

Feuilleton

Stephan Stockmar

Auf dem Weg zum freien schöpferischen Menschen

Zum 100. Todestag von Franz Marc

Für Pia †

»Es lag von jeher in Franz Marcs Natur, dass ihm nur das gelang, was er mit Einsatz seines ganzen Wesens tat. Sobald noch die sentimentalischen Gefühlsmomente mitspielten, wurde ihm kein Gelingen seiner noch so guten Absichten zuteil. Alle Irrungen und Wirrungen seines Lebensweges dienten nur dem einen Ziele, seine hemmenden und zerstreuenden Neigungen zu überwinden und sie hinzulenken auf ihren positiven Sinn, indem sie ihn jeweils das für seinen Weg Falsche seines Verhaltens unerbittlich und sehr bedrängend erfahren ließen. Das hat sich nach meinen Erfahrungen immer bestätigt. Es lagen in ihm zwei ganz entgegengesetzte Möglichkeiten und Kräfte. Auf der einen Seite fühlte er eine ungewöhnliche Hingabebereitschaft und liebevolle Weichheit, denen seine romantische Neigung entsprang. Andererseits regte sich in ihm eine mit den Jahren immer stärker werdende Sehnsucht nach dem Gesetzmäßigen allen Tuns, dem auch er sich in seinem Leben zu unterstellen trachtete. Je älter er wurde, umso stärker richtete sich seine Sehnsucht auf ein unpersönliches reines Sein. Aus diesen beiden Gegensätzen seines innersten Wesens ergaben sich die Ereignisse, die den Lauf seines Lebens begleiteten. Und je mehr er versuchte, die richtigen Konsequenzen aus seinen Erfahrungen und Enttäuschungen zu ziehen, umso mehr möchte man erkennen, dass eine planvolle Führung über ihm stand, die seinen Instinkt leitete, um seine schöpferischen Kräfte zu wecken und zur Entfaltung zu bringen. Dadurch erstarkte die Fähigkeit in ihm, die weit auseinanderliegenden Gegensätze zu vereinen. Es galt für ihn nicht allein, ein guter Maler zu werden, sondern ein ganzer Mensch. Dies war wohl die Aufgabe seines Lebens, die ihm das Schicksal stellte.«*

So charakterisiert Maria Marc gleich zu Beginn ihrer soeben erschienenen Erinnerungen »Mein Leben mit Franz Marc« das Wesen dieses Künstlers, der ihr zum Gefährten geworden war. Er ist vor 100 Jahren, am 4. März 1916, in Braquis bei Verdun als Leutnant auf einem Erkundungsritt gefallen, gerade 36jährig. Sie überlebte ihn um fast 40 Jahre.

Am 8. Februar 1880 in München geboren, hat Franz Marc ein reiches und reifes Werk von anhaltender Popularität geschaffen, wobei sich die Entstehung der meisten seiner Bilder auf den kurzen Zeitraum von 1910-1914 konzentriert. Sein innerer wie äußerer Werdegang ist zutiefst mit der Befreiung aus den Traditionen des 19.

Jahrhunderts und dem hoffnungsvollen, aber hindernisreichen Aufbruch zu neuen Ufern im beginnenden 20. Jahrhundert verbunden. Nachdem er zunächst protestantischer Geistlicher, dann wie sein Bruder Philologe werden wollte, entschloss er sich im Jahre 1900, während des einjährigen Militärdienstes – dort lernte er auch das Reiten lieben –, wie sein Vater den Weg des Künstlers einzuschlagen. Darauf folgten

* Maria Marc: »Das Herz droht mir manchmal zu zerspringen«. Mein Leben mit Franz Marc, hrsg. von Brigitte Roßbeck, Siedler Verlag, München 2016, 192 Seiten, 19,99 EUR. – Die Seitenangaben im Text beziehen sich alle auf dieses Buch.

zunächst Jahre mühsamen und oft quälenden Ringens sowohl auf dem Felde der persönlichen Beziehungen zu Frauen wie auf dem der eigenen künstlerischen Entwicklung. Äußerlich tatkräftig und willensstark erscheinend, gelang es ihm lange nicht, seine hohen Ideale einer neuen Kunst adäquat umzusetzen. Erst 1910/11 kam es zum Durchbruch. Von da an entstanden in dichter Folge vor allem ausdrucksstarke Tierbilder, wobei die Tiere »mit der Zeit immer mehr zu Trägern eines seelischen Zustandes« wurden, wie Maria Marc in ihren Erinnerungen notiert (S. 128).¹ Eine zwischen Januar 1913 und dem Kriegsbeginn im Sommer 1914 entstandene Gruppe Bilder voll visionärer Kraft hat im Rückblick geradezu vermächtnishaften Charakter. Zwei von ihnen, die mir auf besondere Art und Weise die seelisch-geistige Situation dieser Jahre in Mitteleuropa widerzuspiegeln scheinen und dabei zugleich weit in die Zukunft greifen, sollen hier näher betrachtet werden: ›Tierschicksale‹ und ›Der Turm der blauen Pferde‹. Abschließend werde ich auf Maria Marcs Erinnerungen näher eingehen.

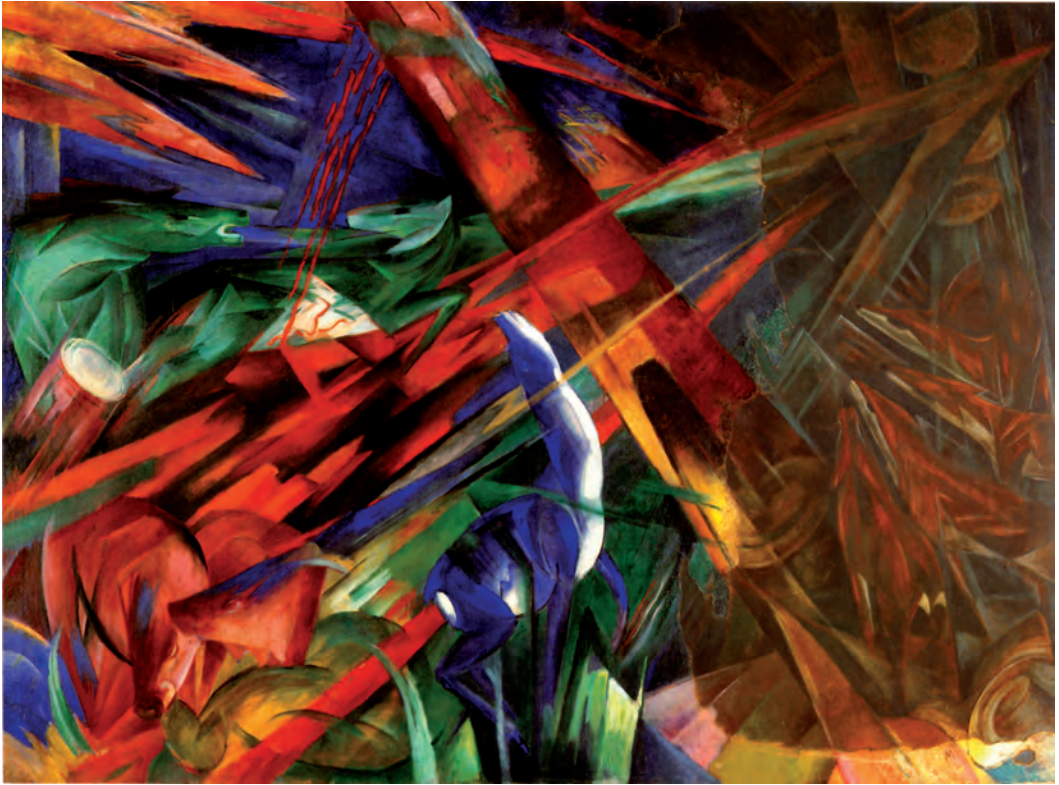
In der durch diese beiden Bilder aus dem Frühjahr 1913 gegebenen Spannweite zeigt sich in meinen Augen etwas sowohl von Franz Marcs persönlicher Entwicklung als Mensch und als Künstler wie auch von der Stimmung der Zeit, in der diese stattgefunden hat – und zwar jeweils dadurch, dass sie etwas wie vorausnehmen. Denn Symptomatisches ist ja gerade dort zu finden, wo Zukünftiges sich in der Gegenwart andeutet, bauend auf einer Entwicklung aus dem Vergangenen heraus. So wenig naturalistisch diese Bilder auch erscheinen, sind sie doch alles andere als Ausdruck einer Willkür. Ihnen liegt die »liebvolle Versenkung in die Tierseele« (S. 30) ebenso zugrunde wie das genaue Studium der Anatomie,² der Farbwirkungen und des Verhältnisses der Farben zueinander sowie ein ausgereiftes Gespür für Komposition. Dabei ist der Abstraktionsprozess bei Marc ein ganz anderer als bei dem ihm nahestehenden Künstlerkollegen Wassily Kandinsky, August Macke oder Paul Klee. Marc bleibt in gewisser Weise dem Wesen der Dinge am nächsten, auch dann, wenn nichts Gegenständliches mehr zu

erkennen ist wie z.B. in dem 1914 entstandenen farbmächtigen Bild ›Kämpfende Formen‹.

Tierschicksale

Der Bildraum wird von sich kreuzenden Diagonalen beherrscht: ein nach links stürzender transparenter Baumstamm und ein Band roter Strahlen, die sich nach rechts oben immer mehr bündeln. Von links oben stürzen Blitze in das Bild, und am linken Rand ragt ein zylindrisches Gebilde schräg hinein, wie ein Baumstumpf, der seine Ringe zeigt. In dieser zusammenbrechenden oder auch explodierenden Welt sind verschiedene Tiergruppen zu erkennen: links unten zwei vielleicht etwas verdutzt aufschauende, aber noch ruhige purpurne Wildschweine; von rechts her stecken vier Rehe wie neugierig ihre witternden Nasen zusammen,³ während von links zwei grüne Pferde hereinjagen bzw. hereingehetzt werden, von denen das vordere im gestreckten Lauf seinen Kopf zurückdreht. In seinen Leib ist ein helles Dreieck eingeschrieben, in dem man Adern zu erkennen meint – ein Hinweis auf seine Schwangerschaft? Genau darüber strömt feurig-blutiger Regen aus dem tiefblauen Himmel. Und in der Bildmitte bäumt ein einzelnes strahlend blaues Reh seine weiße Brust dem fallenden Baum entgegen und wird zugleich vom Blitz getroffen. Es ragt aus einem Kranz schwertförmiger grüner Blätter auf – wie eine blaue Blume –; sein Kopf reicht unmittelbar unter die Kreuzung der das Bild beherrschenden Diagonalen. »Es flieht nicht, es kämpft nicht, es ist nicht blind. Dem tödlich stürzenden Baumstamm zugewandt, hebt es gleichgerichtet des Hals: Es nimmt sein Schicksal auf sich.«⁴ Höchste Bewusstheit und höchste Ergebenheit fallen hier zusammen.

Das große Bild ist im April und Mai 1913 entstanden und hat eine spezielle Geschichte. Auf einer Vorstudie notierte Franz Marc »Die Bäume zeigten ihre Ringe; die Tiere ihre Adern«, der zunächst wohl auch als Titel galt, obwohl Marc auf die Rückseite der Leinwand einen »Fundamentalsatz der buddhistischen Lehre« schrieb: »Und alles Sein ist flammendes Leid.«⁵ Paul Klee schlug dann den Namen »Tierschicksale« vor,



Franz Marc: *Tierschicksale* (1913), Öl auf Leinwand, 196 x 266 cm, Kunstmuseum Basel

unter dem es auch noch 1913 in Herwarth Waldens Sturm-Galerie in Berlin im Rahmen des Ersten Deutschen Herbstsalons gezeigt wurde. Im November 1916 war es noch einmal auf der von Walden organisierten Gedächtnisausstellung für Franz Marc in Berlin zu sehen, die im Februar 1917 auch im Kunstverein Wiesbaden gezeigt werden sollte. Waldens Frau Nell schreibt in ihren Erinnerungen, wie sie geträumt habe, die ›Tierschicksale‹ seien verbrannt. Doch bei der auf ihr Drängen vorgenommenen Untersuchung in der Halle, in der die Bilder lagerten, war alles in Ordnung. Zugleich wurde der Abtransport der Bilder nach Wiesbaden bestätigt. In der folgenden Nacht aber brach tatsächlich ein Brand im Lager aus und erfasste auch einige versehentlich dort zurückgelassene Bilder Marcs. Die ›Tierschicksale‹ verbrannten an der rechten Seite zu einem Drittel. Paul Klee hat

im Frühjahr 1919 das Bild aufgrund der Vorstudie und vorhandener Fotografien so restauriert, dass die Brandwunde sichtbar blieb. 1930 kaufte Alois Schardt, Verfasser der ersten Marc-Biografie (1936), die ›Tierschicksale‹ für das Städtische Museum in Halle, wo es 1937 als »entartete Kunst« beschlagnahmt wurde. 1939 erwarb die Stadt Basel das von den Nazis als »international verwertbar« eingestufte Bild für ihr Kunstmuseum, in dessen nach Renovierung und Erweiterung neu eröffneten Räumen es ab Mitte April wieder zu sehen sein wird.

Als Franz Marc im März 1915 eine Postkarte mit diesem Bild ins Feld erhielt, schrieb er an seine Frau: »Bei ihrem Anblick war ich ganz betroffen und erregt. Es ist wie eine Vorahnung dieses Krieges, schauerlich und ergreifend; ich kann mir kaum vorstellen, dass ich das gemalt habe. In der verschwommenen Fotografie wirkt



*Franz Marc: Der Turm der blauen Pferde (1913),
Öl auf Leinwand, 200 x 130 cm, verschollen*

es jedenfalls unfassbar wahr, dass mir ganz unheimlich wurde. Es ist von einer künstlerischen Logik, solche Bilder vor dem Krieg zu malen, nicht als dumme Reminiszenz nach dem Kriege. Da muss man konstruktive, zukünftige Bilder malen [...] Aber diese alten Bilder des Herbstsalons etc. werden noch einmal ihre Auferstehung feiern.«⁶

Der Künstler hat in diesem Bild, so scheint mir, die seelische Stimmung eingefangen, die seiner Wahrnehmung nach in den Jahren vor dem Krieg in Deutschland und Europa herrschte und die für ihn mit einer gewissen Notwendigkeit in einen auch äußeren Krieg führen musste. Als der Krieg dann tatsächlich ausbrach, erhoffte er sich von ihm eine Reinigung der seelischen Atmosphäre zwischen den Völkern, aber auch im Hinblick auf die heftigen Auseinandersetzungen zwischen Tradition und Moderne, in die er aktiv verwickelt war.⁷ Diesen Kampf hat er zuvor auch selber in seinem Inneren ausgefochten auf seinem mühseligen und oft auch quälenden Entwicklungsweg hin zur »Wesensform« und Wesensfarbe«. Und ihm wollte er sich nun auch als Soldat stellen.

Dieses Bild kann auch heute noch tief berühren – vielleicht gerade, weil sich in ihm Persönlich-Biografisches und Zeitgeschichtliches sowie Vergangenes und – auch aus heutiger Sicht wieder – Künftiges kreuzen: Im sich sterbend aufbäumenden Reh konfrontiert es mit der Gegenwart des Todes als eines Nadelöhrs. Nur der Tod als Selbstüberwindung, die reinigende Verwandlung der eigenen Seele, führt aus der Gegenwart in eine lebbare Zukunft.

Der Turm der blauen Pferde

Majestätisch erhebt sich ein leuchtend blaues Pferd auf säulenförmigen, vom Bildrand angeschnittenen Beinen aus dem braunrot glühenden Untergrund, aus dem auch einige grüne blattartige Gebilde aufragen. Auf der mächtigen Brust steht eine nach links oben geöffnete dunkelblaue Mondsichel, aus der es sonnhafth-golden heraussprüht, und weiter oben am Hals prangt ein gelber Stern. Das Gelb und Gold auf dem Blau bringt auch verschiedene

grünliche Töne mit sich. Durch sich überschneidende Linien entstehen auf dem nach hinten verkürzt dargestellten Pferdekörper kreuzförmige Gebilde. Der Kopf ist nach links gewandt und durch weißliche Flächen stellenweise aufgehellt. In dem dunklen Auge spiegelt sich ein wenig Licht. Allein Brust und Hals dieses vorderen Tieres erwecken schon den Eindruck eines Turmes. Doch hinter und über ihm türmen sich Leiber und Köpfe dreier weiterer Tiere. Auch deren Köpfe zeigen nach links, wobei die beiden mittleren wie in Bewegung nach oben erscheinen, während der oberste in Ruhe und mit Bestimmtheit nach unten blickt. Die beiden oberen Köpfe leuchten rötlich auf im Licht des den Pferdeturm überwölbenden, von Orangerot dominierten Regenbogens. Alle vier zusammen bilden eine Art Raute. – Links des Pferdeturmes sind grüne Hügel angedeutet, über ihnen scheint sich ein Felsmassiv zu erheben, wobei diese landschaftlichen Elemente in erster Linie als rundliche und spitzige farbige Flächen wirken. Von unten steigen erdige braunrote Farben auf, die auch das Grün der Hügel umspülen, während der Himmel hinter den oberen Pferdeköpfen und dem Regenbogen gelb leuchtet. Die blauen Pferdeleiber reflektieren vielfältig die Umgebungsfarben, sodass ein sehr dynamisches Wechselspiel zwischen den komplementären Grundklängen Rot/Grün und Blau/Gelb ergibt.⁸

Auch dieses Bild ist sehr groß und muss mit seiner Strahlkraft eine mächtige Wirkung auf den Betrachter entfaltet haben. Es wurde schon 1919 von Ludwig Justi für die Berliner Nationalgalerie erworben und hing an zentraler Stelle im Kronprinzenpalais. 1937 wurde es ebenfalls von den Nationalsozialisten als entartet beschlagnahmt und als das wohl berühmteste Bild in der entsprechenden Münchener Ausstellung gezeigt – bis Hitler aufgrund von Interventionen, man könne doch nicht einen für Deutschland gefallenen Künstler so öffentlich diffamieren, persönlich den Befehl gab, das Bild abzuhängen.⁹ Dem Verkauf zur Beschaffung von Devisen entging es dadurch, dass Hermann Göring das ursprünglich sehr hoch bewertete Bild für seine private Sammlung zu einem Schnäppchen



Franz Marc: *Fragment*. Blatt 30 aus dem ›Skizzenbuch aus dem Felde‹ (1915), Bleistift auf Papier, 16 x 9,8 cm, Staatliche Graphische Sammlung, München

preis vereinnahmte. Nach Kriegsende will es der ehemalige Reichskunstwart Edwin Redslob 1945 in der während der Nazizeit zur Reichsfilmkammer gehörigen Villa ›Haus am Waldsee‹ in Berlin-Zehlendorf gesehen haben, der Journalist Joachim Nawrocki noch 1948 oder 49 in einem danebenliegenden Jugendheim in der Argentinischen Allee: »Auf einer Treppengalerie stand ein großes Bild, ohne Rahmen, mit zwei oder drei 20 Zentimeter langen Schnitten. Ich hatte in der Nachkriegszeit Kunstpostkarten gesammelt und sagte sofort zu einem Freund: ›Sieh mal, der Turm der blauen Pferde‹.« Aus der Größe des Bildes und der Nähe zur Waldsee-

Villa schloss er im Nachhinein, dass es sich um das Original gehandelt haben muss.¹⁰

Seitdem gilt Franz Marcs Hauptwerk als verschollen. Im Jahre 2001 äußerte der Herforder Textilunternehmer (Pierre Chardin, Otto Kern u.a.) und Kunstsammler Jan A. Ahlers in einem Interview mit der Zeitschrift ›art‹ (Heft 4/2001) die Vermutung, das Bild lagere in einem Banksafe unter der Zürcher Bahnhofstraße. Er hoffe, dass es bald zu Verhandlungen mit dem derzeitigen Besitzer kommen könne. Von solchen ist jedoch bis heute nichts bekannt geworden. Der Berliner Kunsthistoriker Roland März ist da vorsichtiger. Das Bild könne von Soldaten der Roten Armee mit nach Russland genommen sein. »Denkbar sind aber auch Diebstahl, Zerstörung im Keller des Stabsamtes am Reichstag oder der viel zitierte Schweizer Banktresor«.¹¹

Die kommende geistige Religion

Franz Marc hat an den beiden bis in ihre Grundstrukturen komplementären Bildern zu Beginn des Jahres 1913 teilweise parallel gearbeitet.¹² Die dramatischen ›Tierschicksale‹ spielen sich vor allem in der von Diagonalen durchkreuzten Horizontale des Erdenseins ab, während ›Der Turm der blauen Pferde‹ sich vertikal in den Kosmos erhebt. Das sich sterbend aufbäumende blauweiße Reh in der Mitte des ersten Bildes verbindet sowohl von der Farbe als auch von der Richtung her beide Bilder: Erst im Todesmoment kann sich die Seele ganz dem Geistigen des Kosmos gegenüber öffnen, wobei es sicherlich nicht nur um den physischen Tod geht. Im ›Cerberinischen Wandersmann‹ des Angelus Silesius heißt es: »Wer nicht stirbt, bevor er stirbt, der verdirbt, wenn er stirbt.« Hier klingt das für Franz Marc so wichtige Motiv der Reinigung an, und auch der Rückgriff auf die im Mittelalter wurzelnde Mystik war ihm nicht fremd. In ihr sah er ebenso den Beginn einer neuen Epoche wie in dem Ringen der progressiven Geister seiner Generation um die »mystisch-innerliche Konstruktion« des Weltbildes, das in den Beiträgen für den von ihm zusammen mit Wassily Kandinsky gestalteten Almanach ›Der blaue Reiter‹ aus dem Jahre 1912 zum Ausdruck

kommt.¹³ Das Denken der »Wilden« Deutschlands« (so der Titel eines Beitrags von Franz Marc im Almanach) habe zum »Ziel: Symbole zu schaffen, die auf die Altäre der kommenden geistigen Religion gehören und hinter denen der technische Erzeuger verschwindet«. Dort heißt es auch, »dass die Erneuerung nicht formal sein darf, sondern eine Neugeburt des Denkens ist. – Die Mystik erwachte in den Seelen [der Neuerer] und mit ihr uralte Elemente der Kunst«. – Expressionismus im Sinne von Franz Marc meint also nicht das Herauskehren des persönlich-subjektiven Seelenlebens, sondern wird zum Ausdruck des Geistigen, wie es in der gereinigten Seele erwachen

kann. Von daher ist auch zu verstehen, dass es ihm kaum möglich war, den Menschen in seinem Alltagssein zu malen; er erschien ihm mehr und mehr als hässlich.¹⁴

Eine letzte Fassung des Pferdeturm-Motivs findet sich in dem zwischen März und Juni 1915 entstandenen »Skizzenbuch aus dem Felde«¹⁵: In einem aufsteigenden Linien- und Flächengefüge stehen vier Tiere. Das vorderste hat seinen Kopf zum Gras nach unten gesenkt, das zweite ist fast frontal dem Betrachter zugewandt. Hinter diesem ist ein weiteres Pferd von der Seite zu sehen, nach rechts schauend. Deutlich über diese drei erhoben steht majestätisch ein viertes Tier, wiederum beinahe frontal, nun aber so, dass der verkürzte Leib rechts vom Kopf zu sehen ist – parallel zum vordersten Tier, und auch der Kopf ist leicht nach rechts gedreht. Hinter diesem fächern sich strahlenartige Gebilde nach oben auf.

Trotz der ebenfalls kompakten Darstellung zeigt sich hier in der Anordnung der Tiere ein viel räumlicheres Gefüge. Und noch deutlicher als in dem Gemälde entsteht der Eindruck einer dreigliedrigen Anordnung: ein vorderes weidendes Tier, zwei eher unruhig witternde Tiere fast im rechten Winkel zueinander in der Mitte, und hinten oben, wie über die anderen wachend, das Leittier.



Franz Marc: *Die roten Pferde* (1911), Öl auf Leinwand, 183 x 121 cm, Busch-Reisinger Museum, Cambridge

Es scheint mir, dass Franz Marc mit dieser letzten Pferdeskizze auf völlig neue Art und Weise an die Komposition seines ersten großen Pferdebildes aus dem Jahre 1908 anknüpft,¹⁶ allerdings in einem ausgeprägten Querformat. Im Anschluss an dieses frühe Bild, in dem sich bereits die über die naturalistische Darstellung hinausgehende »Wesensform« ankündigt, variiert er das Thema der vier Pferde mehrfach, bis hin zu »Weidende Pferde III« aus dem Jahre 1910. Im gleichen Jahr reduziert er die Gruppe auf drei im Dreieck angeordnete Tiere. Dieses Motiv findet einen Höhepunkt in dem bekannten Bild »Die roten Pferde« aus dem Jahr 1911, in dem der Durchbruch zur »Wesensfarbe« vollständig gelingt. Bis hierhin handelt es sich immer um Querformate. Davor und danach gibt es auch eindruckliche Gemälde mit nur einem Tier, z.B. »Pferd in der Landschaft« von 1910 oder »Blaues Pferd I« von 1911, letzteres ein Hochformat. Die Vierzahl tritt markant erst wieder im »Turm der blauen Pferde« in Erscheinung, hier allerdings zur gegliederten Einheit konzentriert. In der letzten Skizze ist nun wieder die Gliederung stärker betont, ohne die vertikal ausgerichtete Einheit zu verlieren.

In meinen Augen bekommt die Vierheit erst in den hochformatigen Bildern ihren vollen »Sinn«, und damit im Zusammenhang auch die blaue

Farbe. – »Die roten Pferde« von 1911 loten mit ihrer Dreiheit die menschliche Seele aus, in der Denken, Fühlen und Wollen wirksam sind. Damit diese drei »Seelenkräfte« zusammengehalten werden und der Mensch als einheitliches Wesen in Erscheinung tritt, bedarf es einer vierten Kraft, die sie bewacht und lenkt. Man kann sie das menschliche Ich nennen, durch das sich der Mensch mit den geistigen Kräften des Kosmos verbinden kann. Dieses entfaltet sich in der Vertikalen, und ihm entspricht auch im Marc'schen Sinne die Farbe Blau: »Blau ist das männliche Prinzip, herb und geistig«¹⁷, wobei das hier gemeinte »männliche Prinzip« auch jeder Frau innewohnt und den Zusammenhang zur Dreiheit nicht verlieren darf, aus der es hervorwächst. Es ist, wie die Erinnerungen von Maria Marc zeigen, schon früh in Marcs Leben präsent und wirksam (s.u.) – nicht zuletzt in der Konsequenz, mit der er gegen innere und äußere Widerstände seinen Weg nimmt, die ihn gewissermaßen viele kleine Tode sterben lassen ...

Einflüsse der Stoa

Diese Deutungsrichtung wird von Heinz Demisch (1913-2000) bestätigt.¹⁸ Er nimmt in seinem letzten Aufsatz »Franz Marcs »Turm der blauen Pferde« und die Stoa« an, dass Franz Marc aufgrund seiner erwiesenen Beschäftigung mit der griechischen Stoa und im besonderen mit dem Philosophen Epiktet (um 50 bis um 138 n. Chr.) auch das von dem Stoiker Dion Chrysostomos (nach 40 bis vor 120 n. Chr.) überlieferte mythische Bild von den vier heiligen Rossen kannte, die den Wagen des Zeus geleiten. Es gebe »nur eine einzige Führung und Lenkung des Weltalls durch die höchste und geschickteste Macht, ewig, endlos in Umläufen ohne Ende« heißt es bei Dion: »Die Bahnen von Sonne und Mond seien [...] Bewegungen von Teilen des Alls«. Dann kommt er auf die vier Pferde zu sprechen, von denen die persische Legende, auf die er sich bezieht, berichtet. Auf dem ersten, »das am höchsten steht« und »durch unermessliche Schönheit, Größe und Schnelligkeit ausgezeichnet« ist, seien »Sonne und Mond [...] als weithin er-

kennbare Zeichen« zu sehen. »Unser Auge sieht sie dicht zusammengedrängt, wie wenn mächtige Funken im hellen Schein des Feuers sprühen [...] Alle anderen Sterne, die erst durch dieses Pferd sichtbar werden, [...] ziehen ihre Bahn zum Teil mit ihm zusammen in derselben Bewegung«. Nachdem er auch die anderen drei Pferde charakterisiert hat, berichtet Dion weiter: Die vier Pferde »wechseln und tauschen ihre Gestalt untereinander, bis sie, dem stärkeren unterlegen, alle zu einem Wesen geworden sind«, das gleichzusetzen sei »mit der Seele des Wagenlenkers und Herrschers, oder genauer: mit der Vernunft und dem leitenden Prinzip der Seele«.

Demisch fühlt sich bei solchen Sätzen zu Recht an Franz Marcs »Turm der blauen Pferde« erinnert. Das Bild eines göttlichen Wagenlenkers begegne uns ja schon bei Platon. Die vier sich in Kreisen bewegenden Pferde entsprächen gemäß der stoischen Lehre den bei der Weltbildung aus dem Urfeuer sich absondernden drei Elementen. Marc war es gegeben, »die stoische Sicht einer aus dem Urfeuer gespeisten Weltharmonie und einer tätigen Weltseele sich in seinen kosmischen, durch die Sternzeichen und die Mondsichel geadelten Pferde auf seine Weise anzuverwandeln. Durch seine durchlichtete, ganz auf die überwirkliche Strahlkraft seiner blauen Farbgebung abgestimmte Darstellung trägt er die durch Dion Chrysostomos überlieferte mythische Imagination »vom weltbewegenden Vierergespann der vier Elemente« in das 20. Jahrhundert hinein. Erst aus der Präzisierung seines geistigen Hintergrundes heraus wird die ganze Dimension dieses Marc'schen Vermächtnisbildes fassbar – aber auch der Gewinn, den seine so sehr zu wünschende Wiederauffindung bedeuten würde«.

Es ist das Verdienst von Heinz Demisch, die geistigen Hintergründe, aus denen Franz Marc gearbeitet hat, offenzulegen und dadurch das, was sich der Anschauung erschließt, in einen größeren, zeitübergreifenden Zusammenhang einzubetten. Auch hinsichtlich Franz Marcs Verhältnisses zum Geist, zu Leben und Tod zeigt Demisch deutliche Anklänge an das platonisch-stoische Weltbild auf, die sich bei ihm,

liest man seine Briefe aus dem Felde, zunehmend mit christlichen Elementen verbinden. So schrieb er z.B. am 2. November 1915 an seine Frau Maria: »Es kann mir gar nichts geschehen, was mir nicht notwendig geschehen muss. Es gibt keinen dummen Tod oder ein dummes Unglück oder Glück; ich las wieder viel im Evangelium, – wie kannst Du eigentlich im Evangelium lesen und doch Angst haben?«¹⁹ Und in dem wohl letzten Brief an seine Mutter, am 17. Februar 1916, heißt es: »Es ist mir aber im Krieg nie eingefallen, die Gefahr und den Tod zu suchen [...] Heute würde ich ihn sehr wehmütig und bitter begrüßen, nicht aus Angst oder Unruhe vor ihm – nichts ist beruhigender als die Aussicht auf *Todesruhe* – sondern weil ich ein halbfertiges Werk liegen habe, das fertig zu führen mein ganzes Sinnen ist ... Wer schlecht tut oder nichts tut – der hat die Strafe schon im Leben davon, in seinem Gewissen und in seiner – Todesfurcht. Diese Leute können das Leben nicht rein genießen [...], weil sie viel zu viel Angst vor dem Tode haben, der ihnen ›alles‹ nimmt. Wer aber nach Reinheit und Erkenntnis strebt, dem kommt der Tod immer als Erlöser.«²⁰

Diese aktiv ergebene Haltung dem Tod gegenüber, die ihn in Freiheit sich für das Leben entscheiden lässt, liegt auch den ›Tierschicksalen‹ zugrunde. Der in der ersten Titelgebung (›Und alles Sein ist flammend Leid‹) sich zeigende ›buddhistische Einschlag‹ steht der Inspiration durch die Stoiker vielleicht gar nicht so fern.

Maria Marcs Erinnerungen

›Mein Leben mit Franz Marc‹, die Erinnerungen seiner Witwe, ist eine geradezu notwendige Ergänzung zu der von der Herausgeberin Brigitte Roßbeck verfassten Biografie des Künstlers.²¹ Maria Marc (1876-1955) gelingt es, ein inneres Wesensbild ihres Mannes zu zeichnen, wie es wohl nur aus der Hingabekraft einer Liebenden möglich ist. Die naturgegebene Subjektivität dieses Bildes korrigiert sich immer wieder durch ihre eigene Bescheidenheit und Fähigkeit zur Selbstdistanz, die auch Distanz zum Geliebten ermöglichen. Zur Hilfe kommt ihr dabei Franz

Marc's eigene Fähigkeit zur Selbstkritik. Ihre oft sehr intimen Erinnerungen hat sie ohne jede schriftstellerischen Ambitionen als »privates Tatsachenmaterial« aufgeschrieben, das nicht zur Veröffentlichung bestimmt war. Nachdem aus ihnen bereits an den verschiedensten Stellen zitiert worden ist, nicht zuletzt in der genannten Biografie, ist es ein Glücksfall, sie nun im Zusammenhang lesen zu können.

In dem knappen und präzisen Vorwort der Herausgeberin erfährt man, dass insgesamt zehn Fassungen der Memoiren vorliegen, von denen allerdings nur die vermutlich letzten, insbesondere die einzig mit Datum versehene (20. Juni 1945) »weitgehend bei der ungeschminkten Wahrheit« bleiben. Als Hüterin seines Erbes hatte Maria Marc zunächst offensichtlich alles drangesetzt, keinen Schatten auf den Gefährten und nun immer berühmter werdenden Künstler fallen zu lassen, den sie um fast vierzig Jahre überlebte. Brigitte Roßbeck hat die zehn vorliegenden Schriftstücke in eine Lesefassung gebracht, »unter strikter Beibehaltung des Originaltons. Störende Wiederholungen [...] galt es zu vermeiden. Streichungen blieben unbeachtet, steckt darin doch nicht selten die größte Brisanz«. Mit dem Zitat, das sie dem sachlichen Titel voranstellt, deutet Roßbeck an, dass der Leser auch einiges über die Seelenzustände der Verfasserin selbst erfährt: »Das Herz droht mir manchmal zu zerspringen«.

Das Gespür für Schicksal, das sich auch in der eingangs zitierten Passage zeigt und den ganzen Text durchzieht, hat sich Maria Marc offensichtlich im Laufe ihrer langen Witwenzeit errungen, damit auch ihren eigenen Schmerz verwandelnd. So endet sie ihre Erinnerungen mit der sprechenden Bemerkung: »Bei allem Schmerz um ihn und bei aller Sehnsucht, wusste ich, dass – falls ich gefragt würde, ob ich Franz wiederhaben wollte und alles so sein sollte wie damals oder ob ich mein Leben ohne ihn weiterleben wollte, ohne seine Gegenwart, aber mit allen Erfahrungen, die mir sein früher Tod brachte – ich ohne Besinnung zu wählen hätte, dass es bleiben müsse, wie es geworden war« (S. 188). Diese Haltung ermöglichte es ihr wohl auch, zunehmend zur vollen Wahrheit zu stehen.

Eine große Rolle spielt verständlicherweise ein zunächst ganz persönliches Thema: der besonders auch für sie quälend langwierige Prozess der Herauslösung Marcs aus dem komplizierten Beziehungsgefüge zu den – mit ihr selbst – drei Frauen, in das er sich verstrickt hatte. Seine Liebe zu der verheirateten Annette Simon schien ihn lange wie in der Vergangenheit festzuhalten, während das schwer durchschaubare Verhältnis zu Marie Schnür, die er – aus Mitleid? – heiratete, von vornherein, auch in seiner eigenen Sicht, keine Zukunft in sich trug. Dieser Schritt hat lange Zeit eine Legalisierung der inzwischen längst gelebten und erfüllten Beziehung zu Maria, geb. Franck, verunmöglicht, worunter besonders diese sehr litt.

Das Ringen um den eigenen Weg

Doch genau dieses Thema gibt den Rahmen für Marcs mühevolleres Ringen um seine eigene künstlerische Entwicklung, denn: »Alles, was er tat, musste aus dem vollen Einsatz seines ganzen Wesens geschehen« (S. 27). »Viel innerer Kampf, viel Selbstüberwindung sollten von ihm gefordert werden, damit die starken lebensvollen Seiten seiner Persönlichkeit« – er war z.B. ein ausgezeichnete Tänzer – »sich in ihrer ganzen Fülle entwickeln konnten« (S. 28), auch in seinem Werk. Im Rückblick scheint es Maria, dass er die »starke innere Erschütterung« brauchte, »um in sich den Weg frei zu machen für all das, was kommen sollte, um der schöpferischen Kraft Raum zu verschaffen [...] – ungehindert von jeder Sentimentalität« (S. 48), die ihn zeitweise nahezu gemütskrank machte. Sie zitiert in diesem Zusammenhang einen »wunderbaren Brief« von ihm an ihre »Konkurrentin« Marie Schnür: Die Malerei »muss mich befreien – [...]: von meiner Angst; ich kann so oft eine sinnbetörende Angst empfinden, auf dieser Welt zu sein« (S. 56). Trotzdem, so Maria, »hatte er in seinem Innern den Ruf bereits vernommen und begann langsam den Weg zu beschreiten – den Weg vom sehnsüchtigen Lyriker zum freien schöpferischen Menschen« (S. 57).

Auf der gedanklichen Ebene, wenn er z.B. über das Wesen der Komposition nachdachte, hatte

er sich schon früh vom Naturalismus seiner Zeit entfernt, doch in der malerischen Umsetzung fiel es ihm lange schwer. Dazu bedurfte es immer wieder Anstöße von außen, zunächst in Paris, wohin er im März 1907, am Abend nach der Hochzeit mit Marie Schnür, allein aufbrach. »In diese Zeit in Paris fiel der Anfang seiner eigenen selbständigen Existenz – er löste sich endlich von seiner Abhängigkeit und Gebundenheit an andere Menschen« (S. 70). Er selbst schrieb von dort voller Selbstbewusstsein: »Ein leises Triumphgefühl regte sich heut stets in meinem Innern, nämlich dass doch in mir etwas ist, was sie alle nicht haben, die andern. Vielleicht ist es freilich möglich, dass sie alle es auch wollten u. nur den Ausdruck nicht fanden. Aber eben darum müssen wir ihn finden!« (S. 71). Er wurde nun auch »viel ruhiger und froher und sein Humor, der ihm in den letzten Jahren fast ganz verschwunden war, kam wieder zum Durchbruch« (S. 90). Trotzdem tat er sich im Künstlerischen weiterhin schwer. Sein Bild mit vier lebensgroßen Pferden, an dem er den ganzen Sommer 1908 in Lenggries gearbeitet hatte (s.o.), brachte er »zu keinem befriedigenden Abschluss«, Form und Farbe ergaben keine Einheit. Besonders hinsichtlich letzterer konnte er sich noch nicht vom Naturvorbild lösen. Auch der erste Sindelsdorfer Sommer 1909 endete mit einem Scheitern. Was »Franz unternahm, es hatte immer Hand und Fuß und wurde zu Ende geführt, sei es selbst bis zur Zerstörung, wenn es nicht so wurde, wie er wollte« (S. 120).

Marc war stets sehr offen und empfänglich für neue Wahrnehmungen, und wenn er in den Werken anderer Künstler eine Gemeinsamkeit im Streben nach neuen Ufern erkannte, so war das für ihn zunächst vor allem Ermutigung, seinen *eigenen* Weg weiter zu verfolgen. Anregungen griff er nur dann auf, wenn er sie im Sinne dieses Weges verinnerlichen konnte. Über die erste Begegnung mit den Bildern der in der »Neuen Künstlervereinigung« zusammengeschlossenen Münchner Maler (darunter Kandinsky, Gabriele Münter, Marianne von Werefkin, Jawlensky) im Dezember 1909 schreibt Maria Marc: »Es war ein gewaltiges Erlebnis für

uns, und Franz – der schon mit heller Begeisterung den Katalog betrachtet hatte – begriff für sich und seine Malerei Möglichkeiten, an die vorher gar kein Gedanke war. Aber infolge seiner Treue und Ehrlichkeit zu seinem innersten Wesen hat er nicht angefangen, plötzlich ganz anders zu malen, sondern anfangs ganz vorsichtig versucht, seine Bilder farbiger zu gestalten [...] Ungeahnte Möglichkeiten standen vor ihm, der Weg aber blieb schwierig, weil er nicht imstande war, etwas nach außen zu bringen, was er nicht bis ins letzte Empfinden hinein verantworten konnte« (S. 121f). Auf diesem radikaler Konsequenz begangenen Weg hat er sich intensiver als mancher andere Künstler mit seiner Zeit verbunden, da er die Widerstände gegen das Neue nicht nur in Form äußerer Reaktionen, sondern auch in seiner eigenen Seele durchlebt und durchlitten hat.

»Bisher nur umgeben von Kopfschüttlern [...], die gar keine geistigen Interessen und geistigen Bedürfnisse hatten, keinen Hunger nach Erfahrungen, die Nahrung werden konnten für die menschliche innere Entwicklung und die Entfaltung der künstlerischen Fähigkeiten« (S. 137), hatte er endlich Kollegen, die auch sein eigenes schöpferisches Potenzial wahrnahmen. »[D]ie Eigenbrötleri hab ich satt; nun geht's gemeinsam« schreibt er am 5. Februar 1911 Maria nach Berlin (S. 143). »Er hätte allein nicht den Mut gehabt. Die Freiheit der anderen hat ihn befreit und ihm den Weg zu sich verwiesen« (S. 147). Über Macke entstand auch der Kontakt zu dem Berliner Mäzen Bernhard Koehler, dem Onkel von dessen Frau Elisabeth. Dieser fing an Marcs Bildern Feuer, und dadurch besserte sich auch spürbar seine finanzielle Lage.

Aus diesen Begegnungen entstand eine Konstellation von großem Einfluss auf die Entwicklung der Kunst in Deutschland. Maria Marc erkennt sie im Rückblick »als einen sinnenfrohen Frühling«, einen »Auftakt und Anfang« (S. 135) und zitiert aus dem 1916 in München erschienenen Buch »Expressionismus« von Hermann Bahr: »Zeichen des Unbekannten in uns, dem wir zutrauen, dass es uns retten soll, Zeichen des gefangenen Geistes, der aus dem Kerker brechen will, Zeichen des Alarms aller bangen

Seelen gibt der Expressionismus« (S. 133).

Durch seine Offenheit und Unvoreingenommenheit anderem Schaffen gegenüber war Marc auch der Hauptmotor in der »Redaktion des Blauen Reiters«, die er zusammen mit Kandinsky bildete, wenn es um das Knüpfen von Kontakten und das Einbeziehen anderer Aufbrechender in den im Mai 1912 erschienenen Almanach und die von der Redaktion veranstalteten Ausstellungen (1911 und 1912) ging. »Werke aus allen Zeiten und von allen Völkern« sollten gezeigt werden« – die »künstlerische Zusammengehörigkeit der verschiedensten Kunstwerke« (S. 164).

Franz Marc war ein Mensch der Begegnung, tat sich aber lange Zeit schwer mit der Abgrenzung. Seine »romantische Neigung«, sein von Maria immer wieder benannter Hang zur Sentimentalität lassen sich auch als Voraussetzung für die »liebvolle Versenkung in die Tierseele«, zu der er fähig war (S. 30), betrachten. »Nach seinem Ausspruch »brauchte« er die Tiere zunächst sehr«. Doch sah er seine Tiermalerei offenbar nur als ein Durchgangsstadium an und ging davon aus, »dass er mit absoluter Sicherheit eines Tages darüber hinaus kommen würde, diese Tierbilder zu schaffen, die ja viel Anklang fänden«. – Er war mit ihnen einer der populärsten Vertreter der neuen Kunst. – »Die Leute werden sich noch wundern, was ich ihnen noch alles zumuten werde.« Vorerst bewunderte und schätzte er die abstrakten Bilder von Kandinsky« (S. 161).

*Maria und Franz*²²

Über sich selbst schreibt Maria: »Ich ging völlig in seiner Arbeit mit auf und wuchs durch alles Neue mit ihm in eine andere Welt hinein. Er konnte mich mitnehmen, wohin er wollte, ich hing mit aller Hingabe an ihm und seinem Leben, seinen Ideen. Seine Welt wurde die meine [...] Wir sind wirklich zusammen gewachsen« (S. 74). Den Wert ihrer eigenen künstlerischen Arbeit sah sie zu Franzens Lebzeiten vor allem darin, »mit immer mehr Verständnis der Arbeit des Gefährten folgen« zu können (S. 117). – In einer Zeit größter Verzweigung, im Winter

1906/07, den sie bei ihren Eltern in Berlin verbrachte (die noch nichts von ihrer Beziehung zu Franz Marc wussten), erwachte in ihr, während sie den Chorälen des Weihnachtsatoriums lauschte, »zum ersten Mal das Gefühl der Bereitschaft zur bedingungslosen Hingabe. [...] Ich fand den Weg, den einzigen Halt: ich fühlte, dass diese völlige, ganz tiefe Hingabe das Einzige ist, was frei macht im Sinne von: ›Ich will, was ich soll‹. ... ein nie gekanntes, ja nie geahntes Glücksgefühl. Und es wurde der Wunsch in mir wach, alles Begehren in meiner Liebe zu Franz aufzugeben, es wenigstens zu versuchen, nichts mehr von ihm zu verlangen« (S. 65f).

Das kann man als Selbstaufgabe ansehen – oder als eine bedingungslose Hingabekraft, zu der wohl nur das Weibliche im Menschen fähig ist. Währenddessen wurde er, Franz, in Marias Augen immer »männlicher und gereifter«. Und so gestaltete sich »unser Verhältnis [...] immer inniger« (S. 74). – Offenbar musste jeder von ihnen erst zu seinem ganz eigenen, dem jeweils anderen komplementären Weg finden, damit ein Zusammenleben möglich wurde, das uns Heutige allerdings zunächst völlig antiquiert anmutet, einem ganz klischeehaften Rollenverständnis folgend. Aber entspricht es nicht in einem gewissen Sinne der Marc'schen Farbentheorie, wie er sie einmal gegenüber dem »Buschgesicht« August Macke ausführte? »Blau

ist das *männliche* Prinzip, herb und geistig. Gelb das *weibliche* Prinzip, sanft, heiter und sinnlich.«²³

In der letzten Zeit des Zusammenlebens, als sie im Frühjahr 1914 von Sindelsdorf nach Ried übersiedelten, wo sie ein größeres Haus erworben hatten, beschlich Maria »oft ein ungekanntes, banges Gefühl«, über das sie aber mit Franz nicht sprach (S. 179f). Was dann »über die Menschen hereinstürzte« – der Krieg, der zunächst die Trennung von Franz und dann seinen Tod mit sich brachte – damit konnte sie »nicht fertig werden und steigerte mich in einen sinnlosen Hass hinein. Nach all den Jahren, in denen wir um unser Zusammenleben gekämpft hatten, war nun alles wieder vorbei. Unser Eheleben sollte doch so recht erst beginnen [...] Franz' Briefe [aus dem Feld] sollten mich halten, aber ich konnte in den ersten Monaten diese helfende Hand nicht ergreifen« (S. 185).²⁴ Erst später »konnten mir die Briefe von Franz wie ein Leitfaden werden, mir die Richtung weisend, in der mein Weg weitergehen sollte, den ich langsam von Jahr zu Jahr erst erkennen sollte«. Aus dieser ihrer Entwicklung heraus erwachte dann auch »der Wunsch in mir, mein Leben an mir vorüberziehen zu lassen – und alle Begebenheiten in der Erinnerungen zu durchleben« (S. 188). Ihr Leben – das war ihre Begegnung mit Franz Marc.

1 Vgl. Brigitte Roßbeck: »Franz Marc. Die Träume und das Leben. Biographie«, München 2015, sowie meine Besprechung in: DIE DREI 12/2015, S. 70ff.

2 Franz Marc hielt ab Sommer 1907 Kurse über »Vergleichende Tier- und Menschenanatomie« – nicht zuletzt als Versuch, derart etwas Geld zu verdienen. Maria Marc bemerkt in ihren Erinnerungen: »Wenn man sich mit diesen [anatomischen] Gesetzen vertraut gemacht hat, dann kann man so phantastische Formen gestalten, wie man will« (S. 103).

3 Vgl. zu dieser Tiergruppe – die verschiedentlich auch als ein Rudel Füchse identifiziert wurde – Andreas Hüneke: »Franz Marc: Tierschicksale. Kunst als Heilsgeschichte«, Frankfurt am Main 1994. – Auch die weiteren Informationen zu diesem Bild sind dieser wichtigen Werkmonografie entnommen.

4 Georg Schmidt: »Die »Tierschicksale« von Franz Marc« in: »Du« April 1956, zitiert bei Hüneke, S. 46.

5 Vgl. Karl Eugen Neumann (Übers.): »Der Wahrheit-

pfad, Dhammapadam; ein buddhistisches Denkmal, München 1921², S. 68, zitiert bei Hüneke, S. 15.

6 Brief vom 17.3.1915, zitiert nach Franz Marc: »Briefe, Schriften und Aufzeichnungen«, hrsg. von Günter Meißner, Leipzig 1989, S. 131.

7 Siehe z.B. seinen »Kampf um die neue Kunst«, den er publizistisch mit dem jungen Max Beckmann ausfocht: Franz Marc: »Anti-Beckmann« (1912), in »Briefe ...«, a.a.O., S. 143.

8 Zu seinen Umgang mit Farben vgl. den berühmten Brief Franz Marcs an August Macke vom 12.12.1910, in: August Macke/Franz Marc: »Briefwechsel«, Köln 1964, S. 28.

9 Siehe Klaus Lankeith: »Der Turm der blauen Pferde«, Stuttgart 1961.

10 Joachim Nawrocki: »Die blauen Pferde – Görings letzte Gefangene«, in »Die Welt« vom 30.3.2001; www.welt.de/print-welt/article442595/Die-Blauen-Pferde-Goerings-letzte-Gefangene.html

- 11 Stefan Koldehoff: ›Auf der Jagd nach Görings verlorenem Schatz‹, in ›Welt am Sonntag‹ vom 4.7.2010; www.welt.de/welt_print/kultur/article8367358/Auf-der-Jagd-nach-Goerings-verlorenem-Schatz.html. Zusammenfassendes findet sich in dem Eintrag ›Der Turm der blauen Pferde‹ bei Wikipedia.
- 12 Vgl. Werner Löffler: ›Franz Marc. Die Roten Pferde. Der Turm der blauen Pferde. Zwei Bildbetrachtungen‹ hrsg. von Andreas Albert, Husum 2012. Es handelt sich um die leicht aktualisierte Veröffentlichung eines Manuskriptes aus dem Jahre 1957.
- 13 Wassily Kandinsky und Franz Marc (Hrsg.): ›Der Blaue Reiter‹, dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München 1965ff. Vgl. darin Franz Marc: ›Geistige Güter‹, S. 21f.
- 14 Vgl. Brief an Maria Marc vom 12.4.1915. Dort heißt es u.a.: ›Der unfromme Mensch, der mich umgab, (vor allem der männliche) erregte meine wahren Gefühle nicht [...] Ich empfand schon sehr früh den Menschen als ›hässlich‹; das Tier schien mir schöner, reiner‹, in Franz Marc: ›Briefe ...‹, S. 140f.
- 15 Mit einer Einführung von Klaus Lankheit, Berlin 1956/1993. Soeben ist eine Neuausgabe vom ›Skizzenbuch aus dem Felde‹ erschienen, mit einem Text von Michael Semff (München 2016).
- 16 ›Großes Pferdebild Lenggries I‹, Privatsammlung; Abbildung 34 in Franz Marc: ›Pferde‹, Katalog Stuttgart 2000.
- 17 Vgl. Fußnote 8.
- 18 Heinz Demisch: ›Franz Marcs ›Turm der blauen Pferde‹ und die Stoa‹, in: ›Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst‹, 3. Folge Bd. LI, 2000, S. 243-256.
- 19 Franz Marc: ›Briefe ...‹, a.a.O., S. 169.
- 20 Ebd., S. 195f.
- 21 Siehe Fn. 1.
- 22 Um sich ein vollständiges Bild dieser Beziehung machen zu können, muss man weitere Literatur hinzuziehen, insbesondere Kirsten Jüngling/Brigitte Roßbeck: ›Franz und Maria Marc. Die Biographie eines Künstlerpaares‹, Düsseldorf/Zürich 2000 bzw. als TB: Berlin 2016, und Annegret Hoberg: ›Franz und Maria Marc‹, München 2004.
- 23 Brief vom 12.12.1910; siehe Fn. 8.
- 24 Auch die Künstlerkollegen Kandinsky und Klee konnten die Hoffnungen, die Franz Marc anfänglich mit diesem Krieg verband, nicht nachvollziehen.