dorfes Maising"⁹³ aus dem August 1894, sind wiederum nur schriftlich dokumentiert. Der Werkkatalog verzeichnet danach erst wieder Arbeiten aus Marcs letzten zwei Gymnasialjahren. Drei der vier angegebenen Werke sind erhalten: das 3×2 cm große, geschnittene schwarze Silhouettenbild, das den Vater auf einem Hocker sitzend beim Malen en plein air zeigt (um 1897), das kaum größere, mit schwarzer Tusche gezeichnete Bildnis der Mutter im Profil (um 1898) und die 21×13,7 cm große Bleistiftzeichnung mit dem Porträt des Klassenkameraden A. Friediger (1899)⁹⁴. Aus der Zeit des einjährigen Wehrdienstes sind meines Wissens keine Arbeiten bekannt.

Nach der Entlassung aus dem Militärdienst am 30. September 1900 begann Marc noch im Oktober das Studium an der Münchner Akademie der Künste. Im ersten Jahr besuchte er die Zeichenklasse von Gabriel Hackl und im darauffolgenden die Malklasse von Wilhelm von Diez. Beide Professoren arbeiteten wie der Vater Wilhelm in naturalistisch-impressionistischer Manier. Sie repräsentierten den konservativen Flügel des Instituts, während Franz Stuck, dessen Unterricht etwa zur gleichen Zeit Wassily Kandinsky und Paul Klee besuchten, den modernen Flügel verkörperte. Von diesem blieb Marc zunächst unberührt. Gabriel Hackl, der Sohn eines Arztes, besaß ausgezeichnete anatomische Kenntnisse. Unnachgiebig soll er diese an seine Schüler weitergegeben haben⁹⁵. Sein Unterricht wurde für Marc besonders in den Jahren 1907 und 1908 von unschätzbarem Wert, als er zur Erarbeitung der "Wesensform" von Mensch und Tier eigenständig zahlreiche anatomische Zeichnungen anfertigte. Darüber hinaus befähigte er ihn, in den Jahren 1908 bis 1910 aus finanziellen Gründen in seinem Atelier in der Schellingstraße Unterricht für

⁹²Pese 1989, S. 18.

⁹³Lankheit 1970, Nr. 253 u. 254.

⁹⁴Lankheit 1970, Nr. 256-258. Bei der vierten, nicht mehr erhaltenen Arbeit handelt es sich um die Blei- und Farbstiftzeichnung "Junge am Felshang" aus dem Jahr 1897 (Lankheit 1970, Nr. 255).

⁹⁵Vgl. Lankheit 1976, S. 16.

Künstler in Anatomie zu geben⁹⁶.

Wilhelm von Diez dagegen bevorzugte das historische Genre. "Seine meist kleinformatischen Bilder aus dem Landsknechtsleben und den Kriegen vergangener Zeiten"⁹⁷ haben ihn bekannt gemacht. Diese Sujets dürften bei seinem Schüler wenig Interesse gefunden haben. Er führte die Klassen aber auch in die Bildnis- und Landschaftsmalerei sowie das Tierbild ein. Der Gewinn des zweiten Akademiejahres bestand für Marc in einer sicheren Beherrschung seines zukünftigen technischen Handwerkes.

Aus dem Akademieunterricht haben sich keine Arbeiten erhalten. Gleichzeitig fertigte aber der Student im Elternhaus, in der näheren Umgebung von München und in den oberbayerischen Vorbergen eine Reihe meist kleinformatischer Ölstudien an. Von ihnen ist etwa ein Dutzend auf uns gekommen, alle aus dem letzten Akademiejahr. Thematisch lassen sie sich in zwei Gruppen unterteilen: die eine umfaßt Darstellungen Marc nahestehender Personen wie die Porträts des Vaters, der Mutter, des Bruders und eines Freundes, den "Senner in der Almhütte" oder den "Hüterbuben"⁹⁸ auf der Staffalalm. Die andere Gruppe bilden Landschaftsstudien wie die "Eichenstämme im Vorfrühling", das "Heidekraut", die "Moorhütten im Dachauer Moos", die "Staffalalm I" und die "Staffalalm II mit Schafen"⁹⁹. Während die Landschaftsskizzen, im Ausschnitt einmal enger, einmal weiter gefaßt, noch ganz dem akademischen Naturalismus verbunden sind, enthalten einige Figurenbilder bereits Ansätze zu Stilprinzipien, die für Marcs reifes Oeuvre charakteristisch wurden. Das "Bildnis der Mutter"¹⁰⁰ ist darunter das modernste. Sophie Marc sitzt in einem Korbstuhl und liest in einem Buch. Der Sohn hielt die Mutter fast lebensgroß, ganzfigurig und streng ins Profil gekehrt fest. Ihr schwarzes, hochgeschlossenes Kleid und ihre streng zurückgekämmten und geknoteten Haare kontrastieren silhouettenhaft mit der hellbraunen Rückenlehne und der rosagrauen Zimmerwand. Das schwarzeingebundene Buch mit den weißen Seiten, die roten Blumen auf dem durchsichtigen Schal, das wei-

⁹⁶Vgl. Lankheit 1976, S. 16 u. 39. Ende Juni 1907 zog Marc von der Kaulbachstraße 68 in die Schellingstraße 33 oder 23. Lankheit 1976, S. 38 und Gollek 1980, S. 22 schreiben Schellingstraße 33, Erdmann-Macke 1987, S. 186 und Frese/Güse 1987, S. 217 Schellingstraße 23.

⁹⁷Lankheit 1976, S. 16.

⁹⁸Lankheit 1970, Nr. 1, 2, 5, 3, 13 u. 11.

⁹⁹Lankheit 1970, Nr. 6-9 u. 12.

¹⁰⁰Lankheit 1970, Nr. 2.

ße Spitzenjabot und der hellgraue Schimmer auf ihrem Scheitel vermitteln zwischen dem dunklen Vorder- und helleren Hintergrund. Ein vom Vater gemaltes Kinderbildnis rechts oben lockert die ansonsten schmucklose Wand auf. Dieser Kunstgriff vom Bild im Bild dient neben der kompositionellen Bereicherung vor allem einer inhaltlichen. Vom Vater gemalt, einen Sohn darstellend, erweitert sich das Bildnis indirekt zu einem Familienbild. In der Reduzierung des Gemäldes auf wenige wesentliche Bedeutungsträger, die bevorzugt im Profil gegeben sind, der unaufdringlichen Akzentuierung der Grundlinien von Vertikalen, Horizontalen und Diagonalen, der geschlossenen Linienführung mit teilweiser silhouettenhafter Wirkung sowie der flächigen Darstellungsweise der Gegenstände durch eine weitgehend monochrome Farbgebung weist das Bildnis der Mutter bereits in jene Richtung, in welcher Marcs weitere Entwicklung verlief. Die in dem frühen Werk von 1902 schon spürbaren Kompositions- und Stilprinzipien wurden durch den Einfluß der Jugendstilkunst in den Jahren 1904/05 bis 1907/08 etwa sowie außer-europäischer Kunsterzeugnisse mit ähnlichen Gestaltungsprinzipien wie japanische Farbholzschnitte in aller Klarheit ausgebildet und zu einem festen Bestand seines Oeuvres.

1.4 Die erste Frankreich-Reise

Im Oktober 1902 begann Marc kein weiteres Ausbildungsjahr an der Akademie. Er muß zu diesem Zeitpunkt bereits gewußt haben, daß ihn Friedrich Lauer, ein wohlhabender Studienkollege, im Frühjahr zu einer Studienreise nach Paris einladen werde¹⁰¹. Die Arbeiten, die der Werkkatalog für den Zeitraum bis zur Reise verzeichnet, wie der "Blick von der Staffalalm" (1902-03), der "Waldweg mit Bauer" (1902/03) und "Die Würm bei Pipping" (1902/03)¹⁰², wirken in formaler und inhaltlicher Hinsicht sehr unentschieden. Man gewinnt vor ihnen den Eindruck, als habe Marc schon ganz den neuen Eindrücken und Anregungen entgegengefiebert.

¹⁰¹Ursprünglich hatten die beiden Freunde nur an einen kurzen Aufenthalt in Paris gedacht. Dort beschlossen sie am 24. Mai, den Aufenthalt bis September zu verlängern, wobei sie vom 25. Juli bis 4. September die Bretagne bereisen sollten; siehe: Voyage Paris - Bretagne / avec Mr. Lauer. Mai 18 - / 1903., in: Marc, Schriften 1978, S. 79; im folgenden nach ebd. zitiert.

¹⁰²Lankheit 1970, Nr. 15-17.

Am 18. Mai 1903 brachen die beiden Freunde von München über Karlsruhe, wo sie die Kunsthalle und nachmittags in Würth die beiden Zügel-Schüler Evers und Baetzner aufsuchten, nach Paris auf. Mit dem Orient-Express erreichten sie am Morgen des 19. Mai die französische Hauptstadt. Am 25. Juli unterbrachen sie ihren dortigen Aufenthalt, um durch das Gebiet der Loire (Chambord, Amboise, Tours, Angers und Nantes) in die Bretagne zu reisen. Die dortigen Stationen waren unter anderen Carnac, Quimperlé, Concarneau, Quimper, Douarnenez, Audierne, Pointe du Raz, Brest, St. Malo, Dinard und Mont-St. Michel. Am 4. September kehrten sie in die Seine-Metropole zurück. Eine Woche später, am 12. September, traten sie die Heimfahrt an, die sie über Le Havre, Rouen, Amiens, Antwerpen, Brüssel, Hamburg, Köln, Heidelberg und Schwetzingen führte. Am 26. September waren sie wieder in München.

Durch die Frankreich-Reise trat Franz Marc zum ersten Mal aus dem bürgerlich begrenzten und bescheidenen Lebenskreis des Elternhauses heraus¹⁰³. Er lernte in Paris eine ihm unbekanntes diesseitsorientierte und lässige Lebensweise kennen, die ihn gerade darum in ihren Bann zu ziehen vermochte. "Wie einen Zaubergarten", schreibt Lankheit, "scheint Franz die fremde Welt aufgenommen zu haben; selbst die üblichen Attraktionen und Zerstreungen der Metropole nahm er voller Naivität auf"¹⁰⁴. Das Treiben auf den Boulevards, die extravagante Kleidung der Pariserinnen, die vornehmen Cafés und Restaurants faszinierten ihn ebenso wie die berühmten Kulturdenkmäler und Museen, die modernen Galerien und Kunsthandlungen und die kulturellen Veranstaltungen, die die Freunde abends aufsuchten¹⁰⁵. Marcs Briefe an die Eltern und den Bruder Paul und das französisch geführte Reisetagebuch lassen in diesen Monaten nichts von seinem sonst eher schwermütigen und grüblerischen Naturell spüren. Die beiden jungen Deutschen nahmen die vielfältigen Eindrücke und Erlebnisse vor allem mit den Augen auf. Äußerst

¹⁰³Von Wanderfahrten in das benachbarte Tirol abgesehen, war diese Reise der erste Auslandsaufenthalt Marcs überhaupt; vgl. Lankheit, Einführung, in: Marc, Schriften 1978, S. 9.

¹⁰⁴Lankheit 1976, S. 25; siehe auch den Brief von Franz Marc an Paul Marc, Paris, 19.7.1903, in: Gollek 1980, S. 17.

¹⁰⁵Sie sahen Isadora Duncan im Théâtre Sarah Bernard, besuchten die Operaufführung "Lohengrin" von Richard Wagner u. a. m.

selten haben sie skizziert oder gemalt¹⁰⁶. Daher gibt es nur wenige Arbeiten Marcs von dem Aufenthalt: die drei in Paris entstandenen Tuschkopfszeichnungen "Café Chantant I", "Café Chantant II" und "Landschaft mit Bäumen" sowie die beiden während der Bretagne-Fahrt ausgeführten farbigen Werke, das Aquarell "Tanzende Fischer in der Bretagne" und die Ölskizze "Kinder im Boot"¹⁰⁷.

Drei Tage nach ihrer Ankunft in Paris lernte Marc im Palais du Luxembourg die Malerei des französischen Impressionismus kennen. Unter dem 22. Mai vermerkte er im Tagebuch: "matin au Luxembourg. Manet, Impressioniste, *Besnard* femme qui se chauffe"¹⁰⁸. Am 9. Juni sah er auf einer Privatausstellung des Galeristen Durand-Ruel abermals Werke dieser Stilrichtung. Die neuerliche Konfrontation ergriff ihn zutiefst. Er empfand sie für sich und sein Kunstschaffen als entscheidend. Noch am gleichen Tag notierte er in sein Tagebuch: "Exposition privée Durand-Ruel. Impression. Manet (jardin des Tuileries! etc.) Renoir (ses plus beaux tableaux). Claude Monet, Pissaro [sic!], Boudin. Ereignis pour moi. Je pense que cela reste décisif pour mon art"¹⁰⁹. An die Mutter schrieb er einen Tag später: "Eine riesige Collection von Impressionisten (Manet, Renoir, Monet, Pissarro, Boudin) - für mich entscheidend. Papa soll nicht erschrecken: wenn er jung wäre, würde es ihm wie mir ergehen; es gibt keine Gefahr bei dieser Art zu sehen und zu malen; ich sehe darin, im Gegenteil, das einzige Heil für uns junge Künstler"¹¹⁰. Die fünf genannten Werke fertigte er nach diesen Eindrücken an. Sie spie-

¹⁰⁶Lankheits Äußerung, "Von dem bildlichen Ertrag der Reise ist nicht viel erhalten geblieben" (Lankheit 1976, S. 26), ist nicht korrekt. Das Tagebuch dokumentiert, daß Marc und Lauer nur sehr selten skizziert und gemalt haben. Sie besuchten zwar öfters den Louvre, wobei sie jedes Mal ihre Aufmerksamkeit auf eine andere Abteilung richteten, zeichneten aber dabei nur ein einziges Mal, am 3. Juni, nach den Antiken, und nicht, wie Lankheit 1976, S. 25-26 mißverständlich schreibt: "Morgens zeichneten die Freunde - im Sinne akademischer Tradition - nach den Antiken des Louvres, am Nachmittag suchten sie mit ihrem Stift das pulsierende Leben der Großstadt einzufangen."

¹⁰⁷Lankheit 1970, Nr. 261 (ohne Abb.), 262-264 u. 18. Der Werkkatalog führt unmittelbar nach "Kinder im Boot" ein verschollenes, nur nach einer Notiz von Maria Marc dokumentiertes Gemälde von 1903 an: "Kinder im Grünen" (Lankheit 1970, Nr. 19). Es findet sich dort zwar kein Hinweis auf den Entstehungsort des Bildes, dem Titel nach könnte es aber durchaus auch in der Bretagne entstanden sein.

¹⁰⁸Voyage Paris - Bretagne, S. 78.

¹⁰⁹Voyage Paris - Bretagne, S. 81.

¹¹⁰Franz Marc an Sophie Marc, Paris, 10.6.1903; zitiert nach: Lankheit 1976, S. 26.

geln seine Auseinandersetzung mit der für ihn neuen Malweise. Schnell und locker hielt er das jeweilige Motiv fest und experimentierte dabei spielerisch mit Licht und Schatten. Die Zeichnungen und das Aquarell wirken in ihren Sujets und ihrer Niederschrift typisch 'pariserisch'. Die Ölskizze dagegen erinnert durch die breiten, langgezogenen Pinselstriche mehr an Strandbilder deutscher Impressionisten, etwa an solche von Max Liebermann oder Max Slevogt. Die Farbzerlegung ist zu grob. Den impressionistischen Klang verdankt die Studie ihrem ausschnittshaften Charakter - das Boot, in und um das sich Mädchen und Jungen tummeln, fährt gerade von links in das Bild herein - sowie der Wiedergabe mit rein malerischen Mitteln. Das Wasser, den Kahn und die zum Teil bekleideten, zum Teil nackten Kinder hat Marc mit dem Breitpinsel in Form reiner Farbflecken und -streifen dahingesetzt und dabei auf eine illusionistische Modellierung verzichtet.

Neben den Impressionisten galt seine Bewunderung nur noch wenigen Künstlern. Die Landschaften von Gustav Courbet, Charles-François Daubigny und Antoine Chintreuil, die er im Louvre sah, erregten seine Aufmerksamkeit. Darin verspürte er schon jene "*Animalisierung* der Kunst"¹¹¹, von der er sieben Jahre später in einem Brief an Reinhard Piper schrieb. Den nachhaltigen Eindruck, den sie bei Marc hinterließen, veranschaulicht vor allem ein Brief an Marie Schnür vom Oktober 1905. Der in Paris weilenden Malerin schrieb er: "Die Anregung zu diesen Zeilen gab mir heute eine alte Nummer der 'Kunst für Alle', in der viele Courbets und Daubignys abgebildet waren. Meine ganze Sehnsucht und Begeisterung für diese Maler wurde wieder rege und machte mich ganz krank. Grade daß es 'Landschafter' waren, und wir es eigentlich in München so wenig oder garnicht sind, machte mich so sehnsüchtig danach, wieder einmal jene Sachen zu sehen. Z. B. Cheintreuls 'Der Raum' (l'espace, glaube ich), das im Louvre hängt, erinnere ich mich so deutlich. Man weiß nicht, wie mans sagen soll: Haben sie die Natur so beseelt, oder hat die Natur sie beseelt, - es ist alles Seele und unsagbare Liebe, was aus diesen Landschaften spricht"¹¹². Von den zeitgenössischen Strömungen fanden nur die Graphik von Théophile Steinlen und die Plakatkunst des Art Nouveau seine Beachtung. Am "Quai de l'horloge 39"¹¹³ kaufte er Medaillen

¹¹¹Franz Marc an Reinhard Piper, Sindelsdorf, 20.4.1910, in: Buergel-Goodwin/Göbel 1979, S. 121.

¹¹²Franz Marc an Marie Schnür, München, 8.10.1905; zitiert nach: Gollek 1980, S. 19. Gemeint ist: Antoine Chintreuil (1814-1873), L'Espace, um 1869, Louvre.

¹¹³Voyage Paris - Bretagne, S. 82.

des Art Nouveau¹¹⁴ und bei den Bouquinisten erwarb er japanische Farbholzschnitte. Letztere bildeten den Grundstock seiner zukünftigen Sammlung von Ostasiatika und förderten ähnlich wie die Kunst des Jugendstils durch ihre Gestaltungsprinzipien von Linearität und Zweidimensionalität seinen künstlerischen Reifeprozess¹¹⁵.

Drei Tage nach der Rückkehr nach München ließ er den Bruder wissen: "ich gehe nicht auf die Akademie"¹¹⁶. Die Äußerung belegt, daß Marc die Reise ursprünglich nur als eine Unterbrechung der künstlerischen Ausbildung angesehen hatte und danach das Studium an dem Staatlichen Institut fortsetzen wollte. Besonders die Konfrontation mit dem Impressionismus hatte ihm neue, bis dahin ungeahnte bildnerische Ausdrucksmöglichkeiten vor Augen geführt, die er nun selbst ausprobieren und eventuell dem eigenen Schaffen assimilieren wollte. Übungen in akademischer Manier, wie er sie aus dem Unterricht von Hackl und Diez her kannte, waren hierfür kaum von Nutzen. Um ungestört und auf sich gestellt arbeiten zu können, bezog Franz Marc zum Jahresanfang 1904 ein eigenes Atelier im Gartenhaus der Kaulbachstraße 68¹¹⁷. Der mehrmonatige Auslandsaufenthalt hatte künstlerisch zum Abbruch der akademischen Ausbildung und menschlich zum Schritt in die Selbständigkeit geführt.

1.5 Die Jahre der Melancholie

Der Bezug eines eigenen Ateliers markiert den Schritt in die künstlerische Selbständigkeit. Diese begann zunächst durchaus vielversprechend. Die ersten zwei Gemälde, die der Werkkatalog unter 1904 verzeichnet, sind die "Partie an der Isar in München" und "In Indersdorf"¹¹⁸. Im erstgenannten Werk, welches heute verschollen und nur in der kleinen Schwarz-Weiß-Photographie des Kataloges dokumentiert ist, klingt im Sujet und der hel-

¹¹⁴Es handelte sich um Medaillen von Oscar Roty und Jules Clément Chaplain.

¹¹⁵Unter dem 11.6. notierte Marc in sein Tagebuch: "matin acheté, près du Luxembourg, chez Flammarion, une superbe collection d'estampes *Japonaises*", und unter dem 18.6.: "Luxembourg. achats des plus belles estampes japonaises"; Voyage Paris - Bretagne, S. 81 u. 82.

¹¹⁶Franz Marc an Paul Marc, München, 29.9.1903; zitiert nach: Gollek 1980, S. 19.

¹¹⁷Vgl. Gollek 1980, S. 19.

¹¹⁸Lankheit 1970, Nr. 22. u. 23.

len, atmosphärisch flimmernden Farbgebung das Paris-Erlebnis noch ganz unmittelbar nach. Marc liebte den Blick über die Brücken der Seine auf die Bauwerke entlang ihres Ufers¹¹⁹. Das wenig später gemalte, nach seinem Entstehungsort benannte Werk verbindet dagegen bereits die französischen Einflüsse mit der traditionellen Münchner Malerei. Von einem erhöhten Standort aus hielt der Künstler den Blick über einen Flußlauf im Vordergrund auf die Wirtschaftsgebäude des Klosters fest. Die barocke Giebelfront des Hauptbaus links im Hintergrund bestimmt mit ihren markanten Grundlinien von Vertikalen, Horizontalen und Diagonalen weitgehend das Kompositionsgerüst und wirkt zugleich dem Tiefenzug des von rechts kommenden, über die Brücke führenden Weges entgegen. Die Wegrichtung wird von den niederen Wirtschaftsgebäuden und den Beeten aufgenommen. Der Wasserspiegel vorn reflektiert aufgelockert die wichtigsten Linien des Kompositionsgerüsts. Dieses Moment von Lebendigkeit wird noch von dem von links oben einfallenden Sonnenlicht sowie der lockeren Malweise, in der Marc mit dem Breitpinsel die überwiegend hellgrauen, -braunen, -grünen und -blauen Farben aufgetragen hat, die ihrerseits durch einen blauen und einige rote Akzente intensiviert werden, unterstrichen. Die streng aufgebaute Komposition bewahrt dadurch die Leichtigkeit einer Studie: "Gesetz und Zufall sind zu glücklichem Ausgleich gebracht"¹²⁰.

Den zwei kleinen Meisterwerken von formaler und farblicher Ausgewogenheit folgten in den kommenden Jahren ausschließlich Arbeiten, die motivisch sehr wenige Gegenstände und farblich fast nur gedämpfte oder getrübte Grün-, Blau- und Brauntöne sowie die gesamte Skala von Grauvaleurs aufweisen. Marc trug dabei die Farben in einer so erregten Weise mit dem Breitpinsel auf den Malgrund auf, daß sie mehr hingebürstet als -gemalt zu sein scheinen. Das Dargestellte wird oft erst aus einer gewissen Distanz erkennbar. Die "Kleine

¹¹⁹Als die Freunde am 30.5. das Hotel wechselten, notierte Marc über das neue Quartier in sein Tagebuch: "Hôtel du Quai Voltaire vis à vis du Louvre. enorme vue sur 7 ponts"; Voyage Paris - Bretagne, S. 79. Während seines zweiten Paris-Aufenthaltes im Frühjahr 1907 schrieb er am 31.3. an seine Freundin Maria Franck: "Willst Du etwas von den berausenden, unsagbar sehnsüchtigen Farben der Seine ahnen, so spiele unsere beiden Sonaten und denk an mich, der auf der Brücke steht und mit Thränen im Auge den Aufschlag der drei fragenden Takte in sich hört"; zitiert nach: Lankheit 1976, S. 30.

¹²⁰Lankheit 1976, S. 32.

Almstudie“ und der „Nebel zwischen Tannen“¹²¹, Werke, die er im Frühsommer 1905 auf der Staffelalm oberhalb von Kochel ausführte, der „Kleine Wassertümpel im Winter“ und die „Stehende Frau in Winterlandschaft“¹²² aus dem Februar und März des folgenden Jahres sowie die drei „Pferdeskizzen“¹²³ aus dem Kocheler Sommer von 1906 seien exemplarisch für die aufgezählten Charakteristika genannt.

Den Grund für die erregte Malweise bildeten persönliche Probleme. 1904 hatte er die Malerin und Kopistin Annette Simon, geb. von Eckardt, kennen- und liebgelernt. Die um neun Jahre ältere Frau war verheiratet und Mutter von zwei kleinen Töchtern. Ihr und den beiden Mädchen begegnen wir wiederholt in Marcs zweitem Skizzenbuch sowie auf einigen selbständigen Zeichnungen der Jahre 1904 und 1905¹²⁴. Das Verhältnis bedeutete für den Künstler von Anfang an eine seelische Belastung. Gegen Jahresende 1905 trennte sich Annette von ihm. Ihre Briefe vor allem aus dem Frühjahr 1906 sind voll von Selbstanklagen und -vorwürfen, Beteuerungen und Bitten und lassen ahnen, daß die Beziehung „für beide ein an die Wurzeln der Existenz rührendes Ereignis“¹²⁵ gewesen war. Erst Jahre später, als der Schmerz abgeklungen war, verkehrten sie wieder freundschaftlich miteinander.

Noch in das Ende der Liebesbeziehung fiel Marcs Bekanntschaft mit der um elf Jahre älteren Marie Schnür, seiner späteren ersten Frau, und kurz darauf die mit der um vier Jahre älteren Maria Franck, seiner eigentlichen Lebensgefährtin und zweiten Frau. Marie Schnür war als Lehrerin und Maria Franck als Schülerin im Münchner Künstlerinnen-Verein¹²⁶. Während ihn mit Maria von Anfang an ein herzlicher und warmer Ton verband und sie sich schon bald duzten, blieb das Verhältnis zu Marie Schnür sehr distanziert, wie Marcs Briefe an die Malerin aus dem Herbst 1905 und Frühjahr 1906 offenlegen. Trotzdem fühlte er sich zunächst mehr zu der reiferen Frau hingezogen, von der er nach Lankheit „Halt und gleichsam mütterliche Führung erwarten durfte“¹²⁷. Erst mit der Zeit konnte ihn Maria mit ihrer liebevollen

¹²¹Lankheit 1970, Nr. 31. u. 30.

¹²²Lankheit 1970, Nr. 37. u. 36.

¹²³Lankheit 1970, Nr. 41-43.

¹²⁴Lankheit 1970, Nr. 511-513 u. 265-267.

¹²⁵Gollek 1980, S. 20.

¹²⁶Die beiden Frauen kannten sich von den Malkursen; vgl. Lankheit 1976, S. 29.

¹²⁷Lankheit 1976, S. 28. Das distanzierte Verhältnis scheint von Marie Schnür ausgegangen zu sein.

und offenen Art und ehrlichen Zuneigung gewinnen¹²⁸.

Im Sommer 1906 arbeitete Marc in Kochel. Er war vor den amourösen Verstrickungen - der Trennung von Annette Simon, dem vergeblichen Werben um Marie Schnür und der tiefen Zuneigung von Maria Franck - in die Einsamkeit der oberbayerischen Vorberge geflüchtet. Dem Bruder teilte er von dort am 11. Juni mit: "Das Leben hat gegenwärtig für mich keinen anderen Sinn als den, es durch meine Malerei zu übertönen (eigentlich müßte ich sagen, 'zu übermalen') und alle leidenschaftlichen Lebensinstinkte zu ersticken. Ich bin nervös und schwermütig; je weniger einsiedlerisch mein Leben scheint, desto einsamer ist es. Ich glaube, ich habe noch ein unruhvolles Dasein vor mir, - ich wünschte oft, ich wäre schon älter. Es klingt wie ein Klageruf und ist es auch." Und er schloß mit den Worten: "Frl. Franck läßt Dich und Helene vielmals grüßen"¹²⁹. Maria weilte also bei ihm, als er die Zeilen schrieb. Nur wenige Tage später kam auf sein eindringliches Bitten auch Marie Schnür heraus, die er schon im April des Jahres während der gemeinsamen Studienreise mit dem Bruder zu den Bergklöstern des Athos beschworen hatte, im Sommer mit ihm zu malen¹³⁰. Über den Kocheler Aufenthalt der drei ist nichts Näheres bekannt¹³¹. Lankheit zitiert lediglich eine Briefstelle von Franz Marc an Maria Franck vom Jahresende, in der er von "all dem Unwahrscheinlichen"¹³² schrieb, das er dort erlebt habe. Noch Jahre später nannte er eine dortige Bergkuppe den "Thränenhügel"¹³³.

Künstlerisch ist das Beisammensein der drei Freunde durch das Gemälde "Zwei Frauen am Berg"¹³⁴ dokumentiert. Die vorbereitende Skizze in Öl

¹²⁸Marc's Worte an Maria Franck vom 19.7.1907 bezeugen dies: "Ich weiß, ich hab Dich viel gequält; ich hab Dich durch mein ganzes Elend geschleift, bis ich Dich auch lieben und sehr lieben lernte"; zitiert nach: Lankheit 1976, S. 37.

¹²⁹Franz Marc an Paul Marc, Kochel, 11.6.1906; zitiert nach: Lankheit 1976, S. 29 und Gollek 1980, S. 21. Lankheit und Gollek zitieren verschiedene Passagen aus dem Brief, wobei Lankheit den Eindruck vermittelt, als sei Marie Schnür bereits vor Maria Franck nach Kochel gekommen.

¹³⁰Vgl. den Brief von Franz Marc an Marie Schnür, Batopedhion, 6.4.1906, in: Keimer-Dünkelsbühl 1930.

¹³¹Erst wenn die Korrespondenz zwischen Franz Marc und Maria Franck/Marc vollständig veröffentlicht ist, können hierzu nähere Angaben gemacht werden.

¹³²Lankheit 1976, S. 29.

¹³³Lankheit 1976, S. 29 und Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 13.10.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 100.

¹³⁴Lankheit 1970, Nr. 46. Franz Marc zerschnitt nach seinem Zerwürfnis mit Marie Schnür die Leinwand in zwei Hälften. Das Teilstück mit Maria Franck behielt er; es befindet sich

fürhte Marc im Juli aus¹³⁵, die endgültige Fassung im August. Sie zeigt die beiden Frauen etwa lebensgroß an einem begrünten Berghang. Maria liegt im Gras und hält den Kopf auf ihren linken Unterarm gestützt. Marie Schnür sitzt links vor ihr und hat den Blick auf sie gerichtet. Hatte der Künstler in dem kleinen Werk "In Indersdorf" zwei Jahre zuvor nur das Rot der über den Zaun gehängten Decke mit dem Grün der Beete komplementär intensiviert, baute er nun sowohl die Skizze als auch das Gemälde weit mehr nach den Gesetzen komplementärer Farbprinzipien auf. Die blaue Jacke von Marie Schnür kontrastiert mit dem orangegelben Strohhut von Maria und die roten Tupfen an Rock und Ohr von Marie Schnür mit dem Grün der Wiese. Die komplementäre Farbgestaltung, die wir in der Malerei von Marc im Sommer 1906 bereits ansatzweise vorfinden, wurde unter dem nachhaltigen Eindruck einer van Gogh-Kollektion zur wesentlichen Grundlage seines reifen Oeuvres.

Vermutlich im Oktober 1906¹³⁶ kehrte er in sein Münchner Atelier zurück. Mit der Eheschließung zwischen ihm und Marie Schnür am 26. oder 27. März des folgenden Jahres - das Datum variiert in der Literatur¹³⁷ - fand die schicksalhafte Dreierkonstellation ihren Höhepunkt und vorausschauend ihr Ende. Seine erste Frau hatte aus einer früheren Beziehung mit einem Münchner Maler einen unehelichen Sohn¹³⁸. Nach damaliger Rechtsprechung durfte sie als ledige Frau das Kind nicht selbst erziehen, sondern mußte diese Aufgabe ihren Eltern in Swinemünde überlassen. Obwohl Marc im Frühjahr 1907 bereits mit Maria Franck liiert war, heiratete er noch pro forma die wesentlich ältere Frau, um diesem Zustand ein Ende zu bereiten. Eine gerichtliche Eingabe Marcs aus dem Jahr 1910, mit der er den erforderlichen Dispens für eine zweite Ehe mit Maria erwirken wollte, bezeugt dies. Darin heißt es: "Frau Schnür selbst nahm damals das Eheversprechen nur mit dem ausdrücklichen Bemerkten an, daß Herr Marc die Freiheit behielte, nach Eingehung der

heute im Nachlaß Marc in München. Das Teilstück mit Marie Schnür überließ er dieser; ehemals bei Margarethe Schnür in Swinemünde gilt es heute als verschollen.

¹³⁵Lankheit 1970, Nr. 45.

¹³⁶Gollek 1980, S. 21 gibt Oktober als den Monat seiner Rückkehr nach München an, Lankheit 1976, S. 28 den November, S. 29 allerdings auch den Oktober.

¹³⁷Lankheit 1976, S. 30 nennt den 27.3.1907, Gollek 1980, S. 22 und Pese 1989, S. 26 den 26.3.1907 als Hochzeitstag.

¹³⁸Der Vater des Kindes war möglicherweise Angelo Jank; siehe: Erdmann-Macke 1987, S. 359, Anm. 15; vgl. auch Lankheit 1976, S. 209, Anm. 5.

Ehe sich wieder von ihr zu trennen. Dies Bemerken kann zeugenschaftlich bestätigt werden. Frau Schnür wußte damals und in der Folgezeit genau Bescheid über die intimen Beziehungen zwischen Herrn Marc und Frä. Franck. Sie kamen nochmals, wenige Tage vor der Heirat zur Sprache, woraufhin Frau Schnür erklärte, nur um des Kindes willen die Ehe eingehen zu wollen und sich nur aus diesem Grunde zur Zurückgabe des Eheversprechens nicht verstehen zu können¹³⁹. Marc ging unbestreitbar in einer Phase innerer Unruhe, Selbstzweifel und seelischer Depressionen die gesetzliche Verbindung mit Marie Schnür ein. Golleks Begründung, daß er "sich hierzu bereit findet (...), ist vielleicht nur aus seiner seelisch wie künstlerisch verzweifelten Situation heraus zu verstehen"¹⁴⁰, trifft aber nicht den eigentlichen Kern. Treibendes Moment für den Bund war vielmehr Marcs Sehnsucht nach einem vollendeten Da-Sein. Die Heirat war eine bloße Gefälligkeit, mit der er die Situation von Mutter und Sohn zu bessern hoffte. Sie darf durchaus als ein früher konkreter Schritt auf dem Weg zur Erfüllung seines Wunsches, der Wiederherstellung eines vollkommenen Seins, oder wie er es im Krieg nannte, "einer neuen Welt"¹⁴¹, gedeutet werden.

Mit der überlegt eingegangenen Verbindung legte er sich allerdings ein großes Hindernis für die Eheschließung mit Maria Franck in den Weg. Nach der

¹³⁹Franz Marc, Gerichtliche Eingabe von 1910 zur Erwirkung des gesetzlichen Dispens für eine neue Eheschließung; zitiert nach: Gollek 1980, S. 28. Nur in diesem Sinn ist das Eheversprechen überhaupt zu begreifen. Als weitere Belege hierfür wird noch aus zwei Briefen von Franz Marc an Maria Franck bzw. Maria Marc zitiert. Den ersten Brief schrieb er zweieinhalb Wochen nach der Trauung, am 13. April 1907, in München: "Diese 8 Tage [in Paris; Anm. d. Verf.] gehören zu den traumhaftesten Tagen meines Lebens (...). Ich war unsagbar glücklich allein sein zu dürfen, und was man dazu dachte, kümmerte mich nicht. Ich denke, die Menschen, die mich und die Schnür etwas lieben und respektieren werden sich doch mit dem Gedanken beruhigen: die beiden werden schon wissen, was und warum sie etwas thun. Thu mir die Liebe und denk auch Du unbefangen und in ähnlichem Sinne. Wir Menschen sind ja keine Kinder, selbst nicht, wenn wir heiraten, - sollten es wenigstens nie sein"; zitiert nach: Gollek 1980, S. 22. Den zweiten Brief richtete er wenige Wochen vor seinem Tod, am 29.1.1916, an seine Frau: "ich hab keine Angst vor Menschen, die auf mich zukommen, da ich selbst von mir weiß, dass ich viel zu schwer *wirklich* zugänglich und zu erobern bin. Du kennst ja meine Schnür-Tragikomödie: meine absolute Furchtlosigkeit, wirklich im *Wesen* tangiert zu werden, hat mich gegen jede äussere Gefahr blindgemacht; *ich wußte*, es kann mir 'nichts passieren'"; unveröffentlichter Brief im Nachlaß Marc II, C-436 im Archiv für Bildende Kunst des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, der mir nur in einer dort befindlichen maschinenschriftlichen Abschrift bekannt ist.

¹⁴⁰Gollek 1980, S. 22.

¹⁴¹Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 14.3.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 50.

Trauung wollte Marie Schnür, so heißt es in der gerichtlichen Eingabe weiter, “unter keinen Umständen von einer Scheidung etwas wissen, obwohl der Zweck der Heirat, daß sie als Frau das Kind zu sich nehmen konnte, durchaus erfüllt war.“ Sie verklagte Marc sogar auf Ehebruch und verhinderte dadurch für mehrere Jahre eine legale Verbindung zwischen ihm und Maria. Obwohl die Scheidung bereits 1908 ausgesprochen worden war, verweigerte das Gericht zweimal den erforderlichen Dispens für eine neue Ehe. Ende Mai 1911 reisten er und Maria in der vermeintlichen Hoffnung nach London, dort ohne Probleme heiraten zu können. Es fehlten aber “die dazu nötigen Papiere“¹⁴². Marc beauftragte dennoch den Bruder am 13. Juni aus London, die inzwischen gedruckten Heiratsanzeigen an die beigelegte Adressenliste zu verschicken. Nach der Rückkehr wahrten die beiden auch dem engsten Freundeskreis gegenüber Stillschweigen über das Mißgeschick¹⁴³. Sie galten seitdem als verheiratet. Nach deutschem Recht wurde die Ehe erst am 3. Juni 1913 auf dem Münchner Standesamt geschlossen, zur gleichen Zeit als in Sindelsdorf Jean Bloé Niestlé und Marguérite Legros sowie Heinrich Campendonk und Adelheid Deichmann heirateten¹⁴⁴.

Nicht nur diese Liebes- “Irrungen und Wirrungen“¹⁴⁵ bildeten den Grund für Marcs etwa dreijährige Phase des tiefen Weltschmerzes und der seelischen Depressionen, sondern auch das direkte Miterleben des langsamen Sterbeprozesses des Vaters trug hierzu bei. Wilhelm Marc liebte das Leben auf dem

¹⁴²Erdmann-Macke 1987, S. 226.

¹⁴³Vgl. ebd.

¹⁴⁴Siehe den Brief von Franz Marc an Wassily Kandinsky, ohne Ort, 4.6.1913, in: Lankheit 1983, Nr. 173. Maria Marc hatte bereits am 12.5.1913 an Elisabeth Macke geschrieben: “Sindelsdorf steht jetzt unter besonderem Zeichen. Wir drei Freundespaare hängen gleichzeitig im Kasten - zum *Aufgebot*. Campendonk, Adda Deichmann, Niestlé, Legros in Sindelsdorf und Franz und ich in München. Wir haben jetzt Dispens bekommen und legitimieren unsere Ehe noch deutsch. Das soll nun natürlich möglichst keiner merken und wissen. Auch Sindelsdorf umgehen wir vollständig. Aber Du kannst Dir die Witze denken über diese Ehegleichzeitigkeit. Dass wir nun nochmal mittun mit den anderen, ist doch prachttvoll“; siehe: Macke/Marc 1964, S. 160. Lankheit 1976, S. 89 verbessert zwar Scharldts Version des Ablaufs der Ereignisse, gibt aber selbst eine unkorrekte Darstellung von der Hochzeitsreise nach England. Die beiden Schreiben von Franz Marc an Paul Marc, London, 1.6.1911, und London, 13.6.1911, die Gollek 1980, S. 34 wiedergibt, dokumentieren, daß Franz den Bruder erst von London aus mit dem Druck und später mit dem Versenden der Anzeigen beauftragt hat.

¹⁴⁵Lankheit 1976, S. 27.

Lande und in der unberührten Natur. Im Sommer 1884 war er mit seiner Familie zum ersten Mal nach Kochel gereist, an jenen Ort, der Franz Marc in späteren Jahren wegen seiner reizvollen Lage zwischen dem gleichnamigen See und der ansteigenden Bergwelt besonders anzog. Bis 1893 blieb der Ort das bevorzugte Feriendomizil der Familie. Nur die großen Ferien von 1887, 1889 und 1894 verbrachte sie in Ruhpolding, in Wildenroth bei Grafrath und in Maising. Maising war zugleich der letzte gemeinsame Urlaub¹⁴⁶. Während dieser Wochen unternahm Wilhelm Marc öfter allein Touren in die nahen Berge, um ungestört im Skizzenbuch Anregungen für seine Malerei zu sammeln. Im Sommer 1887 verletzte er sich auf einem solchen Ausflug in der Nähe von Ruhpolding vermutlich durch einen Sturz sehr schwer¹⁴⁷. Die Folge hiervon waren zunächst sporadisch auftretende, später anhaltende Lähmungserscheinungen. Aufgrund der schleichenden Form der Krankheit spricht Baumann den Verdacht auf Multiple Sklerose aus¹⁴⁸. Um 1890/1891 begann ihm das Gehen schwer zu fallen. Seine zunehmend größer werdende Unbeweglichkeit zwang die Familie im Sommer 1895, die Stadtwohnung in der dritten Etage der Schwanthalerstraße 55 aufzugeben. Ein kleines Einfamilienhaus mit Garten in der neuerbauten Villenkolonie in Pasing wurde das neue Domizil¹⁴⁹. Wenige Jahre war es Wilhelm Marc noch vergönnt, zuweilen auch im Garten zu arbeiten. Bei einer solchen Gelegenheit fertigte Franz die schwarze geschnittene Vignette an, die ihn beim Malen en plein air darstellt. Als ihn der Sohn 1902 in Öl porträtierte, war er schon auf den Rollstuhl angewiesen¹⁵⁰. 1906 wurde Marc bettlägrig. In diesem Zustand hat ihn der Sohn zu Weihnachten ein letztes Mal gemalt. In einem Brief vom 26. Dezember 1906 teilte er Marie Schnür mit: "Ich habe angefangen, Papa zu malen. Ich hoffe, es wird gut. Es ist ein schwieriges Halblicht voll von rosagrauen und grünlichen Tönen. - Ähnlich wird er jedenfalls. - Profil - Alles konzentriert sich in dem müden Blick ins Leere. Ich fürchte, Maman wird es etwas Grausig vorkom-

¹⁴⁶Siehe: Baumann 1986, S. 47, 50 u. 54.

¹⁴⁷Baumann 1986, S. 49-50 gibt den 20.8. als mögliches Datum für den Unfall an. Im Skizzenbuch XII/2 verzeichnete Marc an diesem Tag einen solchen Ausflug. Um "1/2 9 Uhr" brach er in Ruhpolding auf, nach einigen Zwischenstationen erreichte er um "1/2 2 Uhr" die Hochalm. Den Rückweg hat er eigenartigerweise nicht vermerkt.

¹⁴⁸Baumann 1986, S. 51.

¹⁴⁹Siehe: Baumann 1986, S. 56-57.

¹⁵⁰Lankheit 1970, Nr. 1 und Baumann 1986, S. 59-60.

men. Aber dieses müde Warten auf den Tod hat etwas ganz Grausiges¹⁵¹. Zwei Gemäldefassungen sind bekannt¹⁵². Der erste Versuch weist eine Größe von 50×63 cm auf und rückt den auf ein Kissen gebetteten Kopf Wilhelm Marcs nahe an den Betrachter heran. Bei der zweiten Fassung verkleinerte Franz Marc das Format auf 36,7×46 cm, wodurch das Gesicht mit dem starr nach oben gerichteten Blick noch näher an den Betrachter herangeholt ist. Dieser kann sich der ergreifenden Wirkung nun kaum mehr entziehen. Die kleine Fassung, die nicht auf Leinwand, sondern auf Malpappe ausgeführt ist, betrachtete Marc als die endgültige. Links oben trägt sie die Aufschrift: “dédié à ma mère. Noël 1907“. Am 26. Mai 1907 starb Wilhelm Marc im Alter von sechsundsechzig Jahren¹⁵³.

Bis zum Jahresanfang 1904 hatte der jüngere Sohn im Elternhaus gelebt. Nach dem Bezug einer eigenen Atelierwohnung in der Kaulbachstraße hatte er die Eltern durch die lokale Nähe zu der elterlichen Wohnung weiterhin regelmäßig besucht. So erlebte er das langsame Ableben des Vaters unmittelbar mit. Der Anblick der immer schwächer werdenden Persönlichkeit, der er vieles für die eigene Selbstfindung zu verdanken hatte, erschütterte ihn in diesen Jahren tief innerlich.

Die dargelegten Probleme und Sorgen wirkten sich auf das künstlerische Schaffen unvorteilhaft aus. Die erwähnte “Kleine Almstudie“¹⁵⁴, die Marc im Frühsommer 1905 auf der Staffalalm malte, gibt einen schräg von links oben nach rechts unten verlaufenden Wiesenhang wieder, auf dem eine einzelne Fichte vor einem fernen Höhenzug steht. Ein breiter Himmelsstreifen schließt die mit Wucht vorgetragene Komposition nach oben hin ab. Der Studie und den anderen exemplarisch angeführten kann kaum eine künstlerische Qualität zugesprochen werden¹⁵⁵. Zu den menschlichen Nöten traten

¹⁵¹Zitiert nach: Lankheit 1976, S. 29-30.

¹⁵²Lankheit 1970, Nr. 52 u. 54.

¹⁵³Siehe: Baumann 1986, S. 62-63.

¹⁵⁴Lankheit 1970, Nr. 31.

¹⁵⁵Die selbständigen Zeichnungen, die Marc in den Jahren 1905 und 1906 in Graphit, Kohle, Kreide und Röteln ausführte und manchmal zur stärkeren Plastizität weiß höhte, verraten im Gegensatz zu den erregt vorgetragenen Ölskizzen ein geradezu einfühlsames und liebevolles Beobachten der Einzelheiten in der ländlichen Welt. Die beiden Skizzen eines Zaunes aus rohbehauenen Stämmen (Lankheit 1970, Nr. 270 u. 271) sowie mehrere Schaf- und Kuhstudien, die die Tiere einzeln oder in Gruppen festhalten (Lankheit 1970, Nr. 278, 287 u. 288), verdeutlichen dies in beispielhafter Weise. Die technisch subtileren Gestaltungsmittel verlangten nach einer großen Konzentration, die ihn die seelischen Nöte

durch sie bedingt künstlerische hinzu. Mußte Marc nicht ein Gefühl der Ohnmacht befallen angesichts seiner Sehnsucht nach einem vollkommenen Sein und dessen Ausdruck in seiner Malerei? Die Furcht des Scheiterns ließ ihn jene Worte an Marie Schnür schreiben: “Wie oft sehne ich mich so sehr, auf einer dunklen Geige der Natur vorklagend über diese Höhen wandern zu können; ach warum hat mir das Schicksal diese Kunst verschlossen! Aber ich stürbe drin, ganz gewiß, genau wie in der Liebesehnsucht, wäre sie nie erfüllt worden; oder in der Malerei, - wenn man nicht selber malte (...); man muß selber geborener Lyriker, schöpferischer, sein, um durch die Lyrik erlöst zu werden; wie in der Musik und in allem. Ich kann’s nun auch nicht mehr ertragen, in Malerei zu leben, ohne nicht selbst zu malen, früh bis spät! Sie muß mich befreien - und wenn Sie erstaunt fragen, von was ich denn befreit sein will, so sollen Sie’s auch hören: von meiner *Angst*; ich kann so oft eine sinnbetörende Angst empfinden, auf dieser Welt zu sein; ich glaube, es ist etwas wie der Panschrecken, der über einen kommt, man muß sich Götter schaffen, zu denen man beten kann (...). Sie haben Ihre Götter; Sie tragen Ihre Religion in sich, ich weiß es. Sie gehen mit Ihrer Sehnsucht endlich einmal in einen fröhlichen Himmel ein, - ich brauche einen anderen, ganz anderen und taste nach dem Zugang¹⁵⁶. Und ‘trotzalledem’ versprach er sich von der Kunst die Erfüllung seiner Sehnsucht und die Befreiung von seinen Ängsten. Vielleicht war es die Überwindung dieser schweren Krise, die ihn neun Jahre später äußern ließ: “Nietzsche’s Lehre, daß alles Große ‘trotzalledem’ geschieht, ist das Evangelium der Schaffenden¹⁵⁷.”

1.6 Der Einfluß des Jugendstils

In den Jahren der Melancholie kommt eine Eigenschaft von Franz Marc besonders deutlich zum Ausdruck, die sich schon in dem Brief an Otto Schlier vom 25. März 1898 gezeigt hat, wenn er Nietzsches Gedankengang von der individuellen Selbstästhetisierung der Welt der eigenen Weltsicht assimilierte oder auch in den Arbeiten der Frankreich-Reise, wenn er in den dort entdeckten Stilprinzipien zeichnete und malte: seine weltanschauliche und künstlerische Beeinflußbarkeit. Die Einflüsse konnten aus einer spontanen

und Schmerzen der Zeit vergessen ließen.

¹⁵⁶Franz Marc an Marie Schnür, Kochel, 17.6.1906; zitiert nach: Lankheit 1976, S. 29.

¹⁵⁷63. Aphorismus, in: Marc, Schriften 1978, S. 204.

Begeisterung heraus nur kurz wirken, wie zum Beispiel beim französischen Impressionismus. Sie konnten aber auch vom ersten Moment ihres Auftretens an dauernd bleiben, wie beispielsweise die Weltanschauung von Wassily Kandinsky. Das sind nur zwei von vielen möglichen Formen der Beeinflussung, auf die wir noch im Laufe der Arbeit stoßen werden.

In den Jahren 1904/05 bis 1907/08 etwa war es die Kunst des Jugendstils, die Marcs Werk nachhaltig prägte und modifiziert bis in sein spätes Schaffen weiterwirkte. Nicht zufällig stieß er auf die Stilrichtung. Als Münchner lebte er an einem Quellpunkt jener Bewegung, die sich im ausgehenden Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts auf internationaler Ebene gebildet hatte. In Deutschland wurde München das Zentrum. Die dort 1896 gegründete Zeitschrift "Jugend" gab der Richtung ihren Namen.

Die größte Bedeutung innerhalb der Jugendstilkunst fiel der Graphik zu. Auch Marcs Hauptdokument dieser Periode gehört dem graphischen Bereich an. Es ist die Reihe der 18 Handzeichnungen, die Annette von Eckardt ein Jahr nach seinem Tod als handkolorierte Faksimile-Drucke mit einem einleitenden Text von Hermann Bahr unter dem Titel "Stella Peregrina"¹⁵⁸ herausgegeben hat. Die Blätter illustrieren und paraphrasieren Gedichte von Hans Bethge, Richard Dehmel, Gustav Falke, Irene Forbes-Mosse, Ludwig Jakobowski, Gustav Renner, Emil Prinz zu Schoenaich-Carolath, Margarete Susmann, Wilhelm Wackernagel und des Kaisers Wu-Ty sowie arabische, altbabylonische und rumänische Verse. Lankheit und Pese übersahen bei ihren Untersuchungen einen Brief von Franz Marc an den Bruder Paul aus dem September 1909, der den Verwendungszweck der Zeichnungen offenlegt: "Illustrationen zu der früher einmal erwähnten Gedichtausgabe"¹⁵⁹. Während Lankheit aber keinen Zweifel äußert, daß Marc die Lyrik zu den Illustrationen selbst ausgesucht habe, vermutet Pese aufgrund des "recht uneinheitlichen Bildes", daß die Herausgeberin sowohl die Handzeichnungen als auch die Gedichte und Verse willkürlich "ausgewählt" und miteinander "kombiniert" habe, wobei ihr "mitunter (...) Unstimmigkeiten", zum Beispiel in der Zuordnung der "tondoförmigen Zeichnung (...) einer musizierenden Geisha" zu "dem Gedicht 'Herbst in Aragon' von Hans Bethge"¹⁶⁰, unterlaufen seien.

¹⁵⁸Lankheit 1970, Nr. 317-334.

¹⁵⁹Zitiert nach: Gollek 1980, S. 25.

¹⁶⁰Pese 1989, S. 106. Daß Annette von Eckardt gerade die 18 Illustrationen posthum publiziert hat, ist darauf zurückzuführen, daß sie die Entstehung, zum Teil die Entwicklung und vor allem den Abschluß der Folge miterlebt hatte. Der Beginn der Illustrationsreihe

Marc plante etwa seit 1904 eine illustrierte Gedichtsausgabe. Über einen Zeitraum von sechs Jahren, mit dem Schwerpunkt auf 1906¹⁶¹, fertigte er hierfür 18 Zeichnungen an. Für die Auswahl der Lyrik war der Gleichklang mit seiner melancholisch-schweremütigen Seelenlage bestimmend gewesen. Besonders die Gedichte des fin de siècle handeln von "Schmerz, Heimweh und Sterben, vom verlorenen Glück und vom Weinen um die Sonne, vom Land ohne Heimkehr und von den Wassern der Vergessenheit und der Erinnerung"¹⁶². Der Weite des lyrischen Feldes und seines Ausdruckes versuchte Marc, durch die Vielfalt der technischen Gestaltungsmittel gerecht zu werden. Auf verschieden getöntes Papier gab er den Inhalten mit Bleistift, Feder und Pinsel in Kohle, Tusche, Graphit, Kreide, Tempera, Pastell, Aquarell, Wasserfarbe, Deckweiß und ihrer Mischungen Gestalt. In den Kompositions- und Stilprinzipien orientierte er sich hierbei an der Jugendstilkunst. Er nahm sowohl die Oeuvres bestimmter Künstlerpersönlichkeiten zum Vorbild, wie das von Franz Stuck, Ferdinand Hodler oder Théophile Steinlen, als auch nur charakteristische Formelemente, wie sie in der Architektur, im Kunstgewerbe und -handwerk und in der Malerei der Epoche verwendet wurden¹⁶³. Den weiblichen Akten auf dem Titelblatt "Stella Peregrina"¹⁶⁴ liegen zum Beispiel Frauenfiguren von Ferdinand Hodlers Gemälde "Tag" (1900)¹⁶⁵ zugrunde. Der Schweizer Maler war in München kein Unbekannter. 1897 hatte er eine Goldmedaille erhalten und seit 1904 gehörte er der Sezession an. Auch die Gestalt des sitzenden Knaben auf der Zeichnung "Dort fiel ein Stern"¹⁶⁶ stellt eine freie Figurenvariation des genannten Werkes von Hodler dar. Hatte Marc auf dem Titelblatt die Akte in Schwung und Gegenschwung konzipiert und ihre Formen ornamental ineinandergleiten lassen, stilisierte er die Knabengestalt und den ihr gegenüber sitzenden Panther durch kantige Brechungen auf die Grundlinien von Vertikale und Horizontale. Die Silhouettenwirkung des Kamelreiters auf dem Rundbild "Beduinenlied" oder das ornamental ge-

fiel in die erste Zeit ihrer Freundschaft, und aus Marcs Brief vom September 1909 an den Bruder geht hervor, daß sie auch das Ende der Serie miterlebt und somit ihren ganzen Umfang gekannt hatte.

¹⁶¹Vgl. Lankheit 1976, S. 27.

¹⁶²Lankheit 1976, S. 27.

¹⁶³Vgl. dazu: Lankheit 1976, S. 34-35.

¹⁶⁴Lankheit 1970, Nr. 317.

¹⁶⁵Die erste Fassung bewahrt das Kunstmuseum Bern, die zweite Fassung das Kunsthaus Zürich.

¹⁶⁶Lankheit 1970, Nr. 319.

schwungene Vogelmotiv auf dem Blatt "Trübes Lied"¹⁶⁷ sind dagegen dem allgemeinen Formenrepertoire der Stilrichtung entnommen.

Im Februar und März 1906 versuchte sich Marc auch in den Gestaltungsprinzipien der Jugendstilmalerei. Durch seine Freundschaft mit Marie Schnür hatte er den Künstlerkreis der "Scholle" kennengelernt. Angelo Jank, Fritz Erler, Max Feldbauer, Leo Putz, Walter Georgi und Walter Püttner gehörten zu den wichtigsten Vertretern. Obwohl sie alle vorrangig Graphiker und durch ihre Illustrationen in der "Jugend" bekannt geworden waren, zogen nicht die graphischen Blätter, sondern ihre Gemälde Marcs Aufmerksamkeit auf sich. In ihnen war das Naturbild durch den Verzicht auf naturalistische Details in ornamental geschwungene Linienkompositionen übersetzt worden, deren großzügige Formgefüge in leuchtend plakativen Farben erstrahlten. Auf Ausflügen mit Maria in die verschneite Gegend von Kochel experimentierte er mit diesen Prinzipien. Die zwei Bildnisskizzen der Freundin, das "Bildnis Maria Franck mit Palette" und das "Bildnis Maria Franck in weisser Mütze"¹⁶⁸, zählen zu den bekanntesten Versuchen. Das letztgenannte Werk reichte er bei der Redaktion der "Jugend" als Entwurf eines Titelblattes ein. Mit anderen Arbeiten von ihm wurde es Anfang Januar 1907 abgelehnt¹⁶⁹. Das 41×30 cm große Bildnis zeigt Maria übernahm im Dreiviertelprofil. Marc vereinfachte das Motiv auf wenige Formen und Farben. Das rosafarbene Gesicht wird von einer grünlichen Mütze und einem dunkelgrauen Mantelkragen gerahmt. Die weiße Schneefläche und der dunkle Hintergrundstreifen kontrastieren hierzu. Den eigentlichen Grund für die verhaltene Farbzusammenstellung bildete nicht die winterliche Stimmung, sondern Marcs noch fehlender Umgang mit der Farbe. Die freie Farbgestaltung wurde zu seinem großen "Schmerzenskind"¹⁷⁰. Erst nach einem über einjährigen intensiven Farbstudium erhielt er zum Jahresanfang 1911 eine gewisse Sicherheit in ihrer Anwendung, die nach weiteren Experimenten zu der ausgewogenen Harmonie führte, die wir von seinen Mei-

¹⁶⁷Lankheit 1970, Nr. 324 u. 323.

¹⁶⁸Lankheit 1970, Nr. 39 u. 40.

¹⁶⁹Siehe: Lankheit 1976, S. 35.

¹⁷⁰Diesen Ausdruck gebrauchte Franz Marc in einem Brief vom 17.1.1911 Maria Franck gegenüber, als er ihr von der dritten Fassung des Lenggrieser Pferdebildes berichtete. Die zwei vorausgegangenen Fassungen hatte er bereits zerschnitten. Und auch diese dritte vernichtete er aus Unzufriedenheit über die künstlerische Leistung; siehe: Lankheit 1976, S. 68 und ders. 1970, Nr. 73, 105 u. 111.

sterwerken gewohnt sind.

Die Bedeutung von Marcs Auseinandersetzung mit den formalen und farblichen Gestaltungsprinzipien des Jugendstils liegt nicht in den eigenen künstlerischen Zeugnissen jener Zeit, sondern in den künstlerischen Erkenntnissen, die er daraus zog. Er sah die expressive Wirkung der reinen Linie und der reinen Kontur, die in ihrem übergegenständlichen Ausdruck das Motiv in ein Sinnbild zu transformieren begannen, nahm den Wohllaut des ornamentalen Linienschwungs wahr und erhielt durch die Konzeption der Figuren in Schwung und Gegenschwung oder Parallelität ein erstes Gefühl für eine rhythmische Bildordnung. Auch wenn er die Flächenfarbe vorerst nur verhalten anzuwenden vermocht hatte, ahnte er doch ihre farbliche Möglichkeit zur Steigerung einer inhaltlichen Aussage.

Diese Erfahrungen und Einsichten bildeten für den Künstler bis 1910 die wichtigste bildnerische Grundlage, um die vor dem Oeuvre van Goghs im Frühjahr 1907 erhaltene Anregung, das Naturbild auf den "allereinfachsten"¹⁷¹ Ausdruck zu begrenzen, allmählich in die eigene Kunstvorstellung umsetzen zu können. Nach und nach gelang es ihm, die züngelnde pastose oder naturalistisch-impressionistische Bildsprache zugunsten einer antinaturalistischen sinnbildlichen Formensprache zu überwinden und so zur "Wesensform" zu finden. Sie führte im Zusammenspiel mit ihrem farblichen Pendant, der "Wesensfarbe", zur Wesenheit des Dargestellten. Streng genommen mußte Marc nur von den Gestaltungsprinzipien des Jugendstils das dekorative und ornamentale Moment zum Wesenhaften modifizieren, um den Inbegriff von Kreatur und Natur zu erhalten. Die Bedeutung der Stilrichtung für sein Oeuvre wird geschmälert, wenn ihr Einfluß nur für die Jahre 1904/05 bis 1907/08 geltend gemacht wird. In der sichelförmigen Kontur der "Gelben Kuh" und den anmutig geschwungenen Formen der "Roten Frau"¹⁷², in den bogenförmigen Leibern der ockergelben und roten Rehe¹⁷³ und den gerundeten Körperformen der gelben, roten und blauen Pferde¹⁷⁴ sowie in den geschwungenen Landschaftsformationen¹⁷⁵, in die die Tiere im allgemeinen eingebettet sind,

¹⁷¹Franz Marc an Maria Franck in einem Brief vom 6.8.1907 vermutlich aus Indersdorf; zitiert nach: Lankheit 1976, S. 39.

¹⁷²Lankheit 1970, Nr. 152 u. 174.

¹⁷³Lankheit 1970, Nr. 134 u. 175.

¹⁷⁴Lankheit 1970, Nr. 130, 131 u. 154-156.

¹⁷⁵Lankheit 1970, Nr. 134, 136, 137, 154 u. 155.

wirken diese Stilprinzipien modifiziert weiter¹⁷⁶. Erst als Marc im Sommer 1912 im Sinne der gewandelten geistig-metaphysischen Weltsicht auch in der Malerei die Materie abzustoßen und die großen, schönlinig geschwungenen Formen von Kreatur und Natur zunehmend aufzulösen und durch eine kleinteilige kristalline Bildstruktur zu ersetzen begann, traten jene modifizierten Formprinzipien in seinem Oeuvre zurück¹⁷⁷. Nur vereinzelt klingen sie in den Werken der ambivalenten Stilstufe reiner auf, wie in dem Gemälde “Blaue Fohlen“ von 1913 oder dem Aquarell “Getötetes Reh“¹⁷⁸ aus dem gleichen Jahr. Dann überwog noch einmal sein romantisches Naturgefühl über die sich rational zu eigen gemachten geistig-metaphysischen Inhalte.

1.7 Das Fazit aus den Jahren der Melancholie

Bevor die schon angesprochene Bedeutung des Oeuvres von Vincent van Gogh für Marcs Entwicklung zur “Wesensform“ dargelegt wird, muß noch versucht werden, das Fazit aufzuzeigen, das er aus den Jahren der seelischen Niedergeschlagenheit zog. Es markiert nämlich in seinem Leben und seiner Kunst einen entscheidenden Wendepunkt: von nun an unterteilte Franz Marc die Welt in zwei Sinnschichten, in einen subjektiven, oberflächlichen Schein und ein objektives, zunächst naturimmanentes, später geistig-metaphysisches Sein. Diese Zweiteilung kam im Krieg angesichts der schrecklichen Bilder in eklatanter Weise zum Ausdruck.

Die Erfahrungen der vorausgegangenen Jahre machten ihm bewußt, daß der menschliche Blickpunkt das objektive Sein der Dinge subjektiv verfälscht

¹⁷⁶Bisher wurde in der Literatur höchstens noch bei einem Gemälde wie “Rehe im Schnee II“ (Lankheit 1970, Nr. 134) hinsichtlich der kompositionellen Anordnung der Tiere in Schwung und Gegenschwung und der dekorativen Gestaltung des verschneiten Hügelgeländes auf einen Einfluß des Jugendstils hingewiesen; z. B. Langner 1981, S. 84-85. Daß die sichelförmige Bauchlinie der “Gelben Kuh“, die kreisrunden Formen der verschiedenen Pferdeleiber und zahlreiche andere ornamental geschwungene Kompositionselemente der Gemälde der klassischen und besonders der konstruktiven Stilstufe in dieser Stilrichtung wurzeln, blieb unbeachtet.

¹⁷⁷Die Negierung der Materie zugunsten einer geistig-metaphysischen Wahrheit war ein intellektueller Vorgang, der durch die Bekanntschaft mit Wassily Kandinsky im Januar 1911 ausgelöst worden war, sich aber erst seit dem Sommer 1912 in Marcs künstlerischem Oeuvre zu manifestieren begann.

¹⁷⁸Lankheit 1970, Nr. 199 u. 616.

und damit relativiert. Um die Dinge, Ereignisse und Erlebnisse hatte sich ein melancholischer Schleier gelegt, der nur dann, wenn er fröhlich gestimmt gewesen war, von einer unbeschwerten Heiterkeit durchbrochen werden konnte. Um das Sein der Dinge objektiv erfassen zu können, so folgerte Marc, mußte der subjektive Blickpunkt durch den objektiven ersetzt werden. Ein zum Scheitern verurteiltes Bestreben, denn welcher Mensch vermag der eigenen Subjektivität zu entfliehen? Die Anthropomorphisierung des Tieres in seinem Frühwerk wird zeigen, daß es ihm nicht annähernd gelang. Seit der Überwindung der melancholischen Lebensjahre hat er es aber mit großer Entschiedenheit versucht. Besonders späte Aufzeichnungen dokumentieren dies. Rückblickend resümierte er zum Beispiel am 27. April 1915 im Feld über die Jahre 1904/05 bis 1906: "Ich bin glücklich, die schmerzliche Melancholie jener Jahre überwunden zu haben; damals stand wirklich das dumme Ich im Mittelpunkt aller Gefühle, - heute hat das Ich zu horchen und wach zu sein, ohne Selbstansprüche"¹⁷⁹. Und noch die letzte schriftstellerische Äußerung, der 100. Aphorismus, ist entsprechend der geistig-metaphysischen Weltanschauung Ausdruck eines Strebens nach einer größtmöglichen geistigen Objektivität: "Wir leben in einer harten Zeit. Hart sind unsre Gedanken. Alles muß noch härter werden"¹⁸⁰.

Für den Menschen und Künstler Marc bedeutete die Folgerung, das Objekt nicht mehr von außen zu betrachten und imitativ nachzuzeichnen, sondern sich "pantheistisch" hineinzufühlen, um dessen "Zittern und Rinnen des Blutes"¹⁸¹ zu spüren und dessen "Bilderkreis zu erraten"¹⁸². Nicht die Außenschau, wie der Mensch ein Pferd oder Reh, einen Adler oder Hund sieht, sondern die pantheistische Einfühlung und Innenschau, wie die Objekte selbst die Welt fühlen und wahrnehmen, standen in den Jahren der romantischen Weltanschauung im Mittelpunkt seines Denkens und Schaffens. Sie allein brachten den Menschen seiner Ansicht nach dem wahren Sein nahe. Wenn er im April 1910 in einem Brief an Reinhard Piper von der "*Animalisierung*

¹⁷⁹Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 27.4.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 72-73.

¹⁸⁰100. Aphorismus, in: Marc, Schriften 1978, S. 213.

¹⁸¹Franz Marc an Reinhard Piper, Sindelsdorf, 20.4.1910, in: Buerger-Goodwin/Göbel 1979, S. 121.

¹⁸²Aufzeichnungen auf Blättern in Quart ohne Titel über das Tierbild und über 'Das Grotteske', Winter 1911/12, in: Marc, Schriften 1978, S. 99.

der Kunst¹⁸³ schrieb, meinte er die Darstellung des objektiven Innenlebens und der Innenschau, die künstlerische Wiedergabe der Seele Natur. Die "Entthronung des subjektivistischen, ichbezogenen Standpunktes"¹⁸⁴, von der Lankheit spricht, begann aber nicht erst, wie dieser meint, mit der zweiten Paris-Reise im Frühjahr 1907, so schön sie sich als Zäsur anbietet¹⁸⁵. Schon einige Monate früher war der Künstler zu der entscheidenden Einsicht in die Relativität der subjektiven Perspektive gelangt und damit zur Unterscheidung in Schein und Sein, in äußere Wirklichkeit und dahinter liegender Wahrheit oder, wie er es im Krieg nannte, in Maske und Wesen¹⁸⁶. In einem Brief an Maria Franck äußerte er am 7. Januar 1907: "Ich bin in einer gleichmäßig melancholisch ruhigen Stimmung . . . unentwegt suchend und 'die Kunst befragend' - Ohne Kunst im Leibe und im Kopf dieses ungespässige dumpfe dumme Leben auszuhalten, vermag ich heut weniger als je. Mich grinst seine Fratze unentwegt an. Aber doch begreife ich die E. T. A. Hoffmann und Goya nicht, die nun diese Fratze malen. Mich kann nur reine malerische Schönheit retten, ein schönes Gesicht, ein schönes Tier, eine geistvolle Linie, ein paar Farben"¹⁸⁷. Diese Gedanken müssen in ihm spätestens zum Jahresende 1906 gereift sein. Und nur wenig später verlieh er ihnen vermutlich den anschaulichsten Ausdruck. Am 10. Mai äußerte er wiederum der Freundin gegenüber: "Ach, daß die Menschenleben nicht sind wie unsre Träume; das Leben ist eine Parodie, eine teuflische Paraphrase, hinter der die Wahrheit, unser Traum steht. Ich glaube fest, daß dem so ist. Kunst ist ja nichts als der Ausdruck unseres Traumes. Je mehr wir uns ihr hingeben, desto mehr nähern wir uns der inneren Wahrheit der Dinge und unserem Traumleben, dem wahren Leben, das die Fratzen verachtet und nicht sieht. Verachte auch Du sie! Wir wollen und müssen Frieden gewinnen, blind werden gegen die Fratzen des Lebens"¹⁸⁸. Das vollendete Sein, Marcs "Traum", ergab sich aus einem wahren Weltverständnis und einer sittlich reinen "Lebensform". Das pantheistische Einfühlen und die Innenschau der Objekte

¹⁸³Franz Marc an Reinhard Piper, Sindelsdorf, 20.4.1910, in: Buergel-Goodwin/Göbel 1979, S. 121.

¹⁸⁴Lankheit 1976, S. 44.

¹⁸⁵Siehe: Lankheit 1976, S. 37 u. besonders S. 39.

¹⁸⁶Vgl. den 1. Aphorismus, in: Marc, Schriften 1978, S. 185.

¹⁸⁷Zitiert nach: Lankheit 1976, S. 30.

¹⁸⁸Franz Marc an Maria Franck in einem Brief vom 10.5.1907; zitiert nach: Lankheit 1976, S. 37.

fürten an den erstgenannten Aspekt heran und die Verwirklichung idealer Lebensprinzipien und Verhaltensweisen, wie sie noch die Tiere verkörperten, an den zweitgenannten. Mit dem Bildvorwurf des Tieres konnte Marc zugleich beiden Aspekten seiner Sehnsucht nach einem menschlich und geistig vollendeten Da-Sein sinnbildlichen Ausdruck verleihen: in der Reduzierung des Tieres auf sein absolutes Wesen und seiner Integration in eine adäquat gestaltete Landschaft an das Erfassen der "inneren Wahrheit der Dinge" appellieren und ebenso in seiner anthropomorph stilisierten zur Schau Stellung vorbildlicher Verhaltensweisen an die Ausübung zwischenmenschlicher ethischer Praktiken. Aus diesem Grund wurde es in den kommenden Jahren zu seinem bevorzugten Motiv. Sein "Traum", das war ihm in diesen Jahren klar geworden, lag hinter der sinnlichen Erfahrungswelt. Es gab ihn nur in einer zweiten, imaginären naturimmanenten Sphäre. Daher konnte er auch nur in der Kunst Form erlangen und durch sie positiv auf das reale Leben einwirken. Vor diesem Hintergrund wird der Ernst des Bekenntnisses, das er bereits am 31. März 1907 Maria mitgeteilt hatte, deutlich: "Kunst ist für uns alles oder wenigstens das einzige, was stand hält und Wert hat, und dem wir alles opfern müssen, ja *müssen*. Schließlich ist es auch das einzig Mögliche und Kluge; denn das Leben gibt uns die Gefühle ja doch nie heraus, die wir hineingelegt haben. Wir sind alle Gläubiger am Leben und können uns *nur* durch Kunst bezahlt machen, die wir ihm abringen"¹⁸⁹. Die Zeilen schrieb er am Ostersonntag in Paris. Zwei Tage später erhielt er hier den entscheidenden Anstoß, für sein neues Weltverständnis, den 'objektiven Perspektivismus', einen künstlerisch adäquaten Ausdruck zu finden.

1.8 Die zweite Paris-Reise

¹⁹⁰ Am 26. oder 27. März 1907 hatte Franz Marc die Malerin Marie Schnür geheiratet. Obwohl er die Ehe überlegt geschlossen hatte, versetzte sie ihn noch am gleichen Tag in Panik. Nur wenige Stunden nach der Trauung übergab er seine Frau der Obhut des Freundes Jean Bloé Niestlé und bestieg noch

¹⁸⁹Franz Marc an Maria Franck, Paris, 31.3.1907; zitiert nach: Lankheit 1976, S. 32.

¹⁹⁰Während seiner ersten Frankreich-Reise 1903 hielt sich Marc zu Beginn (19.5.-25.7.) und am Ende der Reise (4.9.-12.9.) in Paris auf. Streng genommen ist sein Besuch der Seine-Metropole im Frühjahr 1907 der dritte. In der Literatur wird aber allgemein dieser Aufenthalt als Marcs zweite Paris-Reise bezeichnet. Dies wird im folgenden beibehalten.

am gleichen Abend den Nachtzug nach Paris¹⁹¹. Der einwöchige Aufenthalt wurde "zu den traumhaftesten Tagen" seines Lebens "und voll Gewinn"¹⁹². Eines der ersten Ziele bildete das Palais du Luxembourg. Es drängte ihn zu den Gemälden der Impressionisten, die ihn im Frühjahr 1903 so sehr in ihren Bann gezogen hatten. Doch nach den Erfahrungen der letzten Jahre, die ihn den Schein der Wirklichkeit negieren ließen, den Monet, Renoir, Sisley, Pissarro und ihre Mitstreiter auf wundervolle Weise in den Bildern wiedergaben, empfand er vor ihnen eine Enttäuschung. Sie klingt aus den Zeilen heraus, die er Ende März an Maria richtete: "Ich war heute im Luxembourg, sah viele Sisley, Monet, Renoir. Ich fühlte ja stets scharf das spezifisch Französische, das man energisch ausschalten muß, wenn man sich diese Sachen als Vorbilder denken wollte. Eines fällt mir, vor allem bei den hier hängenden Monets, auf: das Maßvolle, jedes Vermeiden des Fortissimo; dieses Maßvolle und dadurch allein Große findet sich bei allen guten Franzosen. Aber ich denke, zuweilen verderben sie sich auch manches dadurch. Die Sachen wirken dann oft so eingerahmt, bildhaft. Raum- und seelensprengend sind sie nie." Und er schloß mit den Worten: "Ein leises Triumphgefühl regte sich heut stets in meinem Innern, nämlich daß doch in mir etwas ist, was sie alle nicht haben, die andern. Vielleicht ist freilich möglich, daß sie es auch wollten und nur den Ausdruck nicht fanden. Aber eben darum müssen wir ihn finden!"¹⁹³ Das vermißte Fortissimo, den raum- und seelensprengenden Ausdruck, den er für seine Kunst suchte, wenn sie den Betrachter der trügerischen Wirklichkeit entreißen und in die Sphäre des naturwahren Seins versetzen sollte, fand er wider Erwarten schon zwei, drei Tage später in den Gemälden von Vincent van Gogh und Paul Gauguin. Am 2. April teilte er der Freundin mit: "Ich habe eine Riesensammlung der schönsten Vincent van Goghs und Gauguins gesehen und hab meine schwankende, geängstigte Seele endlich beruhigt vor diesen wunderbaren Werken"¹⁹⁴. Wegen ihres suggestiven Ausdrucks wurden die Oeuvres der beiden nachimpressionistischen Meister zu Marcs "künstlerischen Offenbarung"¹⁹⁵ des Aufenthaltes.

Nach München zurückgekehrt vermochte ihn aber nur noch die Malerei von van Gogh weiter zu fesseln. Die exotische Tropenlandschaft und außereu-

¹⁹¹Vgl. Lankheit 1976, S. 30 und Gollek 1980, S. 22.

¹⁹²Franz Marc an Maria Franck, München, 13.4.1907; zitiert nach: Gollek 1980, S. 22.

¹⁹³Zitiert nach: Lankheit 1976, S. 30; dieser datiert den Brief nur auf "Ende März 1907".

¹⁹⁴Zitiert nach: Lankheit 1976, S. 30.

¹⁹⁵Lankheit 1976, S. 30.

ropäische Kultur der Maori führten in der Erinnerung in die Südsee-Bilder von Gauguin ein befremdendes Moment ein. Er empfand plötzlich zwischen sich und dem Dargestellten eine Distanz, eben dasjenige Moment, das er gerade in seiner Kunst auszuschließen versuchte. Erst bei den Farbstudien während des Jahres 1910 zog die Malerei des in die Südsee emigrierten Franzosen wieder seine Aufmerksamkeit auf sich. Dann setzte sich Marc nicht nur allgemein mit Gauguins Farbkompositionen auseinander, sondern verarbeitete sogar ein konkretes Werk zu einer eigenständigen Komposition: das 1892 entstandene Bild "Manao Tupapau".

Die südfranzösischen Landschaften von van Gogh dagegen hinterließen bei ihm einen Eindruck, der sich "fast zu einer Apotheose"¹⁹⁶ steigerte. Gezielt suchte Marc in den folgenden Wochen nach einer Erklärung für ihre suggestive Wirkung. Wodurch hatte es van Gogh vermocht, ihm mit solcher Vehemenz seine Auffassung von Natur aufzuzwingen? Als Fazit resümierte er am 24. Juli: "Van Gogh ist für mich die treueste, größte, rührendste Malergestalt, die ich kenne. Ein Stück einfachster Natur zu malen und dahinein allen Glauben und alle Sehnsucht hineinzumalen, das ist doch das Würdigste"¹⁹⁷. In der Abstrahierung der Natur auf einfache Bildzeichen wurde es dem Künstler möglich, seine Vorstellung vom Sein, seine Weltanschauung, zum Ausdruck zu bringen. In der Vereinfachung der Natur auf ihren sinnbildlichen Ausdruck wollte auch er in Zukunft seiner Sehnsucht nach einem idealen Da-Sein Gestalt verleihen. Das formale Ziel - vorausschauend darf man sagen, die "Wesensform" - stand Marc seit dem Frühjahr 1907 konkret vor Augen. Zwei Briefzitate aus dem gleichen Jahr bestätigen dies. Am 6. August äußerte er Maria gegenüber: "Ich male jetzt schon überhaupt nur mehr das allerallereinfachste; ich sehe auch gar nichts anderes in der Natur an. In mir lebt jetzt eine Stimme, die mir immerwährend sagt: zurück zur Natur, zum allereinfachsten; denn nur in dem liegt die Symbolik, das Pathos und das Geheimnisvolle in der Natur. Alles andre lenkt ab, verkleinert und verstimmt"¹⁹⁸. Und während eines Berlin-Aufenthaltes im September teilte er der Mutter mit: "Dann die ägyptischen Säle des Museums! Ich bin in die höchste Verwunderung versetzt. All dies ist eine Verstärkung dessen, was ich dieses Jahr in

¹⁹⁶Lankheit 1976, S. 30.

¹⁹⁷Franz Marc an Maria Franck in einem Brief vom 24.7.1907; zitiert nach: Lankheit 1976, S. 30.

¹⁹⁸Zitiert nach: Lankheit 1976, S. 39.

Paris gelernt habe“¹⁹⁹. Die Umsetzung der formalen Vorstellung in die eigene Malerei erwies sich jedoch als ein mühevoller und langwieriger Prozeß.

1.9 Die Entwicklung der Wesensform

Alois J. Schardt spricht bei der Untersuchung des Oeuvres von Franz Marc von dessen “eigener Form“ und “großer Form“ und der “Symbolkraft der Farbe“²⁰⁰. Im Blick auf die Bronzeplastiken “Panther“ (1908) und “Zwei Pferde“ (1908/09) äußert er: “Da er [Marc] mit dem Bau der Tiere völlig vertraut war, da er wußte, daß nur in der Einfachheit die wirkliche Symbolkraft lag, brachte er den Panther und die Pferde auf die einfachst wirkende Form, die zugleich die Fülle des Wesensgehaltes des Tieres enthielt“²⁰¹. Die Stelle mutet wie eine Vorwegnahme der Terminologie seit den 50er Jahren an. Lankheit gebraucht als erster in der 1950 erschienenen Schrift über Franz Marc den Begriff der “Wesensform“, der die formale sinnbildliche Darstellungsweise der Motive meint. Analog hierzu spricht er auch von der “Wesensfarbe“ sowie im erweiterten Sinn vom “Wesen“ und der “Wesenheit“ der Objekte. In der Marc-Rezeption der 80er und 90er Jahre liest man im allgemeinen nur noch vom Wesen und der Wesenheit der Marcschen Motive²⁰². Da aber erst in der Verbindung von Wesensform und Wesensfarbe das Wesen oder die Wesenheit des Objekts entsteht, und Marc jedes Element gesondert in einem langwierigen Prozeß entwickelt hat, halte ich an Lankheits Differenzierung fest. Die Terminologie mag vielleicht dem heutigen Leser antiquiert erscheinen; aber nur durch sie wird die analytische Untersuchung und Interpretation dem Oeuvre gerecht. Marc selbst sprach bei Erläuterungen seiner Werke und der Ziele seiner Kunst von “Wesenheit“ und “Wesen“. Als er das Gemälde “Die roten Pferde“ vollendet hatte, das für ihn in der flächigen Anwendung reiner Spektralfarben den Durchbruch in die Welt der künstlerischen Freiheit

¹⁹⁹Zitiert nach: Lankheit 1976, S. 40; dieser datiert den Brief auf 10.9.1907. Da Marc sich vermutlich noch am 14. September mit Marie Schnür in Swinemünde aufgehalten hat, so stellen es zumindest Lankheit 1976, S. 37 und Gollek 1980, S. 22 dar, könnte das Datum statt 10.9. durchaus 20.9. lauten. Ein zweiter Brief von Franz Marc aus Berlin ist gesichert auf den 22. September datiert.

²⁰⁰Schardt 1936, S. 53 u. 59.

²⁰¹Schardt 1936, S. 62.

²⁰²Zum Beispiel Langner 1980, S. 51 und Pese 1989, S. 109, 117 u. 120.

darstellte, teilte er Maria mit: “*Niemals* werde ich um dekorativer Wirkung willen einen Busch blau machen, sondern nur, um das Pferd, das sich von ihm abhebt, in seiner ganzen Wesenheit zu steigern“²⁰³. In einer nur fragmentarisch erhaltenen Aufzeichnung aus dem Jahr 1912 oder 1913 schrieb er: “Wir werden nicht mehr den Wald oder das Pferd malen, wie sie uns gefallen oder scheinen, sondern *wie sie wirklich sind*, wie sich der Wald oder das Pferd selbst fühlen, ihr absolutes Wesen, das hinter dem Schein lebt, den wir nur sehen“²⁰⁴. Wer Marcs Oeuvre bildanalytisch untersucht, kann die Begriffe Wesensform und Wesensfarbe nicht ignorieren. Die Differenzierung von Lankheit ist nur die konsequente Folge der kunstgeschichtlichen Methodologie.

Der Lebensstil der Eltern, die regelmäßig auf dem Lande Erholung suchten, sowie die Malerei des Vaters, die jenes Leben idealisiert verklärte, wiesen Franz früh auf die Natur als einen heilen und wohltuenden Lebensraum. Bereits als Gymnasiast unternahm er auf eigene Faust kleinere Touren in die nahegelegene Bergwelt. “Letzthin zum Beispiel“, teilte er am 2. August 1898 Otto Schlier mit, “war ich zwei Tage allein auf den Bergen, besuchte die mir (aus alten Zeiten so liebbekanntem) Almen. So ganz allein in dieser wunderbaren Natur, da durchläuft mich stets ein sehr verführerisches, un-gemeines Wohlbehagen. So unbekümmert ganz und ganz, dem Herzen nach zu leben, zu lieben, zu träumen - ein unvergleichliches Ausruhen von aller Tagesarbeit“²⁰⁵. Abgesehen von der Darstellung ihm nahestehender Personen lag der motivische Schwerpunkt von Anfang an auf der Natur. Die Landschaft, die Vegetation, das Tier und in den Jahren 1908 bis 1912 vereinzelt auch der nackte Mensch, der in diesem Bild eines zeitlosen Urzustandes mit dem sündenfreien Tier gleichzusetzen ist, wurden zu den Sinnbildern seines romantischen Frühwerkes.

Seit der Paris-Reise zu Ostern 1907 begann Marc unter der Nachwirkung der Malerei von van Gogh die Motive von ihren trennenden Beliebigkeiten und Zufälligkeiten zu befreien und auf eine allgemeingültige Grundform zurückzuführen. Das Oeuvre, das ihm den wichtigen Anstoß zur Verwesentlichung

²⁰³Franz Marc an Maria Franck in einem Brief vom 10.2.1911; zitiert nach: Lankheit 1976, S. 72.

²⁰⁴Aufzeichnungen auf Bogen in Folio ohne Titel: Thesen über die ‘abstrakte Kunst’ und über ‘Grenzen der Kunst’, 1912 oder 1913, in: Marc, Schriften 1978, S. 112.

²⁰⁵Zitiert nach: Pese 1989, S. 22.

der Objekte gegeben hatte, wirkte aber in seinem Einfluß zugleich auch hemmend auf die Umsetzung seiner Formvorstellungen in die eigene Malerei. In den nächsten Jahren vermochte er es nicht, sich von dem mehr oder weniger zügelnden pastosen Farbauftrag zu lösen, der einer zu monumentalem Ausdruck strebenden Wesensform entgegenwirkte. Die im Sommer 1907 in Indersdorf entstandenen Studien legen ein beredtes Zeugnis von dem künstlerischen Dilemma ab. Von den sieben in Briefen an Maria Franck dokumentierten Bildern²⁰⁶ hat sich nur ein einziges erhalten: die "Getreidegarbe"²⁰⁷. Nah und in Untersicht hielt Marc die Hocke fest. Sie beherrscht nahezu das gesamte Bildfeld. Farblich liegt der Komposition der Komplementärkontrast von Gelborange und Blau zugrunde, der zweimal ausgespielt ist: intensiver im Vordergrund, in dem das Gelb des Getreides durch reines Blau in den Schatten gesteigert wird, und verhaltener in der Himmelszone, in der die gelbliche Färbung der Wolken die Bläue der Luft unterstreicht. Nach Art von van Gogh trug er die Farben mit dem Breitpinsel pastos auf die 79,5×56,5 cm große Leinwand auf. Die Farbstriche charakterisieren entweder einen Halm der Hocke oder einen Grasbüschel der Wiese. Dadurch verliert das Motiv trotz der starken Nahsicht an Monumentalität.

Bereits vor den Indersdorfer Studien erkannte der Künstler die Diskrepanz zwischen der angestrebten Form und dem gestrichelten Farbauftrag. Am 9. Juli gestand er Maria: "Das Mächtige, das mir vorschwebt, verliert sich in hundert kleine Töne. Ich habe etwas andres damit ausdrücken wollen und werde es noch ausdrücken"²⁰⁸. Das Auseinanderklaffen von Form und Farbe bildete bis zum Jahresende 1909 das Hauptproblem in seiner Malerei. Der gröber werdende Farbauftrag der Lenggrieser Gemälde von 1908 und der Sindelsdorfer Bilder von 1909 vermochte nichts daran zu ändern. So kam es, daß Franz Marc zunächst in der Graphik und Plastik zur Wesensform fand, auf jenen Gebieten, die den formalen Ausdruck in den Vordergrund rücken und der Farbe entbehren können.

Im September 1907 hielt er sich zum ersten Mal in der Reichshauptstadt auf. Der Mutter berichtete er um den 20. des Monats von seinen ersten Eindrücken: "Berlin gefällt mir sehr. Die Intelligenz seiner Typen, die sich

²⁰⁶Lankheit 1970, Nr. 56-62.

²⁰⁷Lankheit 1970, Nr. 61.

²⁰⁸Franz Marc an Maria Franck in einem Brief vom 9.7.1907 vermutlich aus Indersdorf; zitiert nach: Lankheit 1976, S. 48.

fast ausnahmslos auf allen Gesichtern findet, die Lebendigkeit und die Sauberkeit, Kleidung etc. Nur das Aussehen der Straßen, die Denkmäler und die Bauten mißfallen mir überall. Für den, der Paris kennt, ist das Äußere, der Gesamteindruck wenig interessant und oft betrüblich!“ Unmittelbar fuhr er fort: “Nationalgalerie: Marées, Trübner, Maillol (Plastik und Zeichnung), Klinger und Liebermann (in seinen Zeichnungen). Dann die ägyptischen Säle des Museums! Ich bin in die höchste Verwunderung versetzt. All dies ist eine Verstärkung dessen, was ich dieses Jahr in Paris gelernt habe“²⁰⁹. Vor den ägyptischen Werken der Malerei und Reliefkunst fand er Bestätigung und Bestärkung für den seit der Auseinandersetzung mit dem Oeuvre van Goghs eingeschlagenen formalen Weg. In ihnen waren die Motive von den individuellen Merkmalen befreit und an die Stelle eines naturalistischen, gesetzlosen Naturbildes ein abstrahiertes, gesetzmäßiges Sinnbild getreten²¹⁰. Die wechselseitige Durchdringung und Bedingung von Abstraktion und Naturwahrheit machte auf ihn einen tiefen Eindruck und regte ihn zweifellos zu den Tierstudien der kommenden Tage an. Zur gleichen Zeit etwa entdeckte Marc den Zoologischen Garten für sich. Die vielfältigen heimischen und exotischen Tierarten faszinierten ihn. Um sich dem Tierpark “mehrere Tage vollständig widmen“²¹¹ zu können, zog er sogar in seine Nähe. Und nun begann er mit aller Intensität, der organischen Gesetzmäßigkeit verschiedener Tierarten nachzuspüren. Zwölf großformatige Zeichnungen in Bleistift, Kohle und Kreide sind bekannt²¹². Sie veranschaulichen in eindrucksvoller Weise sein Bemühen, das jeweilige Motiv in dessen charakteristischer Eigenheit zu erfassen und festzuhalten. Die 29×38 cm große Kreidezeichnung “Flamingo“²¹³ zeigt zum Beispiel den Vogel in fünf typischen Stellungen sowie ein Detail des

²⁰⁹Franz Marc an Sophie Marc in einem Brief vom September 1907 aus Berlin; zitiert nach: Lankheit 1976, S. 40; dieser datiert wie gesagt den Brief auf den 10.9.1907. Da sich aber Marc vermutlich am 14. September noch in Swinemünde aufgehalten hat und erst gegen den 20. September nach Berlin weiterfuhr, ist das Datum vielleicht als 20.9.1907 zu lesen.

²¹⁰Am 20.2.1911 schrieb Franz Marc an Maria Franck: “wie disziplin- und gesetzlos wirkt ein Zügel, weil seine Gesetze (...) sich an die ‘kunstlosen’ Mittel der Natur anlehnen. Wie gesetzmäßig eine ägyptische Kuh!“; zitiert nach: Lankheit 1976, S. 74.

²¹¹Franz Marc an Maria Franck, Berlin, 22.9.1907; zitiert nach: Gollek 1980, S. 22.

²¹²Lankheit 1970, Nr. 293, 294, 296-304; Nr. 303 u. 304 sind nicht photographisch dokumentiert.

²¹³Lankheit 1970, Nr. 298.

Kopfes. Auf der fast gleichgroßen Kreidezeichnung "Zwei Bären II"²¹⁴ hielt Marc das Tier einmal in der charakteristischen Pose des schläfrigen Liegens und einmal in der typischen Haltung des aufmerkenden Stehens fest. Das Blatt verdeutlicht die zunehmende gestalterische Sicherheit. Die geschlossene, kraftvoll gezogene Linienführung beginnt das individuelle Naturbild in ein Sinnbild zu transponieren. Dieses erhielt in der 41,5×32,8 cm großen Kreidezeichnung "Elefant"²¹⁵ vollkommene Gestalt. Das Tier verkörpert nicht mehr einen beliebigen Elefanten, sondern es repräsentiert die Gattung, den Inbegriff der Spezies.

Das intensive Tierstudium setzte Marc in München, im darauffolgenden Sommer in Lenggries und noch im Sommer 1909 in Sindelsdorf fort. Unermüdlich beobachtete er die typischen Körperformen, Bewegungen und Verhaltensweisen von Katze und Hund, auf der Koppel und Weide von Pferd und Kuh und in der freien Wildnis von Reh, Hirsch, Hase und Wildschwein. Daneben studierte er den gesetzmäßigen Aufbau des Menschen, wobei ihm Maria als Modell diente. Schon während des Zeichnens im Berliner Tierpark hatte er sie wissen lassen: "Ich denk auch immer von den Tieren weg an 'mein Weib', meinen Akt. Die Gattung 'Mensch' das Tier 'Mensch' darzustellen; das animalische, mächtige, das Blut, die Rasse, ... die Menschen mit ihrem rinnenden Blut, ihrem schwermütigen Blut, die sich als 'Frucht der Erde' fühlen, - die will ich darstellen, - so will ich Dich darstellen"²¹⁶.

Die Naturbeobachtung weckte in ihm schon bald den Wunsch, die Objekte auch in ihrer inneren Gesetzmäßigkeit zu ergründen. Noch gegen Jahresende 1907 begann er anatomische Zeichnungen anzufertigen. Der Unterricht bei Gabriel Hackl hatte ihm erste Eindrücke und Kenntnisse vermittelt. Nun zog er Lehrbücher helfend heran, besuchte die Münchner Zoologischen Staatssammlungen und verschaffte sich vermutlich auch Zugang zum Anatomischen Institut der Tierärztlichen Hochschule²¹⁷.

Nach Lankheit umfassen die anatomischen Studien kleine Skizzenbuchblätter und großformatige Zeichnungen in Bleistift, Kohle und Tusche²¹⁸. Der Werk-

²¹⁴Lankheit 1970, Nr. 302.

²¹⁵Lankheit 1970, Nr. 294.

²¹⁶Franz Marc an Maria Franck, Berlin, 22.9.1907; zitiert nach: Gollek 1980, S. 23; vgl. auch Lankheits andere Zitierweise in: Lankheit 1976, S. 40.

²¹⁷Vgl. Lankheit 1976, S. 41.

²¹⁸Vgl. Lankheit 1976, S. 41.

katalog verzeichnet nur die eigenständigen Arbeiten, die Marc zu einem Teil auf Packpapier ausgeführt hat. Acht Blätter sind bekannt. Drei davon haben sich im Original erhalten, die anderen fünf sind durch Photographien dokumentiert²¹⁹. Eine erhaltene Bleistiftzeichnung von der Größe 34×44 cm stellt zum Beispiel das Skelett eines Elefanten mit drei Teilstudien von der Lagerung einzelner Knochen dar²²⁰. Eine etwa gleichgroße, ebenfalls erhaltene Federzeichnung gibt das abgehäutete Hinterteil eines Rindes mit einer Detailstudie und das abgehäutete Vorderteil eines Hundes mit zwei Teilstudien wieder²²¹. Muskeln und Sehnen hat Marc auf dem Blatt akribisch genau beschriftet. Das berühmteste Dokument der Studien ist die nur photographisch überlieferte Kohlezeichnung, auf der ein Panther ein Rind anspringt²²². Knochen und Muskeln und ihr Zusammenspiel sind bei beiden etwa lebensgroß gegebenen Tieren wissenschaftlich korrekt gezeichnet, obwohl sich alle Einzelteile zugleich einem übergegenständlichen Gesamtrhythmus unterordnen müssen. Die Bewegungen von Panther und Rind sind in Schwung und Gegenschwung konzipiert. Der rechte Vorderfuß des Rindes bildet eine Diagonale, die von Panther und Hinterfuß des Rindes aufgenommen wird. Und der sichelförmige Linienschwung, der die Hörner des Rindes miteinander verbindet, schlägt den Hauptklang an, die segmentförmige Umrißlinie des Rindes, die sämtliche "Teile wie in der arabeskengeschmückten Lünette einer Wandmalerei"²²³ zusammenfaßt. Marc hatte bei den Anatomiestudien stets die Wesensform vor Augen, deren Gewinnung das übergeordnete Ziel war. Durch dieses Moment künstlerischer Gestaltung stellen die Zeichnungen über die wissenschaftliche Bestandsaufnahme hinaus ein "Stück Graphik"²²⁴ dar.

Mit der Zeit vermittelte das Natur- und Anatomiestudium dem Künstler einen Formenschatz, der es ihm erlaubte, ohne ein konkretes Naturbild aus der bloßen Vorstellung heraus, und zwar aus einer Vorstellung, in der die Objekte zunehmend von den individuellen Zufälligkeiten und Beliebigkeiten gereinigt worden waren, zu zeichnen, zu malen und plastisch zu gestalten.

²¹⁹Lankheit 1970, Nr. 306-313; Nr. 306, 308 u. 310 liegen im Original vor.

²²⁰Lankheit 1970, Nr. 306.

²²¹Lankheit 1970, Nr. 310.

²²²Lankheit 1970, Nr. 309.

²²³Lankheit 1976, S. 42.

²²⁴Franz Marc an Reinhard Piper in einem Brief vom 24.5.1910; zitiert nach: Lankheit 1976, S. 42.

Im Juli 1907 entstand die Bleistiftzeichnung "Rehe im Walde"²²⁵. Das 24×38 cm große Blatt wird auch der "Rehfries" genannt. Acht Rehe, "alle im Vordergrund, eng im Raum"²²⁶, reihen sich friesartig aneinander. Ihre kräftig gezogenen Umrißlinien wirken stärker als ihre räumlich leicht verschobene Anordnung. Die Tiere erscheinen so arabeskenhaft in der Fläche verspannt. Nur ein Exemplar der Gattung diente Marc vor dem inneren Auge als Modell. Dieses variierte er achtmal in charakteristischen Haltungen und Ausdrucksgeboten. Die kantige Vereinfachung der Leiber steigert die rehhaften Züge und weist zugleich deutlich auf das zukünftige Sinnbild voraus.

Schon im folgenden Jahr gelang ihm in einigen Zeichnungen, einer Lithographie sowie zwei Werken der Plastik das wesenhafte Bildzeichen. Die Bleistiftzeichnung "Sterbendes Reh"²²⁷ vereinfacht das liegende Tier auf den Inbegriff der Gattung und durch den hochgeworfenen Kopf auch auf den des Leidens. Der ausdrucksvolle Gestus kehrte zwei Jahre später in dem Gemälde "Streitende Pferde"²²⁸ abgewandelt wieder. In der Kreidezeichnung "Reh mit aufgerecktem Hals"²²⁹ hat das Tier ebenfalls sinnbildliche Größe angenommen. Seitenverkehrt und mit der Farbe Blau versehen griff es Marc in einem der berühmtesten Werke wieder auf: in dem Gemälde "Tierschicksale" (1913)²³⁰. Die formale Sicherheit ließ ihn nun auch nach einer vervielfältigenden Technik greifen, der der Lithographie. Im Herbst 1907 übertrug er die Zeichnung "Rehe im Walde" aus dem Sommer in die Druckgraphik. Die gleichbetitelt Komposition stellt nicht nur das erste lithographische Werk dar, sondern mit 31,5×99,5 cm Größe auch das größte²³¹. Zu Marcs bekanntester Lithographie wurden die im Mai 1908 angefertigten "Pferde in der Sonne"²³². Auf dem mit drei Farben gedruckten Blatt sind zwei Pferde in einer Waldschönung zu sehen. Während das vordere linke den Kopf zum rechten Hinterlauf

²²⁵Lankheit 1970, Nr. 361.

²²⁶Franz Marc an Maria Franck in einem Brief vom 9.7.1907; zitiert nach: Lankheit 1976, S. 45.

²²⁷Lankheit 1970, Nr. 368.

²²⁸Lankheit 1970, Nr. 129.

²²⁹Lankheit 1970, Nr. 369.

²³⁰Lankheit 1970, Nr. 209.

²³¹Lankheit 1970, Nr. 803.

²³²Lankheit 1970, Nr. 822. Im Werkkatalog betitelt Lankheit das Blatt noch mit "Pferde in der Schwemme". In der 1976 erschienenen Monographie nennt er es "Pferde in der Sonne"; siehe: ebd., S. 46 u. 55; auch im Abbildungsteil der späteren Publikation trägt die Lithographie diese Bezeichnung; siehe: ebd., Abb. 8; sie wird im folgenden übernommen.

führt, wendet das rechte hintere den seinen vom Betrachter weg der Bildtiefe zu. Mit beiden Tiergestalten schuf Marc Sinnzeichen, die er als "fest geprägte Formeln"²³³ in mehreren Gemäldekompositionen der Jahre 1910 bis 1912 wiederverwendete: in den verschiedenen Fassungen der "Weidenden Pferde"²³⁴, in dem berühmten "Pferd in Landschaft"²³⁵ des Museums Folkwang in Essen sowie in den kleinen und großen Fassungen der blauen und gelben Pferde²³⁶. Aber nicht nur durch die rezeptive Funktion innerhalb des eigenen Oeuvres fällt dieser Lithographie eine besondere Bedeutung zu. Sie gehörte auch zu jenen Arbeiten, die August und Helmuth Macke und Bernhard Koehler jun. zum Jahresanfang 1910 in der Kunsthandlung Brakl auf den ihnen unbekanntesten Künstler aufmerksam gemacht und tags darauf zu seiner Bekanntschaft geführt haben²³⁷. Und es war das Blatt, das Reinhard Piper im Februar 1910 auf Marcs erster Einzelausstellung in der Modernen Galerie Brakl erwarb, worauf der Künstler den Verleger in dessen Verlag aufsuchte und seine Bekanntschaft machte²³⁸.

1908 schuf Marc auch zwei Bronzeplastiken, den "Panther" und die "Zwei Pferde"²³⁹. Sie zeigen wie bereits die Zeichnungen "Sterbendes Reh" und "Reh mit aufgerecktem Hals" weit in die Zukunft voraus und wurden ebenfalls innerhalb des Frühwerkes rezipiert. Das bronzene Pferd mit dem gesenkten Kopf ist in dem linken Roß der kleinen und großen Gemäldefassungen der blauen und gelben Pferde wiederzuerkennen²⁴⁰ und die formale Konzeption des "Panthers" nahezu identisch in dem 1912 entstandenen Gemälde "Tiger"²⁴¹. Noch mehr als den "Zwei Pferden" wohnt der nur 9,8 cm hohen Skulptur des "Panthers" das Moment monumentaler Größe inne. Diagonal steigt der Körper nach rechts an, gestützt von der Gegendiagonale der in eins zusammengezogenen Vorderpranken. Den streng durchdachten Aufbau bekrönt der räumlich ausschwingende, zurückgewendete Kopf des Tieres. Auf wenige, kantig gebrochene Hauptformen begrenzt, ist er wahrhaftig zu einem

²³³Lankheit 1976, S. 46.

²³⁴Lankheit 1970, Nr. 126-128 u. 131.

²³⁵Lankheit 1970, Nr. 130.

²³⁶Lankheit 1970, Nr. 154-156 u. 237.

²³⁷Siehe: Lankheit 1976, S. 53-56 und Gollek 1980, S. 26-27.

²³⁸Siehe: Reinhard Piper, Mein Leben als Verleger. Vormittag - Nachmittag, München 1964, S. 294-299. Wiederabdruck in: Lankheit 1989, S. 37-42 (vgl. ebd., S. 37).

²³⁹Lankheit 1970, Nr. 905 u. 906.

²⁴⁰Lankheit 1970, Nr. 154-156 u. 237.

²⁴¹Lankheit 1970, Nr. 164.

königlichen Repräsentanten der Spezies geworden. An späterer Stelle möchte ich zu erklären versuchen, warum Marc einmal gelungene Figuren immer wieder in seinem Oeuvre aufgegriffen hat.

Das in den graphischen und plastischen Arbeiten gewonnene formale Können, welches ihn auf jenen Gebieten zu Geschöpfen mit sinnbildlichem Ausdruck befähigte, vermochte er einfach nicht in die Malerei umzusetzen. Es gelang ihm nicht, den züngelnden pastosen oder impressionistischen Farbauftrag zu überwinden, der, wie er selbst im Sommer 1907 erkannt hatte, nicht nur das Motiv "in hundert kleine Töne"²⁴² zerlegte, sondern es auch im Umraum aufzulösen drohte. Die Diskrepanz zwischen der beabsichtigten Form- und gleichzeitigen Farbgestaltung kennzeichnet auch noch die Kompositionen der Jahre 1908 und 1909.

Den Sommer 1908 über arbeitete Marc in der Gegend von Lenggries. Auf Fahrten mit dem Bruder Paul und dessen Frau Helene hatte er den kleinen Ort an der Isar mit dem nahegelegenen Schloß Hohenburg entdeckt. Nur zwei Ölstudien sind von dem Aufenthalt erhalten: das "Lärchenbäumchen" des Museums Ludwig zu Köln sowie eine "Grüne Studie"²⁴³, die sich heute in Privatbesitz befindet. Wieder stellen die Bilder nahsichtige Naturausschnitte dar, die in pastosen Flecken und Kommastrichen wiedergegeben sind. Farblich liegt ihnen aber nicht mehr nur ein einzelner Farbkontrast zugrunde, sondern unendlich viele Grüntöne, zwischen denen gelbe, rote, blaue und violette Farbtupfen bereichernd und intensivierend hervorleuchten, vereinigen sich zu einem einheitlichen hell- bis mittelgrünen Gesamtton. Die beiden Studien zählen zu den ersten Gemälden, in denen Marcs romantisches Lebensgefühl Gestalt anzunehmen begann und über die er sich selbst positiv aussprach²⁴⁴.

Von Mai bis Oktober 1909 wählte er zum ersten Mal Sindelsdorf im Loisachtal zu seinem Arbeits- und Aufenthaltsort. Die kleine "auseinandergezogene" Ortschaft "mit unwirtlichen Wegen, die bei Regen kaum passierbar waren", in einer "sehr eigenartigen" Gegend gelegen, mit "viel flachem Land mit Weide und einem weiten Himmel, in der Nähe seltsame einsame Gegen-

²⁴²Franz Marc an Maria Franck in einem Brief vom 9.7.1907; zitiert nach: Lankheit 1976, S. 48.

²⁴³Lankheit 1970, Nr. 68 u. 70.

²⁴⁴Siehe das Schreiben von Franz Marc an Maria Franck vom 29.12.1908 in: Gollek 1980, S. 25.

den, reich an Mooren, die fast etwas bedrohlich Unheimliches²⁴⁵ hatten, so schildert sie Elisabeth Macke in ihrer Erinnerung, machte Marc im April des folgenden Jahres zu seinem festen Wohnsitz. Im Hause des Schreinermeisters Joseph Niggel fand er im oberen Stockwerk geeignete Wohnräume. Den Speicher unter dem Dach durfte er als Atelier nutzen²⁴⁶. Auch von ihm gibt uns Elisabeth in ihrer Erinnerung ein anschauliches Bild: "Von Marcs Wohnung aus ging eine Treppe zu einem weiträumigen Speicher hinauf, der an einer Seite ein großes Fenster hatte und eine Tür, die auf einen hölzernen Balkon führte. Hier auf diesem Speicher arbeitete Marc. Dort standen seine große Staffelei, seine vielen Leinwände mit teils begonnenen, teils fertigen Bildern. Eine kleine Ecke war wohnlich eingerichtet mit Diwan, kleinem Tisch und Teppich. Wenn man auf den Balkon trat, sah man hinunter auf die Pferdekoppeln und die Weiden. Es trappelte und wieherte, brüllte und muhte den ganzen Tag ums Haus herum, er lebte mitten zwischen seinen Modellen"²⁴⁷. Nahezu alle Meisterwerke sind hier entstanden.

Während des Sindelsdorfer Aufenthaltes von 1909 fertigte er zahlreiche Ölstudien an: die "Fohlen auf der Weide", das "Eichenbäumchen", die "Schilfhocken", die "Kleine Steinstudie" und "Grosse Steinstudie", das "Kleine Pferdebild", die "Rehe im Schilf" und die "Rehe in der Dämmerung"²⁴⁸ zählen zu den bekanntesten von den erhaltenen Werken; das "Kiefernbaumchen", der "Kiefernast" und das "Schwarzamselnest in Kiefernästen"²⁴⁹ zu den namhaftesten von den zerstörten oder verschollenen Arbeiten. Im Gegensatz zu den nicht mehr erhaltenen Anatomiestudien sind die letzteren nicht photographisch dokumentiert.

Das 50,5×70,5 cm große Gemälde "Fohlen auf der Weide" malte der Künstler, wie die Farben erkennen lassen, im Frühjahr. Er wählte einen hohen Standort, so daß der Horizont unsichtbar bleibt. In den von oben gegebenen Wiesengrund, der von zwei japanisierenden Blütenbüschen belebt wird, fügte er die beiden von vorn gesehenen Fohlen ein. Ihre in Schwung und Gegenschwung angeordneten hellen, violettfarbenen Körper weisen zum ersten Mal einen flächigeren Farbauftrag auf als die zuvor besprochenen Motive. Die Tiere gewinnen dadurch gegenüber dem impressionistisch gestalteten Umraum

²⁴⁵Erdmann-Macke 1987, S. 206.

²⁴⁶Siehe: Lankheit 1976, S. 38.

²⁴⁷Erdmann-Macke 1987, S. 207.

²⁴⁸Lankheit 1970, Nr. 80, 83, 88-90, 92, 94 u. 96.

²⁴⁹Lankheit 1970, Nr. 82, 84 u. 85.

in gelben und grünen Tönen an Konsistenz und Bedeutung.

Hatte der Frühling Marc zu der lichten Farbgebung inspiriert, regten ihn die braunen und violetten Herbstfarben zu den zwei im September entstandenen Reh-Bildern an. Das Gemälde "Rehe im Schilf" stellt die von der Jugendstilkunst übernommene Konzeption der Tiere in Schwung und Gegenschwung wesentlich deutlicher heraus als die zuvor besprochene Komposition. Während das vordere Tier äsend den Kopf senkt, wendet das hintere den seinen sichernd zurück. Die Rehe und den hoch aufsteigenden Wiesengrund gestaltete Marc naturalistisch-impressionistisch in mittelstarken Brauntönen, die zum Teil mit Rot und Schwarz gebrochen sind. Tiere und Landschaft ergeben durch die monochrome Farbgebung einen romantischen Einklang, in den nur die braunschwarze Waldzone am oberen Rand einen dunkleren Gegenklang einbringt. In dem darauffolgenden Bild "Rehe in der Dämmerung" versuchte er die Elemente der Komposition klarer voneinander zu differenzieren. Die Anordnung der Tiere entlehnte er der vorausgegangenen Studie. Aber er gab die Szene nicht mehr in Unter-, sondern in Aufsicht, so daß der obere Waldstreifen unsichtbar bleibt. Der Farbauftrag ist großzügiger und flächiger geworden. Die zum Teil mit Violett und Gelb gebrochenen Brauntöne des Bodens kehren in den Rehen mit Altrosa und Weiß aufgehellt wieder. Die farbliche Verwandtschaft von Tier und Natur, die auch hier die kosmische Einheit suggerieren soll, ist kontrastierend belebt.

Marc's Entwicklung zu stärkerer Zweidimensionalität und Farbkontrastierungen setzt sich in dem "Kleinen Pferdebild" aus dem Spätherbst fort. Es markiert den fortgeschrittensten Punkt in seinem bisherigen malerischen Reife-prozeß. Nur 16×25 cm groß ist es nach den beiden Studien "Der tote Spatz" (1905) und "Kleiner Wassertümpel im Winter" (1906)²⁵⁰ das drittkleinste Ölbild des Oeuvres. Wie die Bronze des "Panthers" besitzt auch dieses monumentale Größe. Zwei Pferde stehen im rechten Winkel zueinander und füllen nahezu das gesamte Bildfeld aus. Dem linken orangegelben Tier mit violetter Mähne kontrastiert das rechte braunviolette mit blauem Schweif und blaugrüner Mähne. Den Unter- und Hintergrund bilden große gelbe und grüne Farbflächen und -flächen, die nahtlos ineinander übergehen und räumlich nicht mehr zu deuten sind. Die Lesbarkeit des Werkes ordnet sich dem leuchtenden Farbenspiel unter.

Diese farblich bisher kühnste Arbeit stellt ein Tiermotiv dar. Das Tier und

²⁵⁰Lankheit 1970, Nr. 34 u. 37.

ebenso der Akt widersetzen sich durch ihre kompakten Formen wirksamer der Auflösung in Farbpartikel als Bäume, Büsche und Pflanzen. Marc war sich dessen im Sommer 1909 bewußt geworden. Zum ersten Mal dominieren nicht die reinen Naturstudien. Das Tier tritt gleichberechtigt hinzu. Und im folgenden Jahr, das ausschließlich dem Gewinn eines freien Farbumgangs diente, wählte er nur noch Tiere und Akte als Motive. Reine Landschaften sind von nun an in seinem Oeuvre kaum mehr zu finden. Für die romantische Bildaussage, die Darstellung eines vollkommenen, kosmisch verwurzelten Seins, war das Tier - und untergeordnet der Mensch im paradiesischen Urzustand - unersetzlich geworden.

Ende Oktober kehrte der Maler in sein Münchner Atelier zurück, das sich seit Juni 1907 in der Schellingstraße befand. Durch die Bekanntschaft mit dem Künstlerkreis der Scholle hatte er den Münchner Kunsthändler Franz Joseph Brakl kennengelernt. Dieser zeigte sich bereit, im Februar eine kleine Kollektion von ihm in zwei Räumen der oberen Etage seiner Galerie in der Goethestraße 64 zu präsentieren. Einunddreißig Gemälde, neun Temperablätter, drei Lithographien sowie einen Lithographie-Entwurf wählte Marc für das Debüt aus. Die Plastiken, die sein formales Ziel am deutlichsten vor Augen führten, hatte der Galerist mit den Worten zurückgewiesen: "Wie wird sich jemand eine so ungeschlachte, rohe Arbeit in seinem Salon aufstellen?"²⁵¹ Außer zwei Waldstudien aus dem Jahr 1906²⁵² stellte Marc nahezu alle Ölbilder aus, die er seit der Paris-Reise im Frühjahr 1907 gemalt hatte: das "Eichkätzchen" und die "Getreidegarbe"²⁵³ aus dem Indersdorfer Sommer 1907, das "Lärchenbäumchen", den "Kleinen Weidenbusch in der Sonne" und die "Grüne Studie"²⁵⁴ aus dem folgenden Lenggrieser Sommer, zwei zum Jahreswechsel 1908/09 angefertigte Katzenstudien - "Drei Katzen" und "Zwei Katzen"²⁵⁵ - sowie aus dem letzten arbeitsreichen Schaffensjahr die "Sibirischen Schäferhunde", den "Sibirischen Hund", eine "Aktstudie", den "Liegenden Hund", die "Fohlen auf der Weide", jenes Frühlingsbild, auf dem er den Tieren erstmals durch einen flächigeren Farbauftrag eine stärkere Konsistenz gegeben hatte, das "Kiefernbaumchen", das "Eichenbaumchen", den

²⁵¹Zitiert nach: Lankheit 1976, S. 50.

²⁵²Lankheit 1970, Nr. 49 u. 50.

²⁵³Lankheit 1970, Nr. 60 u. 61.

²⁵⁴Lankheit 1970, Nr. 68-70.

²⁵⁵Lankheit 1970, Nr. 102 u. 103.

“Kiefernweig“, das “Schwarzamselnest in Kiefernweigen“, den “Vogelbeerbaum“, den “Kalkofen“, die “Schilfhocken“, die “Kleine Steinstudie“ und “Grosse Steinstudie“, das “Wilde Kaninchen“, die “Rehe im Schilf“, jenes Bild, das den romantischen Einklang von Kreatur und Natur noch in monochromen Herbstfarben versinnbildlicht hatte, die “Rehe in der Dämmerung“, jenes Werk, das in der Zweidimensionalität und der Farbkontrastierung bereits auf den weiteren Weg vorauswies, das “Waldinnere mit Rehen“, den “Verschneiten Wald“, die “Gartenbank im Schnee“ sowie die “Katzen auf rotem Tuch“²⁵⁶. Das letztgenannte Gemälde hatte er erst kurz vor der Eröffnung in die Kollektion eingefügt. Es lief außer Katalog, einem Faltblatt mit 43 Nummern, und das zu recht. Das Bild “Katzen auf rotem Tuch“ steht mit seiner andersartigen Farbgestaltung schon für den Beginn der nun einsetzenden und über ein Jahr währenden Farbstudien, an deren Ende Marcs freier Umgang mit der reinen Spektralfarbe stand. Der Rezensent der Münchner Neuesten Nachrichten, Fritz Ostini, übergang es denn auch mit Stillschweigen in seiner Besprechung, in der er sich begeistert über das Kunstschaffen von Franz Marc ausgesprochen hat: “Erstaunlich licht und freudig“, charakterisierte er dessen Malerei, “namentlich in den Landschaften ist eine sonnige Frühlingsheiterkeit, die einem das Herz aufschließt.“ In einigen Tierbildern habe “dieser stark begabte Maler, was Raumausschnitt und die freie Leichtigkeit der Bewegung angeht, vielleicht die Japaner wohl studiert“. Er ahme sie aber nicht nach, sondern habe “als Maler, wie als Beobachter des Tieres sehr viel Eigenes zu sagen.“ Dann zählte Ostini eine Reihe von Bildern mit ihren Titeln auf und urteilte über die Naturstudien: “Das jubelt förmlich vor Naturfreude, und Marc hat eine Art, eine solche junge Pflanze als Individuum zu verstehen, die ebenso originell als lebenswürdig ist. Und er schloß mit den Worten: “Seit langem hat das Debut eines Malers keine so vielverheißende Talentprobe bedeutet, wie dieses!“²⁵⁷ Der Kritiker hob gerade das lobend hervor, was der Künstler zu überwinden versuchte: das individuelle Naturbild. Als Marc ein Jahr später in der Modernen Galerie von Heinrich Thannhauser mit den klassischen Meisterwerken, in denen er endgültig das naturalistische Abbild zugunsten eines antinaturalistischen Sinnbildes überwunden hatte, zum zweiten Mal an die Öffentlichkeit trat, schlug die Kritik

²⁵⁶Lankheit 1970, Nr. 76-80, 82-91, 94, 96, 95, 99, 101 u. 106.

²⁵⁷Fritz Ostini, Ausstellung bei Brakl, in: Münchner Neueste Nachrichten, Nr. 70 vom 12. Februar 1910.

in das Gegenteil um.

1.10 Die Entwicklung der Wesensfarbe

Blickt man noch einmal auf die Entwicklung der Malerei von Franz Marc seit 1905 zurück, erkennt man, daß die erregt vorgetragene Malweise in verschiedenen Braun- und Grau- sowie getrüben und gedämpften Blau- und Grüntönen nach der Griechenlandfahrt im Frühjahr 1906 durch die dort erlebte Sonnenhelle in den Arbeiten des Kocheler Sommers einer wesentlich helleren und farbenfreudigeren Malerei in impressionistischer Manier gewichen war, die schon erste Ansätze von einer komplementären Farbgestaltung aufwies. Das Gemälde "Zwei Frauen am Berg" gilt als Hauptdokument jener Periode. Nach der Paris-Reise im Frühjahr 1907, die zu der intensiven Auseinandersetzung mit dem Oeuvre von van Gogh führte, blieb die helle Farbgebung zwar weiterhin bestehen, nun aber züngelnd pastos aufgetragen. In einigen Ölstudien der Jahre 1908 und 1909, zum Beispiel im "Lärchenbäumchen", dämpfte Marc fast sämtliche Farben mit Weiß, um eine noch größere Helligkeit in die Kompositionen einzuführen. Das Dargestellte erscheint dann manchmal wie durch einen Schleier gesehen. Gemälde wie die "Getreidegarbe", das "Lärchenbäumchen", die "Fohlen auf der Weide" oder die "Rehe im Schilf" zeigen, daß er in diesen Jahren schon mit der reinen Farbe in Form von Tupfen experimentierte, den Gesamtklang aber noch auf eine einheitliche Wirkung hin abstimmte. Die Erkenntnisse, die er 1906 aus der Beschäftigung mit der Jugendstilmalerei gezogen hatte, scheinen in diesen drei Jahren in ihm geschlummert zu haben. Erst das "Kleine Pferdebild" aus dem Spätherbst 1909 scheint ihn daran erinnert zu haben, daß einem leuchtend plakativen Farbauftrag jene monumentale Qualität innewohnt, die er letztendlich anstrebte. Um nicht nur in der Graphik und der Plastik, sondern auch in der Malerei den Motiven eine sinnbildliche Gestalt verleihen zu können, benötigte er noch den freien Umgang mit der reinen Farbe. Zum Jahresende 1909 entschloß er sich, die kommenden Monate ausschließlich dem Farbstudium zu widmen, um auch in der Malerei seinen "Traum" wahr werden zu lassen.

Ein glücklicher Zufall wollte es, daß die kulturell eher konservative Kunststadt München 1910 mit einem fortschrittlichen Ausstellungsprogramm aufwartete. Thannhauser zeigte im Januar im Arcopalais der Modernen Galerie

eine Matisse-Kollektion. Die Frühjahrsausstellung der Münchner Sezession im Königlichen Kunstaustellungsgebäude am Königsplatz präsentierte unter anderen Gemälde des 1906 verstorbenen Malers Paul Cézanne. Wiederum in der Galerie Thannhauser konnte man im August eine Gauguin-Ausstellung sehen, im September die Werke der Künstler und Gäste der Neuen Künstlervereinigung München, die seit der Gründung im Januar 1909 zum zweiten Mal ihr Kunstschaffen der Öffentlichkeit vorstellte, und in den gleichen Räumen im Dezember eine von Paul Cassirer aus Berlin übernommene van Gogh-Kollektion²⁵⁸.

Ende April reiste Marc kurz entschlossen für einige Tage in die Reichshauptstadt²⁵⁹. Dort besuchte er die Ausstellung der Neuen Sezession. Sie präsentierte neben den Arbeiten ihrer Mitglieder Werke der beiden Fauves Henri Matisse und Kees van Dongen, des Schweizer Malers Ferdinand Hodler, der bei Marcs "Stella Peregrina"-Illustrationen eine wichtige Rolle gespielt hatte, sowie Gemälde von Manet, Monet, Cézanne und van Gogh. Außerdem war Marc Gast im Hause des Industriellen und Kunstsammlers Bernhard Koehler sen., den er Ende Januar in München kennengelernt hatte und der sein Mäzen wurde. Koehlers Sammlung in der dritten Etage seines Wohnhauses in der Brandenburgstraße 34²⁶⁰ enthielt unter anderen Werke des französischen Impressionismus und Neoimpressionismus, die drei Cézanne-Bilder "Nature morte au miroir" (1883-85), "Portrait de Mme Cézanne" (1890-94) und "La Montagne Saint Victoire" (1894-1900), ein Gemälde von Matisse, eine Arbeit von van Gogh und eine Plastik von Maillol²⁶¹. Im Laufe der kommenden Jahre richtete Koehler, durch Macke und Marc angeregt, den Schwerpunkt seiner Sammlertätigkeit auf die Künstler des Blauen Reiter-Kreises, ihrer Freunde und Vorbilder. Nach und nach schmückten Werke von Macke, Marc, Kandinsky, Münter, Delaunay, Campendonk, Niestlé, Klee, Rousseau, El Greco etc. die Wände der Galerie²⁶².

Parallel zu der Fülle an neuen künstlerischen Eindrücken und Anregungen wurde das Jahr 1910 für Marc aber auch in menschlicher Hinsicht zu einer

²⁵⁸Vgl. dazu: Lankheit 1976, S. 50-59.

²⁵⁹Vgl. dazu die beiden Briefe von Franz Marc an August Macke, Sindelsdorf, ohne Datum [April 1910], und Sindelsdorf, 6.5.1910, in: Macke/Marc 1964, S. 13-14 u. 14-16.

²⁶⁰Heute: Lobeckstraße.

²⁶¹Siehe: Schmidt 1988, S. 77 u. 89-91 sowie den Brief von Franz Marc an Maria Franck, München, 6.1.1910, in: Gollek 1980, S. 26.

²⁶²Siehe: Schmidt 1988, S. 76-91, besonders S. 89-91.

Bereicherung. Er lernte gleichgesinnte Kollegen kennen und beendete damit seine bisherige "Eigenbrödelei"²⁶³. Seit Brakl sich zur Vertretung seines Werkes im Februar bereit erklärt hatte, hatte er einige Arbeiten von ihm in Kommission genommen. Anfang Januar unternahmen August Macke, dessen Vetter Helmuth und Bernhard Koehler jun. einen Ausflug von Tegernsee nach München, um sich in den Kunsthandlungen und modernen Galerien nach zeitgenössischer Kunst umzuschauen. Dabei entdeckten sie am 5. Januar in den Ladenräumen Brakls "unter dem Tisch"²⁶⁴ zwei Lithographien von Marc: die "Pferde in der Sonne" und die "Badenden Frauen"²⁶⁵. Sie waren von den Graphiken so beeindruckt, daß sie den Künstler am folgenden Tag persönlich im Atelier aufsuchten²⁶⁶. Diese Begegnung zwischen August Macke und Franz Marc wurde der Beginn einer der schönsten Künstlerfreundschaften im 20. Jahrhundert. Trotz ihrer verschiedenen Temperamente und einiger heftiger Kontroversen, zum Beispiel über die Vorkommnisse im Sonderbund im Frühjahr 1912, blieb ihr Verhältnis bis zum Tod Mackes gleich vertraut. Neben dem Wandbild "Paradies"²⁶⁷, das sie im Oktober 1912 gemeinsam in Mackes Bonner Wohn- und Atelierhaus malten, bildet die Korrespondenz zwischen den Künstlerpaaren, die Wolfgang Macke 1964 im DuMont Verlag Köln herausgegeben hat, ein einzigartiges Dokument der Freundschaft.

Koehler jun. hatte bei Brakl nicht nur die Lithographie "Pferde in der Sonne", eine weitere Graphik und die Bronzeskulptur "Zwei Pferde" gekauft, sondern den Kunsthändler auch gebeten, seinem Vater die Gemälde "Fohlen auf der Weide" und "Zwei Katzen" zur Ansicht nach Berlin zu senden²⁶⁸. Beide Bilder erwarb dieser dann auf Marcs erster Einzelausstellung im Februar. Noch Ende Januar war der Berliner Fabrikant nach München gefahren, um Marc persönlich kennenzulernen. Spontan hatte er bei seinem ersten Atelierbesuch die kleine Tafel "Der tote Spatz" von 1905 gekauft, die nach Lankheit "zum ersten Mal den 'echten' Marc [enthält], wie er im allgemeinen Bewuß-

²⁶³Franz Marc an Maria Franck in einem Brief vom 5.2.1911; zitiert nach: Lankheit 1976, S. 57.

²⁶⁴Franz Marc an Maria Franck, München, 6.1.1910; zitiert nach: Gollek 1980, S. 26.

²⁶⁵Lankheit 1970, Nr. 822 u. 812.

²⁶⁶Vgl. dazu: Lankheit 1976, S. 53 und Gollek 1980, S. 26-27.

²⁶⁷Lankheit 1970, Nr. 188. Das Bild wurde auf eine hohe schmale Wand, die den Atelierraum Mackes zum Treppenhaus abgrenzte, mit stark verdünnter Ölfarbe auf den Verputz gemalt. Seit 1980 befindet es sich im Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster. Zu dem Wandbild siehe: Heiderich 1993.

²⁶⁸Siehe: Schmidt 1988, S. 78.

sein lebt²⁶⁹. Auf der Ausstellung bei Brakl erwarb er außer den genannten Arbeiten noch die Gemälde "Liegender Hund" (1909), "Rehe in der Dämmerung" (1909) und "Katzen auf rotem Tuch" (1909/10) sowie die berühmte Temperastudie "Landschaft mit Pferden" (1909)²⁷⁰, die dem Künstler als Entwurfsvorlage für das Gemälde "Grosse Landschaft I" (1909)²⁷¹ gedient hatte. Mit diesen Arbeiten legte Koehler den Grundstock für eine der bedeutendsten Privatsammlungen mit Werken von Franz Marc. Dem leidenschaftlichen Sammler war schon bei seinem ersten Besuch "der Zwiespalt des modernen Künstlers zwischen künstlerischer Autonomie und gesellschaftlicher Abhängigkeit"²⁷² aufgefallen. Um Marc die finanzielle Existenzbedingung zu erleichtern, die erst eine künstlerische Freiheit gewährleistete, traf er mit ihm im Juli 1910 folgende Vereinbarung: er überwies ihm zukünftig einen monatlichen Festbetrag in Höhe von 200 Mark, wofür ihm Marc hin und wieder eine von ihm selbst getroffene Auswahl von Bildern nach Berlin schicken mußte. Ihren Erwerb verrechnete Koehler dann mit dem bereits überwiesenen Betrag. Hierbei beanspruchte er weder die Rolle eines Auftraggebers noch ein Vorkaufsrecht. Lediglich das Umtauschrecht behielt er sich vor²⁷³. Bis zum Tod von Marc im März 1916 erwarb er auf diese Weise etwa 25 bis 30 Gemälde, einige Temperablätter, Bleistift- und Kreidezeichnungen und Bronzen²⁷⁴. Nach dem Tod des Fabrikanten im Jahre 1927 führte der Sohn die Sammlung weiter und bewahrte sie vor der Verfemung durch die Nationalsozialisten. Bei einem der schwersten Bombenangriffe auf Berlin am 3. Februar 1945 wurde das Wohnhaus in der Brandenburgstraße getroffen. Ein Teil der Sammlung, der nicht mehr ausgelagert werden konnte, fiel der Zerstörung anheim. Darunter befanden sich auch sieben Gemälde von Marc: der "Flammende Busch" von 1910, die "Grosse Landschaft III", die der Künstler 1911

²⁶⁹Lankheit 1976, S. 32. Vgl. dazu auch Elisabeth Mackes Bericht über Koehlers sen. ersten Besuch bei Marc, in: Erdmann-Macke 1987, S. 190.

²⁷⁰Lankheit 1970, Nr. 412.

²⁷¹Lankheit 1970, Nr. 93. Während die Temperastudie im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde, zerschnitt Marc aus Unzufriedenheit über die künstlerische Leistung die großformatige Leinwand in mehrere Teilstücke. Zur Abdichtung gegen den Regen befestigte er sie unter den Schindeln seines Sindelsdorfer Speichers, wo sie 1936 entdeckt und um 1937 wieder zusammengefügt worden sind; Maße im heutigen Zustand: 110,5×211,5 cm.

²⁷²Schmidt 1988, S. 78.

²⁷³Siehe: Schmidt 1988, S. 78.

²⁷⁴Siehe: Schmidt 1988, S. 90-91.

angefangen und im März 1912 vollendet hatte, die „Lagernden Tiere“²⁷⁵ von 1912, „Die grossen gelben Pferde“, die er zwischen 1912 und 1914 mehrmals überarbeitet hatte, „Kuh mit Kalb“ von 1913, der „Wasserfall im Eis“ aus dem gleichen Jahr sowie das berühmte Gemälde „Heitere Formen“²⁷⁶, das zu der vierteiligen Folge gehört, die Marc zwischen Frühjahr und Frühsommer 1914 in Ried nur wenige Wochen vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges noch geschaffen hat²⁷⁷.

Während des Herbstes machte Marc die Bekanntschaft mit einigen Künstlern der Neuen Künstlervereinigung München. Vom 1. bis 14. September veranstaltete die Vereinigung im Arcopalais der Galerie Thannhauser ihre zweite Ausstellung. Neben Arbeiten der Mitglieder enthielt die Kollektion Beiträge von den französischen Gästen Pablo Picasso, Georges Braque, André Derain, Maurice de Vlaminck und Kees van Dongen²⁷⁸. Bereits kurz nach der Eröffnung suchte Marc die Veranstaltung auf. Vor den linear und farblich sehr vereinfachten Landschafts- und Figurenkompositionen empfand er ein ihm durchaus verwandtes Ringen um einen neuen Ausdruck²⁷⁹. Die ablehnende Haltung der Ausstellungsbesucher war ihm deswegen nicht nur unverständlich - nach Kandinskys Bericht von 1935 beschimpften, bedrohten und bespuckten sie die Exponate²⁸⁰ -, sondern traf ihn infolge des künstlerischen Gleichklangs geradezu persönlich. Es drängte ihn, den Malern seine Hochachtung vor ihrem Streben und seine Bewunderung für ihre Werke auszusprechen. So verfaßte er einen wortgewaltigen Text²⁸¹, den er mit einem Begleitschreiben am 9. September an Reinhard Piper schickte, der sich zur Weiterleitung an Thannhauser bereit erklärt hatte, da Marc den Galeristen zu diesem Zeitpunkt noch nicht persönlich kannte. Erst tags darauf, am 10. September, erschien in den Münchner Neuesten Nachrichten der vielzitierte Ausstellungsverriß des Kritikers Maximilian K. Rohe. Die ersten zwei Sätze der Rezension veranschaulichen zur Genüge die allgemein bestehende Po-

²⁷⁵Lankheit 1970, Nr. 189.

²⁷⁶Lankheit 1970, Nr. 113, 161, 189, 237, 211, 219 u. 234.

²⁷⁷Vgl. Schmidt 1995, S. 1817 und dies. 1988, S. 90-91.

²⁷⁸Siehe: Gollek 1982, S. 393 u. 396-397.

²⁷⁹Vgl. dazu den Brief von Franz Marc an August Macke, München, 28.12.1910, in: Macke/Marc 1964, S. 34-36.

²⁸⁰Siehe: Wassily Kandinsky, Unsrer Freundschaft, 1935, in: Lankheit 1989, S. 48.

²⁸¹Zur Ausstellung der ‚Neuen Künstlervereinigung‘ bei Thannhauser, in: Marc, Schriften 1978, S. 126-128.

lemik gegenüber der zeitgenössischen Moderne: “Diese absurde Ausstellung zu erklären, gibt es nur zwei Möglichkeiten: entweder man nimmt an, daß die Mehrzahl der Mitglieder und Gäste der Vereinigung unheilbar irrsinnig ist, oder aber, daß man es mit schamlosen Bluffern zu tun hat, denen das Sensationsbedürfnis unserer Zeit nicht unbekannt ist und die die Konjunktur zu nutzen versuchen. Ich für meinen Teil neige, trotz gegenteiliger heiliger Versicherungen, letzterer Ansicht zu, will aber aus Gutmütigkeit einmal die erste acceptieren und dem Symptomatischen dieser Schau einige Worte widmen“²⁸². In den älteren Marc-Publikationen wird das vernichtende Verdikt Rohes als das auslösende Moment für Marcs eigene Rezension genannt. Da die begleitenden Worte an den Verleger auf den 9. September datiert sind, worauf Lankheit 1976 erstmals hingewiesen hat²⁸³, muß mit der “allgemeinen Ablehnung“, von der der Künstler im Text spricht, die Haltung des Publikums und nicht die des Kritikers gemeint gewesen sein²⁸⁴. Thannhauser gab das “Sympathiewort“²⁸⁵ an die Künstler der Vereinigung weiter. Adolf Erbslöh trat noch im Oktober mit Marc in Verbindung. Im Namen der Vereinigung bat er ihn um die Erlaubnis, den Artikel nach einer Revision²⁸⁶ “auf einem besonderen Blatte (resp. einem Heftchen von ein paar Druckseiten) der Rohe’schen Kritik“ gegenüberstellen und ihrem Katalog an den weiteren Ausstellungsorten beilegen zu dürfen. “Wir möchten dem Publikum gerne überlassen, sich selbst ein Urteil über diese beiden Kritiken zu bilden“²⁸⁷,

²⁸²Maximilian K. Rohe, Zweite Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung München. In H. Thannhausers Moderner Galerie im Arco-Palais., in: Münchner Neueste Nachrichten, Jg. 63, Nr. 424 vom 10. September 1910. Wiederabdruck in: Marc, Schriften 1978, S. 216-218.

²⁸³Lankheit 1976, S. 56.

²⁸⁴Pese 1989, S. 30 gibt die alte Version wieder.

²⁸⁵Wassily Kandinsky, Unsre Freundschaft, 1935, in: Lankheit 1989, S. 48.

²⁸⁶Vgl. dazu: Lankheit 1976, S. 56-57 sowie Marcs Artikel “Zur Ausstellung der ‘Neuen Künstlervereinigung’ bei Thannhauser“, in: Marc, Schriften 1978, S. 126-128, der die von Marc im ursprünglichen Konzept gestrichenen Passagen enthält. Erbslöh wandte sich durchaus verbindlich gegen Marcs ursprüngliche Betonung des dekorativen Elements in den Bildern der Vereinigung, das sich Marcs Meinung nach “einst das kommende Kunstgewerbe nutzbar machen wird.“ In der überarbeiteten Fassung traten an die Stelle des Dekorativen “die völlig vergeistigte und entmaterialisierte Innerlichkeit der Empfindung“ und das “kühne Unterfangen, die ‘Materie’, an der sich der Impressionismus festgebissen hat, zu vergeistigen.“

²⁸⁷Adolf Erbslöh an Franz Marc in einem Brief vom 23.10.1910; zitiert nach: Lankheit 1976, S. 56-57.

begründete er den Wunsch. Durch Erbslöh lernte Marc zunächst Alexej Jawlensky und Marianne Werefkin und wenig später Alexander Kanoldt kennen.

Die chronologisch umrissenen Ausstellungen und Künstlerbekanntschaften vermittelten Marc wichtige künstlerische und kunsttheoretische Anregungen und Erkenntnisse auf dem Weg zu einer eigenen Farbgestaltung, die seinem individuellen Anliegen entsprach.

Den ersten wichtigen Anstoß gaben ihm aber weder eine der genannten Veranstaltungen noch Künstlerbekanntschaften. Noch einmal war es das Werk von Vincent van Gogh, das ihm wie im Frühjahr 1907 zur Entwicklung der Wesensform auch jetzt den entscheidenden Impuls zur Entwicklung der Wesensfarbe gab. Seit der ersten Konfrontation mit dem Oeuvre van Goghs Anfang April 1907 hatte er jedes Jahr vor Originalen seine Liebe und Faszination zu diesem Werk auffrischen und neu begeistern können. 1908 hatte Franz Joseph Brakl in seiner Modernen Galerie eine Kollektion mit etwa einhundert Arbeiten gezeigt. Im Dezember des folgenden Jahres, also gerade zu dem Zeitpunkt, als sich der Künstler mit aller Dezipiertheit das Farbstudium vornahm, präsentierte Brakl zum zweiten Mal eine van Gogh-Kollektion, diesmal mit etwa siebzig Originalen. Da Marc den Kunsthändler nun persönlich kannte, half er ihm bereits bei der Einrichtung der Ausstellung²⁸⁸, die er noch einige Male aufsuchte. Auf den Einsichten, die er aus der neuerlichen Auseinandersetzung mit dem Oeuvre van Goghs zog, beruhen alle Anregungen während des kommenden Jahres. Die Sindelsdorfer Abgeschiedenheit bildete dabei einen idealen Platz für ihre eigenständige Auf- und Verarbeitung.

Das reife Werk van Goghs baut fast ausnahmslos auf komplementären Farbprinzipien auf. Bevorzugtes Farbenpaar wurde dem Holländer Rot-Grün, aber für den Gesamtklang der Bilder waren die beiden anderen Kontraste Blau-Orange und Gelb-Violett ebenso unerlässlich. Marcs ernsthaftes Studium der Gemälde der Kollektion belegen zwei schriftliche sowie ein künstlerisches Dokument. In einem Brief an Maria Franck äußerte er am 1. Januar 1910: "Ein Glück, daß zwischen alle [sic!] Theorien und Programme [sic!] schließlich doch die originelle Persönlichkeit, die in jedem Künstler immer steckt, wie ein reinigendes Feuer dazwischen fährt und unaufhaltsam ist, - man mag wollen oder nicht und Absichten haben, soviel man will. Hoffentlich wird sich das bei mir auch bestätigen (...). Für das Katzenbild scheine ich

²⁸⁸Vgl. Lankheit 1976, S. 51.

endlich meine Formel zu finden. Es ist eine höchst komplizierte Sache geworden; ich bin sehr begierig auf Dein Urteil. Ich hoffe morgen ganz fertig zu werden, - das walte Gott und der noch göttlichere van Gogh!²⁸⁹ Vier Tage später, am 5. Januar, schrieb er ihr: "Das Katzenbild ist fertig - für mich das interessanteste meiner Ausstellung"²⁹⁰. Gemeint war das 50,5×60,5 cm große Gemälde "Katzen auf rotem Tuch"²⁹¹. Auf einem hellen Sandboden, der seitlich von grünen Grasbüscheln gefaßt wird, liegen in Schwung und Gegenschwung zwei Katzen auf einem rot-braun gestreiften Tuch. Es bildet mit den Tieren ein geschlossenes Oval. Die hintere orangefarbene Katze wird durch die vordere blaugraue in ihrer Wirkung gesteigert. Ebenso intensivieren sich wechselseitig das Rot des Tuches und das Grün der Vegetation. Beide Komplementärkontraste klingen "höchst kompliziert" im Bild fort. Aus den Grasbüscheln leuchten rote, blaue und orangefarbene Blüten hervor und der Sandboden weist rote und grüne Farbnuancen auf. Zu diesem Farbenspiel regte ihn zweifellos das Oeuvre van Goghs an. Aber wie schon vor zweidreiviertel Jahren übernahm er auch jetzt unter dem unmittelbaren Eindruck des Werkes den züngelnden pastosen Farbauftrag, der einer monumentalen Farbwirkung entgegenstand. Die kräftigeren und kontrastreicheren Farben verleihen zwar den Gegenständen eine größere Geschlossenheit und Kompaktheit als früher, aber ein sinnbildlicher Ausdruck bleibt ihnen doch letztendlich versagt. Folgerichtig übernahm Marc nur die komplementäre Farbgestaltung in sein weiteres Kunstschaffen, machte diese aber gleich van Gogh zum wichtigsten Gestaltungsprinzip.

Spätestens vor der Matisse-Kollektion im Arcopalais der Galerie Thannhauser wurde er der Notwendigkeit eines zweidimensionalen Farbauftrages zur Versinnbildlichung der Wesenheit der Motive gewahr. Auch die Bilder des berühmtesten Fauves bauen fast ausschließlich auf Komplementärkontrasten auf wie überhaupt die Mehrzahl der Bilder der damals modernen Maler. Matisse's großzügiger und transparenter Auftrag verlieh aber den Farben eine Leuchtkraft, der gegenüber die Bilder von van Gogh geradezu dunkel und schwer erscheinen mußten. In den letzten April- und ersten Maitagen konnte Marc in Berlin die Dezember- und Januar-Eindrücke auffrischen und überprüfen. Auf der Ausstellung der Neuen Sezession waren Gemälde von van

²⁸⁹Zitiert nach: Lankheit 1976, S. 51.

²⁹⁰Zitiert nach: Lankheit 1976, S. 59.

²⁹¹Lankheit 1970, Nr. 106.

Gogh und Matisse sowie von dessen fauvistischem Mitstreiter Kees van Dongen zu sehen. Und auch die Sammlung Koehler enthielt Stücke von van Gogh und Matisse, vielleicht auch schon eines von van Dongen. In einem Brief an August Macke unmittelbar nach dem Aufenthalt zog Marc ein Resümee über das Gesehene: "Van Dongen finde ich so künstlerisch, dass er eigentlich jeden Tadel niederschlägt", schrieb er am 6. Mai dem Freund nach Bonn. "So ganz kann ich freilich weder in van Dongen noch in Matisse u. a. aufgehen. Von Matisse ist eine sicher wertvolle und bedeutende Sache in der Sezession, - aber wenn man von Künstlern wie Hodler, der diesmal ganz wunderbare Sachen hat, zu den besagten kommt, so fühlt man den Unterschied zu stark. Sie alle trainieren einseitig, - Hodler *schafft* (...) mit der ganzen Inbrunst und Hingabe. Neben dem einzigartigen van Gogh-Bilde, neben Cézanne und Monet und Manet wirken diese Jüngeren nicht gut, - zu arrangeurhaft"²⁹². Trotz der kritischen Vorbehalte versuchte er sich aber noch gegen Ende des Monats in der Malweise der Fauves, wie die 86,5×80 cm große Leinwand "Akt mit Katze"²⁹³ belegt. Für den kräftigen Frauenakt mit dem geknoteten Haar über dem Nacken hat ihm Maria als Modell gedient. Sie sitzt auf einem grünen Kissen, das auf einem breiten Fleckerlteppich liegt. Während sich der Teppich von rechts unten nach links oben im Raum ausbreitet, verläuft seine streifige Musterung in bläulichem Krapprot, Violett und verschiedenen Blautönen diagonal entgegengesetzt. Links und rechts von ihm ergänzen gelbe und grüne Farbflecken und -flächen die Komposition. Der mit Gelb, Grün, Blau und Rot gebrochene rosafarbene Akt gewinnt durch die Konturierung in intensivem Rot, Orange und Grün an körperlicher Plastizität. Marias Haar leuchtet orangerot und kontrastiert sowohl zum grünen Kissen als auch zur gelben Katze. Das Oeuvre von Henri Matisse inspirierte ihn zu dem großflächigen und -fleckigen Farbenarrangement. Den Gebrauch reinfarbiger Konturen entlehnte er dagegen dem Werk Kees van Dongens. In dem sehr französisch anmutenden Gemälde spürt man Marcs Drang zu einer zweidimensionalen Anwendung reiner Spektralfarben so stark wie in keinem anderen Bild zuvor.

Der farbenstarke Ansatz wurde wenig später von einem farblich sehr verhaltenen, dafür linear-rhythmisch umso stärkeren Intermezzo unterbrochen. Durch die Ausstellung bei Brakl war Reinhard Piper auf das Werk von Franz

²⁹²Franz Marc an August Macke, Sindelsdorf, 6.5.1910, in: Macke/Marc 1964, S. 15.

²⁹³Lankheit 1970, Nr. 107.

Marc aufmerksam geworden. Sein Kauf der Lithographie "Pferde in der Sonne" hatte kurz darauf zur persönlichen Bekanntschaft geführt. Nur wenige Wochen danach war der Verleger mit der Bitte an den Künstler herangetreten, für den Einband der in Kürze erscheinenden Publikation "Das Tier in der Kunst" das Aquarell "Pferd im Gewitter" von Eugène Delacroix in Schwarz-Weiß umzuzeichnen. Relativ schnell hat Marc im März oder April den Auftrag ausgeführt²⁹⁴. Anfang September bat ihn nun Piper ein weiteres Mal um einen ähnlichen Gefallen. Diesmal sollte er für den Einband der Cézanne-Monographie von Julius Meier-Graefe Cézannes Gemälde "Badende Frauen vor einem Zelt" in Schwarz-Weiß umarbeiten. Die malerische Wirkung des Bildes in einer Zeichnung zu erfassen, erwies sich als eine fast unlösbare Aufgabe. Am 22. September schickte Marc das Ergebnis mit den Worten an Piper: "Beifolgend (...) die Frucht einer wirklich sauren Bemühung. Sie wundern sich sicher, wenn ich Ihnen gestehe, daß ich nicht weniger als achtzehn Versuche gemacht habe, das Cézanne'sche Bild zu fassen. Ich bin dabei zu ganzen Kompositionsanalysen gekommen; aber die Hauptschwierigkeit lag doch darin, daß es ein Titelblatt zieren sollte, rein für den flüchtigen 'Blick' bestimmt, - hoffentlich sind Sie mit meinem Endresultat zufrieden. Sein Sinn ist, die breite, rein malerische Wirkung, die nie in Schwarz-Weiß wiederzugeben ist, ganz aufzugeben, und das Interesse nur auf die Zeltgruppe der Frauen zu lenken und so zu kondensieren, daß das Auge nichts anderes weiter verlangt. - Ich nahm schließlich ein etwas fließendes Japanpapier, um den Federstrich nach Möglichkeit aufzulösen, denn einen glatten Federstrich cézannisch zu machen, konnte kaum gelingen"²⁹⁵. Die unerwartet intensive Auseinandersetzung mit dem Gemälde veranlaßte ihn zu einer eigenen Komposition der Badenden. Eine Gemäldefassung und zwei Tempera-Entwürfe sind bekannt²⁹⁶. Die erste Tempera-Fassung bewahrt die Kunsthalle in Karlsruhe auf. Die zweite Fassung gehörte Koehler sen. und wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört. Drei Frauenakte reihen sich, in den Gebärden rhythmisch aufeinander abgestimmt, nebeneinander auf. Die linke stehende Figur mit dem erhobenen rechten Arm gab Marc in der Schräge wieder. Sie geht zwar auf eine Temperastudie von 1909 zurück²⁹⁷, verarbeitet aber zugleich auch die

²⁹⁴Vgl. den Brief von Franz Marc an August Macke, Sindelsdorf, ohne Datum [April 1910], in: Macke/Marc 1964, S. 13-14.

²⁹⁵Zitiert nach: Lankheit 1976, S. 52.

²⁹⁶Lankheit 1970, Nr. 121, 403 u. 404.

²⁹⁷Vgl. Lankheit 1976, S. 60.

Haltung der zentralen Frauengestalt auf Cézannes Gemälde. Den rechten sich bückenden Akt kehrte Marc ins Profil. Der mittlere, der auf einer Bodenerhebung sitzt, erscheint frontal. Er kennzeichnet nicht nur die Mittelsenkrechte, sondern durch den herangezogenen Unterschenkel auch die Horizontale. Nach dem Vorbild des Franzosen wird die Gruppe zeltartig von Baumstämmen gerahmt. Im Gegensatz zu den vorausgegangenen Studien des Jahres folgt die helle, transparente Farbgebung wieder weitgehend den Erscheinungsfarben. Das Inkarnat der Frauen zeigt ein mit Gelb und Grau gebrochenes Weiß. Der Sandboden besteht aus ockrigem Gelb. Die Vegetation leuchtet grün und der Himmel erstrahlt in Blau. Nur in dem zarten Violett der Stämme, dem reinen Gelb des Haares der Stehenden und in der farbigen Konturierung der Akte in Hellblau, Orange und Graugrün auf der erhaltenen Tempera, in Rot, Blau und Grün auf der Gemäldefassung, klingt Marcs Ziel, die Gewinnung einer sinnbildlichen Farbgestaltung, heraus. Die rhythmisch-linear interessante Komposition steht außerhalb der Farbstudien. Sie verdankt ihre Existenz allein dem Auftrag von Reinhard Piper.

Mit welcher Entschlossenheit sich der Künstler nach dem formalen Intermezzo endgültig den freien Umgang mit der reinen Farbe aneignen wollte, veranschaulichen die Gemälde, die noch bis zum Jahresende entstanden. Jedes einzelne überrascht in seiner farblichen Andersartigkeit. Lankheit äußert über Marcs Schaffensjahr 1910: "Ein flüchtiger Betrachter seiner Bilder mag sogar zweifeln, ob die in diesem Jahr entstandenen Werke in ihrer Vielfalt überhaupt von derselben Hand sind"²⁹⁸. In ganz besonderem Maße trifft diese Feststellung auf die Gemälde des letzten Jahresviertels zu.

Für Marc war die zweite Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung zu einem persönlichen Erlebnis geworden. Noch nach über zwei Jahren ist dies aus seinen Worten herauszuhören. Am 26. Dezember 1913 äußerte er August Macke gegenüber: "für mich ist der Herbstsalon zu einem gleichen Ereignis geworden wie seinerzeit die Ausstellung der 'Vereinigung'. Ein kleines Resultat sind schon die meisten der Bilder, die ich nach Dresden geschickt. Ich hab im Herbst gleich kolossal zu arbeiten angefangen und hoffe auch, jetzt allmählich weiter zu kommen"²⁹⁹. Einen ähnlichen Arbeitsrausch befahl ihn auch im Herbst 1910 vor den vom Naturbild verschieden stark abstrahierenden Kompositionen der Vereinigung. Ihre Formgebung beurteilte er zu

²⁹⁸Lankheit 1976, S. 50-51.

²⁹⁹Franz Marc an August Macke, Sindelsdorf, 26.12.1913, in: Macke/Marc 1964, S. 176.

diesem Zeitpunkt zwar noch als ornamental und ihre Farbgebung als dekorativ, wie aus dem ursprünglichen Manuskript seines "Sympathiewortes" zu ersehen ist; aber in ihrem bildnerischen Streben nach Form- und Farbvereinfachung spürte er einen solchen Gleichklang³⁰⁰, daß es ihn drängte, diese für ihn greifbar nahe künstlerische Stufe selbst zu erreichen. Und um diesen letzten Schritt vollziehen zu können, begann er meines Erachtens das Farbproblem kunsttheoretisch, man könnte auch sagen intellektuell, anzugehen. Von Herbst bis zum Jahresbeginn 1911 studierte er mehrere wissenschaftliche Darstellungen über die Farbe, zum Beispiel "Physiologie der Farbe" von E. Brücke (Leipzig 1887), die Farbenlehren von Wauwermann (Leipzig 1891) und W. Bezold (Braunschweig 1874) oder eine "alte, recht gute deutsche Klein-Ausgabe des Chevreul"³⁰¹, die ihm Erbslöh geliehen hatte, um nur einige der Publikationen zu nennen. In der kritischen Aufarbeitung der Schriften, aus denen "man so gut wie nichts daraus brauchen kann, sintemalen sie sich in den schärfsten Behauptungen direkt widersprechen"³⁰², fand er zu der eigenen Farbgestaltung. Seine Ergebnisse, die mitunter an die Farbtheorien von Eugène Delacroix, Philipp Otto Runge oder Wassily Kandinsky erinnern, legte er in einem Brief vom 12. Dezember 1910 August Macke dar. Da die Ausführungen für Marcs reifes Oeuvre in seiner Gesamtheit zutreffend sind, werden sie wortgetreu wiedergegeben. "Ich werde Dir nun meine Theorie von Blau, Gelb und Rot auseinandersetzen, die Dir wahrscheinlich ebenso 'spanisch' vorkommt wie mein Gesicht. *Blau* ist das *männliche* Prinzip, herb und geistig. *Gelb* das *weibliche* Prinzip, sanft, heiter und sinnlich. *Rot* die *Materie*, brutal und schwer und stets die Farbe, die von den anderen beiden bekämpft und überwunden werden muss! Mischst Du z. B. das ernste, geistige Blau mit Rot, dann steigert Du das Blau bis zur unerträglichen Trauer, und das versöhnende Gelb, die Komplementärfarbe zu Violett, wird unerlässlich. (Das Weib als Trösterin, nicht als Liebende!) Mischst Du Rot und Gelb zu Orange, so gibst Du dem passiven und weiblichen Gelb eine 'megärenhafte', sinnliche Gewalt, dass das kühle, geistige Blau wiederum unerlässlich wird, der Mann, und zwar stellt sich das Blau sofort und automatisch neben Orange, die Farben lieben sich. Blau und Orange, ein durchaus festlicher Klang. Mischst Du

³⁰⁰Vgl. den Brief von Franz Marc an August Macke, München, 28.12.1910, in: Macke/Marc 1964, S. 34-36.

³⁰¹Franz Marc an August Macke, Sindelsdorf, 14.2.1911, in: Macke/Marc 1964, S. 45. Dem Brief sind die aufgezählten Publikationen entnommen.

³⁰²Franz Marc an August Macke, Sindelsdorf, 14.2.1911, in: Macke/Marc 1964, S. 45.

nun aber Blau und Gelb zu Grün, so weckst Du Rot, die Materie, die 'Erde', zum Leben, aber hier fühle ich als Maler immer einen Unterschied: Mit Grün bringst Du das ewig materielle, brutale Rot nie ganz zur Ruhe, wie bei den vorigen Farbklingen. (Stelle Dir nur z. B. kunstgewerbliche Gegenstände vor, grün und rot!). Dem Grün müssen stets noch einmal Blau (der Himmel) und Gelb (die Sonne) zu Hilfe kommen, um *die Materie zum Schweigen zu bringen*. Und dann noch etwas: (es wird etwas lächerlich literarisch klingen, aber ich weiss es nicht besser auszudrücken:) Blau und Gelb sind wiederum nicht gleichweit von Rot entfernt. Ich werde trotz aller Spektralanalysen den Malerglauben nicht los, dass Gelb (das Weib!) der Erde Rot näher steht, als Blau, das männliche Prinzip. Die Übereinstimmung mit der uralten physiologischen Theorie über das 'Weib' klingt hier etwas komisch, aber sie stützt in meiner Phantasie die Bezeichnungen, die ich für mich den Farben gebe. Dass ich die einzelnen Farben, wie Du siehst, durchaus, maltheoretisch, nicht gleich werte, hängt mit meinen jüngsten Erfahrungen (jung sind sie alle) zusammen, dass ebenso wichtig und viel schwieriger wie das einfache Komplementärproblem das Problem der Farbmassen ist. Dass Blau sich auf Orange stürzt, ist nicht schwer sich einzuprägen, aber welche *Masse* Blau sich in jedem einzelnen Falle neben Orange stellen darf, - da liegt der Has im Pfeffer. Das lassen die Theorien verflucht aus, wenn man nicht bloss angestrichene Zigarrenkisteln malen will³⁰³.

Der Beginn des farbtheoretischen Studiums, welches der Künstler bis zum Jahresanfang 1911 betrieb und dem er die eben zitierte Farbexegese zu verdanken hat, hätte in seinem Werk keinen anschaulicheren Ausdruck finden können als in den im Herbst in pointillistischer Manier angefertigten Gemälden. Lankheit, in Verkennung des theoretischen Ausgangspunktes, bezeichnet Marcs Auseinandersetzung mit dem Neoimpressionismus als "einen überraschenden Weg (...), der fast als ein Umweg gelten könnte"³⁰⁴. Zwei Gemälde in neoimpressionistischer Art sind bekannt: das zerstörte Bild "Flammender Busch", das einst Bernhard Koehler sen. gehörte, sowie die 150×161 cm große Leinwand "Springende Pferde"³⁰⁵, deren Standort unbekannt ist. Das zerstörte Gemälde ist in einer Schwarz-Weiß-Photographie überliefert. Es zeigt einen Busch, dessen geschwungene Äste in den Formen des Unter-

³⁰³Franz Marc an August Macke, Sindelsdorf, 12.12.1910, in: Macke/Marc 1964, S. 28-29.

³⁰⁴Lankheit 1976, S. 60.

³⁰⁵Lankheit 1970, Nr. 113 u. 114.

grundes verhaltener fortklängen. Mit dem Breitpinsel trug Marc die einzelnen Farben mosaikartig als kleine Farbtupfer und -quadrate auf die Leinwand auf: kaltes Grün am Boden, helles warmes Grau und Gelb auf den Stämmen und Zweigen und wärmeres Grün als Blattwerk in der Pflanze, das durch rote Beeren und blaue Schatten intensiviert wurde³⁰⁶. Das erhaltene Bild geht farblich einen wichtigen Schritt über diesen ersten Versuch hinaus. Drei Pferde springen darauf von rechts nach links durch ein hügeliges Gelände. Während Marc die Tiere von vorn wiedergab, hielt er das Terrain, das bis an den oberen Rand heranreicht, in Aufsicht fest. Das linke, räumlich hintere Pferd beendet gerade seinen Sprung, indem es die Vorderhufe auf dem Boden aufsetzt, das mittlere, räumlich vordere setzt gerade zum Sprung an, indem es sogleich die Hinterbeine abheben wird, und das rechte, räumlich mittlere befindet sich im Sprung. Das letztgenannte ist vom rechten Bildrand am Halsansatz abgeschnitten. Dadurch wird der Bewegungszug der Tiere nach links verstärkt und der bis ins Detail durchdachten Komposition das Moment des Spontanen und Zufälligen zugeführt. Dünne Baumstämme breiten ihr weitverzweigtes Geäst über Tierkörper und Gelände aus und evozieren einen gobelinhaften Gesamteindruck. Die Bedeutung der Leinwand liegt in der ausschließlichen Anwendung reiner Spektralfarben. Das Terrain setzt sich aus gelben und grünen Farbquadraten zusammen. Das Fell der Pferde zeigt orangefarbene und rote, ihre Mähnen und Schweife violettfarbene und die Schlagschatten von Tiere und Landschaft blaue Quadrate. Auf eine Mischung der Palette hat der Künstler vollständig verzichtet³⁰⁷.

Auf dieser Stufe der Entwicklung wußte Marc, daß ein neoimpressionistischer Farbauftrag ähnlich dem impressionistischen und zügelnden pastosen einem monumentalen Sinnbild entgegenwirkte. Trotzdem arbeitete er wenige Wochen in der wissenschaftlichen Technik. Der Grund dafür lag offensichtlich in der Absicht, zunächst die reinen Farben des Spektrums in kleinem Maßstab nebeneinanderzusetzen und ihre gegenseitig sich steigernde und schwächende Wirkung zu beobachten, um sie danach, durch diese Erkenntnisse gestärkt, mit sicherem Gefühl auf eine großflächige Komposition anwenden zu können. Denn auch bei dem kühnsten Vorstoß des Jahres, dem Gemälde "Akt mit Katze", hatte er neben die reinen Farben noch gebrochene setzen müssen, weil er dem plakativen Auftrag ausschließlich ungebrochener Farben nicht

³⁰⁶Die Farbbeschreibung geht auf Lankheit 1976, S. 61 zurück.

³⁰⁷Vgl. Lankheit 1976, S. 61-62.

gewachsen war.

Als Marc nun daranging, die gewonnenen Einsichten aus den pointillistischen Versuchen nach dem Vorbild zahlreicher Werke auf der zweiten Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung ins Großflächige zu übertragen, nahm er sich zur Erleichterung eine Ölstudie aus dem vergangenen Jahr vor: einen Frauenakt, den er noch in naturalistisch-impressionistischer Manier angefertigt hatte, und der seit der Überarbeitung "Aktbild auf Zinnober, Skizze"³⁰⁸ heißt. Wieder hatte ihm Maria Modell gestanden. Nah an den Betrachter gerückt, sind ihre Beine und ihr rechter angewinkelter Arm von den Bildrändern abgeschnitten. Während sie sich frontal gibt und nur den Blick zum Boden gerichtet hat, erscheint ihr Körper rechts im Hintergrund - fast wie in einem Spiegel - noch ein zweites Mal vom Rücken her gegeben. Beide Akte leuchten in reinem Hellgelb, das nur gelegentlich mit Rot und Grün gebrochen ist. Das weiße Tuch über dem rechten Arm wirft violette Falten und Schatten, die komplementär zum Gelb des Aktes kontrastieren. Den Hintergrund bestimmt ein plakativ aufgetragenes Rot, das durch eingesprengte grüne, vegetabil anmutende Formen ebenfalls komplementär gesteigert ist. Nachdem Marc die Überarbeitung der Skizze abgeschlossen hatte, faßte er die Komposition auf einer neuen, nahezu gleich großen Leinwand³⁰⁹. Der Oberkörper von Maria ist wieder frontal gegeben, nur wendet sie jetzt den Kopf und Blick nach rechts, wodurch die Rückenfigur stärker in die Komposition integriert wird. Die Sicherheit, die aus der kompositionellen Veränderung spricht, zeigt sich noch mehr in der Farbgestaltung. Die Farben leuchten intensiver und kontrastreicher als auf der vorausgegangenen Studie und weisen vor allem einen außerordentlichen Nuancenreichtum auf. Da ich nur die Skizze in einer Farbproduktion kenne, greife ich bei der Farbanalyse auf die Angaben von Lankheit zurück. Er schreibt: "Den gobelinartigen Hintergrund bildet - mit Weiß und Violett versetzt - das titelgebende Zinnober, zusammen mit einem hellen, an den Rändern ins Blaugrüne spielenden Gelbgrün. Vor diesem komplementären Fond hebt sich das mit ockrigem Grün, Orange und hellem Lila gebrochene Weißgelb des vorderen Aktes ab; das kaltweiße Tuch über dem rechten Arm geht dem Körper zu in reines Violett über und färbt sich unter dem Fleisch kobaltblau; die Lippen sind karminrot. Die hintere Figur ist mit viel Grün gebrochen. Die Farbgebung wirkt meist transparent, das

³⁰⁸Lankheit 1970, Nr. 123; siehe auch: ders. 1976, S. 62.

³⁰⁹Lankheit 1970, Nr. 124.

leichte Übermalen läßt die Oberfläche allenthalben vibrieren³¹⁰. Hinsichtlich der Farbintensität und -differenzierung läßt die zweite Fassung die überarbeitete Skizze weit zurück. Als Marc das Gemälde "Aktbild auf Zinnober" Anfang Dezember beendete, bewertete er es in einem Brief an Maria Franck vom 8. Dezember als "die erste wirkliche Probe auf meine Ideen"³¹¹. Den Entstehungsprozeß dieses ersten, ihn zufriedenstellenden Resultates schilderte er dem Freund in Bonn. Nachdem er August Macke in dem Brief vom 12. Dezember seine physiologische Farbensymbolik und maltheoretischen Überlegungen und Einsichten dargelegt hatte, war er fortgefahren: "Zum Schluss will ich ein praktisches Beispiel versuchen. Stell Dir einen Akt in einem Wald vor. Der Grund des Bildes also rote Bäume und grüne Laubpartien. Der Akt wird, um dem Rot der Stämme seine Brutalität zu nehmen, weissgelb sein. Um noch ein bisschen kühle *Geistigkeit* in dieses allzu warme Ragout zu bringen, führen wir noch, eventuell am Arm tragend, ein kaltweisses Tuch ein. Nun malen! Zunächst würde ich ganz theoretisch, wo der Akt z. B. mit seinem Oberarm auf Grün stösst, diesen rot konturieren und sofort mit einer grünen Kontur weiterfahren, wenn der Unterarm eventuell auf Rot zu stehen kommt. Die farbigen Konturen muss der *Akt* erhalten und nicht der Hintergrund, weil Rot und Grün des Hintergrundes reinere, stärkere Farben sind als das gebrochene Weissgelb des Aktes. Mit dem Tuch ebenso: wo es zum Körper steht, färbt sich's violett, hat der Körper irgendwo ein Orange aufgenommen, so springt ein Stück Blau auf das Weiss, eventuell in einer tiefen Falte. Dabei braucht Blau und Orange durchaus nicht zusammenzustossen, vor allem, wenn es z. B. nur durch neutrales Weiss getrennt ist; es können sogar zwei im Bilde durchaus entfernte Punkte Komplementärfarben zueinander enthalten, wenn sie durch auffallende, verwandte Form oder Grösse dem Auge ihre Verwandtschaft anzeigen. (Wieder das spröde Problem der Massenverteilung)." Und er schloß mit den Worten: "So, durchaus theoretisch gemalt, wird zwar noch kein Kunstwerk gemacht, aber man gewinnt eine räumliche Plastizität, eine Sicherheit der Wirkung und Reichtum der Farbe, dass man es einem Dilettanten nie verraten dürfte. Es gibt schon so genug, die den Witz etwas heraus haben"³¹².

Die mehr theoretisch überlegte als intuitive Schaffensweise, das Arbeiten "mit

³¹⁰Lankheit 1976, S. 62-63.

³¹¹Franz Marc an Maria Franck in einem Brief vom 8.12.1910; zitiert nach: Lankheit 1976, S. 62.

³¹²Franz Marc an August Macke, Sindelsdorf, 12.12.1910, in: Macke/Marc 1964, S. 29-30.

System“, wie es Marc selbst in den Briefen dieser Periode nannte, prägte aber nicht nur die im Herbst und Winter 1910/11 entstandenen Gemälde, sondern auch schon die vorausgegangenen Werke seit dem Frühjahr und Frühsommer 1907 und in unterschiedlich starkem Maße auch alle zukünftigen. Es sei mir an dieser Stelle erlaubt, noch einige Briefpassagen anzuführen, die Marcs intellektuelles bildnerisches Ringen in aller Deutlichkeit herausstellen. Das rationale Moment prägte zwar sein gesamtes Schaffen, läßt sich aber am Reifeprozess der Farbentwicklung am anschaulichsten nachzeichnen und belegen. In dem Brief vom 8. Dezember, in dem er Maria gegenüber von dem „Aktbild auf Zinnober“ als der „ersten wirklichen Probe“ auf seine Ideen gesprochen hat, äußerte er: „Ich (...) kaue unablässig an meinem System der Komplementärfarbe. Es ist dies momentan für mich auch unbedingt nötig und der einzige Weg, aus meiner ‚Beliebigkeit‘ der Farbe herauszukommen. Ich fühle übrigens, daß es mir mit jedem Tage mehr gelingt.“ Etwas später fuhr er fort: „Wohl aber habe ich das bestimmte Gefühl, daß ich nach den Arbeiten dieses Herbstes und Winters, die manchmal etwas dekorativ ausfallen, wieder auf viel malerische Ideen komme. Aber dafür muß man über Farbe noch viel mehr wissen und nicht so planlos ‚Beleuchtung fummeln‘“³¹³. Vier Tage später erfahren wir, was Marc mit der letzten Äußerung gemeint hat. In einem Brief an die Freundin heißt es: „Werefkin sagte Helmuth [Macke] letztthin ... : die Deutschen begehen fast alle den Fehler, das Licht für Farbe zu nehmen, während Farbe etwas ganz anderes ist (und mit Licht, d. h. Beleuchtung überhaupt nichts zu thun hat). Der Satz geht mir im Kopf herum und trifft, glaub’ ich, in der ganzen Frage den Nagel auf den Kopf“³¹⁴. In einem wenig später geschriebenen, undatierten Brief ließ er Maria wissen: „Mit der Malerei geht’s überhaupt gut ... ungeheuer farbig, aber mit System, das mir früher so gänzlich mangelte; daher mein elementarer Irrtum, das ‚Licht für Farbe‘ zu nehmen“³¹⁵. August Macke gegenüber äußerte er am 28. Dezember: „Was Du über die ‚Vereinigung‘ sagst, ist sicher richtig und vor allem dies: ‚Die Ausdrucksmittel sind zu gross‘ ganz famos formuliert; ob es in diesen Jahren der grossen Umwertung in Deutschland praktisch nützlich gedacht ist, bezweifle ich zwar. Wir *müssen* diese mächtigen Ausdrucksmittel suchen und lernen, um aus dem Sumpf und Stumpfsinn zu kommen; es

³¹³Zitiert nach: Lankheit 1976, S. 58.

³¹⁴Franz Marc an Maria Franck in einem Brief vom 12.12.1910; zitiert nach: Lankheit 1976, S. 58.

³¹⁵Zitiert nach: Lankheit 1976, S. 58.

gibt gewiss keinen anderen Weg (...). Wir müssen die Mittel erst kennen lernen, *alle* Mittel, formal wie farbig, - dann können wir erst wieder schlicht und 'wir selber' werden; meinst Du nicht?³¹⁶ Noch im Januar und Februar hatte sein Willensentschluß, sich die freie Farbanwendung mit Bewußtheit anzueignen, nichts von der ursprünglichen Dezidiertheit verloren. In einem Brief vom 31. Januar an Maria Franck fällt die Bemerkung: "Daß ich so energisch die gesetzmäßigen Farben suche, geschieht ja nur, um von meiner verdammt Beliebigkeit darin endgültig loszukommen"³¹⁷. Und noch am 20. Februar, nach der Vollendung des Gemäldes "Die roten Pferde", das als das "erste Meisterwerk der schöpferischen Jahre"³¹⁸ gilt, ließ er Maria wissen: "Daß es im letzten Grunde auf den 'Ausdruck' ankommt, hab ich früher auch schon gewußt. Aber beim Arbeiten kannte ich 'Nebengründe', z. B. die 'Wahrscheinlichkeit', den schönen Klang der Farbe, die sogenannte Harmonie etc. Aber wir sollen nichts suchen als den Ausdruck im Bilde; das Bild ist ein Kosmos, der ganz anderen Gesetzen unterliegt als die Natur; die Natur ist gesetzlos, weil unendlich, ein unendliches Neben- und Nacheinander. Unser Geist schafft sich selbst enge, straffe Gesetze, die ihm die Wiedergabe der unendlichen Natur möglich machen. Je *strenger* die Gesetze sind, desto mehr werden sie die 'Mittel' der Natur, die mit Kunst nichts zu thun haben, beiseite lassen." Etwas später fuhr er noch fort: "Der Verfall jeder Kunst begann mit dem Aufgeben der *strengen* Gesetze, mit der 'Naturalisierung' der Kunst. Ich schreibe, wie wenn ich die ehernen Gesetze, von denen ich träumte, schon kannte! Aber ich suche mit der ganzen Sehnsucht meiner Seele und mit allen meinen Kräften nach ihnen, und eine leichte Ahnung davon steckt schon in meinen Bildern"³¹⁹. Lankheit bezeichnet das eine oder andere angeführte Exzerpt als "These" und "Zitat aus den Gesetzestafeln einer neuen Ästhetik"³²⁰. Damit gibt er zu erkennen, daß er das intellektuelle Suchen des Künstlers nach einer adäquaten Farbensprache unbewußt empfunden hat. Die rationale Arbeitsweise war aber nicht nur ein spezifisches Merkmal von Marcs Farbentwicklung, sondern seines Oeuvres überhaupt. Der zweieinhalbjährige Entwicklungsprozeß zur Wesensform war

³¹⁶Franz Marc an August Macke, München, 28.12.1910, in: Macke/Marc 1964, S. 35.

³¹⁷Zitiert nach: Lankheit 1976, S. 59.

³¹⁸Lankheit 1970, Nr. 131 und ders. 1976, S. 66.

³¹⁹Zitiert nach: Hüneke 1989, S. 51-52.

³²⁰Lankheit 1976, S. 59.

bereits von einer ähnlichen Intellektualität bestimmt gewesen³²¹. Das denkerische Moment in Marcs Kunstschaffen, das bisher in der Forschung zu wenig Beachtung fand, erlangte durch die Freundschaft mit Wassily Kandinsky in seinem Spätwerk eine neue Intensität. Dann galt es für Marc, im Sinne der gewandelten geistig-metaphysischen Weltanschauung bewußt die Materie und damit die Motive der romantischen Weltinterpretation zu überwinden. Sein Ringen um eine künstlerisch adäquate Form für die "neuen Ideen"³²², wie er das Wissen um die "Epoche des Geistigen" bis kurz vor seinem Tod umschrieben hat³²³, stand noch einmal ganz im Zeichen der intellektuellen Auseinandersetzung mit den bildnerischen Mitteln und ihren gestalterischen Stil- und Kompositionsprinzipien.

Es wird noch das letzte Gemälde aus dem künstlerisch vielfältigen Schaffensjahr 1910 besprochen: der "Liegende Akt in Blumen"³²⁴. In dem bereits mehrfach zitierten Brief vom 8. Dezember an Maria, teilte er der Freundin auch mit: "Jetzt arbeite ich an (...) dem liegenden Akt in den Blumen"³²⁵. Das Bild stellt einen rötlichen Frauenakt mit blauschwarzem Haar dar, der schlafend in einer paradiesisch anmutenden Ideallandschaft nach rechts dahingestreckt liegt. Das Terrain setzt sich aus breiten, leicht ansteigenden Farbstreifen in Hellrosa, Gelb und Grün zusammen. Mehr über- als hintereinander gestaffelt reihen sie sich fast bis an den oberen Rand aneinander und nehmen den Frauenkörper integrierend auf. Denn auch er betont trotz seiner diagonalen Lage mehr die Bildfläche als -tiefe. Große, dunkelgrüne Blattpflanzen im Vordergrund und gelbe mit roten Blüten links im Mittelgrund umspielen die Träumende und transponieren die Szene in einen zeitlosen Urzustand. Mensch und Natur sind zu einer untrennbaren Einheit verschmolzen. Der ornamentale Linienschwung und besonders der dunkel exotische Farb-

³²¹Da die Korrespondenz zwischen Franz Marc und Maria Franck während dieser Jahre bis auf wenige Briefzitate noch unveröffentlicht ist, fällt die Beweisführung hierfür heute noch spärlich aus.

³²²Die 'Wilden' Deutschlands, in: Marc, Schriften 1978, S. 142 oder Geistige Güter, in: ebd., S. 148. Es ließen sich noch zahlreiche weitere Zitatstellen anführen.

³²³Erst in seiner letzten Schrift, "Die 100 Aphorismen / Das zweite Gesicht", sprach Marc konkret von der "kommenden Zeit" als der "'Epoche des Geistigen', wie sie Kandinsky nennt". Bis dahin gebrauchte er nur sehr vage Formulierungen wie "neue Idee", "neuer Gedanke", "neue Epoche" oder "neue Religion".

³²⁴Lankheit 1970, Nr. 125.

³²⁵Zitiert nach: Lankheit 1976, S. 64.

klänge der großen vereinfachten Formen rufen Assoziationen an die farbenprächtigen Südsee-Phantasien von Paul Gauguin hervor. Wie in dem Gemälde "Akt mit Katze" aus dem Frühjahr die im Januar bei Thannhauser gesehene Matisse-Ausstellung nachwirkte, so bei dem "Liegenden Akt in Blumen" die im August in den gleichen Räumen besuchte Gauguin-Kollektion. Marc beschäftigte sich in dem Bild nicht nur allgemein mit den Form- und Farbprinzipien dieser Malerei eines neuen Primitivismus, sondern er verarbeitete darin ein konkretes Werk von Gauguin: die 1892 entstandene Komposition "Manao Tupapau" (= der Geist der Toten wacht)³²⁶. Ob das Gemälde im August bei Thannhauser zu sehen war, läßt sich nicht mehr nachweisen. Gauguins Tagebuch "Noa Noa", das Marc zu jener Zeit las, wie seine Anrede Marias mit "Vahiné" in den Briefen belegt, bildet die Komposition als Lithographie ab. Die Schwarz-Weiß-Reproduktion kann durchaus als Anstoß genügt haben.

Der Ausstellungsbesuch ein Vierteljahr zuvor bildete aber nicht den einzigen Grund dafür, daß sich Marc im Dezember in der Formen- und Farbensprache von Paul Gauguin versucht hat. Im Oktober hatte ihn Adolf Erbslöh schriftlich um die Zustimmung der Veröffentlichung seiner Ausstellungsbesprechung gebeten. Als Marc spontan eingewilligt und von einer nochmaligen Durchsicht gesprochen hatte, hatte ihm Erbslöh nahegelegt, nicht so sehr den ornamentalen und dekorativen Eindruck der Exponate zu betonen als vielmehr auf ihren innerlich-beseelten Ausdruck hinzuweisen. In der überarbeiteten Fassung lag das "Plus" der Bilder nicht mehr auf ihrer Vorbildfunktion "für weite Ideen über Raumaufteilung und dekorative Farbenwerte, die sich einst das kommende Kunstgewerbe nutzbar machen wird", sondern ihr "Hauptwert" war "die völlig vergeistigte und entmaterialisierte Innerlichkeit der Empfindung, der im 'Bilde' beizukommen unsere Väter, die Künstler des 19. Jahrhunderts nie auch nur versuchten. Dies kühne Unterfangen, die 'Materie', an der sich der Impressionismus festgebissen hat, zu vergeistigen, ist eine notwendige *Reaktion*, die in Pont-Aven unter Gauguin begann und bereits unzählige Versuche aufweist"³²⁷. Durch Erbslöh wurde er noch einmal konkret auf das kurz zuvor gesehene Oeuvre von Gauguin als Ausgangspunkt der modernen Bestrebungen hingewiesen, die Natur nicht äußerlich zu reproduzieren, sondern

³²⁶ Vgl. dazu: Lankheit 1976, S. 64 u. 51-52.

³²⁷ Zur Ausstellung der 'Neuen Künstlervereinigung' bei Thannhauser, in: Marc, Schriften 1978, S. 126.

sie über die innerliche Empfindsamkeit der Künstlerseele neu zu definieren. Kunst als Ausdruck eines inneren Seelenzustandes, das entsprach und widersprach zugleich Marcs eigener Kunstkonzeption. Es ging auch ihm um die Darstellung eines inneren Seelenzustandes, aber nicht des eigenen subjektiven, sondern des objektiven der Motive. Nicht seine Empfindung von den Dingen wollte er wiedergeben, sondern durch Einfühlung in sie und ihrer Innenschau ihren Seelenzustand erfassen und bildnerisch evident machen. Nicht subjektive, sondern objektive *“Animalisierung der Kunst“* und *“des Kunstempfindens“*³²⁸ hieß sein Ziel. Aber abgesehen von dem unterschiedlichen Stand- und Blickpunkt, der letztendlich ein und derselbe war, war sein Bestreben, einen Seelenzustand durch die Transponierung in eine vereinfachte Formen- und sinnbildliche Farbensprache manifest zu machen, den künstlerischen Absichten ähnlich, die mit Gauguin ihren Anfang genommen hatten. Sich auch einmal mit den Form- und Farbprinzipien des Franzosen auseinanderzusetzen, konnte für die eigene Form- und Farbfindung nur bereichernd sein. So kam es, daß sich Marc zum Jahresende in der formalen und farblichen Musikalität eines Paul Gauguins bewegte. Daß ihm hierbei die Wesensfarbe und Wesenheit der Motive schon greifbar nahe vor Augen standen, belegt der bildnerische Umgang mit dessen Gestaltungsmitteln. Er schwächte den arabeskenhaften Linienschwung ab und nahm die exotisch dekorativen Farbenwerte zurück. Zwar blieb die Rezeption eines Gauguin-Werkes ein einzelner Versuch, aber die Auseinandersetzung mit dem Oeuvre wirkte bis zum Frühjahr 1912 weiter, wie das Gemälde *“Rote Frau“* (1912) erkennen läßt.

Am 17. Januar teilte er der Freundin mit: *“Ich habe zwei Sachen im Schnee in Arbeit, die Rehe unter schneebedeckten Ästen und den Russi im Schnee liegend, ich komme mit beiden ganz gut weiter“*³²⁹. Bei den genannten Werken handelt es sich um die Gemälde *“Rehe im Schnee II“* und *“Liegender Hund im Schnee“*³³⁰. Aus dem Winter 1902/03 sind die ersten Schnee-Bilder des Künstlers dokumentiert - Landschaftsausschnitte in akademisch-naturalistischer Manier³³¹. Auch die Versuche in der Malerei des Jugendstils hatte er im Februar und März 1906 in der verschneiten Gegend um

³²⁸Franz Marc an Reinhard Piper, Sindelsdorf, 20.4.1910, in: Buergel-Goodwin/Göbel 1979, S. 121.

³²⁹Zitiert nach: Lankheit 1976, S. 64.

³³⁰Lankheit 1970, Nr. 134 u. 133.

³³¹Lankheit 1970, Nr. 15-17.

Kochel unternommen³³². Eine Photographie aus dem Winter 1908/09 zeigt Marc vor der Staffelei im verschneiten Hof seines Pasinger Elternhauses mit dem Bild "Laufender Hund im Schnee"³³³. Im Januar 1911 nutzte er nun bewußt das Thema des Winters als klaren Trennschnitt zu den dekorativen Farben des vorausgegangenen Aktbildes. Der Schnee kleidet die Natur in kaltes Weiß und läßt die wenigen Motive in farblicher Reinheit erstrahlen, die ihrerseits schillernde Reflexlichter auf die Schneedecke werfen. Das erstgenannte Werk stellt eine tiefverschneite Hügellandschaft mit zwei Rehen dar. Der ornamental geschwungene Kompositionsaufbau wurzelt zum einen in den Südsee-Bildern Gauguins, wie Lankheit schreibt³³⁴, zum anderen aber auch, wie die bereits besprochenen Reh-Bilder des Jahres 1909, in den Gestaltungsprinzipien der Jugendstilkunst. Die Tiere sind in Schwung und Gegenschwung konzipiert. Das vordere senkt äsend den Kopf und das hintere wendet den seinen sichernd zurück - Anordnungen und Verhaltensweisen wie wir sie von den Gemälden "Rehe im Schilf" oder "Rehe in der Dämmerung" her kennen. Die linear geschwungenen Tierkörper sind nun aber in einem bisher unbekanntem Grad stilisiert und diese Stilisierung auch in der Landschaft fortgeführt. Hier verwirklichte Marc, wie schon in dem Gemälde "Pferd in Landschaft", seinen Vorsatz, den "Bilderkreis" des Tieres "zu erraten"³³⁵ und wiederzugeben. Die Landschaftsformation greift sowohl die Formen der Tiere als auch deren Stofflichkeit auf. Der Raum ist somit tierartig, im vorliegenden Fall rehartig, geworden. Die analoge Stilisierung von Kreatur und Natur erlaubte dem Künstler zuweilen ein Sinnzeichen von besonderer Wirkung: den Linienschwung des zurückschauenden Rehes - genau in das Zentrum der quadratischen Leinwand gerückt - nimmt der Hügel dahinter auf, wodurch der Kopf wie von einer Glorie umfassen zu sein scheint. Farblich besteht das Gemälde aus wenigen Tönen. Im Kontrast zu der weißen Schneedecke gewinnen sie aber eine ungeheure Leuchtkraft. Die Rehe gab Marc in Gelb und Braun wieder. Die Konturen und Höhlungen der verschneiten Landschaft gestaltete er mit Blau, Violett und kräftigem Grün. Die blauvioletten Schatten auf dem Schneefeld im Vordergrund intensivierte er noch durch gelbe Reflexlichter. Das Gelb auf den Tierkörpern und das Blau und Violett

³³²Lankheit 1970, Nr. 36-40.

³³³Lankheit 1970, Nr. 75 u. S. 26, Abb. rechts oben.

³³⁴Lankheit 1976, S. 65.

³³⁵Aufzeichnungen auf Blättern in Quart ohne Titel über das Tierbild und über 'Das Grotteske', Winter 1911/1912, in: Marc, Schriften 1978, S. 99.

in der Schneelandschaft lassen sich naturalistisch nicht erklären. Marc balanciert hier bereits zwischen illusionistischem Erscheinungs- und sinnbildlichem Ausdruckswert der Farbe.

Die gleiche Entwicklungsstufe kennzeichnet auch die zweitgenannte Komposition, der "Liegende Hund im Schnee". Russi, Marcs treuer Begleiter, liegt auf einer Schneedecke nach links hingestreckt. Der Kopf ruht auf der linken Vorderpfote. Spitzwinklig gebrochene Baumwurzeln ragen von oben in das Bildfeld herein. Weichere Schattenformen auf dem Schneefeld umspielen das Tier in der unteren Hälfte, das selbst wie das Wurzelwerk stereometrischkantig gebrochen ist. Den einfachen Formen des Gemäldes entspricht wieder eine ebenso einfach gehaltene Farbgestaltung. Das Wurzelwerk leuchtet in kräftigem Dunkelgrün, die Schattenzonen des Schnees in tiefem Blauviolett und der Hund in verschiedenen Gelbtönen, die in den Schattenpartien mit Grün gebrochen sind.

Die beiden Gemälde veranschaulichen in ihrer reduzierten Formen- und Farbensprache jene Stufe, auf der sich Wesensform und Wesensfarbe einander zu nähern beginnen, um im nächsten Schritt durch die vollkommene Kongruenz den Symbolgehalt des Dargestellten, seine Wesenheit, erstehen zu lassen. In der begonnenen Loslösung von der Gegenstandsfarbe und der Hinwendung zu der reinen Spektralfarbe und damit zur ausschließlichen Anwendung komplementärer Farbprinzipien reichen die Gemälde an die Schwelle des Durchbruchs in die Welt der farblichen Freiheit heran. Mit dem folgenden Werk, "Die roten Pferde", das Lankheit als Marcs "erstes Meisterwerk der schöpferischen Jahre" bezeichnet, fühlte sich der Künstler von nun an nicht mehr dem Erscheinungswert einer Farbe verpflichtet. Nicht mehr die Naturwirklichkeit, sondern nur noch die Naturwahrheit bestimmt das Farbenspiel der reifen romantischen Kompositionen. Mit dem Gemälde "Die roten Pferde" setzt Marcs eigentliches Frühwerk ein. Es gliedert sich in zwei Schaffensphasen, in die klassische und die konstruktive. Ihre Werke versinnbildlichen seinen romantischen "Traum" von einem wahren Weltverständnis und einem sittlich reinen Da-Sein.

1.11 Die erste Stilstufe: die klassische Werkphase

Das Gemälde, welches für die Erringung der Wesensfarbe und damit der Wesenheit des Dargestellten steht, war die vierte Fassung der "Weidenden

Pferde³³⁶. Mit dem Erwerb der 121×183 cm großen Leinwand durch das Museum Folkwang in Hagen noch zum Jahresende 1911 wurde es vor allem unter dem Titel "Die roten Pferde" bekannt. Marc erwähnte das Werk zum ersten Mal in einem Brief vom 2. Februar 1911 an Maria und umriß hierbei schon mit wenigen Worten den Aufbau und die Farbgebung: "Ich hab noch ein sehr großes Bild mit 3 Pferden in der Landschaft, ganz farbig von einer Ecke zur andern, angefangen, die Pferde im Dreieck aufgestellt. Die Farben sind schwer zu beschreiben. Im Terrain reiner Zinnober neben reinem Cadmium u. Cobaltblau, tiefem Grün und Carminrot, die Pferde gelbbraun bis violett. Sehr starkes modelliertes Terrain; ganze Partien (z. B. ein Busch) in reinstem Blau! Kannst Du Dir das denken? Die Formen alle ungeheuer stark und klar, damit sie die Farben aushalten"³³⁷. Den Worten fügte er eine Kompositionsskizze bei, die die Verarbeitung der Ansicht Jan Thorn-Prikkers verrät, daß in einem gelungenen Werk die Hauptpunkte und -linien der Motive mit den durch gesetzmäßige Teilung der Fläche erhaltenen Diagonalen zusammenfallen, von der ihm August Macke in einem Brief vom 26. Dezember ausführlich berichtet hatte³³⁸. In seinem Antwortbrief an Macke war Marc der Überzeugung des in Hagen lehrenden holländischen Malers zunächst noch mit großem Vorbehalt entgegengetreten. "Thorn-Prikkers Kompositionsschema ist sicher fein", schrieb er am 28. Dezember an den Freund, "aber eben wesentlich für alte Italiener. Uns 'wirklich Neuen' kann es keinesfalls viel geben. Wenn wir heute nochmals mit Renaissance anfangen wollen, das wäre doch zum Verzweifeln. Versuch das Schema einmal an Gauguin oder Matisse, - die weichen diesen Punkten direkt *aus*, - versuch's mal!"³³⁹ Daß er es dennoch auf diese und andere zeitgleiche Kompositionen anwandte³⁴⁰, bestätigt nur das theoretische Moment in seinem künstlerischen Schaffen. Marc hat die drei Pferde wohlüberlegt in der Form eines gleichschenkligen Dreiecks in das rechteckige Bildfeld eingefügt. Zwei der Tiere sind "fest geprägte Formeln" aus früheren

³³⁶Lankheit 1970, Nr. 126-128 u. 131.

³³⁷Zitiert nach: Lankheit 1976, S. 71.

³³⁸Siehe den Brief von August Macke an Franz Marc, Bonn, 2. Weihnachtstag 1910, in: Macke/Marc 1964, S. 31-34.

³³⁹Franz Marc an August Macke, München, 28.12.1910, in: Macke/Marc 1964, S. 35-36.

³⁴⁰Am 26.2.1911 schrieb Helmuth Macke an Wilhelm Wieger: "Marc hat schon einige Bilder nach Thorn-Prikkers System gearbeitet und ist sehr einverstanden damit, nur kann man es nicht immer gebrauchen"; Briefe von Helmuth Macke an Wilhelm Wieger, in: Lankheit 1989, S. 34.

Kompositionen, sozusagen alte Bekannte. Das in die Bildtiefe gerückte und höher hinaufversetzte Pferd entspricht - nur seitenverkehrt - dem rechten Tier auf der Lithographie "Pferde in der Sonne", dem "Pferd in Landschaft" sowie dem hinteren, von der Bodenwelle überschrittenen Tier der drei vorausgegangenen Fassungen der "Weidenden Pferde", welche noch vier Tiere zeigen. Und wie bei den verschiedenen Fassungen der letztgenannten Komposition gipfeln auch in diesem Roß die Bewegungen der anderen Leiber auf. Das rechte grassende Tier bildete ebenfalls schon einen festen Bestandteil der drei früheren Fassungen der "Weidenden Pferde", dort noch in der linken Bildhälfte positioniert. In dem dritten Tier hat sich so die menschliche Vorstellung von Pferd konkretisiert, daß Marc die Tiergestalt im Frühjahr 1913 auf einem mittelalterlichen Fresko wiederentdeckte³⁴¹. Mit Fingerspitzengefühl hat er die Tiere in das mathematische Gerüst integriert, so daß es sich dem Betrachter nicht unangenehm aufdrängt. Gleichermäßen gekonnt hat er die Farben gewählt. Er verwendete nur die reinen Spektralfarben. Da sie aber noch eine gewisse Affinität zur Lokalfarbe aufweisen, erscheint die Komposition auch farblich nicht übermäßig konstruiert. Ein Vergleich des Gemäldes mit dem vorausgegangenen Tempera-Entwurf³⁴² verdeutlicht, daß erst und nur die Kongruenz von Wesensform und Wesensfarbe dem kreisenden Reigen der Tiere eine suggestive, raumsprengende Wirkung verleiht und in eine sinnbildliche Sphäre entrückt. Auf der Studie ist zwar schon das Bildgerüst gefunden, aber noch nicht die Farbgebung. Das Grün der Wiese ist noch mit Schwarz gebrochen, die Pferde noch in Dunkelbraun bis Schwarz dargestellt. Lediglich am linken Rand leuchten ein Busch und am Boden ein kleiner Fleck in reinem Blau auf. Diese Farbe zieht in der Gemäldefassung die anderen Farben - Zinnober, Cadmium, Cobaltblau, Grün, Carminrot, Gelbbraun und Violett - nach sich. Nicht mehr das äußere Erscheinungsbild bestimmt die Komposition, sondern nur noch die innere Notwendigkeit der Konstruktion, ihr werkimmanenter Gesamtklang. Kandinsky hat in seinem Traktat "Über das Geistige in der Kunst" sehr anschaulich die Folgerungen eines roten Pferdes für das übrige Bild beschrieben: "Ein ganz anderer Fall endlich ist ein rotes Pferd. Schon der Klang dieser Worte versetzt uns in eine andere Atmosphäre. Die naturelle Unmöglichkeit eines roten Pferdes verlangt unbedingt ein ebenso unnatürliches Milieu, in welches dieses Pferd gestellt wird (...). Eine gewöhnliche, natu-

³⁴¹Siehe: Lankheit 1965, S. 134-135.

³⁴²Lankheit 1970, Nr. 418.

ralistische Landschaft, modellierte, anatomisch gezeichnete Figuren würden mit diesem Pferd einen solchen Mißklang bilden, welchem kein Gefühl folgen würde und was in Eins zu verbinden es keine Möglichkeit geben würde. Wie dieses 'Eins' zu verstehen ist, und wie es sein kann, zeigt die Definierung der heutigen Harmonie. Daraus ist zu schließen, daß es möglich ist, das ganze Bild zu spalten, in Widersprüche zu tauchen, durch alle Art äußere Flächen zu führen, auf alle Art äußeren Flächen zu bauen, wobei aber die *innere Fläche* immer dieselbe bleibt. Die Elemente der Konstruktion des Bildes sind eben jetzt nicht auf diesem Äußern, sondern nur auf der *inneren Notwendigkeit* zu suchen³⁴³.

Die Vollendung des Gemäldes "Die roten Pferde", bei dem Marc zum ersten Mal die reinen Farben des Spektrums plakativ auf der Leinwand aufgetragen hat, setzte in ihm einen ungeheuren Schaffensdrang frei. Schon im September hatte er mit Thannhauser eine Einzelausstellung für Mai vereinbart³⁴⁴. Nach dem endlichen Durchbruch in die Welt der freien Farbgestaltung versuchte er, in den verbleibenden Wochen bis zur Eröffnung noch möglichst viele Kompositionen zu schaffen. Die Gemälde, die bis April entstanden, stellen die Meisterwerke der ersten Stilstufe dar. Gezielt erprobte er in ihnen den zwei-

³⁴³Über das Geistige 1973, S. 119-120. Lankheit 1976, S. 72 schreibt, daß Kandinsky Marcs Gemälde "Die roten Pferde" in seinem Traktat abgebildet und diese Worte als Würdigung an den Freund niedergeschrieben habe. Das Manuskript der kunsttheoretischen Schrift war im Herbst 1909 fertiggestellt. Kandinsky äußert im Vorwort zur zweiten Auflage, daß er "vor dem Erscheinen der ersten Auflage (Januar 1912) (...) weitere Erfahrungen der Zwischenzeit eingeschoben" habe. Dazu gehört sicherlich die zitierte Betrachtung über ein rotes Pferd. Noch im selben Kapitel zeichnet Kandinsky aber auch die Gefahr eines solchen Bildes nach. Es kann den Betrachter in eine märchenhafte Atmosphäre versetzen, "wo er dann 1. die Fabel sucht, 2. unempfindlich (...) gegen die reine Farbenwirkung bleibt. (...) Jedenfalls sobald sich der Zuschauer im Märchenlande glaubt, ist er sofort gegen starke seelische Vibrationen immun"; (ebd., S. 122). Kandinskys Worte sind folglich weniger eine Würdigung als vielmehr eine kritische Auseinandersetzung mit dem Eindruck und der möglichen Wirkung von Marcs romantischen Tierbildern. Die erste Auflage im Dezember 1911 enthielt keine Tafeln. Der zweiten Auflage im Frühjahr 1912 fügte Kandinsky 8 Reproduktionen als Beispiele für seine Ausführungen bei. Darunter befindet sich aber keine Abbildung von einem Werk von Franz Marc.

³⁴⁴Dies geht aus einer undatierten Postkarte von Franz Marc an August Macke hervor, die aufgrund ihres Inhalts auf die erste Septemberhälfte von 1910 datiert werden kann; siehe: Macke/Marc 1964, S. 18; dort von Wolfgang Macke unkorrekterweise auf August 1910 datiert.

dimensionalen Auftrag reiner Spektralfarben in den verschiedensten Zusammenstellungen. Das tendenzielle Experimentieren veranschaulicht sein weiteres Arbeiten "mit System" und führt, wie im letzten Jahresviertel von 1910, zu einem äußerst divergierenden Werkeindruck innerhalb weniger Wochen. Bei der Mehrzahl der Kompositionen gelang ihm eine weitgehend ausgewogene Farbzusammenstellung. Vereinzelt wirkt die Palette eines Werkes jedoch sehr zurückhaltend oder auch sehr farbenfreudig.

Im Februar griff er mit dem Gemälde "Akte im Freien"³⁴⁵ noch einmal das Thema der Badenden vom September auf. Rhythmisch aufeinander abgestimmt fügen sich zwei weibliche Akte in eine Landschaft mit reichlichem Baumbewuchs ein. Der linken sitzenden Figur liegt, nur ins Profil gekehrt, die Haltung des Aktes auf dem Bild "Akt mit Katze" zugrunde. Die rechte erscheint nahezu frontal an einen Stamm gelehnt, ihren Kopf in den erhobenen linken Arm gebettet. Formen und Farben von Figuren und Natur hat der Künstler streng aufeinander bezogen. Die geschwungenen Körperlinien der Akte kehren in den Erhebungen des Terrains und der Vegetation wieder. Ihre rosaviolette Haut- und dunkelbraune Haarfarbe findet sich um einige Grade intensiviert im vorderen Gelände, in der hinteren Hügellandschaft und in den Bäumen. Der gelbe Himmel ruft ebensolche Reflexlichter auf dem Körper der Liegenden hervor. Die formal und farblich analoge Stilisierung von Kreatur und Natur, der wir schon in Gemälden wie "Liegender Akt in Blumen" oder "Rehe im Schnee II" begegnet sind, dient auch hier der Versinnbildlichung eines kosmischen Einklanges.

Auch den anderen Motiven konnte Marc nun durch die Transponierung in Wesensform und Wesensfarbe sinnbildliche Wirkung verleihen, zum Beispiel den Hocken. 1907 hatte er das Motiv zum ersten Mal in dem Gemälde "Getreidegarbe" festgehalten. Nah und in Untersicht hatte die Hocke in pastosen gelben, blauen und grünen Formstrichen nach dem Vorbild van Goghs vor dem Betrachter Gestalt angenommen. Zwei Jahre später hatte er sie vervielfacht entlang eines Weges in impressionistischer Manier aneinandergereiht, immer noch auf den Farbklang von Gelb und Blau abgestimmt. Die Komposition "Hocken im Schnee"³⁴⁶ aus dem Frühjahr 1911 zeigt nur noch drei große, schneebedeckte Garben in Rot, Grün und Orange. Ihre rhythmische Anordnung in der oberen Bildhälfte findet in den drei blauvioletten Akzen-

³⁴⁵Lankheit 1970, Nr. 138.

³⁴⁶Lankheit 1970, Nr. 135.

ten auf der weißen Schneedecke im Vordergrund ein verhallendes Echo. Die formale und farbliche Vereinfachung des Themas verleiht dem Werk eine beeindruckende Wirkung.

Das Motiv des Pferdes wählte er in diesen Wochen zweimal zum Gegenstand eines Gemäldes. Seine Aufmerksamkeit galt nun aber nicht mehr einer Gruppe, sondern dem einzelnen Tier. Auf dem Gemälde "Blaues Pferd I"³⁴⁷ verhält ein junges Roß breitbeinig und fast frontal vor dem Betrachter. Der mächtige Körper füllt mehr als die linke Bildhälfte aus. Die agavenartige Pflanze am linken Vorderlauf stellt eine Reminiszenz aus Gauguins Südsee-Bildern dar. Marc reduzierte das Dargestellte auf den "allereinfachsten" Ausdruck, um den Farben ihre größtmögliche Leuchtkraft zu gewähren. Das Blau des Pferdes verdunkelt sich an der Mähne, den Hufen und in den Schattenzonen zu tiefem Dunkel- bis Schwarzblau. Die flächige Modulation des Tieres findet in dem rot und grün gestalteten Terrain des Vordergrundes, den übereinander gestaffelten krapproten, gelben, blauvioletten und blauen Bergkuppen des Hintergrundes sowie in dem abschließenden rosafarbenen Himmelsstreifen noch einen weiteren Grad an Vereinfachung. Die Komposition stellt jetzt nicht mehr einen Balanceakt zwischen Erscheinungs- und Ausdruckswert der Farbe dar, wie noch die beiden Schnee-Bilder zum Jahresbeginn, sondern zwischen Bild und Farbstudie.

Ihr Gegenstück, das Gemälde "Blaues Pferd II"³⁴⁸, zeigt das gleiche Tier in strikter Verkürzung von hinten. Kraftvoll angespannt schaut es bewußt in eine in Aufsicht gegebene Berglandschaft. Die nachdrückliche Ausschließlichkeit, mit der es in die Natur blickt, verleiht ihm etwas Personales. Was die Landschaftsformation an formaler und farblicher Prägnanz gegenüber dem vorangegangenen Werk verloren hat, gewann das Pferd an Ausdruck hinzu. Mit der Darbietung seines Rückens fordert es den Betrachter zur Identifikation auf. Die Innenschau des Tieres wird ihm hier geradezu aufoktroiert. Durch den Kunstgriff der Anthropomorphisierung des Tieres, auf den an späterer Stelle eingegangen wird, erfährt der Betrachter aber den "Bilderkreis" des Tieres nicht mit dessen, sondern mit seinen eigenen Augen.

Das Bild, welches Marcs experimentelles Erproben der reinen Farbe wohl am eindringlichsten dokumentiert, ist die 83×135 cm große Leinwand "Kämp-

³⁴⁷Lankheit 1970, Nr. 136.

³⁴⁸Lankheit 1970, Nr. 137.

fende Kühe³⁴⁹. Vier Kühe füllen überlegt arrangiert einen nur angedeuteten Landschaftsraum aus. Die beiden vorderen Tiere stehen sich Kopf an Kopf gegenüber und bilden durch Schwung und Gegenschwung einen Halbkreis. Dieser findet im rechten Tier ein begleitendes Echo und schließt sich durch das hintere, das bloß die Flanke darbietet, zu einem Kreis. „Das Aggressive des Titels wird“, wie Lankheit bemerkt, „weniger durch die Thematik als durch Formen und Farben anschaulich“³⁵⁰. Kompakte, kantig gebrochene Formen in plakativ leuchtendem Orange, Grün und Violett sind hart einander gegenüber gestellt.

Abschließend werden noch die beiden Gemälde „Eselfries“ und „Affenfries“³⁵¹ besprochen. Der „Eselfries“ steht beispielhaft für eine verhaltene Palette und bildet zu dem soeben beschriebenen Werk den größten farblichen Gegensatz. Seinen Ursprung verdankt er einem ägyptischen Kalksteinrelief aus der Zeit 2700 bis 2600 vor Christus, das das Rijksmuseum zu Leiden bewahrt³⁵². Da Marc Holland nicht bereist hat, muß ihm das Relief in einer Reproduktion zu Gesicht gekommen sein. Reinhard Piper, der im Juli 1910 die Publikation „Das Tier in der Kunst“ herausgegeben hatte, welche auch die Abbildung einer Bronze sowie einen begleitenden Text des Künstlers enthielt, besaß eine umfangreiche, zum großen Teil photographisch dokumentierte Sammlung von Tierdarstellungen. In der zweiten, erweiterten Auflage der genannten Veröffentlichung von 1922 ist eine Abbildung des ägyptischen Kalksteinreliefs aufgenommen. Sehr wahrscheinlich hat Marc bei dem Münchner Verleger eine Aufnahme des nur fragmentarisch erhaltenen Werkes gesehen. Es zeigt einen Zug von neun Eseln. Die Köpfe von sechs Tieren sind parallel zueinander angeordnet. Sie betonen, wie ihre ausgreifenden rechten Vorderbeine, den Bewegungszug nach links. Zwei Tiere senken den Kopf und lockern dadurch die Strenge des Rhythmus auf. Ein Esel stellt sich mit erhobenem Haupt der allgemeinen Richtung entgegen. Er versinnbildlicht das dem Esel eigene Störrische. Zum Jahreswechsel 1910/11 kopierte Marc das Werk mit Aquarellfarben in sein Skizzenbuch. Hierbei reduzierte er den Zug von neun Eseln auf sieben. Die ersten beiden Tiere, eines der Sechser- und eines der Zweier-Gruppe, ließ er weg. Gleich dem Relief enthält die Skizze keine Andeutung einer Landschaftsszenerie. Der archaisch-skulptierte Cha-

³⁴⁹Lankheit 1970, Nr. 143.

³⁵⁰Lankheit 1976, S. 73.

³⁵¹Lankheit 1970, Nr. 144 u. 145.

³⁵²Vgl. dazu: Lankheit 1965, S. 129-132 und ders. 1976, S. 73-74.

rakter bleibt so in der Aquarellfassung gewahrt. Im März oder April übertrug er den Entwurf in ein Gemälde. Dabei tilgte er nochmals einen der gleichgerichteten Köpfe, so daß aus dem ursprünglichen Sechser- über einen Fünfer- ein Vierer-Rhythmus wurde. Die endgültige Fassung begrenzt das Steinrelief auf den kleinstmöglichen Ausschnitt der drei verschiedenen Verhaltensweisen. Diesen Zug projizierte Marc nun in die Natur, die durch die Phalanx der Leiber nur ausschnittthaft wahrgenommen werden kann: agavenartige Pflanzen zwischen kleinteiligen Bodenwellen mit eingesprengten roten Blüten im Vorder-, ein flacher Landschaftsstreifen im Mittel- und ansteigende Bergketten im Hintergrund. Die Tierkörper gestaltete er in Blauviolett, von dem sich die rosavioletten Bauchpartien und Schnauzen und blaugrauen Mähnen kontrastierend abheben. Das Terrain im Vorder- und Hintergrund erscheint in dunklem Grün, das von einem gelbrosafarbenen Streifen im Mittelgrund unterbrochen wird, der in der rosafarbenen Himmelszone eine Entsprechung findet, bevor diese mit Blauviolett in Analogie zu den Tierkörpern abschließt. In dem folgenden Werk, dem "Affenfries", verarbeitete der Künstler die durch das ägyptische Relief angeregte Komposition in der eigenen Vorstellung weiter. Die Siebenzahl der Tiere, ihre parallele Anordnung sowie den Bewegungszug von rechts nach links behielt er bei. Er integrierte aber die Herde in eine für ihn typische Ideallandschaft und gab der Komposition im ganzen eine kräftigere Farbigkeit. Sieben Affen laufen paarweise und einzeln im Wechsel rhythmisiert von rechts oben nach links unten durch das längsgestreckte Bildfeld. Die Tiere erscheinen in kaltem Krapprot mit rosafarbenen Bauchpartien und Schnauzen und bewegen sich auf dunkelgrünen Bodenerhebungen, zwischen denen großblättrige grüne Pflanzen aufragen und gelbe Flächen eingelassen sind. Eine rote Bergkette und ein rosafarbener Himmelsausschnitt schließen die Komposition nach oben ab. Im Gegensatz zum vorangegangenen Gemälde ist hier wieder durch die formal und farblich analoge Stilisierung von Kreatur und Natur der kosmische Einklang vollgültig zum Ausdruck gebracht. Als Zeichen einer ursprünglichen Lebenseinheit bildet er einen inhaltlichen Aspekt fast aller Kompositionen von Marcs Frühwerk.

Die Werke, die der Künstler seit der Komposition "Die roten Pferde" schuf, folgen nicht mehr einer naturalistischen Wahrscheinlichkeit oder Eventualität, sondern nur noch einer rational entwickelten Formen- und Farbensprache, mit der er seinen "Traum" von einem vollkommenen Sein sichtbar zu machen hoffte. Es wurde an früherer Stelle bereits gesagt, daß sich Marcs

Sehnsucht nach einem menschlich und geistig vollendetem Leben aus einem wahren Weltverständnis, dem sogenannten 'objektiven Perspektivismus', und der Verwirklichung einer sittlich reinen "Lebensform" zusammensetzte. Zur Versinnbildlichung beider Aspekte, besonders aber des letztgenannten, wurde ihm das Tier zum wichtigsten Bildvorwurf. In den animalischen Lebens- und Verhaltensweisen sah er alle Momente erfüllt, die ein ethisches Dasein garantieren: das Eingebundensein in den kosmischen Zusammenhang, das "unberührte Lebensgefühl"³⁵³, das aus der Kongruenz von Wesen und Sein resultierte und keine innere Zerrissenheit oder Fähigkeit zur Sünde kannte. Durch seine reine "Lebensform" trat das Tier in Marcs Kunst gleichberechtigt an die Stelle des sündenfreien Menschen, und dies im wörtlichen Sinne. Es gibt sich nicht in dumpfer Animalität, sondern anthropomorphisiert als ein personales, seiner selbst bewußtes Wesen. Den Kunstgriff, dessen sich Marc unbewußt bediente, um das Tier zum vorbildlichen Ebenbild des Menschen zu stilisieren, erkannte als erster Langner: die Übertragung klassischer Kompositionsmuster des Figurenbildes auf das Tierbild³⁵⁴. Marc arrangierte und stilisierte die Tiere mit den traditionellen Regiepraktiken des Figurenbildes. Er reduzierte die Akteure auf wenige wichtige Bedeutungsträger, ordnete sie wohlüberlegt auf der Leinwand an, beispielsweise in der Form eines schrägliegenden Achsenkreuzes³⁵⁵, eines gleichschenkligen Dreiecks³⁵⁶ oder parallel nebeneinander gereiht³⁵⁷, wobei er hierbei auf den prononcierten Wechsel ihrer Posen in En-face-, Profil- und Rückenansicht und anderes mehr achtete. Damit hob er das Tier aus der Ebene des Alltäglichen und Prosaischen heraus und in eine imaginäre, sinnbildliche Sphäre hinein. Ein ethischer Habitus ist den Geschöpfen stets eigen, der sich aus der "Verbindung von Nachdruck und Zurückhaltung" ihres Auftretens ergibt. Selbst noch die "Kämpfenden Kühe" geben sich trotz ihrer Aggressivität als sittlich reine Wesen. In Marcs Malerei bleibt die exemplarische Sicht, wie Langner schreibt, "in Wohllaut gedämpft, das Tier gebändigt, und zwar wie durch selbstauferlegte Disziplin, das heißt: sittliches Wesen zur Schau stellend"³⁵⁸. Langners Aufspüren von traditionellen Kompositionsprinzipien des Figuren-

³⁵³Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 12.4.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 65.

³⁵⁴Langner 1980, S. 50-73, ders. 1981, S. 79-98 und ders. 1983/84, S. 15-24.

³⁵⁵Die ersten drei Fassungen der "Weidenden Pferde"; Lankheit 1970, Nr. 126-128.

³⁵⁶"Die roten Pferde"; Lankheit 1970, Nr. 131.

³⁵⁷"Eselfries"; Lankheit 1970, Nr. 144.

³⁵⁸Langner 1980, S. 51.

bildes in Marcs Tierbildern kann nicht hoch genug geschätzt werden. Es ist das Moment, das uns die Tiere in ihren Lebensprinzipien und Verhaltensweisen so merkwürdig nahe bringt. Durch ihre Anthropomorphisierung wirkt die aufoktroierte Identifizierung und Innenschau auf den Betrachter nicht befremdend, im Gegenteil, er praktiziert sie unbewußt von selbst. Dadurch nimmt er die idealen Lebensprinzipien wahr, die nach Marc nur noch das Tier besaß. Der Künstler verdammt folglich den Betrachter nicht zu 'animalischer Bewußtlosigkeit'³⁵⁹, um das ursprüngliche Sein zu spüren, wie Langner dem Festgestellten widersprechend konstatiert. In voller Bewußtheit soll er durch das Tier die verlorengegangenen sittlichen Lebensweisen nachempfinden und darüber zu ihnen zurückfinden. Wie Schiller hoffte auch Marc in den Jahren seiner romantischen Weltanschauung, daß sich der Mensch über das Tier "auf dem Wege der Vernunft"³⁶⁰ wieder einer idealen "Lebensform" annähere.

Die Rolle einer menschlichen Vorbildfunktion übernahm das Tier aber nur in Marcs romantischem Frühwerk. Nur in der klassischen und der konstruktiven Werkphase fiel dem Tier diese wichtige Bedeutung zu. Das heißt nicht, daß das Tier und sein ethisches Gebaren auf der Grundlage figuraler Kompositionsmuster nicht auch die Werke der dritten Stilstufe, der ambivalenten, mitbestimmt hat. Aber es führt in diesen Bildern, in denen Marc die Materie abzustößen begann, nur mehr oder weniger ein rudimentäres Schattendasein, das von den neuen, zunehmend ins Bild drängenden geistig-metaphysischen Inhalten noch vollständig überwunden werden mußte.

Marc hat sich zu keinem Zeitpunkt als ein Tiermaler verstanden. Bereits in der ersten Rechtfertigung seines Kunstschaffens im April 1910 stellte er dies in aller Deutlichkeit heraus: "Meine Ziele liegen nicht in der Linie besonderer Tiermalerei. Ich suche einen guten, reinen und lichten Stil, in dem wenigstens ein Teil dessen was wir moderne Maler zu sagen haben werden, restlos aufgehn kann." Mit diesen Worten begann er der Aufforderung Pipers, das "Charakteristische" seiner "künstlerischen Thätigkeit"³⁶¹ zu umreißen, nachzugehen. Und an etwas späterer Stelle erfahren wir, daß er "kein glücklicheres Mittel"³⁶² als das Tierbild sah, um mit seiner Malerei an ein

³⁵⁹Vgl. Langner 1980, S. 70.

³⁶⁰Friedrich Schiller, Über naive und sentimentale Dichtung, 1795; zitiert nach: Lankheit 1976, S. 130.

³⁶¹Franz Marc an Reinhard Piper, Sindelsdorf, 20.4.1910, in: Buergel-Goodwin/Göbel 1979, S. 120.

³⁶²Franz Marc an Reinhard Piper, Sindelsdorf, 20.4.1910, in: Buergel-Goodwin/Göbel

wahres Weltverständnis und die Rückkehr zur ursprünglichen Lebenseinheit und sittlichen Lebenspraktiken zu appellieren. Nur darum griff er nach diesem Bildvorwurf³⁶³.

Durch die Bekanntschaft mit Wassily Kandinsky zum Jahresanfang 1911 begann sich seine romantische Weltanschauung in eine geistig-metaphysische Weltdurchschauung zu verwandeln. Das Tier wurde dadurch in seinem Werk zu einem "Übergangsprodukt"³⁶⁴. An seine Stelle drängten in Marcs Weltbild seit 1911 erste vage Vorstellungen von einem schon begonnenen Neubau einer "Epoche des Geistigen", die sich in seiner Kunst seit Frühsommer 1912 in zunehmend abstrakter werdenden Form- und Farbelementen bildnerisch zu manifestieren begannen. In welchem Umfang Langner Marcs weltanschaulichen Wandel erkannt hat, muß dahingestellt bleiben. Sicher erscheint nur, daß er ihn gezielt zugunsten seiner Interpretation des Tieres im Oeuvre von Franz Marc ausgeklammert hat. Er schreibt: "Im Rückblick bleibt Marc der Tatsache, daß seine Entwicklung ihren Gang vom Thema des Menschen zum Thema des Tieres nahm, durchaus inne, und er ist sich ebenfalls bewußt, daß dieser Wechsel von einer Bildgattung zu einer anderen die entscheidende Wende in seinem Schaffen darstellt. Entsprechend fundamental sind die Gründe, die er für ihn angibt: 'Der Instinkt hat mich im großen und ganzen auch bisher nicht schlecht geleitet (...); vor allem der Instinkt, der mich von dem Lebensgefühl für den Menschen zu dem Gefühl für das Animalische, den 'reinen Tieren' begleitete. Der unfrome Mensch, der mich umgab (vor allem der männliche) erregte meine wahren Gefühle nicht, während das unberührte Lebensgefühl des Tieres alles Gute in mir erklingen ließ. (...) Ich empfand schon *sehr* früh den Menschen als 'häßlich'; das Tier schien mir schöner, reiner (...)"³⁶⁵. Diese Briefpassage vom 12. April 1915, in der Marc rückblickend ein Resümee seines bisherigen Kunstschaffens zog, und die zu den wichtigsten Quellen für die Interpretation seiner Kunst zählt, lautet vollständig: "Ich denke viel über meine eigene Kunst nach. Der Instinkt hat mich im Großen u. Ganzen, auch bisher nicht schlecht geleitet, wenn die Werke auch unrein waren; vor allem der Instinkt, der mich von dem Lebensgefühl für den

1979, S. 120-121.

³⁶³In Anlehnung an Marcs eigene Worte an Reinhard Piper: "Ich sehe kein glücklicheres Mittel zur "*Animalisierung* der Kunst", wie ich es nennen möchte, als das Tierbild. Darum greife ich danach."

³⁶⁴Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 18.4.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 71.

³⁶⁵Langner 1980, S. 67-68.

Menschen zu dem Gefühl für das animalische, den 'reinen Tieren' wegleitete. Der unfrome Mensch, der mich umgab, (vor allem der männliche) erregte meine wahren Gefühle nicht, während das unberührte Lebensgefühl des Tieres alles Gute in mir erklingen ließ. Und vom Tier weg leitete mich ein Instinkt zum Abstrakten, das mich noch mehr erregte; zum Zweiten Gesicht, das ganz indisch-unzeitlich ist u. in dem das Lebensgefühl ganz rein klingt. Ich empfand schon *sehr* früh den Menschen als 'häßlich'; das Tier schien mir schöner, reiner; aber auch an ihm entdeckte ich so viel gefühlswidriges u. häßliches, sodaß meine Darstellungen instinktiv, (aus einem inneren Zwang) immer schematischer, abstrakter wurden. Bäume, Blumen, Erde, alles zeigte mir mit jedem Jahr mehr häßliche, gefühlswidrige Seiten, bis mir erst jetzt plötzlich die Häßlichkeit der Natur, ihre *Unreinheit* voll zum Bewußtsein kam³⁶⁶. Das vollständige Zitat widerlegt Langners und in Anlehnung an ihn auch Schusters Behauptung, Marc habe - wie Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrich die "Landschaft" - das "Tierbild" an die Spitze der Hierarchie der Bildgattungen stellen wollen³⁶⁷. Marc hat in den Jahren seiner romantischen Weltanschauung das Tier aufgrund dessen reiner "Lebensform" als exemplarisch für den Menschen angesehen, aber keinen Augenblick als ein "sakrales Objekt"³⁶⁸. Langners und Schusters Interpretation des Tiermotives im Werk von Franz Marc als ein "sakrales Objekt" und der Tierbilder als "Symbole (...) auf den Altären der kommenden geistigen Religion" erfolgt aus der zeitlichen Verschiebung von Marcs schriftstellerischem und malerischem Oeuvre. Bereits formulierte Gedanken manifestieren sich immer erst nach einer gewissen Zeit in Marcs malerischem Werk, oder vom künstlerischen Blickpunkt aus gesprochen: die Bilder dokumentieren stets eine weltanschauliche Entwicklungsstufe, die der Künstler bereits überwunden hat. Nicht die Gemälde, die er zeitgleich zu den drei Schriften für den Almanach *Der Blaue Reiter* im Herbst 1911 malte, verkörpern daher die "Symbole (...) der kommenden geistigen Religion", sondern erst jene Werke, die er ein Dreivierteljahr später, im Sommer 1912, mit dem Beginn der ambivalenten Stilstufe zu malen begann, weisen in die 'geistige' Zukunft. Der zweite Teil der Arbeit, der den weltanschaulichen Wandel Marcs nachzeichnet, wird offenlegen, daß Marc erst unter dem Einfluß der Gedankenwelt Kandinskys

³⁶⁶Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 12.4.1915, in: *Feldbriefe* 1993, S. 64-65.

³⁶⁷Siehe: Langner 1980, S. 68 und Schuster 1993, S. 169.

³⁶⁸Langner 1980, S. 67. Vgl. ebenso Schuster 1993, S. 170.

den Terminus "Religion" gebrauchte. Mit der "neuen Religion", von der er dann sprach, ist der Glaube an die "Epoche des Geistigen" gemeint. Und erst und nur in diesem Zusammenhang stellte er die Kunst in Verbindung zur Religion als bildnerischen Ausdruck des neuen Glaubens. Die christliche Religion, an der Langner und Schuster festhalten, wenn sie von deren "säkularisierten Abformung" bei Marc sprechen, erklärte der Künstler bereits in seinem ersten Aufsatz für den Almanach, dem Essay "Zwei Bilder", Anfang September 1911 als beendet³⁶⁹. Ein genaues Studium der Schriften hätte erst gar nicht "zur Sakralisierung des Tierbildes bei Franz Marc"³⁷⁰ geführt.

Seit der freien Farbanwendung konnte Marc seinem romantischen "Traum" sinnbildlichen Ausdruck verleihen. Die Wesensfarbe gab den Motiven die angestrebte raum- und seelensprengende Wirkung. Ein Tier, welches das unbeschwert Lebendige verkörpern soll, tritt in Zukunft in exzentrischem, energiebeladenen Gelb auf und sieht die Welt - notwendigerweise - blauviolett. Ein sich dem wahren Sein opferndes Tier, ein Wesen also, das höchstes sittliches Verhalten zur Schau stellt wie das Reh in dem Gemälde "Tierschicksale", erscheint in kühlem, geistigem Blau, das Spuren des trauernden Violetts enthalten darf. Die Katze als Haustier präsentiert sich in 'friedlichem Blau', die Katze als Raubtier in 'scharfem Zitronengelb'³⁷¹. Ein Muttertier leuchtet in materiellem, brutalem Rot. Das ihm beige-sellte männliche Tier zeigt sich in kühlem Blau und das Jungtier, mehr der Mutter als dem Vater zugeordnet, in dem die farblichen Gegensätze versöhnenden Gelb. Mit der wohldurchdachten Formen- und Farbensprache seines Frühwerkes hoffte Marc, den Betrachter der Wirklichkeit entreißen und ihn in die imaginäre Sphäre des naturwahren Seins versetzen zu können. Die zu Ostern 1907 vor dem Oeuvre van Goghs erhaltene Anregung - "Ein Stück einfachster Natur zu malen und dahinein allen Glauben und alle Sehnsucht hineinzumalen" - vermochte er seit Februar 1911 in die eigene Bildvorstellung umzusetzen.

In Anlehnung an Lankheit bezeichne ich die Werke, die Marc seit dem Gemälde "Die roten Pferde" bis zur Ausstellungseröffnung bei Thannhauser Anfang

³⁶⁹Siehe: Zwei Bilder, in: Marc, Schriften 1978, S. 144 u. 146.

³⁷⁰Langner nennt seinen Aufsatz im Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, Bd. 18, 1981, S. 79-98 "Symbole auf den Altären der kommenden geistigen Religion". Zur Sakralisierung des Tierbildes bei Franz Marc.

³⁷¹Nach Schmidt 1957, in: Lankheit 1976, S. 86.

Mai 1911 schuf, als die klassischen Meisterwerke. Nachdem Lankheit die im Berliner Zoologischen Garten entstandenen Tierstudien besprochen und mit der Kreidezeichnung "Elefant" als die erste Manifestation des Inbegriffs der Gattung abgeschlossen hat, fährt er fort: "Franz Marc vereinfachte die Erscheinungsform auf die Wesensform. Mit einem Minimum an Mitteln ist ein Höchstmaß an Gehalt erzielt. Und dieses zum Typus vereinfachende Sehen schließt sie Vielfalt des Lebens nicht aus, nimmt sie vielmehr in sich auf. Ja, wir dürfen sagen: Je weiter die Zurückführung der Natur auf das Wesentliche getrieben ist, um so klarer tritt die Idee der Natur in ihrer Reinheit zutage. Es ist 'das Merkwürdige, daß die strenger gehandhabten Ordnungsformen nicht als eine Vergewaltigung des freien Lebens empfunden werden, sondern aus dem Leben selbst hervorgegangen zu sein scheinen'. Diese Worte Heinrich Wölfflins über den Begriff des Klassischen dürfen auch auf die hier erreichte Stilstufe Marcs bezogen werden. 'Klassisch' ist der 'Glaube an den absoluten Wert der objektiven Formen', die Erkenntnis, daß zwar Wahrheit und Wirklichkeit nicht identisch sind, daß aber die Idee aus der Natur abstrahiert werden kann. 'Klassisch' heißt endlich 'die Einheit von Sache und Form'³⁷². Da Marcs Motive aber erst in der Verbindung von Wesensform und Wesensfarbe ihre "Idee (...) in ihrer Reinheit" präsentieren, er also erst seit dieser Kongruenz seinem romantischen Weltverständnis vollgültige Gestalt zu verleihen vermochte, bezeichne ich die Gemälde zu Beginn jener Stufe als die klassischen. Damit wird keine Wertung gegenüber den Arbeiten der noch kommenden drei Stilstufen vorgenommen. Jede Werkphase besitzt ihre eigenen Qualitäten. Der Begriff klassisch meint hier vor allem, daß Marc zum ersten Mal für seine ethischen Postulate den adäquaten künstlerischen Ausdruck gefunden hat. Der edle Gedanke tritt erstmals in Korrelat zur ästhetischen Form.

Marcs wortgewaltiges Eintreten für die avantgardistische Münchner Kunstszene hatte unmittelbar zur Bekanntschaft mit dem Galeristen Heinrich Thannhauser geführt. Auf einer undatierten Postkarte an Macke, die er in der ersten Septemberhälfte von 1910 geschrieben haben muß, heißt es: "Wie waren bereits heute, Dienstag, in München (...). Künstlervereinigung *ganz famos*", und: "Ich habe für mich bereits Ausstellungszusicherung etc. bei

³⁷²Lankheit 1976, S. 41.

Thannhauser³⁷³. Seine zweite Einzelausstellung fand im Mai im Arcopalais der Galerie Thannhauser statt. Pierre Girieud, der, wie inzwischen auch Marc, Mitglied der Neuen Künstlervereinigung war, stellte gleichzeitig in den angrenzenden Räumen eine Kollektion seiner Arbeiten aus. Marcs Exponate gingen im Anschluß auf Tournee. Für Juni übernahm sie der Barmer³⁷⁴ und für September der Mannheimer Kunstverein³⁷⁵. Im November war sie im Kunstverein Hagen und ab dem 19. Dezember im Kunstverein Münster zu sehen³⁷⁶. Die Kollektion umfaßte etwa 25 Gemälde. Es gab weder einen Katalog noch ein Faltblatt. Nach Lankheit lassen sich 23 Werke bestimmen: das Bild "Akt mit Katze", welches Marc im Frühjahr 1910 nach den Vorbildern von Matisse und van Dongen angefertigt hatte; die "Badenden Frauen", jenes Werk, in dem er Cézannes Gemälde "Badende Frauen vor einem Zelt" eigenständig weiterverarbeitet hatte; die zwei Bilder in pointillistischer Manier, "Flammender Busch" und "Springende Pferde", die den Anfang des theoretischen Farbstudiums markiert hatten, und in dessen einen er erstmals zur kompromißlosen Anwendung reiner Spektralfarben gefunden hatte; das "Aktbild auf Zinnober", das er als "die erste wirkliche Probe" auf seine "Ideen" betrachtet hatte; der "Liegende Akt in Blumen", in dem er die Form- und Farbprinzipien Gauguins erprobt hatte; die "Streitenden Pferde", ein Gemälde, welches das Rotieren dreier Pferde vor einer weiten Landschaft zeigt, von denen das mittlere den ausdrucksvollen Gestus des "Sterbenden Rehes" auf der Zeichnung von 1908 aufgreift; die "Rehe im Schnee II", die bereits an die Schwelle des freien Farbumganges herangereicht hatten; die dritte und vierte Fassung der "Weidenden Pferde", also die unmittelbar vorausgegangene Fassung des Gemäldes, in dem Marc der Durchbruch in die Welt der farblichen Freiheit gelungen war, sowie die bedeutende Leinwand selbst und die zuletzt besprochenen Gemälde, "Akte im Freien", "Hocken im Schnee", "Blaues Pferd I", "Blaues Pferd II", "Kämpfende Kühe", "Eselfries" und

³⁷³Franz Marc an August Macke, undatierte Postkarte, in: Macke/Marc 1964, S. 18; dort von Wolfgang Macke unkorrekterweise auf August 1910 datiert. Die zweite Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung fand vom 1.-14.9.1910 statt.

³⁷⁴Siehe: Lankheit 1976, S. 75. Ein Schreiben von Franz Marc an Gabriele Münter vom 23.4.1911 legt nahe, daß Alexej Jawlensky zur gleichen Zeit eine Kollektion zeigte; siehe: Lankheit 1983, Nr. 8.

³⁷⁵Siehe: Lankheit 1976, S. 77 und ders. 1983, Nr. 32. Bei dieser Station war wieder Girieuds Kollektion neben der von Marc zu sehen.

³⁷⁶Nach einem Kommentar Lankheits zu einem Brief von Franz Marc an Wassily Kandinsky, Sindelsdorf, 22.12.1911; siehe: Lankheit 1983, Nr. 61.

“Affenfries“. Der Vollständigkeit halber möchte ich noch die wenigen anderen Titel anführen, die gesichert sind, die ich aber in der Nachzeichnung von Marcs Farbentwicklung ausgelassen habe, da sie nicht an die Qualität und Bedeutung der besprochenen heranreichen: “Rote Rehe I“, “Mädchen mit Katze I“, “Spielende Wiesel“, “Holzträger“, “Hirte“ und “Kühe unter Bäumen“³⁷⁷. Marc führte der Öffentlichkeit das künstlerische Ergebnis der letzten acht Monate vor. Mehr als die Hälfte der Exponate gehörten jener Entwicklungsstufe an, auf der er für seine Vorstellungen und Ziele den adäquaten Ausdruck gefunden hatte, wenn dieser auch zuweilen das tendenzielle Experimentieren um Form und Farbe nicht ganz verbergen kann. Im Gegensatz zu der Ausstellung im Vorjahr wurde die Veranstaltung von der Presse nicht positiv aufgenommen. Am 12. Mai erschien in den Münchner Neuesten Nachrichten eine mit “-h-“ unterzeichnete Rezension. Hinter dem Kürzel verbarg sich wahrscheinlich der Kunstkritiker Maximilian K. Rohe, der im September im gleichen Blatt die zweite Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung besprochen hatte³⁷⁸. Einige Tierbilder, heißt es in der Kritik, verdienen zwar “in ihren Bewegungsmotiven (...) Anerkennung“, das meiste sei aber “zu problematisch und zu sehr auf das *épater le bourgeois* gestellt“. Marcs “Art“ habe “trotz ihrer Extravaganzen nichts Originelles und Überraschendes an sich ... Monumentales Gebaren, bis zur Kindlichkeit, ja noch weit darüber hinausgehende Naivität in der Anordnung der Dinge, höchste Primitivität der Darstellung, schmetternder Kolorismus, dies sind so ungefähr die Grundelemente dieser neuen Art Malerei.“ Der Rezensent schloß mit der Bemerkung: “Ich bin heute der Meinung geworden, man soll diese Leute sich ruhig austoben lassen und auf die unendliche Heilkraft der Zeit vertrauen, die auch hier die Spreu vom Weizen zu sondern wissen wird“³⁷⁹. Gerade jene Kompositions- und Stilprinzipien, die der Kritiker abwertete, waren es gewesen, um die der Künstler in den letzten Monaten intensiv gerungen hatte: um eine weitere Formvereinfachung und eine antinaturalistische Farbgebung der Motive zur Steigerung ihrer Wesenheit, wobei er sie rhythmisch überlegt mit pronociertem Wechsel der Ansichten und Posen anordnete, um im Zusammenspiel all dieser Momente der Darstellung eine monumentale Qualität zuzuführen. Die

³⁷⁷Lankheit 1970, Nr. 110, 118, 139-142.

³⁷⁸Dies geht aus dem Brief von Wassily Kandinsky an Franz Marc, München, 16.5.1911, hervor; siehe: Lankheit 1983, Nr. 11.

³⁷⁹Münchner Neueste Nachrichten, Nr. 223 vom 12. Mai 1911; zitiert nach: Lankheit 1976, S. 74-75.

Lokalpresse in Barmen, dem zweiten Ausstellungsort, urteilte ähnlich. Der dortige Kritiker unterstellte Marc sogar bei den Kompositionen des Esel- und Affenfrieses eine "gewiß (...) geheime boshafte Absicht". Auch diese Besprechung endete polemisch: "mit dem Zeichnerischen ist es so eine Sache, die eigentliche handwerkliche Grundlage mangelt den neuen Ideen, die sich mit prismatischen Farben nicht allein forthelfen können. Und der Stolz, ein 'Radikaler' zu sein, tut es allein auch nicht. Einstweilen will Marc nur ein Original sein, ohne daß er eins ist"³⁸⁰.

Den klassischen Meisterwerken haftet gewiß zu einem großen Teil etwas Erzwungenes und Gewolltes an. Entwicklungsgeschichtlich stellen sie aber für Marcs weiteres Oeuvre eine sehr wichtige Voraussetzung dar. Nur durch jenes intellektuelle Ringen um eine ausdrucksstarke Formen- und Farbensprache erhielt der Künstler das wohlproportionierte Form- und ausgewogene Farbgefühl, das den Werken der folgenden Stilstufen eigen ist. Die konstruktiven Meisterwerke bilden nicht nur den Höhepunkt von Marcs romantischem Frühwerk, sondern einen Höhepunkt seines Kunstschaffens überhaupt. An ihre bildnerische Qualität reichen nur noch die Gemälde der ambivalenten Phase heran. In der letzten Stilstufe, der abstrakten, die die ersten gegenstandslosen Versuche von Marc umfaßt, tritt das Gewollte und Tendenzielle noch einmal ähnlich dezidiert zum Vorschein wie in den frühen Werken der klassischen Stufe.

1.12 Die zweite Stilstufe: die konstruktive Werkphase

Zu Ostern 1911, während der letzten Vorbereitungen für die Thannhauser-Ausstellung, bekannte Marc August Macke gegenüber: "Sobald mein Speicher alle diese Bilder und Riesenschwarten ausgespien haben wird, fange ich die Malerei ganz von vorne wieder an. Es muß mir gelingen, beim Arbeiten den umgekehrten Prozess durchzusetzen als bisher, wo ich von ganz komplizierten Form- und Farbvorstellungen bei jeder Arbeit ausging und diese bei jedem Bilde langsam, mit unsäglicher Anstrengung erst reinigte, vereinfachte und ordnete. Ich will wie ein Kind anfangen, vor der Natur mit drei Farben und ein paar Linien meinen Eindruck zu geben, und dann hinzutun an Formen und Farben, wo es der Ausdruck fordert, dass also der Arbeitsprozess nur ein

³⁸⁰Barmer Zeitung, Nr. 135 vom 12. Juni 1911; zitiert nach: Lankheit 1976, S. 75.

Hinzutun, niemals ein Wegnehmen ist. Nur wir Maler wissen, wie blödsinnig schwer dies ist“³⁸¹. Die Briefpassage stellt einen weiteren Beleg für Marcs künstlerische Kopfarbeit dar und rechtfertigt indirekt zugleich die weitere Einteilung des Oeuvres in die noch kommenden drei Werkphasen. Die ambivalente und abstrakte Stilstufen werden ähnlich klar zu fassen sein wie die klassische und die nun beginnende konstruktive. Nur weil sich Marc über die “tausend Schritte, die ich zu jedem Bild brauche“³⁸², bewußt war, konnte er den bisherigen Arbeitsvorgang gezielt umkehren. In der zweiten Werkphase, die von Frühjahr 1911 bis Sommer 1912 andauerte, erreichte er die Verwesentlichung der Motive nicht mehr durch das Abstrahieren zufälliger, individueller Züge, also durch Reduktion, sondern mit Hilfe eines analytischen Sehens auf geometrische Formen und Körper wie Kreis, Dreieck, Rechteck oder Pyramide, also durch Konstruktion. Aus diesem Grund wird die zweite Stufe als die konstruktive bezeichnet und nicht wie bei Lankheit als “expressiven Kubismus“³⁸³.

Auf dem Skizzenbuchblatt “Doppelgruppe von vier Pferden“ (1911)³⁸⁴ hat Marc in anschaulicher Weise seine neue Seh- und Arbeitsweise dokumentiert. Auf der unteren Blatthälfte erkennt man, wie er mit dem Bleistift aus reinen Kreisformen vier Pferdekörper zu fassen versuchte. Ein Tier hat er dabei detaillierter skizziert. In der oberen Hälfte arbeitete er die nur flüchtig hingeworfene Komposition zu einer Zeichnung aus. Hierbei integrierte er die Pferdegruppe in eine analog gestaltete Landschaft, die von einer kreisrunden Sonne überfangen wird. Einfacher hätte Marc in der ungefähr 8,5×16,8 cm großen Zeichnung den kosmischen Einklang von Kreatur und Natur nicht zum Ausdruck bringen können. Mit Hilfe dieser geometrisch vereinfachten Darstellung, in der er auf eine Entwurfsskizze von 1908 zurückgegriffen hat³⁸⁵, gelang es ihm, das große Lenggrieser Pferdebild, das ihn seit dem Sommer 1908 beschäftigte und welches er noch in einem Brief an Maria vom 17. Ja-

³⁸¹Franz Marc an August Macke, Sindelsdorf, 12.4.1911, in: Macke/Marc 1964, S. 53.

³⁸²Franz Marc an August Macke, Sindelsdorf, 7.11.1910, in: Macke/Marc 1964, S. 21.

³⁸³Lankheit 1976, S. 77 u. 84. Ich folge aber auch Lankheits Stilbezeichnung nicht, weil das Adjektiv ‘expressiv’ auf die Mehrheit der avantgardistischen Stilrichtungen des 20. Jahrhunderts zutrifft und der Terminus ‘Kubismus’ der französischen Stilrichtung zusteht, die Georges Braque und Pablo Picasso um 1907 entwickelt haben.

³⁸⁴Lankheit 1970, Nr. 540.

³⁸⁵Lankheit 1970, Nr. 534.

nuar 1911 sein "Schmerzenskind"³⁸⁶ genannt hatte, zu einem zufriedenstellenden Ergebnis zu führen³⁸⁷. Von der geometrisch abstrahierten Zeichnung übernahm er nur die untrennbare Konfiguration der Dreiergruppe auf die nur noch 61×101 cm große Leinwand³⁸⁸. Das Pferd rechts im Hintergrund, das wie ein begleitendes Echo der Gruppe anmutet, ließ er um der formalen Konzentration willen weg. So entstand die Manifestation einer über die Wirklichkeit ins Ideale gesteigerten Pferdegruppe, die nach einer ebenso übergegenständlichen Farbe verlangte. Marc wählte für die Leiber ein intensives Dunkelblau, das er an den Mähnen und Schweifen mit Schwarz verdunkelte. Die blaue Farbe, der die Eigenschaft des Zurückweichens innewohnt, rückt die Tiere trotz ihrer starken Nahsicht in eine ungreifbare Ferne. Der grüne und gelbe Streifen zu ihren Läufen und die weißen rahmenden Wolken verleihen den mächtigen Körpern eine gewisse Leichtigkeit. Im Hintergrund rechts oben erhebt sich eine rote Bergkuppe, die in komplementäres Grün gebettet ist. Sie zaubert auf das rechte Tier ebensolche Reflexlichter. Die in Formen und Farbe verschmolzene Gruppe bildet ein brillantes Sinnzeichen ihrer Gattung, das auch Marc überzeugt hat. Schon wenige Wochen später wiederholte er die Komposition auf einer 105×181 cm großen Leinwand³⁸⁹. Die in den Jahren 1909 bis 1911 zerschnittenen Fassungen hatten stets eine Breite von über zwei Metern aufgewiesen. Wohl aus diesem Grund drängte es ihn zur Transponierung der Komposition in ein wesentlich größeres Format. Die Anordnung der Pferde behielt er bei. Die blauen Leiber modulierte er nun aber durch Beimischen von Weiß und Schwarz wesentlich plastischer, so daß der ursprüngliche Eindruck visionärer Entrücktheit verlorengeht. Zwei weiße Linien, die die Bildhöhe in Schwung und Gegenschwung durchziehen, legen sich wie eine Schlinge um die Gruppe. An die Stelle der rahmenden Wolken ist eine farbenstarke Landschaftsszenerie getreten, die den Pferden auch den Eindruck von Leichtigkeit nimmt. Ein dunkelgrüner Bodenstreifen - nun mit Blattpflanzen versehen - und ein orangegelber darüber umfassen wieder die Tiere in der unteren Hälfte. Oberhalb der Rosse erscheinen nun mehrere rote Bergkuppen, zwischen denen grüne Farbfelder intensivierend eingefügt sind. Eine mit Gelb und Weiß gestaltete Himmelszone schließt das Bild nach oben

³⁸⁶Zitiert nach: Lankheit 1976, S. 68.

³⁸⁷Drei Gemäldefassungen der etwa lebensgroß gegebenen Pferdegruppe hatte er in den Jahren 1909 bis 1911 zerschnitten; siehe: Lankheit 1970, Nr. 73, 105 u. 111.

³⁸⁸Lankheit 1970, Nr. 154.

³⁸⁹Lankheit 1970, Nr. 155.

hin ab. Qualitativ reicht die Fassung nicht an das ursprüngliche Werk heran. Der irrealer Zusammenklang von Formen und Farben, der dort die Szene in eine imaginäre Sphäre entrückt hat, kommt hier über Ansätze nicht hinaus. Daß Marc auf der ersten Ausstellung der Redaktion *Der Blaue Reiter* dennoch die zweite Fassung der Öffentlichkeit vorführte, läßt sich nur mit der Größe der Leinwand begründen³⁹⁰.

Zum Jahresanfang 1912 griff er noch einmal die Fassung „Die kleinen blauen Pferde“ auf. Der neue Malgrund überschreitet mit 66×104,5 cm nur um wenige Zentimeter das ursprüngliche Format³⁹¹. Die Konfiguration der Pferdeguppe ist wieder dieselbe. Jetzt kleidet aber die mächtigen, plastisch modulierten Körper nicht mehr das in die Bildtiefe zurückweichende Blau, sondern ein aus dem Bildraum herausdrängendes Gelb. Es hält die Tiere nah im Vordergrund. In der dritten Fassung wohnt nicht mehr den Pferden, sondern der Landschaft ein visionäres Moment inne. Lankheit bezeichnet sie als eine „Weltlandschaft“³⁹². Wie der Ausschnitt einer Weltkugel erscheint im Hintergrund ein bogenförmiges blaues Segment, in dem weiße Sennhütten mit roten Dächern in komplementärem Grün verschwommen zu erkennen sind. Zwischen den Pferden und dem Kreissegment, das trotz der scheinbar räumlichen Distanz die Gruppe zusammenfassend überhöht, sind Wolkenbänke eingeschoben. Rosafarbene kosmische Gebilde erstrahlen rechts und links der runden Scheibe, bevor der Blick des Betrachters in das unendliche Schwarz abgelenkt. Das Gemälde zieht künstlerisch mit der ersten Fassung gleich. Noch im selben Jahr übertrug Marc auch diese Darstellung in ein wesentlich größeres Format von 110×175 cm³⁹³. Wieder scheint ihm die Vergrößerung der Leinwand Schwierigkeiten bereitet zu haben. Bis 1914 übermalte er sie mehrere Male. Bernhard Koehler sen. erwarb das Bild „Die grossen gelben Pferde“ für seine Sammlung. Es gehört zu jenen sieben Gemälden, die im Februar 1945 einem Bombenangriff auf Berlin zum Opfer gefallen sind.

³⁹⁰Die anderen drei Gemälde hatten folgende Maße: „Die gelbe Kuh“ (Lankheit 1970, Nr. 152) 140×190 cm, die „Landschaft“ (Lankheit 1970, Nr. 194) 130×100,5 cm und das „Reh im Walde I“ (Lankheit 1970, Nr. 159) 129×100,5 cm. Sogar das Glasbild „Landschaft mit Tieren und Regenbogen“ (Lankheit 1970, Nr. 874), welches er außer Katalog präsentierte, weist die für diese Technik außergewöhnlichen Maße von 108×46,5 cm auf. Marc wollte vermutlich nicht hinter den Gemälden der anderen Mitstreiter, vor allem nicht hinter denen von Wassily Kandinsky und Robert Delaunay, zurückstehen.

³⁹¹Lankheit 1970, Nr. 156.

³⁹²Lankheit 1976, S. 81.

³⁹³Lankheit 1970, Nr. 237.

Etwa zur gleichen Zeit wie die Komposition "Die kleinen blauen Pferde" malte Franz Marc auch die beiden Gemälde "Der Stier" und "Die gelbe Kuh"³⁹⁴. "Der Stier" gehört zu den vier Arbeiten, die sein Kunstschaffen im Almanach repräsentieren³⁹⁵. "Die gelbe Kuh" ließ er im Katalog der ersten Ausstellung der Redaktion reproduzieren. Sie darf als sein dortiger Hauptbeitrag gelten. Das in der Programmschrift abgebildete Gemälde zeigt einen jungen Stier, der in einer Erdmulde liegt. Die Vorder- und Hinterbeine und den Kopf hat er dicht an den Körper herangezogen, der die Form eines gleichermaßen flächig wie räumlich wirkenden Dreiecks bildet. Lag den Pferdekörpern die geometrische Form des Kreises zugrunde, so dem Stier die von Dreieck und Pyramide. Während Marc das Tier von vorn gab, hielt er den landschaftlichen Umraum von oben fest. In Formen und Farben weisen Tier und Natur eine ähnlich starke Vereinfachung auf das Wesentliche auf wie die erste Fassung der blauen Pferde, nur daß jetzt die Formen stereometrisch-kantig gebrochen sind, ähnlich der früheren Komposition "Liegender Hund im Schnee". Der Stier erstrahlt in Weiß. Er versinnbildlicht dadurch nicht nur den Inbegriff seiner Gattung, sondern auch den des heiligen Stieres. Durch das Dunkelgrün der Vegetation gewinnt seine kultische Farbe an Intensität, die durch die roten Farbakzente am Auge und Hinterteil des Tieres sowie am Boden noch gesteigert wird. Die lagernde, in sich geschlossene Haltung des Tieres umgeben von den großen blockhaften Erdschollen vermittelt ein Bild der Ruhe, das zu dem Gemälde "Die gelbe Kuh" einen großen Gegensatz bildet. Theodor Däubler äußerte zu dem Kuh-Bild, daß da ein Tier "mit Kopf und Schweif lustig hinauf, durchs Bild [springt], als obs eine Sichel im Bauch versteckt hätte"³⁹⁶. Die Worte des Dichters charakterisieren sehr treffend die außergewöhnliche Form der Kuh. Schwarze Baumstämme rechts und links im Mittelgrund verlaufen diagonal zu den ausgreifenden Hinter- und Vorderbeinen des Tieres und stabilisieren seine kühne Form. Der sichelförmige Linienschwung der Kuh ist eine Reminiszenz von Marcs Auseinandersetzung mit der Jugendstilkunst. Die Landschaft dagegen, ein formal und farblich sehr differenziertes Gebilde, weist durchaus geometrische Grundstrukturen wie Dreieck und Oval auf. Sie

³⁹⁴Lankheit 1970, Nr. 150 u. 152.

³⁹⁵Bei den anderen drei Werken handelt es sich um: "Fabeltier" (1912), Holzschnitt (Lankheit 1970, Nr. 826), "Zwei Pferde" (1911/12), Tempera (Lankheit 1970, Nr. 419) und "Zwei Pferde" (1911/12), Mischtechnik (Lankheit 1970, Nr. 420).

³⁹⁶Zitiert nach: Lankheit 1976, S. 78.

besteht aus drei räumlichen Zonen. Ein unebenes Terrain mit Steinen und Pflanzen bildet den Vordergrund. Es ist zur einen Hälfte grün, zur anderen rot gestaltet und wird durch weiße und schwarze Flecken und Flächen kontrastierend belebt. Der Mittelgrund, soweit er von dem springenden Tier nicht verdeckt wird, zeigt ein mehr flächiges Gelände in überwiegend roten Tönen, des einheitlichen Klanges wegen sogar rote Kühe auf roter Weide. Im Hintergrund erscheint eine blaue Bergkette, die sich an einigen Stellen violett färbt und durch benachbartes Orange intensiviert wird. Ein rosafarbener, ins Gelb übergehender Himmel schließt die Komposition nach oben ab. In diese farbenprächtige Folie fügte der Künstler die große gelbe Kuh ein und gab der Komposition, die alle Spektralfarben ausspielt, einen ausgewogenen Gesamtklang. Wie der Stier als heiliges Tier die Farbe Weiß tragen muß, verlangt die Kuh mit ihrem unbeschwert ausgreifenden Temperament nach der Farbe, der man eine "bis zur Aufdringlichkeit" "ausstrahlende"³⁹⁷ Energie nachsagt: nach Gelb.

Zum Jahresende griff Marc in dem Gemälde "Kühe, Rot, Grün, Gelb"³⁹⁸ noch einmal das Motiv der springenden gelben Kuh auf. Der sichelförmige Linienschwung und das Moment des Auskeilens haben jedoch ihre ursprüngliche Ausdruckskraft verloren. Wie er den Wohllaut der ersten Fassung der blauen Pferde in den nachfolgenden kaum mehr zu erreichen vermochte, bleibt auch die im November oder Dezember ausgeführte Komposition hinter dem ersten Vorwurf zurück. Lankheit urteilt in ähnlichem Sinne, wenn er schreibt: "das Hauptmotiv [hat] seine beherrschende Stellung verloren: Die mächtige Bewegung des Auskeilens bleibt unklar, da die Hufe vom Bildrand überschritten werden; ein rotes Kalb und ein grüner Stier sind der orangegelben Kuh beigesellt und verhindern das freie Ausschwingen der 'Sichel' auch nach der anderen Seite"³⁹⁹. Marc wußte um den Unterschied in der künstlerischen Aussage. Das Gemälde "Die gelbe Kuh" trat im Januar 1912 im Rahmen der Blauen Reiter-Kollektion ihre Reise durch Deutschland und das europäische Ausland an. Noch 1914 vertrat sie sein Kunstschaffen in Helsinki, Trondheim

³⁹⁷Über das Geistige 1973, S. 91 u. 88.

³⁹⁸Lankheit 1970, Nr. 153. Lankheit datiert das Gemälde sowohl im Werkkatalog als auch in der Monographie auf 1912. In der 1983 erschienenen Briefedition Wassily Kandinsky - Franz Marc korrigiert er die Datierung auf "bereits Ende 1911"; siehe: Lankheit 1983, Nr. 65 (Kommentar). Da die Korrektur den Autoren der nachfolgenden Publikationen entgangen ist, wird das Bild allgemein auf 1912 datiert.

³⁹⁹Lankheit 1976, S. 80.

und Göteborg⁴⁰⁰. Das Bild "Kühe, Rot, Grün, Gelb" schickte er dagegen noch Ende Dezember zur zweiten Ausstellung der russischen Künstlervereinigung "Bubnowy Valet" ("Karo-Bube") nach Moskau, auf der es im Januar/Februar 1912 zu sehen war⁴⁰¹.

Bei den kleinen und großen Fassungen der blauen und gelben Pferde, der Komposition "Der Stier" sowie den beiden Kuh-Bildern stand das Tier oder die Tiergruppe beherrschend im Bildfeld, während die Landschaft nur als rahmender Raum in Erscheinung trat. Aber auch in dieser assistierenden Funktion fielen ihr zwei wichtige Aufgaben zu: zum einen sollten ihre Formen und Farben die Wesenheit der Tiere zu höchstem sinnbildlichen Ausdruck führen, zum anderen durch die Angleichung ihrer Formen und Farben an die dargestellten Objekte den kosmischen Einklang veranschaulichen, wie wir ihn aus zahlreichen Kompositionen der Jahre 1910 und 1911 her kennen. Die kreisrunden Körperformen der blauen und gelben Rosse setzen sich in der Landschaft fort, wobei diese ihrerseits Reflexlichter auf die Leiber der Tiere wirft. Und auch die Formen und Farben des "Stieres" und der "Gelben Kuh" waren für die formalen und farblichen Mit- und Gegenklänge der sie umgebenden Landschaftsszenerie bestimmend gewesen.

Ein Bild hat der Künstler in der zweiten Jahreshälfte 1911 gemalt, in dem der landschaftliche Raum im Vordergrund steht und dadurch das Eingebunden-sein des Tieres in die Natur so stark wie in keinem anderen Werk der Zeit zum Ausdruck kommt: das "Reh im Walde I"⁴⁰². Der Blick des Betrachters fällt auf einen Waldboden. Zur Mitte hin sich senkend füllt er bis auf einen kleinen Ausblick in das dunkle Waldesinnere die 129,5×100,5 cm große Leinwand aus. Ein abgeschlagener Baumstumpf rechts unten, ein Baumstamm rechts oben sowie seitlich hereinragende Tannenzweige deuten zeichenhaft den Nadelwald an. In die auf wenige Formen beschränkte Szenerie ordnet sich ein

⁴⁰⁰Siehe: Walden/Schreyer 1954, S. 259-260; unter "1914" geben sie als Ausstellungsorte der Blauen Reiter-Kollektion an: Helsingfors (Februar/März), Trondhjem (April/Mai) und Göteborg (Juni/Juli). Lankheit 1970, S. 298 stimmt darin überein. Karl-Heinz Meißner führt in Delaunay 1985, S. 485 ohne Quellenangabe unter "Ausstellungsserie. 1914. Der Blaue Reiter" an: "Oslo; Lund; Februar: Helsingfors; Salon Strindberg; Stockholm; Trondheim; Göteborg".

⁴⁰¹Siehe: Lankheit 1983, Nr. 62 u. 65. Auf der Ausstellung wurden auch Gemälde des Künstlerkreises um den Blauen Reiter und der "Brücke" gezeigt. Marc war durch die Freundschaft mit Kandinsky ordentliches Mitglied der Vereinigung geworden.

⁴⁰²Lankheit 1970, Nr. 159.

ebenso vereinfacht gegebener Rehkörper ein. Den Kopf auf das Fell gelegt schmiegt sich das Tier als eine ovale Form dem Boden an. Es ist so vollkommen in den Umraum integriert, daß die Differenzierung von Kreatur und Natur aufgehoben zu sein scheint. Zu der Vereinheitlichung tragen besonders die Farben bei. Große rote und grüne Flächen schaffen ein ausgewogenes Kompositionsgerüst. Dem grünschwarzen Waldesdunkel oben korrespondiert der dunkelgrüne Baumstumpf rechts unten. Dem violettfarbenen Baumstamm rechts oben antwortet das ockergelbe Reh links unten, das von dem gleichen Violett noch einmal umschlossen ist. Die weiße Schnittfläche des Stumpfes rechts unten stört nicht die poetische Harmonie des Waldes. Ihr Kontrast bringt das Rot und Grün des Bodens erst zum Leuchten. Das Gemälde gehörte zu den vier Bildern⁴⁰³, die Marc für das Debüt der Redaktion im Dezember 1911 auswählte. Neben dem Gemälde "Die gelbe Kuh" verblieb nur noch das "Reh im Walde I" bis 1914 in der Kollektion der Wanderausstellung des Blauen Reiters. Die beiden anderen Werke, "Die grossen blauen Pferde" und "Landschaft", tauschte Marc im Herbst 1912, als die Kollektion für den Ausstellungsturnus 1913 und 1914 "neu formiert"⁴⁰⁴ wurde, gegen die Kompositionen "Bild mit Pferd" (1912) und "Schafe" (1912)⁴⁰⁵ aus. "Die grossen blauen Pferde" hatte in der Zwischenzeit Curt Glaser erworben⁴⁰⁶. Das Gemälde "Landschaft" gefiel Marc schon seit der ersten Station der Tournee im Kölner Gereonsklub (15.1.-31.1.1912) nicht mehr⁴⁰⁷. Für Berlin (12.3.-10.4.), Bremen (15.4.-15.5.), Hagen (Juli), Frankfurt am Main (28.8. bis Mitte September) und Hamburg (Ende September bis Mitte Oktober) verblieb es noch in der Kollektion. Als der Künstler Ende Oktober oder Anfang November die Leinwand nach Sindelsdorf zurückerhielt, übermalte er sie noch im November. In seiner neuen Gestalt schmückt das Bild heute eine

⁴⁰³Neben den vier Gemälden zeigte Marc noch außer Katalog das Hinterglasbild "Landschaft mit Tieren und Regenbogen" (1911) (Lankheit 1970, Nr. 874).

⁴⁰⁴Unveröffentlichte Postkarte von Franz Marc an Paul Klee, Bonn, 11.10.1912; Nachlass-Sammlung F. Klee, Bern.

⁴⁰⁵Lankheit 1970, Nr. 165 u. 167. Beide Gemälde gehörten zu den vier vom Kunstvorstand der Internationalen Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Cöln 1912 ausjuriierten Arbeiten Marcs und waren vom 16. Juni bis Ende Juli 1912 unter dem Veranstaltungstitel Zurückgestellte Bilder des Sonderbundes Cöln in Waldens Berliner "Sturm"-Galerie zu sehen.

⁴⁰⁶Siehe: Lankheit 1983, Nr. 128.

⁴⁰⁷Siehe den Brief von Franz Marc an Wassily Kandinsky, Sindelsdorf, 1.3.1912, in: Lankheit 1983, Nr. 97.

Wand des Museums of Art in San Francisco. Der ursprüngliche Zustand ist in einer Schwarz-Weiß-Photographie von Gabriele Münter, die den dritten Ausstellungsraum der ersten Ausstellung der Redaktion zeigt, überliefert⁴⁰⁸. Darauf ist links der Gemälde von Delaunay, Epstein und Campendonk bis auf einen schmalen Streifen das Werk in seiner ersten Fassung zu sehen.

Auch die Komposition "Reh im Walde I" faßte Marc 1912 noch ein weiteres Mal. Die Leinwand mißt nur noch 110,5×80,5 cm, wodurch das Bild ein gestreckteres Format erhält. Die Formen des Waldbodens sind jetzt kantiger gebrochen und die Farbfelder vermehrt mit Schwarz getrübt. Nach Art der Japaner zog Marc im Vordergrund einen Baumstamm diagonal durch das Bild. Der Kunstgriff, den auch van Gogh bei einigen seiner Kompositionen angewandt hat, verstärkt den Eindruck der Tiefenräumlichkeit. Die zweite Fassung fertigte er aber nicht für Bernhard Koehler sen. an, wie Lankheit schreibt⁴⁰⁹. Der Berliner Mäzen erwarb sie nur zu einem späteren Zeitpunkt. Marc stellte sie gemeinsam mit dem Gemälde "Mädchen mit Katze II"⁴¹⁰ vom 7. bis 31. Juli 1912 auf der zweiten Ausstellung des Modernen Bundes im Kunsthaus Zürich aus und bot sie, wie aus dem Katalog ersichtlich ist, dem Publikum für 600 Schweizer Franken zum Verkauf an⁴¹¹. Im August übernahm der Frankfurter Kunstsalon Schames die Züricher Kollektion. Als Marc einen Monat später in den gleichen Räumen nahe der Oper seine dritte Einzelausstellung veranstaltete, fügte er die beiden Bilder in die etwa 18 Gemälde umfassende Schau ein⁴¹².

Nach der ersten Blauen Reiter-Ausstellung begann Marc im neuen Jahr 1912, die Formen seiner Bilder wesentlich stärker als bisher stereometrisch-kantig zu brechen. In verschiedenen Reh-Zeichnungen der Jahre 1907 und 1908, in der Bronzeplastik "Panther" von 1908 und in einigen Gemälden des Jahres 1909, wie die "Grosse Steinstudie" oder die "Rehe in der Dämmerung", konnte man bereits erste Tendenzen zu der kubischen Ausdruckssprache beobachten. Seit der Komposition "Liegender Hund im Schnee" zum Jahresanfang 1911 wandte er sie wiederholt bei Werken der klassischen und der konstruktivistischen Kunst an.

⁴⁰⁸Siehe: Delaunay 1985, S. 217, Abb. 8.

⁴⁰⁹Lankheit 1976, S. 86.

⁴¹⁰Lankheit 1970, Nr. 119.

⁴¹¹Siehe: von Tavel 1970, S. 108 u. 110.

⁴¹²"Reh im Walde II" bewahrt heute die Städtische Galerie im Lenbachhaus in München auf und "Reh im Walde I" befindet sich im Nachlaß Marc in München.

tiven Phase an, wie "Der Hirte", die "Kämpfenden Kühe" oder auch "Der Stier" zu erkennen geben. Seit Jahresanfang 1912 tritt uns aber die stereometrisch gebrochene Gestaltungsweise in einer neuen Intensität entgegen. Die zwei Gemälde "Tiger" und "Bild mit Pferd"⁴¹³, die im März und April entstanden, sind Hauptbeispiele dieser Periode. In der 110×101,5 cm großen Leinwand "Tiger" fand die Skulptur des "Panthers" unmittelbar Eingang. Wie in der Plastik steigt der Körper des Tieres von links unten nach rechts oben an und wendet wie dort den Kopf in kühnem, räumlichem Schwung zurück. Die Körperformen des Tigers gab Marc scharfkantig, zum großen Teil spitzwinklig wieder. Die kristalline Figuration unterstreicht die gefährlichen Eigenschaften des Raubtieres: das Lauernde, Sprungbereite und Aggressive. Allein die formalen Mittel versinnbildlichen hier bereits den Inbegriff der Gattung, zu denen nun noch die Farbe hinzutritt. Das grelle Gelb, das in den Schattenzonen mit Schwarz gebrochen ist, vervollkommnet den gefährlichen Anblick des Tigers. Die rahmenden Formen dagegen verkörpern weniger formal als farblich den Lebensraum des Tieres. Große, ebenfalls kubisch-kantig gebrochene Flächen in komplementärem Grün und Rot rechts unten und links oben werden von dem Farbenpaar Violett und Orange rechts oben bereichert, auf welches das Blau links unten komplementär antwortet. Dieses Farbenkonglomerat assoziiert die Vorstellung des Schwülen, Feuchten und Tropischen. Wieder ist der Umraum nur begleitendes Element zur Steigerung der Wesenheit des dargestellten Objekts sowie der Versinnbildlichung der ursprünglichen Lebenseinheit.

In der nachfolgenden Komposition "Bild mit Pferd" nahm Marc der kantig gebrochenen Formensprache durch ihre Erweiterung um kreisförmige Elemente die verletzende Härte. Die Formen, die in den reinen Farben des Spektrums sowie in Schwarz und Weiß gegeben sind, erscheinen wie durch ein Kaleidoskop gesehen. Aus dem formalen und farblichen Mit- und Gegeneinander löst sich die Gestalt eines springenden Pferdes heraus. Das Gemälde brilliert in der bildnerisch harmonischen Zusammenstellung, die das Auge unentwegt zum Schauen reizt. Marc wählte das Werk im Oktober 1912 für die Blaue Reiter-Kollektion des Ausstellungsturnus' 1913 und 1914 aus. Bis 1914 repräsentierte es seine Malerei in Deutschland und Europa. Walden zeigte es

⁴¹³Lankheit 1970, Nr. 164 u. 165. Im Werkkatalog gibt Lankheit noch März 1912 als Zeitpunkt der Vollendung an; in der 1976 erschienenen Monographie korrigiert er diesen auf April 1912 (ebd., S. 84).

im Todesjahr des Künstlers auf der Ausstellung "Expressionisten. Kubisten" in Den Haag (17.3.-16.4.)⁴¹⁴, in der 43. Sturm-Veranstaltung "Expressionisten. Futuristen. Kubisten" in Berlin (Juli)⁴¹⁵ sowie auf der ebenfalls vom Sturm in Berlin veranstalteten Franz Marc-Gedächtnis-Ausstellung⁴¹⁶. Heute bewahrt das Bild das Franz Marc-Museum in Kochel am See.

In den Gemälden der folgenden Wochen - wie "Der weisse Hund", jenes Werk, in dem Marc das Sehnsuchtsmotiv der "Iphigenie" von Amseln Feuerbach vielleicht nur mittelbar über das Oeuvre des Vaters aufgegriffen hat; "Der Wasserfall"⁴¹⁷, ein Bild, das an Figurenkompositionen von Wladimir Bechtejff⁴¹⁸ und Erma Barrera-Bossi⁴¹⁹ erinnert; "Der Traum"⁴²⁰, ein Werk, das Kandinsky 1912 oder 1913 im Tausch gegen sein Gemälde "Reiter" von dem Freund erhalten hat und in dessen zwei blauen Pferden rechts der sitzenden, in Meditation versunkenen Frauengestalt "vielleicht (...) das Erlebnis des 'Blauen Reiters' in allegorischer Umschreibung einen orphischen Niederschlag gefunden"⁴²¹ hat; die "Rote Frau"⁴²², ein Gemälde, das in der tätowierten südländischen Schönheit und ihrer Gebärde des Trinkens, in der ornamental geschwungenen Linienführung, den dekorativen Farbenwerten und der exotischen Pflanzenwelt noch einmal an die Südsee-Bilder von Paul Gauguin erinnert; "Zwei Katzen, Blau und Gelb"⁴²³, jene Komposition, in der Georg Schmidt das 'friedliche Blau' der Hauskatze und 'scharfe Zitronengelb' der Raubkatze zu entdecken glaubte - kommt es zu einem harmonischen Ausgleich zwischen weich geschwungenen und kantig-hart gebrochenen Formen.

⁴¹⁴Siehe: Gordon 1974, Bd. 1, S. 107 u. Bd. II, S. 890, Nr. 49.

⁴¹⁵Siehe: Gordon 1974, Bd. I, S. 107 u. Bd. II, S. 892, Nr. 49.

⁴¹⁶Siehe: Gordon 1974, Bd. I, S. 107 u. Bd. II, S. 893-894, Nr. 8.

⁴¹⁷Lankheit 1970, Nr. 171.

⁴¹⁸Z. B. an das Gemälde "Hesperiden", das im September 1910 auf der zweiten Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung München ausgestellt und im Katalog abgebildet war oder auch an das Gemälde "Bacchanal", das im Dezember 1911 auf der dritten Ausstellung der Vereinigung zu sehen und ebenfalls im Katalog abgebildet war; siehe: Gollek 1982, S. 396 u. 397, Abb. 1 und S. 401 u. 402, Abb. 5.

⁴¹⁹Z. B. an das Gemälde "Unter den Palmen", das im Dezember 1911 auf der dritten Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung ausgestellt und im Katalog abgebildet war; siehe: Gollek 1982, S. 401 u. 402, Abb. 2.

⁴²⁰Lankheit 1970, Nr. 172.

⁴²¹Lankheit 1976, S. 84.

⁴²²Lankheit 1970, Nr. 174.

⁴²³Lankheit 1970, Nr. 182.

Nur in dem Gemälde "Rote Rehe II"⁴²⁴ führt uns Marc noch einmal die Lebenseinheit von Kreatur und Natur in ausschließlich weich geschwungenen Formen vor. Tiere und Landschaft sind formal und farblich in vollkommener Weise analogisiert. Die Halslinie des vorderen Rehs geht nahtlos in die Rückenlinie des hinteren über und wird in parallelem Gleichklang von der Hügelkuppe überfangen. Das Weiß an Hals- und Bauchlinien der Tiere findet ein Echo in den Wolken. Das Rot der Körper, das in komplementäres Grün-Blau eingebettet ist, ergießt sich wie ein Fluß in die Form eines Weges. Ähnlich dem "Reh im Walde" entsteht auch hier mit wenigen Formen und Farben das Sinnbild eines zeitlosen kosmischen Einklanges. Der Vergleich der "Roten Rehe II" mit der in den gleichen Wochen entstandenen Komposition "Rote Frau" verdeutlicht wie kein anderes Gemäldepaar, daß Marc zwischen dem Menschen in paradiesischer Nacktheit und dem sündenfreien Tier inhaltlich keine Differenzierung machte.

1.13 Zur Rezitation gelungener Figuren

Am Ende der Besprechung von Marcs Frühwerk wird noch versucht, eine Erklärung für die werkimmanente Rezitation gelungener Figuren zu geben. Als Sohn eines Malers hatte er eine große künstlerische Begabung geerbt. Die Genialität eines Kandinsky oder Picasso blieb ihm aber verwehrt. Den fehlenden Funken an künstlerischer Intuition versuchte er, durch ein unermüdliches Arbeiten an der Vervollkommnung der formalen und farblichen Ausdrucksmittel wettzumachen.

Einen anschaulichen Einblick in das Ringen um eine bildnerisch vollendete Darstellungsweise geben besonders jene Gemälde-Reihen, die Marc seit 1907 zu verschiedenen Bildvorwürfen anfertigte. Eine solche Reihe stellen zum Beispiel die verschiedenen Fassungen der "Hocken" dar. 1907 wählte er eine einzelne als Motiv und gab sie in der Art van Goghs wieder. Zwei Jahre später reihte er sie vervielfacht in impressionistischer Manier entlang eines Weges auf⁴²⁵. 1910 begrenzte er die Anzahl auf drei Farben und nahm bereits die Oberflächenstruktur zugunsten einer intensiveren Farbwirkung

⁴²⁴Lankheit 1970, Nr. 175.

⁴²⁵Lankheit 1970, Nr. 61 u. 88.

zurück⁴²⁶. In dieser Dreizahl gelang es ihm dann im Frühjahr 1911, durch die Transponierung des Motivs in Wesensform und Wesensfarbe dem Vorwurf monumentale Qualität zuzuführen⁴²⁷. 1912 griff er in der Komposition "Alpenszene"⁴²⁸ das Thema noch ein letztes Mal auf. Das Werk steht nun außerhalb der Reihe des künstlerischen Experimentierens um die sinnbildliche Form. Spielerisch leicht übersetzte Marc darin den klassisch gestalteten Vorwurf in die neue konstruktive Darstellungsart. Eine andere Reihe bilden die Katzenstudien, die er seit 1908 malte und die mit dem konstruktiven Werk "Zwei Katzen, Blau und Gelb" 1912 ihren Abschluß fand⁴²⁹, oder die Reh-Kompositionen der Jahre 1909 und 1911, in denen er die Tiere nach dem Kompositionsprinzip des Jugendstils in Schwung und Gegenschwung anordnete, wobei das vordere Tier den Kopf äsend senkt, während das hintere den seinen sichernd zurückwendet⁴³⁰, oder die verschiedenen Fassungen von seinem Hund Russi⁴³¹.

Dieses langwierige, mühevoll Ringen um einen bildnerisch vollendeten Ausdruck bildet meines Erachtens den Hauptgrund für die Rezipitation gelungener Figuren. Wenn Marc in diesen Jahren ein geeignetes Sinnbild gelang, war er nicht mehr bereit, es wieder aufzugeben. Als "fest geprägte Formel" speicherte er es in seinem bildnerischen Repertoire, um es zu gegebener Zeit wiederzuverwenden. Die Zeichnung "Reh mit aufgerecktem Hals" von 1908 ist ein solches Zeichen. Fünf Jahre später griff er die Tiergestalt in der größten Leinwand, den "Tierschicksalen", wieder auf. Mit beiden Tieren der Lithographie "Pferde in der Sonne" glückten ihm ausdrucksstarke Chiffren. Seit 1910 kehren sie in den verschiedenen Fassungen der "Weidenden Pferde", der kleinen und großen blauen und gelben Pferde und in anderen Kompositionen wieder. Der 1908 entstandene "Panther", ein wahrhaft königlicher Repräsentant der Spezies, erhielt 1912 in dem Gemälde "Tiger" seine farbige Gestalt. Und auch das einzigartige Motiv der auskeilenden "Gelben Kuh", das erst 1911 entstand, verarbeitete er noch im selben Jahr in der Komposi-

⁴²⁶Lankheit 1970, Nr. 108. Der flächige Auftrag leuchtender Farben erinnert an das Gemälde "Akt mit Katze" und macht eine Datierung in das Frühjahr 1910 sehr wahrscheinlich.

⁴²⁷Lankheit 1970, Nr. 135.

⁴²⁸Lankheit 1970, Nr. 184.

⁴²⁹Lankheit 1970, Nr. 102-104, 106, 146, 147 u. 182.

⁴³⁰Lankheit 1970, Nr. 94, 96 u. 134.

⁴³¹Lankheit 1970, Nr. 75-77, 79 u. 133.

tion "Kühe, Rot, Grün, Gelb".

Vereinzelt wiederholte Marc nicht nur eine Tierformel, sondern die gesamte Komposition. Das berühmteste Beispiel hierfür stellen die vier Fassungen der blauen und gelben Pferde dar. Ausgangspunkt war das "Grosse Pferdebild Lenggries I"⁴³² aus dem Sommer 1908 gewesen, welches eine etwa lebensgroße Gruppe von vier Tieren zeigte. Die Leinwand sowie zwei nachfolgende Fassungen hatte er in den Jahren 1909 bis 1911 aus Unzufriedenheit über die erbrachte Leistung zerschnitten, als ihm endlich im Sommer 1911 in einer vierten, sehr verkleinerten Fassung, eben dem Gemälde "Die kleinen blauen Pferde", der Vorwurf glückte. Kurz hintereinander faßte er diesen noch dreimal auf einer neuen Leinwand⁴³³.

Das mehrjährige, unermüdliche und sehr bewußte Experimentieren, Korrigieren, Verwerfen, Wiederaufgreifen und Feilen an den bildnerischen Gestaltungsmitteln und -weisen - jene "tausend Schritte", von denen er selbst in einem Brief an August Macke gesprochen hatte - gaben ihm seit 1910/11 ein sehr sicheres Gespür für eine wohlproportionierte Formen- und ausgewogene Farbensprache. Die hohe bildkünstlerische Sensibilität verbunden mit der werkimmanenten Rezitation gelungener Sinnzeichen bilden aber nur einen Grund für die bildnerische Überzeugungskraft der romantischen Meisterwerke. Das zweite ebenso wichtige Moment ist, daß die Bilder Verkörperungen der innerlich gewachsenen Weltanschauung darstellen. Erst und nur in der Symbiose von innerster romantisch-pantheistischer Überzeugung und sicherster Beherrschung der gestalterischen Mittel vermochte Marc Werke wie "Die kleinen blauen Pferde", "Der Stier", "Die gelbe Kuh" oder das "Reh im Walde I" erstehen lassen. In dieser Kongruenz liegt das Geheimnis der ausdrucksstarken Wirkung der Kompositionen. Ein anonymen Kritiker hat ihr im Sommer 1912 anschaulichen Ausdruck verliehen, als er schrieb: "Seine Bilder besitzen die große Ruhe eines in sich beschlossenen Seins, (...) eine wundervolle, wie von innerem Feuer durchleuchtete Harmonie ganz reiner Farben und eine sicherste Beherrschung der Form, die mit ein paar Abschattierungen und Flächenkontrastierungen das ganze Muskelspiel eines Körpers zur Erscheinung bringt. Marc bildet seine Objekte aus so sicherem Lebensgefühl heraus, daß er es wagen darf, selbstherrlich seine Tiere seinen Far-

⁴³²Lankheit 1970, Nr. 73.

⁴³³Lankheit 1970, Nr. 154-156 u. 237. Auch die Kompositionen "Mädchen mit Katze I" und "Reh im Walde I" von 1911 wiederholte er 1912 noch ein weiteres Mal in konstruktiv strenger gefaßter Form; Lankheit 1970, Nr. 118 u. 119 sowie Nr. 159 u. 160.

benphantasien einzuordnen und dabei doch, oder gerade dadurch, die innere organische Einheit seines Werkes zu wahren“⁴³⁴.

Den Gemälden der ambivalenten Werkphase wohnt eine ähnlich starke bildnerische und inhaltliche Aussage- und Überzeugungskraft inne. Marcs romantische Anschauungen wirken darin neben den neuen, ins Bild drängenden geistig-metaphysischen Wahrheiten weiter und verbinden sich mit diesen in einer neuartigen Formen- und Farbenvielfalt gestalterisch sicherster Prägung zu einzigartigen Kompositionen. Gemälde wie “Die ersten Tiere“, “Der Turm der blauen Pferde“, “Tierschicksale“ oder “Stallungen“⁴³⁵ haben ihre starke Wirkung der Formdurchdringung von gegenständlichen und abstrakten Elementen aufgrund einer inhaltlichen Überlagerung von romantischen und geistig-metaphysischen Wertvorstellungen zu verdanken.

Die wenigen Versuche der abstrakten Stilstufe dagegen lassen diese künstlerische und inhaltliche Überzeugungskraft missen. Mit rationaler Willensstärke hat Marc darin die Materie - die Grundbedingung eines romantischen Weltbildes - abgestoßen. Nichts erinnert mehr in den Kompositionen an seine ursprüngliche Anschauung von der kosmischen Ein- und Ganzheit. Die Entwicklung einer abstrakten Bildsprache als notwendiges Äquivalent der gewandelten, nun auf geistig-metaphysische Wahrheiten gerichteten Weltsicht hat ihm große Schwierigkeiten bereitet, die - hierin den klassischen Werken verwandt - in einem sehr experimentellen, tendenziellen und bildnerisch unsicheren Charakter Ausdruck fanden.

1.14 Die Schriften als Quelle der romantischen Weltanschauung

Durch die Schriften von Franz Marc besitzen wir eine authentische Quelle für seine frühe romantische Weltanschauung.

Reinhard Piper war durch die Ausstellung bei Franz Joseph Brakl im Februar 1910 auf das Werk des Malers aufmerksam geworden. Der Kenner und Sammler moderner Graphik kaufte auf der Veranstaltung die Lithographie “Pferde in der Sonne“. In seiner Erinnerung schreibt er: “Die Verkäufe waren so gering, daß auch der kleinste dem Künstler auffallen mußte. Er besuchte

⁴³⁴Kunst für Alle, 27. Jg, 1911-12, S. 434.

⁴³⁵Lankheit 1970, Nr. 207, 210, 209 u. 221.

mich daraufhin im Verlag, schlank und schwarzhaarig. Er kam noch gerade recht, daß ich auf der vorletzten Seite meines Buchs eine seiner Plastiken, eine Pferdegruppe in Bronze, abbilden konnte⁴³⁶. Der Verleger wollte zu der Reproduktion "Zwei Pferde" in der Edition "Das Tier in der Kunst" einige erläuternde Worte bringen. Deswegen forderte er Marc auf, ihm das "Charakteristische" von seiner "künstlerischen Thätigkeit" zu umreißen. In einem Brief vom 20. April legte ihm der Künstler die Absichten seines Schaffens dar. "Meine Ziele liegen nicht in der Linie besonderer Tiermalerei. Ich suche einen guten, reinen und lichten Stil, in dem wenigstens ein Teil dessen, was wir moderne Maler zu sagen haben werden, restlos aufgehn kann", begann er die Ausführungen. "Und das wäre vielleicht ein Empfinden für den organischen *Rhythmus* [sic!] aller Dinge", fuhr er fort, "ein pantheistisches Sich hinein fühlen in das Zittern und Rinnen des Blutes in der Natur, in den Bäumen, in den Tieren, in der Luft ...; das zum 'Bilde' zu machen, mit neuen Bewegungen u. mit Farben, die unseres alten Staffeleibildes spotten. In Frankreich schult man sich seit mehr als einem halben Jahrhundert auf dieses Thema. Von Delacroix u. Millet über Degas, Cezanne zu van Gogh u. den Pointillisten führt ein gerader Weg; und die jüngsten Franzosen sind in einem wunderbaren Wettlauf nach diesem Ziel begriffen. Nur gehen sie, sonderbarerweise, dem natürlichsten Vorwurf für diese Kunst, sorgfältig aus dem Wege: dem *Tierbild*. Ich sehe kein glücklicheres Mittel zur 'Animalisierung der Kunst', wie ich es nennen möchte⁴³⁷, als das Tierbild. Darum greife ich danach. Was wir anstreben, könnte man eine Animalisierung des Kunstempfindens nennen; bei einem van Gogh oder einem Signac ist alles animalisch geworden, die Luft, selbst der Kahn, der auf dem Wasser ruht, und vor allem die Malerei selbst: Diese Bilder haben gar keine Ähnlichkeit mehr mit dem, was man früher 'Bilder' nannte." Diese Absichten hatten ihn schon im Dezember 1908 bei der Ausführung der Bronze geleitet. So beendete er die Darlegung mit den Worten: "Meine Plastik ist ein tastender Versuch nach der selben Richtung. Das Kreisen des Blutes in den beiden Pferdekörpern, ausgedrückt durch die mannigfachen Parallelismen und Schwingungen in den Linien. Der Beschauer sollte gar nicht nach dem 'Pferdetyp' fragen können, sondern das innerliche, zitternde Tierleben herausfühlen. Ich habe absichtlich getrach-

⁴³⁶ Reinhard Piper, Mein Leben als Verleger. Vormittag - Nachmittag, München 1964, S. 294-299; wiederabgedruckt in und zitiert nach: Lankheit 1989, S. 37-38.

⁴³⁷ Ergänzung vom Verf. nach: Marc, Schriften 1978, S. 98.

tet, den Pferden jedes besondere Rassenzeichen zu nehmen. Daher z. B. das Gewaltsame der Gliedmaßen, das gewissermaßen unpferdehaft ist⁴³⁸. Piper beschloß, die Erläuterungen nicht zu einem eigenen Text zu verarbeiten, sondern sie in sprachlich redigierter Form in die Publikation aufzunehmen⁴³⁹. Die nur für den Verleger gedachten Ausführungen wurden so zu Marcs erster öffentlicher Stellungnahme zu seinem künstlerischen Frühwerk. Die Schrift widerlegt das Klischee vom Tiermaler. Marc griff nur zu diesem Vorwurf, weil er mit ihm wesentliche Aspekte seines romantischen Weltverständnisses anschaulich verkörpern zu können glaubte. Die im April 1910 notierten Gedanken konzentrieren sich noch ganz auf das Erfassen des inneren wahren Seins der Objekte. Durch ein pantheistisches Versenken in sie meinte er ihr inneres Leben erfühlen und in der künstlerischen Wiedergabe hiervon mit avantgardistischen Formen und Farben dem Betrachter das gleiche Erlebnis vermitteln zu können. Die bildnerisch suggestive Darstellung der Seele Natur verstand Marc unter der „*Animalisierung* der Kunst“ und „des Kunstempfindens“. Der oft zitierte Terminus entsprang seinem romantisch-pantheistischen „Lebensgefühl“⁴⁴⁰ und steht nicht in Zusammenhang mit der Philosophie von Friedrich Nietzsche⁴⁴¹.

Das Einfühlen in das Objekt bleibt in dieser Schrift noch objektimmanent. Marc wandte sein Gefühl von dessen Innenleben noch nicht nach außen, um auch dessen „Bilderkreis“ zu erahnen. Der Aspekt der Innenschau, der den Blick des pantheistischen Einfühlens nach außen meint und erst den ‚objektiven Perspektivismus‘ vervollkommnet, stand im Mittelpunkt eines um die Jahreswende 1911/12 geschriebenen Essays. Es handelt sich um die Aufzeichnungen auf Blättern in Quart ohne Titel über das Tierbild und über „Das Grotteske“. Marc begann die Niederschrift mit den berühmten Sätzen: „Gibt es für Künstler eine geheimnisvollere Idee als die, wie sich wohl die Natur in dem Auge eines Tieres spiegelt? Wie sieht ein Pferd die Welt oder ein Adler, ein Reh oder ein Hund? Wie armselig, seelenlos ist unsre Konvention, Tiere in eine Landschaft zu setzen, die unsren Augen zugehört statt

⁴³⁸Franz Marc an Reinhard Piper, Sindelsdorf, 20.4.1910, in: Buerger-Goodwin/Göbel 1979, S. 120-121.

⁴³⁹Über das Tier in der Kunst, in: Marc, Schriften 1978, S. 98 gibt die ursprüngliche und die redigierte Fassung wieder.

⁴⁴⁰Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 12.4.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 64 u. auch S. 65.

⁴⁴¹Pese 1989, S. 61 führt den Gedanken auf Friedrich Nietzsche zurück.

uns in die Seele des Tieres zu versenken, um dessen Bilderkreis zu erraten.“ An späterer Stelle fuhr er fort: “Was hat das Reh mit dem Weltbild zu thun, das wir sehen? Hat es irgendwelchen vernünftigen oder gar künstlerischen Sinn, das Reh zu malen, wie es unsrer Netzhaut erscheint oder in kubistischer Form, weil wir die Welt kubistisch fühlen? Wer sagt mir, daß das Reh die Welt kubistisch fühlt; es fühlt sie als ‘Reh’, die Landschaft muß also ‘Reh’ sein. Das ist ihr Prädikat. (...) Ich kann ein Bild malen: das Reh. Pisanello hat solche gemalt. Ich kann aber auch ein Bild malen wollen: ‘das Reh fühlt’. Wie unendlich feinere Sinne muß ein Maler haben, das zu malen! (...) Das *Prädikat*“⁴⁴². Marc verlangte vom Künstler die Wiedergabe des Innenlebens und der Innenschau des dargestellten Objekts, denen er selbst in Gemälden wie “Pferd in Landschaft“, “Die roten Pferde“, “Blaues Pferd II“ oder “Rehe im Schnee II“ Ausdruck zu verleihen versucht hatte. In den genannten Kompositionen reduzierte er nicht nur das Tier auf dessen wesenhaftes, naturwahres Sein, sondern die Landschaft nimmt auch die animalischen Formen, Farben und Stofflichkeit an. Der Umraum erscheint quasi aus dem Gesichtskreis des Tieres gesehen. Gegen Ende der Aufzeichnung gestand sich Marc aber die Unmöglichkeit seiner Forderung ein. Wir lesen: “das Prädikat des Lebendigen zu geben bleibt ungelöstes Problem. Wer vermag das Sein des Hundes zu malen“⁴⁴³. Und dieses Eingeständnis hatte sich - ihm unbewußt - bereits in den eigenen Kompositionen manifestiert. Aufgrund der Unmöglichkeit, den subjektiven Stand- und Blickpunkt durch den objektiven zu ersetzen, war es in den Gemälden zur Anthropomorphisierung des Tieres gekommen. Nicht Einfühlung und Innenschau hatte Marc praktiziert, sondern dem Tier die eigene romantisch-pantheistische Weltanschauung aufoktroiert. Die Tiersymbole verkehren Marcs Absicht in ihr Gegenteil. Sie sind vollkommene Emanationen seines subjektiven Wahrheits- und Weltverständnisses.

Die zwei Schriften legen Zeugnis von Marcs romantischer Weltsicht ab. Die erste Aufzeichnung, die Lankheit in Analogie zu Pipers Publikation mit “Über das Tier in der Kunst“ überschrieben hat - ein Titel, der dem Inhalt des Textes keineswegs gerecht wird -, verfaßte er vor der Bekanntschaft mit Wassily Kandinsky. Der zweite Essay entstand frühestens in der zweiten Dezem-

⁴⁴²Aufzeichnungen auf Blättern in Quart ohne Titel über das Tierbild und über ‘Das Groteske’, Winter 1911/12, in: Marc, Schriften 1978, S. 99-100.

⁴⁴³Ebd., S. 100.

berhälfte 1911, sehr wahrscheinlich aber erst nach Mitte Februar 1912⁴⁴⁴. Diesen schrieb er also schon während seiner Freundschaft mit Kandinsky, und wie wir im weiteren sehen werden, auch nach Essays, in denen er sich bereits ausschließlich über das Werden der 'geistigen' Epoche geäußert hatte⁴⁴⁵.

Die nun folgende Untersuchung der Beziehung von Franz Marc zu Wassily Kandinsky wird zeigen, daß Marc zwar schon unmittelbar nach der persönlichen Bekanntschaft mit dem Russen, dessen spirituelle Welt- und Kunstansichten in die eigenen Anschauungen zu übernehmen begann, daß aber die Assimilierung von dessen Gedankenwelt letztendlich ein langwieriger, intellektueller Prozeß darstellte, der erst im Krieg in einer sehr individuellen Rezeption einen Abschluß fand. Das denkerische Moment, das schon in anschaulicher Weise Marcs Form- und besonders seine Farbfindung bestimmt hat, erfuhr in den Jahren des weltanschaulichen Wandels eine neue Intensität; denn es galt, innerlich gereifte Anschauungen durch nur rational bejahte zu verdrängen und zu ersetzen. Marcs romantisches Weltverständnis wirkte in den ersten Jahren der Freundschaft mit Kandinsky noch sichtbar weiter, wobei aber in zunehmend stärkerem Maße geistig-metaphysische Ansichten hineinzudrängen begannen. Seit 1911 kann man in seinem Weltbild eine Gleichzeitigkeit romantischer und geistig-metaphysischer Vorstellungen

⁴⁴⁴In der Aufzeichnung fällt der Name von Robert Delaunay. Kandinsky und Marc hörten erstmals Anfang Oktober 1911 durch Elisabeth Epstein von dem französischen Maler. Um den 9. Oktober erhielt Kandinsky eine Photographie von dessen Gemälde "La Tour" zugesandt, das er im Almanach zu reproduzieren beabsichtigte und Marc in den kommenden Tagen zukommen ließ. Die Redakteure waren im Oktober und November ausschließlich mit Vorbereitungen für den Almanach beschäftigt und seit dem 4. Dezember organisierten sie in großer Eile die erste Ausstellung Der Blaue Reiter als Gegendemonstration zur dritten Veranstaltung der Neuen Künstlervereinigung. Am 18. Dezember war Eröffnung, am 21. Dezember kehrten Franz und Maria Marc nach Sindelsdorf zurück, am 23. fuhren sie bereits nach Berlin. Während des Aufenthaltes in der Reichshauptstadt bis Ende Januar 1912 war Marc mit Einladungen und Auswählen von Exponenten der Brücke-Künstler zur zweiten Veranstaltung der Redaktion beschäftigt, mit Besuche bei Paul Cassirer und Schönberg u. a. m. Die Sicherheit, mit der er in dem Essay von der "künstlerischen Logik von Picasso Kandinsky Delaunay Burljuk etc." sprach, die Tatsache, daß er erst beim Debüt der Redaktion am 18.12.1911 Originale von Robert Delaunay kennengelernt hatte, sowie die aufgezählten Aktivitäten seit Oktober, während deren er - wie sich an späterer Stelle der Arbeit zeigen wird - unter einem besonders starken Einfluß der spirituellen Welt- und Kunstanschauung Wassily Kandinskys stand, machen die Niederschrift dieser romantisch-pantheistischen Gedanken erst nach Mitte Februar 1912 wahrscheinlich.

⁴⁴⁵Gemeint sind die drei Artikel für den Almanach Der Blaue Reiter.

beobachten, die sich in den Schriften im Nebeneinander solcher Gedanken und im künstlerischen Oeuvre in der Aufsplitterung des Gegenständlichen sowie der Parallelität gegenständlicher und abstrakter Formelemente dokumentiert. Die inhaltliche Überlagerung und bildkünstlerische Durchdringung zweier Weltbilder, des alten sterbenden und des neuen werdenden, blieb in der Marc-Forschung bisher unerkant⁴⁴⁶.

Der folgende zweite Teil versucht, den Einfluß von Wassily Kandinsky auf Marcs weltanschaulichen Wandel herauszuarbeiten, das heißt Marcs intellektuelle und in zeitlicher Verschiebung künstlerische Auseinandersetzung mit Kandinskys spiritueller Welt- und Kunstanschauung.

⁴⁴⁶Daß Lankheits Publikation von 1950, die einzige Darstellung, die Marcs abstrakte Bilder als Überwindung des romantischen Weltverständnisses interpretiert, bis heute ohne Folge geblieben ist, liegt darin begründet, daß Lankheit in seiner 1976 erschienenen Monographie das Spätwerk von Marc in romantisch-pantheistischem Sinne deutet und der stattliche Band dem früheren seitdem den Rang abgelaufen hat.

2 Die geistig-metaphysische Weltdurchschauung

2.1 Die Bedeutung von Wassily Kandinsky für die weltanschauliche Wende

Als Adolf Erbslöh Marc in den letzten Oktobertagen von 1910 um die Zustimmung zur Veröffentlichung von dessen Besprechung der zweiten Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung München bat und dadurch den Kontakt zwischen Marc und der Vereinigung herstellte, hielt sich Wassily Kandinsky nicht in Deutschland auf. Er war um die Mitte des Monats nach Rußland gereist und kehrte erst gegen Jahresende nach München zurück⁴⁴⁷. Während des November und Dezember war Marc wiederholt bei Erbslöh, in dessen Wohnung er Alexander Kanoldt kennenlernte, und bei Alexej Jawlensky und Marianne Werefkin zu Gast⁴⁴⁸. Die Künstler - besonders die Giselisten, wie Jawlensky und Werefkin wegen ihrer Schwabinger Wohnung in der Giselastraße 23 auch genannt wurden⁴⁴⁹ - sprachen mit einer solchen Begeisterung von den neuen formalen und farblichen Ausdrucksmitteln als Grundlage einer vergeistigten Malerei, die Marc nicht nur hinsichtlich ihrer bildgestalterischen Ansichten aufhorchen ließ⁴⁵⁰, sondern ihn allgemein ihren künstlerischen 'Ideen' gegenüber offen machte. Ein Brief vom 1. Januar 1911 an Maria Franck läßt erkennen, wie ihn die künstlerische Atmosphäre des Kreises vereinnahmte. "Morgen erwartet mich (vielleicht) ein Ereignis: ich gehe ins Konzert von Arnold Schönberg; du weißt, jener modernste Wiener Komponist, dessen künstlerisches Programm (...) dem Katalog der Neuen Vereinigung restlos vorgedruckt sein könnte. Das unheimlichste bei ihm scheint das völlige Verlassen der Tonalität zu sein, - er macht also nicht mehr einen *Quer-schnitt* durch die Stimmreihen, sondern *Längs-schnitte*, was, meine ich, mit den Ide-

⁴⁴⁷Siehe: Kandinsky 1989, S. 15.

⁴⁴⁸Vgl. den Brief von Helmuth Macke an Wilhelm Wieger, München, 2.12.1910, in: Lankheit 1989, S. 30-32.

⁴⁴⁹Siehe: Lankheit 1983, Nr. 130, 197 u. 200.

⁴⁵⁰In dem Kapitel über die Entwicklung der Wesensfarbe wurde bereits auf Marcs ernsthafte Auseinandersetzung mit der Äußerung von Marianne Werefkin hingewiesen, daß "die Deutschen (...) fast alle den Fehler [begehen], das Licht für Farbe zu nehmen, während Farbe etwas ganz anderes ist (und mit Licht, d. h. Beleuchtung überhaupt nichts zu thun hat)."

en des Kandinsky eine Verwandtschaft haben muß. Ich bin jedenfalls riesig gespannt und glaube im voraus daran!“⁴⁵¹ Nur wenige Stunden nachdem er die Zeilen geschrieben hatte, lernte er Wassily Kandinsky persönlich kennen. Jawlensky und Werefkin hatten am Neujahrsabend Kandinsky, dessen Lebensgefährtin Gabriele Münter sowie Franz Marc und Helmuth Macke als Gäste in ihren Salon geladen. Durch ein Schreiben vom 2. Januar an Maria Franck, in dem Marc auf den vergangenen Abend zu sprechen kam, ist das erste Zusammentreffen der zukünftigen Redakteure des *Blauen Reiters* überliefert. “Gestern Abend war ich mit Helmut bei Jawlensky und hab mich den ganzen Abend mit Kandinsky und Münter unterhalten - fabelhafte Menschen“, teilte er der Freundin mit. “Kandinsky übertrifft alle, auch Jawlensky an persönlichem Reiz; ich war völlig gefangen von diesem feinen innerlich vornehmen Menschen, und äußerlich patent bis in die Fingerspitzen. Daß *den* die kleine Münter, die mir *sehr* gefiel, ‘glühend’ liebt, das kann ich ganz begreifen. (...) Ach, wie freue ich mich, später mit Dir mit diesen Menschen zu verkehren“⁴⁵². Es gibt noch eine andere Quelle, die ein anschauliches Bild von dem Zauber der Persönlichkeit Kandinskys zeichnet. Elisabeth Macke, die den Künstler erst während der Vorbereitungen für den Almanach im Oktober 1911 in Murnau kennenlernte, schreibt in ihrer Erinnerung: “Kandinsky (...) war ein merkwürdig fremder Typ, ungemein anregend für alle Künstler, die in seinen Bann gerieten, er hatte etwas Mystisches, Phantastisches an sich, gepaart mit seltsamem Pathos und einen Hang zu Dogmatik. Seine Kunst war eine Lehre, eine Weltanschauung“⁴⁵³. Zweifellos übte er von Anfang an eine ungemeine Faszination auf Marc aus, besonders in den ersten zwei Jahren ihrer Freundschaft. Schon im Januar finden sich in Marcs Briefen an Maria Franck Gedanken, die der spirituellen Welt- und Kunstanschauung Kandinskys entlehnt sind. Sie dürfen als ein erster Niederschlag der langen Unterredung am Abend des 1. Januar gelten, auf die Marc vielleicht schon am nächsten Abend nach dem Schönberg-Konzert hin und wieder zurückgekommen sein mag⁴⁵⁴. Am 21. Januar teilte er der Freundin mit: “Wir erleben

⁴⁵¹Zitiert nach: Hüneke 1989, S. 279.

⁴⁵²Zitiert nach: Hüneke 1989, S. 280.

⁴⁵³Erdmann-Macke 1987, S. 235.

⁴⁵⁴Nach dem Kammermusikabend mit Kompositionen von Schönberg gingen Kandinsky, Jawlensky, Werefkin, Münter, Helmuth Macke und Marc noch in den Ratskeller; siehe den Brief von Franz Marc an August Macke, Sindelsdorf, 14.1.1911, in: Macke/Marc 1964, S. 41.

heute einen der bedeutendsten Momente in der Kulturgeschichte. Alles, was wir von 'alter' Kultur (Religion, Monarchentum, Adel, Privilegien [auch rein geistige], Humanismus etc.) noch mit uns schleppen, ist eine 'Gegenwart, die schon der Vergangenheit angehört' [...], welcher Art neuer Kultur wir entgegengehen, wird kaum heute jemand sagen können, weil wir eben selber mitten in der Wandlung stehen; wir modernen Maler sind kräftig mit am Werk, für das kommende Zeitalter, das alle Begriffe und Gesetze neu aus sich gebären wird, auch eine 'neugeborene' Kunst zu schaffen; sie muß so rein und kühn werden, daß sie 'alle Möglichkeiten' zuläßt, die die neue Zeit an sie stellen wird"⁴⁵⁵. Nur drei Wochen nach dem ersten Beisammensein mit Wassily Kandinsky vertrat Marc bereits Ansichten von einem begonnenen Untergang der 'alten' abendländischen Wertvorstellungen und eines in Anfängen liegenden kulturellen Neubeginns, über dessen Modalität er sich aber noch nicht im klaren zu sein schien. Vielleicht hatte Kandinsky am Neujahrsabend nur wie in seinem ersten Brief an Arnold Schönberg sehr allgemein von den "Zeiten des kommenden 'Liberalismus'"⁴⁵⁶ gesprochen. Das Schreiben vom 21. Januar ist aber nicht nur als Dokument für Marcs sehr früh einsetzenden Assimilierungsprozeß der Welt- und Kunstvorstellungen Kandinskys interessant, sondern auch wegen der Terminologie. Marc bezeichnete darin die zukünftige Kultur als "neue Kultur", die zukünftige Zeit als "neue Zeit" bzw. "kommendes Zeitalter" und die zukünftige Kunst als "neugeborene Kunst". Obwohl sich hinter diesen vagen Formulierungen bald schon geistig-metaphysische Wahrheiten zu konkretisieren begannen, behielt Marc die Terminologie bis in die Kriegszeit bei. Diese lange Synonymität von 'neu' und 'geistig' bildet einen Hauptgrund dafür, daß der Kunstgeschichtsschreibung bis auf die 1950 erschienene Publikation von Lankheit der Wandel Franz Marcs von romantischen zu geistig-metaphysischen Vorstellungen verborgen geblieben ist. In Marcs Briefen der folgenden Wochen fielen immer wieder Äußerungen, die eindeutig auf Gespräche mit Kandinsky zurückzuführen sind. Am 10. Februar äußerte er zum Beispiel Maria gegenüber: "Aber die Mittel müssen immer *rein malerisch* sein und auf die größte Möglichkeit gesteigert"⁴⁵⁷. Drei Tage später ließ er sie wissen: "was Erbslöh etc. macht, ist mir zu stark 'alte Kunst', so schön sie ist. Sie ist wohltuend, aber nicht von jener absoluten

⁴⁵⁵Zitiert nach: Hüneke 1989, S. 42-43.

⁴⁵⁶Wassily Kandinsky an Arnold Schönberg, ohne Ort, 18.1.1911, in: Hüneke 1989, S. 283.

⁴⁵⁷Zitiert nach: Hüneke 1989, S. 47.

inneren Notwendigkeit wie Jawlensky, Kandinsky und auch Münter⁴⁵⁸. Als Marc in diesen Tagen einen Brief von Jean Bloé Niestlé erhielt, in dem der französische Tiermaler in einem sehr niedergeschlagenen Ton seiner Verzweiflung Ausdruck gab, überhaupt "zum Malen etwas zu taugen", erwiderte er ihm, "doch die Unmöglichkeit, auf seine Weise die große, mystische Natur wiedergeben zu wollen, sich klarzumachen" und "erhob den Ruf nach Synthese, nach künstlerischer Umschreibung, nach 'Ausdruck'⁴⁵⁹. Und auch das Urteil über die Malerei von Henri Matisse in einem Brief vom 20. Februar an die Freundin, "Die Franzosen sind (...) allesamt *berechnend* und schlau und gewandt (...). Matisse mag ein großer Neuerer sein, aber *ganz* ist ihm nicht zu trauen"⁴⁶⁰, spiegelt die Bewertung der Kunst des Franzosen in Kandinskys Traktat "Über das Geistige in der Kunst"⁴⁶¹.

Bald nach ihrer Bekanntschaft muß ihm Gabriele Münter oder Kandinsky selbst das Manuskript der kunsttheoretischen Schrift gezeigt haben, das erst auf Marcs Fürsprache im Dezember 1911 im Piper-Verlag veröffentlicht wurde⁴⁶². Marc hatte hierbei zweifellos Gelegenheit gehabt, das Manuskript nicht nur zu durchblättern, sondern die ersten zwei Kapitel vollständig zu lesen. Dies legt sein erster Essay nach dem Kennenlernen Kandinskys in aller Deutlichkeit offen⁴⁶³.

Am 11. April war im Morgenblatt der Münchner Neuesten Nachrichten unter der Überschrift "Ein Protest deutscher Künstler" ein ausführlicher Vorbericht über "die demnächst bei Eugen Diederichs in Jena erscheinende Broschüre

⁴⁵⁸Franz Marc an Maria Franck, ohne Ort, 13.2.1911; zitiert nach: Hüneke 1989, S. 48.

⁴⁵⁹Franz Marc an Maria Franck, ohne Ort, 15.2.1911; zitiert nach: Hüneke 1989, S. 51.

⁴⁶⁰Franz Marc an Maria Franck, ohne Ort, 20.2.1911; zitiert nach: Hüneke 1989, S. 52.

⁴⁶¹Siehe: Über das Geistige 1973, S. 51.

⁴⁶²Aus einem Brief von Wassily Kandinsky an Franz Marc vom 17.1.1912 geht hervor, daß Kandinsky und Münter sehr gern das Manuskript kunstinteressierten Persönlichkeiten, wie zum Beispiel Heinz Braune, dem Direktor der Neuen Pinakothek München, zeigten, damit diese sich ein Bild von Kandinskys kunsttheoretischen Vorstellungen machen konnten; siehe: Lankheit 1983, Nr. 87.

⁴⁶³Kandinsky hatte im Herbst 1909 das Manuskript fertiggestellt. Als sich Reinhard Piper im September 1911 zur Drucklegung bereit fand, überarbeitete der Künstler noch einmal die beiden Teile "A. Allgemeines" und "B. Malerei". Neues Textmaterial kam nur noch am Ende der Schrift hinzu, wie aus einem Brief von Kandinsky an Marc vom 2.10.1911 zu ersehen ist; siehe: Lankheit 1983, Nr. 42 u. 43.

des Worpsweder Malers Carl Vinnen⁴⁶⁴ publiziert worden. Vinnen hatte Wochen zuvor an zahlreiche deutsche Kunstschriftsteller und Künstler unter dem Titel "Quousque tandem"⁴⁶⁵ eine kleine Schrift verschickt, in der er die Überbewertung der französischen Malerei durch deutsche Galerieleiter, Sammler, Kunstschriftsteller und Künstler kritisierte. Aus den vielen "Zustimmungserklärungen", zum Teil "mit ausführlichen Begründungen"⁴⁶⁶, hatte er 58 Beiträge ausgesucht. Diese sowie 83 namentliche Zustimmungserklärungen⁴⁶⁷ sollten nun, dem eigenen Schriftsatz nachgestellt, in der Broschüre veröffentlicht werden.

Als Marc die Vorankündigung der "Kampfschrift" in der Lokalzeitung las, kam ihm "sofort die Idee einer Entgegnung (...) auf breiter Basis, mit dem Rückhalt von Namen (Tschudi, Berliner Sezession, Sonderbund etc.)"⁴⁶⁸, wie er tags darauf August Macke wissen ließ. Den Gedanken einer Gegenschrift unterbreitete er am 12. April auch Wassily Kandinsky, da er glaubte, daß die Initiative zu einem solchen Protest von der "Vereinigung mit Kandinsky an der Spitze"⁴⁶⁹ ausgehen müsse. Kandinsky war schon "3-4 Wochen" zuvor durch den Weimarer Kunsthändler Theodor Brodersen von der Broschüre und dem "Krieg gegen Franzosen"⁴⁷⁰ unterrichtet worden und hatte daraufhin selbst den Gedanken einer öffentlichen Erwiderung gefaßt, für die ihm bereits der Kunsthistoriker Wilhelm Worringer seine Mitwirkung zugesagt hatte. Die Vereinigung, die sich seit Jahresende in einen progressiven Flügel um Kandinsky und einen konservativen Flügel um Erbslöh und Kanoldt zu spalten begonnen hatte, entschied sich mehrheitlich gegen den Protest. So initiierten Kandinsky und Marc allein die Gegenschrift, für die Marc Reinhard Piper als Verleger gewinnen konnte. Noch im Juli erschien die Entgegnung unter dem Titel "Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den 'Protest deutscher Künstler'. Mit Beiträgen deutscher Künstler, Galerieleiter, Sammler und Schriftsteller" in dem Münchner Verlag. Neben bedeutenden Museumsdirektoren, Sammlern und Kunstschriftstellern wie Karl Ernst Osthaus,

⁴⁶⁴Lankheit 1983, in: Kommentar zur Nr. 5.

⁴⁶⁵Quousque tandem (lat.): Wie lange noch? - Beginn der ersten Rede Ciceros gegen den Verschwörer Catilina.

⁴⁶⁶Franz Marc an August Macke, Sindelsdorf, 12.4.1911, in: Macke/Marc 1964, S. 52.

⁴⁶⁷Vgl. Hüneke 1989, S. 581, Anm. 279.

⁴⁶⁸Franz Marc an August Macke, Sindelsdorf, 12.4.1911, in: Macke/Marc 1964, S. 52.

⁴⁶⁹Ebd., S. 53.

⁴⁷⁰Wassily Kandinsky an Franz Marc, München, 14.4.1911, in: Lankheit 1983, Nr. 6.

Richard Reiche, Alfred Hagelstange und Georg Swarzensky beteiligten sich nahezu sämtliche Künstler, die heute zu den großen Gestalten der klassischen Moderne zählen.

Franz Marc verfaßte seinen Beitrag "Deutsche und französische Kunst"⁴⁷¹ zwischen dem 14. und 19. Mai⁴⁷². Ursprünglich hatte er "an eine Gegenüberstellung von Reproduktionen" gedacht, "Maillol neben Taschner und Flossmann und Hahn, Matisse neben Erler, Renoir neben Münzer, Cézanne neben Trübner und Dill und Münchner Sezessionisten (Gröber, Nickl, Habermann), Picasso neben Stuck, Signac neben Oswald, Cross neben Eichler und Woppswedern, Gauguin neben Hofmann etc." und diese "Sache (...) ebenso amüsan (...) als lehrreich für viele Laien und Käufer"⁴⁷³ gehalten. Als sich Piper jedoch gegen Illustrationen aussprach, wandelte er den Gedanken in ein ideelles Nebeneinander von deutscher und französischer Kunst ab.

Bei der Aufzeichnung des Textes verarbeitete er so offenkundig Formulierungen, Redewendungen und Gedankengänge aus den ersten zwei Kapiteln von Kandinskys Traktat, daß die Lektüre jener Manuskriptseiten nicht bezweifelt werden kann. Das betonte Gegenüber von "innerlichen" und "äußerlichen" Bildern, das den gesamten Essay durchzieht, geht auf Kandinskys Traktat zurück. Und ebenso sind Marcs Formulierungen über die 'wahre' Kunst und die 'wahren' Künstler, wie "der innerlich, künstlerische" "Gehalt der (...) Bilder", eine "auf tiefe Kunst gestimmte Seele", eine "dem innerlichen zugewandte Seele, die sich allem Künstlerischen (...) weit öffnet" oder die "Innerlichkeit dieser Meister" der Schrift entnommen wie auch seine Redewendungen über die "Pseudokunst", wenn er von "leeren" Bildern spricht, deren Schöpfer lediglich nach einer neuen "Manier ihres malerischen Vortrags" suchen und hierbei Werke "von äußerlicher Mache" schaffen⁴⁷⁴. Kandinskys Schilderung von dem Gang eines Ausstellungsbesuchers⁴⁷⁵ regte ihn zu dem Gedanken an, eine "auf tiefe Kunst gestimmte Seele auf einem Gang durch

⁴⁷¹In: "Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den Protest deutscher Künstler. Mit Beiträgen deutscher Künstler, Galerieleiter, Sammler und Schriftsteller, München 1911, S. 75-78 gekürzt gedruckt; in: Marc, Schriften 1978, S. 129-131 vollständig nach dem Manuskript abgedruckt einschließlich der gestrichenen Sätze und Worte; im folgenden nach ebd. zitiert.

⁴⁷²Siehe: Lankheit 1983, Nr. 10 u. 12.

⁴⁷³Franz Marc an August Macke, Sindelsdorf, 12.4.1911, in: Macke/Marc 1964, S. 53.

⁴⁷⁴Vgl. hierzu: Über das Geistige 1973, S. 23, 25, 32-33.

⁴⁷⁵Ebd., S. 24-25.

unsre deutschen Ausstellungen [zu] begleiten“. Kandinskys Vergleich von kopierten Kunstprinzipien mit “den Nachahmungen der Affen“, deren “Bewegungen“ “äußerlich (...) den menschlichen vollständig“ gleichen, denen “aber der innere Sinn dieser Bewegungen (...) vollständig [fehlt]“⁴⁷⁶, wandelte er in ein “Wachsfigurenkabinett“ um, das “durch raffiniert geschickte Mittel ein Leben vorzutäuschen sucht, das es nicht hat“. Und wie in Kandinskys Schrift die wirklichen Künstler von den Laien und ‘Pseudokünstlern’ als “Streber, Schwindler, Pfuscher“⁴⁷⁷ beschimpft werden, ließ Marc die französischen Meister von den konservativen deutschen zu “Seelenräubern, Giftmischern und Falschmünzern“ degradieren. Auch wenn Marcs Essay von einem polemischen Ton durchzogen wird, der Kandinskys kunsttheoretischem Traktat fernsteht, kann eine sprachliche und inhaltliche Übereinstimmung nicht überhört werden.

Den starken Einfluß, den Kandinsky zu diesem Zeitpunkt bereits auf Marcs Welt- und Kunstanschauung ausübte, verdeutlicht aber besonders das von Marc in dem Essay vertretene Kunstideal: die sinn- und zweckvolle Kunst entspringt dem tief innerlichen Gefühl des Künstlers. Das “Rein- und Ewig-Künstlerische“⁴⁷⁸, wie Kandinsky die “geistige Kraft des Objektiven in der Kunst“⁴⁷⁹ nannte, kann nur über das Gefühl und die Seele des Künstlers wahrgenommen werden und daher auch nur über diese auf das Gefühl und die Seele des Betrachters wirken. Ein Satz - “als ob der Künstler Herr wäre über jenen rätselhaften Trieb, der seinen Ideen die Richtung und seiner Kunst den Stil gibt“ - stellt zum Beispiel das Resümee des zweiten Kapitelendes des Traktates “Über das Geistige in der Kunst“ dar: “Der unsichtbare Moses kommt vom Berge“, heißt es dort, “sieht den Tanz um das Goldene Kalb. Aber doch bringt er eine neue Weisheit mit sich zu den Menschen. Seine für Massen unhörbare Sprache wird zuerst doch vom Künstler gehört. Erst unbewußt, für sich selbst nicht bemerklich folgt er dem Rufe. Schon in derselben Frage ‘Wie’ liegt ein verborgener Kern der Genesung. Wenn dieses ‘Wie’ auch im großen und ganzen fruchtlos bleibt, so ist doch im selben ‘Anders’ (...) eine Möglichkeit vorhanden, nicht das rein harte Materielle allein am Gegenstände zu sehen, sondern auch noch das, was weniger körperlich als der Gegenstand der realistischen Periode ist (...). Wenn weiter dieses ‘Wie’ auch

⁴⁷⁶Ebd., S. 21.

⁴⁷⁷Ebd., S. 38 u. auch S. 29.

⁴⁷⁸Ebd., S. 80 u. 81.

⁴⁷⁹Ebd., S. 128.

die Seelenemotion des Künstlers einschließt und fähig ist, sein feineres Erlebnis auszuströmen, so stellt sich schon die Kunst an die Schwelle des Weges, auf welchem sie später unfehlbar das verlorene 'Was' wiederfindet⁴⁸⁰. In der ersten öffentlichen Stellungnahme zur neuen Malerei seit der Bekanntschaft mit dem Russen setzte sich Marc bereits nicht mehr für das eigene noch im Vorjahr propagierte Kunstideal ein, den subjektiven Stand- und Blickpunkt durch pantheistische Einfühlung und Innenschau in einen objektiven zu verwandeln, um die Seele der Natur zu erahnen, sondern für die Kunstprinzipien des vierzehn Jahre älteren Kollegen.

Marc's Artikel "Deutsche und französische Kunst" stellt unverkennbar noch einen frühen Schritt dieses Assimilierungsprozesses dar. Er mied noch strikt einen konkreten Hinweis auf die geistige Beschaffenheit der zukünftigen Zeit. Nur versteckt gab er der Überzeugung hiervon schon Ausdruck, wenn er schrieb: "Ein starker Wind weht heute die Keime einer neuen Kunst über ganz Europa und wo gutes, unverbrauchtes Erdreich ist, geht die Saat auf nach natürlichem Gesetz (...) von Rußland her weht es denselben neuen Samen." Diese neue Saat legte bereits jenes künstlerische Fundament, auf dem sich dann die 'Neugeburt' der Kunst des "kommenden Zeitalters" vollzog.

Die Verwirklichung der Gegenschrift zu Vinnens 'Protest' mit der tatkräftigen Unterstützung von Franz Marc im Münchner Piper-Verlag brachte Kandinsky auf den Gedanken, mit dem Freund als Mitredakteur im selben Verlag ein Jahrbuch zu edieren⁴⁸¹. Am 19. Juni schrieb er an Marc nach London: "Nun! Ich habe einen neuen Plan. Piper muß Verlag besorgen und wir beide ... die Redakteure sein. Eine Art Almanach (Jahres=) mit Reproduktionen und Artikeln⁴⁸² nur von Künstlern stammend. In dem Buch muß sich das ganze Jahr spiegeln, und eine Kette zur Vergangenheit und ein Strahl in die Zukunft müssen diesem Spiegel das volle Leben geben. Bezahlt werden

⁴⁸⁰Ebd., S. 33-34.

⁴⁸¹Marc's Zusage war es zu verdanken, daß Piper die Publikation in das Verlagsprogramm aufgenommen hatte. Zahlreiche zukünftige Veröffentlichungen von Künstlern aus dem Umfeld des Blauen Reiters im Piper-Verlag gingen auf Marc's begeistertes Engagement zurück. Kandinsky benötigte für die Verwirklichung seines langjährigen Wunsches die Hilfe des Freundes.

⁴⁸²und *Chronik!*! d. h. Berichte über Ausstellungen=Kritik auch von *Künstlern* geschrieben." steht am unteren Blattrand des Briefes. Mit einem Anmerkungszeichen ist darauf hingewiesen, daß diese Ergänzung hinter "Artikeln" einzufügen ist.

die Autoren eventuell nicht. Eventuell bezahlen sie selbst ihre Clichés. usw. usw. Da bringen wir einen Ägypter neben einem kleinen Zeh, einen Chinesen neben Rousseau, ein Volksblatt neben Picasso u. drgl. noch viel mehr! Allmählich kriegen wir Litteraten und Musiker. Das Buch kann 'Die Kette' heißen oder auch anders⁴⁸³. Der Brief darf als die "Geburtsurkunde"⁴⁸⁴ des Almanachs gelten. Kandinsky äußerte in ihm nicht nur zum ersten Mal den Gedanken der Erstellung der Programmschrift, die bis heute ein Unikum in der europäischen Kunstliteratur geblieben ist, sondern umriß auch schon die wesentlichen Grundzüge der späteren Publikation: das Einsetzen der beiden Freunde als der verantwortlichen Redakteure, die Auswahl der Autoren aus der Künstlerschaft, die Präsentation avantgardistischer Kunst neben ägyptischen und ostasiatischen Werken, Volks-, Kinderkunst und Laienmalerei, das Prinzip der vergleichenden Kunstgeschichte und die Forderung nach einer Synthese der Künste durch den Einbezug von Literatur und Musik. Kandinsky dachte als Titel zunächst an "Die Kette' (...) oder auch anders". Die Bezeichnung "Der blaue Reiter" findet sich erstmals in einem Brief von Marc an Reinhard Piper vom 10. September 1911 über der Aufstellung des provisorischen Inhaltsverzeichnisses zu "Heft I."⁴⁸⁵ In seinem Aufsatz "Der Blaue Reiter' (Rückblick)" äußerte Kandinsky 1930: "Den Namen 'Der Blaue Reiter' erfanden wir am Kaffeetisch in der Gartenlaube in Sindelsdorf; beide liebten wir Blau, Marc - Pferde, ich - Reiter. So kam der Name von selbst. Und der märchenhafte Kaffee von Maria Marc mundete uns noch besser"⁴⁸⁶. Marc griff den Vorschlag des Jahrbuches mit Begeisterung auf. Im Jahr zuvor hatte er selbst mit dem Gedanken gespielt, mit seinem Bruder, dem Byzantinisten Paul Marc, eine Zeitschrift herauszugeben⁴⁸⁷. Noch in der ersten Woche nach der Rückkehr von England suchte er Piper in dessen Verlag auf. Zu seiner Enttäuschung mußte er Kandinsky am 17. Juli mitteilen: "ich vergaß gestern, Ihnen noch zu schreiben, daß ich Piper selbst nicht getroffen habe; er ist im Urlaub (ca. 1 Monat). Wir wollen mit allen Vorschlägen

⁴⁸³Lankheit 1983, Nr. 17.

⁴⁸⁴Lankheit, in: *Der Blaue Reiter*. Herausgegeben von Wassily Kandinsky und Franz Marc. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München und Zürich (7. Aufl.) 1989, S. 259.

⁴⁸⁵Der Brief ist im Original abgedruckt, in: ebd., S. 307-310.

⁴⁸⁶Wassily Kandinsky, 'Der Blaue Reiter' (Rückblick), in: *Das Kunstblatt*, 14.Jg., H. 2, S. 57-60.

⁴⁸⁷Vgl. Lankheit 1976, S. 94.

warten, bis er wieder mündlich anzugehen ist⁴⁸⁸. So konnte er dem Verleger erst Ende August die Idee der Edition unterbreiten. Da die Publikation "Im Kampf um die Kunst" noch weit hinter dem erhofften Absatz lag und vermutlich nie schwarze Zahlen schreiben würde⁴⁸⁹, zeigte sich Piper sehr skeptisch und signalisierte keine allzu große Bereitschaft, den Sammelband in das Verlagsprogramm aufzunehmen. Unverbindlich verlangte er von Kandinsky und Marc eine provisorische Aufstellung des ersten Heftes, um sich eine etwaige Vorstellung davon machen zu können. Entmutigt verließ Marc den Verleger und berichtete Kandinsky wohl mündlich von dem enttäuschenden Ausgang der Unterredung. Dieser schrieb ihm daraufhin am 1. September einen langen Brief, in dem er seine Vorstellungen von dem ersten Band bereits ziemlich genau umriß, um dem Freund für die weiteren Verhandlungen mit Piper neuen Mut zu machen: "Ich (...) habe Hartmann geschrieben, von unserer Union berichtet und ihm den Titel des 'Bevollmächtigten Mitarbeiter für Rußland' verliehen. Und ausdrücklich verlangt, daß er tiefseelig fühlt, was Dies bedeutet. Auch an Le Fauconnier schrieb ich. (...) Über die italienische musikalische Bewegung haben wir etwas Material in dem Manifest der 'Futuristi', welches mir zugeschickt wurde. Schönberg *muß* über deutsche Musik schreiben. Le Fauconnier *muß* einen Franzosen besorgen. Musik und Malerei werden schon ordentlich beleuchtet. Etwas Noten sollen auch drin sein. Schönberg hat ja z. B. Lieder. Man könnte eventuell Pechstein auffordern, eine Berliner Correspondenz zu schreiben: wenig verantwortlich und dabei prüfen wir seine Kräfte. Frl. Worringer über Gereonsclub und seine Ziele. Paßen Sie auf! Wir kriegen schon einen richtigen Puls in unser liebes Heft. Ein Stück aus Tschudi'schen 'Galeriedirektor' dürfen wir auch bringen. Wir müßen eben zeigen, daß *überall* was vorkommt. Wir bringen etwas von der rußischen religiösen Bewegung, wo *alle* Schichten beteiligt sind. Dafür habe ich meinen ehemaligen Collegen Prof. Bulgakoff (Moskau, Nationalökonom und einer der tiefsten Kenner des religiösen Lebens.) Theosophen müßen kurz und stark (wenn möglich statistisch) erwähnt werden. Und als Dicconanz zum Schluß dieser Träume - Pi?...per??....."⁴⁹⁰. Der Brief "voll Mut und Tumult"⁴⁹¹ verfehlte seine Wirkung nicht. Unmittelbar nach dem Erhalt

⁴⁸⁸Lankheit 1983, Nr. 22.

⁴⁸⁹Vgl. den Brief von Reinhard Piper an Franz Marc, München, 12.9.1911, in: Buergel-Goodwin/Göbel 1979, S. 125-126.

⁴⁹⁰Lankheit 1983, Nr. 34.

⁴⁹¹Franz Marc an Wassily Kandinsky, Sindelsdorf, 4.9.1911, in: Lankheit 1983, Nr. 35.

begann Marc mit der Niederschrift seines ersten Beitrages.

Marc fühlte sich geehrt, von dem bedeutenden Protagonisten einer neuen Malerei zum Redakteur aufgefordert worden zu sein. Er wollte dem Rang eines ebenbürtigen Mitstreiters im Kampf um die neue Zeit und Kunst gerecht werden. Daher legte er nicht nur jeden seiner Artikel Kandinsky "zur gemeinsamen Besprechung"⁴⁹² vor, sondern nutzte auch im August noch einmal die Gelegenheit, einen Blick in dessen Manuskript "Über das Geistige in der Kunst" zu werfen. Zeitgleich mit der Edition des Almanachs versuchten die Redakteure, Piper für die Drucklegung von Kandinskys kunsttheoretischer Schrift als inhaltlicher Ergänzung zum Sammelband zu gewinnen. Marc übernahm auch hierfür den Verhandlungspart und hat sehr wahrscheinlich dem Verleger das Manuskript persönlich zur Begutachtung übergeben⁴⁹³. Ähnlich wie der Essay "Deutsche und französische Kunst" legen auch seine drei für den Almanach verfaßten Artikel durch ihren Gleichklang mit dem Traktat dessen nochmalige Lektüre wichtiger Passagen nahe. Andererseits aber vertrat Marc in ihnen schon Überzeugungen, die den Anschauungen Kandinskys entgegenliefen oder in ihrer Radikalität weit über sie hinausgingen und die ihren Ursprung im Weltbild des Vaters oder in der Nietzsche-Lektüre als Gymnasiast zu haben scheinen. Aus dieser im Herbst 1911 erstmals deutlich werdenden Kongruenz und Disgruenz hinsichtlich der Interpretation des Geistigen entwickelte sich eine sehr individuelle Kandinsky-Rezeption seitens Marcs, die erst im Krieg ihren Höhepunkt und Abschluß fand.

Die 1983 von Lankheit herausgegebene Korrespondenz zwischen Wassily Kandinsky und Franz Marc ermöglicht es, die Chronologie von Marcs drei unmittelbar hintereinander geschriebenen Essays zu bestimmen. Den Artikel "Zwei Bilder" schrieb Marc Anfang September, den Aufsatz "Die 'Wilden' Deutschlands" um die Mitte des Monats, und den Beitrag "Geistige Güter" verfaßte er Anfang Oktober⁴⁹⁴. Die Reihenfolge ergibt zugleich einen logi-

⁴⁹²Ebd.

⁴⁹³Dafür spricht der Brief von Franz Marc an Reinhard Piper, Sindelsdorf, 10.9.1911, in: Buergel-Goodwin/Göbel 1979, S. 123-125.

⁴⁹⁴Am 4.9.1911 (Poststempel) schrieb Marc an Kandinsky: "Desgleichen bekommen Sie meinen ersten Beitrag zum Almanach, (eventuell noch in einer etwas provisorischen Form zur gemeinsamen Besprechung.)"; siehe: Lankheit 1983, Nr. 35. Kandinsky antwortete am 8.9.: "Ich habe Ihren Artikel im allgemeinen und auch in [den] meisten Einzelheiten sehr gern. (...) Unklar ist mir, ob wir (bezw. Sie) mich am Anfang Ihres Artikels bringen

schen Gedankengang.

Im ersten Essay, "Zwei Bilder"⁴⁹⁵, versuchte Marc, mit dem Argument des Stilverlusts den Beweis zu erbringen, daß die Menschheit "heute an der Wende zweier langer Epochen" stehe. "Der Kunststil (...), der unveräußerliche Besitz der alten Zeit, brach in der Mitte des 19. Jahrhunderts katastrophal zusammen. Es gibt seitdem keinen Stil mehr (...). Was es an ernster Kunst seitdem gegeben hat, sind Werke einzelner; mit 'Stil' haben diese gar nichts zu tun, da sie in gar keinem Zusammenhang mit dem Stil und Bedürfnis der Masse stehen und eher ihrer Zeit zum Trotz entstanden sind." Aber, folgerte er gegen Ende des Artikels: "Da nichts zufällig und ohne organischen Grund geschehen kann - auch nicht der Verlust des künstlerischen Stilgefühls im 19. Jahrhundert, so führt uns eben diese Tatsache zu dem Gedanken, daß wir heute an der Wende zweier langer Epochen stehen, ähnlich wie die Welt vor anderthalb Jahrtausenden, als es auch eine kunst- religionslose Über-

dürfen. Ist dies nun nur conventionelle Angst vor 'Reklamemacherei'? Oder ist ein anderer echter Grund da, der mir fingerdroht?"; siehe: ebd., Nr. 37. Marc stellte an den Anfang seines Aufsatzes "Zwei Bilder" Kandinskys Gemälde "Lyrisches" von 1911 einer volkstümlichen Illustration eines Märchens aus der Romantik gegenüber. Die Korrespondenz bezog sich auf Marcs Anfang September verfaßte erste Fassung des besagten Artikels. In einem Brief von Kandinsky an Marc vom 21.9. heißt es: "Vielleicht kommen Sie auch schon Samstag? Bringen Sie jedenfalls Ihre Artikel mit"; siehe: ebd., Nr. 41. Damit war die überarbeitete Fassung von "Zwei Bilder" sowie der Aufsatz "Die 'Wilden' Deutschlands" gemeint. Denn am 9.10. schrieb Kandinsky an Marc: "Ihren Artikel (Greco) will ich noch einmal in aller Ruhe lesen. Schon zweimal gelesen. Es gefällt mir und Ella [gemeint ist: Gabriele Münter] sehr der herzliche Ton und der Gedanke. So viel ich beurteilen kann (momentan), würde ein mutigerer Ton die Wärme nur heben, stärker herausklingen lassen. Die Sache ist sympatisch und lebendig, wie alles, was Sie schreiben"; siehe: ebd., Nr. 44. Durch Kandinskys Hinweis "Greco" läßt sich der Artikel als Marcs Beitrag "Geistige Güter" bestimmen. Lankheit war 1978 in der Publikation "Franz Marc. Schriften" eine chronologische Bestimmung der drei Aufsätze nicht möglich gewesen. Er ordnet und datiert die Artikel in folgender Weise: 1. "Die 'Wilden' Deutschlands" (Herbst 1911), 2. "Zwei Bilder" (September 1911) und 3. "Geistige Güter" (Oktober 1911). Die allgemein gehaltene Datierung von Marcs Beitrag "Die 'Wilden' Deutschlands" spricht dafür, daß ihm der Hinweis in dem erst 1983 veröffentlichten Schreiben Kandinskys an Marc vom 21.9.1911 noch nicht bekannt war. Die Chronologie der drei Artikel ergibt sich aber nicht nur aus der Korrespondenz, sondern vor allem auch, wie sich im folgenden zeigen wird, aus ihrer inhaltlichen Gedankenfolge.

⁴⁹⁵In: Der Blaue Reiter. Herausgegeben von Wassily Kandinsky und Franz Marc, München 1912, S. 8-12; wiederabgedruckt in und im folgenden zitiert nach: Marc, Schriften 1978, S. 144-146.

gangszeit gab, wo Großes, Altes starb und Neues, Ungeahntes an seine Stelle trat. Die Natur wird den Völkern nicht ohne große Absichten Religion und Kunst mutwillig gemordet haben.“ Und wie “nach dem Zusammenbruch der großen, antiken Welt (...) die ‘Primitiven’ den ersten Grund für eine lange, neue Kunstentwicklung [legten], und die ersten Märtyrer (...) für das neue christliche Ideal [starben]“, “verkünden“ auch heute schon einige wenige “wahrheitsliebende Geister“ “an vielen, oftmals voneinander ganz unabhängigen Punkten“ mit ihren “eigenwilligen, feurigen Zeichen“ “die ersten Anzeichen der kommenden neuen Epoche“.

In seinem zweiten Beitrag, “Die ‘Wilden’ Deutschlands“⁴⁹⁶, legte er dar, daß der “Kampf“ um die allgemeine Durchsetzung und Anerkennung der “*neuen Gedanken*“ bereits in vollem Gange sei. Es gebe in Deutschland drei populäre progressive Künstler-Verbände: “die Dresdener ‘Brücke’, die Berliner ‘Neue Sezession’ und die Münchener ‘Neue Vereinigung’.“ Von diesen Künstlern haben nach Marcs Ansicht nur Kandinsky und Jawlensky von Anfang an “die neuen Ideen“ vertreten. Viele Jahre lebten und wirkten schon die beiden Maler “in München (...) in aller Stille (...), bis sich ihnen einige Deutsche anschlossen. Mit der Gründung der Vereinigung“ und den “schönen, seltsamen Ausstellungen, die die Verzweiflung der Kritiker bildeten“, traten sie und ihre Mitstreiter mit diesen Idealen an die Öffentlichkeit. Die Werke der Künstler der Neuen Künstlervereinigung und ihrer jungen französischen und russischen Gäste gaben zu erkennen, “daß es sich in der Kunst um die tiefsten Dinge handelt, daß die Erneuerung nicht formal sein darf, sondern eine Neugeburt des Denkens ist.“ Die neue Weltsicht gebiert also die zukünftige Kunst. Hieraus ergibt sich, daß das “Denken“ der ‘wahren’ Künstler “ein anderes Ziel“ hat als etwa bloß die Erneuerung der bildnerischen Mittel. Sie wollen “durch ihre Arbeit ihrer Zeit *Symbole* (...) schaffen, die auf die Altäre der kommenden geistigen Religion gehören und hinter denen der technische Erzeuger“ mit seiner positivistischen Weltanschauung “verschwindet“. Wer von den “offiziellen ‘Wilden’ in Deutschland und außerhalb“ nicht um “diese hohen Ziele“ ringt, wird mit seinen “kubistischen und sonstigen Programmen (...) nach schnellen Siegen“ an der “eigenen Äußerlichkeit zugrunde gehen.“ Im dritten Essay, “Geistige Güter“⁴⁹⁷, gab Marc der Überzeugung Ausdruck,

⁴⁹⁶In: Der Blaue Reiter (...), München 1912, S. 5-7; wiederabgedruckt in und im folgenden zitiert nach: Marc, Schriften 1978, S. 142-143.

⁴⁹⁷In: Der Blaue Reiter (...), München 1912, S. 1-4; wiederabgedruckt in und im folgenden zitiert nach: Marc, Schriften 1978, S. 147-149.

daß die Ideen, um deren Anerkennung und Durchsetzung die neuen Künstler heute bereits kämpfen, eines Tages Allgemeingut sein werden. Denn die „*neuen Gedanken*“⁴⁹⁸ stellen „kein Kartenhaus“, sondern „Elemente einer Bewegung“ dar, „deren Schwingungen heute auf der ganzen Welt zu fühlen sind.“ Die Allgemeinheit bekämpfe zwar heute noch die „neuen Ideen“, aber nur weil sie „durch ihre Ungewohnheit schwerverständlich“ seien. „Wie oft müßte man diesen Satz aussprechen, bis einer von hundert die nächstliegenden Konsequenzen aus ihm zöge“, fuhr er fragend fort und schloß mit den Worten: „Wir werden aber nicht müde werden, es zu sagen und noch weniger müde, die neuen Ideen auszusprechen und die neuen Bilder zu zeigen, bis der Tag kommt, wo wir unseren Ideen auf der Landstraße begegnen.“

Bei der Darlegung der Gedankenfolge verarbeitete Marc wieder Gedankengänge und Formulierungen von Kandinskys Traktat. Kandinsky hatte seiner Schrift den programmatischen Satz vorangestellt: „Jedes Kunstwerk ist Kind seiner Zeit, oft ist es Mutter unserer Gefühle“⁴⁹⁹, und war an späterer Stelle fortgefahren: „Oben wurde gesagt, daß die Kunst das Kind ihrer Zeit ist. Eine derartige Kunst kann nur das künstlerisch wiederholen, was schon die gegenwärtige Atmosphäre *klar* erfüllt. Diese Kunst, die keine Potenzen der Zukunft in sich birgt, die also nur das Kind der Zeit ist und nie zur Mutter der Zukunft heranwachsen wird, ist eine kastrierte Kunst. Sie ist von kurzer Dauer und stirbt moralisch in dem Augenblicke, wo die sie gebildet habende Atmosphäre sich ändert. Die andere, zu weiteren Bildungen fähige Kunst wurzelt auch in ihrer geistigen Periode, ist aber zur selben Zeit nicht nur Echo derselben und Spiegel, sondern hat eine weckende prophetische Kraft, die weit und tief wirken kann“⁵⁰⁰. Wie Marc in der Schrift vom Mai ein knappes Resümee des zweiten Kapitelendes von Kandinskys Traktat gegeben hatte, faßte er nun auch diese Feststellung in wenigen Sätzen zusammen und leitete damit seinen ersten Beitrag ein: „Die Weisheit muß sich rechtfertigen lassen von ihren Kindern“, begann er den Essay „Zwei Bilder“. „Wenn wir so weise sein wollen, unsere Zeitgenossen zu belehren, müssen wir unsere Weisheit rechtfertigen durch unsere Werke und müssen sie zeigen wie eine selbstverständliche Sache. Wir werden es uns hierbei so schwer wie möglich machen, indem wir die Feuerprobe nicht scheuen, unsere Werke, die in die

⁴⁹⁸Die 'Wilden' Deutschlands, S. 142.

⁴⁹⁹Über das Geistige 1973, S. 21.

⁵⁰⁰Ebd., S. 26-27.

Zukunft zeigen und noch unerwiesen sind, neben Werke alter, längst erwiesener Kulturen zu stellen⁵⁰¹. Auch die folgende Gegenüberstellung von einer volkstümlichen Märchenillustration aus der Zeit des Biedermeier mit einer zeitgenössischen Komposition von Wassily Kandinsky⁵⁰², mit der Marc belegen wollte, daß "alles, was an künstlerischen Dingen von wahrheitsliebenden Geistern geschaffen ist, ohne jede Rücksicht auf die konventionelle Außenseite des Werkes (...) für alle Zeiten echt [bleibt]"⁵⁰³, hat ihren Ursprung im Traktat des Freundes. Nachdem Kandinsky die "drei mystischen Gründe" der "inneren Notwendigkeit" beschrieben hat - das "Element der Persönlichkeit", das "Element des Stiles im inneren Werte, zusammengesetzt aus der Sprache der Epoche und der Sprache der Nation, solange die Nation als solche existieren wird" und das "Element des Rein- und Ewig-Künstlerischen, welches durch alle Menschen, Völker und Zeiten geht, im Kunstwerke jedes Künstlers, jeder Nation und jeder Epoche zu sehen ist und als Hauptelement der Kunst keinen Raum und keine Zeit kennt" - fuhr er fort: "Man muß nur diese zwei ersten Elemente mit dem geistigen Auge durchdringen, um dieses dritte Element bloßgelegt zu sehen. Dann sieht man, daß eine 'grob' geschnitzte Indianertempel-Säule vollkommen durch dieselbe Seele belebt ist, wie ein noch so 'modernes' lebendiges Werk"⁵⁰⁴. Die zahlreichen Hinweise im Traktat auf das "geheimnisvolle, rätselhafte, mystische" Moment, das bei der Entstehung des "wahren Kunstwerkes"⁵⁰⁵ tätig sei, wie zum Beispiel auf die "drei mystischen Gründe" bzw. die "drei mystischen Notwendigkeiten", die das kategorische Prinzip der "inneren Notwendigkeit"⁵⁰⁶ bilden oder auf den "mystischen Inhalt der Kunst" als die "Wurzel" der "allgemeinen Verwandtschaft der Werke (...) durch Jahrtausende"⁵⁰⁷ hindurch sowie Kandinskys wiederholte Feststellung, daß sich "durch den heutigen Moment"⁵⁰⁸ des "jetzt beginnenden geistigen Erwachens"⁵⁰⁹ die "geistige Kraft des Objektiven in

⁵⁰¹Zwei Bilder, S. 144.

⁵⁰²Es handelt sich um Kandinskys Gemälde "Lyrisches" (1911).

⁵⁰³Zwei Bilder, S. 145.

⁵⁰⁴Über das Geistige 1973, S. 80. Es darf angenommen werden, daß Marc diese Manuskriptseiten gelesen hat.

⁵⁰⁵Ebd., S. 132.

⁵⁰⁶Ebd., S. 80.

⁵⁰⁷Ebd., S. 83.

⁵⁰⁸Ebd., S. 127.

⁵⁰⁹Ebd., S. 34.

der Kunst⁵¹⁰ weniger “natureller“ als vielmehr “objektiver“, “konstruktiver Formen“⁵¹¹ bediene, rissen Marc im letzten Artikel zu der Formulierung der “*mystisch-innerlichen Konstruktion*“ hin, die nicht nur schon El Greco und Cézanne in ihrem “Weltbilde“ gefühlt haben, sondern “die das große Problem der heutigen Generation“⁵¹² überhaupt darstelle. Marcs oft zitierte Äußerung der “*mystisch-innerlichen Konstruktion*“ wurzelt nicht in seiner ursprünglichen Weltanschauung und Terminologie, sondern ist Kandinskys spiritueller Welt- und Kunstanschauung entlehnt.

Neben solchen assimilierten Gedankengängen lassen sich in den Beiträgen aber auch, wie schon ein Vierteljahr zuvor, etliche Redewendungen und Ausdrücke finden, die dem kunsttheoretischen Traktat unmittelbar entnommen sind: wenn Marc zum Beispiel von dem “Rufe“ nach bzw. den “Rufern“ nach einer neuen Zeit schreibt⁵¹³; von den “Märtyrern“, die für das neue christliche Ideal starben⁵¹⁴; von dem “Spott und Unverstand“, die den ‘wahrheitsliebenden Geistern’ Rosen auf dem Weg zu ihren “fernen und hohen Zielen“ sind⁵¹⁵; von den “heute“ gespenstig und “morgen“ natürlich erscheinenden Werken⁵¹⁶; von dem “Jubel“, mit welchem die Allgemeinheit “technische Errungenschaften begrüßt“⁵¹⁷; von der gewöhnlichen Wertschätzung “materielles“ und der “allgemeinen Interesselosigkeit der Menschen für neue geistige Güter“⁵¹⁸ oder wie bereits in dem Essay “Deutsche und französische Kunst“ von der “tiefen Innerlichkeit des künstlerischen Ausdruckes“ und dem “inneren Leben“⁵¹⁹ echter Kunstwerke.

Im Gegensatz zu seinem Artikel vom Mai vertrat er in den drei Aufsätzen für den Almanach zum ersten Mal aber auch Anschauungen, die Kandinskys Denken widersprachen: die Behauptung des Stilverlusts, die Einteilung der Geschichte in drei große Zeitalter oder die Verleugnung des Göttlichen.

⁵¹⁰Ebd., S. 128.

⁵¹¹Ebd., S. 129.

⁵¹²Geistige Güter, S. 148.

⁵¹³Vgl. Zwei Bilder, S. 144 und Die ‘Wilden’ Deutschlands, S. 143 mit Über das Geistige 1973, S. 33.

⁵¹⁴Vgl. Zwei Bilder, S. 144 mit Über das Geistige 1973, S. 27.

⁵¹⁵Vgl. Die ‘Wilden’ Deutschlands, S. 134 mit Über das Geistige 1973, S. 27 u. 26.

⁵¹⁶Vgl. Zwei Bilder, S. 145 mit Über das Geistige 1973, S. 29.

⁵¹⁷Vgl. Geistige Güter, S. 147 mit Über das Geistige 1973, S. 31.

⁵¹⁸Vgl. Geistige Güter, S. 147 u. 148 mit Über das Geistige 1973, S. 31 u. 25.

⁵¹⁹Zwei Bilder, S. 145.

Für Kandinsky besaß jede Periode ihren Stil⁵²⁰. Neben dem Element der Persönlichkeit und dem Element des Rein- und Ewig-Künstlerischen bildete das Element des Stiles den dritten mystischen Grund des kategorischen Prinzips der inneren Notwendigkeit. Erst die gegenseitige Durchdringung der "drei mystischen Notwendigkeiten" ergab "in jeder Zeit das Einheitliche des Werkes"⁵²¹. Während aber das Element der Persönlichkeit und das des Stiles das Zeitliche und Räumliche bargen, stand das Element des Rein- und Ewig-Künstlerischen außer Zeit und Raum. "Der persönliche und zeitliche Stil bildet in jeder Epoche viele präzise Formen", konnte Marc in dem Traktat lesen, "die trotz den scheinbar großen Verschiedenheiten so organisch verwandt sind, daß sie als *eine Form* bezeichnet werden können: ihr innerer Klang ist schließlich nur *ein Hauptklang*. Diese beiden Elemente sind subjektiver Natur. Die ganze Epoche will *sich* abspiegeln, *ihr* Leben künstlerisch äußern. Ebenso will der Künstler *sich* äußern und wählt nur die *ihm* verwandten Formen. Allmählich und schließlich bildet sich der Stil der Epoche, d. h. eine gewisse äußere und subjektive Form. Das Rein- und Ewig-Künstlerische ist dagegen das objektive Element, welches mit Hilfe des subjektiven verständlich wird. Das unvermeidliche Sichausdrückenwollen des Objektiven ist die Kraft, (...) die aus dem Subjektiven heute *eine* allgemeine Form braucht und morgen eine *andere*. Sie ist der ständige unermüdliche Hebel, die Feder, die ununterbrochen 'vorwärts' treibt. Der Geist schreitet weiter und deshalb sind die heutigen inneren Gesetze der Harmonie morgen äußere Gesetze"⁵²² - "die 'heutige' malerische und musikalische Dissonanz ist nichts als die Consonanz von 'morgen'"⁵²³. So macht sich "die innere geistige Kraft der Kunst (...) aus der heutigen Form nur eine Stufe (...), um zu weiteren zu gelangen"⁵²⁴. Das evolutionäre Voranschreiten des Geistes, der die heute verschrieene künstlerische Form in die morgen anerkannte verwandelt, wobei dann schon eine neue "häßliche"⁵²⁵ existiert, stellt eine stetige, unaufhaltsame Bewegung dar. Das Besondere an der heutigen "inneren Notwendigkeit" war für Kandinsky, daß

⁵²⁰Eine Periode umfaßte für Kandinsky etwa eine oder zwei Generationen.

⁵²¹Über das Geistige 1973, S. 81.

⁵²²Ebd., S. 82.

⁵²³Wassily Kandinsky an Arnold Schönberg, ohne Ort, 18.1.1911, in: Hüneke 1989, S. 283.

⁵²⁴Über das Geistige 1973, S. 82.

⁵²⁵Ebd., S. 48.

durch den heutigen Moment "einer keimenden großen Epoche"⁵²⁶, eben jener "*Epoche des großen Geistigen*"⁵²⁷, die bildnerischen Möglichkeiten grenzenlos waren. Der Künstler konnte auf dem Prinzip der inneren Notwendigkeit 'heute und nur heute' zwischen dem Gebiet der "*reinen Abstraktion* (d. h. größere Abstraktion als die der geometrischen Form)" und dem der "*reinen Realistik* (d. h. höhere Phantastik - Phantastik in härtester Materie)"⁵²⁸ sowie allen dazwischen liegenden bildnerischen Ausdrucksmöglichkeiten wählen.

Der stetigen "vor- und aufwärts"-Bewegung in der Kunst lag die "Bewegung (...) der Erkenntnis" zugrunde. Sie war das Charakteristikum des "geistigen Lebens" überhaupt, auch der Wissenschaft und der Politik. Folglich vollzog sich für Kandinsky der geschichtliche Entwicklungsprozeß in der gleichen evolutionären Weise wie der Entwicklungsprozeß der Kunst, die "eine der mächtigsten Agentien"⁵²⁹ des geistigen Lebens bildet. Marcs Geschichtsbild kann durch den Unterricht am Luitpold-Gymnasium, durch das Weltbild des Vaters oder durch die Nietzsche-Lektüre geprägt worden sein. In letzterer sowie in der liberalen Glaubenseinstellung des Vaters wurzelt wohl vor allem seine radikale Negation des Christentums bzw. des Göttlichen überhaupt. Schon im ersten Beitrag "Zwei Bilder" betonte er in sehr dezidierter Weise, daß das Christentum nur noch eine Erscheinung der 'alten' Epoche verkörpere und damit einen Teil jener "Vorstellungen und Formen, die nicht weichen wollen, obwohl sie schon der Vergangenheit gehören. Die alten Ideen und Schöpfungen leben ein Scheinleben fort, und man steht ratlos vor der Herkulesarbeit, wie man sie vertreiben und freie Bahn schaffen soll für das Neue, das schon wartet. Die Wissenschaft", heißt es weiter, "arbeitet negativ, au détriment de la religion - welches schlimme Eingeständnis für die Geistesarbeit unserer Zeit. Wohl fühlt man, daß eine neue Religion im Lande umgeht, die noch keinen Rufer hat, von niemand erkannt. Religionen sterben langsam"⁵³⁰. Hier fällt zum ersten Mal innerhalb seiner Schriften der Begriff "Religion". Marc verstand darunter den Glauben an die "Epoche des Geistigen"⁵³¹. Wenn er in den noch kommenden Schriften der Vorkriegszeit

⁵²⁶Ebd., S. 127.

⁵²⁷Ebd., S. 143.

⁵²⁸Ebd., S. 127.

⁵²⁹Ebd., S. 26-27.

⁵³⁰Zwei Bilder, S. 144.

⁵³¹Marc sprach nie im Zusammenhang mit seinen romantisch-pantheistischen Wertvorstellungen von Religion, sondern erst seit er mit Kandinsky um die Anerkennung und

von "Gott, Kunst und Religion"⁵³² sprach, meinte er ausschließlich den Glauben an die neue Epoche und ihre "neuen Symbole und Legenden"⁵³³, "die auf die Altäre der kommenden geistigen Religion gehören"⁵³⁴. Im Krieg erfuhren die Begriffe "Gott, Kunst und Religion" im Sinne der gesteigerten Radikalität seiner geistig-metaphysischen Weltanschauung vorübergehend noch eine Modifikation. Die wissenschaftliche Denk- und Vorstellungsweise hob dann den Menschen auf die erste Stufe der geistigen Weltanschauung, gab ihm das "zweite Gesicht", und auf dieser "zweiten Stufe der Erkenntnis" wurde das "heutige Wissen" der "neue Glaube" und die "exakte Wissenschaft" die "neue Religion"⁵³⁵.

Kandinsky dagegen betrachtete das Geistige immer zugleich als das Göttliche. In seinem Traktat kam er nur zweimal konkret auf das Göttliche zu sprechen. In der "Einleitung" nannte er den Künstler, der die prophetische Kraft des Sehens besitzt, einen "göttlichen Menschendiener und Märtyrer"⁵³⁶ und in dem Kapitel über "Formen- und Farbensprache" wies er darauf hin, daß die zukünftige zeichnerisch-malerische Komposition im "Dienst des Göttlichen"⁵³⁷ stehen werde. Die Apostrophierung des Künstlers als "göttlichen Menschendiener" kannte Marc. Ob er bei der Lektüre auch auf die zweite Stelle gestoßen ist, muß dahingestellt bleiben. Gewiss aber hat Kandinsky Marc in ihren Gesprächen von seiner Überzeugung des Geistigen als des Göttlichen wissen lassen. Der radikale Schritt der vollkommenen Negierung des Göttlichen wurde Marc, wie gesagt, durch das Weltbild des Vaters und die Philosophie Nietzsches erleichtert. Die Autonomsetzung des Geistigen findet aber wohl weniger dort ihre eigentliche Erklärung als vielmehr in Marcs innerem Drang und Willen, hinter dem weltanschaulichen 'geistigen' Niveau Kandinskys nicht zurückstehen zu wollen.

Die in den Schriften des Almanachs erstmals deutlich werdende divergierende Interpretation des Geistigen führte in den kommenden Jahren zu einem immer größer werdenden Gegensatz zwischen Kandinskys und Marcs Vorstellungen von der neuen Zeit. Und nur diese radikale Position machte es Marc

Durchsetzung der "*Epoche des großen Geistigen*" kämpfte.

⁵³²Religiöses, 1912 oder 1913, in: Marc, Schriften 1978, S. 111.

⁵³³Ebd.

⁵³⁴Die 'Wilden' Deutschlands, S. 143.

⁵³⁵Vgl. den 42. und 24. Aphorismus, in: Marc, Schriften 1978, S. 197-198 u. 193.

⁵³⁶Über das Geistige 1973, S. 27.

⁵³⁷Ebd., S. 79.

im Krieg möglich, das 'Geistige' vollkommen in die menschliche Psyche zu verlegen und damit de facto die Existenz von Gott und Göttern zu widerlegen.

Die enge Zusammenarbeit mit Kandinsky in den ersten Wochen der Vorbereitungen für den Almanach verleitete Marc dazu, in jedem Artikel mindestens einmal eine konkrete Andeutung auf den geistigen Charakter des kommenden Zeitalters zu machen. In "Zwei Bilder" schrieb er den bereits zitierten Satz: "Die Wissenschaft arbeitet negativ, au détriment de la religion - welches schlimme Eingeständnis für die Geistesarbeit unserer Zeit." In dem Essay "Die 'Wilden' Deutschlands" äußerte er: "Der Kampf scheint ungleich; aber in geistigen Dingen siegt nie die Zahl, sondern die Stärke der Ideen", und fuhr an späterer Stelle fort: "Ihr Denken hat ein anderes Ziel: Durch ihre Arbeit ihrer Zeit *Symbole* zu schaffen, die auf die Altäre der kommenden geistigen Religion gehören und hinter denen der technische Erzeuger verschwindet." In seinem letzten Beitrag nahm er das geistige Moment in Form von "Geistige Güter" sogar in den Titel auf. Noch einige Male wiederholte er exakt die Formulierung oder als "geistige Geschenke" modifiziert, wobei er auf ihren betonten Gegensatz zu "materiellen [Gütern]" oder "*materiellen* Nationalreichtum" achtete. Aber trotz des konkreten Wortgebrauches von 'geistig' anstelle von 'neu' erscheinen die zitierten Sätze und Formulierungen wie Chiffren. Der unvoreingenommene Leser vermochte und vermag sie nicht als Hinweise auf die geistige Modalität des neuen Zeitalters zu interpretieren. Die "neue Epoche" als Synonym für die "Epoche des Geistigen", die "Neugeburt des Denkens" als Synonym für eine geistige Weltsicht und vieles andere mehr blieben und bleiben ihm verborgen.

Eigenartigerweise hat Marc Kandinskys Interpretation des geistigen Lebens als eine stetige "vor- und aufwärts"-Bewegung auf der Grundlage der menschlichen Erkenntnis und damit als einen kulturgeschichtlichen Bewußtwerdungsprozeß nicht in sein werdendes geistig-metaphysisches Weltbild übernommen. Bei seiner schematischen Darstellung der "moralisch-geistigen Atmosphäre"⁵³⁸ sprach zwar Kandinsky dem Materiellen keine Bedeutung zu, aber angesichts seiner unumgänglichen Existenz tolerierte er es. Marc dagegen verband schon bald nach ihrer Bekanntschaft mit der Vorstellung des Geistigen einen autonomen Zustand jenseits von Materie, die doch die Grundbedingung

⁵³⁸Ebd., S. 21.

seines romantischen Weltverständnisses gewesen war. Diese Interpretation des Geistigen führte bei der Entwicklung der eigenen geistig-metaphysischen Weltansicht zu einer weiteren Verstärkung jener Unsicherheit, die bereits in der Terminologie des 'Neuen' evident geworden ist. Wie sollte die zukünftige "Lebensform"⁵³⁹ des Menschen aussehen, wenn Materie, die Grundbedingung seiner Existenz, nicht mehr toleriert wurde? War ein rein geistiges Sein menschlich überhaupt zu bewältigen? Marcs Überzeugung von einer geistigen Zukunft einerseits und die Unwissenheit von ihrer menschlichen "Lebensform" andererseits führten zu einem Dilemma, dem er sich nur mit Hilfe eines neuen Begriffes zu entziehen mußte: der der Idee. In den Schriften des Almanachs, vor allem in seinem letzten Beitrag, sprach er bereits auffallend oft von den "neuen Ideen", worunter er sowohl die "*neuen Gedanken*" als auch ihre bildnerischen Verkörperungen verstand. Mit dem Begriff der Idee vermochte er der Richtung der menschlichen Entwicklung zum Geistigen hin Ausdruck zu geben, ohne hierbei detaillierte Aussagen über die "Lebensform" und die künstlerische Form machen zu müssen. Wie wichtig für ihn der Begriff der Idee im Kampf um die neue Zeit und Kunst seit dem Herbst 1911 wurde, veranschaulichen besonders zwei Essays, die er im Juni des folgenden Jahres aufgrund kunstpolitischer Differenzen mit dem Düsseldorfer Sonderbund schrieb. Anlaß war die Vorgehensweise der Jury bei der Internationalen Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Köln im Frühjahr 1912 gewesen. August Macke hatte ihn schon am 15. Juni des Vorjahres wissen lassen: "Eine tolle moderne Riesenausstellung als Antwort auf die Vinnengeschichte ist im Anzug"⁵⁴⁰. Als Initiatoren der Gegenschift waren Kandinsky und Marc im Januar 1912 vom Düsseldorfer Kunstvorstand zur Beteiligung an der großangelegten Veranstaltung aufgefordert worden, die eine retrospektive Abteilung mit Werkgruppen von van Gogh, Cézanne, Gauguin, Cross und Signac sowie eine zeitgenössische mit Arbeiten internationaler Expressionisten vorsah. Um die Beteiligung aller Künstler des süddeutschen Blauen Reiter-Kreises zu sichern, drängten die Redakteure auf eine Gruppendemonstration. Der Vorstand bestand jedoch auf Einzeleinladungen, woraufhin das Interesse des Kreises geteilt war. Kandinsky und Gabriele Münter beschlossen nicht auszustellen. Marc dachte

⁵³⁹Das geheime Europa, in: Marc, Schriften 1978, S. 164 und 6. Aphorismus, in: ebd., S. 186.

⁵⁴⁰August Macke an Franz Marc, Bonn, 15.6.1911, in: Macke/Marc 1964, S. 57.

zunächst des Almanachs wegen an eine Teilnahme. "Ich stelle dieses Jahr lediglich um unsres *Buches* willen im Sonderbund aus", äußerte er Mitte März Kandinsky gegenüber, "denn streiken wir en bloc, so schnappen sie natürlich ein und zwar unfehlbar und das kann unserm Buch wirklich Eintrag thun. (Sie legen das Buch dort aus etc. etc.)"⁵⁴¹. Als er aber dann von Richard Reiche erfuhr, daß die Werke einer Jury unterworfen werden sollten, lehnte auch er eine Mitwirkung ab. Nach mehreren Gesprächen sicherte der Direktor des Barmer Kunstvereins dem Schwabinger Kreis Jury-Freiheit für die sechs einzureichenden Arbeiten zu. Hierauf beschickte dieser geschlossen die Veranstaltung. Aufgrund mangelnder Ausstellungsfläche wurden die Arbeiten dann doch juriiert⁵⁴². Von Marcs sechs eingesandten Gemälden nahm der Vorstand zum Beispiel nur "Die kleinen gelben Pferde" (1912) und den "Tiger" (1912) für die Präsentation an. Die "Grosse Landschaft mit Pferden und Esel" (1911/12), die er als eine Zusammenfassung seines Schaffens bewertete und auf die er unter keinen Umständen hatte verzichten wollen, das "Bild mit Pferd" (1912), "Schafe" (1912) und die "Rote Frau" (1912) refüsierte die Jury. Ungefragt fügte Reiche hierfür drei frühere Arbeiten Marcs aus dem Barmer Kunstverein in die Ausstellung ein, die dieser nicht im mindesten als repräsentativ für sein derzeitiges Oeuvre erachten konnte: das Gemälde "Zwei Katzen" (1911) sowie die in Tempera und Aquarell ausgeführten Blätter "Kauerndes Reh" (1911) und "Ruhende Kühe" (1911)⁵⁴³. Kandinsky war mit den zwei Gemälden "Improvisation Nr. 21a" und "Kahnfahrt" vertreten, Albert Bloch mit dem Bild "Duell" und Paul Klee mit den vier Zeichnungen "Steinhauer II" (1910/74), "Vor dem Start" (1911/49), "Straßenkreuzung" (1911/61) und "Großstadt Peripherie, abends" (1911/72). Von Münter und Campendonk waren sämtliche Arbeiten abgelehnt worden.

Bei der Auswahl der sechs einzureichenden Werke hatte Marc sehr darauf geachtet, "einen klaren künstlerischen Gedankengang" seines Schaffens zu präsentieren. Die Vorgehensweise der Jury machte ihn tief betroffen. Am 1. Juni schrieb er an Macke: "Z. B. nur mein eigener Fall: Ich habe ausdrücklich mit Reiche (telefonisch) besprochen, dass ich nur ausstelle, wenn

⁵⁴¹Lankheit 1983, Nr. 98.

⁵⁴²August Deusser und Max Clarenbach bildeten als Vertreter der Künstler mit drei, Wilhelm Niemeyer und Alfred Hagelstange als Vertreter der Kunstfreunde mit zwei Stimmen die Jury. Die Erweiterung des Kunstvorstandes um August Macke hatte Deusser unterbunden; siehe: Moeller 1984, S. 151.

⁵⁴³Lankheit 1970, Nr. 147, 423 u. 425.

die Zusammenstellung dessen, was ich ausstelle, mir überlassen bleibt. Ich stellte sechs Bilder (die von Reiche angegebene Zahl) mit allem Bewusstsein zusammen. Die sechs zusammen ergeben einen klaren künstlerischen Gedankengang (...). Die zwei ausgestellten Sachen zerreißen meine Idee genau so, als wenn man von einem Komponisten hier ein Adagio einem Stück eines anderen folgen lässt oder ähnlich. (...) Ausstellungen sind da, um dem Publikum Klarheit über künstlerische Ideen und Persönlichkeiten zu geben⁵⁴⁴. Die Handhabung des Vorstandes nahm er nicht stillschweigend hin. Vom 16. Juni bis Ende Juli organisierte er in Waldens "Sturm"-Galerie die Ausstellung der zurückgestellten Bilder des Sonderbundes Köln, an der sich neben Kandinsky und Marc, Bloch, Campendonk und Münter auch Alexej Jawlensky und Marianne Werefkin mit den ausjuriierten Werken beteiligten. Seit dem Bruch mit der Vereinigung am 2. Dezember 1911 zogen Marc und Kandinsky erstmals die Giselisten zu einem von ihnen initiierten Unternehmen heran⁵⁴⁵. Im ersten Juni-Heft der Berliner Zeitschrift "Der Sturm" veröffentlichte Franz Marc unter dem Titel "Ideen über Ausstellungswesen"⁵⁴⁶ einen Artikel, in dem er zunächst die Praktiken des Ausstellungswesen im allgemeinen, dann die des Sonderbundes im besonderen scharf kritisierte. Unter der Losung, die "Künstler sollen nicht von den Ausstellungen abhängig sein, sondern die Ausstellungen von den Künstlern", forderte er, daß "man die Künstler selbst mitarbeiten läßt, jeden Kreis, jede organische Kraft für sich, unabhängig bis zum Letzten", denn "in den großen Ausstellungen von heute [liegt] das entscheidende Problem unserer künstlerischen Kultur"⁵⁴⁷. Nur

⁵⁴⁴Franz Marc an August Macke, Sindelsdorf, 1.6.1912, in: Macke/Marc 1964, S. 125.

⁵⁴⁵Es scheinen die Vorkommnisse in der Kölner Sonderbund-Jury gewesen zu sein, die wieder zu einer Zusammenarbeit zwischen den Redakteuren und Jawlensky und Werefkin geführt haben, die sich am 2. Dezember 1911 nicht mit den Sezessionisten solidarisch erklärt hatten; vgl. auch Lankheit 1976, S. 102-103. Mit den zurückgestellten Werken der Kölner Sonderbund-Ausstellung waren Jawlensky und Werefkin im Ausstellungsturnus der Blauen Reiter-Kollektion der Jahre 1913 und 1914 vertreten. Walden organisierte seit der Präsentation der ersten Ausstellung Der Blaue Reiter in der Berliner "Sturm"-Galerie (12.3.-10.4.1912) die Tournee durch Deutschland und das europäische Ausland. Als er mit Marc und Kandinsky im Herbst die Kollektion für 1913 neu zusammenstellte, tauschte er aus oder ergänzte er die Arbeiten des Münchner Blauen Reiter-Kreises mit den Werken der Berliner Gegenveranstaltung.

⁵⁴⁶Ideen über Ausstellungswesen, in: Der Sturm, 3.Jg., 1912/13, Nr. 113/114, Juni 1912, S. 66; wiederabgedruckt in und im folgenden zitiert nach: Marc, Schriften 1978, S. 132-133.

⁵⁴⁷Wie sehr erinnert ein solcher Satz an Kandinskys Äußerung in seinem Traktat, daß "die Kunst (...) eine der mächtigsten Agentien" des "geistigen Lebens" sei. Auch die

die Künstler wissen heute schon ‘durch ihre prophetische Kraft des Sehens’ von der “neuen Zeit“ und geben mit ihren “konstruktiven Ideen“ dem Laien eine erste etwaige Ahnung und Vorstellung hiervon. Wie wenig Marc aber selbst das Wissen um die geistige Zeit rational und bildnerisch zu bestimmen vermochte und die eigene Ungewißheit den ‘neuen Malern’ allgemein unterstellte, macht die zentrale Aussage des Essays deutlich: “Wir Maler schaffen nicht so sehr Bilder als *Ideen* und wir allein sind berufen, unsere Ideen vorzutragen, wie wir es für richtig halten.“ Die heute schon universale Bewegung in der Kunst ließ sich nach Marc historisch noch nicht so fassen, um bereits “einen Wissenskomplex zu bilden, auf den man weisen könnte. Ihr Charakter ist - Geheimwissenschaft, deren Logik ihren Priestern heute noch fast ebenso verborgen ist wie der Menge. Nur die Werke triumphieren“⁵⁴⁸, hatte er bereits im März des Jahres geschrieben. Seine Äußerung im “Sturm“ rief Widerspruch hervor. Er sah sich gezwungen, in der folgenden Nummer detaillierter zu dem Gesagten Stellung zu nehmen: “Ich schrieb: ‘Wir Maler schaffen nicht so sehr Bilder als ‘Ideen’ und schrieb diesen Satz mit gutem Bewußtsein. Warum nimmt man Anstoß an dieser Sache? Warum wird man beschworen, sie nicht zu sagen? Will man leugnen, daß unsre gegenwärtige Zeit unter diesem Zeichen der ‘neuen Ideen‘ steht? Wer unsre Zeit kennt und liebt, sieht hierin ihre Pracht und trunkene Schönheit. Nicht die einzelnen Bilder sind dem Gegenwartsmenschen Selbstzweck und Hauptsache, sondern die Ideen, der Ideenkomplex, den die einzelnen Werke bilden. Es wird eine neue Welt gebaut. Das einzelne Bild wird einem späteren Beschauer einmal Hauptsache, Einzelprodukt sein; dann gehört es, etikettiert, in das ‘Museum des zwanzigsten Jahrhunderts’. Wir aber wollen unsern Zeitgenossen ‘Ideen’ zeigen, den Gärstoff der neuen Zeit, um die wir ringen. Das allein ist uns Hauptsache und muß es uns sein. Wir sind in der Tat keine großen Kunsthandwerker (...), sondern Jäger auf neuen Spuren. Wo heute handwerklich im alten Sinne Bilder, ‘nur Bilder’ gemalt werden, handelt es sich gar nicht mehr um Kunst. (...) Wir haben heute keine Basis, auf der handwerkliches Kunstschaffen erblühen kann. Wir leben in der Zeit eines ungeheuren

im weiteren fallende Formulierung der “konstruktiven Ideen“ der neuen Malerei sowie Marcs Überzeugung, daß das heutige Wissen um die ‘geistige Zeit’ nur von den Künstlern durch ihre prophetische Kraft des Sehens wahrgenommen werden kann, sind ohne den Gedankenaustausch mit Kandinsky und der Lektüre von dessen Traktat undenkbar.

⁵⁴⁸Die konstruktiven Ideen der neuen Malerei, in: Pan, 2.Jg., Nr. 18 vom 21. März 1912, S. 527-531; wiederabgedruckt in und zitiert nach: Marc, Schriften 1978, S. 108.

Umschwunges aller Dinge, aller Ideen. Es gibt heute Menschen, die wie die ersten Christen, Jahrtausende vor sich tanzen sehen. Ideen schwirren in der Luft wie Geschosse im Gefecht. Wir haben keine Zeit, die Knöpfe an unserer Uniform zu putzen. Wer dies nicht fühlt, wer diese fruchtbare und heilige Zeit nicht liebt, gehört nicht zu ihr und ihrem Werden.⁵⁴⁹ Wie unmöglich es für die Zeitgenossen war, die mit 'neu' oder 'Idee' gebildeten Chiffren zu entschlüsseln und den Inhalt der Artikel allgemein zu enträtseln, führt uns ein Brief von Wassily Kandinsky an Franz Marc anschaulich vor Augen, den der Russe auf die Veröffentlichung von Marcs zweitem Artikel im "Sturm" hin schrieb: "Ihre Ergänzung über Ideenmalen ist mir nicht klar. Schon im ersten Aufsatz war es mir nicht vollkommen klar. Ich dachte aber es ist Richtiges drin. Jetzt verstehe ich aber Ihre Gedanken nicht. Ich denke: natürlich malt man Ideen, aber rein malerische, die ebenso gut Gefühle heißen dürfen. Beide Begriffe finde ich aber streng genommen verfehlt: für diese feinere Substanz haben wir kein Wort. Mit dem Wort 'Idee' ist aber eine präzise Vorstellung verbunden, die scheint mir auf falsche Wege leiten können. Besonders da Sie die heutige Lage als ein gewisses Gefecht darstellen - keine Zeit zum Knöpfeputzen. Schön! Es ist jetzt auch ein Gefecht, aber 'wir' stecken nicht drin! Daß es jetzt ein Gefecht gibt (z. B. Futuristen), ist nicht nur allgemein *gewißermaßen* schädlich, sondern speziell für 'uns'. Man bekommt etwas das Gefühl, daß 'wir' heute keine Zeit haben, unsere Sache gründlich zu machen und daß deshalb die heutigen Bilder keinen vollen Wert haben können und daß ihr Schicksal ist, später mit Etiquetten versehen das XX. Jahrhundert zu charakterisieren - ziemlich blos das! (...) Ich weiß nicht, ob ich mich klar ausdrücke. Aber tatsächlich: ich zerbreche mir den Kopf und verstehe doch nicht, was Sie sagen wollen. Und so wird es denke ich auch außer mir mit manchem anderen paßieren. Was von den heutigen Bildern bleibt und was nur ein Musterprobchen sein wird, können wir heute nicht beurteilen. Aber ein *Werk* hat unbedingt geputzte Knöpfe!"⁵⁵⁰ Kandinsky mißverstand nicht nur Marcs Begriff der "Idee" als Umschreibung aller heute bildnerisch möglichen Ausdrucksformen des Geistig-Objektiven, sondern auch Marcs Gleichsetzung des heutigen Kampfes der Künstler um die Anerkennung des heute "noch unerwiesenen"⁵⁵¹ Wissens mit einem "Gefecht", da

⁵⁴⁹Zur Sache, in: Der Sturm, 3.Jg., 1912/13, Nr. 115/116, Juni 1912, S. 79-80; wiederabgedruckt in und zitiert nach: Marc, Schriften 1978, S. 134.

⁵⁵⁰Wassily Kandinsky an Franz Marc, Murnau, 20./21.6.1912, in: Lankheit 1983, Nr. 123.

⁵⁵¹Zwei Bilder, S. 144.

er den abendländisch-traditionellen "Vorstellungen und Formen" tödlich sein werde. Und ebenso wenig verstand er Marcs Formulierung der 'fehlenden Zeit des Knöpfe-Putzens' als die Feststellung, daß es heute eine Staffeleikunst im traditionellen Sinne nicht mehr geben kann, sondern nur "eigenwillige, feurige Zeichen", die intuitiv dem Gefühl und der Seele des Künstlers entsprungen sind und dem Zeitgenossen nur zur Erkenntnis des neuen Wissens dienen sollen, dem Menschen einer späteren Generation aber in Anerkennung dieser Leistung einmal hochgeschätzte Kunstwerke sein werden. Wenn nicht einmal Kandinsky, mit dem Marc seit Jahresanfang 1911 unter allen Kollegen und Freunden wohl den engsten Kontakt pflegte, sein innerliches Ringen um eine 'geistige' Weltinterpretation wahrgenommen hat, darf es dann noch verwundern, daß Herwarth Walden oder Else Lasker-Schüler, die mit dem Künstler nur wenige Male zusammengetroffen sind, oder der introvertiert veranlagte Freund Paul Klee, Marc 'nur' als einen Naturmenschen und 'Tiermaler' betrachtet und ihn in diesem Bild der Nachwelt überliefert haben?

Seit der Veröffentlichung der beiden "Sturm"-Artikel etwa begannen sich Marcs Vorstellungen von dem 'neuen' wahren Sein auf einen Bereich jenseits der Materie Natur zu konzentrieren. Man gewinnt in den folgenden Monaten den Eindruck, als habe er das "wahre Sein"⁵⁵² aus den Dingen hinter die Dinge verlegt und durch diesen Schritt das frühere naturimmanente Welt- und Wahrheitsverständnis in ein geistig-metaphysisches verwandelt. In den letzten Lebensjahren interpretierte er das Sein nicht mehr aus der Sicht des subjektiven Stand- und Blickpunktes, der das Sein der Objekte relativierte und dieses nur über pantheistische Einfühlung und Innenschau erfühlen und erahnen ließ, sondern aus der Sicht der menschlichen "Aperzeption, die sterblich ist". Alles Irdisch-Existente entsprang nun einzig und allein der "sterblichen Struktur" des menschlichen Geistes und verkörperte durch und durch ein materielles Trugbild, das den Blick in das "eigentliche (...) unteilbare (...) unirdische Sein" verstellte. "Alles ist eins. Raum und Zeit, Farbe, Ton und Form sind nur Anschauungsweisen, die der sterblichen Struktur unsres Geistes entstammen. Raum ist eine von uns gedachte Projektion des Seins. Zeit ist eine Berechnung des Seins, in die wir den Begriff 'Gegenwart' als imaginäre Größe einführen. Der Tote kennt nicht Raum und Zeit und Farbe (...). Er selbst ist erlöst von allen Teilempfindungen.

⁵⁵²15. Aphorismus, in: Marc, Schriften 1978, S. 189.

Mit dem Tode beginnt das eigentliche Sein, das wir Lebende unruhvoll umschwärmen wie der Falter das Licht“, äußerte er zur Jahreswende 1913/14 in dem Artikel „Zur Kritik der Vergangenheit“. Wie in den Jahren seiner romantischen Weltanschauung nur die Kunst mit ihrer raum- und seelensprengenden Kraft den Betrachter der Wirklichkeit zu entreißen und in das „wahre Sein“ zu versetzen vermocht hatte, gelang es auch nur ihr in den Jahren der geistig-metaphysischen Weltanschauung, mit ihren bildnerisch reinen Mitteln dem Menschen schon eine etwaige Vorstellung vom „unteilbaren Sein“ zu geben. „Die Sehnsucht nach dem unteilbaren Sein, nach Befreiung von den Sinnestäuschungen unsres ephemeren Lebens ist die Grundstimmung aller Kunst“, heißt es in dem Artikel weiter. „Ihr großes Ziel ist, das ganze System unsrer Teilempfindungen aufzulösen, ein unirdisches Sein zu zeigen, das hinter allem wohnt, den Spiegel des Lebens zu zerbrechen, daß wir in das Sein schauen. Es gibt keine soziologische oder physiologische Deutung der Kunst. Ihr Wirken ist durchaus metaphysisch“⁵⁵³. Zu diesem Zeitpunkt war bereits die neue „Weltanschauung“ an die Stelle der „alten Weltanschauung“⁵⁵⁴ getreten. Die geistig-metaphysische Weltexegese, die „auf Erden nur angefangen werden [kann].‘ (...) Eine Erfüllung wird sein, irgendwann, in einer neuen Welt, in einem anderen Dasein“⁵⁵⁵, wie Marc im März 1914 im Vorwort zur zweiten Auflage des Almanachs schrieb, erfuhr durch das Kriegserlebnis noch einen weiteren Grad an idealistischer Radikalisierung. Dann hob die Wissenschaft mit ihrem „erkenntnistheoretischen Denken“ und „exakten Wissen“ den Menschen „auf die zweite Stufe der Erkenntnis“, die der ersten Stufe einer reinen „Weltanschauung“ entsprach. Und auf dieser ersten Stufe eines abstrakten Schauens hielt Marc die Verwirklichung einer geistigen „Lebensform“ für greifbar nahe.

Der dargelegte Wandel von einer romantischen „Weltanschauung“ zu einer geistig-metaphysischen „Weltanschauung“ hat in Marcs Spätwerk anschaulichen Ausdruck gefunden. Es gliedert sich wie das Frühwerk in zwei

⁵⁵³Zur Kritik der Vergangenheit, 1913 oder 1914, in: Marc, Schriften 1978, S. 117 u. 118. Marc nimmt in dem Aufsatz Bezug auf den Artikel „Neue Kunst“ von Wilhelm von Bode, in: Der Kunstfreund, 1. Jg., 1913/14, H. 1, Oktober 1913, S. 12-15 und gibt damit einen Terminus post quem.

⁵⁵⁴35. Aphorismus, in: Marc, Schriften 1978, S. 195.

⁵⁵⁵Vorwort zur zweiten Auflage des Almanachs Der Blaue Reiter, März 1914; wiederabgedruckt in und zitiert nach: Marc, Schriften 1978, S. 153.

Stilstufen, in die ambivalente und die abstrakte. Die ambivalente Werkphase versinnbildlicht die Schwierigkeiten und das zunehmend stärker werdende Maß, mit dem die geistig-metaphysischen Wahrheiten in das romantische Weltbild hineindrängten, um schließlich das materielle Sein zu Beginn der absoluten Stilstufe zugunsten eines ersten, wenn auch bildnerisch noch äußerst unsicheren Blickes in das "unteilbare Sein" vollständig zu überwinden.

2.2 Die Bedeutung von Wassily Kandinsky für das künstlerische Werk

Marc's Bekanntschaft mit Wassily Kandinsky wirkte sich aber nicht nur sogleich auf seine weltanschaulichen Vorstellungen aus, sondern auch ebenso unmittelbar auf sein künstlerisches Schaffen. Durch Adolf Erbslöh war er im Herbst 1910 auf die rhythmisch vereinfachte Formen- und leuchtend reine Farbensprache der Bilder der Neuen Künstlervereinigung als Ausdruck einer "vergeistigten und entmaterialisierten Innerlichkeit der Empfindung" hingewiesen worden. Erbslöhs Fingerzeig auf das Werk von Paul Gauguin als Ausgangspunkt der "*Reaktion*", "die 'Materie', an der sich der Impressionismus festgebissen hat, zu vergeistigen"⁵⁵⁶, hatte Marc noch im Dezember zu der Komposition "Liegender Akt in Blumen" veranlaßt. Durch Kandinsky erfuhr er nun zum Jahresanfang 1911, daß das künstlerische Mittel zur 'Vergeistigung des Materiellen' "Konstruktion" heiße. Kandinsky wird sich in ihren ersten Gesprächen in ähnlicher Weise zu der heute allgemeinen künstlerischen Tendenz, das 'Geistig-Objektive' weniger mit naturellen als vielmehr mit konstruktiven Formen wiederzugeben, geäußert haben wie in seinem ersten Brief an Arnold Schönberg vom 18. Januar 1911. Gut zwei Wochen nach dem Besuch des Schönberg-Konzerts⁵⁵⁷ mit Alexej Jawlensky, Marianne We-

⁵⁵⁶Zur Ausstellung der 'Neuen Künstlervereinigung' bei Thannhauser, in: Marc, Schriften 1978, S. 126.

⁵⁵⁷Es handelte sich um einen Kammermusikabend mit Kompositionen von Arnold Schönberg. Auf dem Programm standen das Streichquartett fis-Moll op. 10 (1907/08) und die Klavierstücke op. 11 (1909). Zu dem Streichquartett ist eine Sopranstimme gesetzt, die zwei Gedichte von Stefan George vorträgt: im 3. Satz 'Litanei', im 4. Satz 'Entrückung'. Mit diesem Quartett begann, wie Schönberg in der Österreichischen Musikzeitschrift (1949) 4, S. 247 schreibt, die Werkgruppe, "die auf ein tonales Zentrum verzichtet"; vgl. den Brief von Franz Marc an August Macke, Sindelsdorf, 14.1.1911, in: Macke/Marc 1964, S. 40 und

refkin, Helmuth Macke und Franz Marc schrieb er dem Wiener Komponisten einen langen Brief, in dem er ihm seine "Sympathie" für dessen musikalisches Streben ausdrückte. "Sie haben in Ihren Werken das verwirklicht, wonach ich in freilich unbestimmter Form in der Musik so eine große Sehnsucht hatte", äußerte Kandinsky. "Das selbständige Gehen durch eigene Schicksale, das eigene Leben der einzelnen Stimmen in Ihren Compositionen ist gerade das, was ich in malerischer Form zu finden versuche. Es ist momentan in der Malerei eine große Neigung, auf konstruktivem Wege die 'neue' Harmonie zu finden, wobei das Rhythmische auf einer beinahe geometrischen Form gebaut wird. Auf diesem Wege kommt mein Mitfühlen und Mitstreben nur halb mit. *Konstruktion* ist das, was der Malerei der letzteren Zeiten so fast hoffnungslos fehlte. Und das ist gut, daß sie gesucht wird. Nur denke ich über die *Art* der Konstruktion anders. Ich finde eben, daß unsere heutige Harmonie nicht auf dem 'geometrischen' Wege zu finden ist, sondern auf dem direkt antigeometrischen, antilogischen. Und dieser Weg ist der der 'Dissonanzen in der *Kunst*', also auch in der Malerei ebenso, wie in der Musik"⁵⁵⁸. Kandinsky betrachtete die Konstruktion als das heute und zukünftig adäquate Mittel, "den Geist der Zeit"⁵⁵⁹ künstlerisch zu fassen. "Speziell die heute fortschreitende 'Emanzipation' [von der direkten Abhängigkeit von der 'Natur'⁵⁶⁰,] wächst auf dem Boden der inneren Notwendigkeit, die (...) die geistige Kraft des Objektiven in der Kunst ist. *Das Objektive der Kunst* sucht sich heute mit einer besonders starken Spannung zu offenbaren. Es werden also die zeitlichen Formen gelockert, damit das Objektive klarer zum Ausdruck kommen kann. Die naturellen Formen stellen Grenzen, die in vielen Fällen diesem Ausdruck im Wege liegen. So werden sie zur Seite geschoben und die freie Stelle wird für das *Objektive der Form* gebraucht - Konstruktion zum Zweck der Komposition"⁵⁶¹, heißt es in seinem Traktat "Über das Geistige in der Kunst".

Marc hatte durch die Evidentmachung von Naturwahrheit nicht nur ein geistiges Moment in seine Malerei eingeführt, sondern dieses auch in der Erarbeitung von Wesensform und Wesensfarbe auf konstruktive Weise zum

Hüneke 1989, S. 573, Anm. 215.

⁵⁵⁸Wassily Kandinsky an Arnold Schönberg, ohne Ort, 18.1.1911, in: Hüneke 1989, S. 283.

⁵⁵⁹Über das Geistige 1973, S. 129.

⁵⁶⁰Ebd., S. 128.

⁵⁶¹Ebd., S. 128-129.

Ausdruck zu bringen versucht. Die Verwesentlichung der Motive erfolgte zu einem großen Teil durch die bewußt konzipierte Vereinfachung ihrer Formen auf vertikale, horizontale und diagonale Linien, auf Dreieck- und Kreisform und einer ebenso bewußt gewählten Anordnung auf der Bildfläche. Die zwei Katzen auf der "Katzenstudie II"⁵⁶² aus dem Winter 1908/09 gab er nicht nur in der Körper- und Schwanzhaltung übereinstimmend wieder, sondern er ordnete die Tiere auch noch parallel zueinander an. Auf dem Gemälde "Liegender Hund"⁵⁶³ aus dem Frühjahr 1909 verlaufen der linke Hinterlauf des Tieres und sein Halsband auf der Mittelhorizontalen. Die zwei jungen Pferde auf dem wenig später entstandenen Bild "Fohlen auf der Weide"⁵⁶⁴ hat er nicht nur in Schwung und Gegenschwung nebeneinander angeordnet, sondern auch den aufgerichteten Kopf des rechten Tieres in der Mittelvertikalen positioniert. Diese Stelle nimmt, nur um die untere Körperhälfte angeschnitten, auch das "Pferd in Landschaft" (1910)⁵⁶⁵ ein. Die beiden Tiere auf dem "Kleinen Pferdebild"⁵⁶⁶, das Marc im Spätherbst 1909 malte, stehen im rechten Winkel zueinander, wobei dem Hinterteil des rechten Rosses eine reine Kreisform zugrunde liegt. Die vier Tiere auf der Komposition "Rote Rehe I"⁵⁶⁷ von 1910 zeigen eine kantig gebrochene Formensprache, die in der Landschaft verhaltener fortgeführt ist. Das vordere Reh kennzeichnet mit seinem spitz zulaufenden Gesichtsfeld das Zentrum der Leinwand, während die Halslinie des Tieres links von ihm auf der Mittelhorizontalen verläuft und die des Tieres rechts von ihm unterhalb dieser. Der rechte Oberarm von Maria deutet mit der Innenkante auf dem Bild "Akt mit Katze"⁵⁶⁸ aus dem Frühjahr 1910 die Mittelvertikale an. Ihr nach vorn geneigter Kopf nimmt zur Mittelwaagerechten die gleiche Entfernung nach oben wie der Katzenkopf nach unten ein. Auf dem pointillistischen Gemälde "Springende Pferde"⁵⁶⁹ aus dem Herbst des Jahres endet die untere Geländewelle in Höhe der Mittelhorizontalen. Das mittlere, räumlich vordere Pferd betont mit der Schnauze nicht nur die Mittelvertikale, sondern es bildet auch mit dem Auge sowie den Schnauzen

⁵⁶²Lankheit 1970, Nr. 103.

⁵⁶³Lankheit 1970, Nr. 79.

⁵⁶⁴Lankheit 1970, Nr. 80.

⁵⁶⁵Lankheit 1970, Nr. 130.

⁵⁶⁶Lankheit 1970, Nr. 92.

⁵⁶⁷Lankheit 1970, Nr. 110.

⁵⁶⁸Lankheit 1970, Nr. 107.

⁵⁶⁹Lankheit 1970, Nr. 114.

der beiden anderen Pferde eine Linie, die das obere Viertel der Leinwand kennzeichnet. Bei dem wenig später entstandenen "Aktbild auf Zinnober"⁵⁷⁰ gibt der angewinkelte Arm Marias die Mittelwaagerechte an und ihr Ohr und ihre rechte Brust die Mittelvertikale. Die Außenkante ihres linken Beines markiert am unteren Rand das rechte Bildviertel, auf dem sie im Hintergrund ähnlich einem Spiegelbild ein zweites Mal erscheint. Jedes der drei Tiere der zum Jahresende gemalten Komposition "Streitende Pferde"⁵⁷¹ läßt sich in die Form eines gleichschenkligen Dreiecks integrieren, eine Konzeption, die für zahlreiche Tierdarstellungen von Franz Marc maßgebend blieb.

Dies sind nur einige willkürlich gewählte Beispiele für den konstruktiven Ansatz in Marcs Oeuvre der Jahre 1909 und 1910. Er kann bis in die ersten erhaltenen Gemälde zurückverfolgt werden. Sophie Marc nimmt auf dem Bildnis von 1902 mit ihrer lesenden Haltung die Form eines gleichschenkligen Dreiecks ein. Das Porträt des Vaters aus demselben Jahr weist besonders in der Kopfparte eine betonte Akzentuierung von Vertikalen und Horizontalen auf. In den naturalistischen und impressionistischen Studien der folgenden Jahre verschwand weitgehend die konstruktive Komponente. "Mit dem Aufgeben (...) der 'Naturalisierung' der Kunst"⁵⁷² durch den Einfluß des Jugendstils trat sie seit 1905/06 in den graphischen Blättern, seit 1908 in den Plastiken und seit 1908/09 auch in den Werken der Ölmalerei wieder auf.

Jenes konstruktive Element, das in Marcs Oeuvre durch die Suche nach einem monumentalen Ausdruck der Wesenheit der Objekte eigengesetzlich angelegt und seit 1908/09 zunehmend offensichtlicher wurde, wurde durch die Bekanntschaft mit Wassily Kandinsky noch in besonderem Maße gefördert und evident. Kandinsky überzeugte Marc, daß sich "die geistige Kraft des Objektiven" in Form von "Konstruktion" offenbare und sich hieraus "der schon heute klar daliegende Drang" der zeitgenössischen Künstler erkläre, "die konstruktiven Formen der Epoche zu entdecken." "Im allgemeinen" bevorzugten sie "eine entblößte Konstruktion", das heißt "eine klar daliegende, oft in die Augen springende ('geometrische')", in der Ansicht, daß diese "scheinbar die einzige Möglichkeit ist, dem Objektiven in der Form Ausdruck zu verleihen"⁵⁷³. "Als eine der Übergangsformen"⁵⁷⁴ veranschauliche der Ku-

⁵⁷⁰Lankheit 1970, Nr. 124.

⁵⁷¹Lankheit 1970, Nr. 129.

⁵⁷²Franz Marc an Maria Franck, ohne Ort, 20.2.1911, in: Hüneke 1989, S. 52.

⁵⁷³Über das Geistige 1973, S. 128-129.

⁵⁷⁴Ebd., S. 129.

bismus exemplarisch den Drang der Künstler, sich vom "Materiellen (...)" zu befreien, vereint mit dem Streben zum Kompositionellen⁵⁷⁵ ohne sich aber vollkommen "vom Naturalismus"⁵⁷⁶ lösen zu können. "Die naturellen Formen" stellen "in solchen Fällen" "unnötige Hindernisse" dar und werden "den konstruktiven Zwecken gewaltsam unterordnet"⁵⁷⁷. In diesem Zusammenhang kam Kandinsky sicherlich auch auf das kubistische Kunstschaffen von Pablo Picasso und Georges Braque zu sprechen, das durch einige Werke auf der zweiten Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung präsent gewesen war⁵⁷⁸. Marc hatte den Gemälden der beiden Franzosen im September kaum Beachtung geschenkt, wie seine Ausstellungsbesprechung bezeugt, da sein eigenes Ringen damals der Ausbildung einer ausdrucksstarken Farbensprache als gleichgewichtiges Pendant zur Wesensform gegolten hatte. Das künstlerische Anliegen von Picasso und Braque dagegen konzentrierte sich ausschließlich auf das Formprinzip - ein Kapitel, das Marc vorerst abgeschlossen hatte. Folglich hatten nicht ihre auf wenige Grau-, Ocker- und erdige Grüntöne reduzierten Bilder seine Aufmerksamkeit auf sich gezogen, sondern die farbenprächtigen Exponate der Veranstaltung, allen voran die Kompositionen von Kandinsky, über den er in der 'Rezension' äußerte: "Welche künstlerische Einsicht birgt dieser seltene Maler. Die große Konsequenz seiner Farben hält seiner zeichnerischen Freiheit die Wage [sic!], - ist dies nicht zugleich eine Definition der Malerei"⁵⁷⁹, gefolgt von den Kompositionen von Bechtejeff, Erbslöh und Girieud. Auch wenn Marc die Namen von Jawlensky, Werefkin und Münter in der Besprechung nicht anführte, hatte er ihre ebenfalls vom russischen Jugendstil und Fauvismus beeinflussten Gemälde eingehend studiert.

Kandinsky, der Protagonist einer gegenstandslosen Malerei, propagierte aber nicht die "entblöbte Konstruktion" als die heute und in Zukunft ideale Form, den "Geist der Zeit" zu offenbaren, "sondern die versteckte, die aus dem Bilde unbemerkt herauskommt und also weniger für das Auge als für die Seele be-

⁵⁷⁵Ebd., S. 111.

⁵⁷⁶Wassily Kandinsky an Franz Marc, München, 2.10.1911, in: Lankheit 1983, Nr. 42.

⁵⁷⁷Über das Geistige 1973, S. 129.

⁵⁷⁸Braque zeigte vier und Picasso drei Arbeiten; siehe den Katalog der zweiten Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung München in der Modernen Galerie Thannhauser, München, in: Gollek 1982, S. 396 u. 397.

⁵⁷⁹Zur Ausstellung der 'Neuen Künstlervereinigung' bei Thannhauser, in: Marc, Schriften 1978, S. 127.

stimmt ist⁵⁸⁰. Er wird sie Marc mit ähnlichen Worten erläutert haben, wie er sie in seinem Traktat gebraucht hat: "Diese *versteckte Konstruktion* kann aus scheinbar zufällig auf die Leinwand geworfenen Formen bestehen, die wieder scheinbar in keinem Zusammenhang zueinander stehen: die äußere Abwesenheit dieses Zusammenhanges ist hier seine innere Anwesenheit. Das äußerlich gelockerte ist hier das innerlich Zusammengeschmolzene. Und dieses bleibt in bezug auf beide Elemente gleich: in der zeichnerisch und in der malerischen Form. Und gerade hier liegt die Zukunft der Harmonielehre der Malerei. Die 'irgendwie' zueinander stehenden Formen haben doch im letzten Grunde eine große und präzise Beziehung zueinander. Und schließlich läßt sich auch diese Beziehung in einer mathematischen Form ausdrücken, nur wird hier vielleicht mehr mit unregelmäßigen als mit regelmäßigen Zahlen operiert. *Als letzter abstrakter Ausdruck bleibt in jeder Kunst die Zahl*"⁵⁸¹.

Trotz Kandinskys dezidiertem Eintreten für die "versteckte Konstruktion" blieb für Marcs Kunstschaffen infolge der eigengesetzlich genommenen Entwicklung die "entblöbte" die maßgebende. Sein intellektuelles bildnerisches Arbeiten seit dem Frühjahr 1907, das ihn zu einer mehr oder weniger rational angewandten Formen- und Farbensprache geführt hatte, die es ihm seit 1910 zunehmend ermöglichte, seinen romantischen Traum von einem wahren Sein in einer formal und farblich analogen Stilisierung von Kreatur und Natur - also mit Hilfe einer "klar daliegenden, oft in die Augen springenden ('geometrischen') Konstruktion" - evident zu machen, konnte er trotz des starken Einflusses seitens Kandinskys nicht mehr aufgeben. Die "entblöbte Konstruktion" entsprach seiner Art von künstlerischem Schöpfertum. Im weiteren Verlauf der Freundschaft entwickelte er zwar den bildnerischen Ausdruck im Sinne des sich wandelnden Weltverständnisses 'intellektuell' "zum Nichtmateriellen"⁵⁸² weiter, aber das kubisch-stereometrische Element, das aus der Anwendung einer "entblöbten Konstruktion" resultierte, blieb in seinem Oeuvre immer präsent. Es wurde sogar durch die noch kommenden Einflüsse der Malerei von Robert Delaunay und den Futuristen verstärkt⁵⁸³. Kandinskys Hervorhebung der augenblicklich bestehenden grenzenlosen bild-

⁵⁸⁰Über das Geistige 1973, S. 129.

⁵⁸¹Ebd., S. 129-130.

⁵⁸²Wassily Kandinsky an Franz Marc, ohne Ort, 4.10.1911, in: Lankheit 1983, Nr. 43.

⁵⁸³Nur in einem einzigen Gemälde seines Spätwerkes sollte Marc die 'geometrische' Konstruktion zugunsten der 'versteckten' aufgeben: in den "Kämpfenden Formen" (Lankheit 1970, Nr. 235).

nerischen Freiheit durch "den heutigen Moment"⁵⁸⁴ der beginnenden "*Epoche des großen Geistigen*"⁵⁸⁵ mit der eindeutigen Akzentuierung der abstrakten Formen als den zukunftsweisenden sowie seine Berufung auf das "objektive Element" der Zahl in der Kunst im allgemeinen mit einer ebenso eindeutigen Akzentuierung der unregelmäßigen mußten in Marc das ambivalente Gefühl aufkommen lassen, zwar im aktuellen Trend der Zeit zu schaffen, nicht aber zu den heute noch ganz seltenen Künstlern zu gehören, die schon mit einer "versteckten" "zeichnerisch-malerischen Komposition"⁵⁸⁶ "die sich sträubende, in Steinen steckende schwere Karre der Menschheit" ein Stück "vor- und aufwärts"⁵⁸⁷ ziehen.

Wie sich in Marcs Brief vom 21. Januar 1911 an die Freundin Maria Franck eine sehr frühe Einwirkung der spirituellen Welt- und Kunstvorstellungen Wassily Kandinskys auf die eigenen weltanschaulichen Vorstellungen feststellen läßt, so auch in seinem künstlerischen Oeuvre. Das im Januar entstandene Gemälde "Liegender Hund im Schnee"⁵⁸⁸ weist eine auffallend starke kubisch-stereometrische Formensprache auf, die zu den zwei unmittelbar vorausgegangenen Kompositionen, dem "Liegenden Akt in Blumen" und der "Rehe im Schnee II"⁵⁸⁹, in einem deutlichen Gegensatz steht. In dem Werk verarbeitete Marc sehr bewußt Kandinskys Ansicht, daß sich das Geistig-Objektive heute in Form von Konstruktion seinen Ausdruck suche. Er verlieh aber dem geistigen Moment, das sich bei ihm in der Transformierung von Naturwirklichkeit in Naturwahrheit darstellte, in seiner Vorstellung von Konstruktion Gestalt: in einer kantigen Vereinfachung der Motive auf vertikale und diagonale Linien, die zu einem großen Teil winklig gebrochen verlaufen und den Gegenständen eine kubische Wirkung vermitteln, die durch einige wenige ovale Formandeutungen um das Tier noch verstärkt wird. Das konstruktive Element zeigt sich in der Komposition aber nicht nur in der 'geometrischen' Formvereinfachung der Motive, sondern auch in der Art ihrer Konzeption auf der Leinwand. Die Anordnung von Russi, den Baumwurzeln sowie den Schattenzonen auf der Schneedecke sind mathematisch genau bestimmt. Die

⁵⁸⁴Über das Geistige 1973, S. 127.

⁵⁸⁵Ebd., S. 143.

⁵⁸⁶Ebd., S. 112; vgl. auch ebd., S. 79.

⁵⁸⁷Ebd., S. 27.

⁵⁸⁸Lankheit 1970, Nr. 133.

⁵⁸⁹Lankheit 1970, Nr. 125 u. 134.

gewinkelte Körperlinie des Hundes zwischen dem linken Vorderlauf und der Rückenflanke verläuft in der Mittelvertikalen, die der Künstler am oberen Rand mit einem dunklen Punkt an dem zentralen, diagonal in den Bildraum hereinragenden Wurzelwerk markiert hat. Russis Schnauze und Bauchlinie ergeben eine Horizontale, die - von einer dreieckigen blauen Form von unten tangiert - das untere Viertel der Leinwand kennzeichnet. Die längere der beiden Wurzelspitzen links oben und die gerundete blaue und dreieckige grüne Form links und rechts des Hinterteils des Hundes bilden in ihrer Verlängerung die Horizontale, die das obere Viertel der Komposition angibt. Zu der Anwendung mathematisch errechneter Vertikalen und Horizontalen tritt noch das von Jan Thorn-Prikker nachgewiesene Prinzip hinzu, daß in einer ausgewogenen Darstellung die Hauptpunkte und -linien der Motive mit den durch gesetzmäßige Teilung der Leinwand erhaltenen Diagonalen zusammenfallen, welches ihm August Macke in einem Brief vom 26. Dezember mit Hilfe einer Skizze erläutert hatte⁵⁹⁰. Die Formen des Wurzelwerkes, einige Körperteile von Russi wie die Lagerung des Kopfes oder des winklig gebrochenen Hinterteils sowie mehrere blaue Schattierungen auf dem Schneefeld verlaufen nach der Theorie des holländischen Malers und Lehrers. Der streng durchdachte Aufbau des Bildes darf durchaus wie das Dokument vom 21. Januar als ein Niederschlag der ersten Unterredungen mit Kandinsky über die Kunst "in dieser letzten Stunde der geistigen Wendung"⁵⁹¹ gewertet werden.

Als Marc Kandinsky kennenlernte, stand er gerade an der Schwelle zum endlichen Durchbruch in die Welt der farblichen und damit der bildkünstlerischen Freiheit. Rund zwei Wochen nach ihrem ersten Zusammentreffen begann er jene zwei Schneebilder zu malen, die in ihrer reduzierten Formen- und Farbensprache schon unmittelbar an die vollgültige Kongruenz von Wesensform und Wesensfarbe heranreichten, die in dem darauffolgenden Werk, "Die roten Pferde", erreicht wurde und zur vollendeten Wesenheit des Dargestellten führte. Wie bei der Leinwand "Liegender Hund im Schnee" lassen sich auch schon auf der Komposition der "Rehe im Schnee II"⁵⁹², die als das frühere der beiden Bilder gelten darf, neben der ornamentalen Linienführung, die ihren Ursprung sowohl in dem von Gauguin angeregten Aktbild als auch in der

⁵⁹⁰Siehe den Brief von August Macke an Franz Marc, Bonn, 2. Weihnachtstag 1910, in: Macke/Marc 1964, S. 33.

⁵⁹¹Über das Geistige 1973, S. 54.

⁵⁹²Lankheit 1970, Nr. 134.

Jugendstilkunst findet⁵⁹³, eine zum Teil kantig verlaufende Linienführung, besonders in dem linken Reh, nachweisen sowie die kompositionelle Anordnung jedes einzelnen Tieres und beider zusammen in der Form eines gleichschenkligen Dreiecks. Die mathematische Figur erscheint noch ein weiteres Mal - nun weich geschwungen - in dem mächtigen Hügel im Hintergrund, der die Szene vorne zusammenfassend überfängt. Die mehr ornamental als kantig gestaltete Bildsprache überspielt noch weitgehend die konstruktive Komponente der Komposition, die dann in dem kaum später anzusetzenden Werk in großer Deutlichkeit hervortritt.

In dem Gemälde "Die roten Pferde"⁵⁹⁴, das als das erste Werk der klassischen Stilstufe angesehen wird, verarbeitete Marc die Lehre von Thorn-Prikker mit großer Akribie. Wichtige Körperteile und -punkte der drei Tiergestalten tangieren oder verlaufen mit den durch mathematische Teilung der Leinwand sich ergebenden Diagonalen. Wie bei dem Bild "Liegender Hund im Schnee" und den meisten Kompositionen der Jahre 1909 und 1910 spielt neben diesem Gestaltungsprinzip auch die vertikale und horizontale Flächeneinteilung, die das System Thorn-Prikkers außer acht läßt, eine wichtige Rolle. Beide Prinzipien, die diagonal und die vertikal und horizontal errechneten Konstruktionslinien, blieben für Marcs klassische und konstruktive Werke von gleich großer Bedeutung und fanden auch noch in den meisten Gemälden der ambivalenten Werkphase Anwendung. Erst in den letzten Bildern der ambivalenten Periode und in den Werken der abstrakten Stilstufe wurde das vertikale und horizontale Hilfsgerüst wieder zum bestimmenden, wie zu jener Zeit, als Marc bereits 'konstruktiv' arbeitete, aber von dem Kompositionsprinzip von Jan Thorn-Prikker noch nicht wußte.

In den schon an früherer Stelle besprochenen Gemälden der klassischen Stilstufe, die in den wenigen Wochen nach der Fertigstellung der Komposition "Die roten Pferde" bis zur Eröffnung von Marcs zweiter Einzelausstellung bei Thannhauser im Mai 1911 entstanden sind, läßt sich das konstruktive Element sowohl in der Wiedergabe der Motive als auch in ihrer Anordnung auf der Leinwand nachweisen. Wer mit einem Lineal und Winkelmesser die Kompositionen vermißt, wird immer wieder auf Übereinstimmungen von motivisch markanten Linien und Punkten mit mathematisch bestimmbar

⁵⁹³Der Jugendstilkunst ist auch die Konzeption der Figuren in Schwung und Gegenschwung entnommen.

⁵⁹⁴Lankheit 1970, Nr. 131.

vertikalen, horizontalen und diagonalen Linien stoßen. Auf der Komposition "Akte im Freien"⁵⁹⁵ gibt der dünne Baumstamm im Hintergrund nicht nur die Mittelvertikale an, sondern er endet auch auf der Mittelhorizontalen, auf der auch die linke Brust des liegenden Aktes ruht und in deren Höhe der braunviolette Stamm am rechten Rand endet. Die liegende Figur nimmt eine Diagonale des Kompositionsschemas Thorn-Prikkers auf. Die untere Kante ihres vorderen Oberschenkels ergibt mit dem vorderen Wurzelwerk der dreiteiligen Baumgruppe links eine Horizontale, die das untere Bildviertel anzeigt. Im oberen Viertel übernimmt diese Funktion der Haarknoten der Sitzenden und das Blattwerk, welches den zentralen Stamm im Hintergrund umspielt. Auf den Gemälden "Hocken im Schnee", "Blaues Pferd I", "Blaues Pferd II" und "Kämpfende Kühe"⁵⁹⁶ läßt sich ebenfalls die Kongruenz von mathematisch bestimmbareren Linien und Punkten mit motivischen feststellen. Sie fällt aufgrund der monumental vereinfachten Bildsprache nicht ganz so nuancenreich aus wie in dem kleingliedrigen Werk "Akte im Freien". Die zwei späten Kompositionen der klassischen Phase, "Eselfries" und "Affenfries"⁵⁹⁷, führen den konstruktiven Bildbau innerhalb der Stilstufe zu seinem Höhepunkt und Abschluß. Beide Darstellungen weisen unzählige Übereinstimmungen zwischen den vertikalen und horizontalen Haupt- und diagonalen Verbindungslinien des Koordinatensystems auf. Beim "Eselfries" finden wir sie in der Parallelität der ausgreifenden Vorder- und zurückgestellten Hinterbeine, deren diagonale Linien in den Leibern locker weiterlaufen, im Gleichklang der vier nebeneinander gereihten Köpfe, von denen der vordere und hintere die gleiche Schnauzen-, Augen-, Ohren- und Mähnenhöhe aufweisen und dadurch in einem kaum merklichen Wohlklang die beiden inneren, schräg versetzten Köpfe rahmen. Als bewußter 'Widerklang'⁵⁹⁸ zu den diagonal strukturierten Tierkörpern ordnete Marc die landschaftliche Hintergrundsfolie in horizontalen Farbstreifen übereinander an. Angesichts der kompositionellen Entwicklung des Künstlers findet der Rückgriff auf ein ägyptisches Relief erst seine eigentliche Erklärung: die in der ägyptischen Kunst vorgefundene Einbindung der Motive in einen streng koordinierten Bildraum⁵⁹⁹. Der "Affenfries", der

⁵⁹⁵Lankheit 1970, Nr. 138.

⁵⁹⁶Lankheit 1970, Nr. 135-137 u. 143.

⁵⁹⁷Lankheit 1970, Nr. 144 u. 145.

⁵⁹⁸Kandinsky sprach gern von Mit- und Widerklang; siehe: Über das Geistige 1973, S. 23.

⁵⁹⁹Guido von Kaschnitz-Weinberg hat in diesem Moment eine 'Vergeistigung in der ägypt-

die Weiterverarbeitung der aus der ägyptischen Kunst entlehnten Bildidee in Marcs eigener Vorstellung von Malerei darstellt, weist eine noch kleinteiligere Konstruktion mit sehr vielen mathematisch belegbaren Komponenten auf. Mehrere Formelemente wie die runden Bodenerhebungen, das spitzwinklig gegebene Pflanzenwerk oder die breitwinklig gestalteten Berge leiten mit ihrer "klar daliegenden" geometrischen Grundstruktur bereits in die nächste Stilstufe über.

Das konstruktive Bildgerüst gewann in den Gemälden der zweiten Werkphase an Intensität und geometrischer Evidenz. In dieser Phase seines Kunstschaffens, die nach der Thannhauser-Ausstellung und der vermeintlichen Hochzeitsreise nach England im Juni 1911 einsetzte und in deren Kompositionen Marc, wie in den klassischen Werken, seinem romantischen Traum von einem vollendeten Sein Gestalt zu verleihen suchte, kann die graduelle Verstärkung der eigengesetzlich begonnenen Bemühung um eine konstruktiv strenge Bildordnung seit der Freundschaft mit Kandinsky nicht nur an den künstlerischen Zeugnissen abgelesen, sondern auch mit eigenen schriftlichen Äußerungen belegt werden. Am 20. März teilte er der Freundin Maria Franck mit: "Wenn ich diese mich wirklich nachgrade aufreibende Arbeit für die Ausstellung hinter mir haben werde, fange ich die Malerei wieder von vorne an; mein Kopf ist voll von Ideen, die Kandinskys und Burljuks Kunst sehr nahe streifen und doch *meine* sein werden, der Hufschlag *meiner* Pferde. Aber ich sehe gut die tollsten und selbstverständlichsten Möglichkeiten, an die noch kein Deutscher unserer Tage gedacht hat"⁶⁰⁰. Drei Wochen später schrieb er an August Macke die bereits zitierten Zeilen: "Sobald mein Speicher alle diese Bilder und Riesenschwarten ausgespien haben wird, fange ich die Malerei ganz von vorne wieder an. Es muß mir gelingen, beim Arbeiten den umgekehrten Prozess durchzusetzen als bisher, wo ich von ganz komplizierten Form- und Farbvorstellungen bei jeder Arbeit ausging und diese bei jedem Bilde langsam, mit unsäglicher Anstrengung erst reinigte, vereinfachte und

tischen Kunst' erkannt und ihr mit folgenden Worten Ausdruck gegeben: "je mehr (...) die Gestalt den stereometrischen Grundformen angeglichen wird, desto stärker die Manifestation der Bindung an das unveränderliche Wesen des Seins, das der Koordinatenraum repräsentiert, zum Ausdruck kommen muß (...), desto eindringlicher aber wird der *Ewigkeitsgehalt* der Figur"; Guido von Kaschnitz-Weinberg, 'Bemerkungen zur Struktur der ägyptischen Plastik (1933)', in: *Ausgewählte Schriften I*, Berlin 1965, S. 30.

⁶⁰⁰Franz Marc an Maria Franck, ohne Ort, 20.3.1911, in: Hüneke 1989, S. 53.

ordnete. Ich will wie ein Kind anfangen, vor der Natur mit drei Farben und ein paar Linien meinen Eindruck zu geben, und dann hinzutun an Formen und Farben, wo es der Ausdruck fordert, dass also der Arbeitsprozess nur ein Hinzutun, niemals ein Wegnehmen ist“⁶⁰¹. Marcs ideelle Bildvorstellung, die Kandinskys Kunst und Kunstansichten nahekam und doch eine eigene war, sah eine Synthese der romantischen Themen mit einer klar umrissenen Konstruktion vor. Sein Vorsatz, die Malerei ‘ganz von vorne wieder anzufangen’, fand in einem analytischen ‘Durchschauen’ der Dingwelt auf ihre mathematischen Grundformen Ausdruck, ähnlich den Bestrebungen von Paul Cézanne ein Vierteljahrhundert zuvor. Seit Januar 1911 bezeichnete Marc nicht mehr Gauguin, sondern Cézanne als den ‘Urvater’ der Moderne und Picasso als dessen “logischen Exegeten“⁶⁰². Wie Cézanne und in der Nachfolge Picasso und Braque in der Anfangsphase des analytischen Kubismus versuchte auch Marc seit Juni 1911 im Naturbild geometrische Formen und Körper wie Kreis, Dreieck, Kubus und Pyramide zu erkennen, um sie zum Ausgangspunkt seiner Malerei zu machen. Die mathematisch objektive Form, die wir schon vereinzelt aus früheren Arbeiten des Künstlers wie dem “Kleinen Pferdebild“ (1909) oder den “Hocken im Schnee“ (1911) heraussehen konnten und die auf dem Weg zur Darstellung der Wesenheit nahelag, wurde nun zum bildnerischen Fundament und formschaffenden Prinzip. In dem Gemälde “Die kleinen blauen Pferde“ (1911), jener Komposition, die Marc noch dreimal faßte⁶⁰³, hat er die Tierleiber aus reinen Kreisformen gebildet, die in den Bergkuppen oder der ‘Weltlandschaft’ als Zeichen kosmischer Ganzheit segmentförmig wiederkehren. “Der Stier“ (1911)⁶⁰⁴, den er ebenfalls in den Wochen des ersten Vorwurfs der blauen Pferde ausführte, spiegelt mit seinem flächig wie räumlich wirkenden Körper sowohl die geometrische Form eines gleichschenkligen Dreiecks als auch den stereometrischen Körper einer Py-

⁶⁰¹Franz Marc an August Macke, Sindelsdorf, 12.4.1911, in: Macke/Marc 1964, S. 53.

⁶⁰²Die neue Malerei, in: Pan, 2.Jg., Nr. 16 vom 7. März 1912, S. 468-471; wiederabgedruckt in und zitiert nach: Marc, Schriften 1978, S. 101. Cézanne hatte als erster Künstler die Natur auf ihre geometrischen Grundformen hin untersucht und mit den darin erkannten mathematischen Formen von Kubus, Kegel und Kreis auf der Leinwand eine neue Harmonie ‘parallel zur Natur’ erstehen lassen. “Und in seinen letzten Werken hat er Ideen Gestalt gegeben“, schrieb Marc in dem Artikel, “ die dem damals triumphierenden Impressionismus tödlich wurden und der Malerei der heutigen Generation den stärksten Impuls gegeben haben.“

⁶⁰³Lankheit 1970, Nr. 154 sowie Nr. 155, 156 u. 237.

⁶⁰⁴Lankheit 1970, Nr. 150.

ramide. Die sichelförmig geschwungene Kontur der "Gelben Kuh" (1911)⁶⁰⁵, eine Reminiszenz von Marcs Auseinandersetzung mit der Jugendstilkunst, stellt zwar eine konstruktive, aber aufgrund ihres formalen Ursprungs keine geometrische Form dar, wie sie der Künstler zu dieser Zeit im allgemeinen gebrauchte. Dafür hat er den landschaftlichen Raum des Tieres wesentlich stärker geometrisch strukturiert als den des Stier-Bildes.

Die Ausrichtung der ersten Ausstellung Der Blaue Reiter in der Galerie Thannhauser im Dezember des Jahres führte für Marc zur ersten Konfrontation mit der Malerei von Robert Delaunay. Der Franzose war durch die vier Gemälde "St. Séverin" (1909), "La Ville" (1910), "La Tour" (1911) und "La Ville" (1911)⁶⁰⁶ präsent, die auf Marc einen tiefen Eindruck von nachhaltiger Wirkung machten. Sein Gemälde "Landschaft"⁶⁰⁷ hing unmittelbar neben Delaunays Komposition "La Tour", die Koehler sen. sogleich für seine Sammlung erwarb und die ebenfalls zu den unersetzlichen Verlusten des Zweiten Weltkrieges gehört. Das direkte Nebeneinander der beiden Werke, das in einer Photographie von Gabriele Münter, die den dritten Ausstellungsraum zeigt, dokumentiert ist⁶⁰⁸, gibt zu erkennen, wie Marcs Komposition durch das wesentlich stärker ausgebildete konstruktive Element im Werk des Franzosen an bildnerischer Ausdrucks- und inhaltlicher Aussagekraft verliert. Seit diesem Nebeneinander gefiel ihm der "Steinige Weg", wie das Bild auch genannt wird, nicht mehr. Als er es Ende Oktober/ Anfang November 1912 aus der ersten Blauen Reiter-Kollektion zurückerhielt, überarbeitete er es noch im November in jener kubischen, konstruktiv aufstrebenden Tendenz, die das Eifelturm-Bild bestimmt hatte.

Das ausgeprägte konstruktive Moment im Oeuvre Delaunays veranlaßte Marc, in den Gemälden nach Jahresanfang 1912 eine dezidiertere kubisch-stereometrische Formensprache anzuwenden. Die Kompositionen "Tiger" und "Bild mit Pferd"⁶⁰⁹ veranschaulichen exemplarisch den Einfluß des 'farbigen Kubismus', der durch den Dichter und Kunstkritiker Guillaume Apollinaire die Bezeichnung "Orphismus" erhielt. Marc hat die Gemälde von Delaunay beim Debüt der Redaktion akribisch genau studiert und - wie wir bei der Weiterentwicklung seines Stiles zur bildnerischen Abstraktion noch se-

⁶⁰⁵Lankheit 1970, Nr. 152.

⁶⁰⁶Francastel/Habasque 1957, Nr. 43, 72, 77 u. 87.

⁶⁰⁷Lankheit 1970, Nr. 194.

⁶⁰⁸Delaunay 1985, S. 217, Abb. 8.

⁶⁰⁹Lankheit 1970, Nr. 164 u. 165.

hen werden - einzelne Form- und Konstruktionselemente in seinem inneren Formenrepertoire gespeichert. Nach der zunächst forcierten Konzentration auf kubisch-stereometrische Formelemente trat in den Werken seit Mai ein Ausgleich zwischen der kantig gebrochenen und einer weich geschwungenen Linienführung ein. Der Anordnung der Motive lagen weiterhin dieselben mathematisch errechneten und streng durchdachten Konstruktionsprinzipien zugrunde wie den klassischen Werken. Die Frauengruppe auf dem Gemälde "Der Wasserfall"⁶¹⁰ ist in die Form eines gleichschenkligen Dreiecks einbeschrieben, dessen linke Sekante nach dem System von Thorn-Prikker im Raum verläuft. Durch die Erweiterung der geometrisch-kantigen Formensprache um bogenförmige und kreisrunde Elemente wurde der augenfällige Anschein von Konstruktion, der einigen Bildern zum Jahresbeginn anhaftet, wieder etwas zurückgenommen.

Überleitend zu der ambivalenten Werkphase soll noch ein kleines Resümee gezogen werden. Durch die Bekanntschaft mit Erbslöh, Jawlensky und Werefkin im Herbst 1910 wußte Marc, daß es den Künstlern der Vereinigung, allen voran Kandinsky, besonders um die bildnerische Evidentmachung des eigenen inneren Gefühls ging. Nicht in einer objektiven "Animalisierung der Kunst" und "des Kunstempfindens", wie er sie verfolgte, sondern in einer subjektiv-suggestiven Seelenprojektion sahen diese Künstler ihr Ziel. Marc war sich der gegensätzlichen Ansätze und Absichten bewußt, wie sein Brief vom 14. Februar 1911 an August Macke belegt. Nach dem ersten Besuch von Adolf Erbslöh, Alexej Jawlensky und Marianne Werefkin in seinem Sindelsdorfer Atelier am 3. Februar, der der Begutachtung seiner Malerei und der eventuellen Zuwahl zum Mitglied der Vereinigung galt, schrieb er dem Freund: "Ich hatte durchaus nicht vermutet, daß Jawlensky sich so unzweideutig und impulsiv für meine neuen Sachen begeistern würde. Ich hatte eher erwartet, daß er eine leise Gegnerschaft gegen die Ziele der Vereinigung herausfühlen würde etc. Aber nichts davon"⁶¹¹. Der unerwartete Enthusiasmus, den die drei Kollegen seiner Kunst entgegenbrachten und von dem uns Marc in einem Brief an Maria Franck vom 5. Februar ein anschauliches Bild gezeichnet hat⁶¹², sowie die Wahl zum Mitglied und 3. Vorsitzenden der Ver-

⁶¹⁰Lankheit 1970, Nr. 171.

⁶¹¹Franz Marc an August Macke, Sindelsdorf, 14.2.1911, in: Macke/Marc 1964, S. 45.

⁶¹²"Der Besuch war köstlich", schrieb er am 5.2. der Freundin. "Ich holte sie im Schlitten 1 Uhr ab (...) auf den Gesichtern (...) war unverkennbar, bei aller Herzlichkeit, die Angst

einigung bereits am 4. Februar⁶¹³, haben ihn zweifellos bestärkt, zunächst einmal an der schwer errungenen Bildsprache, mit der er zum ersten Mal seinem "Traum" von einem vollendeten Da-Sein den langersehnten raum- und seelensprengenden Ausdruck zu verleihen vermochte, festzuhalten. So offen Kandinsky ihm gegenüber in den kommenden Wochen und Monaten von der Bedeutung der versteckten Konstruktion, der zeichnerisch-malerischen Komposition, der vollständigen Überwindung natureller Formen durch objektive, abstrakte gesprochen haben mag, vermochte er doch auch ebenso gut in Marcs antinaturalistischen Kompositionen "die Elemente der Konstruktion" auf der Basis des "*Prinzips der inneren Notwendigkeit*" aufzuzeigen, wie die Nachzeichnung der Folgerungen eines roten Pferdes für das übrige Bild in seinem Traktat "Über das Geistige in der Kunst" bewiesen hat⁶¹⁴. Durch die Erarbeitung von Wesensform und Wesensfarbe zur Versinnbildlichung der imaginären Sphäre des naturwahren Seins hatte Marc in sein Oeuvre ein geistiges und ein konstruktives Element eingeführt, jene zwei Momente, die es ihm von Beginn der Freundschaft an möglich machten, die propagierte Kunstvorstellung Kandinskys von der Wiedergabe des Geistig-Objektiven durch Konstruktion in die eigene Malerei einfließen zu lassen, ohne dabei die romantischen Bildmotive aufgeben zu müssen. Hier liegt offenbar die Wurzel für die dezidierte Ausbildung und Betonung der bildnerischen Konstruktion in Marcs Oeuvre seit Januar 1911.

In den ersten eineinhalb Jahren der Freundschaft führten Kandinskys Welt- und Kunstvorstellungen nur in Marcs Weltbild zu einem erkennbaren Wandel von romantischen zu geistig-metaphysischen Wertvorstellungen. In seinem künstlerischen Oeuvre machte sich der Gedankenaustausch zunächst noch nicht in einer inhaltlichen Veränderung bemerkbar, sondern nur in der Verstärkung einer "entblößten Konstruktion". Die Bildvorwürfe - 'der Hufschlag seiner Pferde', wie Marc sie nannte - blieben dieselben wie in den

gemalt, einem Ereignis entgegenzufahren wie seinerzeit bei Schimml und Palm!! Wir [...] stapften dann durch den tiefen Schnee zu mir, und nach einem kurzen Blick ins Zimmer [...] ins Atelier, d. h. auf den eiskalten Speicher; aber wie schnell sie warm wurden, kannst Du Dir gar nicht vorstellen. Sie waren einfach weg; Erbslöh tanzte vor Vergnügen, Jawlensky drückte mir in einem fort die Hände u. scharrte sein sääärrrh gut, Werefkin desgleichen. Sie boten mir sofort die Mitgliedschaft ihrerseits an und waren glücklich, als ich zusagte; aber die Freude und Ehre sei ganz ihrerseits etc!"; zitiert nach: Hüneke 1989, S. 45-47.

⁶¹³Vgl. Marcs eben zitierten Brief an Maria Franck vom 5.2.1911 sowie seine Postkarte vom selben Tag an August Macke in: Macke/Marc 1964, S. 42-43.

⁶¹⁴Siehe: Über das Geistige 1973, S. 119-120.

vorausgegangenen Jahren. Die romantische Bildaussage erhielt aber in dieser Zeit durch das konstruktiv dezidierte Moment eine noch stärkere suggestive Wirkung.

2.3 Die dritte Stilstufe: die ambivalente Werkphase

Durch den engen persönlichen Kontakt zu Kandinsky besonders während der Vorbereitungszeit des Almanachs hörte Marc immer wieder von diesem, daß nur der zeichnerisch-malerischen Komposition die Zukunft gehöre. Der Pariser Kunsthändler Daniel-Henry Kahnweiler hatte Kandinsky Ende September/Anfang Oktober vier Photographien von Gemälden von Pablo Picasso wegen einer Reproduktion in der Programmschrift gesandt: "Buffalo Bill" (1911), "La mandoline et le pernod" (1911), "Le port de Cadaqués" (1909) und "La femme à la mandoline au piano" (1911)⁶¹⁵. Das letztgenannte Werk wählte Kandinsky zur Abbildung im Almanach aus. Die Aufnahme "Buffalo Bill" erwarb er selbst für 5 Francs. "Die übrigen 2" schickte er am 4. Oktober mit den Worten an Marc: "*Dieses* Zersetzen ist sehr interessant. In meinen Augen aber freilich 'falsch'. Es freut mich aber riesig, als Zeichen des immensen Dranges zum Nichtmateriellen! Picasso sucht das Zahlenmaß. Sind aber die Zahlen nicht auch etwas rein conventionelles??"⁶¹⁶ Schon zwei Tage zuvor war Kandinsky dem Freund gegenüber auf das Kunstschaffen Picassos zu sprechen gekommen, das sich von der kubisch-stereometrischen Darstellung der Dingwelt in die Phase ihrer "Dematerialisation" weiterentwickelt hatte: Picasso "zerteilt den Gegenstand und streut einzelne Teile über das Bild", heißt es in einem Brief vom 2. Oktober an Marc. "Aus dem Durcheinander dieser Teile besteht das Bild. Riesig interessant! Picasso geht seinen Weg weiter. Hoffentlich überwindet er auch das *äußere* Band der Natur. Wie Schönlanke sagt, sucht Picasso [das] Zahlenverhältniß der einzelnen Teile. Also das, was Le Fauconnier schrieb. Nein! Hier ist nicht das Heil! Aber erfreulich ist es doch. Einige Sachen Picassos sind wie geistige Abspiegelung des Zerfalls: das ist die Folge der unvollkommenen Befreiung vom Naturalismus"⁶¹⁷. Solche Äußerungen sowie Kandinskys eigene revolutionäre

⁶¹⁵Siehe: Lankheit 1983, Nr. 43 und dessen Kommentar, der genaue Angaben zu den Gemälden von Picasso enthält.

⁶¹⁶Lankheit 1983, Nr. 43.

⁶¹⁷Lankheit 1983, Nr. 42.

Malerei, die seit 1910 einen hohen Grad an Abstraktion aufwies, weckten in Marc den Drang nach größerer bildnerischer Abstraktion. Die drei Essays für den Almanach haben bereits seinen Ehrgeiz offengelegt, dem Protagonisten einer neuen Malerei in den schriftstellerischen Äußerungen ebenbürtig zu sein. Nun weitete sich dieses Streben auch immer mehr auf den Bereich der Kunst aus. Seit dem Frühjahr/Frühsummer 1912 setzte in Marcs künstlerischem Oeuvre ein Ringen um die Weiterentwicklung des konstruktiven Ausdrucks in Richtung "zum Nichtmateriellen" ein, das sein sich wandelndes Weltbild ohnehin seit längerem schon erforderlich machte. Einen ersten Ansatz vermeint man in den zwei Hauptwerken der konstruktiven Phase zu verspüren, in den Gemälden "Tiger" und "Bild mit Pferd". In ihnen begann der Künstler noch kaum merklich, mit den konstruktiven Ausdrucksmitteln zu experimentieren. Der Körper des Tigers scheint an den äußeren Kanten in der Natur aufzugehen. Bei der Beschreibung des Bildes spürt man zum ersten Mal eine Ungewißheit, welche Formen dem Tier und welche dem landschaftlichen Umraum zuzuordnen sind. Das Hauptmotiv beginnt seine gegenständliche Definierbarkeit zu verlieren. Das nachfolgende Werk geht noch einen Schritt weiter, indem Linien und Formen, die eindeutig dem Umraum angehören, in die bildnerische Struktur des Pferdekörpers aufgenommen sind. Das Tier scheint transparent geworden zu sein. Was hier nur in Ansätzen anklingt und in der dritten Werkphase zu einem Choral anschwillt, verschwindet in den Werken der folgenden Wochen noch einmal. In den letzten Gemälden der konstruktiven Stilstufe finden sich keine Anzeichen mehr von einer 'ambivalenten' Wiedergabe der Dingwelt. Erst im Frühsummer kam der Künstler in den Kompositionen auf jenes Gestaltungsmoment zurück, das zum Charakteristikum der dritten Werkphase wurde.

Marcs Streben nach einem immateriellen bildnerischen Ausdruck verstärkte wieder das intellektuelle Arbeiten und seine künstlerische Beeinflußbarkeit. "Arbeiten mit System" auf der bisher erreichten Stufe sowie Offenheit gegenüber künstlerischen Eindrücken prägen die Werke der kommenden Monate. In ihnen galt es nicht nur, einen bildnerisch innovativen Ausdruck für geistig-metaphysische Wahrheiten zu entwickeln, um deren Existenz er zwar wußte, von deren Gestalt er aber noch immer keine konkrete Vorstellung hatte, sondern zugleich auch die altbewährten Motive der innerlich gewachsenen Weltanschauung zu überwinden. Man könnte mit Marcs eigenen Worten sa-

gen: es galt den 'formlosen' Gedanken zu illustrieren⁶¹⁸.

Am Beginn der neuen Werkphase stehen drei Gemälde, die er noch vor der Paris-Reise mit seiner Frau und August Macke vom 26. September bis 4. Oktober 1912 gemalt hat: "Pferde und Adler", "Waldinneres mit Vogel" und "Reh im Klostergarten"⁶¹⁹. Die drei Werke waren mit etwa fünfzehn weiteren Exponaten der klassischen und der konstruktiven Stilstufe auf der dritten Einzelausstellung im Frankfurter Kunstsalon Schames im September 1912 ausgestellt⁶²⁰. Wäre dies nicht dokumentiert, würde man sicherlich die Kompositionen "Waldinneres mit Vogel" und "Reh im Klostergarten" erst nach dem Aufenthalt in der Seine-Metropole ansetzen, bei dem die drei Deutschen am 2. und 3. Oktober Delaunay aufgesucht und einige seiner Fensterbilder gesehen haben⁶²¹. Nach den destruktiven Gemäldereihen von "St. Séverin", "La Ville" und "La Tour", in denen Delaunay die tradierten Bildnormen zu überwinden versucht hatte, betrachtete er selbst die seit April entstehende Serie der "Fenêtres" als die erste konstruktive Reihe auf dem Weg, das "Licht selbst, die Quelle alles Sichtbaren und 'raison d'être' des Sehens (...) in einzigartiger Direktheit zum Bildgegenstand"⁶²² zu machen. Die zwei genannten Kompositionen von Marc evozieren in der bildnerischen Darstellungsweise Assoziationen zum Oeuvre Delaunays, sogar an die "Fenêtres", die Marc zum Zeitpunkt ihrer Ausführung noch nicht gesehen haben kann. Den orphistischen Klang verdanken die beiden Bilder weniger der eigengesetzlichen Entwicklung Marcs, wie Lankheit schreibt⁶²³, sondern seiner vorangehenden ersten Begegnung mit der Malerei Delaunays im Dezember 1911. Marc hatte die vier Gemälde in den Galerieräumen von Thannhauser eingehend studiert. Durch die Arbeitsweise der vorausgegangenen Jahre, in denen er Kreatur und

⁶¹⁸Vgl. Das geheime Europa, in: Marc, Schriften 1978, S. 164 und den 32. Aphorismus, in: ebd., S. 195.

⁶¹⁹Lankheit 1970, Nr. 185-187.

⁶²⁰Vgl. Lankheit 1970, S. 298 und ders. 1976, S. 113-114. Das Gemälde "Die kleinen gelben Pferde" (Lankheit 1970, Nr. 156) ordnet Lankheit im Werkkatalog und in der Marc-Monographie sowohl der Internationalen Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Köln (25. Mai - 30. September 1912) als auch der Frankfurter Kollektion im Kunstsalon Schames (September 1912) zu. Es war nur auf der Kölner Sonderbund-Ausstellung präsent. Der Katalog verzeichnet es unter der Nr. 449.

⁶²¹Siehe das Schreiben von August Macke an Elisabeth Macke mit einem Nachtrag von Maria Marc, Paris, 2.10.1912, in: Frese/Güse 1987, S. 291-292.

⁶²²Hoberg, in: Delaunay 1985, S. 386; vgl. hierzu auch: ebd., S. 356-368.

⁶²³Lankheit 1976, S. 106 u. 114.

Natur in ihren typischen Formen und Gebärdensprache ‘beobachtet (...) und auswendig gelernt hatte, wie er das nannte’⁶²⁴, um ihnen dann mit Hilfe des inneren Auges auf der Staffelei allgemeingültige Gestalt zu verleihen, hatte er die Fähigkeit erworben, sich nicht nur mühelos Formen einprägen, sondern sie auch jederzeit abrufen zu können. Die werkimmanente Rezitation stellte bereits ein Beispiel dieses Könnens dar. Und auch nun im Frühsommer 1912 als er mit Kalkül eine Darstellungsweise für die geistig-metaphysischen Inhalte zu entwickeln begann, rief er sich Form- und Konstruktionselemente jener vier Delaunay-Bilder, von denen drei als kleine Schwarz-Weiß-Reproduktion im Almanach abgebildet waren, vor sein inneres Auge.

Die Komposition ‘Pferde und Adler’⁶²⁵, die als das erste Werk der ambivalenten Schaffensperiode gilt, zeigt zwei Pferde und einen Adler, die in Körperhaltungen und Bewegungen rhythmisch aufeinander abgestimmt nebeneinander angeordnet sind. Während Marc das linke Pferd in Gelb und in Verkürzung von hinten gegeben hat, malte er das zweite Roß in Rot und von vorn gesehen. Die Tiere wenden einander den Kopf zu, wodurch sie die Form eines Kreises andeuten, die in den halbrunden, aneinandergereihten Formen zu Krallen des Adlers ein sichtbares Echo findet. Der Adler, der wie das rote Pferd frontal von vorn erscheint, vollendet mit seinem blauen Federkleid den primären Dreiklang. Durch den nach links gewendeten Kopf tritt er zu den zwei Rossen in Verbindung. Eine reiche Vegetation, angedeutete Berge im Hintergrund sowie eine rote Sonne rechts oben rahmen die Szene. Was sich wie eine naturalistische Beschreibung liest, reiht lediglich die noch erkennbaren Objekte auf. Kreatur und Natur haben zum Teil ihre körperbegrenzte Faßbarkeit verloren und gehen an jenen Stellen ineinander über. Das Grün auf dem Fell des gelben Pferdes scheint einmal modulierender Schatten zu sein, ein andermal von dem daneben stehenden Pflanzengrün herzurühren. Das Schwarz zwischen der Mähne des roten Pferdes und dem Stamm rechts von ihm kann sowohl diesem als auch dem Tier zugeordnet werden. Eindeutig der Landschaft zugehörige Diagonalen laufen in den Pferdeleibern weiter. Die Tiere haben die ihnen eigene Stofflichkeit verloren. Sie sind transparent geworden. In aller Deutlichkeit werden in der Komposition zum ersten Mal die bildnerischen Mittel ambivalent. Linien und Farben grenzen die Motive nicht mehr von ihrem Umraum ab, sondern setzen sich darin fort. In Zu-

⁶²⁴Maria Marc in einem Brief an Frau Probst vom 25.2.1942, in: Gollek 1980, S. 23.

⁶²⁵Lankheit 1970, Nr. 185; siehe auch ders. 1976, S. 114.

kunft kann eine Linie, die das Schulterblatt eines Tieres bezeichnet, nahtlos in die Kontur eines Blattes oder einer naturalistisch nicht mehr bestimmbar Form übergehen⁶²⁶. Eine einzige Linie kann demnach Animalisches, Vegetables, Anorganisches und Undingliches gleichzeitig bezeichnen. Ähnlich verhält es sich mit der Farbe, die durch das Moment der Transparenz eine neue bildnerische und inhaltliche Qualität erhält. Indem die Farbe diaphan wird, können sich zwei oder mehrere Objekte überlagern, ohne sich optisch zu verdecken. Den gemeinsamen Teil beanspruchen sie jeweils für sich. Durch diese formale Verschmelzung entsteht nicht nur eine stoffliche und inhaltliche Ambivalenz, sondern auch eine neue Raumqualität. Die sich durchdringenden Formen befinden sich in verschiedenen räumlichen Lagen, so daß die gemeinsame Schnittfläche kontinuierlich zwischen den Figuren im Raum hin und her fluktuiert, je nach dem, ob man die 'vordere' oder die 'hintere' betrachtet. Die neuartigen Gestaltungsweisen führte Marc wohlüberlegt in sein Oeuvre ein. Mit dem ambivalenten Gebrauch von Linie und Farbe sowie der transparenten Farbe, der auch eine ambivalente Qualität innewohnt, konnte er die romantischen Naturwahrheiten zunehmend in jenen "Alles ist eins"-Zustand verwandeln, der dem "unteilbaren Sein"⁶²⁷ eigen ist und aus dem dann nur noch - in einem letzten Schritt - die restlichen Objektstücken eliminiert werden mußten, um dem geistig-metaphysischen Sein bildnerisch vollendeten Ausdruck zu geben. Das Gemälde "Pferde und Adler" darf als exemplarisch für den intellektuell herbeigeführten Beginn einer stofflichen Verschmelzung angesehen werden. Durch die ambivalente Bedeutung der bildnerischen Mittel wird der Dualismus von Körper und Raum aufgehoben. Daher wird diese Schaffensperiode als die ambivalente bezeichnet und nicht wie bei Lankheit als 'orphischen Expressionismus'⁶²⁸. In den Bildern der letzten Stilstufe wird auch die zum Teil noch 'materielle' stoffliche Verwobenheit zugunsten einer vollkommenen immateriellen Form- und Farbdurchdringung aufgehoben sein. Aus diesem Grund wird sie die abstrakte oder die absolute Werkphase genannt.

Wie ein musikalisches Zeichen mutet die geschwungene Bogenform über dem roten Pferd an, deren Halsstück der Mittelsenkrechten entspringt. Vielleicht wurde Marc durch Kandinskys Kunstanschauung zu der Chiffre angeregt,

⁶²⁶Z. B. Lankheit 1970, Nr. 370.

⁶²⁷Zur Kritik der Vergangenheit, 1913 oder 1914, in: Marc, Schriften 1978, S. 117 u. 118.

⁶²⁸Lankheit 1976, S. 105, 126 u. 129.

die noch einige Male in Gemälden des Spätwerkes wiederkehrt⁶²⁹. Kandinsky betrachtete die Musik als die vorbildlichste Kunst unter den Künsten, da sie “mit wenigen Ausnahmen und Ablenkungen (...) schon einige Jahrhunderte (...) ihre Mittel nicht zum Darstellen der Erscheinungen der Natur brauchte, sondern als Ausdrucksmittel des seelischen Lebens des Künstlers“. Aus dem Studium der Art der Anwendung ihrer Mittel konnten seiner Ansicht nach die anderen Künste “die reichste Lehre“ ziehen. “Daher kommt das heutige Suchen in der Malerei nach Rhythmus, nach mathematischer, abstrakter Konstruktion, das heutige Schätzen der Wiederholung des farbigen Tones, der Art, in welcher die Farbe in Bewegung gebracht wird usw.“⁶³⁰, heißt es in seinem Traktat “Über das Geistige in der Kunst“. Marcs Kompositionen erhalten durch die Ambivalenz der bildnerischen Mittel einen starken musikalischen Klang. Schmidt spricht zum Beispiel bei Marcs “Kleine Komposition II“⁶³¹ von einer “ungemein melodischen Differenzierung der Farben und einer ungemein rhythmischen Differenzierung der Formen“ und fährt fort: “Die ganze Bildfläche ist gleichmäßig erfüllt von melodisch sich steigernden Farben und rhythmisch sich steigernden Formen“⁶³². In dem ersten Werk der ambivalenten Phase scheinen die neuartigen bildnerischen Gestaltungsweisen noch Marcs ganze Konzentration gefordert zu haben. Es läßt sich noch kein ausgeprägtes Formenritual aus dem Oeuvre von Robert Delaunay nachweisen. Im Blick auf die beiden folgenden Werke ist man aber geneigt, die breitwinklig gebrochenen Formen des Mittel- und Hintergrundes oder auch das halbkreisartig aneinandergereihte Formgebilde zu Krallen des Adlers als erste Anklänge an “St. Séverin“ und “La Tour“ zu deuten. Ob sie tatsächlich bereits latent in jenen Bildern wurzeln oder ob Marc erst durch sie wieder an die Form- und Konstruktionselemente der Kompositionen des Franzosen erinnert wurde, muß dahingestellt bleiben.

Mit den Bildern “Waldinneres mit Vogel“ und “Reh im Klostersgarten“⁶³³ schuf Marc zwei Werke, in denen der ambivalente Gebrauch von Linie und Farbe zu einem auffallend orphistischem Klang führte. Das erstgenannte Gemälde stellt den Ausschnitt eines Walddickichts dar. Ein diagonal von links unten aufsteigender Baumstumpf, ein bogenförmig verlaufender Ast im Hin-

⁶²⁹Z. B. Lankheit 1970, Nr. 220 u. 240.

⁶³⁰Über das Geistige 1973, S. 54 u. 55.

⁶³¹Lankheit 1970, Nr. 231.

⁶³²Schmidt 1957; zitiert nach: Lankheit 1976, S. 129.

⁶³³Lankheit 1970, Nr. 186 u. 187.

tergrund rechts oben sowie eine rotbraune Winkelform vor und unterhalb des Astes bilden die bestimmenden Linien der Komposition. Um zahlreiche Formelemente bereichert, ergibt sie ein formal ausbalanciertes und schon sehr abstrakt wirkendes Bild. Auf dem Ast im Hintergrund sitzt ein kleiner Vogel, dessen Gefieder sowohl die Farbe des Geästs als auch die der Vegetation dahinter aufnimmt. Sein Körper ist bis auf wenige Lichtreflexe transparent geworden, wodurch er in einem bisher unbekanntem Grade in den Umraum integriert erscheint. Während der diagonal aufragende Stumpf mit der horizontal durchtrennten Schnittfläche und der Vogel Marcs eigenem Formenschatz entstammen und wir sie ähnlich der musikalischen Chiffre noch einige Male in den kommenden Werken finden werden⁶³⁴, entnahm er die Wolkenballung links unten, von der sich einzelne Formen losgelöst über das Bild verteilt haben, von Delaunays Gemälde "La Tour". Nahezu identische Wolkenansammlungen finden sich dort rechts des Eiffelturmes, die als einzelne Kreisformen - ähnlich dem Marcschen Bild - auf der anderen Seite des Turmes ausklingen. Die winklig gebrochene Form rechts oben, die schon das Kompositionsgestütz von "Pferde und Adler" mitbestimmt hat und die in dem Gemälde "Reh im Klostergarten" zu einer zentralen Bildform wurde, stellt ein wichtiges Element der Komposition "St. Séverin" dar. Das Gewölbe des gotischen Chorumganges ist von zahlreichen solcher in verschiedenen Winkeln gebrochenen Bögen strukturiert.

In dem Gemälde "Reh im Klostergarten" verarbeitete Marc neben dem winklig gebrochenen 'Konstruktionselement' noch ein weiteres Formelement von "St. Séverin" zu einem eigenständigen bildnerischen Motiv: das halbkreisförmige Segment des Maßwerkfensters am Scheitelpunkt des Chorumganges. Während Delaunay die Form - drei an der Zahl - in einer lichten Transparenz wiedergab, rezipierte sie Marc mehrere Male mit deckender Farbe, wodurch der Eindruck jenes Details ein anderer wird. Links oben hat er sie aber auch einmal nahezu in der ursprünglich lichten Form gegeben und zugleich um weitere Details des gotischen Fensters bereichert. Vielleicht regte ihn auch der facettierte Fußboden von "St. Séverin" zu der gelbrosafarbenen Flächengestaltung mit den grünen und violettbeigen Dreieckformen rechts oberhalb des Rehs an. Die von den zwei Gemälden Delaunays entlehnten Formzitate, die Marc von ihrer dortigen Funktion unabhängig zu eigenständigen Elementen

⁶³⁴Das Motiv des Baumstumpfes z. B. in: Lankheit 1970, Nr. 198, 209 u. 465; das Motiv des Vogels z. B. in: Lankheit 1970, Nr. 196, 198 u. 226.

verarbeitete, evozieren meiner Ansicht nach in den Marc-Bildern den orphischen Eindruck. Zeigt "Waldinneres mit Vogel" eine für Marcs reifes Oeuvre unübliche dunkle monochrome Farbgestaltung aus überwiegend dunkel- bis rotbraunen und grünen Tönen, so spielt das "Reh im Klostergarten" wieder die für ihn typischen Spektralfarben aus, wobei Weiß und Schwarz beruhigend hinzutreten. Das Bild ist von einer einzigartigen Formen- und Farbenharmone geprägt, die durch den ambivalenten Gebrauch der bildnerischen Mittel eine geradezu poetische Wirkung erhält. Bei den Kompositionen des Frühwerkes konnte man sich noch mühelos einen zugrunde liegenden Natureindruck vorstellen. In vielen Werken der ambivalenten Phase gibt das irrealen Formen-, Farben- und Raumgefüge nur noch einen Fingerzeig in die Richtung empirischer Wirklichkeit. Lankheit hat das bei der Beschreibung des Gemäldes "Reh im Klostergarten" anschaulich zum Ausdruck gebracht: "Der Titel gibt kaum mehr den Inhalt an, stimmt eher auf den musikalischen 'Klang' ein. Dem Bild könnte ein optischer Eindruck zugrunde gelegen haben. Der Künstler mag auf einer abendlichen Wanderung im nahen Kloster Schlehdorf oder bei Benediktbeuern ein Reh zwischen hohen Gartengewächsen gesehen haben - in dem kurzen Augenblick, in welchem der volle Mond schon am Himmel steht und man doch noch die Dinge auf der Erde gut erkennen kann. Sobald wir aber dem Fingerzeig des Titels solcherart nachgehen, geraten wir auf einen Irrweg. (...) Wohl ist in der Bildmitte das Tier mit dem Rücken und dem umgewendeten Kopf sichtbar, es ist jedoch eingebettet in eine Welt, die naturalistisch nicht mehr zu beschreiben ist. Bodenwellen und Berge, Gartenmauer, Bäume und Blätter, Mond und Himmelsausschnitt haben ihre Formen und Farben für ein eigenwertiges System hergeliehen, in dem sie verwandelt, neu zusammengesetzt und austauschbar sind. Das Bildgefüge beschränkt sich auf Waagerechte, Senkrechte, Diagonale und Kreissegmente, auf sich durchdringende Linien und Flächen. Marc traf in diesem Gemälde jene Harmonie von Gegensätzen, die gerade noch so viel von der sichtbaren Natur gibt, um unserer Phantasie die Richtung zu weisen, andererseits der 'Einbildung' größtmögliche Freiheit gewährt. Die - mit künstlerischen Mitteln erreichte - Aufhebung naturalistischen Zwanges ist die Voraussetzung der märchenhaften Wirkung des Bildes"⁶³⁵. Durch die ambivalente Anwendung der bildnerischen Mittel kommt es in den Werken der dritten Stilstufe zu einer einzigartigen Verschmelzung von Krea-

⁶³⁵Lankheit 1976, S. 114.

tur und Natur. Die Tiere gehen im wörtlichen Sinne in der Natur auf. Die animalische, vegetabile und anorganische Verschmelzung darf aber angesichts von Marcs weltanschaulichem Wandel nicht mehr als die Sichtbarmachung der kosmischen Ein- und Allheit interpretiert werden, wie es Lankheit in der Monographie von 1976 im Widerspruch zur ersten Publikation von 1950 tut, und wie es seitdem Tradition geworden ist⁶³⁶, so sehr sich die Exegese vom bildnerischen Standpunkt her anbietet, sondern als die gezielte Überwindung des Materiellen im Bildraum. Das primäre Thema der ambivalenten Werke ist die Verdrängung der Natur zugunsten der bildnerischen Wiedergabe des geistig-metaphysischen "unteilbaren Seins". Da sich dieser Prozeß an den Bildvorwürfen der vergangenen Jahre vollzog, weisen die Bilder noch eine zweite, untergeordnete Inhaltsschicht auf: ein rudimentäres romantisches Thema, bei dem Marc nach denselben Kompositions- und figuralen Regieprinzipien verfuhr wie in den klassischen und konstruktiven Werken. Die ambivalenten Gemälde versinnbildlichen in zeitlicher Verschiebung den Zustand, in dem die geistig-metaphysischen Wahrheiten bereits in sein romantisches Welt- und Wahrheitsverständnis eingedrungen sind, dieses aber noch nicht vollständig überwunden haben. Hünekes Feststellung "Das Jahr 1913: Lauter ganz verschiedene Bilder"⁶³⁷ findet ihre eigentliche Erklärung nicht in den verschiedenen Bildthemen des Jahres, sondern in der verschieden stark divergierenden Überlagerung von romantischen und geistig-metaphysischen Wertvorstellungen. Der Grad der Auflösung des Gegenständlichen schwankt in den Jahren 1912 und 1913 noch in unglaublichem Maße, da es für Marc letztendlich ein schwerer innerlicher Kampf war, seine tiefe Verwurzelung in der Natur, das seiner Natur Eigene, aufzugeben. In den Schriften fiel es ihm leichter, für die neue Zeit und die neue Kunst zu plädieren. Beim künstlerischen Schaffensprozeß floß stets auch Intuition und Spontaneität mit ein, die das Verdrängte ähnlich dem Traum ungewollt wieder aufkommen ließen. Je gewaltiger ein Natureindruck vor seinem inneren Auge aufstieg - wie die Eindrücke der Südtiroler Reise im März 1913 - desto 'konstruktiver' wurden auch wieder die bildnerischen Emanationen. Je mehr er aber beim Malen die

⁶³⁶Vgl. Langner 1980, besonders das dritte Kapitel S. 67-71, Schuster 1993, S. 168-187 und Firmenich 1993, S. 85-92.

⁶³⁷So nennt Hüneke seinen Aufsatz in: Marc 1993, S. 105-116. Er konzentriert sich bei der Interpretation der Bilder dieses Jahres nur auf ihre motivische Darstellung und nicht auf das übergeordnete Bildgerüst, dem bildnerisch eine immer größer werdende Bedeutung zufiel.

‘alte’ Weltanschauung im Griff hatte, desto größere Einblicke vermochte er schon in das Reich jenseits der Natur zu geben.

In der zweiten Septemberhälfte des Jahres 1912 reisten Franz und Maria Marc nach Frankfurt am Main, um die dritte Einzelausstellung des Künstlers im Kunstsalon Schames zu besichtigen. Die Kollektion enthielt neben den zwei klassischen Werken “Kämpfende Kühe“ und “Eselfries“, die Marc bereits im Mai des Vorjahres bei Thannhauser der Öffentlichkeit präsentiert hatte, etwa dreizehn Gemälde der konstruktiven Stilstufe, von denen “Kühe, Rot, Grün, Gelb“, “Der weisse Hund“, “Der Wasserfall“, “Der Traum“, “Die Hirten“, “Kinderbild“, “Zwei Katzen, Grün und Rot“, “Die weisse Katze“, “Zwei Katzen, Blau und Gelb“, “Der Affe“, “Die Alpenszene“, “Mädchen mit Katze II“ und “Reh im Walde II“ gesichert sind, sowie die drei neuesten Kompositionen der ambivalenten Werkphase⁶³⁸. Besonders die Präsentation von “Pferde und Adler“, “Waldinneres mit Vogel“ und “Reh im Klostergarten“, in denen er zum ersten Mal die geistig-metaphysische Weltsicht evident zu machen versucht hatte, hatten ihn zu der Fahrt nach Frankfurt bewogen. Ein Brief an Kandinsky vom 31. Juli des Jahres dokumentiert nicht nur Marcs unsicheres Gefühl angesichts der bildnerisch und inhaltlich sehr verschiedenen Kollektion, sondern erbringt zugleich auch den wichtigen Beweis, daß er mit den neuartigen ambivalenten Gestaltungsweisen seine geistig-metaphysischen Vorstellungen zu illustrieren versuchte. “Mitte August sende ich cc. 10 neue Sachen an Schames zur Kollektion im September“, schrieb er dem Freund. “Schade für mich, wenn Sie sie nicht mehr sollten sehen können; es sind alles (sehr verschiedene) Versuche; ich glaube schon, daß das Meiste nicht schlecht ist; was über mich mögen sich die Menschen alles dabei denken, wenn sie sie sehen! Es quält mich, daß keines so klar ist, daß man meinen Wunsch unzweideutig lesen kann, den Wunsch zur Religion, die nicht da ist; aber man kann deswegen doch nicht das Malen aufstecken, weil man um 50 oder 100 Jahre zu früh auf diesen Planeten geraten ist. Wenn man das könnte: Den Kopf unter die Decke stecken, für 100 Jahre, und dann von vorn anfangen.

⁶³⁸Lankheit 1970, Nr. 143, 144, 153, 170-173, 176, 177, 180, 182-184, 119, 160 u. 185-187. Die Gemälde “Mädchen mit Katze II“ und “Reh im Walde II“ waren bereits im August im Rahmen der übernommenen Schweizer Kollektion der zweiten Ausstellung des Modernen Bundes im Kunsthaus Zürich (7.-31.7.1912) in den Räumen des Kunstsalons Schames zu sehen gewesen. Marc hat die beiden Kompositionen anschließend in seine Einzelausstellung eingliedert.

Entschuldigen Sie diese Faselei, ich bin unzufrieden mit mir und geb nun der Welt und meiner Zeit schuld! Zu dumm!“⁶³⁹

Nach einem Abstecher zu Freunden Marias in den Taunus kehrten sie bei dem Ehepaar Macke in Bonn ein. Franz wollte unbedingt noch die in diesen Tagen zu Ende gehende Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Köln besichtigen. Die Praktiken des Kunstvorstandes hatten ihn im Frühsommer zu der Organisation der Gegenveranstaltung der zurückgestellten Bilder in Waldens “Sturm“-Galerie und zum Verfassen der Artikel “Ideen über Ausstellungswesen“ und “Zur Sache“ veranlaßt. Gemeinsam mit August Macke besuchten er und Maria am 25. September die groß angelegte Schau, die als Antwort auf die Vinnengeschichte des Vorjahres konzipiert eine beeindruckende Präsentation vor allem der französischen Malerei bot. Marcs Urteil über die Ausstellung Kandinsky gegenüber ist nicht nur für den eigenen künstlerischen Wandel aufschlußreich, sondern auch für den immer noch bestehenden Einfluß von Kandinskys künstlerischen Werturteilen auf die eigenen. “Meine Sachen mag ich hier gar *nicht*, süß und schön, ich bin ganz erschrocken“, heißt es auf einer Postkarte vom 25. September an den Russen. “Picasso prachtvoll, dagegen Derain, Braque und Gefolgschaft sehr langweilig. Sieghaft stark (mit 3 kleinen Sachen) ist *Matisse*“⁶⁴⁰. Unzufriedenheit über die eigenen romantischen Werke und Lob für die Malerei von Picasso und Matisse, über die er in Kandinskys Traktat hatte lesen können: “Matisse - Farbe. Picasso - Form. Zwei große Weisungen auf ein großes Ziel“⁶⁴¹. Die Ausstellung brachte die drei auf den Gedanken, die französische Avantgarde an ihrer Quelle aufzusuchen. Schon einen Tag später fuhren Franz und Maria Marc und August Macke für eine Woche nach Paris⁶⁴². Sie suchten die Privatsammlungen von Gertrude Stein, Madame Bernheim, Paul Vollard, Paul Durand-Ruel und Pellerin auf, besichtigten die Galerien für Moderne Kunst von Kahnweiler, Brummer und Sagot sowie den Salon d’Automne⁶⁴³. Letzteren empfand Marc bis auf “2 lebendige Bil-

⁶³⁹Lankheit 1983, Nr. 131.

⁶⁴⁰Lankheit 1983, Nr. 134.

⁶⁴¹Über das Geistige 1973, S. 52. Am 1.10. schrieb Marc an Kandinsky: “Picasso - Matisse - Matisse - Picasso - aus denen besteht eigentlich die lebende Malerei in Paris“ (Lankheit 1983, Nr. 135). Marcs Korrespondenz mit Kandinsky über die Pariser-Tage zeigt noch an weiteren Stellen die starke Beeinflussung des Russen auf seine künstlerischen Wertungen.

⁶⁴²Elisabeth erwartete ihr zweites Kind und mußte zu Hause bleiben.

⁶⁴³Siehe: Lankheit 1983, Nr. 135-137 u. 139.

der (...) von - Matisse“ als “eine geradezu deprimierende Enttäuschung“⁶⁴⁴. Le Fauconnier, der als Gast im September 1910 auf der zweiten Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung zwei Gemälde gezeigt hatte, von denen eines im Almanach reproduziert worden war, Elisabeth Epstein, die den Kontakt zwischen den Redakteuren und Delaunay hergestellt hatte und hierfür zur Teilnahme an der ersten Ausstellung Der Blaue Reiter eingeladen worden war, sowie Delaunay selbst trafen sie persönlich. Picasso und Matisse waren verreist⁶⁴⁵, sonst hätten sie auch noch diese beiden Kollegen aufgesucht. Picasso hatte nicht nur wie Le Fauconnier als Gast an der zweiten Veranstaltung der Vereinigung teilgenommen, sondern auch an der zweiten Blauen Reiter-Ausstellung, die den Untertitel “Schwarz-Weiss“ getragen hatte. Die Besuche in Delaunays Atelier am 2. und 3. Oktober hinterließen bei Franz Marc einen tiefen und nachhaltigen Eindruck. Seit Anfang April arbeitete der Franzose an der Reihe der “Fenêtres“⁶⁴⁶, von der er einige Werke seinen Gästen aus Deutschland vorführte. Marc schrieb an Kandinsky einen Tag nach der Rückkehr von der Seine-Metropole über die Bilder, in denen Delaunay den Blick durch die reflektierenden Scheiben auf die Stadt Paris aus der Gegenständlichkeit in ein rhythmisch-dynamisches Form- und Farbgefüge von simultaner Lichtbewegung zu überführen versuchte: “Delaunay (...) arbeitet sich zu wirklich konstruktiven Bildern durch, ohne jede Gegenständlichkeit, man könnte sagen: rein klangliche Fugen; es scheint mir, daß er sich dabei noch viel zu sehr auf Complementärfarben und Prismenwirkung stützt; aber die Sachen sind zweifellos talentiert und [er] steckt voll großen Wollens, - im Gegensatz zum Kubistensaal des Herbstsalons, der für mich grauenhaft ist: pedantisch und äußerlich und möglichst blödsinnig“⁶⁴⁷. Picasso, dessen Gemälde ihn noch auf der Sonderbund-Ausstellung als Zeichen der allgemeinen “Dematerialisation“⁶⁴⁸ begeistert hatten, war in seinem kubistischen Kunstschaffen in eine neue Phase getreten, die des ‘papier collé’. Er hatte angefangen, die gemalten ‘Gegenstandsfetzen’, die das Gegenständliche gerade noch lesbar machten, durch reale Einzelheiten wie Zeitungsausschnitte, Hölzer, Tapeten, durch Dingfragmente aller Art also, zu ersetzen. Die kubistischen ‘Montagen’, die Marc im Salon d’Automne und bei Kahn-

⁶⁴⁴Franz Marc an Wassily Kandinsky, Paris, 1.10.1912, in: Lankheit 1983, Nr. 135.

⁶⁴⁵Ebd.

⁶⁴⁶Siehe Hobergs Erläuterungen, in: Delaunay 1985, S. 365-368.

⁶⁴⁷Lankheit 1983, Nr. 137.

⁶⁴⁸Wassily Kandinsky an Franz Marc, ohne Ort, 4.10.1911, in: Lankheit 1983, Nr. 43.

weiler sah, beurteilte er in einem Brief an Kandinsky vom 1. Oktober als *“reinen Impressionismus; von Konstruktion keine Spur; vor allem die allerletzten [Bilder]“*⁶⁴⁹. Vier Tage später kam er dem Freund gegenüber noch einmal auf die neuesten Arbeiten des Spaniers zu sprechen. *“Über Picasso schrieb in Ihnen schon, glaube ich. Seine letzten Sachen sind für mich rein impressionistisch, d. h. keine Spur von innerer Konstruktion, sondern eine raffinierte Oberfläche, scharf und genau naturalistisch in den Pariser Straßen und Kafés beobachtet, Spiegel und Prismenkunst, Auslagefenster, wo das Licht sich auf der Scheibe bricht, dazu die Telefonnummern und Firmenbuchstaben, die auf den Auslagefenstern kleben. In Köln wirkt Picasso vor allem durch seine früheren Sachen und die Pyramiden-Konstruktionen (l’homme à la mandoline) ernster, geheimnisvoller“*⁶⁵⁰. Insofern wurden Delaunays *“wirklich konstruktiven Bilder (...) ohne jede Gegenständlichkeit“* mit ihren rhythmisch ineinandergehenden simultanen und aneinanderstoßenden komplementären Farbfeldern zu Marcs wichtigstem Kunsterlebnis des Aufenthaltes. In ihnen hatte der Franzose bereits etwas von dem verwirklicht, das ihm selbst in naher Zukunft vorschwebte.

Nach den anregenden acht Pariser Tagen logierte das Ehepaar Marc noch weitere zwei Wochen im Bonner Wohn- und Atelierhaus von August und Elisabeth Macke. Während dieser Tage entstand das einzigartige künstlerische Dokument der Malerfreunde: das etwa vier auf zwei Meter große Wandbild *“Paradies“*⁶⁵¹. Außerdem wurde den Freundespaaren ein künstlerisches Erlebnis besonderer Art zuteil. Herwarth Walden, der die erste Ausstellung der Futuristen nach ihrem Debüt in Paris und einer Station in London im April in der Berliner *“Sturm“-Galerie* präsentiert hatte und seitdem die Tournee der Kollektion durch Deutschland und das europäische Ausland organisierte, hatte für Oktober den Kölner Gereonsklub für ihre Präsentation gewinnen können. Am 10. des Monats halfen Marc und Macke dem aus Berlin angereisten Kunsthändler bei der Einrichtung der Räume⁶⁵². Marc hatte die Veranstaltung in der Reichshauptstadt nicht gesehen. Der Katalog, den Walden ihm zukommenließ und Erich Heckels Beurteilung der Ausstellung,

⁶⁴⁹Franz Marc an Wassily Kandinsky, Paris, 1.10.1912 in: Lankheit 1983, Nr. 135.

⁶⁵⁰Lankheit 1983, Nr. 137.

⁶⁵¹Lankheit 1970, Nr. 188; siehe auch: Heiderich 1993, S. 94-104.

⁶⁵²Unveröffentlichte Postkarte von Franz Marc an Paul Klee, Bonn, 11.10.1912; Nachlass-Sammlung F. Klee, Bern.

um die ihn Marc gebeten hatte, hatten ihn aber von der "vollkommenen Minderwertigkeit"⁶⁵³ der Bilder überzeugt. Vor den Originalen war er nun "ganz überrascht, wie *gut* sie sind, glänzende Bilder; das dumme Geschrei gegen sie ist wirklich unfäßlich. (Sie haben nur einen ganz schwachen Künstler unter sich, den Russolo, der wirklich thöricht schlecht ist.)"⁶⁵⁴, teilte er am 11. Oktober Paul Klee mit. Auch Kandinsky, der um den 6. Oktober nach Rußland gereist war, schilderte Marc seine Eindrücke, die wieder aufschlußreich für sein derzeitiges künstlerisches Schaffen sind. "Ich schreib auch nur kurz; Dinge, die Sie interessiren", heißt es in einem Brief vom 23. Oktober an Kandinsky, "z. B. daß ich die Futuristen in Köln gesehen habe und von dem größern Teil der Bilder (vor allem Carra, Boccioni und auch Séverini, in ihren reifen Sachen) rückhaltslos begeistert bin; (...) es sind glänzende Maler; natürlich Impressionisten, strengster Naturalismus; es sind nicht die Ideen des bl. Reiters und das, was Sie als Kommendes sehen; aber ich glaube, daß wir uns beide (ich für meinen Teil jedenfalls) geirrt haben, wenn wir dachten, daß sich der Naturalismus in Picasso in die letzte mögliche Form verflüchtigt hat; müdgeflogen; (...) sie stehen mit beiden Füßen in der Wirklichkeit; die Titel ihrer Bilder sind wie japanische Gedichte; dabei ist von 'literarischer' Malerei keine Spur; herb und hart; auch ihre berüchtigte 'Süßlichkeit' ist hart, fast wild. 'Wenn ich das Fenster öffne, dringt der Lärm der Straße in das Zimmer'; so etwas malen, ohne zu straucheln! Mir ist eigentlich ganz wohl bei dem Gedanken, daß diese großen Naturalisten leben; ich gehe dabei ruhiger und langsamer meinen Ideen nach"⁶⁵⁵. Aus der letzten Bemerkung hört man deutlich heraus, welche Schwierigkeiten es ihm bereitete, die romantischen Vorwürfe durch gestaltlose, geistig-metaphysische Wahrheiten zu ersetzen. Vom 30. Oktober bis 15. November übernahm Thannhauser die Kollektion der Italiener in das Arcopalais der Modernen Galerie⁶⁵⁶. Marc suchte den

⁶⁵³Franz Marc an Wassily Kandinsky, Sindelsdorf, 6.5.1912, in: Lankheit 1983, Nr. 111.

⁶⁵⁴Unveröffentlichte Postkarte von Franz Marc an Paul Klee, Bonn, 11.10.1912; Nachlass-Sammlung F. Klee, Bern.

⁶⁵⁵Lankheit 1983, Nr. 141.

⁶⁵⁶In Berlin waren 33 der ursprünglich 35 Gemälde umfassenden Kollektion ausgestellt gewesen. Dies geht aus dem Katalog *Der Sturm. Zweite Ausstellung: Die Futuristen*. Umberto Boccioni, Carlo D. Carra, Luigi Russolo, Gino Severini, 12.4.-15.5.1912, Tiergartenstraße 34a, S. 28 hervor. Nach Geelhaar in Klee, *Schriften* 1976, S. 166, Anm. 68 waren im Arcopalais der Galerie Thannhauser nur 24 Gemälde zu sehen. Er zitiert eine ungezeichnete Rezension in den 'Münchener Neuesten Nachrichten' (65.Jg., Nr. 556, 31. Oktober 1912, S. 3), in der zu lesen ist: "In Thannhausers Moderner Galerie (Maffeistraße) ist die

Oberlichtsaal unmittelbar nach der Eröffnung auf. Denn schon am 1. November meldete er August Macke nach Bonn: "Futuristen in München bei Thannhauser! Wirken grossartig, viel, viel schöner als in Köln"⁶⁵⁷. Auch eine Einzelausstellung von Emil Nolde besuchte er in diesen Tagen in dem neu eröffneten Neuen Kunstsalon von Paul Ferdinand Schmidt und Max Dietzel⁶⁵⁸. Der Eindruck dieses Werkes schlug sich nur ein einziges Mal in seinem Oeuvre nieder: in dem noch im selben Monat entstandenen Gemälde "Barbaren"⁶⁵⁹. Es stellt eines der drei Figurenbilder seines Spätwerkes dar und ist seit etwa 1950 nur noch als Fragment unter dem Titel "Äffchen und Mensch" erhalten⁶⁶⁰.

Die Eindrücke dagegen, die er von der Malerei Delaunays und den futuristischen Gemälden empfangen hatte und die im September des folgenden Jahres durch die Mitorganisation des Ersten Deutschen Herbstsalons neue Impulse erfuhren, nutzte Marc in den kommenden Wochen und Monaten in verschieden starkem Maße, um die bildnerische Gestaltungsweise zum Immateriellen weiterzuentwickeln. Stärker als in seinem Frühwerk scheint er in der Phase des bildnerischen Wandlungsprozesses auf äußere Anregungen angewiesen gewesen zu sein.

Noch im Atelier von August Macke begann er die fremden Eindrücke dem eigenen Kunstschaffen zu assimilieren. Die 80×105 cm große Leinwand "Lagernde Tiere"⁶⁶¹ fing er nach dem Werkkatalog in Bonn an und vollendete sie im November in Sindelsdorf. Sie zeigt vier Tiere, Kühe und Rinder, die in einer Waldschonung ruhen. Während die Tiere deutlich zu erkennen und in ihrer Körperlichkeit zu fassen sind, vermitteln die Formen des landschaftlichen Raumes ähnlich der Komposition "Reh im Klostergarten" mehr den

jüngste neueste Sensation, 24 Bilder der futuristischen Künstler Umberto Boccioni, Carlo D. Carrà, Luigi Russolo und Gino Severini zu sehen. Die Ausstellung findet außer Verantwortung des Herrn Thannhauser, der nur seinen Oberlichtsaal dazu hergegeben hat, statt und ist veranstaltet von der Leitung der Zeitschrift 'Der Sturm' in Berlin."

⁶⁵⁷Franz Marc an August Macke, Sindelsdorf, 1.11.1912, in: Macke/Marc 1964, S. 139.

⁶⁵⁸Die Nolde-Ausstellung dauerte vom 4.-30.11.1912; siehe: Geelhaar in Klee, Schriften 1976, S. 167, Anm. 71.

⁶⁵⁹Lankheit 1970, Nr. 194.

⁶⁶⁰Die beiden anderen Figurenbilder sind "Im Regen" (Lankheit 1970, Nr. 192) und "Traum" (Lankheit 1970, Nr. 195).

⁶⁶¹Lankheit 1970, Nr. 189. Das Gemälde gehörte Bernhard Koehler sen. und wurde mit weiteren sechs im Zweiten Weltkrieg zerstört.

‘Klang’ als einen empirisch nachvollziehbaren Eindruck einer Schonung. In der Gestaltung des Vordergrundes schlichen sich Formelemente ein, die Marc auf einem Gemälde wie “Les Fenêtres”⁶⁶², das Delaunay bereits im Sommer gemalt hatte, gesehen haben kann.

Marc’s Experimentieren mit orphistischen und futuristischen Formelementen und Darstellungsweisen wird an zwei weiteren Gemälden des November noch deutlicher: “Stute mit Fohlen“ und “Im Regen”⁶⁶³. Das erstgenannte Werk ist von den französischen, das zweitgenannte von den italienischen Eindrücken geprägt. Auf der Komposition “Stute mit Fohlen“ bietet das Muttertier die breite Flanke dar und faßt die in Verkürzung von hinten gegebenen zwei Fohlen formal zusammen. Die ‘Dreiheit’ findet in der für Marc typischen Farbgebung ihre Vollendung. Die Fohlen gab er in Blau und Rotbraun wieder, mit den Farben, die in ihrer Mischung das Violett der Stute ergeben. Den Farben wohnt zugleich jener sinnbildliche Gehalt inne, der Marc’s gesamtes Frühwerk durchzieht: das Muttertier, das sanft und wehmütig zu den Jungen blickt, trägt die Farbe der “unerträglichen Trauer”⁶⁶⁴, da es um die kommenden Gefahren der Jungen weiß, ohne sie davor bewahren zu können. Die drei Tiere könnten durchaus noch einem Werk der konstruktiven Phase entnommen sein. Bis auf eine einzige Stelle am Muttertier ist ihnen eine objektbezogene Körperlichkeit eigen. Sie sind nun aber in einen Raum gebettet, der nur der dritten Werkphase angehören kann und der ohne die Konfrontation mit den Fensterbildern von Delaunay in dieser Form nicht denkbar wäre. Die plane Hintergrundsfolie, die sich kaum mehr in Unter-, Mittel- und Hintergrund unterteilen läßt, hat Marc in einem ähnlich rhythmisch-konstruktiven Formgefüge zu gestalten versucht wie der Franzose die Kompositionen seiner vierten Gemäldereihe. Die vertikal angeschnittenen, spitz nach oben verlaufenden und übereinander gestaffelten Dreieckformen rechts unten können ihren Ursprung in den “Fenêtres“ nicht verbergen. “Les Fenêtres sur la ville, 1re partie, 2e motif”⁶⁶⁵, das im April entstand und zu den ersten Gemälden der Serie zählt, gibt in aller Deutlichkeit Marc’s ‘Formzitat’ zu erkennen. Auf dem Bild “Im Regen“, das der Künstler nach einem Spaziergang mit

⁶⁶²Francastel/ Habasque 1957, Nr. 111; siehe auch: Delaunay 1985, S. 345 u. S. 367, Kat.-Nr. 93.

⁶⁶³Lankheit 1970, Nr. 191 u. 192.

⁶⁶⁴Franz Marc an August Macke, Sindelsdorf, 12.12.1910 in: Macke/Marc 1964, S. 28.

⁶⁶⁵Francastel/Habasque 1957, Nr. 104; siehe auch: Delaunay 1985, S. 343 u. S. 366, Kat.-Nr. 91.

seiner Frau Maria und dem Hund Russi entworfen hat⁶⁶⁶, gab er die fallenden Tropfen in futuristischer Manier wieder, um Mensch, Tier und Natur zu einer untrennbaren Einheit zu verschmelzen. Kompositionen wie "Die Abreisenden" oder "Die Zurückgebliebenen" von Umberto Boccioni⁶⁶⁷, die Marc im Gereonsklub und im Arcopalais der Galerie Thannhauser hatte eingehend studieren können, gaben den Anstoß für die 'kinetische' Darstellungsweise. Sie kehrte modifiziert in der größten Leinwand, den "Tierschicksalen", wieder.

Im November übermalte er noch die Komposition "Landschaft", die ihn seit Jahresanfang nicht mehr befriedigte. Am 9. oder 10. Dezember fuhren er und Maria zu den Schwiegereltern nach Berlin, um mit ihnen wie jedes Jahr Weihnachten und Neujahr zu verbringen⁶⁶⁸. Bald nach Jahresanfang 1913 kehrten sie in die bayerischen Vorberge zurück. Marc mußte noch die letzten Vorbereitungen für die vierte Einzelausstellung in der Modernen Galerie Thannhauser treffen, die am 17. Januar eröffnet wurde⁶⁶⁹. Die Exponate der Veranstaltung sind nicht dokumentiert. Durch eine Postkarte von Marc an Gabriele Münter wissen wir, daß er das 147,5×201 cm große Gemälde "Grosse Landschaft III" (1911/12)⁶⁷⁰ dem Münchner Publikum vorführte, das er im Frühjahr 1912 als Hauptbeitrag zur Sonderbund-Ausstellung nach Köln gesandt und dessen Ausjurierung ihn tief betroffen gemacht hatte. Die "Rote Frau" (1912), das andere Werk der vier 'refüsierten' Gemälde, das Walden zum Jahresende 1912 nicht in die Blaue Reiter-Kollektion für den Ausstellungsturnus der Jahre 1913 und 1914 aufgenommen hatte, war sehr wahrscheinlich ebenfalls bei Thannhauser zu sehen⁶⁷¹. Ein Brief von Maria an Elisabeth und August

⁶⁶⁶Vgl. Lankheit 1976, S. 116.

⁶⁶⁷Der Sturm. Zweite Ausstellung: Die Futuristen (...), S. 23, Kat.-Nr. 2 u. 3.

⁶⁶⁸Lankheit 1983, Nr. 147-152.

⁶⁶⁹Aus einer rückseitig von Franz Marc beschriebenen Visitenkarte an Paul Klee, ohne Ort und Datum, geht hervor, daß Marc die Gemälde erst am Abend des 16. Januar in Thannhausers Galerie hängen konnte; unveröffentlicht; Nachlass-Sammlung F. Klee, Bern. Parallel zu der Ausstellung zeigte der Tierbildhauer Fritz Behn eine Kollektion seiner Skulpturen.

⁶⁷⁰Lankheit 1970, Nr. 161; siehe: Franz Marc an Gabriele Münter, Berlin, 10.12.1912, in: Lankheit 1983, Nr. 147.

⁶⁷¹Lankheit 1970, Nr. 174. Die zwei anderen 'refüsierten' Gemälde "Bild mit Pferd" (1912) (Lankheit 1970, Nr. 165) und "Schafe" (1912) (Lankheit 1970, Nr. 167) konnten nicht im Januar 1913 bei Thannhauser ausgestellt gewesen sein, da sie Walden zum Jahresende 1912 anstelle von "Landschaft" (1911) (Lankheit 1970, Nr. 194) und "Die

Macke vom 21. Januar 1913 belegt als weitere Exponate die Gemälde "Tiger" und "Der Affe"⁶⁷². Noch mehrere Hauptwerke der konstruktiven Stilstufe, die frühen Bilder der ambivalenten Phase "Pferde und Adler", "Waldinneres mit Vogel" und "Reh im Klostergarten" sowie die zuletzt entstandenen Kompositionen "Lagernde Tiere", "Stute mit Fohlen", "Im Regen", "Barbaren" und die überarbeitete Fassung des "Steinigen Weges" waren mit großer Sicherheit auch Teil der Kollektion. Die Ausstellung ging anschließend auf Tournee. Vom 16. Februar bis 19. März wurde sie im Kunstverein Jena gezeigt, wo dessen konservativer Flügel eine Erweiterung der Veranstaltung um Werke von naturalistischen Tiermalern erzwungen hatte. So waren neben den Gemälden von Marc auch Arbeiten der beiden Zügel-Schüler Rudolf Schramm-Zittau und Alfons Purtscher zu sehen⁶⁷³. Noch im März präsentierte Walden die Kollektion in der Berliner "Sturm"-Galerie. Für Mai konnte der Berliner Kunsthändler die Hamburger Galerie Louis Bock und Sohn für ihre Übernahme gewinnen. Die Dresdner Galerie Arnold war auch als Ausstellungsort vorgesehen. Es findet sich aber kein konkreter Hinweis für die Präsentation in ihren Räumen⁶⁷⁴.

Zu Beginn des neuen Jahres malte Marc mehrere Gemälde, denen nicht nur nichts von den Pariser, Kölner und Münchner Eindrücken anzumerken ist, sondern in denen er sogar noch einmal die ambivalente Gestaltungsweise zugunsten der vorausgegangenen konstruktiven zurückgedrängt hat. Das Dargestellte ist in diesen Werken zum großen Teil zu geometrischen Formen vereinfacht und nach den bekannten 'Konstruktionsprinzipien' auf der Bildfläche festgemacht. Die Bilder wirken wie Reminiszenzen des romantischen Frühwerkes. "Blaue Fohlen", "Rehe im Walde I", "Traum" - ein Gemälde, das Marc für eine Versteigerung zugunsten von Else Lasker-Schüler gemalt und mit "Dem Prinzen von Theben gewidmet v. Fz. Marc" signiert hat - "Eber und Sau" und "Drei Katzen"⁶⁷⁵ sind gemeint. Im Blick auf das wei-

grossen blauen Pferde" (1911) (Lankheit 1970, Nr. 155) in die 'neu formirte' Blaue Reiter-Kollektion integriert hatte.

⁶⁷²Macke/Marc 1964, S. 147-148.

⁶⁷³Siehe: Lankheit 1989, S. 14-15.

⁶⁷⁴Siehe den Brief von Franz Marc an August Macke, Sindelsdorf, 12.3.1913, in: Macke/Marc 1964, S. 153.

⁶⁷⁵Lankheit 1970, Nr. 199, 198, 195, 202 u. 203. Lankheits Chronologie der Gemälde von Franz Marc für die Jahre 1913 und 1914 scheint mir oftmals beliebig vorgenommen zu

tere Oeuvre mutet die kurzzeitige Stagnation im dezidierten Voranschreiten zur zeichnerisch-malerischen Komposition wie eine Ruhepause vor dem letzten mühevollen Wegstück in die bildnerische Abstraktion an.

Am 12. März teilte Marc August Macke mit: "Ich bin (...) in grosser Tätigkeit; ich male ein Bild *Der Turm der blauen Pferde* und *die ersten Tiere*, Katzen und Eber usw."⁶⁷⁶ Die in dem Schreiben zum ersten Mal erwähnten Kompositionen "Der Turm der blauen Pferde" und "Die ersten Tiere" kann er gerade erst begonnen haben. Die hauptsächliche Arbeit daran und ihre Vollendung fiel in den Mai des Jahres.

Unerwartet wurde das Ehepaar in der letzten Märzwoche von Marias Eltern nach Südtirol eingeladen. Philipp Franck lag schwer krank in einem Meraner Sanatorium und wünschte sich die beiden für einige Tage bei sich und seiner Frau Helene. Franz und Maria nutzten den einwöchigen Aufenthalt, um ausgedehnte Wanderungen zu unternehmen und die Burgen, Schlösser und Kirchen von Naturns, Schlanders und Lana und die mittelalterlichen Fresken in der Kapelle von Montan und St. Georgen ob Schenna zu besichtigen. In St. Georgen stieß Marc auf die Darstellung jener Pferdegestalt, mit der er zwei Jahre zuvor die menschliche Vorstellung von Pferd wiedergegeben hatte⁶⁷⁷. Von der kargen und wilden Bergwelt hielt er einige Eindrücke in seinem Skizzenbuch fest⁶⁷⁸. Auf ihrer Grundlage verlieh er im April und Mai dem nachhaltigen Eindruck, den er von dem Landstrich erhalten hatte, bildnerische Gestalt. Lankheit nennt nur drei Gemälde als Niederschlag der

sein. Unter den ersten drei Gemälden des Jahres 1913 befinden sich zwei - "Die verzauberte Mühle" und "Bison im Winter" -, die aufgrund topographischer Details meiner Ansicht erst nach der Südtiroler Reise in der letzten Märzwoche 1913 entstanden sein können. Schon in den Jahrgängen zuvor hat Lankheit zuweilen aus motivischen Gründen die Chronologie der Werke verändert, wie das direkte Nacheinander der "Gelben Kuh" und "Kühe, Rot, Grün, Gelb" zeigt, die drei aufeinander folgenden Fassungen der kleinen und großen blauen und gelben Pferde oder das Nebeneinander der beiden zweimal gefaßten Kompositionen "Mädchen mit Katze" und "Reh im Walde". Für die Jahre 1913 und 1914 scheinen mir aber vor allem Unsicherheiten in der Datierung der Gemälde der Grund für das 'Durcheinander' gewesen zu sein. Bei den vier "Kleinen Kompositionen" zum Jahreswechsel 1913/14 wird dies besonders deutlich werden.

⁶⁷⁶Franz Marc an August Macke, Sindelsdorf, 12.3.1913, in: Macke/Marc 1964, S. 153 und Lankheit 1970, Nr. 210, 207, 203 u. 202.

⁶⁷⁷Vgl. hierzu: Lankheit 1965, S. 134-135 und ders. 1976, S. 109-110.

⁶⁷⁸Es handelt sich um Skizzen in seinem 31. Skizzenbuch; siehe: Lankheit 1970, Nr. 640-645, vielleicht gehört auch schon Nr. 639 dazu.

Reise: "Das arme Land Tirol", "Tirol" und "Die Weltenkuh"⁶⁷⁹. Die steil aufragende Bergwelt auf der Komposition "Bison im Winter", die festungsartigen Bauwerke auf den Bildern "Die verzauberte Mühle" und "Das lange gelbe Pferd" sowie die ausgemerkelten Pferdeleiber auf dem letztgenannten Werk und den beiden Gemäldefassungen "Drei Pferde I" und "Drei Pferde II"⁶⁸⁰ erscheinen aber als Indizien, daß Marc auch diese Kompositionen erst nach dem Aufenthalt in Österreich ausgeführt hat.

Die meisten der Gemälde wie "Bison im Winter", "Das lange gelbe Pferd", "Das arme Land Tirol", "Drei Pferde I", "Drei Pferde II" und sehr wahrscheinlich auch die ursprüngliche Fassung von "Tirol", das heute nur mehr in der überarbeiteten Fassung von 1914 bekannt ist, lassen weiterhin den ambivalenten Gebrauch von Linie und Farbe missen. In den Bildern "Die verzauberte Mühle" und "Die Weltenkuh" dagegen kehren die neuartigen Gestaltungsweisen langsam zurück. Sie dürften daher zu den späten künstlerischen Nachwirkungen der Reise gehören⁶⁸¹.

Auf dem 70,5×141 cm großen Gemälde "Die Weltenkuh", das heute das Solomon R. Guggenheim Museum in New York bewahrt, ist eine riesige Kuh zu erkennen, die vor einem fernen Höhenzug lagert. Einzelne Bergkuppen laufen in dem Tier weiter, so daß dieses seinerseits in dem Höhenzug aufzugehen scheint. Zwei winzige Kühe links und rechts im Vorder- und eine kleine Sennhütte rechts im Mittelgrund dienen der Verdeutlichung des überdimensionierten Maßstabes der Kuh. Ihrem roten Körper ist eine transparente Qualität eigen, die das gigantische Tier eigentümlich schwerelos erscheinen läßt. Mitten im Leib der Kuh und zugleich auf dem Boden steht ein weißes Kalb. Das Motiv des trächtigen Tieres als Symbol des Zeugungsaktes und Wachstums wird in der wesenhaften Gestalt zum Sinnbild des ewigen Kreislaufes von Werden und Vergehen. Die Konfrontation mit dem beeindruckenden Landschaftsbild des Vintschgaus, bei Meran und am Brenner berührte zutiefst Marcs romantisches Lebensgefühl. Sie zwang ihn, die Eindrücke zwar in gesteigerter Form - die Bergkuppen erscheinen steiler, die Sennhütten ge-

⁶⁷⁹Lankheit 1970, Nr. 205, 239 u. 208 und ders. 1976, S. 121-123.

⁶⁸⁰Lankheit 1970, Nr. 197, 196, 201, 200 (Abb. in Marc 1993, S. 112) u. 215.

⁶⁸¹Noch ein Gemälde geht auf die Südtiroler Eindrücke zurück: "Wasserfall im Eis" (Lankheit 1970, Nr. 219). Marc hat es zwar erst nach dem Ersten Deutschen Herbstsalon im letzten Jahresviertel von 1913 gemalt, aber ein Vergleich mit dem Skizzenbuchblatt "Berglandschaft mit Brücke" (Lankheit 1970, Nr. 640) bringt es in aller Deutlichkeit zum Ausdruck.

drückter und die Burgen ragender als in der Natur - aber doch naturalistisch wiederzugeben. In der Begegnung mit der "Allmutter Natur"⁶⁸² brach Marcs innerlich gewachsene, tief verwurzelte Weltanschauung noch einmal mit aller Kraft hervor. An diesen Werken zeigt sich, daß die Überwindung der Natur für ihn nicht nur ein bildnerisch schwieriges, sondern auch ein emotional schwieriges Problem darstellte. Das bereits zu einem großen Teil bewußt verdrängte 'alte' Weltbild lebte angesichts solcher Eindrücke noch einmal auf, bevor es zu rudimentären Objektstücken degradiert und ein halbes Jahr später zum ersten Mal vollständig überwunden wurde.

Das romantische Intermezzo gab ihm wohl zu denken und führte ihm sein eigentliches Ziel um so deutlicher vor Augen. In denselben Wochen entstanden auch die Gemälde "Die ersten Tiere", "Der Turm der blauen Pferde", deren Ansätze in den März zurückreichen, "Die Wölfe" und "Die Bäume zeigten ihre Ringe, die Tiere ihre Adern", das größte Werk Marcs, das unter dem Titel "Tierschicksale"⁶⁸³ bekannt geworden ist. Sie zählen nicht nur zu den bedeutendsten Kompositionen seines Oeuvres, sondern verkörpern auch den ersten Höhepunkt der ambivalenten Werkphase.

Das Gemälde "Die ersten Tiere", das Maria Marc nach dem Tod ihres Mannes in Ried aufbewahrte, verbrannte im Februar 1917 in den Räumen einer Berliner Speditionsfirma. Eine 39×46,5 cm große Tempera, die das Solomon R. Guggenheim Museum in New York bewahrt, gibt den Entwurf des Gemäldes wieder⁶⁸⁴. Die Körper von Stute und Hengst und der landschaftliche Umraum zeigen auf dem Blatt bereits die scharfkantig verlaufenden, kubisch-stereometrischen Formen, die auch der Gemäldefassung eigen waren, noch nicht aber deren transparente und ambivalente Gestaltungsweisen, die die Formen aufsplintern und einen Moment der Dramatik in den Bildraum einführen. Die beiden Jungtiere im Schutz des Elternpaares sind auf dem Gemälde als einzige Objekte von dem materiellen 'Zerfall' noch ausgeschlossen. Helle und dunkle, meist pfeilspitzartig endende Diagonalen, die in der

⁶⁸²Lankheit 1976, S. 123.

⁶⁸³Lankheit 1970, Nr. 207, 210, 206 u. 209. Auf die Rückseite der Leinwand von "Tierschicksale" schrieb Marc die erste Zeile eines Spruches aus dem "Dhamapadam": "Und alles Sein ist flammend Leid". Erst Schulze 1985, S. 33 gelang es, die Herkunft des Satzes nachzuweisen. Schardt meint, der Satz sei der Offenbarung des Johannes entnommen, und Lankheit ordnet ihn der Weisheit der alten Veden zu; siehe: Lankheit 1976, S. 124.

⁶⁸⁴Lankheit 1970, Nr. 464.

Komposition "Tierschicksale" geballt das Bildgefüge prägen, vermitteln bereits hier den Eindruck eines bedrohten Einklanges von Kreatur und Natur. In dem Gemälde "Tierschicksale", das 196×266 cm mißt, tritt das bei den "ersten Tieren" geahnte Verhängnis ein. Eine kosmische Katastrophe bricht über Pferde, Schweine und Rehe herein⁶⁸⁵. Bäume fallen um und es regnet Blut. Aus dem "kriegerischen Aufruhr der Elemente"⁶⁸⁶ scheint es für die Kreatur kein Entrinnen zu geben. Im Zentrum des apokalyptischen Geschehens steht ein blaues Reh, das den weißen Hals selbstsicher den feindlichen Diagonalen entgegenhält. Seine Gebärde und seine blaue Farbe - beides sinnbildlicher Ausdruck einer geistigen Haltung - sondert es von den übrigen Tieren mit ihren hilflosen Verhaltensweisen ab, macht es gegen das Ausgeliefertsein und den Untergang des materiellen Desasters quasi resistent. Es verkörpert jene Haltung, die allein das von der "gefühlswidrigen u. häßlichen"⁶⁸⁷ Natur umgebene Sein existenziell bestehen läßt - jene Einstellung, die Marc im Krieg zwischen den Bildern der Zerstörung selbst lebte. Am 18. Mai 1915 äußerte er in einem Feldbrief an seine Frau: "Man muß sich *gänzlich opfern*; nicht: 'sich an die Säule seiner Idee lehnen' (...) sondern sein Kreuz tragen, an dem man für die Welt stirbt, - dann nur könnte einst auf unserm Grabstein die Mahnung an die Nachwelt stehen, für die man sich geopfert: 'Ihr seid teuer erkaufte, - werdet nicht der Menschen Knechte' (1. Corinth. 7.23)"⁶⁸⁸. Die geistige Haltung, die das irdische Sein existenziell zu bestehen und zu überwinden hilft, hat in dem Gemälde "Der Turm der Blauen Pferde" monumentalen Ausdruck gewonnen. Vier blaue Pferde, mehr über- als hinter-

⁶⁸⁵Bei dem Vierer-Rudel, das vom rechten Bildrand angeschnitten wird, handelt es sich um Rehe. Behne 1916, S. 1029 und Weiß 1933, S. 84 sprechen von Rehen, Schardt 1936, S. 119 und Lankheit 1976, S. 124 von "Wölfen" und Schmidt 1956, S. 39-40 von "Füchsen". Levine 1976, S. 272 u. Anm. 14 hat dies in überzeugender Weise mit Hinweise auf die Kopf- und Halsfärbung der Tiere und die Schwänze sowie einer Fülle von Vergleichsbeispielen berichtet, und Hüneke 1990, S. 308 hat dies in aller Deutlichkeit noch einmal herausgestellt.

⁶⁸⁶Lankheit 1976, S. 124.

⁶⁸⁷Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 12.4.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 65.

⁶⁸⁸Feldbriefe 1993, S. 75. Der Vergleich Marcs mit einem Reh ist durchaus gerechtfertigt. Er selbst hat dieses Bild gewählt, als er Ende März 1907 aus Paris seiner Freundin Maria Franck von dem unvergleichlichen Reiz, den die französische Hauptstadt auf ihn ausübte, schrieb: "in einem Zustand ganz unausdrückbaren Behagens und Genusses" streife er durch die Straßen und Gassen "wie ein Reh durch einen zauberhaften Wald, nach dem es sich immer geseht"; zitiert nach: Lankheit 1976, S. 30.

einander im Raum gestaffelt, füllen mehr als zwei Drittel der 200×130 cm großen Bildfläche aus. Jedes Roß trägt noch eine Spur des materiellen Rot als Zeichen eines letzten irdischen Bandes, von dem sich die Kreatur trotz einer geistigen Haltung nicht ganz zu befreien vermag. Erinnern wir uns der ersten Sätze von Marcs Vorwort zur zweiten Auflage des Almanachs, “Alles was wird, kann auf Erden nur angefangen werden.’ (...) Eine Erfüllung wird sein, irgendwann, in einer neuen Welt, in einem anderen Dasein“, sowie der Worte in dem Artikel “Zur Kritik der Vergangenheit“, “Mit dem Tode beginnt das eigentliche Sein, das wir Lebende unruhvoll umschwärmen wie der Falter das Licht“, dann findet auch der Regenbogen eine inhaltliche Erklärung: als Verbindungsstrang zwischen dem Wissen um das geistig-metaphysische Sein im Diesseits und dem Aufgehen darin im ‘Jenseits’, im Transzendenten. Die Pferde wenden ihre Köpfe nach links und blicken gemeinsam auf ein Ziel außerhalb des Bildraumes. Ihrer bewußten Gerichtetheit liegt jenes anthropomorphisierende Moment zugrunde, das zahlreichen Tiergestalten des Frühwerkes eigen war. Auch in der ambivalenten Schaffensphase wandte Marc noch bei bedeutenden ‘sekundären’ Motiven Kompositionsprinzipien und Regiepraktiken des Figurenbildes an, wie Langner nachgewiesen hat. Das Gemälde steht ‘untergeordnet’ in der Tradition berühmter Historienbilder wie Jacques-Louis Davids “Der Schwur der Horatier“ (1784) oder in der des romantischen Freundschaftsbildes, wie Bonaventura Genellis “Selbstbildnis mit F. Preller und F. Dorn“ (1834) zeigt, oder auch in der Tradition der politischen Indoktrination, wie Duilio Cambellottis Plakat für die Fünfzigjahrfeier des Königreiches Italien von 1911 belegt⁶⁸⁹. Mit dem Bild “Der Turm der blauen Pferde“ hat Marc weniger dem eigentlichen künstlerischen Ziel, den Menschen einem geistigen Welt- und Wahrheitsverständnis näherzubringen, Ausdruck verliehen als vielmehr der eigenen neuen Weltsicht in einzigartiger Weise ein Denkmal gesetzt.

In Gemälden wie “Die ersten Tiere“ oder “Tierschicksale“ dominiert zum ersten Mal das aus Diagonalen und pfeilspitzartigen Dreieckformen bestehende Bildgerüst über die bisherigen Bildvorwürfe. Die naturwahren Motive, um deren Überwindung es Marc in dieser Periode ging, führen nur noch ein rudimentäres Schattendasein einer intellektuell bereits überwundenen Weltanschauung. Der primäre Inhalt der Kompositionen, die durch die Objektreste

⁶⁸⁹Siehe: Langner 1980, S. 63.

noch eine sekundäre Interpretation zulassen, auf die sich bis heute ausschließlich das Interesse der Marc-Forschung gerichtet hat, liegt in den dramatischen Bildordnungen selbst. Sie spiegeln meiner Ansicht Marcs intellektuelles und bildnerisches Ringen um die Überwindung der materiellen Weltanschauung zugunsten einer geistig-metaphysischen Weltanschauung. Die bildnerische Dramatik entsprang dem eigenen inneren Kampf. Das Bildgerüst der Kompositionen veranschaulicht in zeitlicher Verschiebung Marcs persönliche Auseinandersetzung, vielleicht darf man sogar sagen, sein persönliches Desaster mit der Natur. Denn ob er die Materie tatsächlich in der Form überwunden hat, wie er es in den Kriegsschriften darstellte, bleibt ein ewiges Geheimnis. Neben den romantischen Reminiszenzen durch die Südtiroler Landschaftseindrücke verkörpern die Gemälde "Die ersten Tiere", "Der Turm der blauen Pferde" und "Tierschicksale" den ersten Höhepunkt der ambivalenten Werkphase: den 'kämpferisch' herbeigeführten, definitiv begonnenen Sieg des Geistes über die Materie. In dieser Phase geballter Energie verarbeitete Marc besonders Anregungen von der harten Bildsprache der Futuristen. Impulse zu der bildnerischen Gestaltung der dramatischen Dynamik, wie sie in den Kompositionen "Die ersten Tiere" und "Tierschicksale" ihren Ausdruck fand, und auch zu einzelnen Formelementen wie die aneinandergereihten roten Spitzen links oben auf dem letztgenannten Werk, kann er von dem Bild "Revolution" von Luigi Russolo, von dem Gemälde "Die Macht der Straße" von Umberto Boccioni oder auch von dessen bereits erwähnten Werken "Die Abreisenden" und "Die Zurückbleibenden" erhalten haben⁶⁹⁰.

Mit den ersten Meisterwerken der ambivalenten Bildgestaltung trat Marc am 20. September 1913 auf dem Ersten Deutschen Herbstsalon an die Öffentlichkeit. Der Katalog verzeichnet von ihm die Kompositionen "Tierschicksale", "Der Turm der blauen Pferde", "Die ersten Tiere", "Tirol", "Die Wölfe" sowie die beiden weniger ausdrucksstarken Werke "Kuh mit Kalb" und "Die drei Pferde"⁶⁹¹. Im Juli hatte er dem Amsterdamer Sammler Willem Beffie die Gemälde "Das arme Land Tirol", "Die Weltenkuh" und "Das lange gelbe Pferd" verkauft. Beffie verließ generell die erworbenen Werke nicht mehr

⁶⁹⁰Der Sturm. Zweite Ausstellung: Die Futuristen (...), S. 26, Kat.-Nr. 22, S. 24, Kat.-Nr. 9, S. 23, Kat.-Nr. 2 u. 3.

⁶⁹¹Der Sturm. Erster Deutscher Herbstsalon, Berlin 1913, Kat.-Nr. 271-277. Lankheit 1970, Nr. 209, 210, 207, 239, 206, 211 u. 215.

zu Veranstaltungen⁶⁹². Vermutlich wollte Marc zahlenmäßig nicht allzu sehr hinter Kandinsky, der mit sieben Gemälden und Delaunay, der mit 21 Arbeiten sein Kunstschaffen auf dem Salon präsentierte, zurückstehen und nahm aus diesem Grund "Kuh und Kalb"⁶⁹³ und "Die drei Pferde II" in die Ausstellung auf.

Seit April 1913 waren Walden, August Macke und Marc mit der organisatorischen Vorarbeit für das Riesenprojekt beschäftigt gewesen. Koehler sen. hatte die finanzielle Seite des Unternehmens gesichert, für das Herwarth Walden eigens Räumlichkeiten in der Potsdamer Straße 75 mieten mußte⁶⁹⁴. Die Rückreise von dem dreieinhalbwöchigen Sommeraufenthalt mit den Schwiegereltern auf dem Gut von Marias Bruder Wilhelm Franck in Gendrin bei Abelichken in Ostpreußen unterbrachen Franz und Maria am 9. September in Berlin⁶⁹⁵. In den verbleibenden 11 Tagen bis zur Eröffnung juriierten Walden, Macke und Marc noch einen Teil der eingesandten Arbeiten, um danach 366 Exponate von 90 Künstlern aus 13 Ländern zu einem überzeugenden Bild zusammenzustellen. Das Panorama der europäischen Avantgarde, das nach Waldens Vorrede im Katalog einen noch größeren "Überblick über die neue Bewegung in den bildenden Künsten aller Länder"⁶⁹⁶ geben sollte als die Sonderbund-Ausstellung des Vorjahres, gab Marc Bestätigung und Bestärkung für den in den letzten Monaten gegangenen Weg. Sein Schaffen stand auf dem Niveau der Mehrheit der eingeladenen Künstler. An Kandinsky, der die Veranstaltung nicht gesehen, sich aber aufgrund Marcs Erzählungen sehr skeptisch geäußert hatte, schrieb er am 30. September: "Meine leitende Idee beim Hängen und Wählen der Bilder war jedenfalls die: die ungeheure geistige Vertiefung und künstlerische Regsamkeit zu zeigen (...); ich glaube, ein Mensch, der seine Zeit liebt und in ihr nach Geistigkeit sucht, wird nur klopfenden Herzens und voll guter Überraschungen durch diese Aus-

⁶⁹²Siehe: Lankheit 1983, Nr. 185.

⁶⁹³Die Komposition ist ebenfalls Ausdruck der Verarbeitung von Form- und Kompositionselementen der Malerei Robert Delaunays. Die vertikalen Streben im rechten Bildviertel finden ihren Ursprung in "St. Séverin" und die recht- und dreieckig strukturierten Farbfelder darüber in den "Fenêtres".

⁶⁹⁴Koehler sen. übernahm ursprünglich eine Garantie in Höhe von 4 000 Mark unter der Bedingung, nicht genannt zu werden. Am Ende der Veranstaltung kam er für die gesamte Ausfallbürgschaft von etwa 20 000 Mark auf; vgl. Schmidt 1988, S. 84.

⁶⁹⁵Siehe den Brief von Maria Marc an Elisabeth Macke, Gendrin, ohne Datum, in: Macke/Marc 1964, S. 168-169.

⁶⁹⁶Zitiert nach: Schmidt 1988, S. 84.

stellung gehen. Ich war jedenfalls beschämt vor allen diesen Bildern, da ich mir gestehen mußte, daß ich in meinem Sindelsdorf mir vorher nicht vorgestellt hatte, daß so viel Geist am Werke ist; und vor allem, daß die Ziele weit mannigfacher sind, mit vielen Perspektiven, die ich nicht kannte. (...) Für mich persönlich ist das Fazit auch überraschend: ein bedeutendes Überwiegen (auch an Qualität) der abstrakten Formen, die nur als Form sprechen, fast ganz ohne gegenständlichen Beiklang, über die gegenständlichen Bildideen⁶⁹⁷. Der direkte Vergleich seiner Malerei mit den Strömungen der internationalen Avantgarde erbrachte für ihn eine Festigung und eine weitere Klärung der bildnerischen Gedanken. In dem Brief an Kandinsky fuhr er fort: "Für meinen eigenen Fall fühlte ich, wie unklar ich im Grunde meine Bilder malte; ich ging gewissermaßen von zwei völlig getrennten Seiten an meine Bilder und malte solange, bis sie sich scheinbar verbunden hatten, - leider nur scheinbar. Vielleicht gibt es keine restlose, schlackenlose Verbindung, aber es gibt Künstler, die dem Ziel näher kommen, das Ziel klarer sehen. Unter diese zähle ich unbedingt Delaunay"⁶⁹⁸. Das Herangehen von "zwei völlig getrennten Seiten" verdeutlichen sowohl frühe Werke der ambivalenten Phase wie "Stute mit Fohlen", auf dem die Tiere konstruktiv, der Umraum aber nach dem Vorbild Delaunays stereometrisch rhythmisiert gestaltet ist, als auch spätere Gemälde wie "Tierschicksale", in dem ein übergeordnetes Bildgerüst und noch bestehende Objektreste in Einklang gebracht wurden. In beiden Fällen ging es ihm darum, die neue Weltsicht bildnerisch über die alte hinwegzusetzen, das zu einem Arrangement beider Weltbilder führte. Delaunay, der in Marcs Augen einer 'entblößten' gegenstandslosen Malerei schon wesentlicher näherstand als er, präsentierte im Herbstsalon überwiegend Gemälde von seiner fünften Serie "Formes circulaires". In diesen Kompositionen, die zum Teil nur "Soleil" oder "Lune" betitelt sind, hat er das Licht an sich, seine Farbenemanationen und Gravitationsformen thematisiert. Der künstlerische Entwicklungsprozeß von der Destruktion tradierter Bildnormen in den Reihen "St. Severin", "La Ville" und "La Tour" über die konstruktiven Farbenprismen der "Fenêtres" hat in den Kreisformationen seinen Höhepunkt und Abschluß gefunden. Das Licht, "die Quelle alles Sichtbaren und 'raison d'être' des Sehens", nahm in den Bildern in einer

⁶⁹⁷Lankheit 1983, Nr. 191; vgl. hierzu auch Kandinskys vorausgegangenes Schreiben vom 29.9.1913, in: ebd., Nr. 190.

⁶⁹⁸Lankheit 1983, Nr. 191.

einzigartigen Direktheit Gestalt an⁶⁹⁹. Denken wir an Marcs frühes Gemälde der ambivalenten Stilstufe "Reh im Klostergarten" und führen uns noch einmal die halbkreisförmigen Farbsegmente und besonders das lichte Formzitat links oben aus "St. Séverin" vor Augen, wird leicht nachvollziehbar, daß die "Formes circulaires", die der Franzose seit Frühjahr 1913 schuf, Marc so rückhaltslos begeistert haben. Wie die "Fenêtres" nach dem Paris-Aufenthalt im Oktober 1912 seine Kompositionen beeinflusst haben, prägten jetzt die "Formes circulaires" die weitere Entwicklung. Sowohl in den letzten Arbeiten der ambivalenten Werkphase als auch in den ersten gegenstandslosen Versuchen tritt ihr nachhaltiger Eindruck in aller Evidenz hervor. Neben der neuen Phase des Orphismus hat auch noch einmal der Futurismus auf Marcs weitere Entwicklung zur bildnerischen Abstraktion eingewirkt. Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo D. Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini und Ardengo Soffici waren mit jeweils zwei oder drei Werken in den Lepke-Räumen vertreten. Und ebenso scheinen die Malerei von Natalia Gontscharowa⁷⁰⁰, die mit drei Gemälden auf dem Herbstsalon präsent war, und die neuesten Arbeiten von Erich Heckel, der als Brücke-Künstler zwar nicht an der Veranstaltung teilgenommen hatte, den aber Marc sicherlich während der Berliner Tage in seinem Atelier aufgesucht hatte, die Darstellungsweise einiger Gemälde des Spätwerkes mitbeeinflusst zu haben.

Als Franz Marc nach dem Sommeraufenthalt in Gendrin und der Ausrichtung des Herbstsalons Ende September endlich wieder nach Sindelsdorf zurückkehrte, überkam ihn ein ähnlicher Schaffensdrang wie im September 1910 nach dem Besuch der zweiten Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung München⁷⁰¹. Bis zum Jahresende entstand eine Reihe von Gemälden, in denen er die bisherige künstlerische Entwicklung mit Hilfe der Berliner Eindrücke ein großes Stück zum Nichtmateriellen hin und darüber hinaus vorantrieb. Noch zum Jahresende malte er die ersten abstrakten Kompositionen und zwar, wie der Ausstellungskatalog "Die neue Malerei" der Dresdner Galerie Arnold vom Januar 1914 entgegen Lankheits Werkkatalog dokumentiert, nicht nur eine, sondern drei abstrakte Kompositionen.

⁶⁹⁹Siehe Hobergs Erläuterungen, in: Delaunay 1985, S. 356-372.

⁷⁰⁰Schreibweise in Der Sturm. Erster Deutscher Herbstsalon, Berlin 1913, S. 18: Natalie Gontscharoff.

⁷⁰¹Siehe den Zusatz von Franz Marc in dem Brief von Maria Marc an Elisabeth und August Macke, Sindelsdorf, 26.12.1913, in: Macke/Marc 1964, S. 176.

Zu den ersten Gemälden, die der Künstler nach der Rückkehr von Berlin ausführte, gehört das 55×77,4 cm große Bild "Reh im Garten"⁷⁰². Aus einem ähnlich poetisch anmutenden Garten wie auf der Komposition "Reh im Klostergarten" schält sich auch hier der Körper eines Rehs heraus. Animalisches und Vegetables sind so sehr miteinander verwoben, daß die Pflanzenblätter zum Teil dem Tierkörper zu entwachsen scheinen. Ungegenständliches tritt zu der inhaltlichen Kongruenz noch hinzu. Über die Komposition sind Kreisformen und Ansätze von solchen verteilt, die ihren Ursprung in den "Formes circulaires" haben. Das wenig später entstandene Bild "Mandrill"⁷⁰³ zeigt Marcs Fähigkeit, fremde Anregungen der eigenen Vorstellung vollkommen untertan zu machen. Bis zu der Beschlagnahmung der Leinwand als "entartete Kunst" durch die Nationalsozialisten bildete das Gemälde den Mittelpunkt der modernen Abteilung der Kunsthalle Hamburg⁷⁰⁴. Heute bewahrt die 91×131 cm große Komposition die Staatsgalerie moderner Kunst in München. Das aus Kreisformen gebildete Tier balanciert auf einem Stamm auf den Betrachter zu. Den Kopf nach links gewendet, richtet es seine Aufmerksamkeit auf ein Geschehen außerhalb des Bildraumes. Die exotisch anmutende Landschaft setzt sich aus denselben gelben, grünen und blauen Kreisformen wie der Affe zusammen, jedoch um rote und orangefarbene Töne und dreieckige und kubische Formen bereichert. Auf eine andere Art als bei dem konstruktiven Werk "Bild mit Pferd" entsteht auch hier eine kaleidoskopartige Wirkung, die manchem Betrachter das optische Erfassen des Mandrills erschwert. Vor einem solchen Bild, auf dem Kreatur und Natur zu einer vollkommenen bildnerischen Einheit verschmolzen sind, fällt es schwer zu glauben, daß Marcs romantisch-pantheistischen Ideale keine Gültigkeit mehr besitzen sollen. Seine geistige Weltdurchschauung im Herbst 1913 und die bildnerische Entwicklung zur Abstraktion bestätigen es aber. Schon in den unmittelbar folgenden Gemälden "Stallungen" und "Rinder"⁷⁰⁵ hat er die Gegenständlichkeit bis auf wenige evokative Zeichen zurückgenommen.

Wie bereits der "Mandrill" führt uns auch die im Frühjahr 1914 gemalte "Kleine Komposition II"⁷⁰⁶ Marcs einzigartiges Können, fremde Anreize in den Dienst der eigenen Malerei zu stellen, vor Augen. Die kreisrunden Formen

⁷⁰²Lankheit 1970, Nr. 217.

⁷⁰³Lankheit 1970, Nr. 218.

⁷⁰⁴Vgl. Lankheit 1976, S. 126.

⁷⁰⁵Lankheit 1970, Nr. 221 u. 222.

⁷⁰⁶Lankheit 1970, Nr. 231.

der Baumkronen rechts im Vordergrund erklingen in einem solchen Marschen Ton, daß sie ihren Ursprung in Delaunays "Formes circulaires" vergessen lassen. Bis auf wenige Ausnahmen blieben die formalen und farblichen Gestaltungsmittel in den Werken von Herbst 1913 bis Frühjahr 1914 die gleichen. So wohnt den Kompositionen mehrheitlich ein orphistischer Klang bei, der zuweilen von futuristischen Reminiszenzen durchzogen wird. Waren in den dramatischen Bildern der ambivalenten Werkphase die Spektralfarben häufig mit Schwarz gebrochen, erstrahlen sie seit dem Herbst wieder in ihrer früheren leuchtenden Reinheit. Die Gemälde "Mandrill", "Stallungen" und "Rinder" und als ein später Nachklang die "Kleine Komposition II" stellen mit ihrem spielerisch leichten, symphonischen Zusammenklang von Formen und Farben den zweiten Höhepunkt der dritten Stilstufe dar, in dem Marcs Wissen um den bevorstehenden bildkünstlerischen Sieg des Geistes über die Materie und um den Durchbruch in die zeichnerisch-malerische Komposition seinen Ausdruck gefunden hat.

Auch die späte ambivalente Schaffensperiode ist aber noch von einem Moment des Experimentierens bestimmt. Marc erprobte neben den gelungenen Kompositionen weiterhin neue bildnerische Möglichkeiten für eine gegenständliche Bildsprache. Etwa zur gleichen Zeit wie das "Reh im Garten" entstand auch das "Kleine Bild mit Rindern"⁷⁰⁷, in dessen Gestaltung auf einer anderen Weise Delaunays "Formes circulaires" eingeflossen sind. Jetzt ist es nur eine ovale Form, die er Delaunays "Lune"-Darstellungen entliehen und die er mit einer bildnerischen Struktur verbunden hat, die im unteren rechten Viertel zwar durchaus Assoziationen an die "Fenêtres" evoziert, aber auf das Ganze gesehen ein Novum für Marcs Kunstschaffen darstellt. Es scheint, als habe er die Farben 'bildnerisch abstrakt' auf die Fläche aufgetragen und in das gegenstandslose Farbgerüst nachträglich zwei Rinder von körperlicher Transparenz eingefügt. Die Gemälde "Vögel" und "Bild mit Rindern II"⁷⁰⁸, die schon in das Jahr 1914 fallen, setzen diesen 'assoziativen' Arbeitsprozeß fort. Die aufgesplitterte, kristalline Farbstruktur, aus der Marc das eine Mal drei Vögel und das andere Mal drei Rinder herausgelesen und mit dunklen Konturen lesbar gemacht zu haben scheint, erinnert sowohl an Gemälde von Erich Heckel wie "Gläserner Tag" (1913) als auch an solche von Natalia

⁷⁰⁷Lankheit 1970, Nr. 213.

⁷⁰⁸Lankheit 1970, Nr. 226 u. 227.

Gontscharowa wie "Katzen" (1910), das im Herbstsalon zu sehen gewesen war⁷⁰⁹, oder aber einfach nur an die bildnerische Vorgehensweise von Paul Klee. Klee hat in seinen späteren pädagogischen Aufzeichnungen eine Definition von abstrakter Kunst gegeben, die sein bildnerisches Schaffen seit den autodidaktischen Studien im Berner Elternhaus 1902 bestimmt hat. Marc, der Klee Anfang Februar 1912 kennenlernte, wird von ihr gewußt haben: "Abstract? als Maler Abstract sein", schrieb Klee 1926, "heißt nicht etwa gleich ein Abstrahieren von natürlichen gegenständlichen Vergleichsmöglichkeiten, sondern beruht, von diesen Vergleichsmöglichkeiten unabhängig, auf dem Herauslösen bildnerisch reiner Beziehungen. Bildnerisch reine Beziehungen: Hell zu Dunkel, Farbe zu Hell und Dunkel, Farbe zu Farbe, lang zu kurz, breit zu schmal, scharf zu stumpf, links rechts - oben unten - hinten vorn, Kreis zu Quadrat zu Dreieck (...). 'Reinheit' ist abstractes Gebiet. Reinheit ist eine elementare Auseinandersetzung innerhalb des Bildnerischen und der Bild-Grenzen. Es darf nichts nur von aussen hinzukommen. Ausenbegriffe wie 'Katzhund', wenn sie sich trotz rein elementarer Auseinandersetzung innerhalb des Bildnerischen und der Bild Grenzen einstellen sind erlaubt. Es ist also im abstracten Sinne das Ergebnis Katze und Hund nicht zu verpönen, wenn es sich bei (oder 'trotz') reiner Anwendung der bildnerischen Elemente einstellt. Zu verpönen ist nur wesentliche Trübung durch Aussenseitige Begriffe"⁷¹⁰. Auch die Kompositionen "Bergziegen" (1913) und "Schaf" (1914)⁷¹¹ scheinen auf diese Art entstanden zu sein, wobei sie in ihrem farbigen Bildgefüge zugleich verschiedene Einflüsse der Malerei Delaunays seit Dezember 1911 verarbeiten.

2.4 Die vierte Stilstufe: Die abstrakte Werkphase

Das bildnerische Experimentieren parallel zu Gemälden mit "einer ungemein melodischen Differenzierung der Farben und einer ungemein melodischen Differenzierung der Formen" impliziert einerseits eine letzte Unsicherheit und Unzufriedenheit mit dem künstlerischen Ausdruck, andererseits aber auch die Entschlossenheit, die bildnerische Sprache endgültig in die Abstraktion zu führen.

⁷⁰⁹Der Sturm. Erster Deutscher Herbstsalon, Berlin 1913, S. 18, Kat.-Nr. 149.

⁷¹⁰Pädagogischer Nachlaß 26, Manuskript 45, S. 8-9; zitiert nach: Glaesemer 1976, S. 33.

⁷¹¹Lankheit 1970, Nr. 216 u. 223.

Folgt man dem von Lankheit erstellten Werkkatalog von Franz Marc, entstand nur ein gegenstandsloses Gemälde in dem schaffensreichen Jahr 1913: die "Kleine Komposition I" aus dem Dezember. Die "Kleine Komposition II", die nach einer Angabe von Maria Marc in Ried entstanden sei, datiert er in das Jahr 1914, ebenso die "Kleine Komposition IV", die Marc angeblich auch in Ried gemalt habe, während er die "Kleine Komposition III" zum Jahreswechsel 1913/14 ansetzt⁷¹². Diese Angaben bedürfen einer Korrektur. Im Januar 1914 richtete Richard Reiche für die Dresdner Galerie Arnold unter dem Titel "Die neue Malerei" eine große expressionistische Ausstellung ein. Auf der Veranstaltung zeigte Marc das 'fauvistische' Werk "Akt mit Katze" aus dem Frühjahr 1910, das Gemälde "Blaue Pferde" vom Jahresanfang 1913 sowie die neuesten Kompositionen aus dem letzten Jahresviertel von 1913: "Mandrill", "Stallungen", "Rinder", "Wald", "Wasserfall im Eis" und "Kleine Kompositionen I-III". Unter der letztgenannten Katalognummer können nur "Kleine Komposition I", "Kleine Komposition III" und "Kleine Komposition IV" gemeint gewesen sein. Die "Kleine Komposition II", die auch "Villa mit Fenster und Bäumen" oder "Haus mit Bäumen" genannt wird, steht in der Tat mit dem Erwerb der neuen Besitzung in Ried unmittelbar in Zusammenhang und kann frühestens im Februar 1914 gemalt worden sein. Marc kann das 59,5×46 cm große Werk aus Freude über das "schöne grosse Haus" mit der "wunderschönen angrenzenden Waldwiese" durchaus noch vor dem Umzug Ende April ausgeführt haben, wie der farbige Kartengruß "Unsre Villa" an Paul Klee vom 16. Februar 1914 belegt⁷¹³. Auf dem Gruß ist links im Mittelgrund ein Haus mit einem roten Dach und rechts im Vordergrund ein Baum mit einem diagonalen schwarzen Stamm und einer aus Kreisformen

⁷¹²Lankheit 1970, Nr. 228, 231, 230 u. 229. Drei der Kompositionen waren im Januar 1914 in der Dresdner Galerie Arnold ausgestellt. Daß sich Lankheit bei ihrer Datierung nicht sicher war, dokumentiert der Werkkatalog. Bei den ebenfalls um diese Zeit entstandenen und in Dresden präsentierten Werken "Wasserfall im Eis" (Lankheit 1970, Nr. 219), "Mandrill" (Lankheit 1970, Nr. 218), "Wald" (Lankheit 1970, Nr. 220), "Stallungen" (Lankheit 1970, Nr. 221) und "Rinder" (Lankheit 1970, Nr. 222) fügte er jedesmal hinzu: "Entstanden in Sindelsdorf; im Dezember desselben Jahres in Dresden, Galerie Arnold, ausgestellt". Bei den Kleinen Kompositionen I-IV ließ er den Zusatz weg. Zu Lankheits Datierung der 'Kleinen Kompositionen' siehe auch: ders. 1976, S. 129.

⁷¹³Postkarte von Franz Marc an Paul Klee mit Zusatz von Maria Marc an Lily Klee, ohne Ort, 16.2.1914; Schweizer Privatbesitz. Der farbige Kartengruß wurde erstmals in Lankheit 1990, S. 55, Abb. 7 veröffentlicht. Eine weitere Abb. findet sich in Moeller 1991, S. 176, Abb. 141, die die Karte irrtümlich auf 1913 datiert.

bestehenden Baumkrone zu sehen. Das rote Rind links im Vordergrund hat Marc in der Gemäldefassung weggelassen, dafür den Baum um einen zweiten vermehrt. Wie der Kartengruß "Der Turm der blauen Pferde" an Else Lasker-Schüler zum Neujahr 1913 als Entwurf der berühmten Leinwand⁷¹⁴ und der Gruß "Liegende rote Kuh" vom 4. April 1913 an Erich Heckel als farbige Skizze zu dem Bild "Die Weltenkuh"⁷¹⁵ gelten darf, so auch die bunte Karte an Klee als erste spontane Niederschrift der späteren Komposition. Demnach können auf der Dresdner Ausstellung im Januar nur die drei anderen Kompositionen ausgestellt gewesen sein. Jeder dieser drei kleinen Versuche einer gegenstandslosen Bildsprache weist deutliche Einwirkungen von Delaunays Werke auf dem Herbstsalon auf. Jede Komposition verarbeitet aber andere Elemente der "Formes circulaires" und erhält dadurch einen nur ihr eigenen orphistischen Klang. In der "Komposition I" nahm Marc die kreisrunden Andeutungen von Delaunays "Soleil"-Darstellungen auf, in der "Komposition IV" die ovalen Rundungen seiner "Lune"-Darstellungen, die er zugleich eigenständig zu runden Formen modifizierte, und in der "Komposition III" verarbeitete er den Gesamteindruck der "Formes circulaires" in einer individuellen, für ihn typischen Art. Die Komposition scheint mir aus diesem Grund die zuletzt entstandene Studie der ersten abstrakten Reihe zu sein. Dafür spricht auch, daß sie die stärkste Affinität zu der zwischen Februar und Mai 1914 entstandenen "Komposition II" aufweist.

Wie er dem Glücksgefühl über den Rieder Besitz, der ihn der oberbayerischen Bergwelt noch ein Stück näher brachte, in dem Bild "Villa mit Fenster und Bäumen" Gestalt verlieh, tat er dies in denselben Wochen noch ein weiteres Mal in dem Gemälde "Rehe im Walde II"⁷¹⁶. Das 110,5×100,5 cm große Werk, mit dem Lankheit das Verzeichnis der Gemälde im Werkkatalog abschließt, stellt sicherlich nicht die letzte Komposition des Künstlers in Öl dar. Lankheit wählte sie vermutlich als ausklingende Darstellung des malerischen Oeuvres, weil sie sich im Besitz der Kunsthalle Karlsruhe befindet, an dem Ort, an dem der Kunsthistoriker lebte und lehrte. Aufgrund der ausgewogenen Form- und Farbdurchdringungen ist das Bild sehr wahrscheinlich schon im Frühjahr entstanden. Im Oktober 1913 hatte sich Marc mit dem Kauf zweier Rehe - "Böckchen und Geiss - Schlick und Hanni" -

⁷¹⁴Lankheit 1970, Nr. 728.

⁷¹⁵Lankheit 1970, Nr. 751.

⁷¹⁶Lankheit 1970, Nr. 240.

einen langersehnten Wunsch erfüllt. Noch im selben Monat hatten sie "einen schönen Garten bekommen mit lauter Tannen - wunderhübsch", wie Maria am 14. Oktober Elisabeth Macke mitteilte. "Jetzt werden sie ganz zahm, fressen uns aus der Hand, laufen uns nach; das macht viel Spass"⁷¹⁷. Noch im November hatte Marc das Rehgehege um das Dreifache erweitert. Diese Einrichtung führte dazu, daß der Unmut der Sindelsdorfer Bauern über die andersartigen Lebensgewohnheiten des Künstlerpaares vom bisher stillschweigenden Kopfschütteln in lauten Protest und Schmähungen umschlug. Für Franz und Maria wurde ein Weiterwohnen unmöglich. Bei einem Spaziergang "auf die Seite von Benediktbeuern"⁷¹⁸ entdeckten sie im Januar oder Februar am Waldrand von Ried ein Haus, das zum Verkauf angeboten wurde. Marc schlug der Eigentümerin, die in einen Vorort von München ziehen wollte, den Tausch mit seinem Elternhaus in Pasing vor. Durch die finanzielle Unterstützung von Helene Franck kam der Kauf zustande. Ende April fand der Umzug statt. Erich Burger, der als Privatdozent für Neueste Kunst an der Universität München lehrte, berichtet in seiner Erinnerung, wie sie "nach fröhlicher Fahrt in der offenen Dorfkutsche von Sindelsdorf nach Ried die Übersiedlung von Marc in seinen neu erworbenen Landsitz feierten und in seinem Garten angesichts der glühenden Alpengipfel über das Geistige in der Kunst philosophierten, während zu unseren Füßen zahme Rehe grasten"⁷¹⁹. Marcs Freude, den Rehen ein großes schönes Gehege fern der Handgreiflichkeiten der Sindelsdorfer Dorfbewohner einrichten zu können, entsprang wohl die Darstellung. Lankheit interpretiert "dieses Bild des harmonischen Einklanges als die notwendige Ergänzung zu dem des gestörten Einklanges in den *Tierschicksalen*"⁷²⁰. Aber sind nicht auch hier Anzeichen eines "gestörten Einklanges" ähnlich dem Gemälde "Die ersten Tiere" zu erkennen? Wirken der grelle Lichtstrahl, der die blaue Decke des Bocks durchzieht, und das Rot der Ricke, das sich in der Natur fortsetzt, nicht bedrohlich? Der Bock und das Kitz richten auffallend wachsam den Blick auf ein Ziel außerhalb des Bildraumes. Das friedliche Beisammensein der Tiere scheint - inhaltlich wie bildnerisch - nur noch eine Frage der Zeit zu sein.

⁷¹⁷Macke/Marc 1964, S. 170.

⁷¹⁸Maria Marc an Elisabeth und August Macke, ohne Ort, nach dem 10.2.1914, in: Macke/Marc 1964, S. 177.

⁷¹⁹Aus einem Brief von Erich Burger an seine Frau, Anfang April 1916; zitiert nach: Lankheit 1976, S. 112.

⁷²⁰Lankheit 1976, S. 129.

Nach den drei kleinen abstrakten Kompositionen malte Marc zwischen Mai und Juli noch vier große ungegenständliche Gemälde. "Spielende Formen", "Heitere Formen", "Kämpfende Formen" und "Zerbrochene Formen"⁷²¹ lauten ihre Titel. Während die Komposition "Spielende Formen" wie eine Weiterentwicklung von "Stallungen" und das Gemälde "Zerbrochene Formen" wie eine Weiterführung von "Wald" anmutet, also wie die Transformationen zweier später ambivalenter Darstellungen, in denen die gegenständlichen Zeichen nahezu vollständig aufgelöst sind, in die vollkommene Abstraktion, schuf er mit dem Gemälde "Heitere Formen", das zu den unersetzlichen Verlusten des Zweiten Weltkrieges gehört, und dem der "Kämpfenden Formen" bildnerische Emanationen, die nicht an vorausgegangene Werke erinnern. Bis auf das letztgenannte Gemälde sind die verschiedenen "Formen"-Kompositionen von orphistischen und futuristischen Assimilationen geprägt. Die "Kämpfenden Formen" dagegen stellen in formaler Hinsicht eine Ausnahme im Oeuvre von Franz Marc dar. In ihnen hat er zum ersten Mal eine "versteckte Konstruktion" zur Anwendung zu bringen versucht, jene Form von Komposition, die Kandinsky als die eigentlich zukunftsweisende betrachtete. Der unausgewogene Eindruck des Bildes gibt zu erkennen, wie sehr Marcs Gestaltungsweise mit der "entblößten (...) klar daliegenden, oft in die Augen springenden ('geometrischen') Konstruktion" verbunden war. Hier wurzelt wohl der Grund, warum er die Kompositionen von Delaunay und den Futuristen zum Vorbild auf dem Weg in die bildnerische Abstraktion wählte und nicht die Werke von Wassily Kandinsky.

Lankheit schreibt über die ersten abstrakten Versuche von Marc: "In der absoluten Malerei liegt das Farb-Formskelett bloß, das ein jeder mit persönlichem Erleben füllen mag. Hierauf beruht ihre Mehrdeutigkeit oder - positiv ausgedrückt - ihre kommunikative Kraft. Den verschiedenartigen Ausdeutungen wohnt doch die Beweiskraft inne, daß auch hier Wirklichkeiten gestaltet sind"⁷²². Marc ging es bei diesen Versuchen nicht um die Illustrierung von "Wirklichkeiten", sondern um die der einzig wahren 'Wirklichkeit', des "unteilbaren Seins". Mit der Verdrängung von romantisch-pantheistischen Wertvorstellungen hatte sich sein künstlerisches Ziel von der Darstellung der imaginären Sphäre eines naturwahren Seins in die Sichtbarmachung eines geistig-metaphysischen verwandelt. Mit den wenigen abstrakten Kompositio-

⁷²¹Lankheit 1970, Nr. 233-236.

⁷²²Lankheit 1976, S. 130.

nen, die ihm noch vor Kriegsausbruch zu malen vergönnt waren, versuchte er erste Einblicke in jenes "unirdische Sein" jenseits der Natur zu geben, in das alles Seiende nach dem physischen Zerfall ein- und aufgehen wird. Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges im August 1914 unterbrach sein Kunstschaffen jäh und durch den Tod im Feld für immer. Es war ihm nicht mehr möglich, weitere bildnerische Emanationen des "unteilbaren Seins" anzufertigen. Die sieben Kompositionen vermitteln noch sehr den Eindruck eines bewußt herbeigeführten immateriellen Ausdrucks. Einblicke in das geistig-metaphysische Sein vermögen sie noch kaum zu geben. Seit dem Jahresende 1913 stand Marc an der Schwelle in die Welt der bildnerischen Abstraktion. Die Verdrängung des Gegenständlichen bereitete ihm aber immer noch so große Schwierigkeiten, daß er sich noch nicht auf die Sichtbarmachung der 'letzten Wahrheit' zu konzentrieren vermochte. Sein Experimentieren in einer formal ziellosen Komplexität⁷²³ parallel zu den ersten abstrakten Kompositionen sowie die eigene Beurteilung der frühen Abstraktionen als "Versuche" und 'nicht ausstellungswürdig' in einem Feldbrief an Maria⁷²⁴ bezeugen seine bildnerische Unfertigkeit am endlichen Beginn einer absoluten Malerei.

Hier endet die Besprechung von Marcs malerischem Oeuvre. Seine geistig-metaphysische "Welt*durchschauung*", die "auf Erden nur angefangen werden" kann und deren "Erfüllung wird sein, irgendwann, in einer neuen Welt, in einem anderen Dasein", gelangte aber erst durch die grauenvollen Eindrücke an der deutsch-französischen Front zu ihrem eigentlichen Höhepunkt. Marc hat ihr nicht mehr in Bildern, sondern nur noch in Worten Gestalt verleihen können. Zwischen Oktober 1914 und Februar 1915 verfaßte er vier Kriegsschriften, die in vollkommener Kontinuität zu seinem neuen Welt- und Wahrheitsverständnis seit der Bekanntschaft mit Wassily Kandinsky stehen. Da sein künstlerisches Oeuvre nur zeitlich verschoben in derselben Kontinuität steht, vervollkommenet indirekt erst der Inhalt dieser Schriften die Interpretation seines bildnerischen Schaffens. Nicht nur in der spezifischen Terminologie von Franz Marc während der Vorkriegszeit liegt ein entscheidender Grund für seine bis heute unerkannt gebliebene geistig-metaphysische Weltexegese, sondern ebenso im Ausklammern der Kriegsschriften aus der kunsthistorischen Betrachtung mit dem lapidaren Argument "der Verstiegen-

⁷²³Lankheit 1970, Nr. 232, 238, 237 u. 239.

⁷²⁴Siehe: Lankheit 1976, S. 130.

heit der Sinngebungen, mit denen Marc sich im Krieg gegen das Geschehen um ihn zu behaupten suchte⁷²⁵. Man gab sich keine Mühe, der gedanklichen Konsequenz und Logik dieser "Sinngestaltungen" nachzugehen, um das Ausmaß der geistigen "Welt**durchschauung**" des Künstlers zu erfassen. Spätestens in den letzten Schriften, in denen das "unirdische Sein" auf einer ersten frühen Stufe bereits im Diesseits konkrete Gestalt anzunehmen begann, hätte man Marcs neue Weltinterpretation wahrnehmen und Schlußfolgerungen auf sein spätes Oeuvre ziehen müssen. Wie wichtig er das Kriegserlebnis für die Vollendung seiner "Welt**durchschauung**" erachtete, hat er wiederholt in den Feldbriefen an seine Frau und an Kandinsky dargelegt.

Auf dem Höhepunkt seiner geistig-metaphysischen 'Welt**durchschauung**' begann sich Maria Marc unter dem Einfluß der Gedankenwelt des Komponisten Heinrich Kaminski gegen seine Überzeugungen zu wenden. Die sich hieraus entwickelnde Briefdiskussion zwischen dem Ehepaar im Frühjahr 1915 führte zwar nicht zu einer Revision, aber zu einer Modifikation von Marcs Welt**sicht**, die durch den baldigen Tod im Feld eine endgültige geblieben ist.

2.5 Die Schriften als Quelle des Wandels zu einer geistig-metaphysischen Welt**durchschauung**

In Analogie zum ersten Teil der Arbeit wird am Ende der Untersuchung von Marcs Wandel von einer romantischen Weltanschauung zu einer geistig-metaphysischen Welt**durchschauung** ebenfalls aus den Schriften als authentischer Quelle zitiert. In dem Kapitel über die Bedeutung von Wassily Kandinsky für Marcs weltanschauliche Wende wurden bereits Zitate aus seinem ersten Artikel nach der Bekanntschaft mit dem Russen als Belege für die beginnende Assimilierung von dessen Welt- und Kunstvorstellungen angeführt. Die Untersuchung von Marcs drei im Herbst 1911 für den Almanach geschriebenen Essays hat im Anschluß hieran deutlich gemacht, mit welcher Vehemenz er unter der augenblicklichen Zusammenarbeit mit Kandinsky den Beginn der 'geistigen' Zeit propagiert hat. Nach der Ausrichtung der ersten Ausstellung der Redaktion verbrachte das Ehepaar Marc die letzte Dezemberwoche und den gesamten Januar 1912 in Berlin. Erst am 1. Februar kehrte es über München nach Sindelsdorf zurück. Nach den anstrengenden Münchner Tagen

⁷²⁵Langner 1980, S. 62.

vom 8. bis 12. Februar⁷²⁶, in denen Marc mit Kandinsky die zweite Blaue Reiter-Ausstellung in der Buch- und Kunsthandlung Goltz einrichtete, zog er sich erst einmal in die oberbayerische Abgeschiedenheit zurück. Die Korrespondenz zwischen Marc und Kandinsky belegt, daß sich die beiden Künstler in den kommenden Wochen kaum gesehen und jeder seiner Arbeit und seinen Gedanken nachgegangen ist. In dieser Zeit verfaßte Marc für die Berliner Wochenschrift "Pan" zwei längere Artikel sowie eine kurze Replik auf eine Entgegnung von Max Beckmann. Die Artikel geben einen interessanten Einblick in seinen weltanschaulichen Wandlungsprozeß.

Marc hatte während des Berlin-Aufenthaltes Paul Cassirer aufgesucht, um ihn für Aktivitäten der Redaktion zu gewinnen. Der Kunsthändler und Verleger hatte ihm spontan angeboten, einen Artikel über die moderne Malerei in der vom ihm und W. Fred herausgegebenen Wochenschrift "Pan" zu veröffentlichen. Mitte Februar verfaßte Marc den Aufsatz "Die neue Malerei", den Cassirer in der Ausgabe vom 7. März publizierte⁷²⁷. In diesem Artikel äußert sich schriftstellerisch jene bildkünstlerische Form, die wir in Marcs Malerei seit dem Frühsommer 1912 im Nebeneinander von noch naturwahren Motiven und schon dinglich nicht mehr zu beschreibenden Formelementen beobachten konnten: die Gleichzeitigkeit von Gedanken eines schon zu einem großen Teil verdrängten romantischen Weltverständnisses und einer noch im Werden begriffenen geistig-metaphysischen Weltansicht. Diese Überlagerung und Durchdringung zweier Weltbilder, das Charakteristikum der ambivalenten Stilstufe, fand hier nun in zeitlicher Verschiebung schriftstellerischen Ausdruck⁷²⁸. Wenn Marc in dem Essay von der "Asche" des französischen Impressionismus spricht, aus der "sich phönixgleich ein Schwarm neuer Ideen erhob, Vögel mit bunten Federn und mystischen Schnäbeln", oder von "Picasso, dem Kubisten und logischen Exegeten Cézannes (...) in dessen zauberhaften Werken (...) latent alle Ideen des Kubismus und der neuen Konstruktion [liegen], um welche die neue Welt ringt", oder von der "neuen Bewegung" in der Kunst, die "heute an allen Enden mit elementarer Gewalt

⁷²⁶Siehe den Brief von Franz Marc an Wassily Kandinsky, Sindelsdorf, Anfang Februar 1912, in: Lankheit 1983, Nr. 93.

⁷²⁷Die neue Malerei, in: Pan, 2.Jg., Nr. 16 vom 7. März 1912, S. 468-471; wiederabgedruckt in und im folgenden zitiert nach: Marc, Schriften 1978, S. 101-104.

⁷²⁸Der Artikel "Die neue Malerei" und die ambivalente Werkphase geben anschaulichen Ausdruck von der zeitlichen Verschiebung zwischen Wort und Bild, auf die ich schon einige Male hingewiesen habe.

und Einmütigkeit auf[taucht]“ und “kein Pariser Ereignis, sondern eine europäische Bewegung“ darstellt, redete er im Sinne des geistig-metaphysischen Weltbildes. Wenn er im selben Text gegen den allgemeinen Vorwurf, die heutigen Künstler seien “alle logisch, allzulogisch“ und sehen “vor lauter Formen die Natur nicht mehr“, sondern malen “nur Stangen und Kugeln“, argumentiert: “Wer glaubt sich dem Herzen der Natur näher, die Impressionisten oder die Jüngsten von heute? Es gibt kein Maß, mit dem hier zu messen wäre; es gilt aber die Tatsache zu erhärten, daß wir uns in unseren Bildern dem Herzen der Natur mindestens ebenso nahe glauben als Manet, wenn er durch raffinierte Wiedergabe der äußeren Form und Farbe des Pfirsichs oder der Rose ihren Duft zu verraten und ihr inneres Geheimnis fühlbar zu machen suchte. Wir glauben sogar, daß er zu letzterem sehr unzulängliche Mittel benutzte. Schon Cézanne grübelte über neue Mittel tiefer in die organische Struktur der Dinge zu blicken und letzten Endes ihren inneren, geistigen Sinn zu geben“, brach das romantische Lebens- und Kunstgefühl hervor, aus welchem er zur gleichen Zeit noch Werke der konstruktiven Phase wie “Tiger“, “Der weisse Hund“ oder “Rote Rehe II“ schuf. Noch zwei andere wichtige Passagen haben ihre Wurzel in seinem romantischen Weltbild: “Wir suchen heute unter dem Schleier des Scheines verborgene Dinge in der Natur, die uns wichtiger scheinen als die Entdeckungen der Impressionisten und an denen diese einfach vorübergingen. Und zwar suchen und malen wir diese innere, geistige Seite der Natur nicht aus Laune oder Lust am anderen, sondern weil wir diese Seite *sehen*, so wie man früher auf einmal violette Schatten und den Aether über allen Dingen ‘sah’.“ Und: “Vor unserer Zeit können wir uns nur immer wieder gegen den schweren Vorwurf wehren, der die bona fides unseres Schaffens angreift und behauptet, wir ‘machten’ die Bewegung, wir schafften Formen wie der Warenhauskünstler, der auf immer neue Sensationen im Auslagefenster sinnt. Glaubt man denn im Ernste, daß wir neuen Maler unsre Formen nicht aus der Natur holen, sie nicht der Natur abringen, so gut wie jeder Künstler aller Zeiten? Es gibt kaum eine lächerlichere und verständnislosere Form, unsre Bestrebungen abzutun als eben diese: uns Hochmut und Kälte vor der Natur vorzuwerfen. Die Natur glüht in unsern Bildern wie in jeder Kunst.“

Nach der Niederschrift des Artikels wurde sich Marc wohl der Übergewichtung der romantischen Wertvorstellungen bewußt. Wenige Tage später schrieb er einen zweiten Artikel, der unter dem Titel “Die konstruktiven Ideen der

neuen Malerei“ am 21. März in Cassirers Wochenschrift erschien⁷²⁹. Dieser Beitrag zur modernen Malerei ist in seinem ganzen Inhalt eine stille ‘Homage’ an Kandinsky und steht damit wieder in der Kontinuität des durch Kandinsky vollzogenen weltanschaulichen Wandels. Marc hebt besonders das “Innenleben des Menschen“ als den Quell des künstlerischen Schaffens hervor, das den eigenen “bis jetzt noch fast ganz unerkannten Gesetzen“ folgt. “Die heutige Kunst sucht sich mit ihren Ausdrucksformen direkt diesem Innenleben zuzuwenden und entkleidet darum ihre Werke von der äußerlichen Hülle, in die ihre Vorgänger, der Geistesrichtung ihrer Zeit folgend, [sie] gesteckt haben.“ Der “Widerstand gegen die naturalistische Form entspringt nicht etwa einer Laune oder Originalitätssucht, sondern ist vielmehr das Begleitmoment eines viel tieferen Wollens, von dem unsere Generation durchglüht ist: Dem Drang nach Erforschung der metaphysischen Gesetze, den bisher fast nur die Philosophie praktisch kannte.“ “Heute liegen (...) zwei Versuche vor, die Grundlagen einer solchen Dogmatik zu schaffen. Einmal das geistreiche Buch von *Wilhelm Worringer*, *Abstraktion und Einfühlung* (...). Das andere, ‘Über das Geistige in der Kunst’, ist von dem *Maler W. Kandinsky* geschrieben; es enthält Ideen zu einer *Harmonielehre der Malerei*, in der die uns heute faßbaren Gesetze über die Wirkungen von Formen und Farben formuliert werden und zugleich in seinen Bildern die lebendigste Gestalt gewonnen haben.“ Zum Schluß des Artikels kam er auf den “Sinn der konstruktiven Ideen in der neuen Malerei“ zu sprechen: “Der echte Künstler ging zu allen Zeiten von konstruktiven Bildideen (der Inspiration) aus, die so alt sind wie die Kunst selbst; neu ist ihre heutige, nackte *Anwendung*, die keinen ‘Fremdkörper’ im Bilde leidet, von denen die Kunst unserer Vorgänger zuweilen wohl zuviel hatte. Dies ist die ‘*große Umwälzung*’, - in Dingen der Kunst, allerdings groß genug, um diesen Titel zu verdienen; denn es bedeutet nicht mehr und nicht weniger, als die kühne *Umkehr alles Gewohnten*. Man hängt *nicht mehr am Naturbilde*, sondern *vernichtet* es, um die mächtigen Gesetze, die hinter dem schönen Scheine walten zu zeigen. Mit Schopenhauer geredet, bekommt heute die Welt als Wille vor der Welt als Vorstellung Geltung.“ Nach dieser ‘ergänzenden Korrektur’ blieb Marc bis auf eine einzige fragmentarisch erhaltene Aufzeichnung in sämtlichen noch kommenden Schriften

⁷²⁹Die konstruktiven Ideen der neuen Malerei, in: Pan, 2.Jg., Nr. 18 vom 21. März 1912, S. 527-531; wiederabgedruckt in und im folgenden zitiert nach: Marc, Schriften 1978, S. 105-108.

dem geistig-metaphysischen Weltbild treu. In dem angesprochenen Schriftfragment aus dem Jahr 1912 oder 1913, das Lankheit mit "Aufzeichnungen auf Bogen in Folio ohne Titel: Thesen über die 'abstrakte Kunst' und über 'Grenzen der Kunst'"⁷³⁰ überschrieben hat, kommt es aber auf einer anderen Weise als in dem Artikel "Die neue Malerei" zu einem Nebeneinander der beiden Weltanschauungen. Marc vollzieht in ihm 'evolutionär' den Schritt von dem ursprünglich geforderten künstlerischen Ideal der Darstellung des absoluten naturwahren Seins zu der des geistig-metaphysischen. Nach der Erklärung der Bezeichnung "abstrakte Kunst" als "den Versuch [und die Sehnsucht, die Welt nicht mehr mit dem menschlichen Auge anzusehen und darzustellen, sondern] die Welt selbst zum Reden zu bringen", verkündet er: "Wir werden nicht mehr den Wald oder das Pferd malen, wie sie uns gefallen oder scheinen, sondern *wie sie wirklich sind*, wie sich der Wald oder das Pferd selbst fühlen, ihr [abstraktes] absolutes Wesen, das hinter dem Schein lebt, den wir nur sehen." Zu Beginn des erhaltenen Fragments verlangte er also noch nach der durch Einfühlung und Innenschau erreichbaren "Animalisierung der Kunst" und "des Kunstempfindens". An späterer Stelle sprach er aber dann die Forderung aus, nicht nur den subjektiven Perspektivismus durch den 'objektiven' zu ersetzen, sondern die menschliche Außenschau und damit sich selbst als ein schauendes Objekt aufzugeben. Er schrieb: "Die Dinge reden: in den Dingen ist Wille und Form. Warum sollen wir dazwischensprechen? Wir haben nichts kluges ihnen zu sagen. Haben wir nicht die tausendjährige Erfahrung, daß die Dinge umso stummer werden, je deutlicher wir ihnen den optischen Spiegel ihrer Erscheinung vorhalten? Der Schein ist ewig flach, aber zieht ihn fort, ganz fort, ganz aus Eurem Geiste weg, - denkt Euch fort samt Eurem Weltbilde, - die Welt bleibt in ihrer wahren Form zurück und wir Künstler ahnen diese Form; ein Dämon gibt uns zwischen die Spalten der Welt zu sehen und in Träumen führt er uns hinter die bunte Bühne der Welt." Die 'Entthronung' des subjektiven Stand- und Blickpunktes kulminiert in dieser Aufzeichnung in der Selbstaufgabe des Subjekts und seiner projizierenden Außenschau. Nur in der vollkommenen Negierung des Materiellen ist ein Einblick in das "unteilbare Sein" möglich. Diesem "unteilbaren Sein" soll noch einmal die Gestalt verliehen werden, die

⁷³⁰In: Marc, Schriften 1978, S. 112-114. Blatt 1 und 2 fehlen; Blatt 3 bis 7 sind nur noch in einer maschinenschriftlichen Kopie des Herausgebers von 1948 nach dem inzwischen verschollenen Original erhalten. Eckige Klammern [...] bedeuten: von Franz Marc im Konzept gestrichen.

Marc von ihm hatte, als er am 6. August 1914 zum Militärdienst eingezogen wurde und noch Ende desselben Monats an die deutsch-französische Front ausrückte. "Alles ist eins. Raum und Zeit, Farbe, Ton und Form sind nur Anschauungsweisen, die der sterblichen Struktur unsres Geistes entstammen. Raum ist eine von uns gedachte Projektion des Seins. Zeit ist eine Berechnung des Seins, in die wir den Begriff 'Gegenwart' als imaginäre Größe einführen", hatte er zum Jahreswechsel 1913/14 in dem Artikel "Zur Kritik der Vergangenheit" geäußert. "Der Tote kennt nicht Raum und Zeit und Farbe (...). Er selbst ist erlöst von allen Teilempfindungen. Mit dem Tode beginnt das eigentliche Sein, das wir Lebende unruhvoll umschwärmen wie der Falter das Licht. Die Sehnsucht nach dem unteilbaren Sein, nach Befreiung von den Sinnestäuschungen unsres ephemeren Lebens ist die Grundstimmung aller Kunst. Ihr großes Ziel ist, das ganze System unsrer Teilempfindungen aufzulösen, ein unirdisches Sein zu zeigen, das hinter allem wohnt, den Spiegel des Lebens zu zerbrechen, daß wir in das Sein schauen. Es gibt keine soziologische oder physiologische Deutung der Kunst. Ihr Wirken ist durchaus metaphysisch"⁷³¹.

⁷³¹Zur Kritik der Vergangenheit, 1913 oder 1914, in: Marc, Schriften 1978, S. 117-118.

3 Das geistig-metaphysische Weltbild während des Krieges

3.1 Die Vollendung der geistig-metaphysischen Welt-durchschauung

Drei Monate war es Franz Marc noch vergönnt, in Ried zu leben und zu arbeiten. Dann brach der Erste Weltkrieg aus, „dies traurigste Kapitel europäischer Geschichte und des europäischen Rüstungszeitalters“⁷³², wie er am 9. Januar 1916 in einem Feldbrief an Bernhard Koehler sen. schrieb. Solche kritischen Äußerungen fielen aber erst seit dem Sommer 1915 und auch dann nur sehr selten innerhalb der Legion von Feldbriefen, die der Künstler hinterlassen hat. Um so eindringlicher wirken Bemerkungen wie „die Weltgeschichte artet bedenklich in Menschenjagd aus“⁷³³, „das schreckliche, blamable Fiasko, das der Kulturmensch in diesem Kriege erlitten hat“⁷³⁴, „meine Gedanken waren (...) in einem Nirgendwo, unstät, unproduktiv, voll Hass gegen diesen Krieg“⁷³⁵ oder „seit Tagen seh ich nichts als das Entsetzlichste, was sich Menschengehirne ausmalen können“⁷³⁶.

Während des gesamten Fronteinsatzes versuchte Marc, das Kriegsgeschehen nicht „zu hassen, zu beschimpfen u. zu verhöhnen oder zu beweinen, sondern ursächlich zu begreifen und - *Gegengedanken* zu bilden“, „um mit dieser ungeheuerlichen *Psychologie der That* fertig zu werden“⁷³⁷. Diese Überlebensstrategie führte in den ersten Monaten des Fronteinsatzes zur Vollendung seiner geistig-metaphysischen Welt-durchschauung, in den letzten Lebensmonaten - durch die Briefdiskussion mit seiner Frau bedingt - zu einer gefühlsmäßigen Konzentration auf das Geistig-Transzendente. Und sie verhalf ihm, nicht nur die eineinhalb Jahre des Soldatendaseins existentiell zu bewältigen, sondern

⁷³²Franz Marc an Bernhard Koehler sen., ohne Ort, 9.1.1916, in: Marc 1963, o. S., rechts der Abb. 54.

⁷³³Franz Marc an Helmuth Macke, ohne Ort, 26.6.1915, in: Das Kunstblatt 10 (1926), S. 98.

⁷³⁴Franz Marc an Bernhard Koehler sen., ohne Ort, 9.1.1916, in: Marc 1963, o. S., rechts der Abb. 54.

⁷³⁵Franz Marc an Elisabeth Macke, ohne Ort, 5.10.1915, in: Macke/Marc 1964, S. 216.

⁷³⁶Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 2.3.1916, in: Feldbriefe 1993, S. 150.

⁷³⁷Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 1.1.1916, in: Feldbriefe 1993, S. 128.

auch sein lebenslanges Ringen um ein vollendetes Sein über den ‘Umweg’⁷³⁸ einer wissenschaftlich-geistigen “Welt*durchschauung*“ zu einem endgültigen Abschluß zu bringen.

Unmittelbar nach der Kriegserklärung des Deutschen Reiches an Rußland am 1. August 1914, der aufgrund des strategischen Operationsplanes bereits zwei Tage später die Kriegserklärung an Frankreich folgte, wurde Marc zum Kriegsdienst eingezogen. Am 6. August trat er als Gefreiter der Ersatz-Abteilung der Königlich-Bayerischen Feldartillerie-Regimenter den Dienst in der Münchner Max II-Kaserne an⁷³⁹. Am 9. wurde er dem Rekrutendepot der 2. Ersatz-Batterie des 1. Feldartillerie-Regiments zugeteilt⁷⁴⁰. Nachdem er vom 13. bis 15. August noch einmal selbst in die artilleristischen Wehrtechniken eingewiesen worden war⁷⁴¹, bildete er seit dem 18. August Kriegsfreiwillige aus⁷⁴². Unter ihnen befand sich Wilhelm Valentiner, der Direktor des Metropolitan-Museums in New York. Valentiner hielt sich zu Kriegsausbruch in Deutschland auf und meldete sich sogleich freiwillig zum Militärdienst⁷⁴³. In den Wochen der Reorganisation der Truppe in Hagéville und während des Aspirantenkurses zum Offizier in der Nähe von Haumont sah Marc diesen “sehr feinen, hochgebildeten Menschen, dessen Verkehr“ ihm eine “große Wohltat“⁷⁴⁴ war, wieder.

Ähnlich wie Valentiner und die Mehrheit der Deutschen begrüßte auch Marc die politischen Ereignisse des August 1914. Die Erinnerung an den Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71 bestärkte nur die Bevölkerung in ihrer Zuversicht auf einen kurzen Krieg. Die Kartengrüße, die Marc in den kommen-

⁷³⁸Vgl. Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 30.3.1915, in: *Feldbriefe* 1993, S. 55.

⁷³⁹Vgl. die unveröffentlichte Postkarte von Franz Marc an Maria Marc, München, 6.8.1914; diese sowie sämtliche folgenden unpublizierten Schreiben zwischen Franz und Maria Marc befinden sich im Nachlaß Marc II, C-436 und I, C-436 im Archiv für Bildende Kunst des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg.

⁷⁴⁰Vgl. die unveröffentlichte Postkarte von Franz Marc an Maria Marc, München, 9.8.1914, II. Karte.

⁷⁴¹Vgl. die unveröffentlichten Postkarten von Franz Marc an Maria Marc, München, 13.8.1914, München, 14.8.1914 u. München, 15.8.1914.

⁷⁴²Vgl. die unveröffentlichte Postkarte von Franz Marc an Maria Marc, München, 18.8.1914.

⁷⁴³Vgl. Lankheit 1976, S. 147.

⁷⁴⁴Franz Marc an Maria Marc, Hagéville, 18.11.1914, in: *Feldbriefe* 1993, S. 29; siehe auch die unveröffentlichte Postkarte von Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 23.8.1915.

den dreieinhalb Wochen vor dem Ausrücken ins Feld seiner Frau aus der Max II-Kaserne nach Ried schrieb, vermitteln ein anschauliches Bild von seiner guten Stimmung, seinem strategischen Interesse am westlichen Kriegsschauplatz sowie der wachsenden Ungeduld, ins Feld zu ziehen⁷⁴⁵. Einige Male betonte er Maria gegenüber seine gute Laune und gab ihr zu verstehen, daß er sich durch ihre Mißstimmungen das Gefreitentum nicht verdrießen lasse⁷⁴⁶. Als er am Sonntag, dem 9. August, zum ersten Mal in Uniform ausgehen konnte, in blauer, da "graues Tuch (...) vollständig erschöpft"⁷⁴⁷ war, steckte er sich zur Feier des Tages ein paar Blümchen an den Rock und schrieb ihr: "heute gehe ich zum erstenmal in Uniform aus. Dank für die Blümchen, die ich mir an meinen blauen Rock gesteckt u. das graugrüne Amulet, das ich an m. Uhrkette trage Danke; jetzt ist alles erlaubt. Alle abziehenden Truppen, Pferdegeschirr, alles ist mit Blumen geschmückt"⁷⁴⁸. Bereits einen Tag nach seinem Einrücken in die Kaserne bat er sie, ihm doch Landkarten von Belgien und Frankreich zu schicken oder bei ihrem nächsten Besuch mitzubringen. Gegen Ende des Schreibens äußerte er: "Ist die Erstürmung von Lüttich nicht fabelhaft? Wie Du gestern in die Ringlinie stiegst, las ich die Anschläge"⁷⁴⁹. Auf den "sicheren Bericht eines Soldaten" am 18. August, daß die Deutschen "von Belfort (...) mehrere Fort's genoßen" hätten, sprach er Maria gegenüber den Wunsch aus: "Käm ich doch fort von hier; ich kann nicht sagen, daß mich der Dienst hier nicht freut, aber ich sehne mich schrecklich hinaus in d. Land. Wenn ich die Beschießung v. Belfort sehen könnte!!"⁷⁵⁰ Aus einem Feldbrief vom 17. Dezember des Jahres erfahren wir, daß ihm das Kasernenleben sehr unangenehm war. Als er am 24. August von der bevorstehenden Beförderung zum Unteroffizier und der Versetzung zur Leichten Munitions-Kolonnie der 1. Ersatz-Abteilung der Feldartillerie-Regimenter 1 und 4 erfuhr, ließ er sich sogleich vom Hauptmann vormerken, "um beim nächsten Bedarf in's Feld abzurücken; Gott sei Dank, - verzeih mir

⁷⁴⁵Bei allen Schriftstücken, die Marc seiner Frau im August aus München zukommen ließ, handelt es sich um Postkartengrüße.

⁷⁴⁶Vgl. die unveröffentlichten Postkarten, München, 6.8.1914, München, 8.8.1914 u. München, 23.8.1914.

⁷⁴⁷Unveröffentlichte Postkarte von Franz Marc an Maria Marc, München 8.8.1914, geschrieben am 7.8.1914.

⁷⁴⁸Unveröffentlichte Postkarte, München, 9.8.1914.

⁷⁴⁹Unveröffentlichte Postkarte, München, 8.8.1914, geschrieben am 7.8.1914.

⁷⁵⁰Unveröffentlichte Postkarte, München, 18.8.1914.

meine Ungeduld⁷⁵¹, heißt es auf einer Karte vom gleichen Tag an seine Frau. Bereits eine knappe Woche später, am Sonntag, dem 30. August, rückte er als Unteroffizier der Leichten Munitions-Kolonne der 1. Ersatz-Abteilung der 1. und 4. Feldartillerie-Regimenter im Rahmen der Königlich-Bayerischen I. Ersatz-Division (1. Gemischte Brigade) über Augsburg und Straßburg an die deutsch-französische Front aus⁷⁵². Wie ahnungslos er den zukünftigen Ereignissen entgegenfuhr, bezeugt eine Karte, die er am Nachmittag des 31. August in Straßburg an Maria und seine Mutter Sophie Marc, die sich während der kommenden Wochen in Ried aufhielt, geschrieben hat: "Riesige Gefangenentransporte, überhaupt ein unglaublicher Betrieb am Bahnhof. Hier ist schon wirkliche Kriegsstimmung von hier geht es abwärts, wohl gegen *Belfort*, - mein Wunsch geht also in Erfüllung"⁷⁵³.

Der Bestimmungsort der Truppe war aber im mittleren Teil der Vogesen, in dem Gebiet südlich von Saales bis zum Col du Bonhomme. Die Kolonne fuhr noch am selben Tag von Straßburg über Schlettstadt nach Schirmeck. Von dort ging sie eine kleine Strecke zu Fuß bis Rothau, wo sie die Nacht über blieb. Marc hielt "mit 18 Posten" "die erste Wache" ab. "(...); es war sehr stimmungsvoll, wunderbar herbstliche Sternennacht. Wie ist das alles anders als dieser langweilige Garnisondienst", teilte er am 1. September seiner Frau mit. "Ich fühle mich so vollkommen wohl, daß mir von den kommenden Strapazen nicht Angst ist (...); wer weiß, wohin wir noch geschoben werden; ich hoffe immer noch auf Belfort, über Epinal"⁷⁵⁴. Seine Arglosigkeit gegenüber dem Kriegsgeschehen erfuhr aber schon bald eine Ernüchterung. Noch in der zweiten Tageshälfte des 1. September machte die Kolonne ihren "1. Marsch"⁷⁵⁵ zu dem deutschen Grenzort Saales, auf dem sie bereits auf "Unmengen" von "verbrannten Häusern"⁷⁵⁶ stieß. "Saales - Rothau ist ein Einfallstor und war vor einigen Tagen äußerst gefährdet", heißt es auf einer Karte vom 2. September an Maria. "Jetzt sind die Franz. wieder zurückge-

⁷⁵¹Unveröffentlichte Postkarte, München, 24.8.1914.

⁷⁵²Vgl. die unveröffentlichten Postkarten von Franz Marc an Maria Marc, Augsburg, 30.8.1914 u. Straßburg, 31.8.1914.

⁷⁵³Unveröffentlichte Postkarte, Straßburg, 31.8.1914.

⁷⁵⁴Feldbriefe 1993, S. 7.

⁷⁵⁵Unveröffentlichte Postkarte von Franz Marc an Maria Marc, Saales, ohne Datum, geschrieben am 2.9.1914.

⁷⁵⁶Unveröffentlichte Postkarte von Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 5.9.1914.

drängt, allerdings unter ungeheuren deutschen Verlusten⁷⁵⁷. Noch bis zum 5. September blieb die Truppe “in Erwartung weiterer Marschbefehle“⁷⁵⁸ in Saales liegen. Während dieser Tage bekam Marc seine zukünftige Aufgabe als Meldereiter der Munitions-Kolonne zugewiesen. Auch hierüber informierte er sogleich seine Frau: “heute hab ich meinen ersten großen Melderitt (30 Klm) gemacht; ich bin jetzt glücklich das, was ich wollte, nämlich so etwas wie Adjutant der ganzen Kolonne, mit Leutnant Heckl zusammen (. . .). Wir ritten nach Frankreich hinein bis Remomeix (vor Dié), vor uns eine riesige Feuerlinie von deutscher Fußartillerie, die über einen Berg nach Westen schießt, und selbst von französ. Batterien, d. hinter dem Berg stehen, beschossen werden. Auf der Heeresstraße Sales-Dié ein unglaubliches Kriegstreiben; ich fühl mich so wohl dabei, wie wenn ich immer Soldat gewesen wäre (. . .). Wir hatten mit Meldungen an den Brigadestab zu reiten. Jetzt am Nachmittag sitz ich geruhig vor dem Telefoniramt (in einem kl. Hotel installiert) am Marktplatz, um Befehle aufzunehmen, die ev. kommen. Man ruft mich dazu in’s Amt herein. So kann ich gemächlich ein paar Ruhestunden das originelle Treiben auf dem Marktplatz in Sâles beobachten. ‘Wallensteins Lager’, aber in echt!“⁷⁵⁹ Während der “paar ruhigen Tage“ in dem deutschen Grenzort hörte die Kolonne immer wieder von dem “furchtbar schweren Stand“, den die deutschen Soldaten in dem Gebiet östlich von St. Dié hatten. “Dié [ist] der größte Truppenübungsplatz der Franzosen (. . .). Die franz. Artillerie ist dort so treffsicher eingeschossen, in betonirten Gräben, daß sie nur unter den gräßlichsten Verlusten anzugreifen sind u. dann noch oft erfolglos“⁷⁶⁰. Bei einem Melderitt nach Laveline am 5. September erhielt Marc vom Divisionsstab den Befehl, daß die “Kolonne (. . .) nach Laveline, wo in den letzten Tagen verzweifelte Schlachten stattgefunden haben“⁷⁶¹, ziehen sollte und hierüber hinaus bis nach La-Croix-aux-Mines. Nun lagen die Soldaten unmittelbar hinter dem Frontabschnitt St. Dié - St. Leonard, der nach Marcs eigenen Worten zu “d. hartnäckigsten Stellung“ der ganzen Westfront zählte, und sahen mit den eigenen Augen die “gräßlichen Verluste“, die sie bis dahin nur vom Hörensagen kannten. Als Meldereiter hatte Marc von nun an täglich

⁷⁵⁷ Unveröffentlichte Postkarte, Saales, ohne Datum, geschrieben am 2.9.1914.

⁷⁵⁸ Unveröffentlichte Postkarte von Franz Marc an Maria Marc, Saales, 3.9.1914.

⁷⁵⁹ Feldbriefe 1993, S. 7-8. Lankheit/Steffen transkribieren “Leutnant Hackl“ statt “Leutnant Heckl“.

⁷⁶⁰ Unveröffentlichte Postkarte von Franz Marc an Maria Marc, Saales, 4.9.1914.

⁷⁶¹ Unveröffentlichte Postkarte von Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 5.9.1914.

in die Gefechtsstellung vorzureiten oder -zufahren, wo er von Tag zu Tag mit neuen Bildern von den entsetzlichen Verwundungen und Verstümmelungen der Soldaten und den zahlreichen Toten konfrontiert wurde. Am 6. September teilte er seiner Frau aus La-Croix-aux-Mines mit: "Heute fuhren wir wieder in die Gefechtsstellung. Die Franzosen sind aber tatsächlich wieder etwas zurückgewichen; wo wir stehen, gilt als d. hartnäckigste Stellung des ganzen Krieges. Die Deutschen kommen nur ganz ganz langsam vorwärts, mit entsetzlichen Verlusten; aber es geht! Der Leichengeruch auf viele Kilometer im Umkreis ist das Entsetzlichste. Ich kann ihn weniger vertragen als tote Menschen u. Pferde sehen." Und wie zum Schutz vor diesen "Schrecknissen und Schreckbildern des Krieges"⁷⁶² fügte er noch hinzu: "Diese Artilleriekämpfe haben etwas unsagbar Imposantes u. Mystisches"⁷⁶³.

Marc's Fühlen von einem "letzten tiefsten Sinn"⁷⁶⁴, dem Sinn des "wahren Seins"⁷⁶⁵, der hinter dem Schein der Dinge und der Ereignisse lag, hat seine Wurzel in der gewandelten Weltsicht seit der Bekanntschaft mit Wassily Kandinsky. Unter dem Eindruck dieser Persönlichkeit und ihres spirituellen Weltbildes hatte sich sein romantisches Wahrheitsverständnis von einem imaginären naturimmanenten Sein in ein geistig-metaphysisches verwandelt, das jenseits der Natur lag. Das Trugbild der optischen Wirklichkeit zu zerbrechen, um in das metaphysische Sein zu schauen, ein Verlangen, das wir bereits in den Schriften der Vorkriegszeit und in der Malerei seit der ambivalenten Stilstufe im Eindringen absoluter Form- und Farbelemente in die gegenständlichen Chiffren beobachten konnten, wurde bei der Auf- und Verarbeitung des Kriegserlebnisses in den kommenden Monaten zum alles beherrschenden Moment. "Ich beginne immer mehr hinter od. besser gesagt: durch die Dinge zu sehen, ein Dahinter, das die Dinge mit ihrem Schein eher verbergen, meist raffiniert verbergen, indem sie den Menschen etwas ganz anderes vortäuschen als was sie tatsächlich bergen." "Die kleinste Zeitungsnotiz, die gewöhnlichsten Gespräche, denen ich zuhöre, bekommen für mich einen geheimen Sinn u. Hintersinn; hinter allem ist immer noch etwas; wenn man dafür einmal das Ohr u. Auge bekommen hat, läßt es einem keine Ruhe mehr. Auch das Auge"⁷⁶⁶, äußerte er beispielsweise in einem Brief vom 24. Dezember Maria

⁷⁶²Franz Marc an Wassily Kandinsky, Hagéville, 24.10.1914, in: Lankheit 1983, Nr. 212.

⁷⁶³Unveröffentlichte Postkarte, La-Croix-aux-Mines, 6.9.1914.

⁷⁶⁴11. Aphorismus, in: Marc, Schriften 1978, S. 188.

⁷⁶⁵15. Aphorismus, in: Marc, Schriften 1978, S. 189.

⁷⁶⁶Feldbriefe 1993, S. 41.

gegenüber. In diesem Durchschauen der "Welt- und Naturgeschichte"⁷⁶⁷ auf eine zwar nicht letzte, aber zumindest tiefer liegende Wahrheit, die auf mystische Weise von dem "stummen Willen des wahren Seins"⁷⁶⁸ gelenkt wurde, vollendete sich seine geistig-metaphysische Weltanschauung, wobei der Naturwissenschaft mit ihrem erkenntnistheoretischen Denken und exakten Wissen eine ganz entscheidende Rolle zufiel.

Die Pflichten als Meldereiter hielten ihn aber zunächst von dem inneren Drang ab, "ein paar Schichten tiefer" in den "Geheimnissen" "dieses sagenhaften Krieges" zu "schürfen"⁷⁶⁹. Seit dem 5. September hatte er "jede Nacht, zwischen 11 u. 2 $\frac{1}{2}$ Uhr, die Befehle des Divisionsstabes aufzunehmen; es ist riesig interessant", teilte er am 7. September seiner Frau mit, "da ich dadurch in alle Details der hiesigen Operationspläne eingeweiht werde, die sonst nur die Kommandeure zu wissen bekommen. Aber anstrengend! Ich kann jetzt bestenfalls von 9-11 u. 3- $\frac{1}{2}$ 5 schlafen"⁷⁷⁰. Das Gelände westlich der Frontstellung Laveline - La-Croix-aux-Mines - Col du Bonhomme war so stark von französischen Truppen besetzt, daß es von den deutschen Soldaten nicht genommen werden konnte. Am 10. September erhielt die Kolonne den Befehl zum Rückzug zur deutsch-französischen Grenze⁷⁷¹. Sie erreichte an diesem Tag nur Lubine. Tags darauf wurde der Rückmarsch "über den berühmten Vogesenpass, den Napol. III von *St. Dié* nach *Urbais* 1854 anlegen ließ", bis Grube bei Schlettstadt fortgesetzt. Dort übernahm Marc die Aufgaben des "Quartiermeisters (da man fast nur französisch sprechend von den Elsässern was erreichen kann (!!)", wie er am 12. September nach Hause schrieb. "Ich habe dabei für mich nicht schlecht gesorgt, ein reizendes Zimmerchen, famoses Bett, durchgeschlafen von 8^h bis 6^h, Waschgelegenheit, Frühstückskaffee u. s. w. (...) Ob wir nun nach Schle[t]stadt-Belfort kommen od. allmählich wieder über den Pass nach Frankr. vorgehen, ist bis jetzt nicht zu ermitteln. Ich wollt, wir blieben einmal ein paar Tage hier. Ich bin gestern 18 Stunden geritten!"⁷⁷² Aus den Worten hört man seine körperliche Erschöpfung her-

⁷⁶⁷ 14. Aphorismus, in: Marc, Schriften 1978, S. 189.

⁷⁶⁸ 15. Aphorismus, in: Marc, Schriften 1978, S. 189.

⁷⁶⁹ Im Fegefeuer des Krieges, in: Marc, Schriften 1978, S. 158.

⁷⁷⁰ Unveröffentlichte Postkarte, La-Croix-aux-Mines, 7.9.1914.

⁷⁷¹ Vgl. das Schreiben von Franz Marc an Maria Marc, La-Croix-aux-Mines, 10.9.1914, in: Feldbriefe 1993, S. 9.

⁷⁷² Feldbriefe 1993, S. 10.

aus, die das ununterbrochene Eingebundensein in die militärischen Aktionen mit sich brachte, das ihm bisher noch kaum Gelegenheit gegeben hatte, über den mystischen Sinn des "Welttheaters"⁷⁷³ nachzudenken. Wie sehr es ihn drängte, das Dahinter der optischen Bilder und Geschehnisse zu ergründen, dokumentiert ein zweites Schreiben vom selben Tag, das er nur wenige Stunden später dem soeben zitierten folgen ließ: "Ich denke so viel über diesen Krieg nach u. komme zu keinem Resultat; wahrscheinlich, weil die 'Ereignisse' mir den Horizont versperren. Man kommt nicht über die 'Aktion' hinweg, um den Geist der Dinge zu sehen. Jedenfalls aber macht der Krieg aus mir keinen Naturalisten, - im Gegenteil: ich fühle den Geist, der hinter den Schlachten, hinter jeder Kugel schwebt so stark, daß das realistische, materielle ganz verschwindet. Schlachten, Verwundungen, Bewegungen wirken alle so mystisch, unwirklich, als ob sie etwas ganz anderes bedeuteten, als ihre Namen sagen; nur ist alles noch von einer grauenvollen Stummheit, chiffriert, - oder meine Ohren sind taub, übertäubt vom Lärm, um die wahre Sprache dieser Dinge heut schon herauszuhören"⁷⁷⁴. Die ersehnte Ruhepause fand schon in der Nacht vom 12. auf den 13. September ihr Ende. Um ein Uhr nachts erhielt die Kolonne den Befehl, bei fürchterlichem Regen und Sturm über den Urbeispaß wieder nach Frankreich vorzurücken. Erst abends um zehn Uhr konnten die Soldaten ihr Quartier in Colroy beziehen⁷⁷⁵. Die Nässe der folgenden Tage machte ein artilleristisches Vorgehen gegen die Franzosen unmöglich. "(...); wir ziehen immer in diesem Vogesenwinkel auf und ab. Grenzschutzdienst"⁷⁷⁶, kommentierte er in einem undatierten Schreiben die Tätigkeit der Truppe. Um den 20. September bezog die Kolonne neue Quartiere in dem östlich von Colroy gelegenen Lubine⁷⁷⁷. Von dort fuhr Marc am 24. im Auftrag seines Leutnants nach Straßburg, um einige Einkäufe zu erledigen. "Früh 6^h" kamen er und ein Kanonier, den er "zum Tragen der Besorgungen" mitgenommen hatte, in Straßburg an, "frühstückten und gingen dann zum Münster

⁷⁷³16. Aphorismus, in: Marc, Schriften 1978, S. 190.

⁷⁷⁴Feldbriefe 1993, S. 11.

⁷⁷⁵Vgl. die unveröffentlichte Postkarte von Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, ohne Datum, geschrieben am 14.9.1914 in Colroy.

⁷⁷⁶Unveröffentlichte Postkarte von Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, ohne Datum; vgl. auch zwei weitere unveröffentlichte Postkarten an seine Frau, ohne Ort, ohne Datum u. ohne Ort, 15.9.1914.

⁷⁷⁷Vgl. die unveröffentlichte Postkarte von Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, ohne Datum, vermutlich am 23.9.1914 in Lubine geschrieben.

u. bummelten durch die reizende Stadt. Ich kam mir so merkwürdig vor, es war wieder alles wie im Traum“, teilte er noch aus Straßburg seiner Frau mit. Die “wunderbaren Glasfenster“ des Münsters machten einen tiefen Eindruck auf ihn. “Kandinsky reicht sehr nahe an diese Kunst heran, steht ihr sogar merkwürdig nahe; ich war ganz betroffen. Ich kann Dir gar nicht sagen, *wie* ich mich aufs Malen freue“⁷⁷⁸. Abends besuchte er noch Professor Erhardt, einen befreundeten Kollegen seines Bruders Paul⁷⁷⁹. Bis spät in die Nacht haben die beiden Männer miteinander diskutiert, unter anderem über das unkorrekte Verhalten einiger deutscher Wissenschaftler, die bei Kriegsausbruch mit England “englische Ordensauszeichnungen und Ehrentitel mit einer feierlichen Geste des Ekels (...) öffentlich“⁷⁸⁰ abgelegt hatten. Diese Angelegenheit spielte bei Marcs erster Kriegsschrift eine zentrale Rolle und öffnete ihm die Augen für die Bedeutung und Leistung der Naturwissenschaften, ihres “erkenntnistheoretischen Denkens“⁷⁸¹ und “exakten Wissens“⁷⁸², ohne die seine Kriegsinterpretation in den letzten drei Schriften in dieser Form nicht denkbar wäre.

Unmittelbar nach dem “kl. Sprung in die Zivilisation“⁷⁸³ erkrankte Marc an der Ruhr. Zunächst versuchte er, durch einige Ruhetage im Quartier von Lubine sowie “einer Hungerkur von 48 Stunden (nur 3 weiche Eier u. paar Löffel Haferflocken)“⁷⁸⁴ selbst seine Gesundheit wiederherzustellen. Als die Darmgeschichte jedoch nicht besser wurde, ergriff er beim Quartierwechsel am 1. Oktober in die Jägerkaserne von Schlettstadt die Gelegenheit, sich tags darauf persönlich in das dortige Garnisonslazarett einzuweisen⁷⁸⁵. Von Maria hatte er am 25. September zum ersten Mal Briefe erhalten, “vom 5, 12 u. 16. Sept“, aus denen er erfuhr, daß Koehler den monatlichen Festbetrag von 200 auf 150 Mark gekürzt hatte und sich Maria, da seine sonstigen “Neben Einnahmen (...) natürlich alle total versiegt“⁷⁸⁶ waren, Geldsorgen mach-

⁷⁷⁸Feldbriefe 1993, S. 12-13.

⁷⁷⁹Siehe die unveröffentlichte Postkarte von Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 25.9.1914.

⁷⁸⁰Im Fegefeuer des Krieges, 3. Kapitel, 1. Fassung, in: Marc, Schriften 1978, S. 224.

⁷⁸¹Im Fegefeuer des Krieges, 3. Kapitel, 2. Fassung, in: Marc, Schriften 1978, S. 160.

⁷⁸²46. Aphorismus, in: Marc, Schriften 1978, S. 199.

⁷⁸³Unveröffentlichte Postkarte von Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 22.9.1914.

⁷⁸⁴Franz Marc an Maria Marc, Lubine, 30.9.1914, in: Feldbriefe 1993, S. 13.

⁷⁸⁵Siehe das Schreiben von Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 2.10.1914, in: Feldbriefe 1993, S. 15.

⁷⁸⁶Unveröffentlichter Brief von Franz Marc an Maria Marc, Lubine, 25.9.1914.

te. Dieser Umstand brachte ihn spontan auf den Gedanken, "etwas für die Kriegsflugblätter zu schreiben", wie er ihr schon einen Tag später mitgeteilt hatte. "Honorar geht an Dich. Auch sollst Du die Druckkorrektur u. imprimatur geben (Du schreibst auf die von Dir korr. Fahne ein 'impr.')"⁷⁸⁷. Auf diese Weise dachte er, seiner Frau "noch ein kleines Taschengeld"⁷⁸⁸ hinzuverdienen.

Der Zufall wollte es, daß Alfred Meyer, ein Münchner Bekannter des Ehepaares Marc, ihn unmittelbar nach der Einweisung ins Lazarett aufforderte, "einen kleinen Kriegsartikel für die Vossische"⁷⁸⁹ zu schreiben. Vielleicht schon am 3., spätestens aber am 4. Oktober begann Franz Marc mit den Aufzeichnungen der ersten Kriegsschrift "Artilleristisches und Anderes". Maria oder Alfred Meyer wählten für die Veröffentlichung in der Vossischen Zeitung am 15. Dezember 1914 als "Haupttitel" "Im Fegefeuer des Krieges"⁷⁹⁰. Unter dieser Bezeichnung ist die Schrift bekannt geworden.

Ziemlich lässig, noch ohne große programmatische Absichten, hat Marc den Artikel innerhalb weniger Tage verfaßt. Er setzt sich aus drei Kapiteln zusammen, die jeweils mit "einem Motto" überschrieben sind. Der erste Textabschnitt, "Im Anfang war die That", führt den Leser mit einem autobiographischen Abriß in das Kriegsgeschehen ein. Wer Marcs Feldpost vom Sep-

⁷⁸⁷Unveröffentlichte Postkarte, ohne Ort, ohne Datum, geschrieben am 26.9.1914 in Lubine.

⁷⁸⁸Unveröffentlichte Postkarte von Franz Marc an Maria Marc, Schlettstadt, 4.10.1914.

⁷⁸⁹Ebd.

⁷⁹⁰In einem unveröffentlichten Brief vom 7.10.1914 schrieb Marc seiner Frau: "Es sind 3 Abschnitte, mit je einem Motto; I II III ist glaub ich nicht nötig. Über den Haupttitel hab ich lang nachgedacht; mir fiel nichts besseres ein. Es klang entweder zu volltönend oder zu feulletonistisch. Lieber den letzteren Beigeschmack. Wenn Dir etwas besseres einfällt, setze es ruhig hin; mir ist alles recht. Nochmals anfragen lohnt nicht." Das Manuskript ist verschollen. Im Nachlaß Marc im Archiv für Bildende Kunst des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg befindet sich eine sechsseitige maschinenschriftliche Kopie mit handschriftlichen Verbesserungen von Maria Marc. Die Kopie trägt den Titel "Artilleristisches und Anderes". Erstdruck mit der Überschrift "Im Fegefeuer des Krieges" ohne die Zwischentitel, in: Vossische Zeitung Nr. 637 vom 15. Dezember 1914, S. 2f. Wiederabdruck mit den Zwischentiteln, in: Kunstgewerbeblatt, Neue Folge, XXVI. Jg., 1914/15, H. 7, April 1915, S. 128-130 und erneuter Wiederabdruck ohne die Zwischentitel, in: Der Sturm, 7. Jg., 1916/17, Nr. 1, April 1916, S. 2; siehe: Lankheit, Bibliographische Nachweise, in: Marc, Schriften 1978, Nr. 31, S. 223-224. Wiederabdruck in und im folgenden zitiert nach: Marc, Schriften 1978, S. 158-162 u. S. 224-225.

tember liest, wird immer wieder auf Gedanken und Formulierungen stoßen, die er in dem Text verarbeitet hat: das ununterbrochene Eingebundensein in die militärische Aktion, das ein Nachdenken über den Sinn des politischen Ereignisses fast unmöglich machte, das Schwanken des soldatischen Bewußtseins zwischen Realität und Traum, der optische und akustische Eindruck des Landschaftsbildes in dem mittleren Vogesenteil, die mystische Impression des Artilleriekampfes auf den Menschen des 20. Jahrhunderts, die In-Brand-Schießung von Saales durch schwere französische Artillerie und das Schlafen im Freien nur in den Mantel gehüllt. Den letzten Hinweis auf das nächtliche Ausruhen, mit dem er den autobiographischen Exkurs beendete, nutzte er zugleich, um das beschriebene Geschehen in den Bereich der Sinnfrage hinüberzuspielen. “Nun ist ein jeder für sich“, fuhr er fort, “und kann träumen, denken, wenn der Schlaf ihm nicht die Gedanken wegrißt. In einer kleinen Ecke unsres Bewußtseins grübeln wir vielleicht noch zwischen Wachen und Schlafen: Kaum war ein großer Krieg weniger Rassenkrieg als dieser.“ Im folgenden erfährt der Leser, daß der Krieg die Wiedervereinigung der germanischen Rassen unter deutscher Führung bringen werde. Aber, und das war für Marc als Künstler die wesentlich wichtigere Frage: wird es nach dem Krieg “neben dem politischen Deutschland auch ein künstlerisches geben?“ Mit den kommenden Sätzen, die zugleich das erste Kapitel abschließen, gab er indirekt auch schon die Antwort: “Wir haben in den letzten Jahren vieles in der Kunst und im Leben für morsch und abgethan erklärt und auf neue Dinge gewiesen. Niemand wollte sie. Wir wußten nicht, daß so rasend schnell der große Krieg kommen würde, der über alle Worte weg selbst das Morsche zerbricht, das Faulende ausstößt und das Kommende zur Gegenwart macht.“ Diese drei Sätze, die Marc so lapidar dahinsagt, daß der Leser ihre inhaltliche Konsequenz und zukünftige Gewichtung noch kaum wahrzunehmen vermag, hat er im folgenden Textabschnitt, “... sondern man soll den Wein in neue Schläuche fassen“, bereits zu präzisieren begonnen. “Durch diesen großen Krieg wird mit vielem anderen, das sich zu Unrecht in unser zwanzigstes Jahrhundert hinübergerettet hat, auch die Pseudokunst ihr Ende finden.“ Nun beginnt der Leser das reine Fundament zu erahnen, das der Krieg “für das Neue, das schon wartet“⁷⁹¹, schaffen wird, und ebenso die hieraus bedingte Erfolglosigkeit des bisherigen Geisteskampfes der “neuen Künstler“⁷⁹², wenn

⁷⁹¹Zwei Bilder, S. 144.

⁷⁹²Text zum Subskriptionsprospekt des Almanachs, Januar 1912, in: Marc, Schriften

Marc fortfährt: "Das Volk ahnte, daß es erst durch den großen Krieg gehen mußte, um sich ein neues Leben und neue Ideale zu formen. Es behielt recht mit seinem Unwillen, in elfter Stunde neue Kunstideen aufzunehmen. Man sät nicht feinen Samen, wenn ein Sturm am Himmel steht." Aber nach dem Krieg, "wenn das große Aufatmen kommt, wird der Deutsche auch wieder nach seiner Kunst fragen, ohne die er in keiner reifen Zeit war." Die "neuen Maler" werden dann, wenn die Deutschen "das Letzte", diesen "entsetzlichen Krieg" "für die Welt" besorgt haben, "das neue Jahrhundert" mit ihrem "formbildnerischen Willen durchsetzen." Auch diese Worte lassen bereits die aktive Rolle Deutschlands ahnen, die Marc ihm noch bei der Verwirklichung eines geistigen Europas zuweisen wird.

Das dritte Kapitel, "Denn wer da hat, dem wird gegeben, und wer nicht hat, von dem wird man nehmen, auch was er hat", steht in keinem direkten Zusammenhang mit den beiden vorausgegangenen Textteilen. Darin griff Marc eben jenes Thema auf, über das er sich am Abend des 24. September ausführlich mit Professor Erhardt in Straßburg unterhalten hatte. "Eine Reihe deutscher Gelehrter hat es für richtig gehalten, englische Ordensauszeichnungen und Ehrentitel mit einer feierlichen Geste des Ekels beim Kriegsausbruch mit England öffentlich abzulegen. So schnell schnurrt der Horizont der deutschen Gelehrten zusammen vor einem Ereignis wie diesem Kriege, den er wissenschaftlich nicht fassen kann", leitete er das Kapitel ein. Sehr dezidiert stellte er im folgenden den Gegensatz und die Unvereinbarkeit von Politik und Wissenschaft heraus: "Der menschliche Geist hat sich in tausendjähriger Arbeit ein stolzes Reich geschaffen, das keine nationalen, sprachlichen oder sozialen Grenzen kennt: die exakte Wissenschaft, das einzig wirklich internationale Erbgut des heutigen Menschen, gegen welches das frühere Erbgut der Welt, die Papstidee, der reine Spielball geblieben ist." Diese Zeilen sind Ausdruck seiner erst reifenden Erkenntnis, daß es bereits ein europäisches geistiges Reich gibt, nämlich das der Naturwissenschaft. Aus den beiden folgenden Fragestellungen und ihrer Antwort: "Was hat die reine Wissenschaft mit dem europäischen Krieg zu thun? Hat irgend jemand dieses Kleinod angetastet? Wohl niemand eher, als jene deutschen Gelehrten, die den immanenten Begriff der reinen Wissenschaft scheinbar in 'deutsche Wissenschaft' umgewandelt <sehen> wollen", klingt daher auch schon latent der Vorwurf eines antieuropäischen Verhaltens heraus. Da Marc aber noch

nicht die "exakte Wissenschaft" als "das Fundament" des "Europäertums"⁷⁹³ erkannt hatte, zog er aus dem Fehlverhalten der Gelehrten, das zu 'geistiger' Verarmung statt Bereicherung führe, zunächst nur eine auf die nationale Ebene begrenzte geistes- und kulturgeschichtliche Konsequenz: "Wenn wir nicht nur politisch, sondern auch geistig die Sieger nach diesem Kriege bleiben wollen, dann brauchen wir eine ungeheure Saugkraft, ein skrupelloses Nehmen, Aufnehmen, Verwenden des Errungenen und Neuen, das sich dem Sieger andrängt. Wer hat, dem wird noch gegeben. Mit der Kunst wird es hierin nicht anders sein. Wer zurückdenkt, weiß, daß dem Gesunden darin keine Gefahr droht. Haben die maurischen Einflüsse der deutschen Gotik geschadet? Oder haben die orientalischen Einflüsse, von der Frühgotik an bis zur Renaissance <, > etwas anderes bedeutet als eine Bereicherung?" Und er schloß das Kapitel mit den Worten: "Wir sind heute in einer ähnlichen Lage wie damals. Von der absterbenden Kunst der heutigen Romanen und Orientalen können wir viel, sehr viel feines uns assimilieren. Wir fühlen unsre unverbrauchten Kräfte und wollen sie nutzen. Wir haben keine Furcht, und kein fremder Reichtum darf uns fremd sein, gerade weil wir Deutsche für ein Jahrhundert die Reichen dieser Erde sein werden." Marc appellierte aufgrund der nationalen Engherzigkeit der Wissenschaftler an eine nationale Offenheit und Bereicherung von internationalen geistig-kulturellen Werten. In diesem Kapitel begann er zwar schon, aus dem Deutschen in geistig-kultureller Hinsicht einen "guten Europäer"⁷⁹⁴ zu machen, aber da sich dieser gute Typus des Europäers noch nicht über die anderen Länder ausbreitet, war der "europäische Gedanke"⁷⁹⁵ erst zur einen Hälfte geboren. Und auch die übernationale geistig-kulturelle Bereicherung erfuhr noch eine entscheidende Modifikation: an ihre Stelle trat die "wissenschaftliche Erkenntnis"⁷⁹⁶, das "reine Wissen um die Dinge"⁷⁹⁷.

Bereits am 7. Oktober sandte Marc den Aufsatz mit folgenden Worten seiner Frau: "Heute schicke ich Dir das Manuskript für Alf. Meyer, siehe es sorgfältig auf stilistische u. gedankliche Unebenheiten u. Unklarheiten durch; Du kennst meine Gedanken zur Genüge um ev. das eine oder andere verbessern zu können. Etwas *mitdenken*, zwischen den Zeilen, muß der Leser im

⁷⁹³ Franz Marc an Maria Marc, Schlettstadt, 15.10.1914, in: Feldbriefe 1993, S. 20.

⁷⁹⁴ Das geheime Europa, in: Marc, Schriften 1978, S. 164.

⁷⁹⁵ Ebd., S. 164.

⁷⁹⁶ 18. Aphorismus, in: Marc, Schriften 1978, S. 191.

⁷⁹⁷ Das geheime Europa, in: Marc, Schriften 1978, S. 164.

bei mir, - Du kennst meinen Stil, aber klar muß es doch wirken. Andererseits ist es nicht für den 'bl. Reiter' verfaßt, sondern für eine gebildete Tageszeitung, also das bischen 'Plauderei' das drin steckt, muß Dich nicht zu sehr stören. Eine stärkere gedankliche Sammlung war mir bis jetzt nicht möglich, - ich glaube aber, daß sie jetzt allmählich bei mir kömt, auch wenn ich wieder im Dienst bin. Man lernt die 'Routine des Krieges' und wird allmählich mit seinem Ich wieder einsamer, gott sei Dank. Ich schicke Dir, wenn ich wieder einmal was geschrieben habe, ohne viel Angaben alles, - verwende Dich für den Druck, gleichviel wo (...). Zunächst meine ich aber, wir fangen mit dem vorliegenden Stück bei Meyer an. Lieber wäre mir schließlich natürlich die Frankfurter; vielleicht das nächstemal (...); die Vossische ist mir aber auch recht, sofern sie Dich anständig zahlt⁷⁹⁸. Jene "stärkere gedankliche Sammlung", die Marc in dem Schreiben bereits andeutete, setzte unmittelbar ein. Schon am darauffolgenden Tag heißt es auf einer Karte an seine Frau: "ich (...) sinne über vieles nach, was jetzt allmählich aus mir herauskommt. Ich glaube, meine Gedanken werden, auch wenn ich wieder draußen bin, nicht mehr abreißen; ich werde 'hinter der Front' arbeiten; das bischen Schreiben u. d. Ruhe haben mir gut gethan, was ich jetzt schreibe, wird sehr ernsthaft und von größerem Stil"⁷⁹⁹. Und zwei Tage später, am 10. Oktober, gestand er ihr: "Was ich für die Vossische Zeitung schrieb, ist gar nichts Entscheidendes und Bestimmtes, es ist mehr so ein Gedankengeplänkel"⁸⁰⁰. In Hinblick auf die noch kommenden Schriften stellt der Artikel "Im Fegefeuer des Krieges" tatsächlich "mehr so ein Gedankengeplänkel" dar. Er enthält zwar schon alle wesentlichen Grundgedanken von Marcs Kriegsexegese in diesen Monaten, aber nur in den ersten Ansätzen formuliert: der Krieg zerstört zwar schon vieles "Morsche" und "Faulende" und läßt neue Dinge "Gegenwart" werden, stellt aber noch nicht in aller Deutlichkeit die notwendige 'Anfangsthat' dar, die sämtlichen "alten Ideen und Schöpfungen"⁸⁰¹ und den "ehrwürdigsten Meinungen und Glaubenssätzen" tödlich sein wird und dadurch den reinen Boden schafft, auf dem der bisher erfolglose Geisteskampf endlich seinem Ziel, der Verwirklichung der "vita nuova"⁸⁰², entgegenschreiten wird. Das Volk be-

⁷⁹⁸Unveröffentlichter Brief, ohne Ort, 7.10.1914.

⁷⁹⁹Feldbriefe 1993, S. 16.

⁸⁰⁰Unveröffentlichter Brief, zitiert nach: Lankheit, Bibliographische Nachweise, in: Marc, Schriften 1978, Nr. 31, S. 224.

⁸⁰¹Zwei Bilder, S. 144.

⁸⁰²53. Aphorismus, in: Marc, Schriften 1978, S. 200.

sitzt zwar schon Instinkt für das richtige Handeln, wird aber noch nicht von dem mystischen, schicksalbestimmenden "Willen des wahren Seins"⁸⁰³ gelenkt. Die Deutschen besorgen zwar schon "das Letzte" für die Welt, nämlich das entsetzliche Blutopfer, tragen aber noch nicht die Verantwortung für das politische und geistige Schicksal Europas. Der Deutsche, der als der "erste Europäer" die tragende Säule des zukünftigen geistigen Baues sein wird, beginnt sich zwar schon an internationalen geistig-kulturellen Gütern zu bereichern, breitet sich aber - trotz des sicheren politischen Sieges - noch nicht territorial über die anderen Länder aus. Die "exakte Wissenschaft" wird zwar schon als ein übernationales geistiges Reich erkannt, ihr "erkenntnistheoretisches Denken" und "exaktes Wissen" aber noch nicht zum "Fundament" des "Europäertums" gemacht, auf dem dann der "europäische Gedanke", "das geheime Europa", die "neue Religion" oder wie immer Marc die "Epoche des Geistigen" umschrieben hat, kontinuierlich Form, "Lebensform"⁸⁰⁴ annehmen wird.

Mit dem Artikel "Im Fegefeuer des Krieges" hatte sich Marc die Grundlagen erarbeitet, auf denen er in den folgenden Wochen und Monaten seine geistig-metaphysische Weltdurchschauung vollendete. Aus diesen Ansätzen entwickelte er ein logisch durchdachtes und bis ins letzte Detail konsequentes "Gedankengebäude"⁸⁰⁵, "die Grundlage eines ganzen Denksystems"⁸⁰⁶, wie er es in einem Brief vom 10. Januar 1915 an Maria formulierte, das den Höhepunkt und Abschluß seiner "Welt*durchschauung*" darstellt.

Seit dem 8. Oktober arbeitete er also "sehr ernsthaft" an einem neuen Aufsatz "von größerem Stil". Dieser wurde seine zweite Kriegsschrift "Das geheime Europa". Wenige Tage nach den ersten skizzenhaften Aufzeichnungen unterbrach er ihn noch einmal. Am 13. Oktober hatte er von Maria einen Brief erhalten, in dem sie ihm ihre Meinung zu dem Artikel "Artilleristisches und Anderes" darlegte. Sie muß hierbei ziemlich scharf seinen Gedankengang über die Wissenschaft mit dem Argument, daß ihm die Sache fern stehe, kritisiert haben. Marc, der ja erst durch diese Schrift die Bedeutung der "exakten Wissenschaft" für sein 'geistiges' Weltbild zu erahnen begann, hatte sich bereits

⁸⁰³ 15. Aphorismus, in: Marc, Schriften 1978, S. 189.

⁸⁰⁴ Das geheime Europa, in: Marc, Schriften 1978, S. 164 und 6. Aphorismus, in: ebd., S. 186.

⁸⁰⁵ Unveröffentlichter Brief von Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 21.1.1915.

⁸⁰⁶ Unveröffentlichter Brief, Feldkirch, 10.1.1915.

in den letzten Tagen intensiv mit der Naturwissenschaft und ihrem "erkenntnistheoretischen Denken" auseinandergesetzt und hierbei selbst gespürt, wie unklar er ihren übernationalen geistigen Charakter in dem dritten Kapitel herausgestellt hatte. Die Kritik seiner Frau gab ihm den entscheidenden Anstoß, den letzten Teil noch einmal neu zu fassen. "Den Artik. III. werde ich ganz neu schreiben", ließ er sie noch am selben Tag wissen, "er ist nicht gut, das fühl ich selber. Ich werde das Profess. Thema berühren, aber in ganz anderer Form u. den ganzen Gedankengang erweitern. Fern liegt mir die Sache nicht, wie Du meinst; gerade über die 'exakten Wissenschaften' denke ich jetzt viel nach u. brauche sie unbedingt in allen meinen neuen Gedankengängen, die ich jetzt gehe, resp. grabe wie ein Maulwurf"⁸⁰⁷. Und nur wenige Stunden später fügte er auf einer zweiten Feldpostkarte ergänzend hinzu: "ich arbeite Art. III ganz um; sende ihn Dir morgen od. überm. Ich hab ausführlich mit Prof. Ehrhardt damals in Straßburg über das Thema geredet, der *ganz* m. Meinuḡ ist, mit *vielen* andern. Nur muß ich es ganz anders ausdrücken. N^oIII ist überhaupt nicht gut; man merkt, daß ich magenkrank war beim Schreiben." Und vorausschauend bemerkte er noch: "Ja, mein Inneres ist jetzt ganz in Arbeit; sie wird mich auch draußen im Feld begleiten"⁸⁰⁸. Zwischen dem 13. und 15. Oktober faßte er das dritte Kapitel noch einmal neu, wobei er ihm jetzt nur noch die Worte, "Wer da hat, dem wird noch gegeben werden", voranstellte. Um die Leistung der Wissenschaft, "sich ein Reich zu schaffen, das auch 'nicht von dieser Welt' ist und doch alles, was Welt ist, fühlend und ordnend durchdringt", in aller Deutlichkeit herauszustellen, begann er den Text nicht mehr mit dem 'provokativen' Fehlverhalten der Gelehrten, sondern mit dem "großen Nazarener" Jesus Christus. Dieser habe bereits "die Gesetze der Natur intuitiv erfaßt", mußte aber sein Ahnen von einem 'geistigen Reich' aufgrund des noch fehlenden "erkenntnistheoretischen Denkens" in die Bilder eines Jenseits kleiden. Mit dem Glauben an ein "wahres Sein" im Jenseits habe er eigentlich schon die optische Weltanschauung als trügerischen Schein demaskiert und das "wahre Sein"⁸⁰⁹ als etwas absolut Geistiges definiert. "Seine bilderreiche Sprache" und "tiefsten Gedanken wandeln" zwar heute "noch parallel" zur naturwissenschaftlichen Forschung, aber sie bilden "eine 'Gegenwart, die schon der Vergangenheit

⁸⁰⁷Feldbriefe 1993, S. 18.

⁸⁰⁸Unveröffentlichte Postkarte, Schlettstadt, 13.10.1914.

⁸⁰⁹15. Aphorismus, in: Marc, Schriften 1978, S. 189.

angehört’⁸¹⁰. Denn “alle großen Ereignisse der Weltgeschichte sind große Gerichtstage für die menschliche Erkenntnis. Die ehrwürdigsten Meinungen und Glaubenssätze werden neu gewogen. Was gestern galt, ist heute verpaßt und abgethan. Nur die guten Dinge bleiben, die echten, inhaltsschweren, wahren; sie gehen geläutert und gestählt durch das Fegefeuer des Krieges.“ Zu den gestrigen “Meinungen und Glaubenssätzen“ gehöre auch der Glaube des Nazareners und zu den heutigen das “exakte Wissen“ der Naturwissenschaft. Und indem nun Marc “alle modernen Menschen, alle guten Europäer (...) in Bann und Bunde dieses Reiches“ stellte, machte er die Wissenschaft zum “Fundament“ des “Europäertums“⁸¹¹. Gegen den “Geist dieses obersten europäischen Gewissens“ haben die Gelehrten verstoßen, als sie “in deutschem Nationalgefühl auf die ihnen durch Auszeichnungen von englischen Universitäten, Akademien und gelehrten Gesellschaften erwiesenen Ehren und die damit verbundenen Rechte“ verzichteten. Ihr Handeln wirke “in Europa wie ein Signal zum Bannbruch“ und ist darum trotz “aller nationaler, allzu nationaler Erregung unsrer Tage (...) nicht [zu] rechtfertigen.“ “Hier wird auf dem freien Forum der Wissenschaft ein Zaun errichtet“, der “nicht lange stehen [kann]; denn die Wissenschaft ist stärker, eine geistige Macht, die sich in’s Unendliche dehnt.“ Aus dem Fehlverhalten der Wissenschaftler zog Marc jetzt nicht mehr eine national begrenzte, sondern eine übernationale geistes- und kulturgeschichtliche und damit auch politische Konsequenz, die den “europäischen Gedanken“⁸¹² nahezu vollendet: “Der Feind steht nicht dort, wohin der Pfeil abgesandt wurde“, heißt es weiter. “Unser deutscher Kulturgeist und nationaler Impuls muß in ganz anderer Richtung aktiv und aggressiv werden. Soll der Krieg uns das bringen, was wir ersehnen (...), so müssen wir Deutsche nichts leidenschaftlicher meiden als die Enge des Herzens und des nationalen Wollens. Sie verdürbe uns alles. Wer hat, dem wird gegeben werden. Nur mit dieser Devise werden wir auch geistig die Sieger bleiben und die ersten Europäer sein. Der kommende Typ des Europäers wird der deutsche Typ sein; aber zuvor muß der Deutsche ein guter Europäer werden. Das ist er heute nicht immer und überall. Das Deutschtum wird nach diesem Kriege über alle Grenzen schwillen (...) ohne Angst und Bedenken vor dem Fremden, Neuen, das uns unsre Machtstellung in Europa bringen

⁸¹⁰Franz Marc an Maria Franck, ohne Ort, 21.1.1911; zitiert nach: Hüneke 1989, S. 42.

⁸¹¹Franz Marc an Maria Marc, Schlettstadt, 15.10.1914, in: Feldbriefe 1993, S. 20.

⁸¹²Das geheime Europa, in: Marc, Schriften 1978, S. 164.

wird.“ Die Deutschen werden als politische Sieger aus dem Blutopfer hervorgehen, ihre neue Machtposition nutzen und die wahren Werte der besiegten Nationen ‘aufsaugen’ und dem deutschen Typ assimilieren. Diese Bereicherung an internationalen geistig-kulturellen Gütern wird den deutschen Typ in den europäischen verwandeln, der dann mit der Zeit über ganz Europa, vielleicht sogar global, expandieren wird. In der übernationalen Ausdehnung der an europäischen Werten reichen Deutschen hat sich Marcs “europäischer Gedanke“ bis auf einen einzigen Aspekt, den des wissenschaftlichen Denkens, vollendet. Obwohl er in der zweiten Fassung die “exakte Wissenschaft“ bereits zum “Fundament“ des “Europäertums“ erklärt hatte, vermochte er auch hier noch nicht, an die Stelle der geistig-kulturellen Bereicherung die naturwissenschaftliche Denkart treten zu lassen, die erst den “europäischen Gedanken“ in ein ‘geistiges Europa’ verwandelt. Sie ließ aber auch zugleich die beiden vorausgegangenen Forderungen nach geistig-kultureller und übernationaler Bereicherung überflüssig werden. Denn eine geistig-metaphysische bzw. eine geistig-wissenschaftliche Weltanschauung kennt keine nationalen Grenzen.

Marcs Gesundheitszustand hatte sich seit dem 11. Oktober weitgehend normalisiert⁸¹³, so daß er am 16. aus dem Garnisonslazarett entlassen wurde. Die Truppe war schon am 4. Oktober in Schlettstadt “*nach dem Norden !!!* (näheres Ziel unbekannt.)“⁸¹⁴ verladen worden. In Straßburg hoffte er, etwas Näheres über ihren Aufenthaltsort zu erfahren, der angeblich “bei *Novéant südl. Metz*“⁸¹⁵ sein sollte. Die Gemäldegalerie, die er bei dieser Gelegenheit wegen der “Memling u. Kölner“⁸¹⁶ noch aufsuchen wollte, war “wegen Umbau seit 1½ Jahren schon geschlossen. Ich hatte mich so auf die Memlings gefreut“, teilte er am 16. Oktober aus Straßburg enttäuscht seiner Frau mit. “Aber die ganz wunderbaren Glasfenster des Münsters entschädigen mich; Etwas herrliches kann man kaum sehen!“ Bereits in der “Nacht 2⁰²“ fuhr er weiter Richtung “Metz u. Novéant“⁸¹⁷. In der kleinen Ortschaft Gorze kurz vor der französischen Grenze fand er vom 17. auf den 18. Oktober “bei

⁸¹³Vgl. den Brief von Franz Marc an Maria Marc, Schlettstadt, 11.10.1914, in: Feldbriefe 1993, S. 17-18.

⁸¹⁴Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 4.10.1914, Karte II, in: Feldbriefe 1993, S. 16.

⁸¹⁵Unveröffentlichter Brief von Franz Marc an Maria Marc, Schlettstadt, 15.10.1914.

⁸¹⁶Franz Marc an Maria Marc, Schlettstadt, 15.10.1914, in: Feldbriefe 1993, S. 20.

⁸¹⁷Unveröffentlichte Postkarte, Straßburg, 16.10.1914.

Kameraden ein Strohlager⁸¹⁸. Den Sonntag verbrachte er auch noch in dem “entzückenden friedlichen Dorf zwischen 2 hohen Hügeln, die ganz überzogen sind mit Gemüse- u. Obstgärten“, da sich ihm erst am Montag früh eine Mitfahrgelegenheit “nach St. Benoit, wo das Generalkommando⁸¹⁹ stationiert war, bot. Am Morgen des 19. Oktober fuhr er also “mit Offiz. in einem Auto nach St. Benoit-Vigneulles“ zum Generalkommando und “von da mit Fouragevägen südlich bis Buxières⁸²⁰ zum Divisionsstab. Dort erfuhr er endlich, daß die Kolonne in Hagéville lag. Nach dieser kleinen Irrfahrt traf er am 20. Oktober bei ihr ein. “(...) heute früh bin ich endlich wieder bei meiner Truppe angekommen“, teilte er Maria noch am gleichen Tag aus Hagéville mit. “Sie liegt seit 14 Tagen völlig untätig hier; man hat für unsre Feld- Art. jetzt, wie es scheint, keine Verwendung; cr. 150 Batterien sind außer Gefecht! Mir scheint, unsre nächste Bestimmung wird sein irgendwo, (ev. Belgien) Besatzungstruppe zu werden. Unser Pferdmaterial ist in trostlosem Zustand, viele von der Mannschaft auch krank; diese tollen anstrengenden ersten Wochen in den Vogesen rächen sich jetzt. Jedenfalls kannst Du beruhigt sein: wir sind jetzt weder irgendwelchen Gefahren noch bes. Strapazen ausgesetzt. Ich bin froh darüber, - so stark u. gefestigt fühle ich mich doch noch nicht; man scheint es mir auch anzusehen. (...) Das Dorf ist blutarm, alles in erschreckendem Schmutz.“ Er schloß den Brief mit den Worten: “Man redet jetzt viel vom nahen Ende des franz. Krieges, Bündnis mit Fr[ankreich] u. dergl. Ich glaube, es ist etwas daran. Verdun schießt seit 3 Tagen nicht mehr, alles steht in einem ungewissen Warten, das doch seinen Grund haben muß. Wenn es so ist, dann ist doch denkbar, daß unsre Landwehrdivision einmal nach Hause geschickt wird! Es ist wenigstens schön, solche Hoffnungen zu nähren!⁸²¹ Vier Tage später konnte er Maria unterrichten, daß die Kolonne “hier noch lange bleiben“ und “nur im Falle ‘äußerster’ Not nochmals in’s Gefecht⁸²² geschickt werden soll. Bis zum 16. Dezember blieb die Truppe in Hagéville zur Reorganisation stationiert. Dann schied sie aus dem Baye-

⁸¹⁸Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 17.10.1914, in: Feldbriefe 1993, S. 21; von Marc versehentlich auf den 17.10. datiert, anstatt auf Sonntag, den 18.10.

⁸¹⁹Franz Marc an Maria Marc, Gorze, 17.10.1914, Karte II, in: Feldbriefe 1993, S. 22; wie bereits die vorangegangene Postkarte von Marc versehentlich auf den 17.10. datiert, anstatt auf Sonntag, den 18.10.

⁸²⁰Franz Marc an Maria Marc, Buxières, 19.10.1914, in: Feldbriefe 1993, S. 22.

⁸²¹Feldbriefe 1993, S. 23.

⁸²²Unveröffentlichte Postkarte, Hagéville, 24.10.1914.

rischen Ersatz-Divisionsverband aus, um der Armee-Abteilung Gaede in der Division Fuchs bei der Säuberung des Oberelsasses zur Hilfe zu kommen.

Die ruhigen Wochen in Hagéville nutzte Marc, um in der schriftstellerischen Tätigkeit weiterzukommen. Er wandte sich wieder der noch in Schlettstadt begonnenen zweiten Schrift zu. Weniger die Aufgaben und Pflichten in den kommenden Wochen als vielmehr die programmatischen Absichten, mit denen er sich in dieser sowie den beiden noch folgenden Schriften trug, bildeten den Grund für die verhältnismäßig lange Entstehungszeit. Der Umfang der zweiten Schrift scheint ihm bei der Wiederaufnahme der skizzenhaften Notizen noch nicht klar gewesen zu sein. Am 23. Oktober äußerte er seiner Frau gegenüber: "ich sitze an ganz stillen Plätzchen in der Sonne u. schriftstellere langsam, an meinem Buch. (Das Manuskript III hast Du hoffentlich aus Schlettstadt erhalten)"⁸²³. Einen Tag später heißt es auf einer Karte wiederum an sie: "Ich habe am Tage ein stilles Zimérenchen, wo ich arbeite. Ich schreibe langsam, mit Lücken, aber ich denke, alles reift gut"⁸²⁴. Aus den Feldbriefen der nächsten Wochen an Maria ist hin und wieder zu erfahren, daß die "Arbeit (...) jeden Tag um ein paar Gedankenschritte"⁸²⁵ voranging. Am 23. November konnte er ihr endlich mitteilen: "Einliegend das Manuskript für die Frankfurter Z[eitung]. Ich bin neugierig, wie es Dir gefällt u. ob Du es für verständlich hältst. Natürlich fehlt mir hier die Ruhe, Form u. Ausdruck ganz auszuarbeiten, vor allem die Stille, um das ganze Gedankengefüge auszubalancieren. Ich muß mir meine Arbeitsstunden zu sehr stehlen. Aber doch möchte ich es gedruckt wissen, eben jetzt, in dieser unzeitgemäßen Stunde, in der alle blos an das Heute u. Morgen denken. Vielleicht antwortet jemand, das wäre mir sehr recht, zur Gegenantwort. Denn ich bin im tiefsten Grunde überzeugt, daß meine Gedanken über Europa wahr sind, wenigstens *möglich* sind, - letzteres wäre mehr als wahr, weil es auch die ganze Zukunftsaufgabe in sich schlösse. Ich werde in meiner kommenden Arbeit immer wieder um dieses Thema kreisen u. es immer wieder neu zu fassen suchen, bis ich auf den reinsten Ausdruck komme. (...) Im übrigen fürchte ich keine Angriffe, meine Waffen sind heute geschliffen; Angriffe könnten meine Gedanken nur

⁸²³Aus der unveröffentlichten 2. Hälfte des Briefes, Hagéville, 23.10.1914; die 1. Hälfte ist publiziert in: Feldbriefe 1993, S. 24; mit "Manuskript III" ist die 2. Fassung des 3. Kapitels von "Im Fegefeuer des Krieges" gemeint.

⁸²⁴Unveröffentlichte Postkarte, Hagéville, 24.10.1914.

⁸²⁵Unveröffentlichte Postkarte, Hagéville, 28.10.1914.

stärken und erweitern“⁸²⁶.

In dem zwischen dem 8. Oktober und 23. November geschriebenen Artikel stand - wie der Titel "Das geheime Europa"⁸²⁷ bereits nahelegt - die "Formwerdung" des "europäischen Gedankens" in seiner vollendeten 'geistigen' Gestalt im Mittelpunkt. Marc ging darin in völkergemeinschaftlichem Sinne die Verwirklichung der "Epoche des Geistigen" an. Entsprechend seiner geistig-metaphysischen Weltanschauung legte er dem Leser zunächst dar, daß "die Politik (...) mit dem Sinn und Gang der Weltgeschichte in sehr losen und sekundären Zusammenhängen [steht]; sie ist immer nur die Maske und nicht der Geist, Regie aber nicht Dichtung." "Es ist eine von Vordergrundsin-teressen eingegebene Fiktion, die Schuld am Weltkriege einem einzigen Volke wie dem verhaßten Engländer zuzuschreiben" oder zu behaupten, "die Zentralmächte [kämpfen] gegen einen äußeren Feind" oder "eine Rasse gegen die andre" oder gar zu glauben, daß der Deutsche um seinen "Platz an der Sonne", um "das Welthandelsmonopol", diesen Krieg führe. Um dieser Interessen willen "würde die Welt nicht in Flammen aufgehen." In Wahrheit sei "dieser Großkrieg (...) ein *europäischer Bürgerkrieg, ein Krieg gegen den inneren, unsichtbaren Feind des europäischen Geistes*." "Europa ist krank am alten Erbübel und will gesund werden." Die Völker wollen "die giftigen und brüchigen Elemente, die dem alternden, in die Irre, Enge gegangenen Europa anhaften, ausstoßen", darum wollen sie "den furchtbaren Blutgang". Einzig und allein "*um Reinigung wird der Krieg geführt und das kranke Blut vergossen*. Eines fehlt heute freilich in Europa: das freie, öffentliche Forum, auf dem solche Gedanken im 'öffentlichen Interesse' gesprochen werden dürfen; denn das öffentliche Interesse steht heute dem politischen noch zu nahe. Aber viele tragen solche Gedanken still und froh in sich; es gibt ein geheimes Europa, das vielwissende, alles hoffende Europa der geheimen Geister, den Typ des 'guten Europäers', den schon Nietzsche entdeckt und geliebt hat."

Der "stumme Wille des wahren Seins"⁸²⁸ riß aber nicht nur "ein Volk nach dem anderen in den mörderischen Krieg" hinein, sondern habe auch den

⁸²⁶Feldbriefe 1993, S. 30.

⁸²⁷Das Manuskript ist verschollen. Erstdruck mit erheblichen Druckfehlern, in: Das Forum, I. Jg., 1914/15, Nr. 12 vom März 1915, S. 632-638. Wiederabdruck nach einer von Maria Marc angefertigten maschinenschriftlichen Kopie, die sich im Nachlaß Marc im Archiv für Bildende Kunst des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg befindet, in: Marc, Schriften 1978, S. 163-167; im folgenden nach ebd. zitiert.

⁸²⁸15. Aphorismus, in: Marc, Schriften 1978, S. 189.

Deutschen als den “mannhaftesten Elementen Europas“ “von vornherein die Trümpfe der Zukunft in die Hand“⁸²⁹ gegeben. Der Deutsche sei in dem europäischen Drama der einzige, der bereits “im Übermorgen“, in der zukünftigen “Epoche des Geistigen“⁸³⁰ lebe. Er kann darum “über dem blutigen Ernst des Tages den besseren Teil der That, das Ende nicht vergessen, den Anfang und Auftakt zur Geistesherrschaft des neuen, guten Europäers, den kommenden Kampf, der noch mehr Opfer und Tode fordern wird als der blutige Krieg. Wie viel Lieben und Gutem werden wir absagen müssen, wie viel Tempel und Grenzen werden brechen, bis die kühle, keusche Majestät des Europäers Typus, ‘Religion’ geworden sein wird. Bis dahin wird Krieg sein und soll Krieg sein und darf kein Friede über uns Deutsche kommen; denn wir halten das Schicksal Europas in der Hand und werden es nicht geographisch und mit Handelsverträgen und Friedensschlüssen entscheiden, sondern nur im Geisteskampf, der nicht weniger unerbittlich vor uns steht wie einst der blutige Krieg.“ Das “Zeichen, in dem allein Deutschland siegen kann“, sei “die Liebe zum europäischen Gedanken.“ “Dies gerade heute auszusprechen und bei solchem Namen zu nennen, inmitten des wütenden und unwürdigen Nationengekläffes, mag wie Ironie klingen; gerade darum muß es heute gesagt werden. Das gestaltlose, aller Gewalt voraufgehende Wissen, der Gedanke lebt lange, bevor er Form, Lebensform wird; der Geist geht der Gestalt voraus.“ Und nun zeichnete Marc von dem heute noch gestaltlosen “europäischen Gedanken“ die zukünftige “Form, Lebensform“, in der er seiner Vorstellung von dem kommenden geistigen Da-Sein aufgrund des wissenschaftlichen Denkens zum ersten Mal ein ‘konkretes Bild’ zu geben vermocht hat: “Die Lust des reinen Wissens um die Dinge, die Erlösung vom Stoffglauben, Beherrschung und Überwindung des Stoffes, das Herrentum des Europäers, der seine Hand zwischen die Maschen der Natur schiebt, die Macht zu ‘binden und zu lösen’, Paradigma und Erfüllung aller alter Religionswunder, ihre Überwindung durch keusches Wissen, - das ist die neue Zeit, das neue, endliche Europa.“

Nach der Schrift, die in ihrem programmatischen Anspruch nicht nur den vorausgegangenen Artikel, sondern auch die drei Essays im Almanach weit hinter sich läßt, scheint er einige Tage Zeit benötigt zu haben, um sich ‘gei-

⁸²⁹21. Aphorismus, in: Marc, Schriften 1978, S. 192.

⁸³⁰46. Aphorismus, in: Marc, Schriften 1978, S. 199.

stig' für einen neuen Aufsatz zu sammeln. Ein Brief vom 5. Dezember an seine Frau bringt seine innere Unruhe dieser Tage anschaulich zum Ausdruck: "Ich bin nur neugierig, wie lang wir in diesem kleinen Dürnhausen noch liegen; allmählich wird die Sache doch sehr langweilig; ich wenigstens bin in den letzten Tagen etwas melancholisch u. nervös-ungeduldig. Ruhe zum Arbeiten u. Denken hat man doch selten u. eine wirkliche *Thätigkeit* fehlt vollkommen, bis auf seltene Tage. Vielleicht wenn Schnee u. Kälte kommt, wird es meinen Nerven gut thun. Nervenschmerzen hab ich übrigens *gar keine*, ich rede nur von meiner ganz ordinären nervösen Stimmung, die mich vom richtigen Arbeiten können abhält; meine Schreiblust wird schon wieder kommen"⁸³¹. Am 11. Dezember erhielt die Abteilung überraschend den Befehl, "zur Sicherung einer angegriffenen Stellung bei Pont-à-Mousson (südlich Metz, lothring. Grenzgebiet.)" abzurücken. Marc und zwei andere Männer blieben "als Aufsicht u. Quartierhalter"⁸³² zurück, weil die Truppe nach der kurzen Expedition wieder in das Hagéviller Quartier zurückkehren sollte. Auf einer "In Eile!" geschriebenen Feldpostkarte vom selben Tag teilte er Maria mit, daß er "schon wieder an einem neuen"⁸³³ Aufsatz schreibe. Um den 11. Dezember hat er also mit der Niederschrift des dritten Kriegsartikels begonnen, den er am 7. Januar nach Ried schickte. Die "stillen Hagéviller Tage"⁸³⁴ nahm er als Gelegenheit wahr, um in seiner "Bude (Hieron. im Gehäuse!)"⁸³⁵ "scharf" an dem "Gedankengang"⁸³⁶ zu arbeiten. Am 15. Dezember wurden die zurückgebliebenen Männer über das Ausscheiden der Abteilung aus dem Bayerischen Ersatz-Divisionsverband und das Einrücken in die Armee-Abteilung Gaede in der Landwehr-Division Fuchs im Oberelsaß unterrichtet⁸³⁷. Die ausgerückte Truppe wurde in Metz auf die Bahn verladen und direkt nach Mülhausen transportiert, während Marc und dem spärlichen Rest der Mannschaft die Aufgabe zufiel, "die ganze Weihnachtsbagage" - "sie füllt ein kleines halbes Zimmer in Mannshöhe", hatte er Maria noch einen Tag zuvor geschrieben -, "kranke Pferde etc."⁸³⁸ bis Mars-la-Tour in Bewegung zu setzen, wo sie dann

⁸³¹Feldbriefe 1993, S. 31-32.

⁸³²Franz Marc an Maria Marc, Hagéville, 11.12.1914, in: Feldbriefe 1993, S. 32.

⁸³³Unveröffentlichte Postkarte, Hagéville, 11.12.1914.

⁸³⁴Franz Marc an Maria Marc, Mülhausen, 17.12.1914, in: Feldbriefe 1993, S. 37.

⁸³⁵Franz Marc an Maria Marc, Hagéville, 13.12.1914, in: Feldbriefe 1993, S. 34.

⁸³⁶Franz Marc an Maria Marc, Mülhausen, 17.12.1914, in: Feldbriefe 1993, S. 37.

⁸³⁷Vgl. das Schreiben von Franz Marc an Maria Marc, Hagéville, 15.12.1914, in: Feldbriefe 1993, S. 34-35.

⁸³⁸Franz Marc an Maria Marc, Hagéville, 15.12.1914 u. Metz, 16.12.1914, in: Feldbriefe

auf den Zug verladen und über Metz nach Mülhausen befördert wurden. In Mülhausen erwartete ihn jenes unangenehme Kasernenleben, das ihn in den ersten Münchner Wochen bewogen hatte, sich freiwillig ins Feld zu melden. “Hier ist jetzt regelrechtes Kasernenleben, das mir so unsympathisch ist wie am Anfang in München“, teilte er am 17. Dezember Maria mit. “Das ist nicht Krieg, sondern Garnison, obwohl wir nahe am Feind sind (ebenso nahe als ungefährlich). Was ‘Kaserne’ ist, wirst Du etwas nachfühlen, wenn Du jetzt vielleicht in der Max II warst; ça pue, man ist völlig unfrei durch das Milieu, durch den Mangel an Originalität u. Intimität des Milieus.“ Seine Aufzeichnungen am dritten Artikel, die “durch den Alarm (...) abgerissen“ waren und deren Gedanken er erst wieder “wie einen zerfahrenen Knäuel“⁸³⁹ entwirren mußte, ruhten in den kommenden Tagen weitgehend. “(...) zum ruhigen Denken und Arbeiten für mich kōme ich kaum, da ich kein Zim̄erchen für mich finden kann, mit vielen zusāmenschlafe; u. dann der ewige Lärm in der Kaserne“⁸⁴⁰, klagte er schon am 19. Dezember seiner Frau. Mit großer Erleichterung nahm er daher in der Weihnachtsnacht den Befehl auf, “als Meldereiter für den Munitionersatz“ mit der 1. Batterie der Abteilung Schilling nach Bertschweiler, einer Ortschaft nordwestlich von Mülhausen, auszurücken. Anlaß zum Vorgehen gegen die Franzosen waren deren Vorstöße in dem Gebiet westlich von Bertschweiler und Wattweiler. Marc hatte als Meldereiter wenig zu tun und verbrachte viel Zeit bei der Staffel in Bertschweiler. Während dieser Tage, in denen er Zeuge der bisher grausamsten Infanteriekämpfe wurde, die ihn zutiefst erschütterten und ihm wieder die mystische Stimmung, “das Versöhnende, die Erklärung des dem gewöhnlichen Verstande Unerklärlichen“⁸⁴¹, nahebrachten, scheint er die Arbeit an der dritten Schrift wiederaufgenommen zu haben. Denn nur wenige Tage später, am 7. Januar, sandte er das Manuskript “Der hohe Typus“ mit folgenden Worten seiner Frau: “endlich kann ich Dir den großen Artikel II schicken; ich bin in seiner Beurteilung ebenso unsicher als seinerzeit beim I. Er birgt jedenfalls sehr viel, meinem Gefühl nach an manchen Stellen zu viel u. doch wußte ich’s nicht zu ändern. Ich kann im Felde nicht anders schreiben, weitläufiger u. begründeter. Er ist in unruhiger Zeit geschrieben u. für sie gedacht. Der gute Wille wird aus ihm schon lernen können; mich

1993, S. 34 u. S. 35.

⁸³⁹Feldbriefe 1993, S. 36-37.

⁸⁴⁰Unveröffentlichter Brief, Mülhausen, 19.12.1914.

⁸⁴¹Franz Marc an Maria Marc, Bertschweiler, 27.12.1914, in: Feldbriefe 1993, S. 43.

hat er jedenfalls im Denken unendlich weitergebracht u. gefördert u. Dir wird er glaube ich, auch vieles sagen. Ohne den Krieg wären diese Gedanken alle nicht 'denk'bar, z. T. noch gar nicht vorhanden⁸⁴². Im Gegensatz zu der vorangegangenen Schrift griff Marc in dieser die Verwirklichung des "europäischen Gedankens" nicht mehr von der schicksalbedingten völkergemeinschaftlichen und damit passiven Seite auf, sondern aus der Sicht des aktiven Einzelkämpfers, des "hohen Typus", der durch sein im Krieg geläutertes und gestähltes Wesen für den kommenden Geisteskampf wie geschaffen sei. Die konträre Ausgangsposition hinsichtlich der Verwirklichung der "Epoche des Geistigen" hatte Marc sehr bewußt konzipiert. Bereits in einem Brief vom 22. Dezember an Maria hatte er über die Absicht der Schrift geäußert: "Es ist so ziemlich die Kehrseite der Münze, die ich im vorigen Artikel geprägt habe. Ich habe Angst, daß man meine Gedanken für schön u. gut aber utopisch erklärt, - es ist der Einwurf, dem ich am leidenschaftlichsten begegnen will"⁸⁴³.

"Die riesenhafte Bewegung der Massen schuf eine Atmosphäre", schrieb Marc in der dritten Schrift⁸⁴⁴, "in der die Funken weniger wirklicher Gedanken sich entzünden konnten. Wenn diese gelingen, kann die große Bewegung ruhig zurückfluten in ihr altes Bett und ihre Zeit in Ruhe erwarten." Denn "Weltgeschichte" machen nur die wenigen "erkennenden, Weltdunkel erhellenden Menschen", deren "Ziel heute 'Überwindung der Natur' heißt, ihre Entlarvung, Entwertung." Nach diesem Krieg, den der schicksalbedingte völkergemeinschaftliche Wille verursacht hat, kämpfe nur der einzelne weiter, "der Geistige, dessen Typus im Kriege gestählt ist." Er wird "die schweren Ketten, die den europäischen Menschen an seine Vergangenheit schmieden", zerreißen und damit "die Typusvollendung, den geistigen Sieg des Europäers" vorantreiben. Unter seiner "Geistesherrschaft"⁸⁴⁵ wird sich "eines Tages" "der

⁸⁴²Feldbriefe 1993, S. 46. In einem unveröffentlichten Brief an seine Frau, den Marc am 5.1.1915 in Bertschweiler schrieb, hat er meines Wissens zum ersten Mal den dritten Aufsatz als "Artikel II" bezeichnet. Er wird von nun an an der Bezeichnung "Artikel I" für das "Das geheime Europa" und "Artikel II" für "Der hohe Typus" festhalten, worin die eigene programmatische Wertschätzung der letzten zwei Artikel ihren Ausdruck fand.

⁸⁴³Feldbriefe 1993, S. 38.

⁸⁴⁴Das Manuskript ist verschollen. Nach einer handschriftlichen Kopie von Maria Marc, die sich im Nachlaß Marc im Archiv für Bildende Kunst des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg befindet; erstmals veröffentlicht in und im folgenden zitiert nach: Marc, Schriften 1978, S. 168-173.

⁸⁴⁵Das geheime Europa, S. 166.

Begriff 'Natur', den der "erfinderische Mensch (...) einst (...) als Verlegenheitsformel [erfand], um sich im 'Außen' zu erkennen", "restlos auflösen (...), um ganz ungeschriebene Bewußtheit, Psyche zu werden und völlig in's Menschliche zurückzukehren. Lange genug schon beharrt der Mensch bei jenem kühnsten Dualismus, um durch Ausschalten seines Selbst zum 'exakten Wissen' über sich zu gelangen und die trügende Natur gefangen zu nehmen, die ihm so lange Jahrtausende den Blick hinter die Welt, in den Rücken der Gottheit gewehrt hat. Die Welt'an'schauung der alten Welt, wird zur Welt'durch'schauung der neuen Welt." Hier fällt zum ersten Mal der Begriff, der Marcs Weltsicht der letzten Jahre im Kern trifft, der der Weltdurchschauung. Der Weg zur "Welt'durch'schauung", zur Auflösung des "künstlichen Außenbegriffs Physik", zur "Entgötterung der Welt" und der Positionierung "des Menschen an der Stelle Gottes", liege im 'keuschen Wissen' der "exakten Wissenschaften"⁸⁴⁶ begründet. Dies aber darf nur "der Mensch der vordersten Linie" wissen, die "Wenigen", die schon "auf der andern Seite" stehen und dem "fernen Ziel, der Typusvollendung und Freiheit des Europäers zustreben." Die Masse soll und muß heute die "exakten Wissenschaften" noch ausschließlich "unter dem Gesichtspunkte des Positivismus und der Nützlichkeit" betrachten und betreiben. Denn wenn sie heute schon "den hohen Verlauf ihrer Typusvollendung" ahnen würde, der allem "tötlich" ist, "was ihr heute noch heilig und bekannt und nötig ist", würde sie mit ihrem "völkischen Unverstand" die "reine Entwicklung (...) hemmen", vielleicht sogar 'verderben'. Sie wird eines Tages von selbst dem Vorbild des "hohen Typus" folgen.

Am 9. Januar wurde Marc von seinem Posten bei der 1. Batterie in Bertschweiler zur Kolonne nach Feldkirch zurückgerufen. Das ausgedehnte Telefonnetz in der Feuerzone hatte seinen Dienst allmählich überflüssig gemacht. In Feldkirch fand er drei Briefe von seiner Frau vor, in denen sie ihm mitteilte, daß die Frankfurter Zeitung die Veröffentlichung des Artikels "Das geheime Europa" abgelehnt hatte. "Die Frankf. Z. handelt wie zu erwarten war", antwortete er ihr einen Tag später, "meine Ideen sind nicht volkstümlich u. nicht für heute u. morgen sondern für übermorgen geschrieben; ich laß es nun Deine und Wolfskehl's Sorge sein Artikel I u. II (der seit einigen Tagen unterwegs zu Dir ist, - er gibt der Kritik der Frankf. Z. mit Grazie recht -. (...)) Mir

⁸⁴⁶20. Aphorismus, in: Marc, Schriften 1978, S. 191.

ist *alles* recht, was Ihr bestiimt; nur gedruckt soll es werden u. zwar beide; ich weiß sie sind schwierig für den Verstand von heute, vor allem der Artikel II, aber was drinsteht, ist für mich die Grundlage eines ganzen Denksystems; was man heute davon nicht versteht, wird aus späterem, was diesen Aufsätzen folgt, klar werden; man mag mich ablehnen od. angreifen wie sehr man will, - ich werde einst doch der Stärkere sein.“ Und er fuhr fort: “Ich habe 2 Notizbücher voll von Ideen u. Aphorismen u. arbeite unausgesetzt. Für mich ist die Zeit nicht verloren“⁸⁴⁷. Dies ist meines Wissens die erste Erwähnung seiner Arbeit an der vierten und letzten Kriegsschrift: “Die 100 Aphorismen / Das zweite Gesicht“⁸⁴⁸. Haben schon die beiden vorausgegangenen Schriften eine beeindruckende Vorstellung von Marcs ‘geistiger’ Kriegs- und Weltinterpretation gegeben, von seinen fernen Hoffnungen und geheimen Zielen, so findet sie in dieser umfangreichsten Abhandlung seines schriftstellerischen Oeuvres ihren krönenden Abschluß. In den Aphorismen hat jeder Gedanke, um dessen Prägnanz er vielleicht noch in einem der vorangegangenen Aufsätze gerungen hatte, die vollgültige Formulierung und Gestalt angenommen. Und in den letzten Aphorismen hat er bereits zwei konkrete Bilder der neuen “Welt‘durch’schauung“, des “zweiten Gesichts“, gezeichnet. Während der Arbeit an den Aphorismen kam er nur selten in den Briefen an Maria auf sie zu sprechen. Erst die Kritik seiner Frau nach der Lektüre, die in die Anfangszeit ihrer Bekanntschaft mit dem Komponisten Heinrich Kaminski fiel, rückte die Schrift für kurze Zeit in den Mittelpunkt der Korrespondenz. Am 20. Februar beendete er die Abhandlung und, wie es scheint, mit einer gewissen Erleichterung: “nun sind die 100 Aphorismen geschrieben; es ging zum Schluß schneller als ich dachte; ich hatte einige ganz ruhige Nachmittage. Ich habe sie flüchtig noch einmal überlesen und erschreck manchmal über die Schwierigkeiten, die sie für den Leser bergen (...); ich arbeitete in m. Quartier (sie sind zu 4/5 in F. geschrieben, in meinem kleinen Zimmerchen (...), in dem es keinen Platz zu einem Tische gab u. also zum Schreiben nur das Knie!). Das Heft stammt noch aus Hagéville (...); das Ganze ist so gedrängt u. die einzelnen Gedanken meist so gedrungen, daß man schon jedes Wort klar lesen muß, um hinter seinen ganzen Sinn zu kommen. Ob

⁸⁴⁷Unveröffentlichter Brief, Feldkirch, 10.1.1915.

⁸⁴⁸Marc hat nach Abschluß der “100 Aphorismen“ noch einen vierten Aufsatz begonnen, “gewissermaßen als Fortsetzung u. Ausbau der letzten cc. 10 Aphorismen über die Häßlichkeit u. Unwahrheit der Natur“; unveröffentlichter Brief an Maria Marc, Ensisheim, 5.3.1915. Die Arbeit an dem “Aufs. III“ ließ er aber bereits nach wenigen Tagen ruhen.

noch sehr viel korrekturbedürftig ist, kann ich jetzt absolut nicht beurteilen (...). Wieviele Menschen werden reif sein, das Buch *ernst*, also als geistiges Thatsachenmaterial zu nehmen und nicht als 'Literatur'. [...] Was wirst Du selbst zu den 100 sagen? Darauf bin ich sehr neugierig, neugieriger als auf den Zorn der vielen auf N^o95-97 oder das eisige Schweigen der Menge. Vielleicht wirst Du auch wieder das Verlangen nach einem großen, weitausholenden Buch über all diese Probleme haben, - aber bedenke, daß ich nicht Schriftsteller od. Gelehrter sondern Maler bin; ich würde es wahrscheinlich nie können u. muß es Berufeneren überlassen. Man weiß ja zur Genüge, wer ich bin; der Leser wird sich von vornherein auf diese Voraussetzung einstellen oder *muß* es eben. Ich schreibe ja im Grunde nur, weil die Berufenen versagen u. um sie zu reizen u. zu wecken und letzten u. besten Endes schreibe ich überhaupt nur für mich u. was ich schreibe, bedarf notwendig der Ergänzung durch meine - ungemalten! - Werke⁸⁴⁹. Zwei Tage später schickte er ihr das Heft "*eingeschrieben*"⁸⁵⁰ nach Ried.

In den "100 Aphorismen / Das zweite Gesicht"⁸⁵¹ legte Marc sein "ganzes Gedankengebäude (...) lückenlos (...), Stein auf Stein" dar, "und doch so, daß man jeden Gedanken für sich betrachten u. gewissermaßen auf der Hand halten kann"⁸⁵². Gleich mit dem ersten Aphorismus stellte er den zentralen Gedanken heraus, der sein Weltbild seit den Jahren der Melancholie bestimmte: die Unterscheidung zwischen dem oberflächlichen Schein und dem dahinterliegenden wahren Sein. War in den Jahren der romantischen Weltanschauung der 'optische Schein' noch "Fratze" und das "wahre Sein" ein naturimmanentes gewesen, so hatte sich in den Jahren der Weltdurchschauung seine Vorstellung von der Wirklichkeit in ein materielles Trugbild und die von Wahrheit in ein 'geistiges Sein' jenseits der Materie verwandelt. Dieser Zweiteilung in den "ersten, (...) nächst-besten" und einen "letzten tiefsten Sinn"⁸⁵³ gab er im ersten Aphorismus in aller Deziidiertheit Aus-

⁸⁴⁹Feldbriefe 1993, S. 47-49.

⁸⁵⁰Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 21.2.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 49.

⁸⁵¹Das Notizbuch mit Formulkopf der französischen Gendarmerie auf jeder Seite in Oktav befindet sich im Nachlaß Marc im Archiv für Bildende Kunst des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg; erstmals vollständig abgedruckt in und im folgenden zitiert nach: Marc, Schriften 1978, S. 185-213.

⁸⁵²Unveröffentlichter Brief von Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 21.1.1915.

⁸⁵³11. Aphorismus, S. 188.

druck: "Der Begriff der Relativität der Dinge ist ein durchaus sekundärer Gedanke und als Philosophie eine Irrlehre, die nur ermüdete Geister ersinnen konnten, um dem Versagen ihres Urteils den Schein von Witz zu geben. Jedes Ding hat seinen Mantel und Kern, Schein und Wesen, Maske und Wahrheit. Daß wir nur den Mantel umtasten ohne zum Kern zu gelangen, daß wir im Scheine leben, statt das Wesen der Dinge zu sehen, daß uns die Maske der Dinge so blendet, daß wir die Wahrheit nicht finden können, - was besagt das gegen die innere Bestimmtheit der Dinge?"⁸⁵⁴ Auf dieser Feststellung gründen alle kommenden Gedanken und Deutungen. Das "Wesen" bzw. der "Geist" bestehe unabhängig von dem materiellen Bild, das der Mensch wahrnimmt. Darum muß er während des ganzen Lebens versuchen, dem dahinterliegenden Sein möglichst nahe zu kommen, in das er nach dem Tod als vollkommener Geist ein- und aufgehen wird. "Mensch, werde wesentlich", mahnte Marc aus diesem Grunde schon im folgenden Aphorismus durch den Mund des Mystikers Angelus Silesius, "denn wenn die Welt vergeht, So fällt der Zufall weg, das Wesen das besteht."⁸⁵⁵ Das Problem für den "guten, einfältigen Menschen"⁸⁵⁶ liege aber darin, daß sich die "Welt- und Naturgeschichte"⁸⁵⁷ "niemals natürlich, gerade und einfach" geben, sondern "alles auf Umwegen, Schleichwegen; unter den unglaublichsten Kraftvergeudungen" erreichen, "immer Theater" spielen, "um ihr wahres Thun und Reifen zu verheimlichen"⁸⁵⁸, wobei der Mensch nie Regie führe, wie er glaubt, sondern stets von einem "geheimen", seinem "Wissen und Willen fremden Wollen"⁸⁵⁹ getrieben und gelenkt wird. So habe auch "dieses tolle Kriegsschauspiel" unabhängig von der scheinbaren "Scenerie und politischen Regie", der "'staatserhaltenen' Logik" und dem weltwirtschaftlichen Interesse einen "letzten tiefsten Sinn"⁸⁶⁰. Diesen kann kein Mensch, auch nicht "der Mensch der vordersten Linie"⁸⁶¹, erkennen. Letzterer aber meide generell "das Gesicht der Dinge, da sie niemals das sind, was sie scheinen"⁸⁶²

⁸⁵⁴1. Aphorismus, S. 185.

⁸⁵⁵2. Aphorismus, S. 185.

⁸⁵⁶93. Aphorismus, S. 212.

⁸⁵⁷14. Aphorismus, S. 189.

⁸⁵⁸13. Aphorismus, S. 189.

⁸⁵⁹9. Aphorismus, S. 188.

⁸⁶⁰11. Aphorismus, S. 188.

⁸⁶¹Der hohe Typus, S. 169.

⁸⁶²9. Aphorismus, S. 188.

und versuche, sich zumindest zu einem tieferen als “den ersten, den nächstbesten, den politischen“⁸⁶³ vorzutasten. Dieser zweite Sinn gibt ihm heute zu erkennen, daß der Krieg die “Brücke der schönen Tradition“⁸⁶⁴ zum “alten, altgewordenen, sündigen Europa“⁸⁶⁵ zum Einsturz gebracht habe, zugleich wie ein “deus ex machina reinigend über die europäische Bühne“⁸⁶⁶ fahre und den Boden bereite, auf dem “das neue Europa und die neue Form“⁸⁶⁷ endlich Gestalt annehmen können und werden. “Die Weltgeschichte hat ihre immanenten, vor dem Menschenauge sorglich verheimlichten Gesetze“⁸⁶⁸ und ebenso die “Naturgeschichte“⁸⁶⁹, solange es sie als solche noch gibt. Denn an jenem Tag, an dem “der künstliche Außenbegriff Physik sich (...) restlos auflösen wird, um ganz ungeschriebene Bewußtheit, Psyche zu werden und völlig in’s Menschliche zurückzukehren“⁸⁷⁰, wird auch die Naturgeschichte in der Weltgeschichte aufgegangen sein. Dem modernen Menschen des späten 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts gelinge es aber zunehmend mehr, durch “seine eherne Wissenschaft von den Gesetzen der Natur“ die heimlichen Gesetze der “Welt- und Naturgeschichte“ zu enträtseln und ihnen “auf ihren Schleichwegen“⁸⁷¹ zu folgen. Mit Hilfe des “neuen erkenntnistheoretischen Denkens“⁸⁷² und “exakten Wissens“⁸⁷³ habe er nicht nur endgültig die Natur als ein materielles Trugbild demaskiert, sondern auch hinter ihrer trügerischen Fassade ein ‘geistiges Sein’ offenbart. “Die Wissenschaft hob uns auf die zweite Stufe der Erkenntnis und *alles wird ihr folgen*. Die Kunst wird das zweite Gesicht der Dinge, die Dichtung den zweiten Klang der Worte hören und das Denken den zweiten Sinn der Geschehnisse erkennen“⁸⁷⁴. Der “Sieg des *Wissens* über die Vorstellung“⁸⁷⁵ “wird sich morgen in form-

⁸⁶³11. Aphorismus, S. 188.

⁸⁶⁴36. Aphorismus, S. 196.

⁸⁶⁵22. Aphorismus, S. 192.

⁸⁶⁶6. Aphorismus, S. 186.

⁸⁶⁷5. Aphorismus, S. 186.

⁸⁶⁸15. Aphorismus, S. 189.

⁸⁶⁹12. u. 14. Aphorismus, S. 188 u. 189.

⁸⁷⁰Der hohe Typus, S. 170.

⁸⁷¹15. Aphorismus, S. 189.

⁸⁷²Im Fegfeuer des Krieges, S. 160 (2. Fassung des 3. Kapitels).

⁸⁷³46. Aphorismus, S. 199.

⁸⁷⁴24. Aphorismus, S. 193.

⁸⁷⁵40. Aphorismus, S. 197.

bildnerische Kraft wandeln⁸⁷⁶. “Der kommende Europäer wird unabhängig vom Weltbild, vom schönen und schrecklichen Schein, im zweiten Gesicht leben. (...) Jedes Ding, voraus das, was wir die Materie, die Form, auch in der Kunst nannten, das ‘Weltbild’ wird ausgewischt und neu gezeichnet von unserm Wissen, von unserm zweiten Gesicht. Das ist das Geheimnis der exakten Wissenschaften⁸⁷⁷. Aber nur “die Keuschheit der Wissenschaft⁸⁷⁸, die Anwendung des reinen Wissens “ohne Hinter- und Nebengedanken⁸⁷⁹ auf den menschlichen “Lebenskreis⁸⁸⁰, “birgt und gebirt den europäischen Gedanken⁸⁸¹, die Verwirklichung der “Epoche des Geistigen“. Deswegen muß sich der “gute Europäer⁸⁸² daran gewöhnen, die Wissenschaften nicht mehr wie bisher unter dem positivistischen Gesichtspunkte zu betrachten und sich selbst nur als “Arbeiter, willenloser Lohnarbeiter in der Fabrik des Geistes“ zu verstehen, sondern die wissenschaftliche Denkweise ausschließlich “auf seinen Lebenskreis⁸⁸³ anzuwenden. Die “exakte Wissenschaft“ darf ihm nicht mehr “Ziel“, sondern nur noch “Symbol⁸⁸⁴ sein. “Der entscheidende Moment der geistigen Wende Europas wird sein, wenn den modernen Menschen wie ein Blitzstrahl die Erkenntnis befällt, daß die ‘technische Überwindung der Welt’ nicht den Endzweck seiner jahrhundertlangen geistigen Riesenarbeit darstellen kann.“ Vor allem dem “Nachdenklichen dürfte dieser Krieg die große Einkehr und Ernüchterung bringen über sein ‘Zeitalter der Technik’, wenn er nicht längst erkannt hat, daß mit dem heiligen Wissen der Neuzeit nicht so sehr Brauch als Mißbrauch getrieben wird. Die Verweltlichung der heiligen Lehre ging diesmal ihrer Religionswerdung voraus, - ein außerordentliches Problem für die Volkspsychologie⁸⁸⁵.

Bis auf wenige Aphorismen, in denen Marc die Bedeutung des Krieges in seiner kathartischen Wirkung für das Neue, Kommende herausstellte, sind die “100 Aphorismen“ eine überschwengliche Hommage an die Wissenschaft. Die Wissenschaft erhielt in ihnen den Rang einer Religion und das exakte

⁸⁷⁶55. Aphorismus, S. 201.

⁸⁷⁷20. Aphorismus, S. 191.

⁸⁷⁸Ebd.

⁸⁷⁹58. Aphorismus, S. 202.

⁸⁸⁰92. Aphorismus, S. 211.

⁸⁸¹20. Aphorismus, S. 191.

⁸⁸²Das geheime Europa, S. 164.

⁸⁸³92. Aphorismus, S. 211.

⁸⁸⁴76. Aphorismus, S. 207.

⁸⁸⁵64. Aphorismus, S. 204.

Wissen die Bedeutung eines Glaubens, ja, Begriffe wie ‘europäische Wissenschaft’ und “europäische Religion“ sind synonym geworden und ebenso die von “exaktem Wissen“ und ‘heutigem Glauben’⁸⁸⁶. Dem religiösen Primat der Wissenschaft mußte sogar die Kunst weichen. Sie hat ihre ursprüngliche, einzigartige und unersetzliche Funktion als Mittler zwischen Schein und Sein, als Offenbarer und Verkünder von Wahrheit verloren und ist in den Dienst der Wissenschaft getreten. Denn einzig und allein die Wissenschaft gibt dem Menschen sein zweites Gesicht, seinen Glauben und nur der “Glaube gebirt Form“⁸⁸⁷. Die “Kunst ist immer nur Erkenntnis und Bejahung des Glaubens“, “das große Ja sagen zum Geist der Zeit, ohne Hinter- und Nebengedanken“⁸⁸⁸. Folglich wird die “kommende Kunst (...) die Formwerdung“ der “wissenschaftlichen Überzeugung sein“⁸⁸⁹. In dem 46. Aphorismus, jenem Aphorismus, in dem Marc das einzige Mal in den Schriften den Begriff der “Epoche des Geistigen“ gebraucht hat, heißt es sogar: “Die kommende Zeit, die ‘Epoche des Geistigen’, wie sie Kandinsky nennt, wird ihre ethischen und künstlerischen Formen aus den Gesetzen des exakten Wissens schöpfen“⁸⁹⁰.

Darf Marcs euphorische Wertschätzung der Wissenschaft verwundern? Wenn man an die späten Schriften der Vorkriegszeit denkt, sicherlich. Der Blaue Reiter als Zentrum einer Bewegung für geistige Erneuerung, wie ihn sich Kandinsky und Marc gedacht und erträumt hatten, war von der Öffentlichkeit bis auf wenige Intellektuelle, darunter fast ausschließlich Künstlerpersönlichkeiten, unbeachtet geblieben. Marcs programmatische Vorstellungen von der kommenden Epoche, die er in den drei Essays dargelegt hatte, waren mehr oder weniger im Sande verlaufen, ein Umstand, den er rückblickend im Krieg mit dem noch fehlenden reinen Fundament begründet hat. Der positivistische Fortschrittsglaube des gemeinen Menschen, der auf Kosten seines Interesses “für neue geistige Güter“⁸⁹¹ gehe, war ihm ein Dorn im Auge gewesen. In der 1912 oder 1913 entstandenen Aufzeichnung “Religiöses“⁸⁹² äußerte er zum Beispiel: “Gibt es ein kläglicheres Schauspiel als das Entzücken unsrer

⁸⁸⁶Siehe: 66., 42. u. 35. Aphorismus, S. 204, 198 u. 196.

⁸⁸⁷42. Aphorismus, S. 198.

⁸⁸⁸58. Aphorismus, S. 202.

⁸⁸⁹35. Aphorismus, S. 196.

⁸⁹⁰46. Aphorismus, S. 199.

⁸⁹¹Geistige Güter, S. 148.

⁸⁹²Religiöses, 1912 oder 1913, in: Marc, Schriften 1978, S. 111.

Leute über den Fortschritt der Wissenschaften und der Technik? Gibt es etwas beschränkteres und traurigeres als das Triumphgefühl unsrer Leute, alle Religionen überwunden zu haben? Das glauben sie nämlich, die 'guten Mitteleuropäer'. Auf was stützen sie ihren Dünkel? z. B. auf Maschinen. Als ob es irgend eine Maschine gäbe, die nicht schlechteste Imitation vergangener Handarbeit des Menschen ist. Surrogat, an dem der Geist verhungert. Eisenbahnen - die platteste Plebejererfindung; Flugmaschine, - kann sie irgendwie dem Geiste dienen? Direkte Beförderung von A nach B, Luftlinie. Das ist doch nichts besonders Geistreiches. Im Gegenteil höchst plebejisch, so gefährlich zu eilen. Der einzige Witz unsrer gesamten modernen Technik und Wissenschaften ist offenbar der, uns vom Denken abzuhalten, *Geist zu sparen*. Wer mit Geist und im Gedanken heute geht, wird wegen Verkehrsstörung in Haft genommen oder überfahren. Es wird aber eine Zeit kommen, in Bälde, da wird man unsre ganze Technik und Wissenschaft grenzenlos langweilig finden; man *wird sie vollkommen liegen lassen*, ja vergessen; man wird gar keine Zeit dazu haben, weil man mit geistigen Gütern handeln wird.“ In der frühestens zum Jahresende 1913 verfaßten Schrift "Zur Kritik der Vergangenheit", die als der prägnanteste Ausdruck von Marcs geistig-metaphysischer Weltanschauung vor dem Krieg gelten darf, war es zum ersten Mal zu einer gewissen Annäherung von Wissenschaft und Kunst gekommen, aber nur dergestalt, daß sich die modernen Maler der sinnlichen Erscheinungsformen bedienen, die ihnen die wissenschaftlich-technische Welt mit ihren "neuen Bewegungen, neuen Rhythmen" und "neuen Formen", ihrer "Maschindynamik" und "chemischen Analyse" aufzwingt, um den 'neuen Geist', "das *Geistige*"⁸⁹³, zu prophezeien. Die Vorstellung aber, daß die Kunst eines Tages "die Formwerdung" der "wissenschaftlichen Überzeugung"⁸⁹⁴ sein könnte, wäre für Marc zu diesem Zeitpunkt undenkbar oder, um mit seinen eigenen Worten zu reden, "utopistisch"⁸⁹⁵ gewesen. Erst während der Niederschrift des dritten Kapitels der ersten Kriegsschrift "Im Fegefeuer des Krieges" und der anschließenden Neufassung des Textabschnittes hatte er zu

⁸⁹³Zur Kritik der Vergangenheit, 1913 oder 1914, in: Marc, Schriften 1978, S. 118-119. Hoberg 1993, S. 199-200 geht auf die Textpassage ein, interpretiert sie aber so, als wäre Marc bereits in den Vorkriegsjahren von der "modernen Technik" und der "Nutzbarmachung von Maschinen, Energie, elektrischen Strahlen, Chemie und Geschwindigkeit" begeistert gewesen.

⁸⁹⁴35. Aphorismus, S. 196.

⁸⁹⁵Franz Marc an Maria Marc, Mülhausen, 22.12.1914, in: Feldbriefe 1993, S. 38.

begreifen begonnen, daß die Wissenschaft mit ihrem erkenntnistheoretischen Denken und exakten Wissen "den Spiegel des Lebens"⁸⁹⁶ ja schon zerbrochen hat und auf einer zweiten Erkenntnisstufe bereits in das metaphysische Sein zu schauen beginnt. Sie hatte schon "die alte Weltfabel in Weltformel, die alte Weltanschauung in Welt*durchschauung* verwandelt"⁸⁹⁷. Und auch wenn diese neue "Welt*durchschauung*" "auf der zweiten Stufe der Erkenntnis"⁸⁹⁸ noch eine sehr frühe Stufe auf dem unendlich langen Weg "der hundert Stufen der Erkenntnis"⁸⁹⁹ um Annäherung an das "unteilbare Sein" darstellte, führte sie den Menschen doch näher als je zuvor an "das eigentliche Sein"⁹⁰⁰ heran. Sie holte das absolute Sein, das der christliche Mensch noch in ein Jenseits projizieren mußte, da er das "erkenntnistheoretische Denken" noch nicht kannte, in das Diesseits herein. "Unser uralter Wille, die trügerische Welt mit dem wahren Sein, dem 'Jenseits' zu vertauschen, kleidete früher dieses Jenseits künstlerisch in die Formen der sichtbaren Welt. Heute träumen wir nicht mehr eingeengt von den Dingen, sondern verneinen sie, da unser Wissen zu jenem Leben vorgedrungen ist, das sie verbergen. Gott kam einst in einer Krippe 'zur Welt'. Heute steht sie leer. Wir suchen die Formwerdung jenseits des heiligen Stalles in der visionären, in gesetzlichen Formen sichtbar gewordenen Natur"⁹⁰¹. Die "zweite Stufe der Erkenntnis" bildete eine frühe analoge Form des späteren "unteilbaren Seins". Das Schauen in eine Welt "höherer Ordnung"⁹⁰², die zwar auch nur eine "Anschauungsform"⁹⁰³ darstellte, der wieder eine höhere folgen würde, verkörperte aber immerhin eine geistige "Anschauungsform", die eine ebensolche geistige "Form, Lebensform" nach sich ziehen würde. Die Wissenschaft wies dem Menschen konkret den Weg zu jener "Lebensform", von der Marc zu Beginn der Freundschaft mit Kandinsky geträumt und von der er nur mit dem Synonym der "neuen Idee" zu sprechen gewagt hatte. Ihre Verwirklichung im Erdenleben hatte er aber dann doch für unmöglich gehalten, so daß von einem geistigen Da-Sein nur die Sehnsucht danach sowie das Wissen um ihre Erfüllung "ir-

⁸⁹⁶Zur Kritik der Vergangenheit, 1913 oder 1914, in: Marc, Schriften 1978, S. 118.

⁸⁹⁷35. Aphorismus, S. 195.

⁸⁹⁸24. Aphorismus, S. 103.

⁸⁹⁹24. u. 94. Aphorismus, S. 193 u. 212.

⁹⁰⁰Zur Kritik der Vergangenheit, 1913 oder 1914, in: Marc, Schriften 1978, S. 118.

⁹⁰¹55. Aphorismus, S. 201.

⁹⁰²77. Aphorismus, S. 207.

⁹⁰³76. Aphorismus, S. 207.

gendwann, in einer neuen Welt, in einem anderen Dasein⁹⁰⁴, geblieben war. Die Verwirklichung dieser "Lebensform" stand nun durch die Wissenschaft kurz vor ihrer Erfüllung. "Gleich den 'Wiedergeborenen in Christo' erleben wir heute die große Ablösung vom alten Europäer, das Eintreten in die Helle des neuen Gedankenkreises, der bislang in unbestimmtem Schimmer unser Leben umkreiste", schrieb Marc im 84. Aphorismus. "Wir leben heute in seiner Wärme und Farbe, in seinem Klang und seiner panischen Schnelle. Wir guten Europäer verwandelten die Geister, die uns einst schreckten oder tröstend belogen, in unsern Geist. Bereit sein ist alles"⁹⁰⁵. In dieser Leistung gründet Marcs außergewöhnliche Verehrung der Wissenschaft. Sie wurde ihm zum konkreten Fundament für ein Schauen in ein geistig-metaphysisches Sein und für die Verwirklichung eines geistigen Da-Seins. Seine Vorstellung von einem geistig-metaphysischen Sein, die er bisher immer mit vagen Chiffren wie "neue Zeit", "neuer Gedanke", "neue Idee" oder "Neugeburt des Denkens" hatte umschreiben müssen, da er sie nicht mit dem Leben hatte verknüpfen können⁹⁰⁶, nahm durch das wissenschaftliche Denken und Wissen konkrete Gestalt an. In der Anwendung der reinen Wissenschaft auf den menschlichen Lebenskreis war ein geistiges Da-Sein jenseits der Materie Natur denkbar geworden, das in seinem absoluten Charakter eine gewisse Vollkommenheit verkörperte. Das menschliche Da-Sein als eine erste kleine 'geistige' Einheit in der großen Vollkommenheit des "unteilbaren Seins". In den Wochen, in denen Marc die Aphorismen schrieb, hatte er zweifellos das Gefühl, eine "neue Welt" zu entwerfen, die in ihrer Gestalt nicht nur an jenen Grad von Vollkommenheit heranreichte, den er sich seit der Kindheit erträumte, sondern deren Verwirklichung ihm durchaus auch im Bereich des Möglichen schien. Wie sehr er selbst bereits in den "Entwürfen zu einer neuen Welt"⁹⁰⁷ lebte, hat er uns in den letzten Aphorismen anschaulich überliefert. In dem 95. und 97. Aphorismus, jenen beiden, mit denen er den Zorn der Menge zu

⁹⁰⁴Vorwort zur zweiten Auflage des Almanachs Der Blaue Reiter, März 1914; wiederabgedruckt in: Marc, Schriften 1978, S. 153.

⁹⁰⁵84. Aphorismus, S. 209.

⁹⁰⁶Vgl. das Schreiben von Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 27.11.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 114.

⁹⁰⁷Unveröffentlichter Brief von Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 20.3.1915, 2. Brief. Bereits am 14.3. hatte er seiner Frau geschrieben: "Daß die Leute immer hinter der Front der Gegenwart nach dem Heil u. Guten suchen! Immer auf Krücken gehen, auf fremden Zeiten; es sind keine *schöpferischen* Menschen. Mein Hauptgedanke ist jetzt: Entwurf zu einer neuen Welt; immer schaffen, *vor sich* arbeiten"; siehe: Feldbriefe 1993, S. 50.

erregen befürchtete, hat er am Beispiel eines Baumes und eines Stuhles die Umwandlung von der "alten Weltanschauung in Welt**durch**schauung", vom ersten zum "zweiten Gesicht", vor Augen geführt: "Ich hatte dieses Gesicht", schrieb er im 95. Aphorismus. "Ich ging zwischen den Dingen umher und die ich ansah, die verwandelten sich und zeigten ihre Unseligkeit und flohen aus ihrem unwahren Sein. Ein Baum, den ich ansah, begann qualvoll zu seufzen und brach auseinander; seine grünen Blätter flatterten singend durch den blauen Himmel davon; und wo der Baum gewesen war, stand mit Worten in den Sand geschrieben: Wer mich erlöst hat vom harten Baum-sein, der suche meine Seele nicht im Kern des Apfels, auch nicht im Willen zur Gestalt, sondern allein in der Not des Baum-seins, im Leid und Zwang zur Mißgestalt. Der Künstler soll nicht das Lob unsres häßlichen Seins singen, sondern unsern Dryadenwillen zum Anders-sein. Daß wir Euch Saft und Holz und Form scheinen, ist unser Verhängnis. Wer uns kannte! Das ist das Lied vom Leid des Baumes!"⁹⁰⁸ Und zwei Aphorismen später fuhr er fort: "Ich sah einen Stuhl an: wie haßte er sein Stehen. Sein Zweck birgt nicht seine Schönheit, sondern seinen Fluch und sein Verhängnis. Alles ist Zwang und Unfreiheit. Es ist nicht wahr, daß der Stuhl steht; er wird gehalten; sonst flöge er davon und verbände sich dem Geist"⁹⁰⁹. Es scheint sogar, als habe Marc einige Aphorismen zuvor bereits Bilder gezeichnet, die über die Stufe der sich wandelnden Weltanschauung hinaus schon einen tieferen Einblick in das geistig-metaphysische Sein geben. Im 74. Aphorismus notierte er zum Beispiel: "Meine ausschwärmende Sehnsucht sah ein anderes Bild, das tiefe Bild: Die Formen schwangen sich in tausend Wänden zurück in die Tiefe. Die Farben schlugen an die Wände, tasteten sich an ihnen entlang und entschwandten in der allerletzten Tiefe. Jeder schrie vor Sehnsucht, der dies Bild sah. Unsre Seelen zogen den Farben nach in die letzte Tiefe"⁹¹⁰.

Die "100 Aphorismen / Das zweite Gesicht" stellen den Höhepunkt von Marcs geistig-metaphysischer Welt**durch**schauung dar. In ihnen sowie den drei vorausgegangenen Schriften hat er sich aber nicht aufgrund der "heillosen Überforderung durch das Grauen" in irgendwelche "Sinngebungen"⁹¹¹ verstiegen, wie es Langner formuliert, sondern Marcs Gedanken und Deutungen stehen

⁹⁰⁸95. Aphorismus, S. 212.

⁹⁰⁹97. Aphorismus, S. 212.

⁹¹⁰74. Aphorismus, S. 207; vgl. auch den 72. u. 73. Aphorismus, S. 206-207.

⁹¹¹Langner 1980, S. 62.

in vollkommener Kontinuität zu seiner Weltsicht der Vorkriegszeit. Sie wären zwar "ohne den Krieg (...) nicht 'denk'-bar, z. T. noch gar nicht vorhanden", wie er selbst seiner Frau am 7. Januar schrieb, aber ebensowenig auch ohne die Bekanntschaft mit Kandinsky. Allein dem Einfluß Wassily Kandinskys und seiner spirituellen Weltsicht ist es zuzuschreiben, daß Marc die materielle Weltanschauung zu negieren und in eine geistig-metaphysische Weltanschauung zu verwandeln begann. Im Krieg erhielt seine Durchschauung der Natur auf ein geistiges Dahinter lediglich durch den Einbezug der Wissenschaft noch eine größere Konkretheit und Differenzierung. Marc sprach nun nicht mehr nur 'summarisch' von einem letzten Seins- und Sinnzustand, sondern begann diesen entsprechend der menschlichen Praktikierbarkeit durch das erkenntnistheoretische Denken, das "den Spiegel des Lebens" definitiv zerbrochen hat, zu nivellieren. Das "eigentliche", "unteilbare Sein" war für ihn aber weiterhin erst mit dem Tod und dem Ein- und Aufgehen in der Transzendenz zu erreichen, auch wenn es bereits in einem bisher nie dagewesenen Grad an geistiger Absolutheit in das irdische Sein hereinleuchtete. "Das dunkle Wort Wahrheit erweckt in mir immer die physikalische Vorstellung des Schwerpunktes", schrieb Marc im 32. Aphorismus. "Die Wahrheit bewegt sich stets, wandelbar wie der Schwerpunkt; sie ist immer irgendwo, nur niemals auf der Oberfläche, niemals im Vordergrund. Wahrheit ist auch nie Erfüllung, Realität, künstlerische Gestalt, sondern das Primäre, der Gedanke, religionsgeschichtlich ausgedrückt: das 'Wissen um das Heil', das stets der Gestalt, d. i. der Kunst und der 'Kultur' vorausgeht"⁹¹². Die Kontinuität läßt sich aber nicht nur ganz allgemein an Marcs Negation von Materie und ihrer Durchschauung nachweisen, sondern auch an konkreten Formulierungen der Vorkriegs- und Kriegsschriften. In der nur fragmentarisch erhaltenen Aufzeichnung aus dem Jahr 1912 oder 1913, die Lankheit mit "Aufzeichnungen auf Bogen in Folio ohne Titel: Thesen über die 'abstrakte Kunst' und über 'Grenzen der Kunst'" überschrieben hat, hatte Marc von den neuen Malern behauptet, daß sie "schon auf der 'anderen Seite'"⁹¹³ lebten, auf der Seite des wahren, metaphysischen Seins, wie später auch der "hohe Typus", der "wie der reiche Jüngling alles verlassen, alle alten Erb- und Reichtümer" verschenkt hat, um "auf der andern Seite"⁹¹⁴ zu stehen.

⁹¹²32. Aphorismus, S. 195.

⁹¹³Aufzeichnungen auf Bogen in Folio ohne Titel: Thesen über die 'abstrakte Kunst' und über 'Grenzen der Kunst', 1912 oder 1913, in: Marc, Schriften 1978, S. 112.

⁹¹⁴Der hohe Typus, S. 172 u. 173.

Denkt man noch einmal zurück an Marcs Forderung im gleichen Textfragment nach der Selbstaufgabe des Subjekts und seiner projizierenden Außenchau, um in der vollkommenen Negierung des Materiellen einen ersten Einblick in das "unteilbare Sein" zu erhalten, stellt sich dann nicht die Frage, warum die Marc-Forschung erst in den Kriegsschriften von einer "Verstiegenheit der Sinngebungen" zu sprechen gewagt hat und nicht bereits in den Schriften zuvor? Marcs geistig-metaphysisches Weltbild hatte durch die Negierung des Materiellen von Anfang an einen äußerst radikalen Grad an Idealität. Solange er aber Künstler war und die Schriften quasi nur ein 'Beiwerk' darstellten, hat sich die Literatur um eventuelle Sinnübersteigerungen keine Gedanken gemacht. Den Kriegsschriften wurde von jeher keine allzu große Beachtung geschenkt. Sind sie doch zu einer Zeit geschrieben, in der Marcs malerisches Oeuvre durch den Tod im Feld ohnehin bereits abgeschlossen war. Hätte aber die Kunstgeschichtsschreibung seinen letzten vier Schriften größere Aufmerksamkeit geschenkt und Äußerungen wie "Wir blicken durch die Materie und der Tag wird nicht ferne sein, an dem wir durch ihre Schwingungsmasse hindurchgreifen werden wie durch Luft. Stoff ist etwas, das der Mensch höchstens noch duldet, aber nicht anerkennt"⁹¹⁵, in einen biographischen Zusammenhang, in ein denkerisches Davor, einzuordnen versucht, wäre vielleicht schon der Schrift "Zur Kritik der Vergangenheit", in der Marc die neue "Welt*durchschauung*" so klar wie in keiner anderen Schrift der Vorkriegsjahre dargelegt hat, eine wesentlich größere Bedeutung als bisher zuerkannt und sein malerisches Spätwerk möglicherweise bereits im Sinne der abstrakten Weltdurchschauung interpretiert worden.

Unbestreitbar stellen Marcs Vorstellungen und Zielsetzungen in den Kriegsschriften ein Gegenbild zu der grausamen Wirklichkeit dar. Im 57. Aphorismus hat er es selbst gesagt: "In Parenthese: Diese Gedanken sind nicht im vielbeschriebenen Atelier der Modernen geboren, sondern im Sattel und unter dem Dröhnen der Geschütze. Gerade und nur diese dröhnende Wirklichkeit riß die erregten Gedanken aus der gewohnten Bahn der traulichen Sinneserlebnisse in ein fernes Dahinter, in eine höhere, geistigere Möglichkeit als diese unmögliche Gegenwart"⁹¹⁶. Da ihm die Gedanken und Vorstellungen aber nicht erst im Krieg gekommen waren, sondern ihre Wurzel in seiner

⁹¹⁵47. Aphorismus, S. 199.

⁹¹⁶57. Aphorismus, S. 201.

geistig-metaphysischen Weltsicht haben, bedeuteten sie für ihn "Wahrheit". Seine Aussage, "im tiefsten Grunde [bin ich] überzeugt, daß meine Gedanken über Europa wahr sind, wenigstens *möglich* sind, - letzteres wäre mehr als wahr, weil es auch die ganze Zukunftsaufgabe in sich schlösse", die Angst, daß man seine "Gedanken für schön u. gut aber utopistisch" halten könne, oder auch sein Bedenken bezüglich der Aphorismen, daß sie die Menschen nicht "als geistiges Thatsachenmaterial" begreifen werden, sondern nur "als 'Literatur'", dokumentieren auf eindringliche Weise Marcs Überzeugung von der möglichen Verwirklichung eines 'geistigen Europas'. Daß ihm seine Vorstellungen von der "neuen Welt" die "alte" in hohem Maße erträglich machte, belegen die Feldbriefe an Maria und seine beiden Freunde Kandinsky und Klee. Inmitten der furchtbaren Szenerie von Morden und Zerstörung äußerte er eine Woche vor der Fertigstellung der zweiten Kriegsschrift seiner Frau gegenüber: "Ich sehne mich noch nicht nach Verkleinerung der Zeit, der Höhepunkt ist noch nicht da; nur jetzt nichts Halbes. Wir müssen die Härten der Zeit tapfer tragen, der Geist der Stunde ist es wert"⁹¹⁷. Und in einem Brief vom 21. Januar an sie lesen wir: "was kann heute, jeder an seinem Platz mehr thun als versuchen, an der Größe des Ergebnisses seine Leiden zu messen und sie standhaft [zu] überwinden"⁹¹⁸. In einem ähnlichen Sinne schrieb er ihr nochmals am 11. Februar: "Ausdauer ist jetzt alles, wir kennen jetzt bald keine Tugenden mehr als diese. Laß sie uns üben, sonst können wir nicht Sieger bleiben, weder draußen noch im Geiste. (...) Es ist alles kindisch, was man an kleinen persönlichen Wünschen an dieses Riesenschicksal hängt. Die Gedanken quälen mich oft, daß am Ende der *ganze* Leib unter der Krankheit einst erschöpft zusammenbrechen wird. Das Geistige Reich wird bleiben, vielleicht (sogar gewiß!) um so stärker. Um diese Zukunft ist mir nie bang"⁹¹⁹. In den Briefen an die Freunde drückte sich seine Begeisterung über das europäische Zukunftsbild auf eine andere Weise aus. Er ließ in die Schreiben konkrete Gedankengänge aus den zeitgleichen Manuskripten einfließen, manchmal sogar in nahezu wörtlicher Form. An Kandinsky schrieb er unmittelbar nach der Wiederaufnahme der ersten Aufzeichnungen zu "Das

⁹¹⁷Franz Marc an Maria Marc, Hagéville, 16.11.1914, in: Feldbriefe 1993, S. 27-28. Einen Tag vor Heiligabend ermunterte er sie in ähnlichem Sinne: "Wir wollen geduldig sein und kein vorzeitiges, halbes Ende wünschen, wenn auch unsere 'Interessen' ein schnelles Ende verlangen"; Mülhausen, 23.12.1914, in: Feldbriefe 1993, S. 39.

⁹¹⁸Unveröffentlichter Brief, ohne Ort, 21.1.1915.

⁹¹⁹Feldbriefe 1993, S. 47.

geheime Europa“ am 24. Oktober aus Hagéville: “In solcher Zeit wird jeder, er mag wollen oder nicht, in seine Nation zurückgerissen. Ich kämpfe in mir sehr dagegen an; das gute Europäertum liegt meinem Herzen näher als das Deutschtum (...). Ich selbst *lebe in diesem* Kriege. Ich sehe in ihm sogar den heilsamen wenn auch grausamen Durchgang zu unsern Zielen; er wird die Menschen nicht zurückwerfen, sondern Europa *reinigen*, ‘bereit’ machen.“ An späterer Stelle fuhr er fort: “Europa thut heute dasselbe an seinem Leibe, was Frankreich in der großen Revolution an sich that. Hoffentlich bleibt uns der Napoleon des Empire erspart! Davor hab ich freilich oft Angst, daß die Gelegenheit in Europa noch einmal verpaßt ist! Daß es nochmals zu früh war, das große Blutopfer. Daß das Vordergrundsspiel der Politik, die große dumme Spinne ihr Netz behält; es *muß zerrissen* werden“⁹²⁰. Einen ähnlichen Gedanken äußerte er zwei Tage später auch Klee gegenüber⁹²¹. Als ihm Kandinsky am 8. November auf seinen Brief antwortete: “Ich dachte, daß für den Bau der Zukunft der Platz auf eine andere Art gesäubert wird. Der Preis dieser Art Säuberung ist entsetzlich“⁹²², entgegnete er ihm am 16. November: “mein Herz ist dem Krieg nicht böse, sondern aus tiefem Herzen dankbar, es gab keinen anderen Durchgang zur Zeit des Geistes, der Stall des Augias, das alte Europa konnte nur so gereinigt werden, oder gibt es einen einzigen Menschen, der diesen Krieg ungeschehen wünscht?“ Auch die letzte Äußerung findet sich beinahe wörtlich in der zweiten Kriegsschrift.

Viele Intellektuelle hatten den Ausbruch des Ersten Weltkrieges begrüßt und sich von dem Geschehen eine kathartische Wirkung erhofft. Als Beispiel werden einige Worte von Thomas Mann zitiert, die dieser im September 1914 niedergeschrieben hat: “Wir hatten an den Krieg nicht geglaubt, unsere politische Einsicht hatte nicht ausgereicht, die Notwendigkeit der europäischen Katastrophe zu erkennen. Als sittliche Wesen aber - ja, als solche hatten wir die Heimsuchung kommen sehen, mehr noch: auf irgendeine Weise ersehnt; hatten im tiefsten Herzen gefühlt, daß es so mit der Welt, mit unserer Welt nicht mehr weitergehe ... Krieg! Es war Reinigung, Befreiung, was wir empfanden, und eine ungeheuere Hoffnung ...“⁹²³. Um die entsetzliche Bluttat

⁹²⁰Lankheit 1983, Nr. 212.

⁹²¹Unveröffentlichte Postkarte, Hagéville, 26.10.1914; Nachlass-Sammlung F. Klee, Bern.

⁹²²Lankheit 1983, Nr. 213.

⁹²³Zitiert nach: Lankheit 1976, S. 139; aus: Thomas Mann, Friedrich und die große Koalition, Sammlung von Schriften zur Zeitgeschichte 5, Berlin 1915, S. 12-14.

“nicht nur zu hassen, zu beschimpfen u. zu verhöhnen oder zu beweinen, sondern ursächlich zu begreifen“, hatte Marc sie in seine Weltsicht zu integrieren begonnen. Durch die Wissenschaft und ihr erkenntnistheoretisches Denken und exaktes Wissen nahmen dabei unerwartet die Gedanken, von denen er sich vor dem Krieg noch keine konkreten Vorstellungen hatte machen können, Gestalt an. Er vermochte plötzlich, den gestaltlosen Gedanken am Leben zu illustrieren. Daß hierbei die kathartische Wirkung eine wichtige Rolle spielte, mag durchaus auch im allgemeinen Zeitklang begründet liegen, aber ebenso stark in Marcs individueller Gedankenwelt. Die intellektuelle Weiterverarbeitung der geistig-metaphysischen Weltsicht in der Aufarbeitung des Kriegserlebnisses hat zur Vollendung seiner Weltdurchschauung geführt. Mit seiner Malerei hatte er bisher nur den Weg dorthin sichtbar machen können, das letzte Stück der Wegesstrecke hatte er literarisch fassen müssen. Mit den “100 Aphorismen / Das zweite Gesicht“ gelang es ihm zwar nicht mit dem Pinsel, aber mit Worten ein Dokument seiner reifen “Welt*durchschauung*“ zu hinterlassen, welches er selbst als “eine Art ‘Werk’“ betrachtete und nicht als “Worte, sollen es wenigstens nicht sein“⁹²⁴. In den ersten Wochen nach ihrer Beendigung empfand Marc die Schrift als “eine Art Abrechnung, ein zum-Schlußkommen einer unendlich langen, mich seit Jahren quälenden Denkarbeit“, die ihm ein ungeheures “Befreiungsgefühl“⁹²⁵ vermittelte. Er hatte in ihr die Gedanken, die er “immer in Ried schreiben wollte und nicht konnte“⁹²⁶, auszudrücken vermocht. Sie stellt unübertroffen den Höhepunkt seiner geistig-metaphysischen Weltdurchschauung dar⁹²⁷.

⁹²⁴Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 7.4.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 63.

⁹²⁵Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 6.4.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 60.

⁹²⁶Franz Marc an Wassily Kandinsky, Hagéville, 24.10.1914, in: Lankheit 1983, Nr. 212.

⁹²⁷Unmittelbar nach Abschluß der “100 Aphorismen“ hat Franz Marc in ein kleinformatiges Leinenbändchen zu zeichnen begonnen, das als das “Skizzenbuch aus dem Felde“ bekannt geworden ist (Lankheit 1970, Nr. 667-703). Die 36 Zeichnungen sowie zwei Federzeichnungen mit Pferde- und Reiter-Motiven auf unbeschrifteten Postkarten, von denen eine auf “Sept. 1915.“ datiert ist (Lankheit 1970, Nr. 796 u. 797), stellen die einzigen Arbeiten dar, die der Künstler im Feld noch ausgeführt hat. Im Rahmen der hermeneutischen Untersuchung von Marcs Weltbild während des Krieges habe ich das Skizzenbuch ausgeklammert, da es seine Bedeutung vor allem durch die ‘Verklärung’ als Marcs letztes Werk erhalten hat. Im Gegensatz zu den Kriegsschriften, die Marc unbedingt publiziert wissen wollte, hat er den Skizzen im Feld keine allzu große Bedeutung zuerkannt, wie sein Brief vom 1.3.1915 an Maria Marc und seine Zeilen vom 30.5.1915 an eine ihm persönlich unbekannt Absenderin von Liebesgaben belegen; siehe: Lankheit 1976, S. 150.

3.2 Die geistig-metaphysische Weltsicht im letzten Lebensjahr

Anfang Mai 1914, fast zur gleichen Zeit wie das Ehepaar Marc, war auch der Komponist Heinrich Kaminski in ein kleines "Ausgedinge" nach Ried gezogen⁹²⁸. Durch das befreundete Ehepaar Delius hörte Maria Marc im Februar oder März des folgenden Jahres zum ersten Mal von dem Musiker, den sie schon Mitte März persönlich kennenlernte. Kaminski stammte aus einem altkatholischen Elternhaus. Sein Vater Paul Kaminski, ein Freund von Ignaz Döllinger, war Mitbegründer der altkatholischen Kirche gewesen⁹²⁹. Diese Herkunft blieb für das Leben und Werk Heinrich Kaminskis nicht ohne Bedeutung, auch wenn sein Denken besonders von dem neurussischen Kulturgeist, darunter vor allem von Leo N. Tolstois Altruismus, geprägt wurde. Das Prinzip der Nächstenliebe betrachtete er als das einzig mögliche Fundament für eine Weltkultur. Maria muß in ihrem ersten Brief, in dem sie ihrem Mann gegenüber auf die Bekanntschaft mit dem Komponisten zu sprechen kam, bereits ausführlich von dessen Weltanschauung erzählt haben. Denn in seinem Antwortschreiben vom 20. März äußerte Marc: "Der Bericht über Kam. freute mich sehr; vor allem freut mich, daß Du seine Bekanntschaft jetzt schon gemacht hast u. Anregung hast. Nach allem was Du schreibst, denkt er selber völlig russisch, wage und unendlich, wenig positiv, sehr undeutsch. Schüler Tolstois und Dostojewskis. Ich bemerke eigentlich erst aus Deinem Schreiben, daß Du von diesem typisch neurussischen Geiste kaum viel zu kennen scheinst. Es ist aber eben jenes Kapitel Geistesgeschichte, das nach meiner Meinung völlig zu *Europa* gehört; ich glaube darum auch nicht sehr an ein Europa *ohne*, resp. gegen Rußland oder mit Ausschluß Rußlands. Kandinsky ist in der Malerei für mich der große Beweis meiner Anschauung." Aber, fuhr er fort: "Der Tolstoi'sche Altruismus als Weltgrundsatz ist für mich als Grundsatz, Fundament gar nicht diskutabel; er ist alles eher als ein Fundament; er ist Gegenbewegung, das große Ausweichen, das *Passive* gegenüber dem größeren primären Aktiven, *Schöpferischen*. Das ganze Zarentum verhält sich zum Germanentum eben wie Kaminskis (d. h. Tol-

⁹²⁸Vgl. Hartog 1987, S. 26.

⁹²⁹Vgl. Schleifer 1947, S. 71.

stoi's u. Dostojewski's) Gedanken zu den meinen (d. h. Nietzsche, Stendhal, Beethoven.)⁹³⁰. Auf einen weiteren Brief Marias in diesen Tagen, in dem sie sich gegen Kandinskys Weltanschauung und für Kaminskis Weltsicht ausgesprochen hatte, entgegnete er ihr am 25. März: "In seiner Art kann man natürlich auch Tolstoi's Gedankenschöpfung als Fundament für eine slavische Ideenkultur ansehen; aber es ist ein Mißverständnis, diese Kultur als einzige Weltkultur verbreiten zu wollen. Sie ist vielleicht das Feminine zur germanischen Aktivität. So wirkt ja auch alles Orientalische neben der Gotik. Es sind wie Polarbewegungen der geistigen Welt"⁹³¹. An dieser scharf formulierten Gegenposition zu Kaminskis Gedankenwelt hielt Marc unumstößlich bis zu seinem Tod fest. Nachdem er im Feld noch einmal Tolstois Buch "Was ist Kunst"⁹³² gelesen hatte, sprach er Maria gegenüber sogar die Warnung aus: "Ich verstehe jetzt natürlich auch Kaminski's Wesen viel besser, da ich sein greifbares geistiges Vorbild kenne. Auch er wird sich zu hüten haben, daß er nicht in Diletantismus u. in irgend eine Art von Eitelkeit gerät"⁹³³.

Bis zur Bekanntschaft mit Kaminski hatte Maria Marc trotz ihrer "gedrückten u. geängsteten u. 'wütenden' Stimmung"⁹³⁴ gegen den Krieg versucht, den Gedanken und Deutungen ihres Mannes zu folgen. Bezüglich des Aufsatzes "Das geheime Europa" hatte sie ihm geschrieben, daß ihr die Gedanken gut eingehen und sie den europäischen Zaun bereits hinter sich fühle⁹³⁵. Und auch seinem dritten Artikel, den sie bei einem München-Besuch Karl Wolfskehl zeigen wollte und dann, als dieser krank zu Bett lag, dessen Frau und einer Freundin von ihr bei einer Tasse Tee vorgelesen hatte, stand sie zu diesem Zeitpunkt noch keineswegs ablehnend gegenüber⁹³⁶. Dieses im "Geiste"⁹³⁷

⁹³⁰Unveröffentlichter Brief, ohne Ort, 20.3.1915, 2. Brief.

⁹³¹Unveröffentlichter Brief, ohne Ort, 25.3.1915.

⁹³²Leo N. Tolstoj, Was ist Kunst? Übersetzt von Michael Feofanoff, Jena 1911. Das Buch mit Marcs handschriftlichen Eintragungen und Zusätzen wird im Nachlaß Marc in München aufbewahrt.

⁹³³Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 24.11.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 112.

⁹³⁴Unveröffentlichter Brief von Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 9.12.1914.

⁹³⁵Vgl. den unveröffentlichten Brief von Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 9.12.1914 sowie sein Schreiben an Maria Marc, Mülhausen, 22.12.1914, in: Feldbriefe 1993, S. 38.

⁹³⁶Vgl. den unveröffentlichten Brief von Maria Marc an Franz Marc, vermutlich vom 2.2.1915. Mir ist nur der mit "2/" überschriebene zweite Teil des Schreibens bekannt.

⁹³⁷Auf Marcs Aufmunterung vom 10.1.1915, "sei tapfer, denk immer lieb und mutig u. erhalte Dich *unserm* Leben u. Geiste" (unveröffentlichter Brief), hatte ihm Maria am

ihres Mannes durchhalten und leben zu wollen, änderte sich aber unter dem Eindruck der Persönlichkeit von Heinrich Kaminski abrupt und tiefgreifend. Maria geriet so sehr in den Bannkreis von dessen Lebensweise und Gedankenwelt, daß nicht nur ihre eigene Lebenseinstellung sehr christlich wurde, sondern sie sich auch plötzlich sehr entschieden gegen die bisherigen Ansichten ihres Mannes zu wenden begann. Bereits in einem Brief vom 1. April bezeichnete sie den Krieg als eine "Hypnose! die uns alle umnebelt" und Marc zu seinen "unwahren Vorstellungen"⁹³⁸ verleitet habe. Seiner Überzeugung von der kathartischen Funktion des Blutopfers hielt sie am 11. April entgegen, daß es "keine reinigende Wirkung durch etwas böses" geben könne. "Das ist, als wenn man den Teufel mit dem Besebub austreiben wollte. Da muß man am andern Ende anfangen"⁹³⁹. Ebenso sprach sie sich plötzlich gegen den Druck des dritten Artikels "Der hohe Typus" aus, "weil Unwahrheiten darinstehen - die Du natürlich als solche noch nicht erkannt hast"⁹⁴⁰. In jenem Artikel hatte Marc den Katholizismus nur noch als eine zeitlich begrenzte "reaktive Kraft" anerkannt, die "den ersten Rückschlag des Kriegstaumels, der kriegerischen Wildheit der Völker, aufzufangen" und in "latente Wärme"⁹⁴¹ abzuwandeln vermochte, während aber zur gleichen Zeit schon der geistig Geläuterte und Gestählte an der europäischen Typusvollendung arbeitete. "Wenn jeder einzelne Mensch auf sein tiefstes, innerstes Gewissen hören" und "sich selbst die Wahrheit seiner Gefühle eingestehen" würde, äußerte Maria am 1. und 11. April, "dann käme die Welt vorwärts"⁹⁴². Der Begriff des Gewissens, jenes Gefühls, von dem sie glaubte, daß es "allen Menschen (wenn sie nicht verdorben sind) losgelöst vom Persönlichen" eigen sei, und das ihnen den wahren "Geist" einer Sache offenbare, nahm in ihrem Denken von nun an eine zentrale Rolle ein. Es wurde für sie zum alleinigen "Maßstab", um den "Geist" einer "Sache sehen, empfinden, fühlen" zu können, um überhaupt zur "Klarheit u. Wahrheit"⁹⁴³ gelangen zu können. Marias Kontakt zu Kaminski führte aber nicht nur dazu, daß sie in den kommenden

14.1.1915 geantwortet: "Ich halte schon durch - auch in Deinem Geist - mein Lieb - bis Du kommst" (unveröffentlichter Brief).

⁹³⁸Unveröffentlichter Brief von Maria Marc an Franz Marc, Ried, 1.4.1915.

⁹³⁹Unveröffentlichter Brief von Maria Marc an Franz Marc, Ried, 11.4.1915.

⁹⁴⁰Unveröffentlichter Brief, Ried, 1.4.1915.

⁹⁴¹Der hohe Typus, S. 168 u. 169.

⁹⁴²Unveröffentlichte Briefe, Ried, 1.4.1915 u. Ried, 11.4.1915.

⁹⁴³Unveröffentlichter Brief, Ried, 1.4.1915.

Wochen immer schärfer Marcs Kriegsbild verurteilte⁹⁴⁴, sondern sie versuchte auch, ihrem Mann Kaminskis einfache und reinliche Lebens- und Schaffensweise als vorbildlich hinzustellen und ihn selbst zu einem solchen Leben und Schaffen zu bewegen. In dem schon zweimal angesprochenen Brief vom 1. April schrieb sie: "Heut will ich Dir noch etwas nettes erzählen. Es ist so schade, daß wir nicht miteinander solche Erlebnisse haben können. Es handelt wieder von dem guten Kaminski. Er war immer nur bei mir - ich nie bei ihm - er erzählte ein wenig von d. Häuschen, daß er eigne Möbel habe - einen Kachelofen setzen ließ - eine Badestube machte - u. s. w. Als er nun fortging, gab er mir seinen Schlüssel - weil er einen Klavierstimmer schicken sollte - noch vor Ostern auf meinen Wunsch, weil Klee's kommen. Sein Flügel sollte auch gestimmt werden. Da das Haus unbewohnt ist, sollte ich natürlich dabei sein, wenn der Stimmer stimmte. Das war nun heute. Es war ein merkwürdiges Gefühl für mich in das fremde Häuschen zu gehen - ich war vormittags nur oben, wo der Flügel steht. Auch da strömt alles Reinheit aus; alles ist so einfach u. nett eingerichtet - reinlich u. ordentlich (ein fabelhafter Gegensatz zu Helmuth u. Campen.) Und auch die Bücher alle merkwürdig! Als ich heimkam nach dem Stimmen - war Post da - und von K. eine Karte mit der Bitte, ihm Bergstiefel zu schicken. (...) Und nun ging ich mit Anna hin - u. in die andern Zimmer. Was für eine Wohltat! überall diese Reinheit und Einfachheit. Hättest Du doch auch das empfunden, was ich empfand; ich kann es Dir gar nicht beschreiben. Da muß gute Kunst stecken - unbedingt! (...) Wie sehnlich wünsche ich, daß Du das mit mir fühlen könntest - nicht um Kaminski's willen - denn der ist, was er ist - sondern um deinetwillen - um unserwillen. Da kann man ausruhen, ohne müßig zu sein - im Gegenteil - da spürt man wirklich tätige Kraft - mit Zweck und Ziel, ohne diese entsetzlich verwirrende Unruhe - ohne die Unklarheit aller Begriffe"⁹⁴⁵. Letztere Äußerung richtete sich vor allem gegen die 'Ideen' von Kandinsky und Marc und ihrem Blauen Reiter. Maria hatte sich schon in Briefen zuvor sowohl konkret gegen "Kandinsky's 'Theorie'"⁹⁴⁶ einer "Harmonielehre in der Malerei"⁹⁴⁷ als auch allgemein gegen das Theoretisieren der beiden

⁹⁴⁴Vgl. die beiden Schreiben von Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 6.4.1915 u. ohne Ort, 8.4.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 60-61 u. S. 62 sowie den unveröffentlichten Brief von Maria Marc an Franz Marc, Ried, 26.4.1915, fortgesetzt am 27.4.1915.

⁹⁴⁵Unveröffentlichter Brief, Ried, 1.4.1915.

⁹⁴⁶Unveröffentlichter Brief von Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 25.3.1915.

⁹⁴⁷Über das Geistige 1973, S. 18.

Redakteure und ihres Künstlerkreises um die bildnerischen Ausdrucksmittel gewandt und ebenso gegen die Programmschrift, die "buchtechnisch und als 'Klang' *äußerlich* ganz verfehlt u. innerlich verworren" sei, "weil voll Rücksichten u. Verbeugungen vor Dingen, die im Grunde nicht das Geringste"⁹⁴⁸ mit Marcs persönlicher Aufgabe und Malerei zu tun hätten. Die Korrespondenz zwischen Franz und Maria Marc Ende März und im April dokumentiert in anschaulicher Weise, mit welcher Ausdauer und Intensität Maria versucht hat, ihrem Mann besonders das Moment des "Lebensgefühls" als die Quelle, aus der allein die Form bzw. die Kunst entstehe, näherzubringen, jenes Moment, das Kaminskis Lebens- und Denkweise ganz und gar bestimmte. Einige ihrer Kritikpunkte nahm Marc in den folgenden Wochen und Monaten tatsächlich an, wodurch seine Weltsicht noch einmal eine Modifikation erfuhr.

Der Verzicht auf eine zukünftige Mitarbeit an einer Publikation, wie zum Beispiel an dem geplanten internationalen Jahrbuch für Kulturphilosophie und -politik des serbischen Kulturphilosophen Dimitrije Mitrinović, gehörte zu einem der ersten Punkte, die er guthieß⁹⁴⁹. Ohne jede Konzession an irgendeinen Künstler, irgendein Weltbild oder eine Ansicht wollte er von nun an "möglichst allein Dinge 'bilden'"⁹⁵⁰, die ausschließlich von seinem Weltverständnis künden sollten. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte Marc bei der Verwirklichung seiner "fernen Ziele" zwar nicht auf die Masse gesetzt, auch wenn er in den Kriegsschriften das Wort im Namen des 'geistig-elitären' Soldaten ergriffen und es an die deutsche Nation gerichtet hatte, aber doch auf "einen kleinen Kreis von Freunden, (...) womöglich darunter Gelehrte, Physiker"⁹⁵¹. "Ich träume oft von einem neuen Kreis von Menschen", hatte er zum Beispiel in einem Brief vom 19. Dezember 1914 an seine Frau geschrieben, "den ich nach dem Kriege zusammenbekommen möchte. Gundolf, Kandinsky, Klee, Mombert, Marc, Wolfskehl, Kokoschka, ev. Worringer, Schönberg. Ob es gelingt, weiß ich nicht. (...) Der Krieg wird der Eckstein sein, an dem viele zerbrechen werden, mein Prüfstein für meine Freunde, wie ich sie haben möchte. Ich werde nicht ruhen u. Ruhe haben, bis mir wenigstens Eine Ernte ganz gelingt; oder wie Mombert sagt 'Einen Flügelschlag will ich thun, Einen einzigen'"⁹⁵².

⁹⁴⁸Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 27.3.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 51.

⁹⁴⁹Näheres zu dem Jahrbuch findet sich in: Lankheit 1983, Nr. 204 (Kommentar).

⁹⁵⁰Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 27.3.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 51.

⁹⁵¹Unveröffentlichter Brief von Franz Marc an Maria Marc, Ensisheim, 5.3.1915.

⁹⁵²Unveröffentlichter Brief von Franz Marc an Maria Marc, Mülhausen, 19.12.1914.

Unter Marias eindringlichem Zureden gab er aber auch schon sehr bald diesen Traum von einer persönlichen Mission auf. Maria hatte, durch Kaminski angeregt, das Buch "Was ist Kunst" von Leo N. Tolstoi gelesen und war bei der Lektüre zunehmend zu dem Ergebnis gekommen, daß "reine Kunst" nicht nur von der "Grimasse der Eitelkeit oder der Pedanterie, der rationalistischen Überlegung, der Frivolität u. (...) des Allzupersönlichen"⁹⁵³ frei sein müsse, sondern vor allem auch allgemeinverständlich zu sein habe⁹⁵⁴. Spätestens durch diese letzte Forderung nach Allgemeinverständlichkeit fand Marc zu seiner Definition von Kunst. "Gerade *reine* Kunst denkt sowenig an die 'andern', hat sowenig den '*Zweck, die Menschen zu einigen*', wie Tolstoi sagt, verfolgt überhaupt keine Zwecke sondern ist einfach sinnbildlicher Schöpfungsakt, stolz und ganz 'für sich'!"⁹⁵⁵ Mit dieser Umschreibung hatte er sich auch gegen das eigene bisherige Kunstwollen und -schaffen gewandt. Denn sowohl in den romantischen Tierbildern als auch in den immer abstrakter werdenden Kompositionen hatte doch ein Zweckgedanken, eine Absicht gesteckt: den Menschen entweder über die Anthropomorphisierung des 'reinen' Tieres in der Natur oder durch erste Einblicke in das "unteilbare Sein" einer wahren "Lebensform" näherzubringen. Mit der definitiven Negierung jedes "Neben- und Hintergedankens" war im Grunde genommen jede Form von Mission aufgehoben. Wodurch ihm die neue Konzentration auf das eigene Schaffen ohne jede programmatische Absicht erleichtert wurde, war die Anerkennung von Marias Forderung nach einem Schöpfertum, dem nur das "Lebensgefühl" als Inspirationsquelle diene. In diesem Moment, den Grund des mystischen Sehens und Schaffens in sich zu suchen und zu finden, vollzog sich Marcs endgültige Abkehr vom äußerlichen "Betrieb"⁹⁵⁶ der Welt. Am 26. April äußerte er Bernhard Koehler sen. gegenüber: "... in mir hat sich so vieles gewandelt; ich suche so unausgesetzt, auf meinen eigenen Grund zu kommen (und hinter meine Hintergründe und Folien, mit denen ich bis jetzt gearbeitet habe!), daß vor meiner Kritik an mir selber und meinen Werken nicht allzuviel übrig bleibt; dies kurze Leben und die Kunst ist eine zu heilige Sache, als daß man sich mit geistigem 'Manövrieren' zufrieden geben dürfte. Man muß nur auf sein Gewissen hören, - das sagt dem, der ganz ehrlich

⁹⁵³Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 8.4.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 61.

⁹⁵⁴Vgl. hierzu den Brief von Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 18.4.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 68-72.

⁹⁵⁵Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 30.3.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 57.

⁹⁵⁶Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 30.3.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 57.

fragt, schon, wo die Gefühle, denen man in der Kunst Ausdruck gab, echt und rein waren und wo man sich mit Formen und Formalistik leichtsinnig begnügte“⁹⁵⁷.

Die Akzeptanz dieser Forderung bereitete ihm aber zunächst große Schwierigkeiten. Sein gesamtes künstlerisches Oeuvre war so sehr von einer intellektuell kontrollierten Formensuche, von einem ununterbrochenen Experimentieren, Korrigieren, Verwerfen, Wiederaufgreifen und Feilen an den bildnerischen Ausdrucksmitteln bestimmt gewesen, daß er sich eine Schaffensweise, rein aus dem Gefühl heraus, anfangs gar nicht vorstellen konnte. In einem Brief vom 29. März hielt er Marias Überzeugung entgegen: “Aber daß die ‘Form’ von selber kommt, wenn man nur wirklich etwas zu sagen hat, das scheint mir nicht wahr. Beständige Meditation über die Form, beständigen Willen zur Form, den man immer wieder korrigiert, verwirft, neu ansetzt, mit allen Hebeln der Welt und Erfahrung, - ohne das geht’s nicht. Bloß leben, das Leben fühlen bis zum Kern u. auf die Form warten wie die Blumen auf den Frühling, das war u. ist nie produktive Kunst; das *Werk* freilich muß den dornenvollen Weg ganz vergessen machen. Der Beschauer soll u. kann nur das reine Werk sehen, unsre Nöte gehen ihn nichts an, auch unsre ‘Mittel’ nicht“⁹⁵⁸. Marias Ruf nach einem Leben in vollkommenem Einklang “mit dem Gott u. Urgrund des Seins“, aus dem heraus von selbst die künstlerische Form entstehe, scheint ihm aber keine Ruhe gelassen zu haben. Nur einen Tag später meinte er, ihr gegenüber noch einmal seine Arbeitsweise rechtfertigen zu müssen: “Ich verstehe Dich u. was Du willst u. die *Wahrheit* dessen, was Du forderst, vollkommen und werde immer wieder auf diesen Kern u. Urgrund dringen, auch wenn ich auf Umwegen gehe. Die Umwege sind bei produktiven Naturen sicherlich oft die einzig mögliche Verbindung mit dem Ziel; einer der *nur* lebt, und in Reinheit wie ein Eremit im Leben steht, lebt vertrauter mit dem Gott u. Urgrund des Seins (...) als ein *produzirender* [(/d. h. ‘*sich quälender*’) Geist. Deswegen will ich doch zur Reinheit (...); ob es nun eine ‘Sünde wider den heiligen Geist’ ist, über die Form nachzudenken, - das ist so schwer mit ja oder nein zu beantworten. So ohne weiteres wird mich niemand überzeugen, daß z. B. Mantegna oder Bellini (...), Meister Bertram od. der Erbauer des Straßburger Doms od. Delacroix nicht stündlich in ihrem

⁹⁵⁷Franz Marc an Bernhard Koehler sen., ohne Ort, 26.4.1915, in: Marc 1963, o. S., rechts der Abb. 36.

⁹⁵⁸Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 29.3.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 54-55.

Leben um die *Form* gebangt und gerungen haben. Daß sie Künstler waren u. von Kunst wußten, war ihre Seligkeit u. ist auch die meine; aber die Form war ihr tägliches Studium und ihre Qual. Die schenkt der liebe Gott uns nicht⁹⁵⁹. Trotz des weiteren Beharrens auf dem "reinen *Formtrieb*"⁹⁶⁰ vermeint man doch schon in den Zeilen ein kleines Nachgeben zu verspüren. Nach dem Erhalt von Marias Brief vom 1. April mit der ausführlichen Schilderung ihres Besuches im Haus von Heinrich Kaminski begann Marc, Abstand von dem bisherigen "selbstquälerischen Schaffensprozeß" zu nehmen, der ihn "soviele Umwege gehen [ließ], die vielleicht nicht nötig waren" und seinem "Schaffen mehr Hemmungen bereiteten als Förderung u. Reinigung. Hier muß ich umlernen", schrieb er ihr am 6. April, "d. h. vom reinen Lernen zum reinen *Fühlen* kommen u. mich immer mehr auf das reine Gefühl verlassen. Ich glaube fest, daß es mir leicht wird, wenn ich wieder heimkomme". An etwas späterer Stelle fügte er noch ergänzend hinzu: "Das 'lebendige Gefühl', von dem Du immer sprichst, versteh ich jetzt so gut; ich werde ganz in ihm leben u. an nichts sonst denken. Die Arbeitszeit, die mir bleibt, ist zu kurz, um sie an die 'Welt' zu verschwenden"⁹⁶¹. Zu dieser Zeit assoziierte er aber noch mit dem "Lebensgefühl" ein gefühlsmäßiges Leben in der geistig-metaphysischen Weltdurchschauung, wie er sie in den Aphorismen dargelegt hatte. Zwei Briefe vom 30. März und 6. April an seine Frau belegen dies⁹⁶².

Angesichts dessen, daß Marc die "100 Aphorismen" als den befreienden Abschluß einer ihn seit Jahren quälenden Denkarbeit empfunden hatte, überrascht es, in welcher kurzen Zeit er durch die Konzentration auf den Schaffensgrund in sich, die Weltdurchschauung aufgegeben hat. Bereits in einem Brief vom 12. April an Maria wird deutlich, wie an die Stelle der naturwissenschaftlich-metaphysischen Weltdurchschauung schon mehr oder weniger eine Ignoranz der Natur getreten war, um das innere Gefühl, sein "Lebensgefühl", rein entfalten und empfinden zu können. Seine Worte zu Beginn des Schreibens, "Ich streifte in den Aphorismen die Wahrheit an allen Seiten ohne jemals das 'Eigentliche', Wesentliche zu sagen; sie bedeutet eine völlige Abkehr im Sinne des Gleichnisses vom reichen Jüngling", stellen bereits das Fazit dessen dar, was er erst an späterer Stelle des Briefes ausführlich darlegte: "Hauptsache ist *mein Gefühl*, mein Gewissen, wie Du sagst. Mein

⁹⁵⁹ Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 30.3.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 55-56.

⁹⁶⁰ Unveröffentlichter Brief von Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 20.4.1915.

⁹⁶¹ Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 6.4.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 59-60.

⁹⁶² Feldbriefe 1993, S. 55-58 u. S. 59-61.

Gewissen sagt mir, daß ich vor der Natur (im weitesten Sinn) vollkommen richtig u. zwingend fühle; u. wenn ich nur von meinem Lebensgefühl ausgehe, sie mich nicht mehr angeht u. berührt wie die Kulissen eines Theaters, mit der man eine Dichtung drapirt. Die *Dichtung* selbst stammt aus ganz andern Dichter- u. Urgründen; u. will ich sie ausdrücken, so wie ich sie fühle, darf ich nicht mit Kulissen arbeiten, sondern [muß] einen weltbildfernen reinen Ausdruck suchen. Ob es einen solchen gibt? Ob er je rein gefunden wird in der Malerei? (...) Kandinsky ist zweifellos jenem Ziel der Wahrheit nah auf der Spur, - darum liebe ich ihn so. Du magst ganz recht haben, daß er als Mensch nicht rein u. stark genug ist, sodaß seine Gefühle nicht allgemein gültig sind, sondern nur sentimentale, sinnlich nervöse, romantische Menschen angehen. Aber sein Streben ist wundervoll u. voll einsamer Größe. Du mußt aus dem Vorstehenden nicht schließen“, fuhr er fort, “daß ich jetzt nach meinem alten Fehler wieder beständig über die mögliche abstrakte Form *nachdenke*; ich suche im Gegenteil sehr *gefühlsmäßig* zu leben; mein äußerliches Interesse an der Welt ist sehr keusch und kühl, sehr *durchschauend*, sodaß das *Interesse* sich nicht in ihr verfängt, u. ich gegenwärtig eine Art negatives Leben führe, um dem reinen Gefühl Raum zum Atmen u. zur künstlerischen Entfaltung zu geben. Ich vertraue viel auf meinen Instinkt, auf das triebhafte Produzieren; das kann ich erst wieder in Ried; aber dann wird es auch kommen; ich habe oft das Gefühl, daß ich irgendetwas Geheimnisvolles, Glückliches in der Tasche [habe], das ich nicht ansehen darf; ich halte die Hand drauf u. befühle es zuweilen von außen“⁹⁶³.

Diese Art von “negativem Leben“, die nicht mehr die äußere Welt durchschauung, sondern die ausschließliche Gerichtetheit auf das Innerste meinte, führte in den kommenden Wochen zu einer eklatanten Spaltung seiner Persönlichkeit, die bis zu seinem Tod bestehen blieb. Um den 20. Mai schied die 1. Ersatz-Abteilung Schilling aus der Armee-Abteilung Gaede aus, um in den Bayerischen Ersatz-Divisionsverband nach Lothringen zurückzukehren. Dieser war in der Nähe von Hagéville stationiert. Marcs Schilderung ihres Abschiedes aus Ensisheim in einem Brief vom 22. Mai an Maria gibt erstmals die “Doppelteilung“ seiner Person in aller Deutlichkeit zu erkennen. “Es wird alles für mich immer traumhafter; wir hatten zum Abzug aus E. die Wagen hochgeschmückt mit Blumen und trabten nun so durch die gaffenden Dörfer wie ein Zug aus Dante’s Inferno; ich fühle dabei immer, daß eigentlich nur

⁹⁶³Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 12.4.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 65-66.

mein Körper reitet und ich ja ein ganz anderes Leben lebe, ich weiß nur nicht genau *wo*; ich bin jetzt so oft in solch einer Art Dämmerzustand, ähnlich wie im Traum, wenn man merkt, daß man nur träumt und doch trotzdem weiterträumt. Dieses Gefühl ist aber gänzlich unsentimental u. unromantisch u. noch weniger selbstquälerisch; vielmehr wie eine Thatsache, daß man zeitweise das Leben in mehreren Falten nebeneinander durchleben kann u. die Einheit von Lebensfunktionen nur sehr locker u. fragwürdig ist.“ Und er schloß den Brief mit den für sein gesamtes geistig-metaphysisches Weltbild entscheidenden Worten: “*Der Geist kann unbedingt auch ohne Körper leben*“⁹⁶⁴. In einem Brief, den er drei Tage später an seine Frau richtete, ging er noch detaillierter auf “die große Spaltung“ seines Wesens ein, “die von dem ungewöhnlichen Leben und den ungewöhnlichen Ereignissen bestimmt wird. Ich lebe eigentlich drei Leben nebeneinander“, heißt es in jenem Schreiben vom 25. Mai; “das eine Leben des Soldaten, das für mich vollkommene Traumhandlung ist u. bei dem ich beständig den sonderbarsten Ideenassoziationen u. Erinnerungen unterworfen bin, z. B. als ob ich bei den Legionen Cäsars stünde, - das ist kein Witz; ich bin auch durchaus nicht krank, - ich ‘sehe’ uns plötzlich so, ganz genau, bis in alle Einzelheiten. So kommen mir auch die Bewohner der Gegend durchaus als Verstorbene vor, als Schatten (nach dem griechischen Hadesbild). Das sind gar keine *Erlebnisse* mehr für mich; ich *sehe* mich ganz objektiv wie einen Fremden herumreiten, sprechen u. s. w. Das zweite Leben“, fuhr er fort, “ist schon eher ‘Erlebnis’, die Gedanken an Europa, Tolstoi, August, Ried, Bücher, die ich lese, Zeitungen u. die Gedanken an die schon jetzt ganz sagemusponnene Front der Riesenheere, die Fliegerkämpfe, (deren wir jetzt täglich Zeugen sind), meine Briefe, - in all dem steckt schon eine Wirklichkeit, in die ich wenigstens zuweilen meine Nase stecke und in der ich mich zuweilen wach, auf beiden Füßen und *anwesend* fühle, obwohl ich nie das Bewußtsein dabei verliere, daß dies alles für mich nicht *Wesentlich* ist, nur Wege, Spaziergänge ohne Ziel, die man zur Erholung u. ‘um sich zu fühlen’ u. um nicht untätig zu sein geht, um dann wieder zu sich nach Hause zurückzukehren, in sein eigenes gänzlich unsichtbares ‘*Heim*’. Und das ist das *dritte* Leben: das unbewußte Wachsen und Gehen nach einem Ziel; das Keimen der Kunst und des Schöpferischen, der Keim, den man nicht vorwitzig berühren darf. *Alles* andere wird für mich unwesentlich u. gleichgültig, wenn ich über dieses eigentliche innere Leben brüte; wie

⁹⁶⁴Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 22.5.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 76.

der Vogel über seinem Ei, so sitze u. brüte ich über diesem Leben, - u. was ich sonst thue u. denke, gehört gar nicht wesentlich zu mir.“ Und wie schon bei dem vorausgegangenen Schreiben kam er auch hier zum Abschluß auf das Verhältnis von Körper und Geist zu sprechen. “Der wahre Geist braucht gar keinen Körper zu seinem Leben, - vielleicht ist ein Körper seine äußerliche Bedingung (Incarnation), aber er ist nur wenig abhängig von ihm, kann sich von ihm zeitweise und besonders in seinen wichtigen, wesentlichen Stunden ganz von ihm trennen. (...) Diese Trennung ist keine *Bedingung*; in einem harmonischen Erdendasein wird sie überhaupt kaum fühlbar, - wenn ich nach Ried u. zu Dir zurückkehre u. arbeiten darf, werden sich hoffentlich meine 3 Personen wieder hübsch eng zusammenschließen. Aber gegenwärtig laufen sie einzeln!“⁹⁶⁵

Die Wurzel für diese Zwei- bzw. Dreiteilung reicht in die Jahre 1906/07 zurück, in die Zeit, in der Marc die Welt in die zwei Sphären von Schein und Sein zu trennen begann. In den ersten Jahren hatte er den ‘fratzenhaften’ Schein durch Einfühlung und Innenschau in das wahre, wesenhafte Sein zu verwandeln versucht. 1911 hatte er dann generell den optischen Schein zu ignorieren begonnen, um in ein geistig-metaphysisches Sein schauen zu können. Wie sehr er in den vergangenen Jahren die Maske der Dinge zu negieren gelernt hatte, um sich dem “wahren Sein“ zu nähern, haben uns seine beiden Briefe an Maria vom 12. September 1914 aus Grube und vom 24. Dezember 1914 aus Mülhausen in anschaulicher und zugleich eindringlicher Weise vor Augen geführt. Sein Blick war zu diesem Zeitpunkt, wie überhaupt während der naturwissenschaftlich-metaphysischen Weltsicht, ‘nach außen’ gerichtet. Er hatte den natürlichen Schein durch Durchschauung ignoriert. So stellt die Persönlichkeitsspaltung seit dem Frühjahr 1915 nur ein weiteres Glied in der Kette der Unterscheidungsformen von “Mantel und Kern, Schein und Wesen, Maske und Wahrheit“⁹⁶⁶ dar. Sie war aber in dieser offensichtlichen Form einzigartig und überhaupt erst durch die Wendung seines Blickes nach innen, zum Schaffensgrund in sich, möglich geworden.

Die Fähigkeit, über den Schein der “dröhnenden Wirklichkeit“⁹⁶⁷ weitgehend hinwegsehen zu können, ermöglichte es ihm, die letzten Lebensmonate als “‘vorzüglicher’ Soldat“⁹⁶⁸ zu bestehen und hierbei den eigentlichen Blick

⁹⁶⁵Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 25.5.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 76-78.

⁹⁶⁶1. Aphorismus, S. 185.

⁹⁶⁷57. Aphorismus, S. 201.

⁹⁶⁸Franz Marc an Elisabeth Macke, ohne Ort, 5.10.1915, in: Macke/Marc 1964, S. 216.

auf das Wesentliche und auf sein zukünftiges Leben und Werk zu richten. "Das Leben hier berührt mich überhaupt nicht mehr", teilte er am 21. Juli Maria mit; "es ist als wäre es schon nicht mehr wirklich und gegenwärtig; ein rein formalistisches Dasein, dem man gehorcht. 'Der gute Soldat wider Willen' wäre kein schlechtes Thema für einen, der philosophisch genug wäre, die ganze Tragik und Merkwürdigkeit dieses gegenwärtigen Zustandes zu begreifen"⁹⁶⁹. Wie sehr er neben dem Soldatenleben im Sommer 1915 um den "letzten tiefsten Punkt"⁹⁷⁰, jenen "Ursprung" des "mythischen Sehens"⁹⁷¹, an dem das wahre Sein in das "Lebensgefühl" übergeht, gerungen hat, dokumentiert ein Brief vom 21. Juni an seine Frau: "Aber niemand darf sich im Glauben, dem 'Wesentlichen' näher zu sein, überheben; (...) Du denkst, ich sei da u. dort 'festgefahren'. Ich irre und finde das Gleichgewicht nicht, - das ist etwas ganz anderes. (...) Was kann ich machen, daß da, wo Du die Wahrheit das 'Gewissen' siehst, ich noch immer für meine Seele ein unlösbares Problem sehe? Denn das nennt man nicht 'festgefahren', - das ist etwas ganz anderes. Die Wunde dieses Problems fließt seit ich erwachsen bin; mein ganzes Malertum ist bisher nur ein Lösungs- od. besser: Rettungsversuch aus diesem für mich unlösbaren Problem gewesen. Ich bin Sozialist aus tiefster Seele, mit meinem ganzen Wesen, - aber nicht praktischer Sozialist"⁹⁷². Mit der Kunst, jenem Medium, in dem nur Wahrheit erfaßt und sichtbar gemacht werden konnte, hatte er erhofft, dem "unsichtbaren Ziel"⁹⁷³ näherzukommen. Sein romantisch-pantheistisches Frühwerk und sein geistig-metaphysisches Spätwerk haben hiervon in beeindruckender Weise Zeugnis abgelegt. An die Stelle der Weltdurchschauung, die in den ersten Kriegsmonaten noch eine Differenzierung erfahren hatte, war durch die Besinnung auf das "Lebensgefühl" sehr schnell die definitive Ignoranz von Natur und die ausschließliche innere Gerichtetheit auf das Geistig-Transzendente getreten, wie sein Brief vom 12. April erstmals offengelegt hatte. Nur einen Tag nach den gerade zitierten Zeilen scheint er sich dessen bewußt geworden zu sein. In einem Brief an seine Frau, der mir nur in einer maschinenschriftlichen Abschrift mit dem Datum "22.XI.15" bekannt ist, den Marc aber aufgrund des Inhaltes sehr wahrscheinlich am 22. Juni geschrieben hat, fand seine seit der

⁹⁶⁹Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 21.7.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 83.

⁹⁷⁰Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 30.7.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 85.

⁹⁷¹Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 28.3.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 54.

⁹⁷²Feldbriefe 1993, S. 78-79.

⁹⁷³Ebd., S. 79.

Briefdiskussion mit Maria nach und nach modifizierte Weltsicht den prägnantesten Ausdruck⁹⁷⁴. Ein Aufsatz über die Internationale, den ihm vermutlich seine Frau ins Feld geschickt hatte, scheint ihm in der gegensätzlichen Anschauungsweise geholfen zu haben, die wesentlichen Grundgedanken seines in den letzten Monaten weiterentwickelten Weltverständnisses klar zu umreißen: “ich hab jetzt den Artikel über die Internationale sehr aufmerksam gelesen“, begann er das Schreiben; “es wird Dir wahrscheinlich ganz unbegreiflich scheinen, dass mich meine Überzeugung auch hier nicht mitgehen lässt. (...) Aber die Ur-voraussetzung dieses ganzen Gedankenbildes über die Welt, - für die fehlt mir der Glaube. Nimm zunächst einmal den Sozialismus des 19. Jahrh. (...), den Sozialismus des Proletariats: Das Proletariat will genau so zur Welt d. h. zur Macht wie eine Welle, die die vor ihr liegende wegdrückt und überspült um hinter sich einen Abstieg zu lassen. Jede Organisation, auch die der aufbauenden Kräfte, ist Machtwille, Kraftzentrum, dem schwächere Kräfte logischerweise dienen müssen (...); der Lebenswille des Proletariats! Der erlöst die Welt nicht vom gemeinen! eine neue Kräfteverteilung, aber doch keine *prinzipielle* Änderung des Lebensprinzipes (...). Ich weiss schon, was Du hier antworten willst: Es handelt sich für Dich nicht um die Sozialdemokratie, sondern um den ‘Sinn des Lebens’ selbst. Der aber lautet ‘Widerstehet dem Bösen’ nicht.’ Organisiert Euch *nicht*, organisiert auch nicht die Menschenliebe, sondern lebt *schweigend* das Leben des eigenen Lebens, um die Seele zu erhalten; auch für die Kunst gilt das. Sobald Zweckgedanken, (Tolstoi’s ‘gute Kunst’) also Tendenz in ein Werk kommt, wird es unfrei, verliert die Würde und Reinheit. (...) Es gibt nur eine Lösung: innerlich Eremit sein. Äusserlich ist es vielleicht nicht so sehr Grundbedingung; es ist nur ‘*schwer*’ dass ein Reicher in den Himmel komme! Menschenliebe im innerlichsten Sinn, ja: das fühl ich auch. *Aber nicht als Resultat an die irdische Weltordnung*. Es kann schon sein, dass der Kapitalismus einmal vom Kommunismus abgelöst wird; (...) aber *wesentlich* wird damit am Weltzustand und Sinn des Lebens nichts geändert. (...) *Mit dem ‘Reich Gottes’*

⁹⁷⁴Die maschinenschriftliche Abschrift des Briefes befindet sich im Nachlaß Marc im Archiv für Bildende Kunst des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. Daß bei der Transkription des Datums durchaus ein Fehler unterlaufen sein kann, dokumentiert eine weitere dortige maschinenschriftliche Abschrift von einem Marc-Brief, der gesichert das Datum “23.IX.15“ (Feldbriefe 1993, S. 91) trägt, in der Abschrift aber das Datum “23.IV.15“. Wie in diesem Fall statt “X“ ein “V“ gelesen wurde, scheint mir bei dem Brief vom “22.XI.15“ der umgekehrte Fall eingetreten zu sein.

hat dieser Weltgang nichts zu thun. 'Mein Reich ist nicht von dieser Welt': das meist- und gernvergessenste Wort Christi. Man muss das Reich Gottes nicht auf die Erde zwingen wollen. (...) Solange wir Fleisch sind, müssen wir uns im Fleischlichen, Irdischen, Unfreien gedulden. Wenn Du in Deiner Sprache sagst: Gott hat uns aber die Vernunft, die Erkenntnis gegeben, uns vom Animalischen zu befreien, so muss ich an meinen Vater denken, mit dem ich viel viel über diese Dinge geredet habe. (als ich noch glühender Marxist und Sozialist war). So völlig fremd ihm der Kapitalismus und der Militarismus war (nichts war ihm zuwiderer), so erhoffte er doch auch nichts Besseres vom Sozialismus (...). Für ihn war das Leben der Menschheit von der Erbsünde belastet; er liebte die Tiere und Blumen, weil sie 'nicht wissen was sie thun'. Den Menschen ist über diese hinaus die *Erkenntnis* gegeben, aber solange wir *essen* müssen und uns kleiden und wohnen, solange gibt es kein Mittel, uns durch Erkenntnis vom Tierischen in uns zu befreien (das bei uns durch die 'Erkenntnis' zur 'Sünde' wird.) Die Erkenntnis ist uns nicht für *dieses* Leben gegeben, sondern ist schon das Hereinleuchten eines anderen späteren Lebens; *sie ist die 1. Stufe des späteren Daseins*. Die Alten“, fuhr er fort, “wussten soviel. Wir haben soviel vergessen! Die Paradiesgeschichte bleibt doch die entscheidende Menschengeschichte: Verflucht sei Dein Acker, Dornen und Distel soll er Dir tragen und im Schweisse Deines Angesichtes sollst Du Dein Brot essen. Jesus hat die *Welt* nicht erlöst, nur den *Einzelnen*, in dem er in ihm den Glauben an eine edlere Wiedergeburt aufrichtete und die *'Seele rettete'*. 'Mein Reich ist nicht von dieser Welt', mehr kann man gar nicht sagen. Ob Du endlich mal auch mich verstehen kannst, das was ich meine und wie ich alles fühle, einesteils die Realität z. B. dieses Krieges fühle ohne Deinen Hass gegen ihn; und andererseits meine immer ruhiger und sicherer werdende Sicherheit eines *anderen Daseins, dem unsere Erkenntnis und unsere Kunst dient*. Die Bestürzung, die heute so viele erfasst, einsehen zu müssen, dass der Mensch auf Erden seit seinen ersten historischen Zeiten bis heute sich animalisch nicht gewandelt hat und dass wir nach wie vor rotes Blut in den Adern haben wie die Tiere und nicht Geist, - diese grosse Bestürzung ist mir fremd. Darum verliere ich mich noch nicht an die Welt ich sondere meinen Geist ab vom Weltleben, ich lebe im *Glauben* statt im Weltverbessertum. Das hat mich der Krieg gelehrt.“ Und etwas später fügte er noch hinzu: “Die Wahl in meinem Leben war von jeher: entweder praktischer Sozialist bis zur letzten Konsequenz oder Künstlertum, d. h. das Leben fahren lassen mit allen seinen Aufgaben um des Geistes willen, der

sich nicht an's Leben verlieren kann, da er nicht von diesem Leben ist. (...) Ich glaube übrigens ganz wie Mattieu, dass (...) nach dem Kriege die Internationale lebensfähiger wird als vorher und nicht mehr in die Versuchung und äussere Nötigung von Kompromissen kommt. Jetzt hat eine *prinzipielle, revolutionäre* Stellungnahme *gegen* den Krieg und Kapitalismus Sinn. Aber ich werde mich zu meinen Bildern flüchten und den Menschen von etwas anderem erzählen.“

Das Schriftstück veranschaulicht wie kein anderes Dokument die letzte große Veränderung in Marcs Lebenseinstellung und Weltauffassung. Er hat die Zeilen mit einer solchen inneren Ruhe und Gelassenheit geschrieben, daß man hinhorchen muß, um die große Enttäuschung und Resignation über die sich immer gleich bleibende Menschheit herauszuhören. Marcs einst so starker Idealismus, mit der Kunst den Menschen den Weg in ein besseres Da-Sein zu weisen, der in der schriftstellerischen Darlegung und Deutung des Kriegereignisses zwischen Herbst 1914 und Frühjahr 1915 sogar in der Überzeugung gipfelte, ihnen mit Hilfe des erkenntnistheoretischen naturwissenschaftlichen Denkens den Weg in eine 'geistige' Zukunft zeigen zu können, war verfliegen. Sein früheres "Weltverbessertum", das er selbst als solches nie anerkennt, sondern stets als "schöpferische Kräfte wecken u. selbst *schaffen*."⁹⁷⁵ ausgelegt hatte, und von dem er durch Marias Zureden schon seit einigen Wochen Abstand genommen hatte, hatte er in dem Schreiben noch einmal in aller Deutlichkeit als sinnlos erklärt. Nur noch der eigenen Befreiung von der Welt, der eigenen Menschlichkeit und vor allem des eigenen Werkes willen wollte er in Zukunft leben.

Marc hatte in dem Brief aber nicht nur der eigenen ursprünglichen weltverändernden Lebenseinstellung mit aller Deziertheit widersprochen, sondern auch der Gedankenwelt von seiner Frau und Heinrich Kaminski. Die beiden glaubten nämlich ganz im Sinne Tolstois, daß mit dem Prinzip der Nächstenliebe das "Reich Gottes" bereits im Diesseits verwirklicht werden könne. In den Briefen Ende März und im April hatte er seine Frau in ihrer 'neuen' christlichen Lebenseinstellung nur ermuntert, um ihre heiter gelöste und optimistische Stimmung, die so plötzlich und endlich aus ihren Briefen sprach, zu halten⁹⁷⁶. Maria hatte in den ersten Wochen sein Zureden als ein

⁹⁷⁵Unveröffentlichter Brief von Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 20.3.1915, 2. Brief.

⁹⁷⁶Siehe den Brief von Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 27.3.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 51.

Mitgehen mit ihren Ideen mißverstanden. Nur ihrer Begeisterung für Tolstois einschichtigem "Vernunftstaat" mit dem "einmal *festgelegten Typus*"⁹⁷⁷ hatte Marc gelegentlich doch widersprechen müssen, vor allem wenn Maria Tolstois Definition von wahrer Kunst gefolgt war und dabei wie der russische Schriftsteller allgemeingültig mit allgemeinverständlich gleichgesetzt hatte. Spätestens beim Lesen dieses langen Briefes mußte sie aber erkannt haben, daß ihr Mann zwar einzelne Forderungen, wie ein Leben und Arbeiten aus dem "Lebensgefühl" heraus oder ein isoliertes Schaffen, angenommen hatte, daß er sie aber nicht im Sinne ihrer christlichen Weltsicht interpretiert, sondern in Kontinuität zu seinem Weltverständnis ausgelegt hatte. Mit "Lebensgefühl" verband er nicht wie sie, den "Geist" der Dinge zu "sehen - empfinden, fühlen" und "in diesem Geiste", wie "Christus so oft - so schön"⁹⁷⁸ sagt, zu leben, sondern den Versuch, zu dem "heimlichen Punkt" zu gelangen, der "nur vor und nach dem Leben" "ganz genau u. scharf" existiert und "während des Lebens (...) irgendwie, ein ganz klein wenig, mehr oder weniger von der Stelle gerückt [ist]"⁹⁷⁹. An jenem Punkt, den niemand genau ins Auge zu fassen vermag, gegen dessen Ungefähr aber alle unaufhörlich arbeiten müssen und an dem alle zu Grunde gehen, war für Marc die Erfahrung des Geistig-Transzendenten annähernd möglich. Dort nur war die Stimmung des Reiches zu erahnen und zu erfühlen, in welches der Mensch nach dem Tod ein- und aufgehen wird.

Unerwartet fand er ein knappes halbes Jahr später für seine 'neue' Weltsicht Bestätigung und Bestärkung, die die "neue Sicherheit der Seele"⁹⁸⁰ noch mehr festigte. Maria muß während des Frühsommers "Der Narr in Christo Emanuel Quint" von Gerhart Hauptmann gelesen und ihrem Mann während des ersten Heimaturlaubs im Juli begeistert von der Lektüre erzählt haben. In einem Brief vom 1. Oktober bat er sie, ihm das Buch ins Feld zu schicken⁹⁸¹. Eigenartigerweise kam sie dem Wunsch nicht nach. Als er im November zum zweiten Mal auf Heimaturlaub nach Ried kam, führte er es bei der Rückkehr an die Front im Reisegepäck mit. Unmittelbar nach der Ankunft in Haumont am 18. November, wo die Truppe seit dem 29. Juli Quartier bezogen hatte⁹⁸²,

⁹⁷⁷ Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 18.4.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 69 u. 70.

⁹⁷⁸ Unveröffentlichter Brief von Maria Marc an Franz Marc, Ried, 1.4.1915.

⁹⁷⁹ Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 30.7.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 85.

⁹⁸⁰ Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 1.12.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 115.

⁹⁸¹ Siehe: Feldbriefe 1993, S. 94.

⁹⁸² Siehe die beiden Schreiben von Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 29.7.1915 u.

begann er mit der Lektüre. Bereits zwei Tage später, am 20. November, teilte er Maria mit: "ich lese mit immer wachsendem Interesse und Verblüffung Eman. Quint, - Du hast recht: wir hatten einen andern Gerh. Hauptmann in unserer Vorstellung als er in der That ist. Ich hatte so sehr *Wortkunst* (...) und 'Literatur' erwartet, aber niemals diese beispiellose Sachlichkeit und diese Seelenkennerschaft, die so wesensfremd aller Theaterkennerschaft ist, die man ihm bisher zutraute, - ich wenigstens in voller Verkenntung dieses Geistes. Ich stecke natürlich noch in den Anfangskapiteln dieses Buches, u. doch glaube ich es schon ganz zu kennen, weil es so ganz unliterarisch d. h. *ohne Laune u. ohne Willkür*, sondern gänzlich episch, logisch notwendig und ohne Wanken geschrieben ist. Eine unglaubliche Lektüre für einen Offizier im Feld! Die Doppelteilung meines Wesens wird durch sie natürlich grotesk gesteigert, aber das schadet nichts; es thut wohl"⁹⁸³. Mit welcher Freude er das Buch, das sich "vollkommen" mit seiner "Auffassung des Christentums" deckte, "nämlich ihrer prinzipiellen *Gegensätzlichkeit gegen pazifistische Organisationen* (...), sozialistischen Kommunismus, der ein Erlahmen der Seele u. des christlichen Opfer- und Überwindergedankens bedeutet", kann man den Feldbriefen der kommenden Tage leichterhand ersehen. In der Figur des Emanuel Quint, der "nur seiner eigenen Erniedrigung vor der Welt u. damit seiner Befreiung" lebte und dessen Seele "nicht auf das Sichtbare", auf "die Welt" und ihr "'leibliches Wallen'", sondern einzig und allein "auf das Unsichtbare" gerichtet war, erkannte er sich selbst wieder. Das schmerzliche Aufschrecken von Quints "auf das Geistige, Unsichtbare gerichteter Seele"⁹⁸⁴ vor der Bitte der Menschen, ihnen körperlich zu helfen, vermochte er durch sein eigenes Ziel, in den zukünftigen Bildern nur noch von einer anderen Welt zu erzählen, ganz und gar mitzuempfinden. Im Leben von Emanuel Quint fand er "jene abstrakt reine Linie des Denkens", nach der er "immer gesucht" und die er "auch immer im Geist durch die Dinge hindurch gezogen" hatte. "(...); es gelang mir freilich fast nie, sie mit dem Leben zu verknoten", wie er am 27. November seiner Frau gestand, "wenigstens nie mit dem Menschenleben (-darum *kann ich keine Menschen malen*). Quint hat wohl seine reine Idee manchmal mit dem Leben verknotet; daß er dabei doch rein geblieben ist, darin liegt seine göttliche Größe"⁹⁸⁵. Seit 1907 hatte Marc diese "abstrakt

ohne Ort, 30.7.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 84 u. 85-86.

⁹⁸³Feldbriefe 1993, S. 110.

⁹⁸⁴Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 21.11.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 111.

⁹⁸⁵Feldbriefe 1993, S. 114.

reine Linie“ durch sein Leben und Werk zu ziehen versucht. Zu Beginn des Weges stand die pantheistische Einfühlung und Innenschau in die Natur und die bildnerische Evidentmachung ihres “inneren, geistigen“⁹⁸⁶ Seins. Später, in den Jahren der geistig-metaphysischen Weltsicht, hatte er die abstrakte Linie ins Geistig-Absolute hinübergezogen und mit abstrakten Form- und Farbelementen Einblicke in das “unteilbare Sein“ zu geben versucht. In den ersten Kriegsmonaten war er bei der Nivellierung des absoluten Seins der Täuschung erlegen, die Linie auf der Grundlage des naturwissenschaftlichen Denkens und Wissens “mit dem Menschenleben“ verknüpfen zu können. Erst in der Rückbesinnung auf den Urgrund in sich und damit auf das “alte verlassene Zentrum der reinen *Funktion*“⁹⁸⁷ konnte er, ähnlich Quint, die “abstrakt reine Linie des Denkens“ mit dem eigenen Leben verbinden und die Unvollkommenheit des Lebens in Zukunft durch die Kunst zu überwinden versuchen. Denn nicht im Leben, sondern nur im mysteriösen Bereich der Kunst konnte über die Seele des Künstlers das “Geistige, Unsichtbare“ vollkommene Gestalt annehmen. Unmittelbar nach Abschluß der Lektüre schrieb er am 2. Dezember an Maria, daß er nur seine “*Arbeit*“ und nicht das “Leben als solches“ als sein “*Gewissen* fühle (...); ich kann gar nicht anders meine Unvollkommenheiten u. die Unvollkommenheiten des Lebens überwinden, als indem ich den *Sinn* meines Daseins in’s Geistige hinüberspiele, in’s Geistige, vom sterblichen Leib *Unabhängige*, d. h. Abstrakte hinüberrette“⁹⁸⁸. “Für mich gibt es nur die eine Erlösung u. Erneuerung“, hatte er ihr einen Tag zuvor geschrieben, “wenigstens *jedes Ungefähr*, jede *Konzession nach gleichviel welcher Seite* aus meinem Werk zu bannen; den Begriff Quints von der Reinheit, Weltunberührtheit, hat auch keiner seiner Jünger, nicht einmal Dominik begriffen (sonst hätte er sich nicht getötet, denn damit erleichtert er sich die Verantwortlichkeit seiner Idee u. nimmt sich gewissermaßen den Lohn ohne eigene Arbeit im voraus weg; - es wäre dasselbe, als wenn ich an dem Tage, an dem ich voll den Begriff der Reinheit in mich aufgenommen hätte, den Entschluß faßte, nunmehr kein Bild mehr zu malen (= ‘nicht mehr zu leben’). Man darf nicht aus Furcht, doch wieder in Unvollkommenheiten zu fallen, die Hände in den Schoß legen; ich verstehe heute zum erstenmal, warum eigentlich auf den Selbstmord dieses Odiosum gelegt wurde:

⁹⁸⁶Die neue Malerei, in: Marc, Schriften 1978, S. 102.

⁹⁸⁷Franz Marc an Maria Marc, 22.2.1916, in: Feldbriefe 1993, S. 145.

⁹⁸⁸Feldbriefe 1993, S. 118.

es ist zweifellos der Gedanke, daß man der Verantwortung nicht selbständig - selbstüchtig vorgreifen darf⁹⁸⁹. Mit dem Aufgeben der Weltdurchschauung auf der naturwissenschaftlichen Erkenntnis- und Wissensbasis fiel auch in Marcs Weltsicht der Kunst wieder jene Bedeutung zu, die sie bis auf das kurze wissenschaftliche Intermezzo stets gehabt hatte: als die einzig mögliche und daher unersetzliche Verkünderin von Wahrheit. Nur in ihr konnte das Geistig-Transzendente gelegentlich vollendeten Ausdruck erhalten, und dann hieß es für den Betrachter, Hörer oder Leser: "wer es fassen kann, der fasse es"⁹⁹⁰.

Vergleicht man einmal Marcs geistig-metaphysische Weltdurchschauung mit seiner Weltsicht in den letzten Lebensmonaten, erkennt man, daß das Ziel, das Streben nach der Erkenntnis des "unteilbaren Seins" - oder "um mit der Sprache Quint's zu reden"⁹⁹¹, des "Reiches Gottes" und des "heiligen Geistes"⁹⁹² -, dasselbe geblieben war und daß sich auch an seiner Überzeugung, daß der Mensch erst nach dem physischen Zerfall in dieses Sein ein- und aufgehen werde, nichts geändert hatte. Nur seine Blickrichtung und damit zugleich das Mittel und der Weg zur Erfassung der letzten Wahrheit war eine andere geworden. War Marcs Sicht in der Zeit der Weltdurchschauung nach außen gerichtet, um durch die Natur hindurch in ein geistiges Sein zu schauen, das es in der letzten Phase auf der Grundlage der naturwissenschaftlichen Denkweise immer mehr dem "eigentlichen Sein" anzunähern galt, so war sein Blick seit Frühjahr 1915 nach innen, "in's alte verlassene Zentrum der reinen *Funktion*"⁹⁹³ gewendet, um in der Berührung des letztmöglichen, tiefsten Punktes das 'mystische' Sein gefühlsmäßig zu empfinden und über das "Lebensgefühl" zukünftig in der Malerei anschaulich zu machen. Mit der Besinnung auf das innere Gefühl war an die Stelle der rationalen Naturdurchschauung ein gefühlsmäßiges Empfinden des "unsichtbaren Zieles"⁹⁹⁴ getreten. Das "wahre Sein" war aber dasselbe geistig-metaphysische geblieben. So darf auch die modifizierte Weltsicht seines letzten Lebensjahres als eine geistig-metaphysische bezeichnet werden. Marc hat

⁹⁸⁹Feldbriefe 1993, S. 115.

⁹⁹⁰Franz Marc an Maria Marc, Leiningen, 16.12.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 124.

⁹⁹¹Ebd.

⁹⁹²Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 7. u. 8.12.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 123.

⁹⁹³Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 22.2.1916, in: Feldbriefe 1993, S. 145.

⁹⁹⁴Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 21.6.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 79.

durch die Kontroverse mit seiner Frau seine Weltsicht nicht etwa revidiert, sondern Marias Kritikpunkte als Anregung genommen, um in dem bisher erarbeiteten Weltverständnis weiterzukommen. Hier stellt sich die Frage, ob er an der Weltdurchschauung bis zu seinem Tod festgehalten hätte, wenn Maria nicht Heinrich Kaminski begegnet und in den Bannkreis von dessen Lebensweise und Gedankenwelt geraten wäre. Denn erst im Kontakt mit dem Komponisten fand sie die Kraft zum Widerspruch gegen seine Überzeugungen. Die Frage kann nur eine rethorische bleiben wie auch die folgende: Wie tief drang eigentlich Maria Marc in die Gedankenwelt ihres Mannes ein? Ihre Zustimmungen oder Entgegnungen auf seine Schriften fielen stets knapp und merkwürdig oberflächlich aus. Ihrer Forderung am 1. April, "Deinen Art. II möchte ich nicht gedruckt haben, weil Unwahrheiten darinstehen - die Du natürlich als solche noch nicht erkannt hast", ließ sie nur noch die Bemerkung folgen: "Darüber müssen wir aber sprechen." Auf das Warum scheint sie nicht mehr zurückgekommen zu sein. Ebenso erstaunt, daß sie nach der Lektüre der "100 Aphorismen" nur Marcs Definition von Kunst kritisierte, deren Umschreibung als "Wille zur Form" sie zudem im Sinne seiner "triebhaften Formensuche" mißverstanden hatte⁹⁹⁵. Im Kontext der Schrift wird an mehreren Stellen deutlich, daß Marc mit dem Terminus den Drang der Künstler nach einem adäquaten bildnerischen Ausdruck für die geistige "Lebensform" umschrieben hat⁹⁹⁶. Was aber wohl am meisten verwundert, ist Marias stillschweigende Akzeptanz seiner Auslegung des Christentums sowohl vor, besonders aber nach der Bekanntschaft mit Kaminski und ihrer verstärkt christlich orientierten Lebenseinstellung.

In einigen Kritikpunkten blieb Marc seiner Frau gegenüber unnachgiebig, zum Beispiel in der positiven Betrachtungsweise des Krieges und in der Wertschätzung von Wassily Kandinsky. Marcs Einstellung zu Kandinsky während der letzten eineinhalb Jahre seines Lebens wird im letzten Kapitel der Arbeit im Zusammenhang mit der Bedeutung der Philosophie von Friedrich Nietzsche für Marcs Weltbild untersucht.

Die Besprechung der Kriegsschriften hat gezeigt, daß Marc den Krieg als die blutige 'Anfangsthat' begriffen hat, die mit ihrer läuternden Wirkung das

⁹⁹⁵Vgl. die Briefe von Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 29.3.1915, ohne Ort, 30.3.1915 u. ohne Ort, 8.4.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 54-55, 55-58 u. 61-63.

⁹⁹⁶Siehe hierzu vor allem den 29. Aphorismus, S. 194.

reine Fundament für den kommenden Geisteskampf legte. Mit der Distanzierung von jeder Art von Mission und dem bitteren Eingeständnis, daß die Menschen sich animalisch nie ändern werden und nur der einzelne "durch gänzliche Isolierung des eignen Lebens und der eigenen Aufgabe"⁹⁹⁷ seine Befreiung von der Welt erfahren könne, hatte sich der Gedanke an den kommenden Geisteskampf erübrigt. Tatsächlich betrachtete Marc seit Frühjahr 1915 das Kriegsgeschehen nur noch unter dem erstgenannten Aspekt, dem Sühne- und Opfergedanken Europas. Diesen einzelnen Gedanken 'baute' er aber in den kommenden Monaten 'aus' und klärte damit auch einen Punkt, den er in den Kriegsschriften noch nicht zu fassen vermocht hatte.

Bis zum Frühsommer formulierte er den Grund des "*europäischen Bürgerkrieges*" noch allgemein als "Sühne" und "selbstgewolltes Opfer, dem sich Europa unterworfen hat, um 'in's Reine' zu kommen mit sich"⁹⁹⁸. Was mit ihm und vor allem mit Maria durch ihren plötzlichen Drang zum "besser werden" und 'gut werden'⁹⁹⁹ geschah, betrachtete er als "ein kleines Beispiel", daß er "nicht fabulire mit dem Leidensopfer u. der *Reinigung*"¹⁰⁰⁰. In der zweiten Junihälfte, unmittelbar nach jenem wichtigen Brief, in dem er jede gesellschaftliche Ordnungsform als Machtorganisation und negatives Lebensprinzip verurteilt und "die menschliche 'Erkenntnis' (...) als erstes Atemholen in einem anderen Dasein"¹⁰⁰¹ definiert hatte, begann er den Sühnegedanken im Sinne des menschlichen Konkurrenzprinzips zu erweitern. In einem Brief an seine Frau vom 23. Juni umriß er grob den Ansatz, indem er schrieb, daß der Krieg nichts anderes sei "als der bisherige Friedenszustand in anderer, eigentlich ehrlicherer Form; statt Konkurrenz gibt es jetzt Krieg. Ob die Menschen auf Schlachtfeldern sterben oder durch Stubenluft u. in Bergwerken, ist kein *wesentlicher* Unterschied"¹⁰⁰². Nur drei Tage später brachte er den Gedanken in einem Brief an Helmuth Macke wohl auf den anschaulichsten Ausdruck. "Wie kann man eine ehrliche Folge und Folgerung eines Prinzips verurteilen", schrieb er dem Freund, "in dem die Menschheit seit unvordenklichen

⁹⁹⁷Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 14.1.1916, in: Feldbriefe 1993, S. 134.

⁹⁹⁸Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 6.4.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 60.

⁹⁹⁹Unveröffentlichter Brief von Maria Marc an Franz Marc, Ried, 11.4.1915.

¹⁰⁰⁰Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 6.4.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 60.

¹⁰⁰¹Das Zitat ist nicht der maschinenschriftlichen Abschrift entnommen, sondern einem Brief an Helmuth Macke, den Marc am 26.6.1915, also vier Tage nach der von mir angegebenen Datierung, geschrieben hat; siehe: Das Kunstblatt 10 (1926), S. 98.

¹⁰⁰²Feldbriefe 1993, S. 80.

Zeiten aufgewachsen ist und das unsere Väter und wir selbst wie eine Selbstverständlichkeit hinnahmen. Kapitalismus, Konkurrenzprinzip im Menschenleben, daß wir Menschen mit raffinierteren Mitteln den Konkurrenzgedanken ausbauten als die stumme Natur ist doch nicht verwunderlich; da weiß die linke Hand nicht, was die rechte tut, - wir Menschen aber sind *Wissende*, daher nimmt der Konkurrenzkampf diese fürchterlichen Formen an. Dieser Krieg ist die notwendige Konsequenz dreier europäischer Jahrtausende (...), - vielleicht baut sich der kranke geschwächte Leib dennoch doch gesünder auf; irgend ein hygienischer Instinkt muß die Völker doch so eine Heilung ahnen lassen, sonst hielten sie diese fürchterliche Menschenjagd nicht ab¹⁰⁰³. In den Kriegsschriften hatte zwar Marc bereits den Krieg nicht als eine politische, sondern als eine "*menschliche Angelegenheit*"¹⁰⁰⁴ gedeutet, aber er hatte das auslösende Moment noch nicht derart klar fassen können und daher stellenweise sehr verworren nur von "uralten Herkünften und unbegriffenen Schicksalen"¹⁰⁰⁵ gesprochen. An dem Gedanken, "daß man den Fluch uraltester Gewissensverfehlung heute über sich ergehen lassen muß u. daß man in diesem Kriege persönlich u. als Volk 'sühnt'"¹⁰⁰⁶, hielt er bis zu seinem Tod fest. "Am Menschengedanken muß man mit der Arbeit einsetzen, nicht an der Politik", heißt es wiederholt in den Briefen an seine Frau. Immer wieder versuchte er Maria, die den europäischen Staatsmännern die Schuld an dem Inferno gab, zu überzeugen, daß sie nicht bei den "einzelnen Führern, Regierungen etc.", sondern "in der *Gesamtheit*, im Gesamtverhalten resp. dem Verhalten *jedes Einzelnen*", die Schuld suchen müsse. "Regierungen haben sich nicht über Völker gesetzt, sondern die Völker haben sich Regierungen geschaffen, die das Verhalten des Einzelnen autoritativ decken"¹⁰⁰⁷. Nur "ein Dilettant" könnte glauben, "dem rollenden Völkerschicksal (...) in die Räder greifen" zu können, äußerte er am 1. Oktober. "(...); der Reine sieht schweigend u. trauernd zu u. geht zur *Quelle* des Übels zurück, einsam und einzeln ganz weit zurück"¹⁰⁰⁸. Als ihm Maria im Januar 1916 den zweiten Band des Jahrbuches für die Geistige Bewegung ins Feld schickte und er darin Fried-

¹⁰⁰³ Franz Marc an Helmuth Macke, ohne Ort, 26.6.1915, in: Das Kunstblatt 10 (1926), S. 98.

¹⁰⁰⁴ Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 18.9.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 90.

¹⁰⁰⁵ Das geheime Europa, S. 163.

¹⁰⁰⁶ Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 21.7.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 83.

¹⁰⁰⁷ Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 29.8.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 86.

¹⁰⁰⁸ Feldbriefe 1993, S. 96.

rich Gundolfs Aufsatz "Wesen und Beziehung"¹⁰⁰⁹ las, wurde er wieder auf das Schärfste an den utilitaristischen Mißbrauch der Wissenschaft erinnert und nahm nun auch noch den positivistischen Aspekt in den Sühnegedanken auf. In einem Brief vom 10. Januar an seine Frau nannte er als weiteren Grund des Völkermordes: "Fluch u. Strafe, daß wir die Wissenschaften um ihrer praktischen Nutzbarkeit u. Anwendung willen betreiben! Wir schalten die natürlich u. gleichzeitig geheimnisvoll wirkende Natur aus, machen uns zu ihrem Herrn, durchrasen Raum u. Zeit, äffen ihre chemischen Vorgänge nach, - aber alle unsre Erfindungen wenden sich wie böse Geister gegen uns selbst, - wir fallen von unsern eigenen Waffen, wie ein böses Geschlecht, das sich selbst zerfleischt, weil es in seinem Hochmut und eckelhaften Eindringen in eine verbotene Geisterwelt, (die es gleich praktisch ausnutzen zu können meinte), seinen inneren Halt verlor"¹⁰¹⁰.

Marc sah nur einen Ausweg, wenn der Mensch nicht wieder in das "friedenswidrige, sündliche Leben u. Streben, das diesen Weltbrand erzeugt"¹⁰¹¹ hat, zurückfallen sollte: "Unser ganzes Denken, der ganze Mensch muß endlich noch einmal u. neu gedacht werden"¹⁰¹². "Man muß wirklich alles umlernen, neudenken"¹⁰¹³ und noch einmal "vollkommen von vorne anfangen"¹⁰¹⁴, wie er im Juni 1915 und im Januar 1916 Maria schrieb. Vermeint man nicht aus solchen Äußerungen doch noch ein bißchen von seinem früheren Idealismus herauszuhören? Und wenn er seiner Frau am 14. August 1915 mitteilte: "Europa ist noch *lang lang lang nicht* reif für eine einigende menschliche Formel, - sie mag lauten wie sie will; und die Welt noch weniger; das lehrt mich dieser Krieg, das hindert nicht, an ihr zu arbeiten"¹⁰¹⁵, - verspürt man dann nicht auch aus diesen Zeilen etwas von seinem einstigen missionarischen Drang?

¹⁰⁰⁹Jahrbuch für die Geistige Bewegung, hrsg. von Friedrich Gundolf und Friedrich Wolters, Band I-III, Berlin (Verlag der Blätter für die Kunst) 1910-1912; Friedrich Gundolf, *Wesen und Beziehung*, Bd. II, S. 10-35.

¹⁰¹⁰Feldbriefe 1993, S. 129.

¹⁰¹¹Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 9.10.1915, in: *Feldbriefe 1993*, S. 98.

¹⁰¹²Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 21.6.1915, in: *Feldbriefe 1993*, S. 79.

¹⁰¹³Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 1.1.1916, in: *Feldbriefe 1993*, S. 128.

¹⁰¹⁴Franz Marc an Bernhard Koehler sen., ohne Ort, 9.1.1916, in: *Marc 1963*, o. S., rechts der Abb. 54.

¹⁰¹⁵Unveröffentlichtes Schreiben von Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 14.8.1915. Das Schriftstück ist mir auch nur in einer im Nachlaß Marc im Archiv für Bildende Kunst des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg befindlichen maschinenschriftlichen Abschrift bekannt.

Daß Marc über eine “einigende menschliche Formel“ nachdachte, dokumentiert ein Brief an Helmuth Macke vom 15. September. Ihm gegenüber äußerte er: “Ich schreibe schon lange nichts mehr; ich arbeite unaufhörlich an Gedanken, für die ich mir absolut noch keine Form denken kann, aber die ich doch als *vorhanden* spüre“¹⁰¹⁶.

Wie der große Teil der deutschen Bevölkerung und der hinausziehenden Soldaten hatte auch Marc mit einem kurzen Krieg gerechnet. In den frühen Feldbriefen sprach er mehrmals vom Frühjahr 1915 als dem Zeitpunkt seiner Rückkehr. Während der Monate der schriftstellerischen Tätigkeit war er von den eigenen Gedanken und Deutungen zeitweilig so mitgerissen worden, daß er in den zeitgleichen Briefen an Maria kaum noch von der Sehnsucht nach Hause schrieb, sondern manchmal sogar von der notwendigen Weiterführung des Blutopfers sprach, da die Stunde der geistigen Wende noch nicht da sei. Seit Marc aber von seinem rationalen “Gedankengebäude“ Abstand genommen und sich auf das innere Gefühl zu konzentrieren begonnen hatte, wurde ihm die Kriegsdauer zunehmend unerträglicher. Die Westfront war seit November 1914 erstarrt und der Bewegungskrieg in einen Stellungskrieg übergegangen. “Die kriegerischen Operationen hier“, schrieb er am 28. März 1915 nach Hause, “zeigen dasselbe Bild wie überall in den Vogesen: ein auf und ab wie wir es seit 7 Monaten gewöhnt sind“¹⁰¹⁷. Der stetige Kraftausgleich, “bald ist Frankreich mit einem Zug voraus, bald Deutschland“¹⁰¹⁸, der keine Veränderung zu bringen schien, zermürbte ihn immer mehr. Seine Stimmungen wechselten von Optimismus zu Pessimismus und umgekehrt. Er vermochte immer weniger über die “endlose u. wäge Form“¹⁰¹⁹ des Krieges hinauszusehen. Der “Krieg selbst ist ein unlösbares Rätsel, das sich das menschl. Gehirn wohl selber ausgedacht hat, das es aber nicht *aus*-denken, zu Ende denken kann“¹⁰²⁰, äußerte er am 18. September seiner Frau gegenüber. Bernhard Koehler sen., einem Patriot im wahrsten Sinne des Wortes, unterbreitete er am 9. Januar 1916 sogar den kühnen Gedanken: “Aber noch gescheiter wäre, man würde jetzt auf beiden Seiten einsehen, daß man sich

¹⁰¹⁶Franz Marc an Helmuth Macke, ohne Ort, 15.9.1915, in: Das Kunstblatt 10 (1926), S. 102.

¹⁰¹⁷Feldbriefe 1993, S. 52.

¹⁰¹⁸Unveröffentlichter Brief von Franz Marc an Maria Marc, Feldkirch, 10.1.1915.

¹⁰¹⁹Unveröffentlichter Brief von Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 20.4.1915.

¹⁰²⁰Feldbriefe 1993, S. 90.

in ein Unternehmen eingelassen hat, das man in *der* Form nicht vorausgesehen hat und das dem gesamten alten Europa, das wir doch alle lieben, über den Kopf gewachsen ist; es wäre höchste Zeit, einen dicken Strich unter dies traurigste Kapitel europäischer Geschichte und des europäischen Rüstungszeitalters zu machen (...). Wer die fürchterliche Front kennt, den stillen augenblicklichen Gastod, die Handgranate, die Minen, die Fliegerkämpfe, die französische Brustwehr aus Leichen von Kameraden gebaut und mit Lehm verklebt, - der weiß, was ich damit sage. Das ist kein Krieg mehr und kein Soldatentod¹⁰²¹. Die Zweiteilung seiner Person in ein formalistisches Soldatendasein und in das "eigentliche innere Leben" nahe dem "eigentlichen Sein", die wir im Mai 1915 zum ersten Mal in eklatanter Weise beobachten konnten, verstärkte sich noch in den letzten Monaten seines Lebens. Er nahm nicht mehr "das geringste Interesse am Kriegführen u. Soldatsein"¹⁰²² und lebte letzteres nur mehr "automatisch". "(...); ich spiele eine unmögliche Figur hier", teilte er am 2. Dezember 1915 Maria mit und fuhr fort: "das 'Unmögliche' liegt vor allem darin, daß die anderen dies gar nicht so empfinden; man respektiert mich sehr, auch als Offizier, aber alle denken, ich müßte doch auch irgendwie ein bisschen wie sie empfinden; sie wundern sich dann immer, daß ich mich über dies u. jenes 'nicht ärgere'. Sie können nicht sehen, daß ich überhaupt gar nicht da bin, - noch weniger dringt ihr Blick je zu der Linie, wo ich wirklich stehe"¹⁰²³. Sein ganzes Sinnen galt nur noch dem zukünftigen Leben und Werk. In einem Brief an seine Frau vom 29. Januar 1916 heißt es: "ich suche mein stilles Leben zu leben, trotz allem, das Soldatenleben lebe ich automatisch, ohne zu denken. Ich denke auch wenig über den Krieg mehr nach; für mich ist er vorbei; nachwirkend hält er mich noch gefangen und von Dir und Ried und meinem Werk getrennt, - aber *ich lebe nur mehr diesem*." Wenige Zeilen später wiederholte er noch einmal: "ich denke nur mehr an mein Leben mit Dir und mein Werk"¹⁰²⁴. Einen Sinn vermochte Marc erst wieder nach dem Krieg in sein Leben zu

¹⁰²¹Franz Marc an Bernhard Koehler sen., ohne Ort, 9.1.1916, in: Marc 1963, o. S., rechts der Abb. 54.

¹⁰²²Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 19. oder 20.10.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 101.

¹⁰²³Feldbriefe 1993, S. 117.

¹⁰²⁴Unveröffentlichter Brief von Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 29.1.1916; auch dieses Schriftstück ist mir nur in einer im Nachlaß Marc im Archiv für Bildende Kunst des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg befindlichen maschinenschriftlichen Kopie bekannt.

legen, wenn es ihm möglich war, mit der Kunst von "einem anderen Dasein" zu berichten. Nichts drängte ihn seit Monaten mehr als die Sehnsucht, "diese lange, lange Strecke unproduktiven Lebens"¹⁰²⁵ zu beenden und zu seiner Staffelei zurückzukehren. Vielleicht um den Blick noch dezidierter nach vorn richten zu können, war er in diesen Tagen zu der Einsicht gekommen, daß für ihn persönlich der Sühne- und "Gesundungsprozeß" beendet sei. Er war zur Wurzel des Infernos zurückgegangen und hatte "seine Gedanken nicht gegen den Krieg", sondern gegen "sich *selbst*, den Aussatz" der "Seele"¹⁰²⁶, gerichtet. Er hatte "auf das Ur-mißverständnis (...), auf eigene Schuld"¹⁰²⁷, zurückgeblickt und die Sühne mit seiner "Selbsthingabe"¹⁰²⁸ in diesem Krieg auf sich genommen. Er war "ein für allemal *belehrt*, geheilt"¹⁰²⁹ worden und kehrte "mit einem neuen Welt-Verstand in's Leben zurück"¹⁰³⁰.

Obwohl der Krieg ihn noch auf unabsehbare Zeit von seiner persönlichen Aufgabe fernhalten konnte, war er ihm keinen Augenblick böse. Wie er im Herbst 1914 und Winter 1915 nur durch ihn zur Vollendung der geistig-metaphysischen Weltdurchschauung gelangt war, stand er auch jetzt nur durch ihn an diesem Neubeginn seines Schaffens. "Die ganz unmöglichen Verhältnisse in die der Krieg meine Persönlichkeit geschoben hat, haben mein Wesen u. m. Gedanken gerade durch ihren Gegensatz außerordentlich geklärt u. gewissermaßen zur Entscheidung gezwungen"¹⁰³¹, hatte er am 2. Dezember Maria wissen lassen. "In diesem Sinne geschieht es", war er in einem späteren Brief fortgefahren, "wenn ich sage, daß der Krieg für mich, für mein Mit-Leiden vorüber ist und ich längst, mit pochendem Herzen am Anfang der Dinge, an meinem eigenen Anfang stehe, mit heimlicher Schaffensfreude; mit solchen Gedanken *kann* man warten ohne stündlich zu schmähen u. stündlich kränker zu werden an der Gegenwart"¹⁰³². Das persönliche Abschließen mit dem politischen Ereignis scheint es ihm noch leichter gemacht zu haben, das Inferno zu ignorieren. In den letzten Tagen seines Lebens hatte er eine

¹⁰²⁵Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 2.10.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 96.

¹⁰²⁶Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 2.2.1916, in: Feldbriefe 1993, S. 137.

¹⁰²⁷Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 5.2.1916, in: Feldbriefe 1993, S. 140.

¹⁰²⁸Unveröffentlichter Brief von Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort u. Datum, "III." Teil, vermutlich am 26.4.1915 geschrieben.

¹⁰²⁹Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 22.2.1916, in: Feldbriefe 1993, S. 145.

¹⁰³⁰Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 3.2.1916, in: Feldbriefe 1993, S. 138.

¹⁰³¹Feldbriefe 1993, S. 119.

¹⁰³²Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 4.2.1916, in: Feldbriefe 1993, S. 139.

innere Ruhe und Gelassenheit, über die er sich manchmal selbst wunderte. Egal ob er in eine komische Situation geriet, wie am 6. Februar, als er neun Militärzeltplanen "nach grob pointillistischem System u. den Erfahrungen der bunten Naturschutzfarbe (mimicry)"¹⁰³³ zur Deckung der Geschützeinschnitte und Munitionslager vor feindlichen Fliegern bemalen mußte, oder in eine lebensbedrohliche wie bei der Offensive gegen Verdun kurz darauf, sein Inneres blieb immer gleich unberührt.

Am 21. Februar begann unter dem Generalstabschef von Falkenhayn der deutsche Angriff auf Verdun. Die Truppe von Marc, die seit Mitte Dezember in Leiningen in Heeresreserve lag, erhielt am 25. Februar den Befehl zum Aufbruch ins Gefecht. Marc, der im Oktober zum Leutnant der Landwehr befördert worden war, und Leutnant Müller führten die Kolonne, deren innere Organisation sie seit dem Vorsturm am 26. kaum zu halten vermochten. "(...), nun sind wir mitten drin in diesem ungeheuerlichsten aller Kriegstage", schrieb er am 27. Februar seiner Frau nach Bonn. "Die ganzen französischen Linien sind durchbrochen. Von der wahnsinnigen Wut und Gewalt des deutschen Vorsturmes kann sich kein Mensch einen Begriff machen, der das nicht mitgemacht hat. Wir sind im wesentlichen Verfolgungstruppen. Die armen Pferde! Aber einmal mußte dieser Moment ja kommen, in dem alles eingesetzt wird; aber daß es gelang (u. es wird sicher noch weiter gelingen) und zwar gerade am *stärksten* Punkt der franz. Front: Verdun, - das hätte niemand geahnt, das ist das *Unglaubliche*"¹⁰³⁴. In diesen Tagen, in denen er "nichts als das Entsetzlichste, was sich Menschengehirne ausmalen können"¹⁰³⁵, sah, zeigten sich seine "Nerven von einer wirklich erstaunlichen Unberührtheit"¹⁰³⁶. So konnte er am 2. März inmitten des Mordens, welches "Worte nie werden schildern können", seiner Frau mitteilen: "meine Nerven sind unberührt, daß ich oft selbst staunen muß; Dinge, die mein eigentliches wahres Wesen nichts angehen, berühren mich überhaupt nicht mehr"¹⁰³⁷. Marcs Einstellung zum Schicksal und zum Tod mag ein weiteres zu der inneren Ruhe beigetragen haben. "Es *kann* mir gar nichts geschehen, was mir

¹⁰³³Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 6.2.1916, in: Feldbriefe 1993, S. 141.

¹⁰³⁴Feldbriefe 1993, S. 147.

¹⁰³⁵Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 2.3.1916, in: Feldbriefe 1993, S. 150.

¹⁰³⁶Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 29.2.1916, in: Feldbriefe 1993, S. 148.

¹⁰³⁷Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 2.3.1916 u. ohne Ort, 2.3.1916, in: Feldbriefe 1993, S. 149 u. 150.

nicht notwendig geschehen *muß*¹⁰³⁸, hatte er Maria am 2. November 1915 geschrieben. Denn, wie er ihr kurz zuvor mitgeteilt hatte, “das *Schicksal ist Herr über unseren Leib, nicht der Krieg*“¹⁰³⁹. Und den Tod verstand er ohnehin von jeher als “Erlösung“¹⁰⁴⁰, als die endliche Befreiung von dem irdischen, unvollkommenen Sein und die Erfüllung seiner Sehnsucht von dem Ein- und Aufgehen in jenes Reich, das sein Denken in den letzten Jahren ausschließlich bestimmt hatte.

Am 4. März 1916 ist Franz Marc auf einem Erkundungsritt in der Nähe von Braquis nachmittags um 4 Uhr gefallen. Wenige Stunden später wurde er in dem verwilderten Park des Schlosses Gussainville begraben. Sein “Geist“ kehrte nicht mehr in den “armen gequälten Körper“¹⁰⁴¹ zurück, wie er noch in einem Brief vom 27. Januar 1916 an Helmuth Macke gehofft hatte. Es war ihm nicht mehr vergönnt, den Menschen mit seiner Malerei Einblicke in das “andere Dasein“, in das “Geisterreich oder wie man das biblische ewige Leben nennen mag“¹⁰⁴², zu geben. Und hier schwingt sich die Linie seines neuen ‘Welt-Verstandes’ zu den letzten bildnerischen Versuchen zurück. Was er unmittelbar vor dem Krieg mit einer intellektuell erarbeiteten Formen- und Farbensprache anschaulich zu machen versucht hatte, wollte er nach dem Krieg instinktiv, aus dem inneren Lebensgefühl heraus, manifest machen: Emanationen des “unteilbaren Seins“.

3.3 ‘Kandinsky contra Nietzsche’

Blickt man auf Marcs weltanschauliche Entwicklung zurück, auf sein frühes Streben nach der Erkenntnis des wesenhaften Seins, das bereits das Moment des Metaphysischen impliziert, und dann vor allem auf sein spätes Bemühen um das Erfassen einer geistig-metaphysischen Wahrheit, fragt man sich, wie es der Marc-Forschung in den letzten Jahren möglich war, einen

¹⁰³⁸Feldbriefe 1993, S. 107.

¹⁰³⁹Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 28.10.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 105.

¹⁰⁴⁰Vgl. hierzu besonders seinen Brief an Maria, ohne Ort, 23.6.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 80-82.

¹⁰⁴¹Franz Marc an Helmuth Macke, ohne Ort, 27.1.1916, in: Das Kunstblatt 10 (1926), S. 104.

¹⁰⁴²Franz Marc an Helmuth Macke, ohne Ort, 26.6.1915, in: Das Kunstblatt 10 (1926), S. 98.

immer stärker werdenden Einfluß der Gedankenwelt von Friedrich Nietzsche auf Marcs Weltbild und Kunst zu konstatieren¹⁰⁴³. War nicht Nietzsche gerade der Philosoph, der nur die von den Sinnen des Menschen erfahrbare Welt anerkannte und jede Frage nach einem Dahinter, nach einer metaphysischen Wahrheit, ja nach Metaphysik überhaupt, ignorierte und für absurd hielt?¹⁰⁴⁴ Es lassen sich wohl kaum zwei gegensätzlichere Weltbilder als die von Nietzsche und Marc denken. Was dem einen alles war, war dem anderen ein Nichts.

Der Grund für die Gegensätzlichkeit der beiden Weltanschauungen liegt bereits in der andersartigen Interpretation der Bedingungen des menschlichen Seins. Nietzsche deutete das Leben als "einen kleinen lebendigen Wirbel in einem toten Meer von Nacht und Vergessen"¹⁰⁴⁵ oder, auf die knappste und zugleich radikalste Formel gebracht, 'als ein Nichts im großen Umsonst'. Vor diesem Hintergrund der metaphysischen Einsamkeit setzte er mit seiner Philosophie direkt am Menschen in seiner leibhaftig-lebendigen Totalität an. Das Leben geht nach ihm jeder Wertung voraus, so daß a priori kein Wert des Daseins und auch kein Sinn des Daseins postuliert werden kann. Wie aber kann der Mensch unter solchen Bedingungen sein Leben überhaupt bestehen? Jeder einzelne, so Nietzsche, gestaltet sich - wie der Künstler ein Kunstwerk - seine sinnlich-illusionistische Welt. Er entwirft sich eine Perspektive, die zwar nur seinen spezifischen Ausschnitt von Realität erfaßt, der ihm aber das Ganze bedeutet¹⁰⁴⁶. So besitzt jeder Mensch ein individuelles Geschichts- und Kulturbild und hat eine singuläre Vorstellung von Natur, Wirklichkeit, Welt und Wahrheit. Die wichtigste Grundbedingung, um das Sein existentiell ertragen und bewältigen zu können, stellt der Lebenssinn dar. Folglich muß sich das Individuum in seiner selbststilisierten Welt Ziele setzen, um seinem Dasein den benötigten Sinn zu geben. Dieser Sinn ist aber wie jeder Wert relativ und erlangt nur für den Menschen, der ihn sich zum Ziel gesetzt hat, eine Bedeutung. Ein Ziel ist für Nietzsche aber nur dann

¹⁰⁴³Gemeint sind vor allem Pese 1989 und von Strachwitz 1997.

¹⁰⁴⁴Der folgende Exkurs basiert hauptsächlich auf: Friedrich Nietzsche, *Ecce homo. Wie man wird, was man ist*, Köln 1994; Volker Gerhardt, *Friedrich Nietzsche*, München 1995; Karl Schlechta, *Friedrich Nietzsche, Werke in drei Bänden* (München 1954) u. *Nietzsche-Index* (München 1965).

¹⁰⁴⁵Zweite 'Unzeitgemäße Betrachtung'; Colli/Montinari, München 1980, KSA, 2. UB 1; 1,253; zitiert nach: Gerhardt 1995, S. 69.

¹⁰⁴⁶Vgl. Gerhardt 1995, S. 135-140.

sinnvoll und gibt dem Menschen nur dann einen Sinn, wenn er es nicht nur mit dem Verstand, sondern vor allem auch mit den Sinnen erfassen kann. Denn nur dann ist das Ziel versinnlicht und verleiblicht und damit wahrhaft zum Sinn geworden¹⁰⁴⁷. Da dem Menschen als sinnlichem und insofern nur sinnschaffendem und sinnverstehendem Lebewesen die sichtbare Wirklichkeit zugehört, liegt auch aller Sinn ausschließlich in ihr. Über diese weltimmanente Beschränkung vermag der Mensch mit seiner Erkenntnis nicht hinauszukommen. Am Schein der Wirklichkeit und in seiner Binnenperspektive findet er definitiv seine Grenzen. Der Versuch, Aussagen über ein metaphysisches Sein hinter dem Schein, über ein "an sich" machen zu wollen, ist daher nicht nur sinnlos, sondern auch unsinnig. Es gibt keinen objektiven Wert, infolgedessen auch keine Wahrheit. Auch sie stellt nur ein selbstgesetztes Maß des Menschen dar, das ihm zwar zur Entfaltung seiner besten Kräfte und zur Selbstvergrößerung dient, das aber seinen Ursprung in ihm hat und damit auch wiederum nur einen relativen Wert verkörpern kann.

Ähnlich wie Marc hatte auch Nietzsche seine Vorstellung von einem idealen Leben. Man kann es mit dem Prädikat des "freien Geistes" umschreiben¹⁰⁴⁸. Marcs "hoher Typus", den er selbst in der Schrift "Das geheime Europa" als "Nietzsches Herrenmensch"¹⁰⁴⁹ bezeichnet hat, wird in der Literatur, wenn sie auf Marcs Nietzsche-Rezeption zu sprechen kommt, stillschweigend mit Nietzsches "freiem Geist" synonym gesetzt. Aber wie bereits die Grundzüge der Philosophie Nietzsches elementare Unterschiede zur Gedankenwelt von Franz Marc aufweisen, so auch die "freien Geister" zum "hohen Typus", jene "tapferen Gesellen", die sich Nietzsche einst erfand, weil er in Krankheit und Vereinsamung Gesellschaft nötig hatte und in deren Sinn er seit 1876 selbst zu leben versuchte. Um ein "freier Geist" zu werden, muß sich der Mensch zunächst vom Zwang der Überlieferung und den Fesseln der Konvention lösen, um zu der eigenen "Menschlichkeit" zurückzufinden und vorurteilsfrei wie ein Kind in ein neues tätiges Verhältnis zur Welt und zu sich selbst treten zu können. Im Vertrauen auf eine gelingende Einbindung in die Natur findet er dann zu der "grossen Gesundheit", die ihm kontinuierlich neue Lebensenergien zuführt, die es ihm erlauben, die eigenen Kräfte auszuleben und schöpferisch tätig zu werden, vor allem aber zu seinem Selbst

¹⁰⁴⁷Vgl. Gerhardt 1995, S. 66-74.

¹⁰⁴⁸Vgl. Gerhardt 1995, S. 201-207.

¹⁰⁴⁹Das geheime Europa, S. 166.

und seiner historischen Aufgabe zu finden. Nur wenn sich der "freie Geist" ganz und gar der tragenden Dynamik der Natur überläßt, sich bewußt und ausdrücklich als "Willen zur Macht" begreift, als das Moment, das das Leben und das Schöpfertum erst möglich macht, wird er "Herr des *freien* Willens" und erlangt das umfängliche Wissen der "Verantwortlichkeit" und stellt ein "souveraines Individuum"¹⁰⁵⁰ dar. Dieser souveräne Mensch handelt nach dem eigenen Gesetz, das Ausdruck seines Wollens ist. Er selbst ist Herr über seine Tugenden und Werte, die ihre Rechtfertigung einzig und allein in ihrer Dienlichkeit zu seiner Selbstverwirklichung finden. So kann und darf der "freie Geist" durchaus auch auf Werte der Überlieferung zurückgreifen, wenn sie zum Gelingen seines Selbst beitragen.

Dieser kurze Exkurs über die philosophische Gedankenwelt von Friedrich Nietzsche soll andeuten, wie diametral entgegengesetzt sie zu Marcs Lebens- und Weltverständnis steht. Marc war das Gefühl der metaphysischen Einsamkeit, aus dem heraus Nietzsche das Leben interpretiert, fremd. Für ihn gab es ein geistiges Sein vor und nach dem Leben, das mit dem wahren Sein synonym war, und nach dessen Erfassen der Mensch in seinem kurzen irdischen Traum unentwegt mit allen seinen 'abstrakten' Sinnen strebte. "Ich bin noch mehr als je in die Blumen u. Blätter verliebt", schrieb er zum Beispiel am 13. April 1915 an seine Frau. "(...); man sieht sich einander an, stumm u. mit der Geste: 'wir verstehen uns schon; die Wahrheit ist ganz wo anders; wir beide stammen alle von ihr u. kehren einst zu ihr zurück'¹⁰⁵¹. Eine größtmögliche Annäherung an dieses "unteilbare Sein" galt ihm als einziges Lebensziel und alleiniger Lebenssinn.

Aber nicht nur in der Negierung der unendlich vielen individuellen Lebensentwürfe und der Absolutsetzung eines einzigen - des jeweils aktuellen - trat er in einen scharfen Gegensatz zu Nietzsches Lebens- und Weltverständnis, sondern vor allem mit seiner Ziel- und Sinnsetzung auf ein Sein außerhalb der empirischen Wirklichkeit. Und hier ist der springende Punkt, an dem die Unvereinbarkeit der beiden Weltbilder eigentlich nicht mehr übersehen werden kann. Die Natur, Nietzsches tragende Macht des ewigen Werdens und Vergehens, jener Komplex von Gegen- und Miteinander der Vielfalt der Willen zur Macht, der Leben überhaupt erst möglich und lebbar macht, ver-

¹⁰⁵⁰Gerhardt 1995, S. 206.

¹⁰⁵¹Feldbriefe 1993, S. 66-67.

neinte Marc seit 1906/07 als eine illusionistische "Fratze", die es zu verachten galt, um die "Wahrheit, unsern Traum", erkennen zu können. Und seit der Bekanntschaft mit Wassily Kandinsky war sie ihm nicht mehr nur "Fratze", sondern vollkommener Trug geworden. Was dem Philosophen also Grund seines Denkgebäudes war, die sichtbare Wirklichkeit, verurteilte Marc zunehmend als ein Nichts. Was Marc wiederum als das "eigentliche Sein" definierte, begriff Nietzsche als "Fabel", die nicht nur nicht existierte, sondern auch keines einzigen Gedankens wert war. Folglich bezeichnete Marc in den "100 Aphorismen" die "alte Weltanschauung", das materielle Weltbild, als "Fabel"¹⁰⁵² und Nietzsche in der "Götzen-Dämmerung" die "wahre Welt", die Vorstellung von der Welt "an sich", als "Fabel"¹⁰⁵³. Nietzsches Sinnen und Sinne waren ausschließlich auf das Weltimmanente gerichtet, Marcs Sinnen und Sinn ausschließlich auf das Metaphysische und Transzendente. Aus diesem fundamentalen Gegensatz resultiert, daß sich auch innerhalb der beiden Weltanschauungen kaum Analogien finden lassen. Nietzsche bemühte sich, auf eine genealogische Weise das Christentum, die exzessivste Form des asketischen Ideals, als eine Erfindung einer "Degenerierten-Idiosynkrasie" zu demaskieren und ihre im Geist des Ressentiments vollzogene praktische Umwertung der Werte als Teil der historischen Genese des Menschen zu interpretieren, an deren Ende die neue "Umwertung der Werte" im Sinne des "freien Geistes" stand¹⁰⁵⁴. Marc dagegen verfuhr bei seiner Verneinung des Christentums, auf die wir zum ersten Mal in den Schriften des Almanachs gestoßen sind, vollkommen anders. Unter dem gewaltigen Einfluß der Gedankenwelt Kandinskys aberkannte er ohne jede historische Rechtfertigung der christlichen Religion ihre Existenzberechtigung und ließ an ihre Stelle einfach den Glauben und das Wissen um die "Epoche des Geistigen" treten. Bis auf das Ergebnis läßt sich keine Gemeinsamkeit zwischen Nietzsches und Marcs Negation des Christentums konstatieren. Nach Nietzsche macht jeder Mensch als ein bewußt handelndes Wesen Geschichte und schafft sich damit seine eigene Kultur und seine eigene Zeit. Wenige große Individuen gelangen mit ihren Taten zu epochaler Bedeutung. Ihre kulturellen Leistungen, in denen sie selbst zum Kunstwerk geworden sind, bilden über Jahrtausende

¹⁰⁵² 35. u. 76. Aphorismus, S. 195 u. 207.

¹⁰⁵³ Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt; Colli/Montinari, München 1980, KSA, GD 4; 6, 80f; vgl. Gerhardt 1995, S. 138-139.

¹⁰⁵⁴ Vgl. Gerhardt 1995, S. 164-178.

hinweg eine Kette, die die eigentliche Geschichte und Kultur ausmacht¹⁰⁵⁵. Nach Marc dagegen machte die Masse, d. h. die Mehrzahl der Menschen, keine Geschichte, sondern nur ein elitärer Kreis, dem dann die Menge von selbst folgte. Kultur entsprang bei ihm also nicht aus der persönlichen Leistung einer singulären Größe, sondern aus dem Wirken einer kleinen Gruppe Auserwählter. Da er von einer Wahrheit überzeugt war, gab es bei ihm auch nur einen "historischen Sinn", der im Herantasten an das wahre, metaphysische Sein bestand. Bei Nietzsche dagegen findet jeder Mensch, unabhängig ob er zu einer historischen Größe heranreift oder nicht, seinen individuellen Sinn in der Geschichte. Darin sieht er den eigentlichen Nutzen der Historie. Aber nicht nur bei einzelnen Gedankengängen Marcs, die auf den ersten Blick durchaus den Eindruck einer Parallele zu Nietzsches Denken erwecken könnten, kann diese bei näherem Hinsehen nicht festgestellt werden, sondern auch dort nicht, wo Marc Nietzsche wörtlich zitiert. Vor allem in der letzten Schrift "Die 100 Aphorismen / Das zweite Gesicht" fällt einige Male der Name des Philosophen und in diesem Zusammenhang häufig dessen wohl berühmtester Begriff, der des "Willens zur Macht". Im 26. Aphorismus schrieb Marc zum Beispiel: "Nietzsche hat seine gewaltige Mine gelegt, den Gedanken vom Willen zur Macht. Sie zündete furchtbar im großen Kriege. Mit seinem Ende wird auch die Spannung jenes Gedankens ihr Ende haben. Jeder Gedanke hat nur seine bestimmte Weite und Spannkraft; aber wie jede Kraft verwandelt er sich nach dem Gesetze der Energien in eine neue. *Aus dem Willen zur Macht wird der Wille zur Form entspringen*"¹⁰⁵⁶. Marc verband mit dem Terminus keineswegs Nietzsches fundamentale Erkenntnis, daß der Wille zur Macht von jeher und bis in alle Ewigkeit Ursprung und Energiequelle alles Seins darstelle. Vielmehr reduzierte und modifizierte er ihn auf das Moment, das ihm für die Verwirklichung seiner Weltanschauung, im konkreten Falle für die Realisierung einer geistigen "Lebensform", dienlich war. Bei Marcs Nietzsche-Rezeption während des Krieges zeigt sich mit aller Deutlichkeit wieder jenes Vermögen, das wir zum ersten Mal in einem Brief von 1898 an Otto Schlier entdeckt haben, als er dem Pastor den Gedankengang des Philosophen von der individuellen Selbstästhetisierung der Welt als den eigenen vortrug: die scheulose Assimilation fremder Gedanken und Anregungen und ihre eigenständige Integration in das eigene Weltbild und Werk. An die-

¹⁰⁵⁵Vgl. Gerhardt 1995, S. 77, 96-101 u. 109.

¹⁰⁵⁶26. Aphorismus, S. 193.

sem Punkt muß die Lösung der oben aufgeworfenen Frage ansetzen, wie es denn in der Literatur der 80er und 90er Jahre möglich war, jenen gewaltigen Nietzsche-Einfluß auf Marcs Denken und Schaffen zu postulieren, wie es zum Beispiel Pese im zweiten Teil seiner Monographie¹⁰⁵⁷ oder von Strachwitz in ihrer 1997 erschienenen Dissertation tun und der doch realiter derart gar nicht bestanden haben kann. Die Antwort hierfür liegt in Marcs individueller Adaptation weniger bedeutender Termini aus dem Werk Nietzsches in die letzten drei Schriften¹⁰⁵⁸. Marc spricht, wie gesagt, in "Das geheime Europa" von "Nietzsches Herrenmensch" oder gebraucht in der folgenden Schrift zweimal den Terminus des "hohen Typus"¹⁰⁵⁹, den Nietzsche übrigens in dieser Form nicht verwendet hat. Besonders in den Aphorismen stößt der Leser einige Male auf den Namen Nietzsche sowie dessen Terminus des "Willens zur Macht"¹⁰⁶⁰. In Relation zum Umfang der Schrift und zur Hommage der exakten Wissenschaft gestellt, nimmt sich aber auch dann noch der Einfluß der Terminologie des Philosophen recht bescheiden aus.

Während Pese einen Vergleich zwischen dem Denken von Nietzsche und dem von Marc zu ziehen versucht, der aufgrund etlicher Mißverständnisse von Marcs letzter Schrift zu zahlreichen Fehldeutungen führt¹⁰⁶¹, interpretiert von Strachwitz das gesamte künstlerische Oeuvre von Marc im Sinne der Gedankenwelt von Nietzsche. Ihr Verständnis von der Malerei von Franz Marc steht meiner eigenen Werkbesprechung und Weltverständnis des Künstlers

¹⁰⁵⁷Pese 1989, S. 43-64; Der kulturgeschichtliche Weg.

¹⁰⁵⁸Hierzu gehört auch Marcs anatomischer Sprachgebrauch.

¹⁰⁵⁹Der hohe Typus, S. 168 (Titel) u. 169.

¹⁰⁶⁰26., 28., 29., 41. u. 63. Aphorismus, S. 193, 194, 197 u. 204.

¹⁰⁶¹Pese erkannte weder Marcs späte geistig-metaphysische Weltsicht noch sein diametral entgegengesetztes Lebens- und Weltverständnis zu der Philosophie von Nietzsche. Das gibt bereits gleich die Gegenüberstellung von Marcs 1. Aphorismus mit einem Nietzsche-Zitat aus "Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft" in aller Deutlichkeit zu erkennen; siehe: Pese 1989, S. 53. Die unmittelbar folgende Nachzeichnung von Marcs 4. Aphorismus, "Es gab, wie Franz Marc im 4. Aphorismus meinte, 'zu viele plumpe Hände' unter den Philosophen Europas, die 'die Wahrheit zwischen die Finger bekommen' hatten", ist andererseits Zeugnis für eine äußerst oberflächliche Auseinandersetzung mit Marcs letzter Schrift, die für Pese die Grundlage der Konstatierung eines starken Nietzsche Einflusses bildet. Marc hat in den "100 Aphorismen" in aller Deutlichkeit gesagt, daß es in der Geschichte nur vier wahre Propheten (keine Philosophen!) gebe: Jesus, Luther, Rousseau und der "hohe Typus". Mit den "zu vielen plumpen Händen" sind die Hände des französischen Volkes, also der Masse, gemeint; siehe: Pese 1989, S. 53. Auch der weiteren Nietzsche-Rezeption seitens Marc kann ich nicht folgen.

so fern, daß ich mich einer detaillierten Kommentierung der Arbeit enthalten möchte. In dem dokumentarischen Anhang führt von Strachwitz die ihr bekannten Briefe auf, in denen Marc den Namen des Philosophen, Wendungen oder feststehende Begriffe aus dessen Schriften erwähnt. Angesichts der etwa tausend Briefe, die Franz Marc hinterlassen hat, fällt das Ergebnis mit 17 Dokumenten so spärlich aus, daß der gewaltige Nietzsche-Einfluß, den sie festzustellen meint, schon aus statistischem Grund verwundert¹⁰⁶². Von den 17 Schriftstücken muß Marcs Brief an August Macke vom 14. Januar 1911 ausgeklammert werden, da die zwei hervorgehobenen Formulierungen von "guten Mitteleuropäern" und "Europäertum" keineswegs Zitate aus Nietzsches Schriften darstellen müssen¹⁰⁶³. Die Ausdrücke gehörten zu Beginn des 20. Jahrhunderts zum allgemeinen Wortschatz des liberalen Bürgertums. Die angeführten Schreiben konzentrieren sich auf zwei Lebensperioden von Marc: auf die letzten beiden Gymnasialjahre¹⁰⁶⁴ sowie auf das Kriegsjahr 1915¹⁰⁶⁵. In den vereinzelt Quellen dazwischen fällt der Name Nietzsche zum Teil nur aus nichtigen Gründen. In den beiden Briefen aus Frankreich vom August 1903 zum Beispiel bat Marc lediglich die Eltern, ihm für Friedrich Lauer den "Zarathustra" zu senden¹⁰⁶⁶.

Franz Marc hatte sich in den Jahren 1897 bis 1899 sehr intensiv mit Nietzsches Werk auseinandergesetzt und war in dieser Zeit - wie fast jeder Nietzsche-Leser - von dessen radikaler und vorurteilsfreien Gedankenwelt fasziniert worden. In den späteren Jahren mag er hin und wieder mal einen Schriftband in die Hand genommen haben, aber die intensive Beschäftigung mit Nietzsches Denken war abgeschlossen. Erst im Krieg griff er in der Terminologie und nicht im Inhalt auf das Werk Nietzsches zurück.

Wenn man Marcs Briefe aus dem Feld in größerem Umfang als die bisher publizierten Schriftstücke zur Kenntnis nimmt, muß man sich aber die Frage stellen, ob es nicht auch jetzt 'nur' ein äußerer Anstoß gewesen war, der

¹⁰⁶²Von Strachwitz 1997, Dokumentarischer Anhang, S. 1-6.

¹⁰⁶³Ebd., S. 3.

¹⁰⁶⁴Zwei Briefe an August Caselmann, ohne Ort, Spätherbst 1897 u. ohne Ort, 2.8.1898, ein Brief an Paul Marc, ohne Ort, 1.9.1898 sowie ein Brief an Otto Schlier, Pasing, Juli 1899; siehe: von Strachwitz 1997, Dokumentarischer Anhang, S. 1-2.

¹⁰⁶⁵Fünf Briefe an Maria Marc, ohne Ort, 28.3.1915, ohne Ort, 30.3.1915, ohne Ort, 18.4.1915, ohne Ort, 12.9.1915 u. ohne Ort, 20.11.1915; siehe: von Strachwitz 1997, Dokumentarischer Anhang, S. 4-6.

¹⁰⁶⁶Zwei Briefe an die Eltern, St. Malo, 24.8.1913 u. Guingamp, 26.8.1903; siehe: von Strachwitz 1997, Dokumentarischer Anhang, S. 2.

ihn auf die ehemalige Lektüre und ihre Terminologie aufmerksam gemacht hat? Das zentrale Kapitel der ersten Kriegsschrift, in dem alle Grundgedanken seiner reifen Weltanschauung wurzeln, verdankt seine Entstehung der anregenden Diskussion mit Professor Erhardt in Straßburg am Abend des 24. September. In ähnlicher Weise hatte ihn eine Bemerkung von Professor Otto zu den langen Ausführungen über den Katholizismus in der dritten Schrift angeregt. In einem Brief an Maria vom 9. Dezember äußerte er zum Schluß: "Ob Otto recht hat mit dem Kathol.? Vielleicht wohl in irgend einem Sinn. Das Schweigen der kathol. Kirche ist fast unheimlich"¹⁰⁶⁷. Erst in den nächsten Tagen begann Marc mit der Niederschrift des "Hohen Typus", die zweifellos ohne Ottos Äußerung in dieser Form "nicht 'denk'bar" wäre. Gleichermaßen scheint es sich auch mit dem Einfluß der Terminologie von Nietzsche zugetragen zu haben. Marcs Aufsatz für die Vossische Zeitung, den er in den ersten Tagen des Krankenaufenthaltes im Garnisonslazarett Schlettstadt schrieb, läßt noch keine sprachlichen Analogien zum Werk Nietzsches erkennen. In den letzten Tagen des Schlettstadter Aufenthaltes erhielt er die Gelegenheit, "viele 'frankfurter Zeitg'" durchzulesen, wie er seiner Frau auf einer Postkarte vom 16. Oktober aus Straßburg mitteilte; "gottlob ist dort doch ein gebildeterer Ton als in den dummen Neuesten! Ich werde mir später wohl die Frankf. halten. man verduimt ja journalistisch in München." Und er fuhr fort: "Schöner, feiner Aufsatz v. Gundolf, Ric. Huch u. an. Mich freut so, daß man sich jetzt endlich wieder auf Nietzsche besinnt, - ein großes Zeichen für später! Für die Malerei wollen wir schon selber sorgen!"¹⁰⁶⁸ Hier scheint mir der eigentliche Anstoß für die von nun an nachweisbare Terminologie des Philosophen in Marcs Schriften zu liegen. Als er in den Bildern der Zerstörung, aus deren Schutt und Asche doch etwas Neues entstehen müsse, plötzlich mit dem Namen Nietzsche konfrontiert wurde, fielen ihm wieder dessen Allerweltsbegriffe wie der "Wille zur Macht" oder die "Umwertung der Werte" ein, die er nun ohne Bedenken in seinem Verständnis in die Darlegung seiner geistig-metaphysischen Weltanschauung integrierte. Der Vollständigkeit halber soll noch ein Punkt angesprochen werden, in dem eine inhaltliche Übereinstimmung der beiden Weltauffassungen angenommen werden darf: in Marcs Interpretation des Krieges als eines Krankheits- und Gesundungsprozesses. Das Symptom der *Décadence* deutete schon Nietzsche

¹⁰⁶⁷ Unveröffentlichter Brief, ohne Ort, 9.12.1914.

¹⁰⁶⁸ Unveröffentlichte Postkarte, Straßburg, 16.10.1914.

als Voraussetzung für den Beginn einer Genesung¹⁰⁶⁹.

Ein unpublizierter Marc-Brief scheint mir sein Verhältnis zu Nietzsche und damit indirekt auch schon das zu Kandinsky klären zu helfen. Am 25. April 1915 antwortete er seiner Frau, die ihn auf sein Verständnis von Friedrich Hegel angesprochen hatte: "Jeder von uns hat ein Stück Hegel, Kant, Schopenhauer u. Nietzsche in sich. Man kann ab u. zu etwas nachlesen, aus Interesse; aber die Wirkung kann nicht mehr tief gehen, da sie ihre Stoßkraft schon an ihre Zeit ausgegeben haben; wir sind schon 'durchsäuert' von ihnen, genau wie von Beethoven, Dürer oder Goethe. Das Nachlesen ist zuweilen äußerlich interessant, aber ziemlich müßig." Ihre Wirkung war "ungeheuer; sie ist längst zum *unbewußten Besitzstand* Europas geworden (...). Wichtiger als alles dies ist *unser Leben*, aus dem wir unser Gefühl ziehen müssen, das wir den andern mitteilen wollen; die müssen wir, ob sie klein oder groß sind, aus *uns* ziehen, nicht aus Bach oder Hegel"¹⁰⁷⁰. "Kant u. Bach u. Schwind u. Goethe u. Hölderlin u. Nietzsche", jene "Träumer Dichter u. Denker"¹⁰⁷¹ aus dem deutschen Lande, hatten bereits in ihrer Zeit gewirkt und zählten mit ihren Gedanken schon zum Gestern, zur Vergangenheit. Nur wer heute auf dem "Reinen", das auch diese Zeit enthält¹⁰⁷², "*vor sich*"¹⁰⁷³ arbeitet und weder "nach rückwärts" blickt, wie es Maria und Heinrich Kaminski mit ihrer christlichen Einstellung taten, noch nach rechts oder links, kann "seiner Zeit oder einigen Seelen 'vorangehen'"¹⁰⁷⁴. Zu den wenigen Künstlerpersönlichkeiten, die heute schon aus ihrer "eigenen Mitte heraus"¹⁰⁷⁵ ungeheuer weit wirkten, zählte für Marc in erster Linie Wassily Kandinsky. Er hatte in den letzten Jahren "der grossen Umwertung"¹⁰⁷⁶ denkerisch und künstlerisch Einzigartiges geleistet. Sein "Gedanken- u. Bilderwerk"¹⁰⁷⁷ hatte seiner Zeit bereits einen ungeheuren Impuls gegeben. Er hatte als erster auf den "*Nullpunkt* in der malerischen Entwickl'g" hingewiesen, auf "den großen Abstieg", den die Werke von "Bechtejeff, dem früheren Girieud, Jawlensky, Maurice De-

¹⁰⁶⁹Sowohl in biographischer Hinsicht, wie Nietzsche selbst in "Ecce homo" schreibt, als auch in menschheitlicher Hinsicht, wie seine Interpretation des Christentums bezeugt.

¹⁰⁷⁰Unveröffentlichter Brief, ohne Ort, 25.4.1915.

¹⁰⁷¹Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 12.9.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 89.

¹⁰⁷²Vgl. den unveröffentlichten Brief von Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 12.5.1915.

¹⁰⁷³Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 14.3.1915, in: Feldbriefe 1993, S. 50.

¹⁰⁷⁴Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 14.1.1916, in: Feldbriefe 1993, S. 134.

¹⁰⁷⁵Ebd.

¹⁰⁷⁶Franz Marc an August Macke, München, 28.12.1910, in: Macke/Marc 1964, S. 35.

¹⁰⁷⁷Franz Marc an Maria Marc, Hagéville, 23.10.1914, in: Feldbriefe 1993, S. 24.

nis - Gauguin“ mit ihrer “‘nur-Form’, Schönfärberei“ spiegelten. “Du weißt“, schrieb Marc am 25. März 1915 an Maria, “daß wir von dort herkamen, durch diese Schönkunst hindurchgingen¹⁰⁷⁸; damals setzte Kandinsky mit seinen Ideen ein, als *richtiger Arzt u. Anatom u. Chirurg*.“ In seiner theoretischen Abhandlung “Über das Geistige in der Kunst“, der “Bild auf Bild, Gedanke auf Gedanke“ folgte, war er an die Wurzel der reinen Kunst zurückgegangen und hatte gezeigt, wie die europäische Kunst wieder gesunden könne. “Jetzt ist es [das Buch] nur mehr eine Schwelle zu einem schöpferischen Bau“¹⁰⁷⁹, der aber “die ganze Zukunftsaufgabe“¹⁰⁸⁰ berge. Ohne Kandinskys kritischen Geist hätte die moderne Malerei niemals die Wende von der künstlerischen Dekadenz zur reinen Malerei vollziehen können, eine Leistung, die Marc ihm sein Leben lang als großes Verdienst anrechnete. Maria Marc konnte, so oft sie wollte, dessen Traktat “ganz im Bausch und Bogen (...) klein machen“¹⁰⁸¹ und einwenden, daß er “im höchsten Grade fremdrassig, nur westeuropäisch maskirt“¹⁰⁸², “als Mensch nicht rein u. stark genug ist, sodaß seine Gefühle nicht allgemeingültig sind, sondern nur sentimentale, sinnlich nervöse, romantische Menschen angehen“¹⁰⁸³ und “sein Weg ein Holzweg“¹⁰⁸⁴ sei, der nicht zu einer “reinen Kunst“ führe - Marc stand unumstößlich hinter Kandinskys “wirklicher *Erstlingsthat*, die sein Gedanken- u. Bilderwerk nun einmal ist“¹⁰⁸⁵. Sie stellte für ihn “eine Frage u. Wendung des Geistes“ dar, die er aus seinem “Denken gar nicht wieder ganz ausschalten“¹⁰⁸⁶ konnte. Rückblickend empfand er die Zusammenarbeit mit dem russischen Kollegen “wie eine Studentenzeit“¹⁰⁸⁷.

In den Jahren vor dem Krieg war Kandinsky sein einziger wirklicher Bundesgenosse im “großen Kampf“¹⁰⁸⁸ gegen “die allgemeine Interesselosigkeit

¹⁰⁷⁸Das anschaulichste Beispiel hierfür ist der “Liegende Akt in Blumen“ (1910); *Lankheit* 1970, Nr. 125.

¹⁰⁷⁹Unveröffentlichter Brief von Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 25.3.1915.

¹⁰⁸⁰Franz Marc an Maria Marc, Hagéville, 23.11.1914, in: *Feldbriefe* 1993, S. 30.

¹⁰⁸¹Unveröffentlichter Brief von Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 25.3.1915.

¹⁰⁸²Franz Marc an Maria Marc, Hagéville, 23.10.1914, in: *Feldbriefe* 1993, S. 24.

¹⁰⁸³Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 12.4.1915, in: *Feldbriefe* 1993, S. 65.

¹⁰⁸⁴Unveröffentlichter Brief von Maria Marc an Franz Marc, Ried, 26.4.1915.

¹⁰⁸⁵Franz Marc an Maria Marc, Hagéville, 23.10.1914, in: *Feldbriefe* 1993, S. 24.

¹⁰⁸⁶Unveröffentlichter Brief von Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 25.3.1915.

¹⁰⁸⁷Unveröffentlichter Brief von Franz Marc an Maria Marc, Ensisheim, 5.3.1915.

¹⁰⁸⁸Die ‘Wilden’ Deutschlands, S. 142.

der Menschen für neue geistige Güter¹⁰⁸⁹ gewesen. Die Frage, wer ihm in Zukunft im Geisteskampf um das neue Europa zur Seite stehen werde, bereitete Marc in den ersten Kriegsmonaten großen Kummer. Kandinsky, der mit Gabriele Münter ihn und Maria noch einen Tag nach Kriegsausbruch in Ried besucht hatte, vermutete er im Oktober 1914 in seinem Geburtsland oder in der Schweiz. "Wenn ich auch oft unzufrieden war mit Kand. u. nicht alles so war wie wir wollten", schrieb Marc am 13. Oktober 1914 an seine Frau, "heute bedeutet das für mich nichts gegenüber dem unersetzlichen Verlust. Denn ich fürchte, er wird für mich verloren sein. Er wird in Rußland bleiben u. dort predigen; od. in der Schweiz (...). Wer bleibt noch? Wolfskehl ist ein Trostblick, aber *kein Maler!* August?? Du weißt, ich glaub nicht mehr daran, so lieb ich ihn habe. Das sind *meine* Sorgen!"¹⁰⁹⁰ Andererseits fühlte er in den Monaten, in denen er in den Schriften seinen europäischen Traum wahr werden ließ, auch ein leichtes Bangen vor der nächsten Begegnung mit Kandinsky. Seiner positiven Kriegsexegese als "Durchgang zu unsern Zielen"¹⁰⁹¹ hatte dieser in seinem Antwortschreiben vom 8. November 1914 durchaus skeptisch gegenüber gestanden. Dadurch war Marc ein klein wenig verunsichert worden, ob "der Krieg fruchtbar auf sein Gemüt wirken wird"¹⁰⁹². "Du weißt ja auch, wie sehnsüchtig ich für mich und *für Kandinsky* die Erfüllung jenes großen Nietzschewortes wünsche: 'Nur wer sich wandelt, bleibt mit mir verwandt.'" , äußerte er am 20. März 1915 Maria gegenüber und fuhr fort: "Du kennst ja auch meine Angst vor der nächsten Begegnung mit Kand. Die ist nicht äußerlich, materialistisch, sondern rein künstlerisch, - ob wir uns zu gemeinsamen Wirken je wieder die Hände geben können; ob keine Abgründe sich zwischen uns aufthun werden, die wir früher nicht sahen, sehen wollten u. die die Zeit, unsre *wahre* Entwicklung zwischen uns aufgerissen hat"¹⁰⁹³. Auf dem Höhepunkt der geistig-metaphysischen Weltdurchschauung hatte Marc zum ersten und einzigen Mal für kurze Zeit das Gefühl, Kandinsky, seinen eigentlichen Lehrmeister, nicht nur eingeholt, sondern vielleicht sogar übertroffen zu haben. Als er in den kommenden Wochen von der rationalen Weltdurchschauung Abstand zu nehmen und sich erstmals in seinem Leben auf das "Lebensgefühl" als Inspirationsquelle zu konzentrieren begann,

¹⁰⁸⁹Geistige Güter, S. 148.

¹⁰⁹⁰Feldbriefe 1993, S. 19.

¹⁰⁹¹Franz Marc an Wassily Kandinsky, Hagéville, 24.10.1914, in: Lankheit 1983, Nr. 212.

¹⁰⁹²Unveröffentlichter Brief von Franz Marc an Maria Marc, Ensisheim, 5.3.1915.

¹⁰⁹³Unveröffentlichter Brief, ohne Ort, 20.3.1915.

verschwand auch wieder das Gefühl einer eventuellen Überlegenheit. In der Kunstauffassung Kandinskys hatte von jeher die Künstlerseele im Mittelpunkt des Schaffens gestanden. Sie allein war das Ohr, das den Ruf des "unsichtbaren Moses"¹⁰⁹⁴ wahrzunehmen vermochte und zugleich der Mund, durch den der Ruf für die Menschen überhaupt hörbar werden konnte. Nach dem intuitiven Schaffensprozeß durfte der Künstler durchaus über die bildnerischen Formen und Farben reflektieren und sich ihr "geistiges Parfüm"¹⁰⁹⁵ bewußt machen, um dieses Wissen in den weiteren Schaffensprozeß miteinfließen zu lassen. In jenem Brief von Franz an Maria Marc vom 12. April 1915, in dem wir zum ersten Mal beobachten konnten, daß durch die Besinnung auf das "Lebensgefühl" an die Stelle der Weltdurchschauung eine Art Ignoranz der Natur zu treten begann, äußerte er zu dem "weltbildfernen reinen Ausdruck", der allein das Geistige wiederzugeben vermag: "Ob es einen solchen gibt? Ob er je rein gefunden wird in der Malerei? (...) Kandinsky ist zweifellos jenem Ziel der Wahrheit nah auf der Spur, - darum liebe ich ihn so. (...) sein Streben ist wundervoll u. voll einsamer Größe"¹⁰⁹⁶. Kandinsky war und blieb für Marc "iimer der Geist, der über alle anderen weg" ihm und seinen "'Sorgen' am nächsten"¹⁰⁹⁷ stand. "Über Kandinsky werden wir uns so schnell nicht einigen", schrieb er noch wenige Wochen vor seinem Tod an Maria. "Er scheint mir nach wie vor zu den Menschen zu gehören, die aus einer wahren Mitte überraschend weit ausstrahlen, (Eigenart *slavischer* Genies), ohne darum ein ganz wichtiger, dauernder Schwerpunkt u. Gesamtmensch zu sein"¹⁰⁹⁸. Der letzte Teil der Äußerung scheint mir, wie an zahlreichen anderen Stellen der Feldbriefe, die von Kandinsky handeln, ein kleines unbedeutendes Zugeständnis an Marias abwertendes Urteil über den russischen Kollegen zu sein. Paul Klee, ein scharfer Beobachter der Briefdiskussion des Ehepaares Marc an Ostern 1915, in die er ungewollt und entgegen seiner angeborenen Zurückhaltung mithineingezogen wurde, blieb Marcs Sympathie für Kandinsky nicht verborgen. In sein Tagebuch notierte er im Frühsommer 1915: "Frau Marc hatte sich auch gegen Kandinsky gewendet, und ich dankte Franz Marc, dass er treu zum Werke Kandinskys stand." Ebensowenig war ihm der eigentliche Grund für die Kontroverse zwischen Franz und Maria

¹⁰⁹⁴Über das Geistige 1973, S. 33.

¹⁰⁹⁵Ebd., S. 68.

¹⁰⁹⁶Feldbriefe 1993, S. 65.

¹⁰⁹⁷Unveröffentlichter Brief von Franz Marc an Maria Marc, Ensisheim, 5.3.1915.

¹⁰⁹⁸Franz Marc an Maria Marc, ohne Ort, 12.1.1916, in: Feldbriefe 1993, S. 131.

Marc unerkant geblieben. An etwas späterer Stelle fuhr er in der Eintragung fort: "Was war der Anlass zu solchen unnützen und für den im Feld stehenden pinsellosen Maler beunruhigenden Geschichten? Die Schwäche seiner Frau, die nicht auf eigenen Beinen stillstehen kann und der Einfluss eines Propheten Kaminski, der in der dortigen Gegend wirkt und einfließt"¹⁰⁹⁹.

In Marcs Kindheit und Jugend hatte der Vater Wilhelm Marc mit seiner anspruchsvollen Lebens- und Denkweise und seinem künstlerischen Oeuvre einen starken Einfluß auf die Persönlichkeitsentfaltung genommen. Franz Marcs lebenslange Sehnsucht nach einem vollendeten Da-Sein, seine Liebe zur Natur und zur Malerei und wohl auch der spätere freie Umgang mit dem christlichen Glauben finden hier ihre Wurzel. Als er sich schon als Romantiker im traditionellen Sinn gefunden hatte und gerade in seiner Malerei den Traum von einem wahren Sein auf suggestive Weise manifest zu machen begann, lernte er den ihm an Jahren überlegenen Kandinsky kennen. Der Zauber dieser Persönlichkeit übertraf jeden früheren Eindruck eines Menschen und gewann einen ungeheuren Einfluß auf sein weiteres Leben und Denken. Kandinsky vermochte mit seiner spirituellen Welt- und Kunstauffassung Marcs romantisch-pantheistisches Weltbild zu verdrängen und in ihm den Glauben an die "Epoche des Geistigen" aufzurichten. Er lenkte Marcs Blick auf ein Sein, das jener schon sehr bald als ein Sein jenseits der Natur interpretierte, wodurch er auch noch die letzte Fessel von Unvollkommenheit, die die naturimmanente Wahrheit durch ihre wesenhafte Hülle umgeben hatte, abstoßen konnte. Am Ende seines Weges in eine neue Kultur, auf den ihn Kandinsky gewiesen hatte, stand die Sehnsucht und das Streben nach einer geistig-metaphysischen Daseinsform - einer Form, die zwar nicht lebbar ist, aber als einzige den Anspruch auf Vollkommenheit erheben darf.

So kommt es, daß uns Franz Marc mit seinem Leben und Werk drei Lebensentwürfe zu einem vollendeten Da-Sein hinterlassen hat. Im ersten, von dessen Erfüllung er vor der Bekanntschaft mit Kandinsky träumte, versuchte er, den Menschen über das "unberührte Lebensgefühl" des Tieres einer sittlich-reinen und kosmisch verbundenen "Lebensform" nahezubringen. Durch pantheistische Einfühlung in das animalische Leben und dessen Innenschau sollte der Mensch zu einem wahren Lebens- und Weltverständnis finden. Die eigene Sehnsucht nach einem solchen Sein hätte keinen anschau-

¹⁰⁹⁹Tagebücher 1988, Nr. 961.

licheren Ausdruck erhalten können als in der Anthropomorphisierung der Tiersymbole. Marcs Freundschaft mit Kandinsky führte zu einer Negierung der "alten Weltanschauung" zugunsten eines geistig-metaphysischen Welt- und Wahrheitsverständnisses. Nicht mehr durch Einfühlung in die Natur, sondern durch ihre Durchschauung in ein geistiges Dahinter sollte nun der Mensch das "eigentliche Sein" erahnen, wobei ihm in der letzten Phase des Entwurfes die wissenschaftliche Denkweise hilfreich bei der Verwirklichung einer geistigen Daseinsform zur Seite trat. Die Kontroverse mit Maria im Frühjahr 1915 ließ Marc sich auf das eigene "Lebensgefühl" besinnen. Das metaphysisch-transzendente Sein, dessen Erfassen er weiterhin als das einzige Lebensziel und den alleinigen Lebenssinn des Menschen erachtete, war jetzt nicht mehr durch rationale Naturdurchschauung, sondern in der Konzentration auf das eigene innere Gefühl zu erfahren.

Bis heute verbindet man mit dem Namen Franz Marc stets nur seinen romantisch-pantheistischen "Traum". Der späte weltanschauliche Wandel, der erst in seinem dreißigsten Lebensjahr einsetzte, die eigene vage Terminologie des Künstlers für die neue Weltsicht und die zeitlich verschobene und durch den frühen Tod unvollendet gebliebene Manifestation der neuartigen 'Sehweise' in seinem künstlerischen Oeuvre haben den Zugang zu seiner geistigen Weltinterpretation erschwert. Und vielleicht noch mehr als die genannten Punkte die Unbegreiflichkeit eines Weltbildes, das das lebensnotwendige Umfeld des Menschen, die Natur im weitesten Sinne des Wortes, auszuschalten, wegzudenken, ja schlichtweg zu ignorieren versucht hat. Selbst Kandinsky, der Urheber von Marcs weltanschaulicher Wende, stand dessen Interpretation des Geistigen so fern, daß er schon während ihrer gemeinsamen Arbeit keinen Zugang zu ihr zu finden vermochte, wie seine Reaktion auf Marcs zweiten Sturm-Artikel vom Juni 1912 bewiesen hat. Seinem Un-Verständnis ist es zu verdanken, daß er neunzehn Jahre nach dem Tod von Franz Marc das schönste Bild gezeichnet hat, das wir von ihm als Naturmenschen und Romantiker besitzen. "Dieser Maler war ein 'echter Bayer', Franz Marc. Er lebte damals in einem Bauernhaus in Sindelsdorf (Oberbayern - zwischen Murnau und Kochel). Bald entstand die persönliche Bekanntschaft, und wir sahen, daß sein Äußeres seinem Inneren vollkommen entsprach: ein großer Mann mit breiten Schultern, mit festem Gang, mit einem charaktervollen Kopf, mit eigenartigen Gesichtszügen, die eine seltene Verbindung von Kraft, Schärfe und Milde zeigten. In München erschien er zu groß, sein Gang zu breit. Er machte den Eindruck, die Stadt wäre ihm zu eng, daß sie ihn 'genierte'. Seiner freien

Natur entsprach das Land, und es war für mich immer eine besondere Freude, ihn mit einem Rucksack auf dem Rücken, mit einem Stock in der Hand durch Wiesen, Felder und Wälder marschieren zu sehen. Seine Natürlichkeit entsprach der Natur auf eine wunderbare Art, und es schien, die Natur freue sich über ihn¹¹⁰⁰.

Das Frühwerk von Franz Marc ist ganz Ausdruck jener organischen Einheit mit der Natur. Seine Sinnbilder, die gelben und blauen Pferde, die roten Rehe, der weiße Stier und all die anderen farbenprächtigen Tiersymbole wirken auf den Betrachter so nachhaltig, daß er sie immer mit dem Namen ihres Schöpfers verknüpfen wird, auch dann noch, wenn er Bilder von dessen ambivalenter oder abstrakter Werkphase betrachtet. Sie haben Marc einst in der internationalen Kunstszene bekannt und später berühmt gemacht. Ihre signifikante Ausstrahlung kann dem späten Marc mit seiner geistig-metaphysischen Weltauffassung und den noch “- ungemalten! - Werken“ wohl niemals gefährlich werden.

¹¹⁰⁰Wassily Kandinsky, *Unsre Freundschaft*, 1935, in: Lankheit 1989, S. 49.

4 Literaturverzeichnis

Quellen:

Unbekannte Briefe von Franz Marc. Mitgeteilt von Dr. Elisabeth Keimer-Dünkelsbühl, in: Das Unterhaltungsblatt der Vossischen Zeitung vom 6.7.1930.

August Macke-Franz Marc. Briefwechsel, hrsg. v. Wolfgang Macke, Köln 1964

Wassily Kandinsky-Franz Marc. Briefwechsel. Mit Briefen von und an Gabriele Münter und Maria Marc, hrsg., eingel. u. komment. v. Klaus Lankheit, München/Zürich 1983

Unveröffentlichte Briefe und Postkarten zwischen Paul Klee und Franz Marc in der Nachlass-Sammlung F. Klee, Bern

Franz Marc. Briefe aus dem Feld, hrsg. v. Klaus Lankheit und Uwe Steffen, München/Zürich 1993³

Franz Marc an Helmuth Macke. Unveröffentlichte Feldpostbriefe und -karten zum 10. Todestag von Franz Marc, in: Das Kunstblatt 10 (1926), S. 97-105.

Unveröffentlichte Briefe und Postkarten zwischen Franz und Maria Marc im Nachlaß Marc II, C-436 und I, C-436 im Archiv für Bildende Kunst des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg

Franz Marc. Schriften, hrsg. v. Klaus Lankheit, Köln 1978

Auszüge aus Briefen und Schriften von Franz Marc in: Kat. Franz Marc, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1963.

August Macke. Briefe an Elisabeth und die Freunde, hrsg. v. Werner Frese und Ernst-Gerhard Güse, München 1987

Briefe von Helmuth Macke an Wilhelm Wieger, in: Franz Marc im Urteil seiner Zeit, hrsg. v. Klaus Lankheit, München/Zürich 1989², S. 30-43.

Sekundärliteratur:

Abgekürzt zitierte Literatur:

Baumann 1986

Bringfriede Baumann, Der Münchner Maler Wilhelm Marc 1839-1907, München 1986

Behne 1916

Adolf Behne, Franz Marc zum Gedächtnis, in: Die Tat 8, 1916/17, H. 2, S. 1028f.

Buergel-Goodwin/Göbel 1979

Reinhard Piper. Briefwechsel mit Autoren und Künstlern 1903-1953, hrsg. v. Ulrike Buergel-Goodwin und Wolfram Göbel, München/Zürich 1979

Das Kunstblatt 10 (1926)

Franz Marc an Helmuth Macke. Unveröffentlichte Feldpostbriefe und -karten zum 10. Todestag von Franz Marc, in: Das Kunstblatt 10 (1926), S. 97-105.

Delaunay 1985

Kat. Delaunay und Deutschland, hrsg. v. Peter-Klaus Schuster, Staatsgalerie moderner Kunst im Haus der Kunst, München 1985/86, Köln 1985

Erdmann-Macke 1987

Elisabeth Erdmann-Macke, Erinnerung an August Macke. Mit einem biographischen Essay von Lothar Erdmann und einer Einleitung von Günter Busch, Frankfurt am Main 1987²

Feldbriefe 1993

Franz Marc. Briefe aus dem Feld, hrsg. v. Klaus Lankheit und Uwe Steffen, München /Zürich 1993³

Firmenich 1993

Andrea Firmenich, Landschaft, Natur, Kosmos, Geist. Zur Entwicklung der

Landschaft bei Franz Marc, in: Kat. Franz Marc. Kräfte der Natur. Werke 1912-1915, hrsg. v. Erich Franz, Staatsgalerie moderner Kunst, München 1993/94, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster 1994, Ostfildern 1993, S. 85-93.

Frese/Güse 1987

August Macke. Briefe an Elisabeth und die Freunde, hrsg. v. Werner Frese und Ernst-Gerhard Güse, München 1987

Francastel/Habasque 1957

Robert Delaunay. Du cubisme à l'art abstrait. Documents inédits publiés par Pierre Francastel et suivis d'un catalogue de l'oeuvre de R. Delaunay par Guy Habasque, Paris 1957

Gerhardt 1995

Volker Gerhardt, Friedrich Nietzsche, München 1995²

Glaesemer 1976

Jürgen Glaesemer, Paul Klee. Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern. Gemälde, farbige Blätter, Hinterglasbilder und Plastiken, Bern 1976

Gollek 1980

Rosel Gollek, Franz Marc. Daten und Dokumente zur Biographie, in: Kat. Franz Marc 1880-1916, hrsg. v. Arnim Zweite, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1980, S. 13-49.

Gollek 1982

Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München. Katalog der Sammlung in der Städtischen Galerie, bearb. v. Rosel Gollek, München 1982²

Gordon 1974

Donald E. Gordon, Modern Art Exhibitions 1900-1916. Ausgewählte Katalogdokumentation, München 1974 (Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Band 14/I und II)

Hartog 1987

Hans Hartog, Heinrich Kaminski. Leben und Werk, Tutzing 1987

Heiderich 1993

Ursula Heiderich, Sehnsucht nach dem unteilbaren Sein. Zum Wandbild 'Paradies' von Franz Marc und August Macke, in: Kat. Franz Marc. Kräfte der Natur. Werke 1912-1915, hrsg. v. Erich Franz, Staatsgalerie moderner Kunst, München 1993/94, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster 1994, Ostfildern 1993, S. 94-104.

Hoberg 1993

Psyche und Physik. Das Bild der Natur im Spätwerk von Franz Marc, in: Kat. Franz Marc. Kräfte der Natur. Werke 1912-1915, hrsg. v. Erich Franz, Staatsgalerie moderner Kunst, München 1993/94, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster 1994, Ostfildern 1993, S. 190-207.

Hüneke 1989

Der Blaue Reiter. Dokumente einer geistigen Bewegung, hrsg. v. Andreas Hüneke, Leipzig 1989²

Hüneke 1990

Andreas Hüneke, 'Tierschicksale' - ein merk-würdiges Marc-Bild, in: Forschungen und Berichte 28, Berlin 1990, S. 297-318.

Kandinsky 1989

Kat. Wassily Kandinsky. Die erste sowjetische Retrospektive. Gemälde, Zeichnungen und Graphik aus sowjetischen und westlichen Museen, Frankfurt am Main 1989²

Keimer-Dünkelsbühl 1930

Unbekannte Briefe von Franz Marc. Mitgeteilt von Dr. Elisabeth Keimer-Dünkelsbühl, in: Das Unterhaltungsblatt der Vossischen Zeitung vom 6.7.1930.

Klee, Schriften 1976

Paul Klee. Schriften. Rezensionen und Aufsätze, hrsg. v. Christian Geelhaar, Köln 1976

Langner 1980

Johannes Langner, Iphigenie als Hund. Figurenbild im Tierbild bei Franz

Marc, in: Kat. Franz Marc 1880-1916, hrsg. v. Arnim Zweite, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1980, S. 50-73.

Langner 1981

Johannes Langner, 'Symbole auf die Altäre der kommenden geistigen Religion'. Zur Sakralisierung des Tierbildes bei Franz Marc, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, Bd. 18, 1981, S. 79-98.

Langner 1983/84

Johannes Langner, Das Tierbild bei Franz Marc, in: Studium Generale, Bd. 2, Tierärztliche Hochschule Hannover, 1983/84, S. 15-24.

Lankheit 1950

Klaus Lankheit, Franz Marc, hrsg. und mit einem Nachwort von Maria Marc, Berlin 1950

Lankheit 1965

Klaus Lankheit, Zur Bildtradition bei Franz Marc, in: Festschrift für Herbert von Einem, Berlin 1965, S. 129-135.

Lankheit 1970

Klaus Lankheit, Franz Marc. Katalog der Werke, Köln 1970

Lankheit 1976

Klaus Lankheit, Franz Marc. Sein Leben und seine Kunst, Köln 1976

Lankheit 1983

Wassily Kandinsky-Franz Marc. Briefwechsel. Mit Briefen von und an Gabriele Münter und Maria Marc, hrsg., eingel. u. komment. v. Klaus Lankheit, München/Zürich 1983

Lankheit 1989

Klaus Lankheit, Franz Marc im Urteil seiner Zeit, München/Zürich 1989²

Levine 1976

Frederick S. Levine, The Iconography of Franz Marc's Fate of the Animals,

in: The Art Bulletin, Bd. 58, 1976, S. 269-277.

Macke/Marc 1964

August Macke-Franz Marc. Briefwechsel, hrsg. v. Wolfgang Macke, Köln 1964

Marc 1963

Kat. Franz Marc, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1963

Marc 1993

Kat. Franz Marc. Kräfte der Natur. Werke 1912-1915, hrsg. v. Erich Franz, Staatsgalerie moderner Kunst, München 1993/94, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster 1994, Ostfildern 1993

Marc, Schriften 1978

Klaus Lankheit, Franz Marc. Schriften, Köln 1978

Moeller 1984

Magdalena M. Moeller, Der Sonderbund. Seine Voraussetzungen und Anfänge in Düsseldorf, Köln 1984

Moeller 1991

Expressionistische Grüsse. Künstlerpostkarten der 'Brücke' und des 'Blauen Reiter', hrsg. von Magdalena M. Moeller, Stuttgart 1991

Pese 1989

Claus Pese, Franz Marc. Leben und Werk, Stuttgart/Zürich 1989

Schardt 1936

Alois J. Schardt, Franz Marc, Berlin 1936

Schleifer 1947

Karl Schleifer, Heinrich Kaminski. Leben und Werk, in: Neue Musikzeitschrift, 1.Jg., 1947, H. 3, S. 70-79.

Schmidt 1956

Georg Schmidt, Die 'Tierschicksale' von Franz Marc, in: DU, Schweizerische Monatsschrift, Jg.16, 1956, H. 4, S. 37-40.

Schmidt 1988

Silvia Schmidt, Bernhard Koehler - ein Mäzen und Sammler August Mackes und der Künstler des 'Blauen Reiters', in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 42, H. 3, Berlin 1988, S. 76-91.

Schmidt 1995

Silvia V. Schmidt, Bernhard Koehler. Ein Sammler und Mäzen der Moderne, in: Weltkunst. Aktuelle Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten, 65.Jg., 1995, H. 13, S. 1815-1817.

Schulze 1985

Ingrid Schulze, Franz Marc - Johannes R. Becher - Karl Völker. Ein Beitrag zur Marc-Rezeption in den Jahren 1916 bis 1920, in: Im Kampf um die moderne Kunst. Das Schicksal einer Sammlung in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts. Staatliche Galerie Moritzburg, Halle 1985, S. 32-35.

Schuster 1993

Peter-Klaus Schuster, Vom Tier zum Tod. Zur Ideologie des Geistigen bei Franz Marc, in: Kat. Franz Marc. Kräfte der Natur. Werke 1912-1915, hrsg. v. Erich Franz, Staatsgalerie moderner Kunst, München 1993/94, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster 1994, Ostfildern 1993, S. 168-189.

Tagebücher 1988

Paul Klee, Tagebücher 1898-1918. Textkritische Neuedition, hrsg. v. der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, bearb. v. Wolfgang Kersten, Stuttgart/Teufen 1988

Über das Geistige 1973

[Wassily] Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, mit einer Einführung von Max Bill, Bern 1973¹⁰

von Strachwitz 1997

Sigrid Gräfin von Strachwitz, Franz Marc und Friedrich Nietzsche. Zur Nietzsche-Rezeption in der Bildenden Kunst, Bonn 1997

von Tavel 1970

Hans Christoph von Tavel, Dokumente zum Phänomen 'Avantgarde'. Paul Klee und der Moderne Bund in der Schweiz, 1910-1912, in: Jahrbuch des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft 1968/69, Zürich 1970.

Walden/Schreyer 1954

Der Sturm. Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis, hrsg. v. Nell Walden und Lothar Schreyer, Baden-Baden 1954

Weiß 1933

Elisabeth Weiß, Franz Marc. Ein Versuch zur Deutung expressionistischer Stilphänomene und ihrer Voraussetzungen, Frankfurt am Main 1933

Ausstellungskataloge:

Franz Marc. Brakls Moderne Kunsthandlung, München 1910

Franz Marc Gedächtnis-Ausstellung. Münchener Neue Secession, München 1916

Franz Marc Gedächtnis-Ausstellung. Der Sturm, 46. Ausstellung, Berlin 1916

Franz Marc Gedächtnis-Ausstellung. Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden 1917

Franz Marc. Aquarelle - Zeichnungen - Graphik. Galerie Neue Kunst Fides, Dresden 1927

Franz Marc- Gedächtnis-Ausstellung. Kestner-Gesellschaft, Hannover 1936

Franz Marc Gedächtnis-Ausstellung. Galerie von der Heyde, Berlin 1936

Franz Marc Gedächtnis-Ausstellung. Galerie Nierendorf, Berlin 1936

Franz Marc. Buchholz Gallery Curt Valentin, New York 1940

Franz Marc. Galerie Günther Franke, München 1946

Franz Marc. Städtische Kunsthalle, Mannheim 1947

Franz Marc. Aquarelle und Zeichnungen. Moderne Galerie Otto Stangl, München 1949

Franz Marc Ausstellung Wolfsburg. Veranstaltet vom Volkswagenwerk, Wolfsburg 1952

Franz Marc. Stedelijk Museum, Amsterdam, Paleis voor schonen kunsten, Brüssel, 1955

Franz Marc. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1963

Franz Marc. Gemälde, Gouachen, Zeichnungen, Skulpturen. Kunstverein Hamburg 1963

Franz Marc. Das graphische Werk. Berner Kunstmuseum, Bern 1967

Franz Marc. Graphisches Kabinett. Kunsthandlung U. Voigt KG, Bremen 1970

Franz Marc. Zeichnungen. Galerie Elfriede Wirnitzer, Baden-Baden 1974

Franz Marc 1880-1916. University Art Museum, Berkeley, The Fort Worth Art Museum, Fort Worth, Walker Art Center, Minneapolis, 1979/80

Franz Marc 1880-1916. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1980

Franz Marc. Zeichnungen und Aquarelle. Brücke-Museum Berlin, Museum Folkwang Essen, Kunsthalle Tübingen, 1989

Franz Marc. Kräfte der Natur. Werke 1912-1915. Staatsgalerie moderner Kunst, München, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte

schichte Münster, 1993/94

Franz Marc. Pferde. Staatsgalerie Stuttgart, Ostfildern-Ruit 2000

Sonstige Literatur:

Arnold Schönberg-Wassily Kandinsky. Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung, hrsg. v. Jelena Hahl-Koch, Salzburg/Wien 1980

Der Blaue Reiter, hrsg. v. Wassily Kandinsky und Franz Marc, München 1912

Der Blaue Reiter, hrsg. v. Wassily Kandinsky und Franz Marc. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München 1990⁸

Hajo Düchting, Franz Marc, Köln 1991

Hans Hartog, Franz Marc und Heinrich Kaminski, in Neue Deutsche Hefte, Nr. 145, 22.Jg., Berlin 1975, H. 1, S. 68-93.

Hans Hartog, Heinrich Kaminski. Ein Lebensbild, in: Komponisten in Bayern, Bd. 11, Tutzing 1986, S. 13-73.

Hans Hartog, Heinrich Kaminski. Leben und Werk, Tutzing 1987

Carl G. Heise, Franz Marcs 'Springende Pferde', in: Genius 1, 1919, Bd. 2, S. 218-220.

Andreas Hüneke, Ponderation - das schöne Gleichgewicht. Zum 100. Geburtstag des Kunsthistorikers Alois J. Schardt, in: Bildende Kunst, Jg.38.(41.), H. 2, Berlin 1990, S. 52-57.

Im Kampf um die Kunst. Antwort auf den 'Protest deutscher Künstler'. Mit Beiträgen deutscher Künstler, Galerieleiter, Sammler und Schriftsteller, München 1911

Wassily Kandinsky, 'Der Blaue Reiter' (Rückblick), in: Das Kunstblatt, 14.Jg., 1930, H. 2, S. 57-60.

Klaus Lankheit, Zur Geschichte des Blauen Reiters, in: Der Cicerone 1949, H. 3, S. 110-114.

Klaus Lankheit, Franz Marc. Unteilbares Sein. Aquarelle und Zeichnungen, Köln 1959

Klaus Lankheit, Der Turm der blauen Pferde, Stuttgart 1961

Klaus Lankheit, Bibel-Illustrationen des Blauen Reiters, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1963, S. 199-207.

Klaus Lankheit, Paul Klee und Franz Marc. Unbekannte Zeugnisse ihrer Freundschaft, in: Kunst & Antiquitäten, Hannover 1990, H. 1/2, S. 52-58.

Frederick, S. Levine, The Apocalyptic Vision. The Art of Franz Marc as German Expressionism, New York 1979

Franz Marc, Tierstudien. Geleitwort v. Klaus Lankheit, Wiesbaden 1953

Franz Marc, Botschaften an den Prinzen Jussuff. Mit einem Geleitwort v. Maria Marc und einem Essay v. Georg Schmidt 'Über das Poetische in der Kunst Franz Marcs', München 1954

Franz Marc, Skizzenbuch aus dem Felde (Faksimile-Ausgabe). Mit einem Textheft von Klaus Lankheit, Berlin 1956 und 1993²

Franz Marc-Else Lasker-Schüler. Der Blaue Reiter präsentiert Eurer Hoheit sein Blaues Pferd. Karten und Briefe, hrsg. u. komment. v. Peter-Klaus Schuster, München 1987

Magdalena M. Moeller, Der Sonderbund. Seine Voraussetzungen und Anfänge in Düsseldorf, Köln 1984

Reinhard Piper, *Das Tier in der Kunst*, München 1910

Marc Rosenthal, *Franz Marc*, München 1992²

Karl Schleifer, *Heinrich Kaminski, Leben und Werk*, in: *Neue Musikzeitschrift*, 1.Jg., 1947, H. 3, S. 70-79 u. H. 4, S. 118-125.

Georg Schmidt, *Franz Marc*, Berlin 1957

Dietrich Schubert, *Die Beckmann-Marc-Kontroverse von 1912*, in: *Kat. Max Beckmann. Die frühen Bilder*, Kunsthalle Bielefeld, Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main, 1982/83, S. 175-187.

Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 1908

L e b e n s l a u f

Ich wurde am 30. Oktober 1964 in Basel geboren. Von 1971 bis 1975 besuchte ich die Grundschule in Baden-Oos und von 1975 bis 1984 das Humanistische Gymnasium Hohenbaden in Baden-Baden, an dem ich das Große Latinum und das Graecum erwarb. Nach dem Abitur im Mai 1984 begann ich im Oktober desselben Jahres ein Studium der Kunstgeschichte, Baugeschichte und Neueren und Neuesten Geschichte an der Universität Karlsruhe. Im Sommer 1988 unterbrach ich es für ein Praktikum im Kunstmuseum Bern und der darin domizilierten Paul-Klee-Stiftung sowie im Winter 1988/89 für ein Auslandssemester an der Universität Wien.

Nach meinem Abschluß zum “Magister Artium“ im Januar 1993 nahm ich im Frühjahr des Jahres die Dissertation in Angriff, die während der ersten zwei Jahre durch ein Promotionsstipendium nach dem Landesgraduiertenförderungsgesetz Baden-Württembergs unterstützt wurde. Von Frühjahr 1995 bis zum Jahresende 1998 arbeitete ich in der Bibliothek des Instituts für Baugeschichte an der Universität Karlsruhe, um das weitere Promotionsvorhaben zu finanzieren, das ich nach einer Themenänderung im Sommer 1998 zum Jahresende 2000 mit der Promotion abschloß.