

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Die großen Expressionisten : Meisterwerke und Künstlerleben / hrsg. von Magdalena
M. Moeller. Mit Beitr. von Volker Adolphs...-Köln : DuMont, 2000

ISBN 3-7701-5348-0

© 2000 DuMont Buchverlag, Köln

Umschlaggestaltung: Groothuis + Consorten, Hamburg

Reproduktionen: Litho Köcher, Köln

Druck und buchbinderische Verarbeitung:

Neue Stalling, Oldenburg

Printed in Germany

ISBN 3-7701-5348-0

Franz Marc

von Erich Franz

1880

Geboren am 8. Februar in München. Die Mutter stammt aus einer französischen Protestantenfamilie und erzieht ihre Söhne protestantischen Glauben. Marcs Vater Wilhelm wurde erst nach abgeschlossenem Jurastudium als Maler tätig und fertigte überwiegend Landschafts-, Interieur- und Genrebilder an.

1889

Nach dem Abitur schreibt Marc sich für das Studium der Theologie und Philologie in München ein. Zunächst einjähriger Militärdienst.

1900

Entschluß, Maler zu werden. Studium an der Münchner Akademie bei Wilhelm von Diez (Tierstudien) und Gabriel Hackl (Anatomiezeichnung).

1903

Im Sommer mehrmonatige Studienreise in die Bretagne und nach Paris. Begegnung mit Werken von Courbet, Delacroix, Manet und den französischen Impressionisten. Arbeitet autodidaktisch weiter.

1905

Trifft den französischen Tiermaler Jean Bloé Niestlé. Gegen Ende des Jahres Freundschaft mit den Malerinnen Marie Schnür und Maria Franck.

1907

Im März Zweckehe mit Marie Schnür, damit sie ihr uneheliches Kind zu sich nehmen kann. Zweite Reise nach Paris, sieht Bilder von van Gogh und Gauguin. Gibt ab Ende des Jahres bis 1910 privaten Unterricht im anatomischen Zeichnen.

1908

Die Ehe wird geschieden, doch klagt Marie Schnür entgegen ihrer vorherigen Zusage auf Ehebruch, so daß die Heirat zwischen Maria Franck und Marc nicht geschlossen werden kann.

1909

Marc ist von der Marées-Ausstellung in München sehr beeindruckt. Im Sommer zusammen mit Maria Franck in Sindelsdorf. Verkauft erste Arbeiten an die Kunsthändler Thannhauser und Brakl.

1910

Im Januar erste Begegnung mit August Macke. Durch ihn wird Marc auf Matisse aufmerksam. Beschäftigt sich mit Cézanne, Maurice Denis und Gauguin. Im April Umzug mit Maria Franck nach Sindelsdorf. Bernhard Koehler



Franz Marc, Knaben mit Pferd und Hund, 1911
Bleistift, 17 x 21,5 cm, Privatbesitz



Franz Marc um 1912



Gruppenbild aus dem Kreis um den »Blauen Reiter«, 1912. Von links nach rechts: Maria und Franz Marc, Bernhard Koehler sen., Heinrich Campendonk, Thomas v. Hartmann, sitzend: Wassily Kandinsky.

1913

1911

übernimmt für 200 Mark monatlich die Hälfte aller Werke, die Marc pro Jahr malt. Marc rezensiert die im September stattfindende zweite Ausstellung der »Neuen Künstlervereinigung München«. Scheidung von Marie Schnür.

Beginn der Freundschaft mit Wassily Kandinsky. Heirat mit Maria Franck in London; auf der Rückreise Besuch bei August Macke in Bonn. Vorbereitungen zum Almanach »Der Blaue Reiter«. Am 18. Dezember 1. Ausstellung der »Redaktion Der Blaue Reiter« in der Galerie Thannhauser in München.

1912

Während der Jahreswende 1911/12 besucht Marc in Berlin einige »Brücke«-Künstler. Von Februar bis April

2. Ausstellung des »Blauen Reiters« in der Galerie Goltz in München. Organisation für die Ausstellung der »Zurückgestellten Bilder des Sonderbundes« in der »Sturm«-Galerie in Berlin. Ende September bis Anfang Oktober gemeinsame Reise mit Macke nach Paris, Besuch von Robert Delaunay, Le Fauconnier und Apollinaire. Einrichtung der Futuristen-Ausstellung in Köln. Im Dezember reger Briefaustausch mit Delaunay. Über Neujahr in Berlin, Freundschaft mit Else Lasker-Schüler.

Einzelausstellungen im Kunstverein Jena und in der »Sturm«-Galerie in Berlin. Im März Reise nach Südtirol. Im Juni standesamtliche Heirat. Plant zusammen mit Heckel, Klee, Kokoschka und Kubin eine »Bibelillustration des Blauen Reiters«. Bereitet zusammen mit Herwarth Walden in Berlin den »Ersten Deutschen Herbstsalon«



Franz Marc um 1913, Photographie

vor. Bilder von Delaunay inspirieren Marc für seine zunehmend abstrakter werdenden Bilder.

Ende April Umzug nach Ried bei Benediktbeuren in sein

neu erworbenes Haus. Meldet sich bei Kriegsausbruch als Freiwilliger; ab Ende August Einsatz an der Westfront. Tod seines Freundes August Macke (gefallen); weiterhin erhofft sich Marc vom Krieg eine »Reinigung« Europas.

1915

Marc schreibt bis zum 20. Februar die 100 Aphorismen. März bis Juni »Skizzenbuch aus dem Felde«. Heimaturlaub im Juli und November.

1916

Am 4. März wird Marc in der Nähe von Verdun durch einen Granatsplitter getötet.

1914



Franz Marc, Skizzenbuch aus dem Felde, Blatt 16, Streit, 1915, Bleistift, 9,8 x 16 cm, Staatliche Graphische Sammlung München

Franz Marc hat als Künstler erst spät seinen eigenen Weg gefunden. Selbst seine Tierbilder, die er mit 30 bis 32 Jahren malte und die ihn bekannt machten, sah er als Übergangsstadium an: »Und vom Tier weg leitete mich ein Instinkt zum Abstrakten, das mich noch mehr erregte«, schrieb Marc drei Jahre später an seine Frau. Damals, 1915, war er bereits zum Ersten Weltkrieg eingezogen: seine künstlerische Entwicklung war abgebrochen. Marc konnte seine Vorstellungen vom »Abstrakten« nur ansatzweise verwirklichen. Für ihn war, anders als für Kandinsky und auch anders als für unser heutiges Verständnis, das Abstrakte nicht zugleich auch das Ungegenständliche.

Nach dem Abitur wollte Marc Theologie und Philosophie studieren. Sein Vater war Maler von kleinen, realistischen Landschaften und Interieurs; seine französische Mutter erzog ihre beiden Söhne zweisprachig und in ihrem protestantischen Glauben. Nach dem einjährigen Militärdienst, im Oktober 1900, entschloß sich der 20jährige Franz Marc überraschend, Maler zu werden. Nun begannen zehn Jahre des Suchens: drei Jahre an der Münchner Akademie, Begegnung mit dem Impressionismus, naturalistische Studien von Menschen und Tieren mit schwungvollen Schraffuren, dabei sicheres Erfassen der momenthaften körperlichen Positionen, ein kurzes und eher zaghaftes Eingehen auf den Jugendstil und seine linearen Verflüssigungen. 1907 begegnete er Bildern van Goghs; Marcs Palette wurde heller, seine bewegten Pinselstriche pastoser. Seinen Unterhalt verdiente er sich eher schlecht als recht mit Privatunterricht im anatomischen Zeichnen.

Als Marc im Februar 1910 seine erste Einzelausstellung in »Brakls moderner Kunsthandlung« in München zusammenstellte, deutete noch nichts auf den späteren Expressionisten. Er zeigte skizzenhafte realistische Studien von Bäumen und nahe gesehenen Landschaftsmotiven, von bewegten Tieren und Aktfiguren, gemalt mit schnellen Pinselstrichen. Deutlich ist der Einfluß van Goghs, dessen Bilder in der gleichen Galerie im April 1908 und Oktober 1909 zu sehen waren. Doch wirken Marcs Farben gedämpfter, und seine Pinselführung ist mehr auf die Wiedergabe plastisch modellierter Körper gerichtet. Im letzten Moment lieferte er noch ein kleines Bild ein: *Katzen auf rotem Tuch* (Abb. S. 155). Von dessen Entstehung hatte er am Neujahrstag 1910 seiner späteren Frau Maria Franck berichtet: »Für mein Katzenbild scheine ich endlich meine Formel zu finden. Es ist eine höchst komplizierte Sache geworden.« Und vier Tage später schreibt er ihr: »Das Katzenbild ist fertig – für mich das interessanteste meiner Ausstellung. Vielleicht werden

Franz Marc
Katzen auf rotem Tuch, 1909/10
 Öl auf Leinwand, 50,5 x 60,5 cm
 Privatbesitz

andere den Kopf schütteln.« Pastose, abgesetzte Pinselstriche skizzieren zwei schläfrige Katzen; man errät ihre komplizierten Körperhaltungen »unter« dem breiten, locker geführten und bewegten Farbauftrag. Die langgezogenen Modellierungen der Farben führen den Blick weiter, lassen ihn über das Fell gleiten und erzeugen eine lebendige Vorstellung, die weit über das skizzenhaft vereinfachte Abbild hinausgeht. »Lebendigkeit« entsteht durch Bewegung der Malerei selbst, durch ihre differenzierten Weiterleitungen und Zusammenfassungen. Klare Gesamtformen und deutliche Farbakzente übergreifen die Einzelheiten: die Rückenlinie der gelb-weißen Katze, die zweite große Kurve der blau-grau-weißen, das intensive Rot des nicht so geschlossenen und daher weniger körperhaften Tuchs. Hier treten die Pinselbewegungen am nachdrücklichsten hervor: sie verbinden die beiden Kurven der Tiere zum umfassenden Rund, das sich im Kontrast zu den beiden getrennten grünen Partien dahinter noch deutlicher zusammenschließt.

Alles ist in Bewegung; man sieht die Malerei nicht nur an, sondern vollzieht ihr Weitergleiten, Stehenbleiben und Umwenden, geleitet von den Farbflüssen, den Teileinheiten und der Gesamtform. Ihr Rund erzeugt eine Ruhe, die in sich zugleich nervös und gelassen erscheint und damit dem lebendigen Eindruck der Tiere entspricht.

Franz Marc

Die kleinen blauen Pferde, 1911

Öl auf Leinwand, 61 x 101 cm

Staatgalerie Stuttgart

Wenige Monate später schrieb Marc an den Verleger Reinhard Piper: seine Ziele lägen nicht in der »Tiermalerei«, sondern im »Empfinden für den organischen Rhythmus aller Dinge ..., mit neuen Bewegungen und mit Farben, die unseres alten Staffeleibildes spotten.« Im Tierbild gelinge ihm besonders gut, was er in der Kunst überhaupt anstrebe: die »Animalisierung des Kunstempfindens«. In dem Begriff verbindet Marc »anima« (Seele) mit »animal« (Tier). »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.« Aus der Bewegung der Form erfährt man das Leben des Tieres: »Das Kreisen des Blutes« werde »ausgedrückt durch die mannigfachen Parallelismen und Schwingungen in den Linien«; aus ihnen könne der Beschauer »das innerlich zitternde Tierleben herausfühlen.«

Kurz vor der Ausstellung bei Brakl besuchten den Künstler drei fremde junge Herren, die in der Galerie einige Lithographien von Marc entdeckt hatten: August Macke, sein Vetter Helmuth Macke und der junge Bernhard Koehler, Vetter von Augusts Frau und Sohn des bedeutenden Berliner Sammlers und Mäzens Bernhard Koehler sen. Die Begegnung war für Marc entscheidend. Der um sieben Jahre jüngere

Macke ermutigte ihn mit seiner unbekümmerten und farbenfrohen Malweise, den Münchner Naturalismus vollends zu verlassen und nach französischen Vorbildern (Cézanne, Maillol, Matisse) die Farben und Formen im Bild zu verselbständigen. Außerdem wurde Marc von allen finanziellen Sorgen befreit: seit dem Sommer 1910 unterstützte der ältere Bernhard Koehler den Maler mit monatlich 200 Mark.

Erst jetzt, im Jahr 1910, viel später als die anderen Expressionisten, löste sich Marc vom Naturalismus und klärte und bereinigte seine malerischen Mittel. Zunehmend verloren sie alles Andeutende, skizzenhaft Schraffierende und alle farbig gebrochenen Schatten und Lichter. Die Formen gewannen durch Vereinfachung Kraft, die Farben durch unnatürliche Reinheit. Neben den Franzosen Cézanne und Gauguin wurde für Marc ein deutscher Maler des 19. Jahrhunderts entscheidend wichtig, dessen Gesamtausstellung ihn schon im Jahr 1909 tief beeindruckt hatte: Hans von Marées (1837–1887). Seine Spuren lassen sich in Marcs Werk 1910/11 erkennen. »In der großen Marées-Ausstellung empfanden wir dankbar die Erlösung vom Kleinkram unserer Staffeleimalerei,« schrieb Marc 1910. Marées hatte plastische Körper aus einfachen Grundformen entwickelt, die er nach außen hin rund abschloß und zugleich durch vielfache Konturen im Zustand der Annäherung beließ. Aus ihnen bilden sich beim Sehen allmählich die Körpervorstellungen. Und ebenso verbindet sich auch die Komposition des Bildes erst allmählich aus den angedeuteten Zuordnungen, Entgegensetzungen, Symmetrien und Einteilungen. Stets bildet Marées einen von außen her umschlossenen inneren Bildbereich, und stets bildet er ihn mehrfach, mit unterschiedlichen Zusammenfassungen. In der hier abgebildeten Zeichnung verdeutlichen Kreise und Halbkreise diese körperübergreifenden Zuordnungen.

Auch Marc arbeitete nun mit Kreisen und Segmenten, in denen sich Formen und Bildbezüge klären und zunehmend aus der Vielfalt abheben. In der Zeichnung *Knaben mit Pferd und Hund* von 1911 (Abb. S. 152) vereinfachte er nicht nur die Körper der Tiere und Menschen durch strichelnde Annäherung an flächige Grundformen. Er legte auch eine symmetrische Abfolge von drei Kreisen über die Komposition: links einen kleinen über die Kruppe des von hinten gesehenen Pferdes, in der Mitte einen größeren über die Halslinie dieses Pferdes zu den beiden Knabenhäusern, zum rechten Oberkörperkontur des rechten Knaben und schließlich zur Brust- und Bauchlinie des Hundes und rechts wieder einen kleineren Kreis über den Rumpf des von vorne gese-

Franz Marc

Die gelbe Kuh, 1911

Öl auf Leinwand, 140 x 190 cm

The Solomon R. Guggenheim Museum, New York

(S. 152)

henen Pferdes. So spannte Marc die Bewegung der gesamten Zeichnung zusammen. Sie reicht von links her in die Tiefe der Darstellung und drängt sich rechts wieder nach vorne: eine Bewegung des Aufbruchs.

In diesen Jahren 1910/11 entstanden Marcs berühmte Pferdebilder, deren Bau und Bewegung aus Kreisformationen hervorgehen. Schon 1908 hatte Marc ein über zwei Meter breites Pferdebild gemalt, direkt auf einer Pferdeweide in Lenggries. »Er ging immer den Pferden nach, beobachtete sie und »lernte auswendig«, wie er das nannte – dann kehrte er zur Staffelei zurück und malte weiter«, berichtete Marcs Frau. Diese Studien bildeten die Grundlage für seine Pferdekombinationen. Bewegung wird nun nicht mehr durch locker skizzierende Pinselstriche ausgedrückt, die den Impulsen der Körper folgen, sondern durch kompositionelle Zuordnungen von kreisförmigen Grundformen.

»Das Bild ist ein Kosmos, der ganz anderen Gesetzen unterliegt als die Natur«, versicherte Marc am 20. Februar 1911 seiner Freundin Maria Franck. Über das im Entstehen begriffene Bild *Die roten Pferde* berichtete ihr Marc: »Die Formen alle ungeheuer stark und klar, damit sie die Farben aushalten«. Bei den *Kleinen blauen Pferden* (Abb. S. 157) verbindet das Blau die Pferdegruppe über die Grenzen der Körper hinweg und schließt sie gegenüber der hellen Umwelt zu einem fast unkörperlichen Bewegungsfluß zusammen. In dieser Zeit machte sich Marc auch Gedanken, wie solche unnatürlichen Farben zu begründen seien. Blau bedeute für ihn das »männliche Prinzip«, und er verbinde es mit dem Geistigen, schrieb er an August Macke im Dezember 1910. (Macke war November 1910 wieder in seine Heimatstadt Bonn gezogen, und die befreundeten Künstler schrieben sich häufig.) Gelb verkörpere für ihn das »weibliche Prinzip« und Rot die »Materie«. (Später hielt man diese Überlegungen eines Suchenden für Erklärungen seiner Farbsymbolik. Dem widersprechen Marcs spätere Bilder; im Rot konzentriert sich dort eher lebendige Energie, im Blau Kühle, Passivität, aber auch kristalline Konstruktion bis zu lebloser Starrheit.)

Festzuhalten ist, daß Marc aus der Tradition einer formalen und farbigen Klärung der Einzelheiten und der Komposition *seine* Form von Abstraktion entwickelte. Sie hat ganz andere Voraussetzungen als bei Kandinsky, mit dem Marc als Münchner Mitbegründer des Almanachs und der Künstlergruppe »Der blaue Reiter« meist viel zu eng zusammengesehen wird. Marc war erst im September 1910 auf Kandinskys Werke aufmerksam geworden und begegnete ihm persönlich erst Anfang 1911, im Jahr der Zusammenarbeit am Almanach. Marc verband

Franz Marc

Reh im Klostersgarten, 1912

Öl auf Leinwand, 76 x 101 cm

Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

Ernst Schubert

Sehr geehrte Frau Dr. Platte,

hier der in meinem Brief angekündigte Einschub zu meinem Marc-Text auf S. 160:

In dem langgestreckten Querformat des Bildes *Die kleinen blauen Pferde* (Abb. S. 157) bewegt sich der Blick hin und her und wird dabei von markanten Kreisformationen gelenkt. In der Mitte schließt ein Pferdehals die nach vorne führende Bewegung des rechten Pferdes ab und vereint es mit dem leuchtend roten Bogen des Berges darüber zu einer ruhigen Bildzone. Aus ihr streben nach links die beiden halb verdeckten Tierkörper in den Tiefenraum hinaus. Flüssig verwandelt sich diese Zweiteilung des Bildes in eine Dreiteilung, deren kreisförmig sich andeutende Einheit vom oberen Kontur der gesamten Pferdegruppe, drei sanft ansteigenden Bögen, umspielt wird. Bewegung entsteht also aus Übergängen von Formvorstellungen, die man aus den einfachen und nicht abgeschlossenen Flächenformen herausliest.

1 ten

Mit freundlichen Grüßen

Dr. Erich Franz
Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte
Domplatz 10, D-48143 Münster
Tel.: 0251/5907-249
Fax: 0251/5907-210
mail: erich.franz@lwl.org

seine unnatürlichen Farben und Formen stets mit körperlichen und räumlichen Formvorstellungen, die er aus *Zusammenschlüssen* innerhalb des Bildes erzeugte. Sie konnten sowohl gegenständliche wie ungegenständliche Bildungen einbeziehen; wichtig war die Entwicklung anschaulicher Zusammenfassungen aus den Andeutungen des Bildes. Kandinsky zerlegte dagegen das Bild in seine Bestandteile wie Linie, Farbe, Form, Richtung, Verlauf, jedes möglichst unabhängig und visuell markant gegenüber dem anderen. Hier gibt es nichts Angedeutetes. Aus dieser Isolierung der malerischen Elemente entsteht bei Kandinsky erst ihr Zusammenklang, gemäß einer »inneren Notwendigkeit«.

Marc's Bild *Die gelbe Kuh* (Abb. S. 159) zeigt seine Reaktion auf den Einfluß Kandinskys. Deutlicher als zuvor trennen sich die Elemente, das Gelb des Tieres, das auch in die Landschaft weiterwirkt, der blaue Fleck in dem Gelb, die starren schwarzen Baumgeraden, die blauen Dreiecke der Berggipfel. Doch entstehen Spannung und Ausdruck des Bildes aus weiterleitenden formalen Verbindungen, etwa der Fortsetzung der Biegung des Kuhleibes in den Aufwärtsrichtungen der einfassenden Baumstämme oder den Anklängen des winkligen und massigen Tierkörpers in den Bergformationen. Solche Formentsprechungen und Einbindungen, die dem einzelnen auch immer etwas von seiner Individualität nehmen, kommen bei Kandinsky nicht vor. Bei Marc gewinnt dagegen das Bild seine Kraft erst aus dem allmählichen Zusammenwachsen des Unterschiedlichen. Aus den Bildansätzen entwickelt der Betrachter eine spannungsvolle Einheitsvorstellung. Im Körper der Kuh verbindet sich die »berghafte«, nach oben abgeschlossene Starre mit »baumhafter«, nach oben unbegrenzter Aufwärtsbewegung zu einer höchst widerspruchsvollen dynamischen Einheit.

Im Herbst 1912 hatte Marc noch einmal zwei wichtige künstlerische Begegnungen. Sie bewirkten eine entscheidende Wende in seiner Kunst: die Auflösung des begrenzten Körpers. Marc besuchte August Macke in Bonn, und beide fuhren für eine Woche nach Paris und besuchten den französischen Maler Robert Delaunay. Von ihm war bereits in der »Blauer Reiter«-Ausstellung neun Monate zuvor das Bild eines wie malerisch zersprengten Eiffelturms zu sehen gewesen: eine Auflösung des geschlossenen Motivs in Kräfte, Bewegungen und splittrige Weiterleitungen. Nun arbeitete Delaunay an kristallhaft gebrochenen »Fensterbildern«, in denen sich die Farben noch mehr von den offenen und sich durchdringenden Konturen befreien. Nach der Rückkehr baute Marc zusammen mit Macke eine Ausstellung italienischer »Futuristen« in

Franz Marc

Die Bäume zeigten ihre Ringe, die Tiere ihre Adern
(*Tierschicksale*), 1913
Öl auf Leinwand, 196 x 266 cm
Kunstmuseum Basel

Köln auf, deren Katalog er schon vorher kannte und über deren Bilder er sich in einem Brief an Klee ganz begeistert äußerte: »Wir sind ganz überrascht, wie gut sie sind, glänzende Bilder.« Durch Zersplitterung der Konturen und rhythmische Wiederholungen und Abwandlungen von Form- und Farbelementen leiten diese Bilder das Auge ruhelos über die Darstellung weiter. *Der Lärm der Straße dringt ins Haus* ist ein bezeichnender Titel eines Werkes von Umberto Boccioni, das Marc damals sah.

Eine ähnlich splitttrige Auflösung aller körperhaften Begrenzungen zeigt auch das Bild *Reh im Klostergarten* (Abb. S. 161). In dieser Unruhe bestimmt vor allem die Komposition den Zusammenhalt des Bildes. Deutlich wird die Symmetrie des Rehs zu zwei Vertikalen links und rechts. Deutlich wird aber auch ihre kontrastierende Spannung: links eine undurchdringliche »Mauer«, deren Violett scharf vom inneren grünen Bereich abgetrennt erscheint. Nur oberhalb entsteht eine fächerartige Überleitung nach außen zu einer hellen, aber lichtlosen Tiefe und nach innen zu einer grünen Geraden, die das Reh trifft. Dagegen ist die rechte Vertikale wie ein Baum durchlässig für sonnenhafte Strahlen. Zwei bergartige Bögen staffeln sich von der Mitte über dem Reh zur Zone über dem »Baum«. Die Geborgenheit zwischen angstvoller Abschirmung und harmonischer Verbindung wird durch das kompositionelle »Geschehen« erzeugt.

Vielleicht lassen sich Marcs private Aufzeichnungen von 1911/12 auf dieses Bild beziehen, in denen es heißt: das Bild solle seinen Gegenstand nicht nur mit den Augen des Malers zeigen, sondern die malerische Gestaltung vom Wesen dieses Gegenstands aus entwickelt. Man solle etwa nicht nur die »Rose« malen, sondern ihr »Prädikat«: »Die Rose ›blüht‹«. Ebenso könne man nicht nur »das Reh« malen, sondern: »das Reh fühlt«. »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.« Das Bild *Reh im Klostergarten* könnte diese Sätze erläutern: Das umfassend Erfühlte, auf das es Marc ankommt, ließe sich aus den Zuordnungen von Farben, Formen, Abständen und Rhythmen im Bild erfahren. Im Unterschied zu den »Futuristen« zeigt Marc nicht sozusagen »filmische« Bewegungen von äußeren Ereignissen, sondern innerliche Prozesse in übergreifenden Vollzügen des Sehens.

Ein ganz anderes, wesentlich aufgelöstes und dramatischeres »Geschehen« zeigt das Bild *Tierschicksale* (Abb. S. 163). Keine Horizontale oder Vertikale bietet dem Auge Halt. Schmale, gerichtete Bewegungsimpulse setzen sich an splitttrigen Formfolgen fort. »Schnelle« Energien

Franz Marc

Rinder (Bild mit Rindern I), 1913

Öl auf Leinwand, 92 x 130,8 cm

Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München

steigen von links aus zu einer Spitze nach rechts hin auf und zerlegen sich in scharf kontrastierte rote und grüne Farbflüsse; ein Baumstamm durchquert diese Richtungen von rechts her. Einige Tiere fügen sich den Bewegungen ein, rechts eine Gruppe von Rehen, links unten zwei Wildschweine, weiter oben zwei Pferde, die das zerrende Hin und Her der roten und blauen Spitzen darüber nachvollziehen. Nichts zeigt eine feste Oberfläche, alles scheint von kristallhaften Brechungen durchdrungen.

Das Bild wurde 1917 bei einem Brand in einer Speditionsfirma rechts zu einem Viertel zerstört und von Paul Klee verhalten andeutend wieder ergänzt. Ursprünglich erkannte man rechts noch deutlicher die wie aufgeschnittenen Baumstämme und die Gegenrichtung des Baums und der Rehe. Oben links glaubt man Blut und Adern zu sehen. All das bestätigt nur die Transparenz und Unfestigkeit der Motive. Marc wählte, nach längerem Suchen, als Bildtitel eine Zeile aus einem eigenen Gedicht, in dem es um Transparenz der Dinge geht: »Die Bäume zeigten ihre Ringe, die Tiere ihre Adern.«

In der Beschreibung wurde ein Tier – ein Formelement – bisher nicht erwähnt, das wichtigste: das blaue Reh in der Mitte. Seine sich aufbauende, weiß betonte Kurve folgt als einzige *beiden* gegensätzlichen bildbeherrschenden Bewegungsimpulsen. In ihm verbindet sich das Unvereinbare zur Einheit. Auch dieses Tier bewegt *sich* nicht, es unterliegt den weiterreichenden und unabgrenzbaren Kräften. Aber es erlangt Individualität, indem es die gegensätzlichen, kreuzförmig sich durchquerenden mitreißenden Impulse in sich vereint, leidend und von ihnen überwältigt. Das ganze Bild verbindet sich zur Einheit erst in diesem passiven, machtlosen Körper des Rehs, einer Verkörperung des Ausgeliefertseins.

Marc's Bilder sind nun ganz von eng verzahnten Bewegungsenergien bestimmt, welche über alle Körpergrenzen hinauswirken. Der »Stil« ist bei jedem Werk sehr unterschiedlich, weil sich der spezifische Bildinhalt in der Gestaltungsweise selbst mitteilt. In Marc's vielleicht berühmtestem Bild, dem *Turm der blauen Pferde*, das seit 1945 verschollen ist, verstärkt die rhythmische Gedrängtheit der vier Pferdekörper den Zusammenhalt *einer* Bewegung. Sie ist auch hier nicht mehr an Körper gebunden: sie geht von ihnen aus und über sie hinaus – nach links in den leeren Raum. Erwartung, Aufmerksamkeit, *Gerichtetheit* wäre das Thema, das durch die Körperauflösung ermöglicht und durch die Bewegungen der Blicke (der Pferde wie des Betrachters) »ausgeführt« wird.

Franz Marc
Träumendes Pferd, 1913
Aquarell und Tempera, 39,6 x 46,8 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Die Energie reicht über den Bruch, die Schlucht, nach links weiter – unterstützt, nicht aber ausgeführt, durch einen »Regenbogen«, der bei Marc als immaterielle Blicklenkung immer wieder vorkommt.

Das Gemälde *Rinder (Bild mit Rindern I)* (Abb. S. 165) scheint wieder einen anderen Stil zu haben und hat doch nur einen anderen Inhalt. Die Kurve, die bisher bei Marc die Körper umschloß, greift hinaus in den Raum und führt diesen hinein in das Tier, also in jene innere Zone, in der sich das sehende Erfassen auf eine Körpervorstellung verdichtet. Über die dezentrale Zersplitterung geradliniger Richtungen greifen zwei Bögen hinweg, die spiraling eine offene Mitte umgreifen. Hier konzentriert sich auch das Blau und das Weiß, ohne eingeschlossen zu sein, als Weiterführung der geradlinigen Strukturen. Die Bewegungen dieses Zentrums sind völlig von außen her vorbereitet, werden aber von ihm aufgenommen und zu passiver Ruhe gebracht – einer Ruhe nicht des körperlichen Motivs, sondern der mit ihm sich verbindenden sehenden Vorstellung.

Ähnlich in der Thematik und doch ganz anders im Ausdruck ist das Temperablatt *Träumendes Pferd* (Abb. S. 167). Auch hier entsteht der fast ungreifbare blaue Körper aus einer von rechts aufsteigenden Bewegung, deren Konturlinie sich

oben teilt und in einer großen Kurve den Raum umgreift. Alles »Geschehen« wirkt langsam, fließend und unabgrenzbar. Der kurvigen Bewegung nach außen entspricht ein nach innen gerichteter gerader »Strahl«. In zahlreichen großformatigen, bildhaften Temperaarbeiten hat Marc die Transparenz der Farbe auf dem Papier zugunsten seiner Vorstellung ausgenutzt, daß die Realität sich nicht an der Oberfläche der Dinge zeige: »Ich beginne immer mehr hinter oder besser gesagt: durch die Dinge zu sehen, ein Dahinter, das die Dinge mit ihrem Schein eher verbergen. ... Physikalisch ist es ja eine alte Geschichte; wir wissen heute, was Wärme ist, Schall und Schwere. ... Die Kunst geht unweigerlich denselben Gang, freilich auf ihre Art« (An Maria Marc, 24.12.1914).

Einen völlig anderen, starrereren, brüchigeren Rhythmus zeigt *Das arme Land Tirol* (Abb. S. 169). »Ich habe jetzt lauter ganz verschiedene Bilder gemalt«, schreibt Marc am 22. Mai 1913 dem Freund August Macke. Hier gibt es nichts Fließendes. Beherrschend sind einzelne schwarze Konturen, die den Farbenfluß unterbrechen, und ein Zerlegen und Zersplittern des kompositionellen Aufbaus, der durchaus – in den Bergen, im Vordergrund – zusammenfassende Ansätze bildet. Man spürt ein bewußtes Zerstören dieser verbindenden Energien und damit einen ausweglosen, müden Zerfall. Die beiden schwarzen Pferde

Franz Marc

Das arme Land Tirol, 1913

Öl auf Leinwand, 131,5 x 200 cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York

verkörpern in ihrer kraftlosen »Bewegung« gegeneinander diese hoffnungslose Erstarrung.

Marc hat in jenem Jahr 1913 gerade am Thema des Pferdes auch diese andere, pessimistische Seite der *Erstarrung* gestaltet. Das Bild *Drei Pferde I* bindet im unteren Bereich zwei Pferde in einen von rechts nach links abfallenden helleren Farbfluß. Überschnitten wird er von zwei starren schwarzen Baumvertikalen, die den Leib eines schwarzen Pferdes dahinter einfassen. Es ist ein Bild der Starrheit, an dem die Bewegung vorbeigeht, einer Existenz ohne Richtung und Zukunft: ein Sich-Verschließen zum Tode.

Seit Ende 1913 schuf Marc einige ungegenständliche Bilder, die nur noch aus Formprozessen bestehen. Gegenüber den »gegenständlichen« bedeuten sie keinen grundlegenden Wandel. Auch in Marcs »abstrakten« Bildern tauchen bisweilen »Gegenstände« auf – Pflanzen, Tiere, Berge, Häuser –, sofern sie dem Zweck aller Bildgestaltung bei Marc dienen: der Realisierung von »konstruktiven

Bildideen«. »Zu allen Zeiten«, so schrieb Marc schon 1912, seien diese allein grundlegend gewesen; »neu ist ihre heutige, nackte Anwendung, die keinen »Fremdkörper« im Bilde leidet.« Marc wollte mit der Gestaltung »reiner Formen« immer

noch Wirklichkeit ausdrücken, nur ohne Nachahmung ihres äußeren Erscheinungsbildes. Im »optischen Spiegel der Erscheinung der Dinge« sah Marc ein Trugbild. Ihr wahres Bild zeige sich demjenigen, der die Dinge erfaßt, ohne ihren äußeren Anschein zu berücksichtigen. Dieses Sehen in den Kern der Dinge nannte Marc das »zweite Gesicht«, also eine zweite Sehfähigkeit. Was Marc darunter verstand, verraten seine Texte nicht. Er glaubte an ihre Gesetzmäßigkeit, spricht aber von zunächst noch tastenden Versuchen. »Nur die Werke triumphieren!« schließt Marc seinen Text über die »konstruktiven Ideen der neuen Malerei«. Gerade der Nachvollzug von *konstruktiven* Zusammenhängen in Marcs Bildern verspricht also eine Klärung ihres expressiven Gehalts. Alles deutet darauf hin, daß Marc mit dem »zweiten Gesicht« die inhaltliche, ausdrucks haltige Gestaltung des Bildbaus mit seinen formübergreifenden Entsprechungen, Rhythmen, Energien und Prozessen meinte.

Das Bild *Spielende Formen* (Abb. S. 171) ist wieder ein langgezogenes Rechteck, das man nicht auf einmal erfaßt, sondern in dem man sich hin und her bewegt. Aus den kleinteiligen Formverschneidungen und -abfolgen, die das Auge an keinem Punkt zur Ruhe kommen lassen, kristallisieren sich drei Schwerpunkte heraus: links ein hellblauer, räumlich entrückter Bereich mit vor allem geradlinigen Begrenzungen, in

Franz Marc
Spielende Formen, 1914
 Öl auf Leinwand, 56,5 x 170 cm
 Museum Folkwang, Essen

der Mitte ein roter Bereich mit hervortretenden Rundungen und rechts ein vorwiegend grüner Bereich mit pflanzenartig-organischen Formen. Die anschaulichen Formanbindungen lassen eine Bewegung entstehen, die von rechts ausgeht, zunächst in den »Pflanzen« und einem »Stamm« aufsteigt, sich dann im roten Energiebereich sammelt und links in beinahe linearen Bogenabfolgen auflöst, die den geometrisch erstarrenden, räumlich entrückten hellblauen Bereich umfahren. Im Hellblau wird die Farbenergie zum beinahe farblosen Weiß hin aufgelöst. Das Bild besteht also ganz aus konstruktiven Weiterleitungen, die nicht nur geometrische Bezüge umfassen, sondern auch fließende, organisch bewegte und sogar gegenständliche Anklänge. Diese permanente Wandelbarkeit der konstruktiven Bild-»Gesetze« unterscheidet Marcs Bildbau von allen späteren Ausprägungen des Konstruktivismus. Es gibt bei Marc keine starre Regel, sondern eine immer weiter getriebene Freiheit strenger Zuordnungen.

Als Marc Anfang August 1914 zum Kriegsdienst einberufen wurde, ließ er einige Bilder im Atelier unvollendet zurück, darunter *Abstrakte Formen II* (Abb. S. 173). In der Anlage ist es vollständig durchgeführt; einige dünn skizzierte Partien, etwa unten links, sollten sicher noch geklärt werden. Die beiden Bildhälften sind gegeneinander kontrastiert und miteinander verzahnt. Links verbinden sich dunkle, vor allem rote und schwarze Formationen zu einer massiven, nach rechts gerichteten, aggressiven Bewegung. Die vordere Partie eines angedeuteten Elefanten drückt dieses Vordringen motivisch aus, das formal durch eine rote Spitze in der Bildmitte und durch schräge Richtungen artikuliert wird. Unten steigt eine grüne Schräge an, oben senken sich mehrere schwarze und dunkelblaue Richtungen herab, die sich zur Dachlinie eines blauen Hauses vorschieben. Im rechten Bildteil herrschen dagegen gerundete, leichte und hellere Formen vor. Von blattartigen Bildungen unten lösen sie sich nach oben flammen- und dunstartig auf (eine grüne Bildung scheint von links her einzudringen); sie verflüchtigen sich und stieben auseinander. Der stumpfen, massiven Aggression links antwortet rechts die Selbstaflösung in der Verflüchtigung. Es ist ein pessimistisches Bild über blinde Triebhaftigkeit und Ausweglosigkeit, über reale Erfahrung – mit abstrakten Mitteln.

Im Krieg hat Marc ein Skizzenbuch mit 36 Zeichnungen ausgeführt, die in ihrer sorgfältigen Durcharbeitung nicht Skizzen darstellen, sondern geplante Bilder. In einem Blatt mit dem Titel *Streit* (Abb. S. 153) durchdringen sich geradlinig-spitze Dunkelheiten und kurvig-flattern-

Franz Marc

Abstrakte Formen II, 1914

Öl auf Leinwand, 81 x 112,5 cm

Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster

de Helligkeiten. Helles entsteht aus dem Dunklen; im Dunklen verdichten sich Spuren des Hellen. Es entsteht ein äußerst differenziertes Geschehen, das weit über eine bloße Polarität hinausreicht.

Marc bestand darauf, daß auch solche Vorgänge *sichtbar* sind, und daß die Fähigkeit, sie zu sehen, nicht Abwendung von der Natur bedeutet: »Die Natur glüht in unseren Bildern wie in jeder Kunst.« ⁽¹⁵⁾ Marc beschränkte sich nicht auf den äußeren Schein, auf Konturen, Oberflächen. Seine gemalten Formen ^{seiner letzten Jahre} wirken nicht nur durchlässig, sondern sie erzeugen durch das Drama der Bildbezüge ein Sehen, mit dem sich der Betrachter selbst ins Bild hineinbegibt. Es gibt keinen Abstand. Auch das könnte seine Formulierung bedeuten: man werde »die alte Weltanschauung« verwandeln in »Weltdurchschauung«.

Bibliographie

- Klaus Lankheit, Franz Marc. Katalog der Werke, Köln 1970
- Klaus Lankheit, Franz Marc. Sein Leben und seine Kunst, Köln 1976
- Franz Marc, Schriften, hrsg. von Klaus Lankheit, Köln 1978
- Franz Marc 1880–1916, hrsg. von Rosel Gollek, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1980
- Franz Marc – Else Lasker-Schüler, Der blaue Reiter präsentiert Eurer Hoheit sein blaues Pferd. Karten und Briefe, hrsg. und kommentiert von Peter-Klaus Schuster, Ausst.-Kat. Staatsgalerie moderner Kunst, München 1987
- Franz Marc, Zeichnungen und Aquarelle, hrsg. von Magdalena M. Moeller, Ausst.-Kat. Brücke-Museum, Berlin 1989
- Klaus Lankheit, Franz Marc im Urteil seiner Zeit, München / Zürich 1989
- Marc Rosenthal, Franz Marc. Aus dem engl. übersetzt von Magda Moses und Bram Opstelten, München 1992
- Andreas Hüneke, Franz Marc. Tierschicksale. Kunst als Heilsgeschichte, Frankfurt a.M. 1993
- Franz Marc, Kräfte der Natur, hrsg. von Erich Franz, Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster 1994
- Franz Marc – Pferde, hrsg. von Christian von Holst, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart 2000