



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Zeichnungen - Aquarelle

Marc, Franz

München, 1952

Die drei Stadien

[urn:nbn:de:hbz:466:1-98830](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-98830)

Die Zeit impressionistischer Rezeptivität – was vorausging, waren Jahre innerer Ansammlung von Figur mit jäh hervorbrechenden Beweisen genialer Veranlagung – die erste impressionistische Zeit entdeckt ihre Lyrik in dem herb-süßen Frühlingsklang und träumenden Waldweben der kleinen Temperamalerei „Birke und Tanne“. (Tafel neben Seite 16.) Der Weg des Malers dekorativer Frieße beginnt mit der Flöte des Pan. Während eines kurzen Pariser Aufenthaltes, Sommer 1907, war ihm an den Impressionisten fühlbar geworden, was man in Deutschland, wo man unter Impressionismus allerdings etwas ganz anderes verstand, gern verkannte oder verschwieg: ihre Stille, ihre Innerlichkeit, ihre zarte Beziehung zu den schlichten Dingen. Und so begann auch Marc nochmals mit dem stillen und gerechten Anschauen des Allereinfachsten der ganz mit sich allein gelassenen Natur: „Besonnter Busch“, „Lärchenbäumchen“, „Kleiner Weidenbusch in der Sonne“, „Eichhörnchen“, „Steinstudie“, „Rehe in der Dämmerung“, das sind etwa die Motive. Intensives Anschauen will nicht nur Wirklichkeit an den Dingen erfahren: was alle diese Bilder über die bloße Impression erhebt, ist ein Dichterisches, eine Lyrik, eine Verträumtheit und eine gewisse zusammenfassende Art, die sich schon hier fühlbar der Linie bedient. Zur gleichen Zeit erfolgt eine sehr intensive Hinwendung zum Tier. Wenige wissen, daß er schon als junger Mensch Jahre hindurch seine Sommer auf einer einsamen Alm verbrachte, um den Tieren nahe zu sein, sich in ihr Vertrauen zu setzen und in ihre geheimnisvoll an die unsere grenzende Welt Einlaß zu suchen. Seine Skizzenbücher füllten sich – auch in den Zoologischen Gärten – mit den scharf beobachteten Einzelheiten ihrer Gestalt und dem heimlichsten Vorübergang ihrer Gebärden. Nun ging er weiter. In letzter Verantwortung und mit forschendem Ernst suchte er den Bau ihres Organismus von seiner künstlerisch widerspenstigsten Stelle, von seinem Knochenbau her aufzufassen. So häufte sich in ihm ein Schatz innerer Anschauung, sicheres Fundament, von dem aus er später die groß zusammenfassende Form und sicher umgrenzende Linie zu finden, auch die Gestalt reiner Phantasiegeschöpfe mit spielender Einbildungskraft zu erfinden vermochte. Damals entstanden die ausgezeichneten Tierplastiken.

Unterdessen wurde, während er sich so im Einfachsten ausbildete, bald und zunehmend eine der Anschauung vordrängende Phantasie fühlbar, und es zeigte sich, daß es sein bestimmender Charakter nicht war, sich der Versenkung in eine begrenzte Gegebenheit dauernd hinzugeben. Eine tiefe Neigung verlangte – im Einklang mit der Tendenz der Zeit – nach dem in die Architektur einbezogenen und der gleichen Gesetzmäßigkeit dienenden Wandbild von ornamentaler Ordnung und harmonischem Rhythmus, und den Gegenständen eines in die Reinheit von Urverhältnissen gewandelten Seins. Es gibt aus jener Zeit immer erneuerte Versuche einer großen arkadischen Landschaft, wo sich die Pferdekoppel in traumferne Triften zu verwandeln scheint, darin sich die Tiere wie in der Freiheit ihrer ersten Heimat bewegen (Abb. 17). Es ist bezeichnend für seinen überall nach dem Elementarischen strebenden Sinn, daß er auch das

Menschliche nur transponiert in die Reinheit des ersten Zustands wollte. Vorstellungen solcher Art, von fern an die Welt des Hans von Marées erinnernd, finden sich mancherorts in seinen Skizzenbüchern. (Abb. 27, 39, 41.) Im Grunde war es die Frau, die Unbewußte, die ihn anzog und deren Anmut er darstellte, bald in selbstverständlicher Vertrautheit der Erde angeschmiegt, im Spiel, oder am Wasser, badend vor dem grünen Spiegeln junger Bäume. (Abb. 6, 12, 15, 24, 31.) Es lag in der Zeit, derart von naiver Naturverbundenheit zu träumen. Eine sehr geläuterte Sinnlichkeit, die wesentlich den Rhythmen des vom Tanze und der Bewegung hingenommenen Körpers gilt, zeichnet diese Kompositionen aus. So etwa liegt über den Bewegungen badender Frauen etwas wie ein feierlicher Tanz. (Tafel neben Abb. 4.) Man glaubt in der Teppichwirkung, der aus der rhythmischen Beziehung breiter Flächen aufgebauten Einheit und dem Wohllaut der Linie eine gewisse Verwandtschaft zu empfinden mit den lichten Panneaus des Maurice Denis und seines Kreises.

War sein Kolorit zunächst von pastell-artigem, milden Zwischentönen nachgehendem Schimmer, so offenbart sich jetzt der Wunsch, die Farben aus der empirischen Erscheinung zu lösen und ihnen jene Leuchtkraft, jene Steigerung ihrer Lebensintensität zu schenken, die ihre reine Verwendung gewährt. Man sieht heute, welch verheißungsvolle Entwicklung mit Marc und Macke einsetzte. Ihre Briefe entfalten gemeinsame Meditationen über die Wirkung der reinen Farbe, ihre Gesetzmäßigkeit, ihre Gefühls- werte, ihre „Symbolik“ . . . Die Auffassung des Nackten in Marcs arkadischen Kompositionen empfindet die warmblütige Sinnlichkeit des Rheinländers als zu „Minne-artig“ (er denkt an den belgischen Former schlanker Knabkörper); ob nicht des Freundes Stärke im Tier liege, im Kreisen der Tierkörper? Marc widersprach ihm nicht, doch sei ihm dieser Weg notwendig gewesen. Das Tierbild war ihm selbst als seine Aufgabe bewußt geworden, hier war der Stoff, dem er sein Herz aufdrücken, dies der Gegenstand, den sein gesammeltes Anschauen durchsichtig zu machen vermochte.

Von Jesus, der seinem Auftrag unter den Menschen entgegengieht und sich in die Wüste zurückzieht, heißt es im Evangelium Marcus: „Er war unter den Tieren.“ Am Beginn seiner Wanderung grüßte ER in den Erstlingen der Kreatur das Gleichnis und Abbild der vermögenden Kraft des Vaters. *Hier ist für alle Zeiten der Ernst legitimiert und die Ehrfurcht, mit denen Dichter, bis hin zu Rilke und Marc, vor das Tier traten und, was in ihm gottnah ist, erspürten und verehrten.* „Deine heiligen, geheiligten Lamas und Hirschkühe und -kälber, – sie ruhen in geweihten Hainen“ singt Else Lasker-Schüler in einem der Briefe an Franz Marc, „viele Deiner Priestertiere riechen nach Milch. Du ziehst sie selbst im Rahmen groß. Ehrwürdiger, blauer Großgeistlicher!“ Mit franziskanischer Zärtlichkeit, die in jedem Strich vibriert, vereinigt sich bei Marc ein mystisches Erkennen, das in dem ungebrochenen Lebensgefühl des Tieres, in der

unwissenden Wissenheit seines Blicks eine Reinheit, eine Nähe zum Urgrund erspürt, die der Mensch verlor.

Es ist kein Zufall, daß sich vor den Marc'schen Tierbildern immer wieder Erinnerung an Rilkesche Verse einstellt, wie an den berühmten „Tiger im Jardin des plantes“ oder an Verse wie die: „Mit allen Augen sieht die Kreatur das Offene...“ oder wie diese: „... das freie Tier / hat seinen Untergang stets hinter sich / und vor sich Gott, und wenn es geht, so gehts / in Ewigkeit so wie die Brunnen gehen“. Wie es denn auch kein Zufall ist, daß Franz Marc unter den neueren deutschen Künstlern der einzige war¹, mit dem sich Rilke, wie es in einem Brief aus dem Jahre 1917 heißt, „näher beschäftigte“. Hier ist, im Verhältnis zur Kreatur, eine deutliche Affinität. Auch für Marc sind die Tiere, in deren Auge uns die Natur anblickt wie nirgend sonst, mediale Wesen, oder, wie es Rilke einmal ausdrückt: „die Mitwisser des Ganzen“. Was den Künstler anzieht, ist die spielende Leichte und Sicherheit in all ihren Bewegungen, was ihm fast als heilig erscheint, ist dieses Geborgensein im Schoße des Seins, dieses hohe Bild völligen Eingefügtseins in den Rhythmus der Dinge. Das ist seine Eingebung, sein „Grundmotiv“. Marc war kein „Tiermaler“ im gewöhnlichen Sinne. Hier spricht – es ist wichtig, das zu erkennen, um noch im Übergang zur dritten Stufe seiner Entfaltung die Kontinuität seines Weges zu empfinden und keinen Widerspruch – hier spricht ein tief mystischer Impuls, verwandt dem Rilkeschen, welcher, indem er sich in das Tier versenkte, zugleich in den Anfängen, im Urgrund, im All-Einen aufzugehen suchte.

Doch bedurfte es neuer Leidenschaft für das ornamental gegliederte Bild, für die Synthese, für die Musik visionärer, von der Nachahmung befreiter Farbe, um solchen Visionen die große Form freskenhafter Einfalt zu geben. Zur sinnlichen Bezeichnungskraft des Ornaments entdeckte Marc die seelische Ausdruckskraft der Farbe, und er stellte in den Mittelpunkt des Gestaltens die Totalität typischer und sinnbildlicher Gegenstände. Mit dieser Hinwendung zum Prinzip des autonomen Kunstwerks, zu dem er sich im Winter 1910/11 durchrang, erfolgte der vielleicht entscheidende deutsche Beitrag zur modernen Kunst. Man nimmt seiner Tat nichts von ihrer Kühnheit und Originalität, wenn man auf die Verwandtschaft zu Gauguin verweist, der als erster ein Dichterisches wieder zum Ausgangspunkt seiner Gestaltungen machte, in seinen exotischen Legenden einen ursprünglichen Zustand des Menschlichen fühlbar machen wollte und die Musik der reinen Farbe erneuerte. (Wir begegneten bereits zwei Dokumenten direkter Anregung auf S. 18.) Da ist verwandter Klang in der starken Vereinfachung, der Teppichwirkung bestimmt zernierter großer Flächen, in der „gaucherie“ der Formen, die das Ursprüngliche sucht, inspiriert von der Kunst der Primitiven. Erschüttert steht

¹ Neben Paula Modersohn-Becker.



auch Marc vor der lapidaren Einfalt afrikanischer Schnitzereien und vor den Werken der Inkas. Er findet es selbstverständlich, daß wir in diesem Frührot künstlerischer Intelligenz die Wiedergeburt unseres Kunstfühlers suchen“. Ubrigens gehen leichte Anklänge an exotische Formeln, an japanische Arabesken zumal, ganz in der eigenen bezaubernden Fähigkeit auf, verborgene Wesenheit in einem Ornament zusammenzufassen, das sich dem Organischen rein vereint. Der ornamentale Stil nimmt den Tieren nichts von ihrem Leben, verdichtet vielmehr ihre Atmosphäre. Immer mehr strebt Marc danach, nur das Wichtige zu geben, das Große, das tief Notwendige. Über die Grenzlinie des Natürlich-Dinglichen hinausgehoben, leben die Tiere nun aus geheimem Rhythmus, und der Kadenz ihrer Linie ruht eine Wesenheit auf, die man als eine große allgegenwärtige Zärtlichkeit empfindet. Wie ein Geborgensein in einer unsichtbaren Hand.

Von diesem Mysterium singen die Farben. Nach einer ersten zarten Periode hat Marc sich in die größte Heftigkeit der Farbe gestürzt und sie wie kaum ein anderer bei uns zum Mittel beschwörender Wirkung gemacht. Gleich den „fauves“ sucht er (an Stelle zarterer Empfindungsnuancen, die kompliziert und abgeleitet oft wie Reizmittel für einzelne Verwöhnte wirkten) wieder einfachere Gefühle zu erwecken, wie man sie beim Anblick frühester Malerei genoß. Seine Sensibilität ist nicht immer unmittelbar. Die Entwicklung des Koloristen geht durch vielerlei angestrenzte und anhaltende Studien, die auch die Hilfe des Farbkreises und des Prismas nicht verschmähen. Angesichts eines Aufbaues von erwogener, einer Fuge nicht ungleichen Gesetzmäßigkeit spürt man, die Kunst des Koloristen habe von gewissen Seiten her offenbar Beziehungen zur Mathematik und Musik. Damit die Farbe aber zum Singen kommt, zu jener Traumhaftigkeit, die von seinen besten Leistungen ausgeht, mußte das Fluidum seiner mystischen Erregung in sie übergehen, welche den stofflichen Charakter aufhebt, durchscheinend macht und wie von innen durchglüht.

Wenn man ihn fragte, wieso er den Tieren die „falsche“ Farbe gebe – welche Frechheit: blaue Pferde, rote Kühe! – so hätte er antworten können, daß er die Tiere ganz nach innerer Traumanschauung bilde und daß die Imagination, mit deren Hilfe er sie durchleuchte, wahrer sei, als die Wahrheit der Sinne. „Er war der, welcher die Tiere noch reden hörte; und er erklärte ihre unverständenen Seelen“, schrieb Else Lasker-Schüler, und an anderer Stelle sagte sie: „Nie sah ich irgend einen Maler, gott-ernster und sanfter malen als ihn“. Wer freilich nie das königliche Pferd von Urmysterien umwoben fand, wer daran Anstoß nimmt, daß die Griechen ihre Göttin „kuh-äugig“ nennen, ihr also den ruhigen, majestätischen Blick der Kuh beilegen konnten, wer nicht wenigstens auf Augenblicke in den großen Regungen und dem hieratischen Ruhen seiner Katze die versunkene Majestät einstigen Tempeldaseins nachwirken fühlt, der wird Franz Marcs Phantastik nie ganz verstehen. Die Märchenfarbe hebt die Tiere in ihre Herrlichkeit, sie umgibt sie mit dem Glanz der Legende und macht das Wunder-

bare in ihnen fühlbar. Sie legitimiert sich hinreichend durch ihr Gefordertsein vom geistigen Schwerpunkt des Gedichtes her und damit, daß der Tiere ideales Wesen rein in ihrem Klange aufgeht. Schauen und bilden nicht so Völker, die mit dem Tier inniger vertraut sind als wir? Manch ein Pferdchen von reinstem Blau findet sich unter den märchenbunten Tierplastiken, den „Dachreitern“ der Ming-Zeit, die in das Unendliche zu wittern scheinen . . .

Was dem Positivismus einer bürgerlichen Gesellschaft ins Gesicht schlägt, haben die Dichter, die Eingeweihten, sie, die wissen, was Schöpfung heißt, von je geliebt. Hatte man sich nicht schon über rosarote Pferde bei Delacroix aufgeregt? Worauf Baudelaire erwiderte: „Als ob es nicht leicht rosarote Pferde gäbe, und als ob auf alle Fälle nicht der Maler das Recht hätte, solche zu schaffen!“ Bei uns war es etwa Theodor Däubler, welcher die bunten Tiere Franz Marcs mit liebevoll – launig weiter-spinnender Phantasie in die ganz und gar zustimmende hymnische Betrachtung in seinem „Neuen Standpunkt“ eingehen ließ.

So beginnt mit der großgerundeten, streng symmetrisch geordneten Arabeske der „Drei roten Pferde“ die Reihe jener standbildhaften Gemälde, deren Gegenstand das „reine Tier“, deren mitempfundener Gegenstand das All ist. Da ist das junge „Blaue Pferd“ (Abb. 28), gar knabenhaft von Grund aus; die beschauliche Idylle der „Kühe unter Bäumen“, deren breite Trägheit massig und ruhig in der Fläche steht (Tafel neben Abb. 12). Oder etwa die unvergeßlich im Rhythmus des Ganzen schwingende Kurve der närrisch ausgelassenen „Gelben Kuh“. Von beinahe klassischer Größe das ruhevoll Beieinander der beiden „Hirsche“ im Schweigen der Waldeinsamkeit, von einer Notwendigkeit ohnegleichen zusammengefügt (Einzelstudie Abb. 8). – In hieratischer Ruhe schwer und mächtig daliegend, träumt der „Junge Stier“ von endlosen Räumen der Urheimat. Die mächtige Woge der „Blauen Pferde“ (Abb. 29) mutet wie eine Verkörperung plastisch erlebter Naturkräfte an: als sei diesen gebäumten Leibern die Witterung ihres mythischen Vermögens zurückgegeben, Welle zu sein und dann wieder Wind.¹

Soll man von den großen Rhythmen des „Affenfrieses“ sprechen, mit der Gleichartigkeit, dem fast tragischen Einerlei dieser „baumbewohnenden Beweglichkeiten?“ Soll man vom magisch vorwärts getriebenen Zug der „Wölfe“ berichten? Von der mythischen Heimat der Menschen und Pferde, in die uns die Komposition der „Hirten“ entrückt? Oder von jenem Hymnus auf die Herrlichkeit des freien Raubtieres, des „Tigers“, in dessen Blick sich doch alle Melancholie der Einsamkeit sammelt: *überall Ewigkeit um den Tieren, tiefes Hineingehobensein in ihre Schwingungen*. Daß sich hier sehr wohl Größe mit Zartheit vereint, spürt man besonders in der romantisch empfindsamen Bewegungsmelodie der „Roten Rehe“. Und wie bei diesem Dichter die Landschaft zum Innenraum, zum Herzraum werden kann, zeigt vielleicht am eindringlichsten das

¹ Sämtliche Bilder aus dem Jahre 1911.

schlafende „Reh im Walde“. Einheitlich verwebt das in purpurner Waldmulde in sich zusammengeschobene, ruhende Leben mit dem Boden, dem Baum, der heißen, süß wie Weihrauch sich kräuselnden Luft und dem Dunkel des Hochwaldes. Wie Abschluß und Zusammenfassung dieser Hymnen wirkte die weite „Landschaft mit Pferden und Esel“ (ein Opfer des Krieges). Eine Landschaft wie vom Anfang der Zeiten. Schwere, blaue Bergkuppen umschlossen ein herb und weit gewelltes Terrain. Darin nur: in der Mitte liegend, ein rotes Pferd, links ein blauer Esel, rechts im Vordergrund ein blauweißes Pferd, alle in archaischer Unbeweglichkeit. Ruhe der Ewigkeit lag über dem Raum.¹

Wer nun glaubte, Marc werde die großgerundete Form solcher standbildhaften Sinnbilder wie einen langsam wachsenden Besitz pflegen, sollte bald eines anderen belehrt werden. Jetzt erschien „Der blaue Reiter“, der Picassos letzte Gebärde, diese fast ganz vom Gegenstand gelösten Kristallisationen, mit Ikonen und bayerischen Hinterglasmalereien vereinte. Und Nolde notierte in seinen autobiographischen „Jahren der Kämpfe“: „Franz Marc hatte seine einfachen Gruppen der Rehe und Tiere gemalt, ohne jegliche Neigung zum Manierieren, nun wurde er fast plötzlich konstruktiv, kubistisch, fast bis zur Unkenntlichkeit seiner dargestellten Tiere. War dies die neue angebrochene Zeit? Diese großen gewaltsamen Strahlungen, Biegungen, Linien und die prismatischen Farben?“

Marc, dieser wache Geist, empfand mit gleichstrebenden westlichen Avantgardisten, daß es sich hier nicht um Willkür der Einbildungskraft, sondern um inneren Zwang handelte: daß eine Harmonie gestört war, die Erscheinungen des physischen Plans ihre dekretierte Geltung verloren, und daß der Geist aufgefordert wurde, schöpferisch die Möglichkeit neuer Ordnungen zu versuchen. Wie sehr es sich hier um einen *unwillkürlichen* Wandel handelt, macht eine anschauliche Schilderung in einem von Marcs Feldbriefen deutlich. Er reitet an einem wundervollen Herbstmorgen. Die Sonne kommt und löst den weißen, glitzernden Reif. Ein anheimelndes Dorf liegt vor ihm mit den typischen graugelben französischen Sandsteinhäusern, mit dampfenden Misthaufen, vertraut aus den Bildern der Monet, Sisley, Pissarro. „Ein wehmütiges Gefühl beschleicht mich dabei, aber immer, wenn ich mich in solche Szenen vertiefe, ertappe ich mich dabei, daß ich statt dem Kalt und Warm und der Luftperspektive, Zahlen sehe, rein abstrakte Klänge, und schnell ist der impressionistische anheimelnde Traum vorbei, und die Arbeit beginnt.“

Die Arbeit der Entmaterialisierung, denn: „Stoff ist etwas, das der Mensch höchstens noch duldet, aber nicht anerkennt“, wie es in den „Aphorismen“ etwas hochmütig heißt. Aber die Verwandlung nimmt ihren Ausgang, wie man sieht, vom Wirklichen,

¹ Sämtliche Bilder, mit Ausnahme der „Wölfe“ (1913), aus dem Jahre 1912.

vom sinnlichen Eindruck; und damit ist das für Marc Charakteristische bezeichnet, daß seine Bilder nun zwar zunehmend abstrakter werden, daß sie aber weitgehend, mit ganz wenigen Ausnahmen, an das objektiv Seiende gebunden bleiben. An die Gestalt.

Wir berührten bereits das Leidvolle einer inneren Spannung, welche indes Voraussetzung *wahrer schöpferischer Freiheit* ist, denn diese vermag sich allzeit nur in der Bindung an das Objekt, nicht im Unbegrenzten schweifend, zu entfalten.

Es ist offenbar, daß diese verwandelnde Aktivität des Künstlers einer Spätzeit eine ähnlich schwebende Transparenz sucht wie sie jenen Schöpfungen gotischer Maler eignet, die aus dem magischen Raum des Geistes vorsichtig tastend in die perspektivischen Räume drangen; – nur freilich mit dem Unterschied der Umkehr der entwicklungsge- schichtlichen Richtung. Was dort der Goldgrund leistete, die Transponierung alles Körperlichen in den Bereich einer überwirklichen geistigen Realität, sucht man jetzt auf dem Wege der Reduktion der sinnlichen Erscheinung und ihrer abstrakten Durchdringung. Nur, daß der Impuls hier von transzendentaler Sehnsucht ausgeht, während hinter jenem Goldgrund Geborgenheit im Glauben stand. Doch macht vielleicht gerade dies, daß die Gestalt hier gleichsam *an einer äußersten Grenze* behauptet wurde, das Faszinierende der modernen Schöpfungen aus.

Franz Marc hat die Wanderung angetreten, ohne sie beenden zu können. Es mag sein, daß er das Ziel künstlerischer Form, das ihm vorschwebte, jene *unio mystica* des Festen, Standhaften mit dem ganz Luftigen, Geistartigen, nicht immer in gleichem Maße zu erreichen vermochte, wie etwa mit dem „Turm der blauen Pferde“. Es ist gerade dies die Zeit unaufhörlichen Suchens, Grübelns, Experimentierens. Doch geht gerade von dem Marc dieser Epoche eine Projektion in die Zukunft, die seinen vorzeitigen Soldatentod als besonders schmerzlich empfinden läßt.

Seine Bemühungen um eine neue Ordnung weisen im übrigen nur Anklänge an den Stil des orthodoxen Kubismus auf. So sehr er gewiß die Logik und den Adel in den abstrakten Schöpfungen Picassos bewunderte, so sehr er von dem vermeintlichen „Geist des Metaphysischen“ in diesen geometrischen Kristallisationen berührt wurde (vor denen begeisterte Adepten schrieen, es handelte sich „nicht um ein Bild, sondern um eine Kathedrale“), so war ihm eine Askese fremd, welche, sich in sich selbst zurückziehend, die Auseinandersetzung mit dem Leben vermied. Formale Probleme waren nicht das Letzte. Seine Bemühungen erwachsen nicht aus dem logischen Denken, und wenn in seinem Stil – in der Art, wie sich die Formen durchdringen – Anklänge an das „simultané“ erscheinen, so handelt es sich eben nur um Anklänge. Wir sagten schon, daß er in dem Bemühen, die sinnliche Welt durch die Reinheit abstrakter Formen zu erweitern – jedoch ohne die abstrakte Konstruktion an die Stelle des Realen zu setzen, vielmehr durch Vereinigung der Formen innerer und äußerer Erfahrung, – daß er in diesem Bemühen eine deutliche Affinität zu den „gemäßigten“ unter den französischen Kubisten aufweist. Das liegt schon darin, daß die nun entstehenden Malereien

bei aller Abstraktion, wenn auch nicht wirkliche, so doch mögliche Räume darstellen. Ihre Raumvorstellung wird mit Hilfe mannigfacher Brechung der Formen durch das Licht erreicht, und es ist eben dieses die Bildordnung konstituierende System, welches den Einfluß *Delaunays* verrät. Man begegnete Bildern *Delaunays* als Dokumenten seines Einflusses in der retrospektiven Ausstellung des „Blauen Reiters“. Seit 1911 beteiligte sich dieser Maler an den Ausstellungen des Münchner Kreises. Der Einfluß, ohne den weder Klee noch Marc und Macke in ihren formalen Entwicklungen ganz zu erklären sind, ist sowohl der Kühnheit seiner künstlerischen Formulierungen als auch der Faszination seiner Persönlichkeit zuzuschreiben. Zusammen mit Macke besuchte Marc den Franzosen 1912 in Paris. Nicht nur das erwähnte System der Formenbrechung durch das Licht wirkte auf Marc, sondern er traf sich mit jenem in der Reinheit spektraler Farben, mit denen beide Künstler strebten, auch in der abstrakten Verwandlung noch dem Mysterium des Lebens treu zu bleiben.

So entstehen denn, beginnend etwa Ende 1912, jene Malereien, welche ich *kosmische Malereien* nennen möchte. Konstruktionen, gewiß, aber von einem großen Atem durchweht. Visionen imaginärer Räume, in deren Rhythmen sich nun die Tiere einfügen, von mystischer Transparenz der Erscheinung, doch zugleich von reiner Bestimmtheit ihres Wesens; aufgehend in der Symphonie des Alls, doch zugleich dessen vornehmste und tiefste Sinngestalten. (Abb. 48 u. f.) Die bergende Hand freilich ist nun nicht mehr fühlbar. Nur eine unbestimmte kosmische Wesenheit.

Was die großen Schöpfungen dieser Phase betrifft, so können wir in diesem Zusammenhang nur wenige herausgreifen. Da ist die traumhaft-irreale Melodie des „Rehes im Blumengarten“ (1913), ein Werk von der reinsten Imagination und vollendeter Gestaltung. Da ist die große Komposition der „Tierschicksale“ (1913), diese Legende, darin der Dichter, der nicht nur von der Herrlichkeit der Tiere wußte, sondern auch dem Preisgebeensein an ihre Schicksale, eine finster rauschende Symphonie des Untergangs beschwor, in deren Mitte er jedoch die Gestalt des mit steilem Hals übersenkrecht aufgebäumten blauen Rehes stellte, ein königliches Symbol des Opfers, todbereiter Überwindung.

Steil wie diese Gebärde führt der Weg plötzlich zu den Höhen: zu der Erhabenheit des „Turms der blauen Pferde“ (1913). Man müßte die entlegensten Wendungen, die seltensten Worte wählen, um den Adel dieses Werkes zu schildern. Selten hat der menschliche Gedanke mehr Kühnheit gezeigt, als in dieser Vision von vier himmelwärts aufsteigenden Pferden. Was immer auf der zarten Grenze zwischen körperlicher Natur und geistiger Anschauung zu erreichen ist, wurde hier geleistet. Das edle Gemüt des Pferdes, seit Urzeiten Freund und Freude des Mannes, wurde hier zum Gefäß hinanstrebender Sehnsucht alles Seins. Durch den gleichen Rhythmus ihrer Bewegung, durch die gleiche lustvolle Kurve ihrer Kruppen, Hälse und nach derselben Richtung gewendeten Köpfe vereint, heben sich die Pferde einer gleichsam durchsonnten Klarheit entgegen,

in reiner Bestimmtheit ihrer Formen und doch körperlos wie eine Spiegelung der Luft, imaginär, und doch so ganz aus der Wurzel ihres Wesens gebildet, daß ein berühmter Tierplastiker den Widerstand der musealen Ankaufskommission seinerzeit damit besiegen konnte, daß er bezeugte, nie seien Pferde besser dargestellt worden. Zwar sind auch hier die Formen der äußeren Erscheinung, gebrochen, einem ausgezirkelten System unterworfen, doch ist es ein Geheimnis, wie durch eben diese Verwandlung das Wesen des königlichen Tieres in die Vorstellung seines mythischen Vermögens gehoben wurde. Das Pferd pegasushaft zu sehen, war Marc vertraut. (Seine Feldbriefe, seine Meditationen zeugen davon.) Die Farbe der Pferde, in der ihr mythisches Wesen rein aufgeht, ist ein liches Blau, jene geistige Farbe, von der Goethe sagt, daß sie in ihrer höchsten Reinheit „gleichsam ein reizendes Nichts“ sei, das nicht auf uns eindringt, sondern uns „nach sich zieht“. Im Ganzen wie im Einzelnen ist die Form von höchster Reinheit, das Ganze zu einem bei uns seltenen Maß . . . aber es widerstrebt mir, angesichts dieser großartigen Evokation von solchen Dingen, wie „Ausgewogenheit“ usw. usw. zu sprechen. Daß diese Beschwörung gelang, daß sie hier vor uns steht,

„nicht der Masse qualvoll abgerungen,
schlank und leicht wie aus dem Nichts entsprungen“,

darauf allein kommt es an; was gehen uns die Beschwörungsformeln an, mit denen der Zauberer sie erreichte! Nur darauf sei zur rechten Beurteilung dieses Revolutionärs verwiesen, wie dieses steile, alle Schwere zurücklassende Emporstreben, wie die spirituelle Farbe, die von den geometrisch festen Konturen wie von Bleiliniem eingefast scheint, wie die Macht der geistigen Beschwörung ein Anklingen bewirkt an tiefste Tradition, an den Geist der Gotik . . . „Aber Deine glückseligen blauen Pferde sind lauter wiehernde Erzengel und galoppieren alle ins Paradies hinein“, sang Else Lasker-Schüler, als sie die schöne Aquarell-Vorarbeit dieses Bildes erhielt (Abb. 51).

Die Treue zum Gegenstand scheint denn doch kein leerer Atavismus, entspricht vielmehr dem Bedürfnis der Kunst nach dem „Mittelbegriff“, in dem sich der Geist des Künstlers mit dem des Publikums zu treffen vermögen. Diesen Mittelbegriff kann nur das Wirkliche geben. Nur indem hier das Unendliche der Idee einen endlichen Gegenstand – den ihrer würdigsten Gegenstand – durchdrang, gelang eine Symbolgestalt, die, wie die weiteste Verbreitung in Reproduktionen und der Anteil an dem seit diesem Kriege verschollenen Werke bewies, selbst in dieser Zeit ein allgemeines Bewußtsein anzugehen vermochte.

Wir sind glücklich, die Niederschrift der ersten Eingebung, sowie die wohl dem Werk vorausgegangene Aquarellfassung wiedergeben zu können, welch letztere sich im wesentlichen von der endgültigen Gestalt nur dadurch unterscheidet, daß dort das vorderste der Pferde, mächtiger ausgebildet als die andern und stärker im Ausdruck, zum wesentlichen Träger der Komposition gemacht wurde. (Abb. 50 u. 51)

In welch eingeschränktesten Verhältnissen der Kampf um dieses erhabene Werk, wohl die vollkommenste Realisation des deutschen Expressionismus, bestanden wurde, lesen wir ergriffen bei Kandinsky: „Marc arbeitete auch im Winter auf dem Speicher seines Bauernhauses. Außen alles weiß – der Schnee bedeckt die Felder, die Berge, die Wälder. Frost zwickt an der Nase, die Stille erweckt das Ohrensummen. Oben auf dem niederen Speicher (fortwährend stieß man mit dem Kopf an den Balken) stand der „Turm der blauen Pferde“ auf einer Staffelei: Franz Marc stand da mit seinem Pelzmantel, großer Pelzmütze und selbstgeflochtenen Strohshuhen an den Füßen. „Nun sagen Sie aufrichtig, wie Sie das Bild finden.“ Nicht der Pelz allein wärmte Marc, sondern, denke ich, viel mehr die innere Flamme, die stets mit gleicher Kraft in seiner Seele brannte.“ ...

Seltsam: Wie in einer Reaktion auf die Anstrengung dieses Aufschwungs, auf diesen Sieg über alle Schwere, folgt ein Werk: „Das arme Land Tirol“ (1913), wo Erden schwere lastet und dem eine lähmende Melancholie entströmt; und auch in den weiteren Arbeiten – „Die ersten Tiere“, „Die Weltenkuh“, „Mandrill“ (1913), Konzeptionen von einer Großheit der Intention und der kosmischen Phantasie – wird eine gewisse Mühsamkeit des Stils, eine stofflichere Farbe verraten, daß die Operation, die hier ein Endliches in ein Unendliches verwandeln sollte, nicht mit dem gleichen Glück des Gelingens belohnt wurde.

Nun aber scheint die innere Spannung überwunden und es entstehen – im Winter 1913/14 – Gebilde von dem wahrhaft transparenten Zauber der „Stallungen“, des „Wasserfalls im Eis“, der „Vögel“, der „Landschaft mit Haus und Rindern“, deren traumhafte Irrealität in einer ebenso traumhaften transparenten Malerei, einer Malerei von außerordentlicher Leichte, aufleuchtet. Unvergesslich die lichtblaue mystische Phantasie des Wasserfalls im Eis, wo alle flüchtige Zeitlichkeit der Erscheinung in die heilige Größe der Ewigkeit gebannt scheint. Oder jenes in erstaunliche prismatische Formen und Farben übersetzte Bild eines Waldes, wie er sich wohl in dem Bewußtsein jenes Eichhörnchens spiegeln mag, das ganz einsam und doch völlig heimisch ist in dem großen, starren, von Brechungen des Lichts durchzuckten Schweigen. („Wald mit Eichhörnchen“). Seltsame und fast widernatürliche Verbindung von Kubismus und Romantik in diesen Bildern, denen doch aus so gegensätzlichen Komponenten ein zauberischer faszinierender Reiz entströmt! Auch ist hier jener kleinen Aquarelle zu gedenken, die Marc für Else Lasker-Schüler auf Postkarten malte, entrückte Welten bunter Tiere, Bruchstücke einer Dichtung, aufglühend wie orientalische Märchen, sehr verdichtet in einfacher Kontur und Arabeske.

Damals entstanden auch die schönsten seiner Temperaarbeiten, die wir zu einem Teil farbig zeigen können. Der ewig fragenden Vernunft Schweigen gebietend, gibt man sich der Magie ihrer Zeichen hin und empfindet in jedem dieser kleinen Kunstwerke ein

Andeuten bisher ungeahnter Welten. Obwohl prosaische Worte unvermögend sind, den Traum dieser Dichtungen auszudrücken, sei es für die vielleicht schönste, das abstrakte Raumbild mit schwarzen Pferden (Tafel neben Seite 24), einigermaßen stammelnd versucht:

Ein scheinbar willkürliches Spiel und Sich-Begegnen durch endlose Räume pfeiler Strahlungen von leichtester Substanz und kühler hellblauer und grünlicher Farbe, mit denen sich irdischere von warmem Rot durchweben, und das Ganze vereinigt sich zu einer mehr musikalisch als sinnlich aufgenommenen Kristallisation nicht eines Raumes – denn wo begrenzte sich dieser? –, sondern der kosmischen Ewigkeit selbst. Schemenhaft, geometrisiert auf einfachste Formen und doch in ihrer wesenhaften Gebärde festgehalten, fügt sich eine Gruppe Pferde dem Gewebe ein, hineingestellt in dieses Grenzenlose, Mitwisser scheinbar seines lautlosen Geschehens und daher voll Vertrauen, in brüderlicher Verbundenheit aneinandergeschmiegt. Es scheint, wir blicken in die von unirdischen Strahlungen durchtränkte Großartigkeit der Natur, in den Ozean der Dauer; die Zeit steht still und eine wundervolle Kühle erfaßt das Herz.

Indessen, man sieht: Werke von so sublimen Haltung, zu denen auch jener tiefe Traum des blauen Rehes, das grüne Fabeltier vor allem oder jener ruhende Stier gehört, dessen mehr erinnerter als beschreibender Umriß von der Seligkeit des Nirwana umflutet scheint, verweigern sich der Beschreibung (Tafel neben Seite 9, sowie neben Abb. 38 und 50). Ihre Formulierung zielt auf die Suggestion, nicht auf das Sagbare. Mehr magische als deskriptive Zeichen schützen sie vor zudringender Neugier, und kaum, daß ein Begriff sich meldet, verliert man auch schon die Neigung, ihn auszusprechen ...

Endlich aber treibt eine unruhevolle Sehnsucht, indem sie ihn immer noch alles, was sich ihm darstellt, als einen Schleier empfinden läßt, dahinter sich geheimnisvoll lockend jenes „unirdische Sein“ verbirgt, „das hinter allem wohnt“, treibt ihn das Verlangen, sich einmal direkt und ohne mediale Formen dem „Absoluten“ zu vereinen, zu dem schon (S. 19/20) besprochenen Kreis von Bildern „absoluter Formen“.

Hier ist also nun die Brücke zwischen den zwei Extremen in seiner Brust zerbrochen, die Anstrengung der Vereinigung aufgegeben zugunsten der freien Konfiguration imaginärer Formen. Man sucht die Quelle des Unbekannten nicht mehr in der äußeren Welt, sondern allein in der Zone des Unbewußten. Lag in diesem Aufbruch in Bezirke jenseits des Bekannten ein Aufbegehren gegen die dekretierten Geltungen einer bürgerlichen Gesellschaft, gegen das gemeine Maß? Lag dies schon, wie manche behaupten, in der eigenwilligen Verwandlung der Tiere? Als unbewußt begleitendes Ingrediens vielleicht, keinesfalls als die eigentliche Absicht; das würde dem Ernst des Man-



nes, der immer nur einer inneren Notwendigkeit folgte, nicht entsprechen. Es war dies ein äußerster Schritt in der Richtung auf jene unsichtbare Realität und im Sinne seiner paradoxen Aufzeichnung, „das große Ziel der Kunst sei, ein unirdisches Sein zu zeigen, das hinter allem wohnt, den Spiegel des Lebens zu zerbrechen, das wir in das Sein schauen. Ihr Wirken sei durchaus metaphysisch.“ Ein Ausbruch, dennoch keine Befreiung. Denn in dem schon zitierten Feldbriefe, wo er seine Entwicklung überblickt, hören wir ihn zweifelnd fragen, ob es ihn überhaupt gebe, jenen „weltbildfernen reinen Ausdruck“, den er gesucht habe, „ob er je rein gefunden werden könne in der Malerei?“¹

Er hat es gewollt und gewagt. Und bewies sich damit als Sohn einer Zeit, deren Größe vielleicht in ihrer Unruhe, ihrer brennenden Neugier lag. Dennoch kann nicht genug betont werden, daß dieser Vorstoß nicht aus seiner Mitte, da nur aus dem *einen* Drange seines Wesens kam. Und damit ist denn die Frage nach der mutmaßlichen Richtung seines Weges, wäre dieser nicht jäh abgebrochen, nicht nur berührt, sondern fast schon beantwortet. Denn dieser Mann konnte auf die Länge nur schaffen, und das heißt für ihn leben, existieren, wenn er sich ganz gab, aus seines *ganzen* Wesens Fülle, zu der eben auch die schöpferische Spannung seines inneren Widerspruchs gehörte.

Wir haben, um in der Frage nach dem mutmaßlichen Fortgang die behutsamste Vermutung zu wagen, nur das kostbare, das hinreißende, das erschütternde Dokument jenes kleinen Skizzenbuchs, in das der Leutnant Marc inmitten des Grauens und der Vernichtung und umgeben von der Kraterlandschaft des Krieges seine letzten Bildideen – was sage ich: nicht die Ideen, sondern bereits deren zeichnerisch mit äußerster Reinheit ausgebildete Gestalt, oft mit Farbangaben, eintrug. Angesichts des sich hier vollziehenden Wandels muß man fast an das Wort Schillers denken: „Entfernt sich der Mensch mit der Freiheit seines Verstandes oder seiner Phantasie von der Natur, so steht doch nicht nur ein Pfad zu derselben immer offen, sondern ein mächtiger und unvertilgbarer Trieb treibt ihn unaufhörlich zu ihr zurück.“ Lange sieht man nichts als abstrakt-geometrische Systeme mit unbestimmt kosmogonischer Bedeutung (Abb. 61 und 69). Dann aber beobachtet man eine zunehmende Reduktion der Formen auf weniger und intensivere. Wie unter einem unwiderstehlichen inneren Drang beginnt seine Hand, in die abstrakten Lineamente Formen der Tiere einzuschreiben (Abb. 63 und 64), zögernd erst und nur schematisch, dann zärtlicher und bestimmter werdend; plötzlich streben die Tiere aus dem Dunstkreis der abstrakten Formen heraus; witternd durchstößt ihn schon ein Reh mit dem Kopf (Abb. 65). Auf einem anderen Blatt umkreisen die letzten fallenden Nebel des Chaos noch die Berge, zwischen denen

¹ In der Tat: wann je erreichte er das „Absolute“? Würde es nicht immer noch ein „Dahinter“ geben, so weit ihn auch sein Fuß mochte getragen haben? Wann je betrat er das „jenseitige Land“, — jenseits der Ich-Sphäre? Marc strebt aus der Ich-Enge, die er haßt, heraus. — Und vermag bei aller inbrünstigen Versenkung in jenes „unirdische Sein“ doch nichts anderes zu künden, als ewig nur sich selbst.

die Sonne emporsteigt, und auf der Ebene davor, inmitten einer großen und einfachen Urlandschaft, lagern ruhig zwei Pferde, zwei andere wiehern der Sonne entgegen (Abbildung 68). Eine Bildidee aus der innersten Mitte seiner Vorstellung, in einer Fassung von unsagbarer Größe.

Nehmen wir aber vor allem noch jene beiden, ebenfalls 1915 im Felde entstandenen, mit der Wut des Genies hingeworfenen Tuschzeichnungen in unsere Betrachtung auf: jenen Pferdekopf von furchtbarem Ausdruck entsetzter Kreatur, gestaltet mit einer an Griechisches erinnernden Formkraft, und jene Vision entsetzt und verknäult dahinstürzender Pferde, eine Zeichnung von einer Größe und Dämonie der Erfindung, die an Delacroix denken lassen. (Abb. 60 und 62) Wie bezeichnend übrigens für diesen Freund der Tiere, daß das Ungeheure des Kriegserlebnisses hier buchstäblich als „Tierschicksal“, als Schicksal der Pferde – die ja in der Tat furchtbar auf dem Schlachtfeld zu leiden hatten und dort ihr äonenlanges Vorrecht als Kriegskamerad des Mannes für immer verloren – erlebt und gestaltet wurde.

Mit diesen im Felde entstandenen Zeichnungen, seinem letzten Vermächtnis, gibt sich eine schöpferische Freiheit zu erkennen, die Marc nie würde geopfert haben. Und man fühlt die ergreifende Tragik dieses Todes um so mehr, als man – wie Herbert Marwitz, an eben diese Zeichnungen anknüpfend, sehr schön formuliert hat¹ – „ahnt, wie sehr Marc um die tiefsten Geheimnisse gewußt, wie sehr er sich hat eins fühlen dürfen mit der Welt und wie ‚vertraulich‘ (Rilke) der Tod für ihn geworden war: daß er nämlich in dem Augenblick gehen mußte, als sich eine letzte, ich möchte fast sagen griechische Weisheit und Form in ihm anzubahnen schien, die Einsicht, daß es eine Trennung von Sein und Schein, von Geist und Stoff, von Idee und Gestalt nicht gebe, daß Traum und Wirklichkeit in Wahrheit eines, daß, wie Schelling sagte, ‚die Natur sichtbarer Geist sei‘.“

Während des ganzen Ablaufs unseres unzulänglichen Versuchs, die Entwicklung dieses außerordentlichen Geistes zu beschreiben, stand, von uns unausgesprochen, wenn auch immer empfunden, eine Realität als Grundgegebenheit seines Seins und seiner Impulse im Hintergrunde: das Religiöse. Ein ungemeines Verlangen nach Transzendenz, ein Verlangen nach Gottesnähe, wenn auch verhüllt in kosmisch-pantheistischer Gerichtetheit, ist fühlbar in allem. „Franz Marc, der seine Ekstasen bildnerisch nicht mehr bewältigt hat, war mehr als ein Maler wie Velasquez oder Menzel. Er war einer der großen Visionäre, der religiösen Fanatiker wie Catharina von Siena oder Eckehart, die den Abgrund des Seines offen sehen.“ Egon Vietta, der dies schrieb, dachte wohl nicht nur an den Marc der „Absoluten Formenwelt“, sondern an jene ekstatische

¹ „Die Erlanger Universität“, 1. Jahrgang. Nr. 2/3. Febr. 1947.

Vision, die er in der Tat nicht mehr zu bewältigen vermochte, da ihm der Tod den Pinsel aus der Hand nahm. Keineswegs gegenstandslos, vielmehr von erhabenstem Gegenstande. Es war seine letzte Arbeit und auch während seines Urlaubs malte er daran. Ursprünglich eine großgestaltete Berglandschaft von steilragenden und zerklüfteten Formationen, angedeuteten Behausungen im Grund und einer Kapelle auf hoher Spitze, alles in herb spitzwinkliger Form hingeworfen und mit der Empfindung weitester, ins Unendliche wachsender Räumigkeit. Was hier aber als Erlebnis nach Gestaltung rang, war eine Vision vom Kampf des Lichts, angeregt von Erscheinungen, wie man sie wohl in den Bergen beim Durchbruch der siegreichen Sonne durch den Wolkennebel erleben kann: nun in erregtester Dramatik dargestellt in Strahlungen und vielfachen Brechungen des Lichts, kreuz und quer über die Berge hinweg und die Dämmerungen der Tiefe zerreißen. In dieses Bild nun malte er mit zarter Zurückhaltung, aber bestimmt genug für die Anschauung, das Bild der heiligsten Jungfrau, der Strahlenreichen, auf einer Mondsichel: Mittelpunkt nun der Strahlen, die von ihr auszugehen scheinen. Sie steht da in der Luft mit jener linkischen Einfalt, wie man sie oft auf den kleinen Votivbildern in den Kirchen seiner Heimat dargestellt sieht, durch das Spiel der Abstraktion ins Transparente gewandelt, keusch, überirdisch, unkörperlich, eine Erscheinung des Lichts. Damit man aber nach dieser Schilderung nicht den Eindruck bekommt, als sei in der Form irgend etwas Sentimentales, – auch nur ein Hauch des Sentimentalen, so sei betont, daß hier alles von der größten Herbheit und der herbsten Größe ist. In der Strenge des Abstrakten durften die Mittel moderner Lichtmalerei wohl als Beschwörungsmittel dienen bei dem Versuch, das Gesicht der Offenbarung Johannis, Kap. 12, zu beschwören:

„Und es erschien ein groß Zeichen am Himmel:
ein Weib mit der Sonne bekleidet, und der Mond unter ihren Füßen
und auf dem Haupt eine Krone von zwölf Sternen.“

Die ekstatische Vision eines Mystikers, heraufgewühlt aus den Tiefen eines zweifelnd Gläubigen unserer Tage, fast wild dem Gestaltlosen abgerungen, glühend in einem unerhörten Aufwand spektraler Farben. Das letzte Wort eines Suchers. Ein Ausbruch der Seele. Ein Schrei der Sehnsucht.

Wie in einer Vorahnung hatte er geschrieben: „Eine Erfüllung wird sein, irgendwann, in einer neuen Welt, in einem anderen Dasein. Wir können auf Erden nur das Thema angeben ...“

„Meines Halbbruders, des blauen Reiters Franz Marc geheiligter Leib wurde vor einiger Zeit überführt von Frankreich nach Ried in Oberbayern“, schrieb Jussuf, Prinz von Theben, das ist, wir wissen es, die Dichterin Else Lasker-Schüler, als sie nach Kriegsende Aufenthalt in der Schweiz beehrte, fortstrebend aus dem verödeten Lande, das sich seiner schönsten Hoffnungen beraubt sah, da es seine Söhne, die sein Glanz und Gloria waren und die nicht fallen durften, nicht von der Blutmühle ferngehalten hatte. In den „Gestalten“ aber fand die Dichterin das schöne Bild:

„Er ist gefallen. Seinen Riesenkörper tragen große Engel zu Gott, der hält seine blaue Seele, eine leuchtende Fahne, in seiner Hand.“