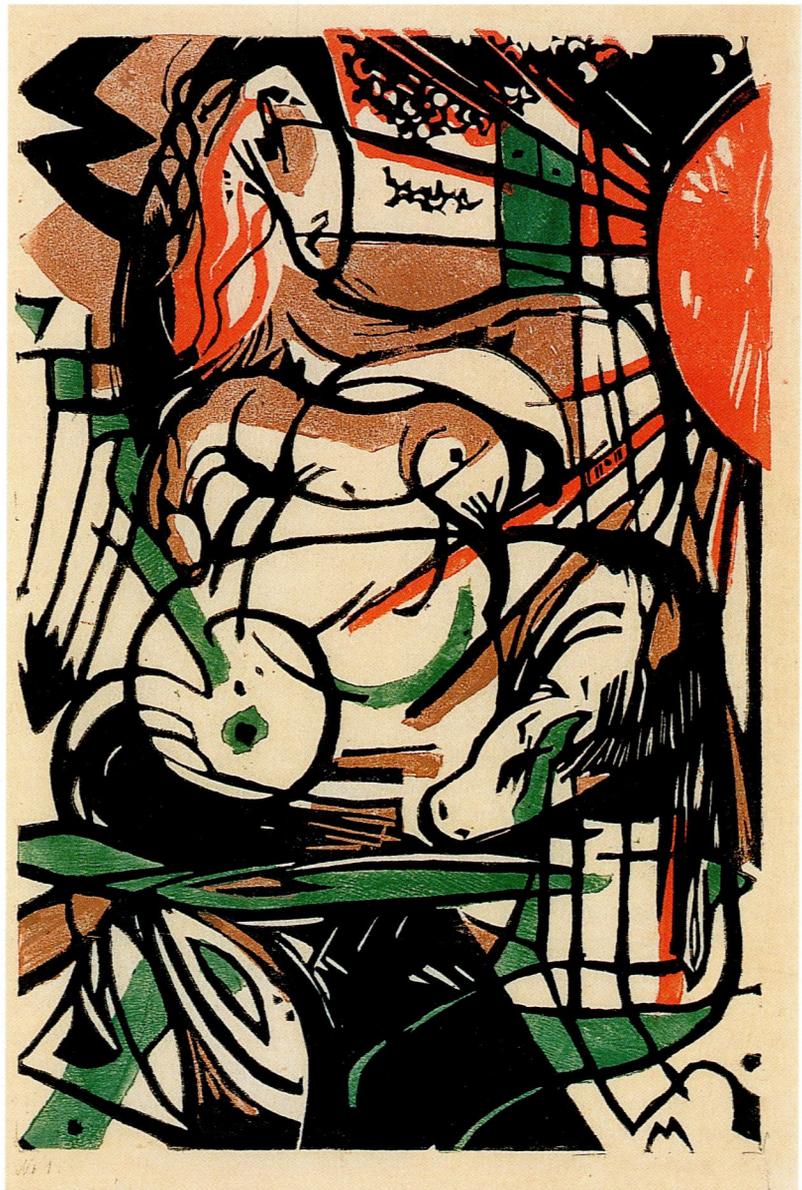


Westfälisches Landesmuseum

für Kunst und Kulturgeschichte Münster
Landschaftsverband Westfalen-Lippe

Das Kunstwerk des Monats

Juni 1991



Franz Marc (1880–1916)
Geburt der Pferde, 1913
Vierfarb-Holzchnitt, 21,5 × 14,9 cm
Inv.-Nr. K 67 - 246 LM

Verlorene Paradiese im Fegefeuer des Krieges

Die *Geburt der Pferde* – ein friedlicher, hoffnungsvoller Titel. Schildert Franz Marc aber wirklich ein so friedvolles Geschehen? Das Blatt ist von Gegensätzen und Brüchen geprägt. Gegenständliches, die Gruppe der Pferde mit der Sonne, steht neben kaum identifizierbarem, offenen oder abstrakten Formen, Farbflächen gegen Liniengefüge, Vergitterungen und gezackte Formenblitze gegen ausgewogene Rundungen und Schwünge, wärmendes Rot und Braun gegen kaltes Grün und Schwarz. Es gibt keine Tiefe: die Komposition entwickelt sich auf der Blattebene, über- und ineinander geschichtet, aufgetürmt, den Bildrahmen sprengend. Es herrscht eine kaum überschaubare Vielfalt der Formen und Bewegungen. Doch gibt es in diesem Durcheinander auch Ruhe und Ordnung. Fest ruhender Pol ist der vom rechten Bildrand angeschnittene glutrote Ball der aufgehenden Sonne. Ihre kraftspendenden Strahlen treffen auf die eben zum Leben erwachenden Pferde, und die rote Farbe scheint in den wie Flammen züngelnden Adern an dem jäh herumgerissenen Hals des Hengstes zu pulsieren. Friedlich, embryonal auf der Erde zusammengerollt schläft das weibliche Tier, getroffen vom ersten Strahl der wärmenden Sonne. Der vollrunde Schwung seines Hinterlaufes korrespondiert, vermittelt über die Diagonale des Sonnenstrahls, mit dem Rückenschwung des Hengstes, vor allem aber mit der roten Sonnenscheibe. Immer wieder neu ansetzbare Kurven verbinden die Pferdegruppe und verschmelzen sie zu einer innigen, Sicherheit gebenden Einheit, formal gelöst in der Wahl des Ausschnitts gegenüber der bildsprengenden, offenen Struktur des Blattes. Besonders die gegenläufige Krümmung des gewendeten Hengstkopfes über den Rücken des grasenden Fohlens, begleitet von weiteren parallelen Schwüngen, findet Auslauf und Abswellen in der gleichsam in sich selbst ruhenden Kauerstellung der Mutter. Über ihren Schlaf und das friedlichen Grasens des Jungtiers wacht aufmerksam der Vater.

Diese Anordnung meint man zu kennen. Mit der Vorstellung einer Herde wilder Pferde hat sie nichts gemein. Der statische Dreiklang der Tiere reproduziert den traditionellen Typus des Familienbildes, der zu Beginn unseres Jahrhunderts allgegenwärtig war: in der avantgardistischen Malerei (z. B. bei Picasso) ebenso wie im Familienfoto. Johannes Langner hat gezeigt, daß die Art der Gruppierung auf die Ordnungsprinzipien sakraler Bildthemen der Renaissance zurückzuführen ist: Heilige Familie, Trinität, Himmelfahrt. Dieses Moment klingt auch bei Marc an – nicht eindeutig, jedoch vorhanden. Inmitten des schöpferischen Chaos erhält die Urfamilie eine sakrale Aura.

So steht dem ungeordneten Chaos der grünschwärzen unteren linken Bildecke, einer noch unbelebt-unentwirrt Zone, aus der eine Art Auge zum Leben strebt und Form sucht, die fest im Boden verwurzelte, dynamisch aufstrebende Vertikale eines Baustammes

wie ein ruhender Angelpunkt des gesamten Bildes gegenüber. Er gibt dem übereinandergefügten „Turm der Pferde“ im Zusammenspiel mit dem Gitternetz der Sonnenstrahlen ein festes Koordinatenraster zum Halt. Dabei steht dem erst werdenden das bereits voll entwickelte gegenüber, das Geprägte, gefestigt auch durch die in der Form sichtbar werdenden sittlichen und religiösen Normen des bürgerlichen Bildes von der Familie. Die Materie endgültig zu vergeistigen, sich pantheistisch in die Natur einzufühlen, hatte Marc mit der Auffassung verbunden, daß es keine große Kunst ohne Religion gäbe noch geben könne – bildnerische Formen als Chiffren der Lebensformen, Spannungsverhältnisse der Fläche als Strukturen des Lebens. Der Religiosität und der Vergeistigung der Materie wird Marc besonders in der flächigen Struktur des Blattes mit seiner linearen Vergitterung gerecht. Zusammen mit den leuchtenden Farben erreicht der Holzschnitt die Ausdrucksqualitäten gotischer Glasmalerei, wobei die schwarze Lineatur des Holzes die verlöteten Bleistege der mittelalterlichen Kirchenfenster nachahmt. Die *Geburt der Pferde* spiegelt den Wunsch Marcs, an der Ordnung der Welt mitzuarbeiten, seine Sehnsucht, den Entwurf einer ursächlich persönlich bestimmten neuen Welt zu schaffen.

Das Chaos, das Marc in den Bildern zur Genesis gestaltet, ist eigentlich kein Chaos des Endes, sondern des Anfangs, „das noch die ganze Fülle der Möglichkeiten in sich schließt.“ (Klaus Lankheit) Es scheint allerdings, als habe Marc im Angesicht der drohenden Katastrophe neben das werdende, sich formende und bereits fertige der Schöpfung die Vision möglichen Untergangs gestellt, Kampf und Vergehen, das destruktive Moment irdischen Daseins, verkörpert in den schwarzen Schatten über der Sonne, dem breiten schwarzen Blitz, der den Hals des Hengstes durchzuckt und die Wendung des Kopfes motiviert, sowie in dem heranzuckenden Gekräusel anorganischer Liniengewitter. Das Verhängnis scheint über dem friedlichen Idyll der «Kleinfamilie Pferd» zu lauern, evoziert von der den Krieg vorausahnenden, seherischen Kraft des Künstlers, der bereits im Jahre 1913 „wie in Trance“ die unheimlich erregenden *Tierschicksale* gemalt hatte. „Im Fegefeuer des Krieges“, so die Überschrift eines Artikels in der Vossischen Zeitung vom 15. 12. 1914, schreibt Marc: „Ich war von seltsamen Formen umkreist, und ich zeichnete, was ich sah: harte, unselige Formen, schwarze, stahlblaue und grüne, die gegeneinander polterten, daß mein Herz vor Weh schrie; denn ich sah, wie alles uneins war und sich im Schmerz störte. Es war ein schreckliches Bild.“ (Aphorismen, Winter 1914/15)

Ein Jahr vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges hatte Franz Marc – vermutlich in Verein mit Kandinsky – seinen Künstlerfreunden den Vorschlag zu einem bedeutenden gemeinschaftlichen Werk unterbreitet: „Heute



Abb. 1 Alfred Kubin
Illustration aus „Der Prophet Daniel“ von 1913

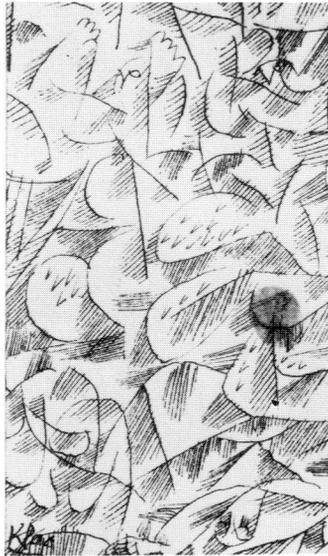


Abb. 2 Paul Klee
Zeichnung zum 137. Psalm von 1913



Abb. 3 Franz Marc
Schöpfungsgeschichte II, Holzschnitt von 1914

komme ich mit einem großen, gewichtigen Plane: Haben Sie Lust, irgendetwas aus der – Bibel zu illustrieren? Großformat, sehr reich; Mitarbeiter: Kandinsky, Klee, Heckel, Kokoschka und ich. Jeder ganz nach seiner Wahl; Erscheinen in Einzelausgaben. Kandinsky nimmt die Apokalypse, ich das 1. Buch Mosis [...] Wird als blaue-Reiterausgabe gehen. Ist die Idee nicht schön? [...] Wege der Herausgabe finden wir schon! Wie denken Sie darüber? Ich zittere vor Freude, wenn die Idee wirklich Gestalt gewänne!“ Dieser Brief Marcs vom März 1913 an Alfred Kubin markiert die ersten Anstrengungen, in der Nachfolge der großen deutschen Holzschneider der Reformationszeit wie Cranach und Dürer die Heilige Schrift mit Bildern auszustatten. Das besonders reizvolle an dieser Idee war die Konfrontation des ältesten Buches der Christenheit mit den druckgraphischen Erzeugnissen der künstlerischen Avantgarde, die vom hauptstädtischen Kunstfeuilleton gerade als „Horde farbespritzender Brüllaffen“ oder wie Paul Klee als „Max- und Moritzzeichner“ titulierte worden war: „Man glaubt, aus der Gemäldegalerie eines Irrenhauses zu kommen.“

Was bezweckten die „Wilden“ Berlins und Münchens mit dem Bibelprojekt? Vielleicht erschien Franz Marc die Bibel als vornehmster literarischer Vorwurf, auch formal dem immer wieder zitierten Absoluten nachzuspüren. Schon Gauguin hatte den jungen Malern in Pont-Avon geraten: „Kopieren Sie nicht zu sehr nach der Natur, nehmen Sie aus der Natur, indem Sie von ihr träumen – immer auf der Suche nach dem Absoluten!“ Solche Gedanken, durch Jawlensky vermittelt, kursierten auch im Umkreis des Blauen Reiter: „Ich zeichne und male nie vor der Natur“, schrieb Marc, „sondern lediglich aus dem Gedächtnis oder noch mehr: aus der Phantasie, Formkompositionen, ähnlich wohl wie ein Musiker schafft.“ Sein Ziel war immer gewesen, zu den Urbildern zu gelangen, dem Ursprünglichen nahe zu

sein. Die „innere Wahrheit der Dinge“ aus der inneren Vorstellung heraus zu gestalten, trachtete Marc über die „Animalisierung der Kunst“ zu erreichen. Das Tier erscheint bei ihm als sittliches Wesen, ganz im Sinne der traditionellen Wertvorstellungen, und kann so, wie gezeigt, das Ebenbild des Menschen verkörpern. Die Annäherung an das Problem des „Absoluten“ durch Abstraktion begründet Marc ikonographisch mit der Schilderung des unfertig Werdenden. „Vor dem ehrwürdigen Thema der Schöpfung erledigt sich die Streitfrage einer solchen Kunst von selbst“, so Lankheit. Alle abstrakte Malerei sei dem Thema „Genesis“ verhaftet. „Denn sie setzt – geschichtlich gesehen – den Zusammenbruch des statischen, materialistischen Weltbildes voraus.“ Das objektive Wesen der Dinge wird nicht mehr in etwas Stofflichem, sondern in dynamischen Strukturen erkannt.

Welche Absichten sich letztlich auch hinter dem Bibelprojekt des Blauen Reiters verbargen, erklärte Alfred Kubin. Mit der Heiligen Schrift wollte man zugleich ein künstlerisches Manifest vorlegen und den Führungsanspruch der Gruppe manifestieren, gleichsam als Leitstern der Avantgarde ins Gelobte Land voranschreiten: „So glaube ich, wird unsere Bibel ein sechsstrahliger Stern werden, der allen zeigt, wie vielseitig individuell die Ströme unseres neuen Kunststrebens dahin fließen. Die Skeptiker glauben, wir sind alle gleich, während wir nur in der Begeisterung gleich sind, im Ausdruck doch viel verschiedener wie je in früheren Zeiten Künstler waren.“

Franz Marc wählte die Genesis, Kandinsky die Offenbarung des Johannes zum Thema. „Der erstere hatte seit langem dem Geheimnis des Werdens alles Geschaffenen nachgespürt, dem anderen schienen allein die überweltlichen Visionen der Apokalypse angemessen. So waren die Bilder der beiden Gründer des Blauen Reiter gleichsam dazu bestimmt, Anfang und

Ende der Zeiten zu beschwören und die übrigen Beiträge als Eckpfeiler zu rahmen.“ (Lankheit) Neben ihnen hatte sich Alfred Kubin mit wahrem Feuereifer in die Aufgabe vertieft und seinen Beitrag „Der Prophet Daniel“ bereits im Juli 1914 vollendet, dreizehn Blätter, getragen von der dämonischen Phantasie des großen Illustrators, Bilder des Untergangs und menschlicher Ohnmacht (Abb. 1). „Sie Glücklicher!“, schreibt Marc, „Daß Sie Ihren Propheten schon bewältigt haben; ich ringe noch schwer mit dem Engel Gottes: er versetzt mir mehr Stöße als ich ihm [...] Ich schneide alles in Holz; der ganze Arbeitsprozeß ist dabei ein so langsamer, – nicht etwa das Schneiden – aber das *Denken in Holz* – das ist das Schwere. Ich werde Klee den Bibelgedanken so schwer auf den Rücken binden, daß er in diesem Jahr die Sache machen *muß*.“ Und an Paul Klee: „Kubin sandte mir gestern seinen Daniel, *wundervolle* Blätter. Ich begreife schon seine Ungeduld, daß das herauskommt [...] Wir paraphrasieren, er illustriert. Vielleicht wird der Unterschied stark fühlbar werden, aber ich denke, das macht nichts.“ Oskar Kokoschka, von Zweifel getrieben, mit Gott hadernd, wurde die Klage Hiobs zur „Gebärde eigener Expression“. Sein tragikomisches Drama „Hiob“, „erst infolge der Kriegsursachen und -resultate zu Form und Auffassung der Farce gewandelt“ (Kokoschka 1956), erschien 1917 mit vierzehn Lithographien bei Cassirer in Berlin. Kokoschka hatte den Vorschlag unterbreitet, „das Ganze polychrom zu machen“. Erich Heckel dagegen war nach eigenen Angaben über Skizzen nicht hinausgekommen. Am Vorabend des großen Krieges wie viele andere düster gestimmt, von apokalyptischen Visionen geplagt, identifizierte auch er sich mit Hiob, dem „großen Dulder“. Paul Klee dagegen, seinem stillen, lyrisch gestimmten Temperament folgend, entschied sich für die Psalmen: Auf dem Blatt „Jerusalem meine höchste Wonne“ (Psalm 137.6b) erscheint den Gefangenen zu Babel die Himmelsstadt wie ein unerreichbar fernes Traumbild. Das Liniengerüst der zarten, beinahe vorsichtigen Komposition verweist zum einen auf die architektonischen Formen der Stadt auf dem Berge, zum anderen ist es in seinem steigenden Aufbau zugleich „*gegenstandsloser* Ausdruck freudiger Erregung“. Die Wehklage der Gefangenen, die lastende Trübsal, kurz nur aufgehoben in der Vision des Himmlischen Jerusalem, sucht ein weiteres Blatt Klees zum selben Psalm einzufangen (Abb. 2): „ganz strömende Klage, verzweifelte Gebärde und tränen-schwer.“

Abstraktion, Unfertigkeit – das Werden und sich Fügen der Linien im Prozeß göttlichen Formens vom Passiv-Organischen zum Aktiv-Lebendigen zeigt die Absicht Marcs, altbekannten Bildmotiven, biblischen Ursituationen mit der elementaren Kraft der zur Abstraktion tendierenden Bildsprache der Moderne neues Leben einzuhauchen. Für Klaus Lankheit gehören die Genesis-Holzschnitte zum Gültigsten dessen, was Franz

Marc geschaffen hat. Tatsächlich hatte der Holzschnitt als Mittel der Formklärung gerade bei den Expressionisten besondere Bedeutung erhalten, denn wie kein anderes Medium verlangt er die strenge und knappe Formung des Bildgedankens.

Die Apokalypse, der unmittelbar aufziehende Krieg, ist aber auch in Marcs zunächst friedlich scheinender Welt präsent. So zeigen etwa die späteren Blätter zum Buch Genesis, die *Geburt der Wölfe* und die beiden noch weiter ins Abstrakte entwickelten Fassungen der *Schöpfungsgeschichte* (Abb. 3), Aspekte, die in der *Geburt der Pferde* nur angedeutet wurden: Unbeständigkeit, Aufbrüche, Explosionen – der ganze Komplex der Sichtbarwerdung göttlicher bzw. künstlerischer Formenfindung scheint sich in einem einzigen Moment zu verströmen. Auf der anderen Seite kann man die eruptive Gestaltungsgewalt dieser Bilder auch in einem endzeitlichen Sinne begreifen: Franz Marc wie im übrigen auch Paul Klee zielt in seiner friedlichen Bildwelt der Tiere auf das „verheißene Land“ einer post-apokalyptischen Welt, der revitalisierten Erde, noch immer frei von der als *unrein* empfundenen Gegenwart des Menschen.

Ulrich Schulze

Ausgewählte Literatur

F. M. Skizzenbuch aus dem Felde, Reprint Berlin 1956, komm. von Klaus Lankheit; F. M., Briefe aus dem Felde, Berlin (1938 verboten) 1959; Klaus Lankheit, Bibelillustrationen des Blauen Reiters, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1963, S. 199–207; ders., F. M. Sein Leben und die Kunst, Köln 1976; ders., F. M. Katalog der Werke, Köln 1970; ders. (Hrsg.), F. M. Schriften, Köln 1978; Claus Pese, F. M. Leben und Werk, Stuttgart/Zürich 1989; Kat. F. M. Das graphische Werk, Bern 1967; Johannes Langner, Symbole auf die Altäre der kommenden geistigen Religion. Zur Sakralisierung des Tierbildes bei F. M., in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 18 (1981), S. 79–98; Frederick S. Levine, The Apocalyptic Vision. The Art of F. M. as German Expressionism, New York/Hagerstown/San Francisco/London 1979.

Impressum:

Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte,
Domplatz 10, 4400 Münster
Fotos: Sabine Ahlbrand
Druck: Kleins Druck- und Verlagsanstalt, Lengerich
© 1991 Landschaftsverband Westfalen-Lippe