

Franz Marc

(1880–1916)

Von Hubertus Kohle

In seinem lesenswerten Buch „Romantik. Eine deutsche Affäre“ schreibt Rüdiger Safranski ganz am Schluß: „Wenn wir die Vernunft der Politik und die Leidenschaften der Romantik nicht als zwei Sphären begreifen und als solche zu trennen wissen, wenn wir statt dessen die bruchlose Einheit wünschen und uns nicht darauf verstehen, in mindestens zwei Welten zu leben, dann besteht die Gefahr, daß wir in der Politik ein Abenteuer suchen, das wir besser in der Kultur finden, oder daß wir, umgekehrt, der Kultur dieselbe soziale Nützlichkeit abfordern wie der Politik.“¹ Mit dieser zusammenfassenden These bringt Safranski Glanz und Elend von Kunst und Leben des Münchner Malers Franz Marc auf den Punkt, ohne daß Marc selbst Thema seines Buches wäre. Safranski wirft darüber hinaus ein Schlaglicht auf die Programmatik der Avantgarde, die die Kunst ins Leben zurückführen wollte und die von Marc an entscheidender Stelle mitbestimmt wurde. Franz Marc war kein Maler der Romantik, aber seine Kunst war durch und durch romantisch. Mit seiner Tiermalerei gehört er in die Epoche der Jahrhundertwende und des deutschen Expressionismus, in eine Zeit, die die Ideen der Romantik zuweilen ins Abstruse überzogen und gleichzeitig trivialisiert hat, in eine Zeit aber auch, die in die unmittelbare Vorgeschichte des Ersten Weltkrieges gehört, der von vielen Kulturträgern geradezu herbeigesehnt wurde. Zu diesen Kulturträgern gehörte auch Franz Marc – er ist 1916 bei Verdun gefallen. Es ist nicht sicher, ob er am Schluß wirklich verstanden hat, daß zwischen Politik und Kunst zu trennen ist. Sicher allerdings ist, daß er heute, nach anfänglicher Ablehnung, zu den beliebtesten Malern des 20. Jahrhunderts gehört und daß er der am häufigsten reproduzierte deutsche Künstler dieses

Jahrhunderts ist. Die große Ausstellung 2005/2006 im Münchner Lenbachhaus besuchten fast 300.000 Menschen. Schon bald nach seinem Tod wurde er von einer zunehmenden Zahl von Liebhabern geradezu schwärmerisch verehrt, was sich dann nach seiner Verfemung im Nationalsozialismus seit den 1950er Jahren verstärkt fortsetzte. Es sei dahingestellt, ob das mehr mit seiner Liebe zum Tier, die ihm bei manchen seiner Zeitgenossen den Titel „Heiliger Franziskus“ einbrachte, oder mit seiner Kunst zu tun hat. Ein großer Bayer aber ist er auch in den Augen der Offiziellen: Seit 1976 steht sein plastisches Konterfei in der bayerischen Ruhmeshalle an der Theresienwiese. Und es ist zu erwarten, daß sich das in herrlicher Landschaft erweiterte, vor nicht allzu langer Zeit eröffnete Franz Marc Museum in Kochel zu einem der beliebtesten Touristenmagneten Oberbayerns mausern wird.

Franz Marc, in München 1880 in eine tief religiöse, mütterlicherseits calvinistische Familie geboren, wandte sich zunächst philologischen Studien an der Münchner Universität zu, bevor er der lange schon virulenten, durch den malenden Vater angeregten künstlerischen Berufung nachgab und an der Akademie der Bildenden Künste bei Gabriel von Hackl und Wilhelm Diez in München Malerei studierte.² Marc ist ein Intellektueller unter den Malern, belesen, spekulativ, vielsprachig. Die protestantische Religion, die Schriften Friedrich Nietzsches und vor allem dessen „Zarathustra“, die monistischen naturphilosophischen und naturwissenschaftlichen Traktate der zeitgenössischen Evolutionisten, die bei mehreren Besuchen in Paris entdeckten modernen Maler Frankreichs mit van Gogh und den Protoexpressionisten an der Spitze, die traumhafte Landschaft der bayerischen Voralpen, der gerade in seiner Heimatstadt zur Meisterschaft entwickelte Jugendstil mit seiner Sehnsucht nach einer Ästhetisierung des Lebens – das sind die Faktoren, die den hoch sensiblen, äußerlich hünenhaften, innerlich zu Nachdenklichkeit, ja Versponnenheit

neigenden Marc in seiner Frühzeit und darüber hinaus am meisten prägten.

Im folgenden soll jedoch nicht die Person Franz Marc im Mittelpunkt stehen, sondern seine Kunst. Bemerkungen zu seinem Leben werden nebenher mit einfließen, so weit sie für die Kunst von Interesse sind. Vor allem sollen einige seiner späteren Werke im Zentrum stehen, muß es doch darum gehen, die Ausgangsthe-se zu belegen, also in die zeitliche Nähe des Ersten Weltkrieges zu gelangen. Die Entwicklung von Marcs Malerei vom noch naturalistischen Frühwerk hin zur Abstraktion der Jahre vor dem Krieg ist häufig beschrieben worden, es mag daher genügen, sie hier nur sehr holzschnittartig zu präsentieren.

Mit dem „Toten Spatz“³ von 1905 führt Marc eine Thematik ein, die ihn fast sein ganzes künstlerisches Leben lang begleiten sollte, das Tierbild. Dank der prominenten Stellung im Bild scheint der Vogel heroisiert, obwohl das Bild nur ein Bildchen ist. Auf jeden Fall erheischt er das Mitleid des Betrachters, der mit einem neuartigen Memento mori konfrontiert wird. Ob hier nicht auch ein von Ferne kitschiger Akzent mit hineinspielt, bleibe dahingestellt, manche heutigen Kommentare zu Marc scheinen das wenigstens zu suggerieren.

Bei der „Getreidegarbe“⁴ von 1907 fühlt sich der Betrachter unmittelbar an Monets berühmte Heuhaufenserie erinnert, die auch für Marcs Freund und Mitstreiter Wassily Kandinsky eine große Bedeutung auf dem Weg zur Abstraktion erlangen sollte. Zwar äußerte sich Marc später immer wieder ablehnend zum Impressionismus, dem er ein rein äußerliches Bild der Welt vorhielt. Die „Getreidegarbe“ aber ist impressionistisch durch und durch. Marc hat den Impressionismus, für den Hugo von Tschudi als Museums-mann in Berlin und München zeitgleich noch sehr kämpfen mußte, bei den erwähnten Aufenthalten in Frankreich kennengelernt. Und dieses Bild demonstriert, daß der Maler sich vor allem im Frühwerk durchaus nicht ausschließlich oder auch nur vornehmlich mit Tierbildern beschäftigt hat.

Die „Fohlen auf der Weide“ von 1909 lassen sich wiederum gut mit den „Springenden Pferden“ von 1910 vergleichen.⁵ Das erste Gemälde ist äußerst helltonig gemalt, im wesentlichen gelb und hellbraun, dazwischen kleine Einsprengsel von grün, blau und rot, letztlich ebenfalls noch in impressionistischer Tradition. Eine Weide ist zu sehen, intensiv von der Sonne bestrahlt, auf ihr zwei herumtollende Fohlen, die aber hier schon leise ineinanderklingen. Die Pinselstriche sind unregelmäßig gesetzt, als wollten sie sich den springenden Tieren anpassen. Das zweite Bild ist schon sehr viel strenger in der malerischen Anlage, wenn auch mit einem sehr ähnlichen Motiv. Drei Pferde durchziehen das Bildfeld von rechts nach links in schneller Bewegung. So als wäre Marc wie die zeitgenössischen italienischen Futuristen von photographischen Studien eines Eadward Muybridge angeregt, scheinen die verschiedenen Bewegungsphasen der springenden Pferde angedeutet, ganz rechts das angeschnittene Pferd noch im gestreckten Galopp, in der Mitte das Tier im Sprungansatz, links das letzte den Sprung vollendend. Noch wichtiger aber ist, daß Marc die Ansicht hier einer einheitlicheren, vom französischen Divisionismus angeregten Gestaltungsweise unterwirft und damit das Bild als Ganzes der Aussage dienstbar macht: Wogenförmig ergießen sich die meist grünlichen und gelblichen Punkte vor allem im Vordergrund über die Bildfläche, sie nehmen die Dynamik der Tiere auf und lassen die Form sprechen, als bildnerische Entsprechung des Motives.

Dann sind da zwei Bilder, die die klassische Phase des expressionistischen Marc einläuten. Sie stammen aus einer Zeit, in der der Maler in dem Berliner Industriellen Bernhard Koehler einen Mäzen und in Kandinsky einen kongenialen künstlerischen Partner gefunden und sich mit diesem im Blauen Reiter, einer der zentralen avantgardistischen Bewegungen des frühen 20. Jahrhunderts, zusammengetan hatte. „Die gelbe Kuh“⁶ von 1911, einer von Marcs Beiträgen zur ersten Ausstellung des Blauen Reiters in der Münchner Galerie Thannhauser, springt wie die ange-

sprochenen Pferde durch den Bildraum, hier aber selbstvergessen, mit geschlossenen Augen. Und wenn wir uns fragen, ob das eine kuhgerechte Bewegungsweise ist, machen wir den gleichen Fehler wie die Politiker im preußischen Landtag, denen der Fall Franz Marc, ungewöhnlich genug, zu Ohren gekommen war. Diesen nämlich schien die Farbe gelb bei einer Kuh wenig angebracht, und sie empfahlen dem Maler gar, doch einmal bei einem Fachmann aus der Landwirtschaft nachzufragen, wie Kühe denn nun wirklich aussehen.⁷ Der Autor dieser Skizze will sich hier nicht mit Verweis auf lila Kühe dieser Argumentation anschließen und damit an eine uns sehr viel näherliegende Diskussion erinnern. Etwas anderes scheint wichtig zu sein: Die Kuh ist bei Marc mindestens so sehr Symbol wie Natur. Inspiriert vielleicht von der Rolle, die das Rind in östlichen Religionen spielt, kann sie zum Schöpfungsinbegriff werden. Zwei Jahre später sollte Marc unter dem Eindruck der buddhistischen Religion eine riesige Weltenkuh malen. Die Farbe gelb wiederum entspricht in Marcs persönlicher Farbmythologie dem weiblichen Prinzip, „sanft, heiter und sinnlich“, wohingegen das Blaue „das männliche Prinzip, herb und geistig“, verkörpert, das Rote „die Materie, brutal und schwer“ – um hier einmal die Charakterisierungen aus einem berühmten Brief an August Macke von 1910 zu verwenden.⁸ Die gelbe Kuh verkörpert damit auch das Weiblichkeitsprinzip, eine Geschlechterzuweisung, die in der durch und durch männlichen Weltsicht der frühen Avantgarde prägend ist und die zur Zeit von einer geschlechtergeschichtlich inspirierten Kunstgeschichtsschreibung dekonstruiert wird.

Die formale Integration ist in dem Bild über die „Springenden Pferde“ hinaus weitergetrieben. Nicht mehr in divisionistischen Farbpunkten, sondern in breitflächigen, eher von dem ebenfalls verehrten Paul Gauguin angeregten Farbfeldern angelegt, fügt sich die Kuh in das Formgerüst des Gesamtbildes – oder umgekehrt: Das Gesamtbild antwortet in seinen Farb- und Richtungswerten auf die Protagonistin. Die eigentümlich schräggestellten

dunklen Baumstämme verspannen das Tier im Bildraum, indem sie die Diagonalen der Vorder- und Hinterbeine konterkarieren. Die Umrisse der Berge im Hintergrund wirken wie ein Echo auf die Achsen des Kuhkörpers: Links kurz und steil ansteigend, fallen sie sanft und langsam nach rechts hin ab.

Hart an der Grenze zur Abstraktion befindet sich dann das „Reh im Klostergarten“⁹ von 1912. Was mit dem Klostergarten gemeint ist, wäre allenfalls aus einer Betrachtung des Lebensumfeldes des Malers zu erschließen, das Bild selbst gibt darüber keinen Aufschluß. Außerdem ist das Reh gar nicht sofort zu entdecken, so sehr ist es Bestandteil des komplexen Richtungs- und Farbgerüsts des Bildes geworden. Mit dem braun-roten Rücken bildet es die einzige horizontale Linie am unteren Rand des Bildzentrums aus. Der mit träumerisch-verschlossenen Augen versehene Kopf ist nach oben links gereckt und fügt sich in die vorherrschenden diagonalen Linien des Bildgefüges ein. Diese Linien überwölben schützend das Reh, indem sie sich zu pyramidenförmigen, sich gegenseitig durchdringenden Dreieckscompositionen zusammenfügen. Hinzu kommen bogenförmige Konfigurationen, die eine ähnliche überwölbende Funktion im Bild haben. Wenig nur ist gegenständlich zu konkretisieren, genau genommen außer dem Reh eigentlich gar nichts. Das vorherrschende Grün evoziert Natureinsamkeit, das Blau am oberen Rand vielleicht einen Himmel. Die facettierten Körper neben den reinen Flächenformen – wohl vom französischen Kubismus, aber auch vom sogenannten Orphismus Robert Delaunays angeregt – beschwören Natur eher herauf, als daß sie sie darstellen: So wie die dominierende Dunkelbarkeit auch das Dunkle des Waldes anklingen läßt oder aber einen nächtlichen Eindruck des Benediktbeurer Klostergartens wiedergibt, in dessen Nähe der Maler zur Zeit der Bildentstehung wohnte. Es ist die romantische „mondbeglänzte Zaubernacht, die den Sinn gefangen hält“¹⁰, welche über der Szene liegt.

Noch weiter getrieben scheint der Abstraktionsdrang in dem „Bild mit Rindern“¹¹ von 1913. Die Residuen einer kompakten tie-

rischen Gesamtform, die im „Reh im Klostergarten“ noch vorhanden waren, sind hier vollkommen aufgegeben, ab und zu schälen sich noch einzelne Körperteile wiedererkennbar aus dem rhythmisierten und facettierten Bildgefüge heraus. Auch hier durchdringen sich eckig-kristalline und gerundet-organische Formen. Letztere scheinen in übergreifende Zusammenhänge einzufassen, was sich in den scharfkantigen Farbflächen in der Breite und der Diagonale entfaltet. Ganz unverkennbar ist im Zentrum der Komposition eine eiförmig eingerollte Kuh positioniert – wir erkennen mit Mühe Hörner und Augen –, die einmal mehr die Kuh mit Geburt und Wachstum assoziiert, eine Symbolik, der wir schon in der „Gelben Kuh“ von 1911 begegnet waren, dort aber noch stärker in gegenständlicher Tradition.

Will man die Entwicklung des Marcschen Œuvres von seinen naturalistischen Anfängen bis hin zu seinen quasi abstrakten Hauptwerken der Vorkriegszeit zusammenfassend beschreiben, so kann man dies mit Verweis auf eine Formulierung tun, die Marc in seiner wichtigen 1912 in der Zeitschrift „Pan“ erschienenen Abhandlung über „Die neue Malerei“ geschrieben hat: „Die Kunst war und ist in ihrem Wesen jederzeit die kühnste Entfernung von der Natur und der ‚Natürlichkeit‘, die Brücke ins Geisterreich, die Nekromantik der Menschheit.“¹² Natur und Geist – damit ist eine Grundpolarität benannt, um die Franz Marcs künstlerische Arbeit wie seine Gedankenwelt kreist. In der Vergeistigung der Natur sieht er die eigentliche Aufgabe der modernen Kunst. Wenn er von der „mystisch-innerlichen Konstruktion“ spricht¹³, bringt er diese für ihn fundamentale Einsicht auf den Punkt. Nicht die Außenansicht der Natur interessiert ihn, der Impressionismus befriedigt ihn nicht, um so weniger der harmlose Realismus, der zur Lingua franca des deutschen Gründerzeitpublikums geworden war. „Konstruktion“ macht er der Kunst zur Aufgabe, eine Autonomie der Gestaltungsfähigkeit, die aus dem Inneren hervorquellen muß und damit eine quasi religiöse Bedeutung erlangt.

Mit dieser Programmatik steht Franz Marc mitten im Zentrum avantgardistischen Kunstverständnisses.

Daß die sichtbare Natur nicht die eigentliche Natur sei, das ist zur Grundüberzeugung der europäischen Avantgarde am Anfang des 20. Jahrhunderts geworden. Es sei in diesem Zusammenhang auf Wilhelm Worringers berühmte Dissertation „Abstraktion und Einfühlung“ von 1907 hingewiesen.¹⁴ Darin steht „Einfühlung“ für eine sich naturalistisch anschmiegende Gestaltungsweise, wie sie in antikisch-klassizistischer Tradition zur Vollendung gelangt, „Abstraktion“ jedoch für ein gleichzeitig primitivistisch und modernistisch Natur geometrisierend bannendes Kunstwollen. Wobei „Kunstwollen“ ebenfalls ein Begriff der Zeit ist, der von dem österreichischen Kunsthistoriker Alois Riegl stammt.¹⁵ Gerade auch die Naturwissenschaft lieferte der Avantgarde für ihre antinaturalistische Haltung die Argumente, dies sei erwähnt, weil sonst häufig allzu leicht ein Gegensatz von Kunst und Naturwissenschaft konstruiert wird. In der Elektrizität, seit etwa der Mitte des 19. Jahrhunderts z. B. in Licht, Energieproduktion und Datenfernübertragung allgegenwärtig, konnte man einer Kraft begegnen, deren Universalität in umgekehrt proportionalem Verhältnis zu ihrer Sichtbarkeit stand. Die Röntgenstrahlen, in Marcs Jugend entdeckt, zeigten eine Wirklichkeit neben oder besser hinter der sichtbaren Welt auf. Die Relativitätstheorie, 1905 von Einstein formuliert, bewies die Unzulänglichkeit des gesunden Menschenverstandes und eines naiven Realismus, der in Gestalt der preußischen Abgeordneten eben glaubte, an den wackeren Landwirt appellieren zu müssen, auf daß er nachweise, wie eine Kuh denn nun wirklich gefärbt sei. Und die mathematischen Theorien über die vierte Dimension verführten manche Künstler zu der Überzeugung, daß die sichtbare Welt nur ein ärmlicher Abklatsch der eigentlichen Welt sei, letztere eben Marcs Geisterreich, das mit malerischer Nekromantie erahnt werden könne.¹⁶ Esoterische Gedankenwelten haben sich besonders im Umfeld des Blauen Reiters ausgebreitet, Sixten Ringbom hat in seinem

Buch über „den klingenden Kosmos“ vor allem auf den überragenden Einfluß Rudolf Steiners und seiner Theo-/Anthroposophie hingewiesen.¹⁷ In teilweise kryptisch wirkenden Formulierungen weist Marc immer wieder darauf hin, daß er die Aufgabe des Künstlers in der Zersetzung der Außenansicht erkenne, und er bringt dies mit dem Schlagwort auf den Begriff, es gehe nicht mehr um Weltanschauung, sondern um Weltdurchschauung. Daß er dies in durchaus modernem, an den Entdeckungen der Wissenschaften orientierten Geist tut, paßt schlecht in ein idyllisierendes Marc-Bild, Marcs Schriften aber lassen daran überhaupt keinen Zweifel.

Bei dem Versuch allerdings, die Materie zu überwinden und in die Sphäre des rein Geistigen aufzusteigen, bleibt die Malerei auf ölige Farben angewiesen, also auf sehr materielle Dinge. Diese letztlich uneinholbare Paradoxie hat die Avantgardisten umgetrieben, sei es, daß sie wie die Futuristen das Tafelbild zugunsten eines aus farbigen, aber tendenziell immateriellen Gasen gebildeten Environments aufgeben wollten, sei es auch, daß sie wie die Suprematisten und Kasimir Malevitch mit schwarzen oder andersfarbigen Quadraten das „letzte Bild“ schufen. Franz Marc, der die Futuristen nachweislich schätzte und der einmal von einer vom „Stofflichen erlösten Farbe“ sprach¹⁸, sieht für sich eine vergleichbare Perspektive, wenn er meint, die Natur dürfe nicht von außen wahrgenommen werden, statt dessen sei es notwendig, sie aus ihrem Inneren heraus zu konstruieren und damit zu transzendieren, eben zu durchschauen. Die Natur aus ihrem Inneren heraus zu transzendieren: Der Gedanke ist ebenfalls viel zu paradox, als daß man von ihm nicht fasziniert sein sollte. Aber wie soll das gehen?

Johannes Langner hat in einem berühmten Aufsatz nachgewiesen, daß diese Reflexionen sich nicht auf theoretische Spintisiererei beschränken, sondern daß sie geradezu ikonographisch greifbar geworden sind.¹⁹ Schauen wir uns das „Pferd in Landschaft“²⁰ von 1910 an, ein Gefüge von flächigen Farbfeldern, dem sich im Vordergrund die Formen des blau-roten Pferdes einpassen. An

die Stelle der romantischen Rückenfigur, die wir insbesondere aus dem Werk Caspar David Friedrichs kennen, ist hier das Pferd getreten, das sich der hinten aufscheinenden Landschaft zuwendet. Diese Landschaft muß offenbar als eine aus der Sicht des Pferdes gesehene empfunden werden! Man sollte meinen, daß Marcs Freund Paul Klee genau das ausgedrückt hat, als er über ihn schrieb: „Zu den Tieren neigt er sich menschlich. Er erhöht sie zu sich.“²¹ Entscheidend aber ist, daß hier über die romantische Rückenfigur hinaus die Vermittlung von schauendem Pferd und grün-gelb-rot fließender Landschaft entschieden weitergetrieben ist, daß wir trotz des relativ frühen Zeitpunktes in Marcs Œuvre schon eine weitgehende Integration von wahrnehmendem Subjekt – das aber hier kein Mensch mehr, sondern ein Pferd ist – und Landschaft haben. Die Texturen von Pferdeleib und Wiese sind identisch, im Farbauftrag ist eine umfassende Kontinuität gewahrt. Gleichzeitig schwingen sich die Umrißlinien des Tierkörpers in die Dynamik des Hintergrundraumes ein. Das Tier ist in dem Bild als ein Lebewesen aufgefaßt, das die Einheit von Subjekt und Objekt gewahrt hat, das Teil des Ganzen ist und sich nicht über die Natur erhebt.

Der zeitgenössische Mensch hatte in den Augen Marcs die Fähigkeit, in die Natur einzudringen, längst verloren. Er verfügte technisch über sie, das schon, aber gerade damit machte er sie zum seelenlosen Objekt. Er war schnödem Materialismus und billigem Positivismus verfallen, hatte den Enthusiasmus des Lebens vergessen und sich in öder Alltäglichkeit verloren. Daher kam Marcs Verehrung – und die seiner Generation – für den primitiven Menschen und seine künstlerische Produktion, der „tief sehnsüchtige Traum, das längst vergessene einfache Verhältnis vom Menschen zur Kunst wieder herzustellen.“²² Dem seinsvergessenen Menschen stellt der Maler aber in erster Linie das im Sein geborgene Tier entgegen, dazu heißt es an einer der erstaunlichsten Stellen aus Marcs umfangreicher schriftlicher Produktion: „Gibt es für den 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 armseelig, seelenlos ist unsere Konvention, Tiere in eine Landschaft zu setzen, die unsern Augen zugehört, statt uns in die Seele des Tieres zu versenken, um dessen Bilderkreis zu erraten.“ Und kurz davor ist zu lesen: Das Reh „fühlt die Landschaft als Reh, die Landschaft muß also ‚Reh‘ sein.“²³

Es wäre demnach ganz falsch, Marc einfach nur als einen Tiermaler zu bezeichnen, was der gängigen Konvention entspricht. Burlesk verkürzt könnte man sagen: Marc war kein Tiermaler sondern ein tierischer Maler. „Ich sehe kein glücklicheres Mittel zur Animalisierung der Kunst, wie ich es nennen möchte, als das Tierbild“²⁴, wie es an anderer Stelle heißt. Ganz Natur werden, um die Prinzipien der Natur zu erkennen und sie damit gleichzeitig zu überwinden – dieser paradoxe Traum schien ihm realisierbar, wenn man sich in das Tier hineinzusetzen und die Welt entsprechend wahrzunehmen versuchte und nicht einfach nur das Tier zum Gegenstand machte, wie etwa der Münchner Tiermaler Heinrich von Zügel, der für Marc gleichwohl nicht unwichtig war.²⁵ Paradox ist dieser Traum natürlich deswegen, weil es ganz undenkbar ist, sich in die Perspektive eines Tieres hineinzusetzen, letztlich passiert genau das Umgekehrte, das Tier wird im Wege dessen, was man eine „anthropomorphisierende Projektion“ nennen könnte, vermenschlicht. Paradox ist ein solcher Traum aber auch, weil hier die Natur überwunden werden soll, indem man sich – wie in einer *Coincidentia oppositorum* – in ihren innersten Kern hineinbegibt. Das „Pferd in der Landschaft“, und damit der Betrachter, für den es in romantischer Tradition stellvertretend dem Bild im Bilde gegenübersteht, ist selbst Teil der Landschaft. „Gegenüberstehen“ beschreibt den Eindruck also unzureichend, eigentlich sogar verfälschend. Wir selbst fühlen uns, die lebendigen Linien mit den Augen verfolgend und die Farbe einsaugend, eins geworden mit der Landschaft. In den Worten von Theodor Lipps, der als Vollender der sogenannten

Einfühlungsästhetik und Begründer der wissenschaftlichen Psychologie in München Professor war und hier ungeahnten Einfluß auf die Kunstentwicklung nahm, heißt das: Das Betrachten von Kunstwerken ist eine „innere Tätigkeit“, der „Pulsschlag des inneren Lebens, den ich erlebe, indem ich ‚schauend‘ im Kunstwerk bin.“²⁶ Nur in Parenthese sei hinzugefügt: Die „Projektion“, die auch in der Einfühlungspsychologie die Grundlage aller Überlegungen bildet, ist in der Forschung zuletzt mit Recht als eine der wichtigsten Denk- und Praxisfiguren der beginnenden Moderne identifiziert worden. Für den Münchner Jugendstil bildet dies die vielleicht bedeutendste denkbare theoretische Vorgabe.²⁷

Die in den Augen des Tieres wahrgenommene Landschaft manifestiert sich in einer ästhetischen Qualität, die für Marc offenbar zentral war, im Rhythmus. „Ich suche einen guten, reichen und lichten Stil, in dem wenigstens ein Teil dessen, was wir moderne Maler zu sagen haben werden, restlos aufgehen kann. Und das wäre vielleicht ein Empfinden für den organischen Rhythmus aller Dinge, ein pantheistisches Sichhineinfühlen [da ist der Begriff wieder!] in das Zittern und Rinnen des Blutes in der Natur, in den Bäumen, in den Tieren, in der Luft“²⁸, hatte das in einem bekannten Brief von 1910 an seinen Förderer Reinhard Piper geheißen. Künstlerisch umgesetzt bedeutet das, daß übergeordnete formale Qualitäten der Gegenständlichkeit überlagert werden, um hier eine quasi musikalische Harmonie zu erzeugen, diese wiederum ist Reflex der Einheit der Welt. In den „Stellungen“²⁹ von 1913 hat sich diese Struktur, wie in den anderen Werken der Spätzeit, gleichsam emanzipiert und läßt die Pferdekörper nur noch als ihren Bestandteil gelten. Die rhythmisierte Abfolge der Farben drängt sich in den Vordergrund, man liest das Bild nicht gegenständlich detailorientiert in die Tiefe eines perspektivisch konstruierten Raumes hinein, sondern flächenhaft als musikalische Abfolge von gerundeten und diagonal facettierten Blau-, Grün und Gelbwerten. Man ist damit im Bild selbst anwesend, steht nicht mehr davor.

Marc's holistischer Begriff von der Kunst, seine Überzeugung also, daß erst in einer universellen Vergeistigung die ursprüngliche Einheit des Lebens wieder herzustellen sei, wird in dem Augenblick problematisch, in dem eben diese Sphäre der Kunst verlassen und ins Leben übergegriffen wird, wobei dieser Übergriff in seiner Programmatik kaum vermeidlich erscheint. Doch es war ein Leben, das unter dem Einfluß von Industrialisierung, Verbürgerlichung und Technisierung in einem Maße komplex und Ursprungsfern geworden war, daß es einerseits die Sehnsucht nach dem Ursprünglichen hervortrieb, andererseits sich von dieser Sehnsucht um keinen Preis kurieren ließ. Dieser Moment war gekommen, als sich Europa auf einen Krieg zuzubewegen begann, der im nachhinein gesehen das Grausamste war, was die Weltgeschichte bis dato erfahren hatte, und der im übrigen das alte Europa nicht nur in seinen Grundfesten erschütterte, sondern dieses schlicht auslöschte. Mindestens zwei Bilder hat Franz Marc gemalt, die man wohl mit einer gewissen Berechtigung in den Dunstkreis des heraufziehenden Krieges einbeziehen kann, die „Kämpfenden Formen“ von 1914 und die „Tierschicksale“ von 1913.

Die „Tierschicksale“³⁰ sind nur noch als Ruine erhalten, ein Brand hat sie teilweise zerstört. Paul Klee hat seinem Freund Marc den Titel vorgeschlagen, nachdem Marc selbst eigentlich die merkwürdige Benennung „Die Bäume zeigen ihre Ringe, die Tiere ihre Adern“ vorgesehen hatte. Auf Klee geht auch die Restaurierung des Bildes während der Nachkriegszeit zurück. Vorbei ist es mit den bislang gezeigten eher idyllischen Tierszenen, gerade ein solches Bild sollte Warnung sein, den Maler Marc so zu verniedlichen, wie das in der aktuellen Rezeption zuweilen geschieht. Die an sich bekannte Facettierung der Bildoberfläche ist hier ins Inhaltliche umgedeutet, zu aggressiven Flammenstrahlen geworden. In diesem apokalyptischen Hermageddon – eine Motivik, die in Literatur und Malerei der Vorkriegszeit weit verbreitet war – gehen die Tiere zugrunde. Von ihnen hat eines,

das blaue Reh wiederum am unteren Rand des Bildzentrums, die Hauptrolle übernommen, indem es sich pathetisch dem Tod entgegenstreckt. Daneben gibt es weitere Tiergruppen: oben links zwei grüne Pferde, deren rechtes offenbar ahnungslos in den Untergang hineinrennt, unten links eine Gruppe von relativ unberührt wirkenden rosa Schweinen, rechts vier Rehe (wobei umstritten ist, ob es sich hier tatsächlich um Rehe handelt), die sich den flammenden Strahlenbündeln geradezu entgegenzustrecken scheinen. „Und alles Sein ist flammend Leid“ hat Marc auf die Rückseite des Bildes geschrieben, damit eine Zeile aus dem buddhistischen „Pfad der Weisheit“ übernehmend. Die Darstellung erhält auf diese Weise etwas Zwingendes, ja Unvermeidbares. Sie stellt sich in die Tradition Schopenhauers, der ebenfalls intensiv östliche Weisheiten rezipiert hat.

Die „Kämpfenden Formen“³¹ wiederum sind vollständig gegenständlich geworden, naturalistische Bezüge werden nur noch im Wege von Assoziationen hergestellt, die vor allem über den Titel vermittelt werden. Im Kampf befinden sich wohl die beiden Großformen im Vordergrund dieses Breitformates, links eine rote, rechts eine blau-schwarze. Die linke Großform ist dabei noch am ehesten gegenständlich deutbar, man hat an einen riesigen Vogel gedacht, der sich mit seinem Schnabel in der rotierenden dunklen Form verkeilt. Die Dynamik des Bildes geht in der Tat ganz besonders von diesen Wirbelbewegungen aus. Der italienische Futurismus mit seinen wogenden Formen steht hier Pate, aber man könnte auch an einen englischen Ableger des Futurismus denken, den Vortizismus, dessen Name in den „Kämpfenden Formen“ geradezu schulmäßig realisiert scheint.

Ein Weltenkampf findet also statt, und wenn wir uns an Marcs Farbmythologie erinnern, läßt sich hier gleichermaßen ein Kampf von Prinzipien erkennen, war doch das Rote darin Inbegriff des Materiellen, das Blaue Inbegriff des Geistigen. Dem Künstler schien damit die politische Situation zu Beginn des Krieges greifbar, der Materialität der westlichen Zivilisation stellte er den

Geist der deutschen Kultur gegenüber. Es ist bekannt, daß Marc damit keine Sonderstellung einnahm, sondern daß ein Großteil der deutschen Intellektuellen und Künstler hierin mit ihm einig war. In München liegt es nahe, an Thomas Manns unrühmliche, in den Jahren des Krieges geschriebenen „Betrachtungen eines Unpolitischen“ zu denken, von denen sich der Dichter dann später distanziert hat. Viele seiner Kollegen sahen das zuerst ähnlich und zogen mit Begeisterung in den Krieg, in dem sie einen Schritt zu einer Reinigung auf dem Weg zu innerweltlicher Spiritualität sahen.

Wie zu Beginn festgehalten, war Franz Marc so etwas wie ein Intellektueller unter den Malern. Er war ein emsiger Briefeschreiber, ein Kunsttheoretiker, ein Pamphletist, der sich beherzt für die moderne Kunst einsetzte, ein philosophisch und literarisch Interessierter und noch vieles mehr. Schaut man sich die Texte aus der Kriegszeit an, so fällt zunächst auf, daß sich seine schriftliche Produktion zu dieser Zeit noch steigerte. Das hängt auch damit zusammen, daß er im Krieg mehr Gelegenheit zum Schreiben als zum Malen hatte. In diesen Krieg, zu dem er sich freiwillig gemeldet hatte, war er als Offizier einberufen worden. Zuletzt kämpfte er bei Verdun, wo er am 4. März 1916 tödlich verwundet wurde.

Daß er sich freiwillig für den Krieg gemeldet hatte, ist einerseits bezeichnend, weil er, wie gleich zu zeigen ist, darin, ganz pointiert gesagt, eine Verlängerung seines künstlerischen Programmes sah, andererseits war es – wie bereits ausgeführt – nichts Besonderes. Fast ganz Deutschland war in dieser Zeit von einem patriotischen Taumel erfaßt, und Marc bildete da keine Ausnahme, obwohl er gleichzeitig ein Kosmopolit und nichts weniger als ein Ausländerfeind war: „[...] 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?“³²

Der Krieg ist damit eine Fortsetzung der Kunst unter Einbeziehung anderer Mittel, um es in Anlehnung an eine Definition des Kriegstheoretikers Clausewitz zu formulieren, wobei hier natürlich „Politik“ durch „Kunst“ ersetzt ist. Einen „Durchgang zur Zeit des Geistes“ hatte sich Franz Marc auch von der Kunst erwartet. Daß dieser jetzt durch den Krieg erreicht werden sollte, ist nach den Erfahrungen der Weltkriege des 20. Jahrhunderts besonders unverständlich und kann allenfalls aus dem Kontext der Zeit vor 1914 verstanden werden. Und daß der Tod in seinen Augen nicht Zerstörung bedeutete, sondern Erlösung, kann man zwar aus der christlichen Tradition verstehen, aber sie scheint bei Marc doch allzu wörtlich genommen. Die Gegenwart – nicht nur die der westlichen Zivilisation, sondern auch die der deutschen, welche hier ihren eigenen Kern angeblich verleugnete – war in seinen Augen einem derart heillosen Materialismus verfallen, daß er in ihrer vollkommenen Zerstörung den einzigen Weg zur Reinigung sah. Man wird der gesamten Avantgarde den Vorwurf nicht ersparen können, daß sie in ihren Vergeistigungsvisionen eine praktikable Alternative zur Prosaisierung der Welt sah.

Eine Lehre können wir im Sinne des eingangs zitierten Rüdiger Safranski sicherlich aus dem Fall Franz Marc ziehen. Das utopische Potential, das Kunst bereithält, darf als kritische Mahnung für das gesellschaftliche Leben seine Wirkung entfalten. Kunst darf an Seinsweisen erinnern, die im Prozeß der Zivilisation verloren gegangen sind, sie darf Utopien formulieren, die der Humanisierung mitmenschlichen Zusammenlebens zugute kommen. Im übrigen wird sie sich in erster Linie darauf konzentrieren müssen, das zu liefern, was ihr angestammtes Feld ist: nämlich ästhetisches Vergnügen zu bereiten. Zu glauben, daß die Kunst Modelle liefern kann, die unmittelbar in der Praxis einer hochkomplexen Industriegesellschaft realisierungsfähig sind, das überfordert sie, genauso wie es das Leben überfordert, das sich viel eher der Machbarkeit einer vernünftigen und humanen Gestaltung wid-

men sollte. Es kommt nämlich ein totalitäres Potential darin zum Vorschein, gegen das speziell die deutsche Seele in romantischer Tradition nicht immer immun gewesen ist. Denn wir leben – wie es bei Safranski so schön heißt – in zwei Welten, und diese sind nicht bruchlos aufeinander abzubilden.

Das hätte sich Lena Christ niemals träumen lassen: unter die großen Gestalten der bayerischen Geschichte eingereiht zu werden, neben Katharin Elisabeth und Veit Stoll, Franz Marc und Ludwig Erhard – als Repräsentantin der bayerischen Literatur zusammen mit Walther von der Vogelweide. Nun gilt ja schon diese Vielzahl weiblich als anstößig – bayerische Literatur? Gibt es die überhaupt, gibt es nicht vielmehr nur Literatur in Bayern mit einem Anhängelchen minderklassiger autoritärer Heimadichtung? Gerade die Altbayern gehen als ziemlich Literaturkritiker, so Unverschieden zu unseren österreichischen Stammesbrüdern. Die verweigern allerdings lange über das Reservoir eines Vielvölkerstaates, der 30 Nationen höchstens auf einen Vielvölkerstammteil in München (nämlich Schwaben) verweisen. Doch wie alle Kleinstaatler hat auch Bayern einen wahren Kern. Ob Ludwig Thoma oder Marie Perle, Heinrich Heine oder Gertrude Oppenheimer, ob Marie Luise Fleisser oder Oskar Maria Graf, ob Carl Zemy oder Uwe Dick – Heimat spielt selbst in der Hochkultur Altbayerns im 20. Jahrhundert eine erhebliche Rolle, allerdings nicht in einem affirmativen, gar verklärenden Sinn, sondern als ein Hauptproblem der modernen Gesellschaft und des modernen Individuums. Nirgendwo wird dies schmerzhafter deutlich als im Leben und im Werk von Lena Christ.

Die akademische Wissenschaft hat sich, dies ist wenig neu, dem Bayern-Kern befaßt. Das Kühne Urteil einer Literarwissenschaftlerin über Zwangsdeportation, sie sei „ein dichterisch vielleicht selbst als Lyrikerin Erreichte das größte, stärkste, unalltlichste Talent unserer deutschen Literatur“ blieb ohne Folgen. NS-Germanistik kolonialistisch als westliche Damenpostin, was feministische Literaturwissenschaftlerinnen den Nannigerjahren ahnungslos nachplapperten, immer