



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Zeichnungen - Aquarelle

Marc, Franz

München, 1952

Sein Verhältnis zur Natur

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

Erlebnisse hindurchzusehen. Und der dennoch – oder auch um des willen – von tiefem Verlangen nach dem Nahen, Starken, Wirklichen erfüllt war. Er verließ das Gehaste der Stadt, um in der Einsamkeit, im Kontakt mit der Natur, die großen Dinge zu erfahren, und eben diese Liebe zum Lande und seinem reinen Volksleben, zu einer von Gesundheit getragenen Lebensart ist bezeichnend für den festen Boden seiner Kunst. Die heimatliche Landschaft, wo am Fuß der Benediktenwand, in einem verträumten Garten mit alten Obstbäumen sein idyllisches Haus stand, – dieses Stück Erde, das die Gedanken des Kriegers umklammern werden samt den Tieren, den Rehen, die er darin zurückließ¹ – sein heimatliches Land, weit hingebreitet, mit zu den Alpen aufsteigenden plastischen Wellen, dem Hauch von Ewigkeit über der blauen Kette der Berge, es war ihm vertraut bis in die Einsamkeit seiner Wälder, und sein Wesen, sein Rhythmus waltet, verwandelt doch unverkennbar in den starken Rhythmen seiner Bilder. Vor allem seine immerwährende Hinneigung zu den Tieren, wie war sie beharrlich und werbend. Und dennoch ist da diese auf den ersten Blick befremdende Stelle in einem seiner Briefe aus dem Felde, wo er, seine Entwicklung rekapitulierend, bekennt:

„Ich denke viel über meine eigene Kunst nach. Der Instinkt hat mich im großen und ganzen auch bisher nicht schlecht geleitet, wenn die Werke auch unrein waren; vor allem der Instinkt, der mich von dem Lebensgefühl für den Menschen zu dem Gefühl für das Animalische, die „reinen Tiere“ 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 und 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 und Häßliches, so daß 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 kam. Vielleicht hat unser europäisches Auge die Welt vergiftet und entstellt...“

Man sollte Marc auf dieses Bekenntnis, darin die Entwicklung dem Rückblickenden in allzu starker Vereinfachung erscheint, sein Verhältnis zur Natur das Gepräge tiefer seelischer Erschütterung durch den Krieg trägt, nicht wörtlich festlegen. Marc, wie alle Maler von wirklichem Talent, blieb immer, trotz der in seiner Kunst mehr und mehr überwiegenden subjektiven Elemente, überaus empfindsam für die Welt des Sichtbaren. „Seine Natürlichkeit entsprach der Natur auf eine wunderbare Art, und es schien, die Natur freue sich über ihn...“ (Kandinsky.)

¹ „Wie glücklich sind wir, unser kleines Ried zu haben, als feste Insel in diesem Vergehen. An ihm will ich mit allen Fasern meiner Seele halten. Ich denke mit jedem Tage sehnächtiger nach Hause.“ (Brief vom Dezember 1914.)

Er hat übrigens den Menschen keineswegs „übersprungen“. Doch suchte sein überall auf das Elementare gerichteter Sinn den Menschen eines ausgearteten Zeitalters zurückzuverwandeln in den Zustand ursprünglicher Reinheit, einer ebenso urzeitlichen Natur verbunden; und diese Bilder sind keineswegs ohne intensiven dekorativen Reiz, beanspruchen vielmehr unter den Hervorbringungen der Zeit einen bedeutenden Rang. Vor allem blieben zwei Werke haften, und beide Male handelt es sich um die Frau, deren Unbewußtheit ihn anzog, ihre herbsinnliche Nacktheit umflossen von seltsam exotischem, offensichtlich von Gauguin angeregtem Reiz; wir meinen den 1910 entstandenen „Akt in Blumen“ (Skizze Abb. 6) und das bei Lankheit abgebildete „Mädchen mit grünem Haar“ von 1912. Er muß jedoch gespürt haben, daß man, wollte man auf diesem Wege bleiben, gleich Gauguin der Zivilisation hätte den Rücken kehren müssen. So wendet er denn sein ganzes Gefühl der Unberührtheit des Tieres zu, das im übrigen sein plastisches Empfinden von je am meisten erregt hatte. Dem Urgrund nahe geblieben, von unberührter Reinheit, vermittelte es ihm das Urerlebnis kosmischen Zusammenklangs und Einklangs, nach dem er suchte. So entstanden über diesem Thema seine meisterlichen symbolistischen Bilder, darin sich die beiden Seiten seines Wesens, sein sinnliches Interesse und der Drang nach einer abgeklärten reinen, abstrakten Form, in schöner Ausgewogenheit vereinigen. (Über sein Verhältnis zu den Tieren: S. 23–24.)

Wie trat in das Verhältnis des modernen Menschen zur Natur das Bewußtsein gestörten Einklangs? Kam, was mit dem Kubismus plötzlich in Erscheinung trat, diese Destruktion des Wirklichen, um sie dann in eine neue und brutale Ordnung zu zwingen, aus Zweifel oder Hochmut, aus dem Geiste der Anarchie oder dem der Ordnung? (Wobei immer auch die Tatsache merkwürdig bleibt, daß sich daneben eine Strömung erhielt, die nicht aufgehört hat, sich bei aller schöpferischen Spontanität vertrauend und bewundernd zur Natur zu verhalten.) Bei Marc war es der glühende Dichtertrieb nach Entmaterialisierung, Erweiterung des Sinnlichen in die unendlichen und transzendentalen Hintergründe hinein – ein Trieb, dem geistig-sittlichen Schönheitssinn der „nazarenischen“ Romantiker verwandt – welcher seine Entwicklung in sympathetische Berührung mit einer Bewegung brachte, die an die Stelle der Wahrheit durch die Sinne die Wahrheit durch den Geist setzten wollte. Was vorher in ihm vereint war, trat nun freilich in weite Spannung auseinander. Denn er hat es nun mit zwei widerstrebenden Vorstellungen oder Empfindungen zu tun, mit seiner Leidenschaft für die Kreatur, die aber nun zum Begrenzten wird, und der abstrakten Imagination als dem Unbegrenzten. Wenn es daher nach der Selbstdarstellung fast den Anschein hat, als sei es ein leichter Übergang vom „reinen“ Tier zum Abstrakten gewesen, so handelte es sich in Wahrheit um einen langen und leidvollen Prozeß experimentierend-bewahrenden Vorgehens, ein Prozeß, dessen bildnerische Leistungen freilich den überstandenen Kampf nicht oder nur selten, und auch dann nur dem Tieferblickenden ahnen lassen. Doch sind für einen Mann wie Marc die interessantesten Kämpfe jene, die er mit sich selbst zu bestehen hat.

Es ist eben das für ihn Charakteristische, daß er sich nicht, wie Kandinsky, in die Isoliertheit des Ich und unkontrollierbarer innerer Gesichte zurückzog, sondern daß er – ähnlich den ihm darin verwandten „gemäßigten“ französischen Kubisten, wie Delaunay, Lhote, La Fresnaye – versuchte, die Formen der inneren Erfahrung (die abstrakt-geometrischen Formen) mit denen der sinnlichen Erfahrung in konstruktiven Schöpfungen zu vereinen, Bildern, denen gerade, begründet auf diesen Dualismus, ein geheimnisvoll poetischer, berückender Hauch entgeht. Der reinste Sieg dieses Ringens wurde der „Turm der blauen Pferde“. Auch dem ihm in dieser Problematik sehr verwandten Delaunay gelang es selbst nach der Realisierung rein abstrakter Konzeptionen nie, sich ganz vom Gegenstand zu lösen. Was Marc betrifft, so sprechen die letzten uns hinterlassenen Dokumente, die Blätter seines Feld-Skizzenbuches, von denen noch zu reden sein wird, und die auf ihnen sich vollziehende Rückkehr zu vertrauten Gestalten eine deutliche Sprache.

Was ihn dennoch zuvor zu Gebilden ganz gegenstandsloser Abstraktion getrieben hatte, war nicht ein intellektuelles Geistenspiel, noch weniger das Bedürfnis, den konventionellen Vorstellungen einer bürgerlichen Gesellschaft „das ganz Andere“ entgegenzusetzen, sondern es handelte sich um ein Äußerstes an Konsequenz sich selbst und einer tief in seinem Drang nach Reinheit glühenden *Mystik* gegenüber. Einer Naturmystik, möchte man sagen, insofern selbst diese abstrakten Konzeptionen von einer stark naturhaften Empfindung bleiben. Wenn auch offenbar angeregt von den 1912/13 entstandenen „formes circulaires“ des Robert Delaunay – einem System kreisender planetarischer Rundformen von heftiger spektraler Farbigkeit – sind doch diese Vorstöße in den Bereich des Unsäglichen von absoluter Eigenart, deutscher Mystik entfloßen. Man muß diese Gebilde kennen, um den zitierten Rückblick auf seine Entwicklung, um in Sonderheit zu verstehen, was da unter dem „zweiten Gesicht“ eigentlich verstanden wird. Die bedeutendste aus diesem kleinen Kreis von Schöpfungen – es sind ihrer nicht mehr als vier – war die leider im Krieg zerstörte Komposition der „Heiteren Formen“ (1914). Hier umschloß das Geviert der Fläche ein Reich tief durchleuchteter, wie aus dem Mysterium einer wogenden Fruchtbarkeit auftauchender Formen, Formen des Unbewußten, die nichts Bekanntem glichen, die vom Zufall geboren schienen und dennoch in einer abgeklärten Ordnung des Bildgefüges schwangen, in der größten Pracht des farbigen Leuchtens. Voll leise schwingender Bewegung und gleichsam erfüllt von schaffenden Kräften der Natur sollte dieses imaginäre Raumbild offenbar die Vorstellung eines metaphysischen Bereichs der *natura naturans* geben, erfüllt von Wesenheiten vor ihrer Dingwerdung, von „absoluten Formen“. An dieser Stelle sei auf die seltsame Deutung der klassischen deutschen Musik in Marcs „Aphorismen“ (den unveröffentlichten) verwiesen, indem Marc hier so etwas wie einen Vorläufer abstrakter Kunst empfand. „Sie blieb“, so heißt es hier, „unsere platonische Liebe zur Wahrheit, zum Absoluten, einer europäischen Wirklichkeit um zwei Jahrhunderte vorauseilend.“ Und: „Dieses grün-

schimmernden Traumes einer absoluten Formenwelt werden noch späte Jahrhunderte mit Rührung gedenken“. War es seine Absicht, in dieser empfundenen Beschwörung mit der Musik zu wetteifern, deren Mitteln gegenüber sich doch die luftigste, abstrakteste Malerei in hoffnungslosem Nachteil befinden muß?

Selbst wenn man – mit Rilke – der Ansicht ist, die Preisung nicht der „unsäglichen Welt“, sondern der erlebbaren hiesigen Dinge und ihre liebende Verwandlung sei Aufgabe des Künstlers – „hier ist des Säglichen Zeit, hier seine Heimat“ –, selbst wenn man mithin hier etwas Ungemäßes empfindet, eine Überspannung von dem, was Kunst als Schöpferkraft leisten kann¹ und soll, so wird man sich doch der Kühnheit nicht entziehen, und der Verzauberung dank einer eminenten geistigen Konzentration, die solche Gebilde wie die „Heiteren Formen“ allererst ermöglichte. Dies freilich muß auch gesagt werden, daß andere Gebilde dieses Kreises (er nannte sie: „Kämpfende Formen“, „Zerbrochene Formen“, „Spielende Formen“), teilweise von wilderem Spiel der Imagination, die abgeklärte Form dieses Hauptwerkes, auch seine Dichte und Fülle nicht ganz zu erreichen scheinen. Dem Kreise dieser Konzeptionen gehört auch die schöne Temperamalerei an, die wir (Tafel neben Abb. 61) wiedergeben. Daß Marc vermeinte, gerade mit solchen sibyllinischen Visionen – denen doch der „Mittelbegriff“ fehlt, in dem sich Künstler und Betrachter zu treffen vermöchten – „Allgemeingültiges, Einigendes“ auszusagen, wird immer ein erschütterndes Dokument für die Reinheit seines Künstlertums sein.

Worauf es entscheidend ankommt: die weite Spannung als Grundgegebenheit dieses Geistes wahrzunehmen, die nun freilich auch andere schöpferische Geister in einer Zeit quälte, deren Größe vielleicht in ihrer Unruhe lag, die aber nun bei diesem Deutschen Klang und Färbung des *Romantischen* annimmt. Von inniger Versenkung ins Reale ausgehend, weiß er stets ein Absolutes hinter allem Erfahrbaren; beständiger Bezug auf ein transzendent Hintergründiges zieht sich, stärker und stärker werdend, durch alle seine Hervorbringungen. Von hier jene Traumhaftigkeit, jenes Märchen erstaunlicher Formen und Farben, die unbegrenzte Weite der Vision, die sich planetarischen Kurven anzuschmiegen scheint, die Lyrik des Kosmischen. „Erkennt meine Freunde“, schrieb er, „erkennt was Bilder sind: das Auftauchen an einem anderen Ort.“ Und: „Kunst ist ja nichts als der Ausdruck unseres Traumes“. Unter einer Formstrenge, die bisweilen unsentimentale Nüchternheit moderner Haltung, ja eine gewisse straffe Eleganz bewußt zu betonen scheint, verbirgt sich ein Dichter von leidenschaftlicher Verträumtheit, herkommend aus dem Lande der Tieck und Novalis, dem Philipp Otto Runge und seiner symbolisch hinter die Erscheinungenweisenden Allkunst innig verwandt. Ein Dichter, in dem eine große Dichterin, Else Lasker-Schüler, „ihren teuren Halbbruder“ erspürte und besang. Nicht zuletzt deshalb, weil sie aus diesen Gründen kam, ist die Kunst Franz

¹ Vgl. die Anmerkung auf S. 33.

Marc uns etwas so Erregendes, in unser Leben und Fühlen innig Verwobenes geworden.

Ist der romantische Charakter immer im Werden, widerspricht Mystik an sich der Gestalt, so steht hier der weiblichen eine männliche, gestaltwollende Komponente gegenüber, ein Wille zum Bauen, zur standhaften, beständigen Form. Marc erstrebt die strenge Gesetzmäßigkeit ornamental gegliederter Flächen, Reinheit und geometrische Festigkeit des Konturs. Viele seiner Bilder lassen freilich – faszinierend vielleicht gerade in ihrer Noch-nicht-Vollkommenheit – das Prozeßhafte des schöpferischen Vorgangs spüren. Doch umfaßt das Werk, wenn es auch als Ganzes Torso blieb, in sich vollendete Werke von einer Zahl, welche immer noch, bedenkt man den steilen und jäh abgebrochenen Weg, sowie das in herber Selbstkritik von eigener Hand Zerstörte, erstaunen muß. Eben dies aber, daß sich das Neue und Revolutionäre hier in Formulierungen von einer Festigkeit und Unbeirrbarkeit darbot, die auch den von der Neuheit ihrer Zeichen zunächst betroffenen Betrachter überzeugen, mindestens aber ihm Respekt abnötigen mußten – eben dies bewirkte, daß Marc's Kunst zum Mittelpunkt der jungen Bewegung, daß er selbst zum Vertrauensmann einer ganzen Generation werden konnte, und daß der Granatsplitter, der diesen schöpferischen Geist verlöschte, der deutschen Kunst eine schwere Wunde schlug.

„Man sagt schwerlich zu viel, wenn man behauptet, daß Marc die neue Kunst mit ungewöhnlichem Glück formulierte und daß man Ursache hat, sich ihres Wesens gerade bei seinem Namen entschiedener zu erinnern.“ (Hausenstein)