Originalveröffentlichung in: Franz-Marc-Stiftung (Hrsg.): Franz Marc und der Blaue Reiter, München 1998, S. 67-94

Franz Marc und die Musik

Prismatische Farbigkeit und organischer Rhythmus

von Christoph Wagner

Anders als bei Wassily Kandinsky und Paul Klee ist die Bedeutung der Musik für die Malerei von Franz Marc bisher weitgehend unerforscht.[1] Dabei war es nicht zuletzt Franz Marc, der den Anstoß zum Besuch jenes Konzerts mit Kompositionen von Arnold Schönberg am 1. Januar 1911 in München gab, das als musikalisches Schlüsselerlebnis in die Kunstgeschichte einging. Marc selbst hat seine synästhetischen Höreindrücke unmittelbar nach diesem Konzert in inzwischen berühmt gewordenen Briefzeilen zusammengefaßt: »Ein musikalisches Ereignis in München hat mir einen starken Ruck gegeben. [...] Es war das einzige Konzert, das ich in diesem Winter besuchte, – ich roch den Braten und bewog die Vereinigung mitzukommen. [...] kannst Du Dir eine Musik denken, in der die Tonalität (also das Einhalten irgend einer Tonart) völlig aufgehoben ist? Ich mußte stets an Kandinskys grosse Komposition denken, der auch keine Spur von Tonart zuläßt [...] und auch an Kandinsky's ›springende Flecken‹ bei Anhören dieser Musik, die jeden angeschlagenen Ton für sich stehen lässt (eine Art weisser Leinwand zwischen den Farbflecken!).«[2]

Freilich hat Franz Marc diese Musik nicht nur auf Kandinskys Kunst, sondern auch auf seine eigene Malerei bezogen. Nicht weniger als Kandinsky beschäftigten Marc die in diesem Konzert empfangenen musikalischen Eindrücke und die ästhetischen Aspekte der Musik im Allgemeinen. Briefe belegen den Aufwand, den er in den folgenden Jahren zusammen mit seiner Frau Maria trieb, um Partituren von Schönberg und anderen zeitgenössischen Komponisten zu bekommen und auf dem Klavier zu realisieren: »Ich hab mit Maria viel über die musikalischen Dinge beraten«.[3] In gleichem Maße wie Kandinsky hatte Marc als Mitherausgeber des Almanachs »Der Blaue Reiter« den programmatischen Anteil musikalischer, musiktheoretischer und musikwissenschaftlicher Beiträge unterstützt.[4] Im Subskriptionsprospekt zum Almanach schrieb Marc: »Das hiermit angekündigte erste Buch [...] umfaßt die neueste malerische Bewegung in Frankreich, Deutschland und Rußland und zeigt ihre feinen Verbindungsfäden [...] besonders mit der modernsten musikalischen Bewegung in Europa«.[5] In einem Brief an Maria, der wenige Stunden vor dem Schönbergkonzert entstand, glaubt Marc sogar, daß Schönbergs »künstlerisches Programm [...] dem Katalog der Neuen Vereinigung restlos vorgedruckt sein könnte«[6] und stellt kurz nach dem Konzert bestätigend fest: »Jedenfalls gehört die Kunst beider zusammen.«[7] Aus einem Gespräch mit Reinhard Piper ist überliefert, wie sehr Marc ausdrücklich auch mit Blick auf seine eigene Malerei auf den Beziehungen zur atonalen Musik und zu den Kompositionen z.B. von Skrijabin bestand: »Im Lauf unserer Gespräche meinte ich einmal zu Marc, diese Musik habe mit

den Absichten seiner Malerei wenig zu tun, zwischen dieser verfeinerten, in differenzierteste Klänge aufgelösten Musik und seinen Bildern bestünde ein Widerspruch. Seinen ungebrochen starken Farben entsprächen eher reine Dreiklänge mit vielen Trompeten. Er erwiderte dagegen, die Entwicklungen in der Geistesgeschichte und in den Künsten verliefen doch immer gleichzeitig«.[8]

Einer weiterführenden Analyse dieser Behauptung und der konkreten Bestimmung der Beziehung von Marcs Malerei zur Musik stellen sich freilich eine Reihe von Schwierigkeiten entgegen: Allzu oft verdeckte die unbestimmte Rede von der »wechselseitigen Erhellung der Künste«[9] die komplexe Problematik, die in den Fragen nach der »Begegnung der Künste« steckt. Nicht weniger allgemein blieb die wirkungsästhetische These, die Carl Einstein schon 1926 mit Blick auf die Malerei von Marc formulierte und die heute in der Forschung wieder Konjunktur hat: »Wie Musik sollte das Bild den seelischen Prozeß inneren Vorstellens festhalten«.[10] Auf dieser Ebene wurde erst gar nicht danach gefragt, in welcher spezifischen Hinsicht die Künste übertragbar und vergleichbar sind. Unterliegt nicht jeder künstlerische Kosmos seinen eigenen, vom sinnlichen Material her bestimmten Regeln, die einer Übertragung entgegenstehen? Handelt es sich vielleicht bloß um rhetorische Rechtfertigungsstrategien der Künstler, um Tautologien kunsttheoretischer Programme, um Verdoppelungen künstlerischer Phänomene[11] oder tatsächlich um eine Parallele oder gar um eine Verknüpfung wesensverwandter Künste? Marc selbst hat sich diese Fragen gestellt und hat stets auf konkreten, am Werk nachvollziehbaren Antworten bestanden.

So entgegnete er z. B. August Macke auf dessen Überlegungen, einzelnen Farben einzelne Töne als Parallelerscheinung gegenüberzustellen:[12] »Ich bin auch insofern dem zu starken Herüberziehen musikalisch-technischer Gesetze in die Malerei etwas skeptisch gestimmt. Nicht dass ich nicht überzeugt wäre, dass ganze gesetzmässige Beziehungen und Analogien zwischen beiden beständen, und weiter Beziehungen zur reinen Mathematik; aber ich denke, die musikalische, theoretische Technik, z. B. Kontrapunkt, ist von den Menschen speziell für das musikalische Schaffen gemacht, die aufsteigenden und absteigenden Melodien sind ein so durchaus musikalischer Begriff, fast ›Instrumentalbegriff‹ [...], dass die Anwendbarkeit auf Malerei doch etwas vage ist und sich praktisch nicht recht über geheimnisvoll gefühlte Analogien erhebt.«[13] Mit dieser Ansicht setzte sich Marc nicht nur von Macke, sondern unausgesprochen auch von der ambitionierten Suche Paul Klees nach Strukturanalogien zwischen Malerei und Musik ab.[14] Auch zu Kandinskys synästhetisch-synkretistischen Phantasien von einem Gesamtkunstwerk aus der Verbindung der Künste äußerte sich Marc skeptisch: »Unbegreiflich ist mir nur, was Kandinsky z. B. mit der Vereinigung der beiden bezweckt. Ganz abgesehen von der technischen Unmöglichkeit, das grundverschiedene äußere Material (Zeit und Fläche) der beiden Künste zusammenzuschweißen, ist es vor allem ein künstlerischer Nonsens und einfach langweilig, das Gleiche zweimal vorbringen zu wollen oder gar von den grundverschiedenen Materialien ein Stück von da und eins von dort zu leihen und daraus ein Ganzes machen zu wollen.«[15] Daß diese Zeilen nicht als Dokument einer

generellen Ablehnung von Marc gegenüber den Übertragungen zwischen Malerei und Musik gelesen werden dürfen,[16] sondern nur einen partiellen Vorbehalt beschreiben gegenüber einer – in seinen Augen – zu weitgehenden Verschmelzung der Künste, wird deutlich mit Blick auf Marcs Bekenntnis, das diesen Ausführungen unmittelbar voransteht: »Ich werde mich zu[r] Musik noch ganz anders einstellen als früher. Musik und Malerei sind doch ganz gleich, – man muß nur das *Organ* haben, das diese Gleichheit mißt und erkennt; es ist auch nicht notwendig, daß jeder dies Organ hat; aber wer es einmal erfaßt hat, daß die beiden ganz gleich sind, wird diesen Gedanken nie mehr los.«[17] Emphatisch schreibt Marc in seinen Ausführungen »Zur Kritik der Vergangenheit« (1914): »Alles ist eins. Raum und Zeit, Farbe, Ton und Form sind nur Anschauungsweisen, die der sterblichen Struktur unsres Geistes entstammen«.[18] Marc plante sogar – angeregt durch Hugo Balls Experimente, eine Synthese der Künste im Rahmen des Theaters zu verwirklichen – Shakespeares »Sturm« zu inszenieren. Die Musik dazu sollten Schönberg, Webern oder Alban Berg komponieren.[19] Schon an diesen wenigen Äußerungen von Marc wird deutlich, daß seine Aussagen zum Verhältnis von Malerei und Musik z.T. erheblich divergieren, z.T. widersprüchlich zu sein scheinen. Dennoch lohnt der Versuch einer spezifischen künstlerischen Positionsbestimmung, die im folgenden auch in ihrer historischen Entwicklung genauer zu konturieren ist.

Dabei darf nicht vergessen werden, daß Franz Marc kein Mann theoretischer Überlegungen war,[20] auch nicht mit Blick auf die Beziehungen der Künste zueinander. Neben der Musiziererfahrung fehlte ihm dazu schon die nötige musiktheoretische und musikhistorische Bildung, wie er selbst mehrfach beklagt.[21] Während Klee kraft seiner Doppelbegabung lange Zeit mit dem Gedanken spielte, als Violonist eine Musikerlaufbahn einzuschlagen und noch 1918 spöttisch zu seinem »Ruhm als Violinvirtuos« bemerkt: »Engagements erster Konzertinstitute werden die nächste Folge sein«,[22] beherrschte Marc weder ein Musikinstrument, noch konnte er überhaupt richtig Noten lesen.[23] Kandinsky musizierte wenigstens als Dilettant auf Klavier und Cello. Die stupenden musiktheoretischen Kenntnisse von Paul Klee sind in seinen Aufzeichnungen vielfach dokumentiert.[24] Marc hingegen beschäftigte sich mit Musiktheorie überhaupt nicht. Immerhin aber war er es, der seit dem Schönbergkonzert höchst energisch auf der Anschaffung eines Klaviers für Maria bestand: »aber ein Klavier müssen wir haben!«[25] Gegenüber Klee, der schon in frühen Jahren begann, die »Parallelen zwischen Musik und bildender Kunst«[26] theoretisch zu klären und fortan ein Leben lang einer höchst rationalen Analyse zu unterziehen,[27] sah Franz Marc sein erklärtes Ziel darin, »so etwas ohne theoretische Überlegung herauszubringen, rein aus einem gesunden Farbeninstinkt, wie es die primitiven Völker alle halten.«[28] Nachsichtig berichtet Reinhard Piper, daß Marc glaubte, daß »die Musik Bachs zum Reformationszeitalter gehöre. Nun war zwischen diesen beiden in Wirklichkeit ein Abstand von zweihundert Jahren. Ich konnte es aber nicht übers Herz bringen, Marc das zu sagen, sondern ließ ihn in seinem Glauben.«[29] Es überrascht denn auch nicht, daß die persönliche Begegnung zwischen Marc und Schönberg am 2. Februar 1912 für den Komponisten

wenig befriedigend ausfiel: »Marc ist ein ganz sympathischer Mensch. Etwas unklar und nicht sehr bedeutend.«[30]

Marcs Verhältnis zur Musik ist mithin nicht aus der Übertragung der diesbezüglichen Konzepte von Kandinsky oder Klee zu verstehen, ja manches davon steht zu deren Überzeugungen im Widerspruch; dieses muß vielmehr aus Marcs eigenen Voraussetzungen heraus beschrieben werden. Drei Hauptaspekte sind dabei zu unterscheiden: 1. Die Musik als emotionales Medium im Frühwerk, 2. Marcs Konsonanz-Dissonanz-Vorstellungen in Bezug auf eine prismatische Farbordnung ab 1910/11 und 3. seine Idee des organischen Rhythmus.

Die Musik als emotionales Medium im Frühwerk von Franz Marc

Daß die vom Leiblichen bestimmte Tiermalerei Franz Marcs nicht so weit von der unkörperlichen Schwesterkunst der Musik entfernt ist, wie es auf den ersten Blick scheinen mag, erhellt eine – nur in Kopie überlieferte und deshalb selten beachtete – Arbeit aus dem Jahr 1907/8: In dem Gobelin-Entwurf *Orpheus bei den Tieren*[31] (Abb. 1) ist die Musik unmittelbar als Medium einer innigen Beziehung zwischen Mensch und Tier gedeutet, und zeigt, welchen bedeutenden thematischen Rang die Musik bereits in frühen Jahren in Marcs Vorstellung besaß. Exemplarisch sind eine Reihe von Tieren aus dem Arsenal von Marcs späteren Darstellungen versammelt – Fuchs und Reh, Pferd und Löwe, Vogel und Fisch usf. –, und sie scheinen unter dem Eindruck von Orpheus' besänftigendem Leierspiel und Gesang in einem für Marcs damalige stilistische Entwicklung bemerkenswert weit gediehenen abstrahierenden Spiel ornamentaler Kurven in einem übergreifenden Bewegungszug geeint. Franz Marc thematisiert hier die im Mythos überlieferte melotherapeutische Kraft der Musik, unter deren Einwirkung sich selbst die wilden Tiere beruhigen. Die Bedeutung dieser Arbeit liegt gerade darin, daß sie – noch auf dem Boden einer ungebrochen figurativen Malerei – ein Grundanliegen von Marcs Kunst insgesamt veranschaulicht: Die utopische Idee von der Einfühlung des Menschen in die Welt der Tiere,[32] und es ist die Musik, durch die diese Idee in seiner Darstellung verwirklicht wird. Die Deutung der Musik als Metapher der Harmonie zwischen Mensch und Tier ist umso bemerkenswerter, als Marc dieses Thema nur in wenigen anderen Arbeiten ähnlich ausdrücklich gestaltet hat, in der Metapher des Traums,[33] des Hirten[34] und des Menschen mit Haustier.[35]

Die besondere Qualität der Musik als emotionales Medium spiegelt sich in diesen frühen Jahren auch in seinen Briefen. Schwermütig beklagt Marc 1906 seine mangelnde Musikalität gar als »Schicksalsschlag«: »Wie oft sehne ich mich so sehr, auf einer dunklen Geige der Natur vorklagend über diese Höhen wandern zu können; ach warum hat mir das Schicksal diese Kunst verschlossen!«[36] Mit emphatischen Worten schreibt Marc 1907 aus Paris an seine Lebensgefährtin Maria Franck: »Willst Du etwas von den berauschenden, unsagbar sehnsüchtigen Farben der Seine ahnen, so spiel unsere beiden Sonaten und denk an mich, der auf der Brücke steht und mit Thränen im Auge den Aufschlag der drei fragenden Takte in sich hört. Es muß etwas davon in meine Bilder [...] Aber der Laie darf es nicht sobald merken, denn nur die Male-

1 Franz Marc, Orpheus bei den Tieren, Öl auf Leinwand, 74,5 × 134,3 cm. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus

rei darf es geben.«[37] Man mag über dem schwelgerischen Tonfall dieser Zeilen des Siebenundzwanzigjährigen nicht übersehen, daß diese Äußerung nicht nur eine bemerkenswerte emotionale Authentizität von Marcs Beziehung zur Musik bezeugt, sondern zugleich auch einen von der Seite der Musik aus formulierten Anspruch an seine Malerei, der umso ernster zu nehmen ist, als dieser alles andere als äußerlich vorgetragen wird. Marc suchte diesen Ansatz seiner Malerei offenbar zu verbergen. Paul Klee erinnerte sich, daß Marc noch in seinen späteren Jahren »oft zur Musik in seinem Skizzenbuch gemalt« hat,[38] und zu seiner letzten Begegnung mit Marc vermerkte er im Tagebuch: »Wir spielten Bach, und die Variationen [des Malers Alexej Jawlensky] lagen zur selben Zeit vor ihm auf dem Boden. Das war *ganz seine Art*, Bilder zu betrachten und Musik zu hören.«[39] Freilich bezeichnet Marcs Nachsatz – »Es muß etwas davon in meine Bilder... Aber der Laie darf es nicht so bald merken, denn nur die Malerei darf es geben« – nicht schlecht die Hintergründigkeit in Marcs malerischem Rekurs auf die Musik, die für die kunsthistorische Interpretation zum hermeneutischen Problem wird.

Klarere Konturen gewinnen Marcs Vorstellungen zur Beziehung von Malerei und Musik erst im Zeitraum des Jahreswechsels 1910/11. Erst zu diesem Zeitpunkt begann Marc, zunächst vor allem im Austausch mit Macke und seiner späteren Frau Maria, konkrete künstlerische Kategorien beider Künste aufeinander zu beziehen und auf diesem Wege seine diesbezüglichen Gedanken auf eine rationalere Grundlage zu verlagern: Sein Interesse an der prismatischen Farbigkeit bildet dabei den wichtigsten Ausgangspunkt, und von hier aus entfaltet er unter dem Eindruck der Musik

des Schönbergkonzerts vom Januar 1911 seine Überlegungen zu einer musikanalogen koloristischen Konsonanz-Dissonanz-Vorstellung.

Marcs Konsonanz-Dissonanz-Vorstellungen und die Farben des Prismas

Seit Dezember 1910 experimentierte Marc offenbar ausgiebig mit den Erscheinungen des prismatischen Farbspektrums (Farbtafel 17) und dachte intensiv über die Frage einer Systematisierung der Farbordnung nach:[40] Macke berichtet er brieflich von ausführlichen »Spektralanalysen«.[41] Maria Franck schreibt er: »kaue unablässig an meinem System der Komplementärfarben, der einzige Weg aus meiner ›Beliebigkeit der Farbe‹ herauszukommen. [...] Aber dazu muß man über die Farbe noch viel mehr wissen und nicht so planlos ›Beleuchtung‹ fummeln«.[42] Tatsächlich hat Marc in den folgenden Monaten eine Reihe von Farbenlehren »durchgeackert« – von Bezold, Brücke, Wauwermanns und Chevreul[43] –, allerdings ohne rechten Gewinn und mit dem Entschluß, sich auf seine – wie er es nannte – »paar abergläubischen Begriffe über Farben« zurückzuziehen.[44] Anders als Macke oder Kandinsky bezog sich Marc in seiner Suche nach einer Gesetzmäßigkeit der Farben nicht auf Goethes Farbenkreis, den er z. B. gegenüber Macke mit folgender Bemerkung kritisierte: »Deine Farbscheibe ist mir ganz bekannt; es gibt Leute, die sie stets in ihrem Atelier hängen haben; ich mag sie nicht recht. Die Farben sind mir darauf zu erschöpft, wie ein Plakat für Farbenhändler. Würde man das Ganze nicht im Kreis ordnen, sondern auf einer grösseren Fläche irgendwie geschickt, mit mehr Laune verteilen, wäre sie vielleicht erträglicher; so löst sie stets ein Gefühl von Langeweile bei mir aus, wie das Spielen einer Tonleiter. Ein wunder Punkt in der Anordnung des Kreises besteht auch darin, dass die Komplementärfarben nie in Flächen aneinandergrenzen, sondern immer in dem ungeschickten Zwickel im Kern, so dass das Auge sie nie zusammen lernt«.[45]

Für Marcs synästhetische Überlegungen ist nun bedeutsam, daß August Macke in demselben Brief, auf den Marc in diesen Zeilen antwortete, auch einen für Marc entscheidenden Vorstoß zur Verknüpfung der Goetheschen Farbordnung mit der musikalischen Tonordnung unternahm: »Die Grenzen von Gelb, Rot, Blau verschmelzen zu Orange, Violett, Grün, wobei das Hellerwerden dem Höhersteigen der Klaviertöne entspricht [c d e f g a h / c d e f g a h], wobei die Masse der Oktaven des Klaviers (ich glaube 8) der Zahl der konzentrischen Kreise entspricht.«[46] Unübersehbar trägt Mackes Versuch, Goethes Farbenkreis auf den Tonraum des Klaviers zu übertragen, Fehler und Schwächen: So umfaßt die Klaviatur eines modernen Klaviers schon zu Mackes Zeit üblicherweise nicht acht, sondern nur sieben vollständige Oktaven (von A^2 bis c^5), des weiteren stehen den sieben Tönen der Tonleiter bei Macke nur sechs Farbtöne des Farbenkreises gegenüber, ganz zu schweigen von weiterführenden Problemen, die sich aus dieser Analogisierung ergeben. Marc sparte denn auch nicht an Kritik.[47]

Zugleich aber haben ihn offenbar diese Gedanken Mackes bei seiner Suche nach einer Gesetzmäßigkeit innerhalb seiner eigenen Bildsprache beschäftigt. Kaum zwei Wochen später im Anschluß an das

Schönbergkonzert skizzierte er Macke nun umgekehrt seine diesbezüglichen Spekulationen: »Schönberg geht von dem Prinzip aus, dass die Begriffe Konsonanz und Dissonanz überhaupt nicht existieren. Eine sogenannte Dissonanz ist nur eine weiter auseinanderliegende Konsonanz. – Eine Idee, die mich heute beim Malen unaufhörlich beschäftigt und die ich in der Malerei so anwende: Es ist durchaus nicht erforderlich, dass man die Komplementärfarben *wie im Prisma* nebeneinander auftauchen lässt, sondern man kann sie so weit man will auseinanderlegen! Die partiellen Dissonanzen, die dadurch entstehen, werden in der Erscheinung *des ganzen Bildes* wieder aufgehoben, wirken konsonant (harmonisch), sofern sie in ihrer Ausbreitung und Stärkegehalt komplementär sind.«[48] Diese Sätze sind kommentarbedürftig, und Marc hat sie selbst an zwei Stellen mit folgenden Beispielen erläutert: »Wenn wir Koloristen z. B. neben eine *violette* Fläche statt des komplementären *Gelb*, erst sagen wir z. B. eine dissonante blaue Kontur ziehen, so müssen wir das komplementäre Gelb, das irgendwo dann doch kommen muß (und sollte es sich in einem mächtigen Orange verstecken!) um so stärker, ergiebiger ergreifen, um gegen die blauviolette Dissonanz aufzukommen und um die komplementäre Verbindung zwischen Gelb und Violett über die blaue Grenze hinweg aufrechtzuerhalten. Hier dient also die Dissonanz dazu, um eine ›Steigerungsmöglichkeit der malerischen Mittel‹ zu ermöglichen. Darauf beruht überhaupt unsere moderne Koloristik, wenigstens *meine*. Ein *extremes Auseinanderlegen* der zusammengehörigen Farben schien mir damals beim ersten Hören Schönbergs die einzige Erklärung seiner Musik«.[49] Schon in seinem Brief an August Macke vom 14.1.1911 führte er erklärend aus: »Ich male z. B. ein Waldinterieur. Statt nun die Bäume komplementär in Licht-, Kern- und Schatten-Seite und in ihrem Verhältnis zum Boden und Hintergrund zu malen, male ich den einen rein blau, den nächsten rein gelb, grün, rot, violett usw. [...]. Den Beweis, ob ich die Farben in einem richtigen Wertverhältnis angewendet habe, liefert das Prisma, das im letzteren Falle ein ganz reines Bild spiegelt. Das Prisma verlangt meiner Erfahrung nach durchaus nicht das *Nebeneinander* der Komplementärfarben im Bild.«[50] Das prismatische Farbspektrum umgrenzt für Marc nicht nur in wesentlichen Punkten den Tonraum seiner koloristischen Harmonien, sondern zugleich bildet das Prisma als optisches Instrument für ihn auch das Korrektiv seiner musikanalog entfalteten Farbrechnung komplementärfarbiger Konsonanz-Dissonanz-Konstellationen im Bild.[51] Mithin ist das Prisma nicht nur Paradigma seiner Auffassung farbiger Totalität, sondern auch deren Einheitsprinzip. Beide Überlegungen Marcs fußen auf Trugschlüssen:

Ohne daß Marc dies reflektiert hat, tritt er mit seiner synästhetischen Verknüpfung des prismatischen Farbspektrums mit den Konsonanzen und Dissonanzen der Musik in die Tradition eines Gedankens von Isaac Newton, der die Farben des Lichts schon in seiner »Opticks« von 1704 auf die musikalische Intervallgliederung bezogen hatte. Newton glaubte, daß er die Farben des prismatisch gebrochenen Lichts »proportional den sieben musikalischen Tönen oder den Intervallen der acht in einer Octave enthaltenen Töne D, E, F, G, A, B, C, D, d.h. proportional den Zahlen 1/9, 1/16, 1/10, 1/9, 1/10, 1/16, 1/9« in das musikalische Intervall-

schema aus Descartes · »Compendium musicae« eintragen könne.[52] Newton war darüber hinaus davon überzeugt, daß er die optische Entstehung des Weiß »durch Mischung der prismatischen Farben«[53] auch auf die »Mischung von Farbenpulvern, wie sie die Maler brauchen«, übertragen könne.[54] An dieser Gleichsetzung von prismatischer und pigmentärer Farbmischung hält Marc eigentümlich naiv fest, obwohl er diesen Irrtum gerade als Maler alsbald bemerkt haben müßte. Hierin gründet Marcs erster Trugschluß in der Verknüpfung der prismatisch kalkulierten Farbigkeit seiner Malerei und der Musik, und dieser bildet die Voraussetzung dafür, daß das Prisma überhaupt erst zum Prüfstein seiner Farbrechnung werden konnte: »das *Prisma* ist mir unentbehrlich geworden. [...] Es dient mir, um meine gemalten Farben *in ihrem Nebeneinander* auf Reinheit der Wirkung zu prüfen; stelle ich nur Farben nebeneinander, die rein komplementär sind oder sein sollen, die aber im Prisma ein schmutziges Grauschwarz erzeugen, so ist entweder ihr Farbklang falsch oder die Tonhöhen zu ungleich, was sich aber bekanntlich durch *Ausbreitung* der tonschwachen Farben ausgleichen lässt, worauf das Prisma sehr wohl reagiert.«[55]

Über Newton hinaus führt Marc in die Verknüpfung der prismatischen Farben und der Musik die Überlegung ein, daß die Komplementärfarben im Prisma Konsonanzverhältnisse bildeten, solange sie »nebeneinander auftauchen«, Dissonanzen, wenn sie voneinander entfernt stehen. Hierin liegt Marcs zweiter Trugschluß: Denn weder liegen – wie Marc glaubte – die »Komplementärfarben [...] im Prisma nebeneinander« (siehe Farbtafel 17),[56] noch existiert überhaupt eine physikalisch-prismatisch begründete Vorstellung farbiger Konsonanz bzw. Harmonie der Komplementärfarben. Vielmehr verarbeitet Marc in dieser Überlegung unausgesprochen und seiner Kritik an Goethes Farbenkreis zum Trotz die gerade dort von Goethe niedergelegte, physiologisch begründete Harmonievorstellung komplementärer Farben und überträgt diese auf das optische Phänomen des prismatischen Farbspektrums.[57] Zweifellos wäre Goethe mit dieser eigenwilligen ›Bearbeitung‹ seiner Farbenlehre nicht einverstanden gewesen, denn ausdrücklich hebt er hervor, daß die prismatische Farbigkeit z. B. im Regenbogen »mit Unrecht als ein Beispiel der Farbentotalität angenommen [werde]: denn es fehlt demselben die Hauptfarbe, das reine Rot, der Purpur«[58] und damit ein Grundelement der komplementären Farbenharmonie. Unabhängig von diesen – bisher unbemerkten – theoretischen Ungereimtheiten bleiben Marcs Überlegungen aber als künstlerisches Konzept für das Verständnis seiner Malerei ein wichtiges Faktum.

»Sonatine für Geige und Klavier«

Programmatisch greifbar ist Marcs Vorstellung von der Entsprechung von musikalischer Dissonanz und Konsonanz mit dem prismatischen Farbspektrum in einer aquarellierten Postkarte (Farbtafel 18), die Franz und Maria Marc 1913 an Lily Klee schickten, welche in dieser Zeit Maria regelmäßig Klavierunterricht erteilte.[59] Die Aufschrift der Postkarte *Sonatine für Geige und Klavier* weist nicht nur – wie selten bei Marc – ausdrücklich das Thema der Musik im Titel aus,[60] sondern läßt sich darüber hinaus auch auf die musikalischen Darbietungen von Lily und Paul Klee mit ebendiesen Instrumen-

ten im Hause der Marcs beziehen.[61] Daß die Postkarte tatsächlich unmittelbar in Zusammenhang mit einer solchen Begegnung mit den Klees entstanden ist, suggerieren die knapp humorvollen Zeilen auf der Rückseite: »Uns hängt immer noch etwas Schlaf in den Augen, umstehende ›Komposition‹ kann es auch nicht ganz verleugnen!«[62] In der Ausdrücklichkeit ihrer malerischen Beziehung zur Musik bildet die *Sonatine für Geige und Klavier* in Marcs Œuvre einen Sonderfall, zugleich aber auch ein Schlüsselwerk, das in besonderer Weise für die Analyse des Verhältnisses von Musik und Abstraktion in der Bildsprache von Franz Marc einen Zugang öffnet, und nicht zufällig ist es einige Monate später wieder eine aquarellierte Postkarte an Lily Klee, die als eines der ersten ganz abstrakten Werke von Marc nicht weniger programmatisch Marcs Wende zur reinen Abstraktion markiert.[63]

Betrachtet man die *Sonatine für Geige und Klavier* über die biographische Einbindung hinaus als Versuch Marcs, musikalische Vorstellungen in Malerei zu übersetzen, so sind zwei Hauptaspekte bemerkenswert, erstens die vom Farbspektrum des Prismas bestimmte farbige Instrumentierung und zweitens die abstrakte Rhythmik der Komposition. Unschwer ist zu erkennen, daß die Farbkomposition wie von Marc beschrieben im wesentlichen auf die Hauptfarben des prismatischen Spektrums (vgl. Farbtafel 17) – Blau, Grün, Gelb und gelbliches Rot – konzentriert ist. In spannungsreichen und immer neuen Konstellationen werden die Komplementärfarben durch die formalen Verwerfungen der prismatisch aufgefächerten Landschaftsformationen hindurch getrennt und wieder zusammengeführt. Am unteren rechten Rand hat Marc Farbproben wie eine Erklärung seiner Orchestrierung den beiden Instrumenten zugeordnet: Der Geige entspricht Gelb, dem Klavier Blau und zwischen beiden steht Grün, Gelb und Rot. Man könnte von dieser Randnotiz aus das Aquarell also auch so lesen, daß die vergleichsweise gleichmäßige rhythmische Folge der blauen Gebirgszüge im Hintergrund als Klavierpart die solistisch exponierten Girlanden des Gelb als Farbmetapher der Violine im Vordergrund begleiten, Rot und Grün als Mittelstimmen hinzutreten.

Daß Marc eine solche Betrachtungsweise nicht fremd war, belegen seine Bemerkungen zu einigen Werken von Campendonk in einem Brief vom 27. April 1912 an Kandinsky: »Campendonks Bilder, 3 Variationen über Cello, in denen er gewissermaßen die ›Klangfiguren‹ eines Cello-Adagio, Allegro etc. auszudrücken versuchte, dann ›Guitarre‹ im gleichen Sinn den Klangtypus des Instrumentes, dann ein Stilleben, eine Geige, angesichts dessen ich ganz betroffen war über die souveräne Beherrschung seiner malerischen Mittel«.[64] Auch hatte Wassily Kandinsky, mit dem Marc in dieser Zeit in engem persönlichen Austausch stand, in seiner 1910 abgeschlossenen und 1912 publizierten Schrift »Über das Geistige in der Kunst« eine ähnliche theoretische synästhetische Systematisierung in der Zuordnung von Farben zu einzelnen Musikinstrumenten angedeutet: »Endlich ist das Hören der Farben so präzis, daß man vielleicht keinen Menschen findet, welcher den Eindruck von Grellgelb auf den Baßtasten des Klaviers wiederzugeben suchen oder Krapplack dunkel als eine Sopranstimme bezeichnen würde.«[65] Rückblickend faßte Kandinsky seine diesbezüglichen Überlegungen folgender-

2 Franz Marc, Der Tiger, 1912, Öl auf Leinwand, 110 × 101,5 cm. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus

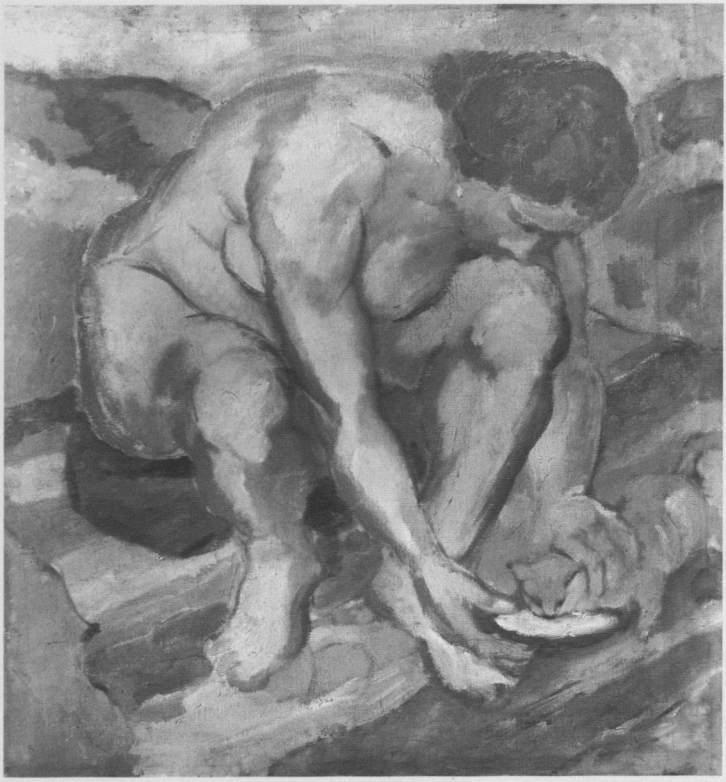
maßen zusammen: »Das Gelb zum Beispiel hat die spezielle Fähigkeit zu ›steigen‹, immer höher, [...] der Ton einer Trompete, [...]. Das Blau hingegen, mit seiner entgegengesetzten Kraft des ›Niedersteigens‹ in unendliche Tiefen assoziiert den Ton der Flöte (wenn das Blau hell ist), denjenigen des Cello (wenn es dunkler wird [...]) schließlich jenen großartigen Ton des Kontra-Basses, und endlich: *›sehen‹* Sie in den tiefsten Orgeltönen die Tiefen des Blau. Das gut ausgewogene Grüne entspricht den mittleren und breiten Tönen der Geige. Richtig aufgesetzt, kann Rot (Zinnober) den Eindruck starker Trommelschläge vermitteln, und so weiter«.[66] Marcs farbige Orchestrierung seiner Sonatine wirkt denn wie eine extemporierte und humorvolle Erprobung solcher synästhetischer Konstruktionen, von seinem eigenen Ausgangspunkt eines prismatischen Farbtonraums aus.

Zur Bedeutung der prismatischen Farbigkeit in Marcs Malerei

Auch wenn Marc in seinen anderen Werken das künstlerische Konzept einer musikanalog nach Dissonanz- und Konsonanzgruppen gestalteten prismatischen Farbigkeit nicht so ausdrücklich wie in der *Sonatine* thematisierte, so ist dessen Bedeutung für seine Malerei ab 1910/11 viel weitreichender und grundlegender, als bisher erkannt worden ist: Von dem

prismatischen Hauptklang aus Blauviolett, Blau, Grün, Gelb, Rot (Farbtafel 17) und dessen komplementärfarbiger Strukturierung sind Hauptwerke wie *Pferd in Landschaft* (Farbtafel 19), *Die gelbe Kuh*, *Blaues Pferd I* oder *Blaues Pferdchen* bestimmt, nicht weniger *Der Tiger* (Abb. 2) oder *Springendes Pferd* (Abb. 3),[68] in denen das Prismatische obendrein auch zum prägenden Formprinzip wird. Mit der Verbindung aus prismatischer Formzerlegung und prismatischer Farbigkeit experimentierte Franz Marc im weiteren in seinen zunehmend abstrakteren Arbeiten aus dem Jahr 1913, wie *Der Mandrill* (Farbtafel 11), *Stallungen, Füchse, Tierschicksale* oder *Rinder* (Farbtafel 6),[69] ebenso in den ganz abstrakten Kompositionen von 1914, wie *Kämpfende Formen* (Farbtafel 13) und *Zerbrochene Formen* (Farbtafel 9),[70] schließlich auch in seinen letzten Arbeiten, wie *Rehe im Walde II* und *Vögel*,[71] um nur wenige Beispiele zu nennen. Im *Tiger* (Abb. 2) ist z. B. das Gelb des Tierleibes in diagonalen Gegenüberstellungen von Grün und Rot, von Blau und Blauviolett umgrenzt und auf diese Weise in den vollständigen Klang des prismatischen Farbspektrums gefaßt. Dynamisch durchwirkt Schwarz das prismatisch gebrochene Bildgefüge, bringt die Farben zusätzlich zum Leuchten, wohingegen das Weiß nur sparsam als isolierter Akzent erscheint. Der Farbkanon des Prismas ist in Marcs Œuvre der letzten fünf Jahre mehr als nur ein koloristisches Leitmotiv, er bildet dessen koloristische Signatur. In dieser Hinsicht ist die gängige Ansicht, daß Marcs Kolorit vorrangig unter farbsymbolischen Gesichtspunkten erklärt werden könne, einseitig und korrekturbedürftig.[72] Sie übersieht nicht nur, daß dieser Ansatz im wesentlichen nur von einer einzigen Briefstelle von Marc gestützt wird, sondern auch, daß die diesbezüglichen Ausführungen am Einzelwerk zumeist kaum überzeugend einzulösen sind.[73] Viel unmittelbarer als durch die – von Marc freilich selbst verschuldete – generalisierende Konstruk-

3 Franz Marc, Springendes Pferd (Bild mit Pferd), 1912, Öl auf Leinwand, 87,5 × 112 cm. Kochel a. See, Franz Marc-Museum



4 Franz Marc, Akt mit Katze, 1910, Öl auf Leinwand, 86,5 × 80 cm. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus

tion eines farbsymbolischen Überbaus ist Marcs Malerei aus der künstlerischen Beschäftigung mit den Farb- und Formstrukturen des Prismas zu verstehen.

Innerhalb weniger Jahre hatte Marc in atemberaubendem Tempo die wesentlichen künstlerischen Stationen der koloristischen Entwicklungen der vorausgegangenen Jahrzehnte durchlaufen: Von der Tonmalerei seiner ersten Arbeiten um 1902[74] über Anregungen bei der Valeurmalerei Manets,[75] seiner von Monet angeregten impressionistischen Wende um 1909,[76] bis hin zu deren fauvistischer Umdeutung unter dem Eindruck von Matisse 1909/10 (Abb. 4) und dem Wechsel zu einem leuchtenden Kolorismus nach dem Vorbild Robert Delaunays spannte Marc seinen Bogen. Dem erhitzten Tempo dieser farbstilistischen Entwicklung steht ab 1910/11 erstaunlich konstant seine künstlerische Beschäftigung mit den Harmonien der prismatischen Farbigkeit gegenüber.

Die grundlegende Zäsur dieser Entwicklung zwischen fauvistischer Farbigkeit und Marcs prismatisch systematisierter Lokalfarbigkeit läßt sich z. B. in der Gegenüberstellung der beiden Gemälde *Akt mit Katze*[77] (Abb. 4) und *Pferd in Landschaft* (Farbtafel 19) – beide aus dem Jahr 1910 – betrachten: Während im *Akt mit Katze* die Komplementärfarben begleitet von viel Weiß noch ganz von den Bedingungen der Körpermodellierung und der Helldunkel-Verteilung aus gestaltet sind

und das gesamte Bildgefüge gleichmäßig lebhaft und kleinteilig durchwirken, ist die Farbrechnung des *Pferdes in der Landschaft* von dem monumental entfalteten Klang prismatischer Flächenfarben bestimmt. In den groß ausschwingenden Kurvaturen von Landschaft und Tier schieben sich die Farben der Komposition, flächig im Zentrum ausgebreitetes Gelb, leuchtendes Zinnoberrot und Grün, partiell schwarz unterlegtes Blau, bewegungshaft ineinander. Der prismatische Farbakkord ist zwischen Purpurrosé und Weiß, zwei Farben, die dem prismatischen Spektrum nicht angehören, ausgespannt, entfaltet sich zwischen der betrachternahen Repoussoirfigur des Pferdes, die gerade hierdurch farbig auch ein Stück weit aus dem Naturzusammenhang herausgehoben wirkt, und dem abschließenden Weiß am schwindenden Horizont. Ein in solch klare und zugleich gegeneinander gespannte Farbklänge gefaßtes Bildgefüge von neuer Abstraktheit hat Marc wenig später folgendermaßen in musikalischen Metaphern beschrieben: Ich »spiele mit den paar Farben wie mit Tönen einer Musik, Auftakt und Gegenspiel. Jede Farbe muß klar sagen, ›wer und was sie ist‹ und muß dazu auf einer klaren Form stehen.«[78]

Marc *instrumentiert* von da ab seine Werke aus einem in seinen wesentlichen Bestandteilen erstaunlich konstanten prismatischen Farbtonbestand. Anders als Paul Klee oder Kandinsky, die beide auf unterschiedliche Art und Weise mit modalen Variationen ihres Kolorits experimentieren, bleibt Marcs Malerei ab diesem Zeitpunkt in ihrer koloristischen Grundhaltung konsequent auf das Spektrum des prismatischen Farbkanons bezogen, dessen Farben er im einzelnen Werk künstlerisch frei variiert, erweitert und mit jeweils eigener thematischer Prägung entfaltet. Daß Marc dabei gelegentlich auch Farben jenseits der prismatischen Farbigkeit integriert, wie z. B. Weiß und Purpurrosé im *Pferd in Landschaft* (Farbtafel 19),berührt die grundsätzliche Bedeutung des prismatischen Farbkanons für die koloristische Gesamthaltung des Bildes nicht. Denn Marc verstand sich niemals als »wissenschaftlicher Illustrator« prismatischer Phänomene. Ausdrücklich hält er mit Blick auf das Prisma fest: »Man muss fast bei jedem Bild seine Anwendung modifizieren.«[79]

Marc im Kontext der zeitgenössischen Kunstdebatte

Natürlich hat die Forschung die auffällige Spektralfarbigkeit in Marcs Malerei nicht übersehen, aber deren weitreichende strukturelle Bedeutung wurde bisher nicht erkannt; so betonte zwar Klaus Lankheit in seiner stilgeschichtlichen Darstellung von Marcs Malerei allgemein mit Blick auf die Werke aus der zweiten Hälfte des Jahres 1910: »Die Übersetzung der Gegenstandsfarben in reine Spektralfarben und die kompromißlose Anwendung der Komplementärfarbkontraste sind es, welche dieses Werk Marcs über die bisher erreichte Stufe hinausheben.«[80] Aber Lankheit verstand diesen Aspekt noch ganz im Zusammenhang einer postimpressionistischen und fauvistischen Tradition divisionistischer Farbigkeit und mißt ihm im weiteren Verlauf von Marcs Schaffen nur die Bedeutung eines künstlerischen Randphänomens zu, das er nicht genauer analysiert. Dies hängt nicht zuletzt mit einer irritierenden Wendung in den Äußerungen von Marc zusammen.[81]

Liest man Marcs Bemerkungen zur künstlerischen Bedeutung des Prismatischen in chronologischer Reihenfolge, so schließt sich an die – oben ausgeführte – euphorische Rühmung des Prismas innerhalb von nur wenigen Monaten, Ende 1911, Anfang 1912, scheinbar eine völlig veränderte Einschätzung an. Diese tiefgreifende Wandlung, in der Bewertung einer vom prismatischen Farbspektrum her geordneten Farbigkeit spricht Marc am deutlichsten in seinem Aufsatz über »Die ›Wilden‹ Deutschlands« im Almanach »Der Blaue Reiter« aus: »Es ist unmöglich, die letzten Werke dieser ›Wilden‹ aus einer formalen Entwicklung und Umdeutung des Impressionismus heraus erklären zu wollen (wie es z. B. W. Niemeyer in der »Denkschrift« des Düsseldorfer Sonderbundes versucht). Die schönsten prismatischen Farben und der berühmte Kubismus sind als Ziel diesen ›Wilden‹ bedeutungslos geworden.«[82] Diesem Kommentar widerspricht eigentümlicherweise die Bedeutung des Prismatischen in Marcs gleichzeitiger Malerei, die dort im Laufe des Jahres 1911 nicht ab-, sondern umgekehrt noch weiter zugenommen hat, indem sie sich ab 1912 vom Kolorit auch auf den Bereich der Formbildung ausweitete: Der allenthalben beobachtete stilistische Wechsel zu einer kristallinen Formensprache in Marcs Œuvre ab 1912 – z. B. in den kantigen Brechungen des *Tigers* (Abb. 2)[83] – ist überzeugender als im Bezug auf eine esoterische Kristallsymbolik[84] oder als einflußgeschichtlich abgeleitete Spielart eines »expressionistischen Kubismus«[85] im Zusammenhang mit Marcs fortgesetzter Auseinandersetzung mit den optischen Brechungen des Prismas zu verstehen. Das Prisma ist für Marc seit 1912 nicht mehr nur Bezugspunkt seiner Farbordnung, sondern zugleich auch Ausgangspunkt eines von der optischen Brechung abgeleiteten, prismatisch strukturierten Formprinzips. Ja, in einzelnen Arbeiten, wie in *Springendes Pferd* (Abb. 3), *Stallungen, Rinder* (Farbtafel 6), *Schloß Ried,*[86] *Rehe im Wald II* oder in *Vögel* scheint die Dreiecksform der prismatischen Form- und Farbzerlegung und die optische Verschiebung der Farben unmittelbar thematisiert. Interessanterweise entschärft sich der irritierende Widerspruch zwischen Werk und Kommentar bei Marc, wenn man Marcs Äußerungen nicht zuvorderst als künstlerisches Bekenntnis, sondern als kunstpolitischen Beitrag zur zeitgenössischen Kunstdebatte versteht: Wenige Wochen, nachdem Marc in seinem Brief an Macke seine für sich neu entdeckte programmatische künstlerische Bedeutung des Prismas und die damit verknüpfte Konsonanz-Dissonanzvorstellungen formuliert hatte, erschien – im Mai 1911 – Wilhelm Niemeyers »Denkschrift« zur Sonderbundausstellung vom Sommer 1910 in Düsseldorf, die bisher in der Marc-Forschung kaum zur Kenntnis genommen worden ist, obwohl sich Marc in seinem Essay über »Die ›Wilden‹ Deutschlands« ausdrücklich auf diese bezogen hat. Marc hat sich mit dieser Publikation nachweislich schon im Herbst 1911 auseinandergesetzt.[87] Niemeyer entwirft in seiner »Denkschrift« nicht weniger, als die Skizze einer weitgespannten Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, in der er als eine der Entwicklungslinien den vom Prismatischen ausgehenden »Spektralimpressionismus als Übergang zum Kolorismus« beschreibt und dessen Beziehungen zur Musik andeutet.[88] In einem eigenen Unterkapitel stellt Niemeyer in diesem Zusammenhang auch Kandinskys Malerei unter den

jüngsten Ausläufern eines »prismatischen Impressionismus« vor, und zwar ausgerechnet unter den künstlerischen Aspekten, die Marc zu dieser Zeit beschäftigten, der musikanalogen Harmonievorstellungen einer emanzipierten prismatischen Farbigkeit: »Der Gedanke Signacs, die Farbe in ihrer spektralen Spaltung zu Harmonien zu binden, ist hier [bei Kandinsky] mit dem Prinzip Cézannes, die Farbfläche nach Intervallen der Tönung zu brechen, zu einer doppelten Abstraktion verschmolzen.«[89] Die Wirklichkeit sei Kandinsky »nur die Tastatur, über die das Presto der Farbe und des Lichtes als über etwas Fremdes hinstürmt. [...] Nur der Radikalismus des slavischen Naturells konnte derart die Farbe im musikalischen Sinne souveränisieren.«[90] Es fällt nicht schwer, sich Marcs Verlegenheit bei der Lektüre dieser Zeilen vorzustellen. Die Delikatheit seiner Situation muß sich noch gesteigert haben, als sich kurz darauf am 1.11.1911 Kandinsky – nichtsahnend von den prismatischen Experimenten Marcs – bei diesem über diese kunsthistorische Einordnung mit sarkastischen Worten beklagte: »In der ›Denkschrift‹ hat mich Dr. Niemeier [sic] so fein besprochen, daß ich nichts verstanden habe. Nur sehe ich, daß ich als prismatischer Maler (oh du lieber Himmel!) kein Recht habe, reines Weiß zu brauchen, was ich aber im ›Presto‹ getan habe.«[91] Niemeyers Ausführungen brachten Marc in zweifacher Hinsicht in Bedrängnis: Ein halbes Jahr *bevor* Kandinsky und Marc im »Almanach« programmatisch einen künstlerischen Neuanfang proklamierten – »Wege, von denen unsere Väter sich nichts träumen ließen«![92] –, ordnet Niemeyer im kunsthistorischen Vorgriff auf die jüngste Gegenwartskunst Kandinsky schon in die Tradition der Enkelgeneration einer vom Impressionismus und Postimpressionismus geprägten Geschichte der Kunst der vorausgegangenen Jahrzehnte ein! Die künstlerische Position eines prismatischen Kolorismus profiliert Niemeyer dabei als impressionistisches und postimpressionistisches Leitmotiv sosehr, daß Marc in dieser Hinsicht mit seiner – obendrein bis dahin kaum nach außen getretenen Beschäftigung mit dem Prisma – Gefahr lief, als eklektischer Programmaler zu erscheinen, selbst wenn seiner neuen synästhetischen Konsonanz- und Dissonanzvorstellung in Verbindung mit der prismatischen Farbigkeit eine gewisse Originalität nicht abzusprechen war. Marcs allergische Reaktion hierauf ist verständlich und sie muß sich durch Kandinskys brüske Reaktion noch verstärkt haben.

An diesem Punkt ist noch einmal daran zu erinnern, daß Marc kein Mensch kunsttheoretischer Ausführungen war und in diesem Feld wenig Ambitionen hatte. Es fiel ihm deshalb offenbar nicht schwer, seine theoretischen Ideen zu den im prismatischen Farbtonraum geordneten Konsonanz-Dissonanz-Verhältnissen als theoretisches Konzept preiszugeben, ohne aber auf diese auf der Ebene seiner Malerei zu verzichten. Marcs Reaktion hat ihre eigene Geschichte: Schon am 1. September hatte August Macke Marc auf die Denkschrift aufmerksam gemacht, da auch Marc selbst am Ende von Niemeyers Ausführungen erwähnt wird.[93] Marc erbat sich daraufhin umgehend Mackes Exemplar,[94] äußerte sich aber vorerst zu der »Denkschrift« nicht. Erst Kandinskys Klage über Niemeyer veranlaßte ihn, umgehend Position zu beziehen, indem er fast gleichzeitig in Briefen an Macke und Kandinsky sich die Kritik von letzterem zu eigen machte, zugleich

deutlich an Polemik überbot:[95] »Etwas Schauderhafteres als den Text dieser Denkschrift habe ich allerdings noch kaum gelesen. Der Blödsinn ist ja ›ausgeschamt‹. [...] Wir werden demnächst das Vergnügen haben, wahrscheinlich ähnliche spektraloptische Spiegelfechtereien des Herrn Niemeyer über uns (im Piperverlag) ergehen lassen zu müssen.«[96] Erst aus diesem Zusammenhang heraus ist Marcs Einschränkung der Bedeutung des Prismatischen in seinem Aufsatz über »Die ›Wilden‹ Deutschlands« zu verstehen:[97] Diese ist nicht zuvorderst Zeugnis eines gewandelten künstlerischen Bekenntnisses, sondern eine – im Schulterschluß mit Kandinsky vollzogene – strategische Reaktion und Abgrenzung gegenüber einer von beiden – allerdings aus unterschiedlichen Blickwinkeln – als Vereinnahmung empfundenen Darstellung von Seiten der Kunstgeschichte. Es ist denn auch kein Zufall, daß Marc genau in diesem Brief an Macke zum ersten Mal die Idee des mit Kandinsky geplanten »Almanachs« – gleichsam als unausgesprochenes »Gegenprojekt« zu Niemeyers »Denkschrift« – skizzierte. Vorsorglich wurde daran erst gar kein Kunsthistoriker beteiligt.[98]

Die Idee des organischen Rhythmus

Die Idee des organischen Rhythmus ist ohne Zweifel ein Schlüsselphänomen für Marcs Kunst und erschließt eine weitere wichtige Facette der Beziehungen seiner Malerei zur Musik. Schon 1910 äußerte sich Marc zu seiner Vorstellung des Rhythmischen in seinem bekannten künstlerischen Bekenntnis gegenüber Reinhard Piper: »Ich suche einen guten, reinen und lichten Stil, in dem wenigstens ein Teil dessen, was wir moderne Maler zu sagen haben werden, restlos aufgehen kann. *Ich suche mein Empfinden für den organischen Rhythmus aller Dinge zu steigern,* suche mich pantheistisch einzufühlen in das Zittern und Rinnen des Blutes in der Natur, in den Bäumen, in den Tieren, in der Luft, – suche das zum Bilde zu machen, mit neuen Bewegungen und mit Farben, die unseres alten Staffeleibildes spotten. [...] Ich sehe kein glücklicheres Mittel zur ›Animalisierung der Kunst‹ als das Tierbild. Darum greife ich danach.«[99] Wohlgemerkt: Marc spricht nicht über den Rhythmus äußerlich bewegter Formen, die dem Auge sichtbar sind, sondern über den inneren Pulsschlag des Organischen, mithin über eine Dimension des Unsichtbaren, die in der malerischen Darstellung nicht durch die überkommenen mimetischen Möglichkeiten der Bewegungsdarstellung veranschaulicht werden konnte.[100]

Auch mit dieser Vorstellung einer vom organischen Rhythmus geprägten Kunst ist Marc verblüffend den ideengeschichtlichen und ästhetischen Auffassungen seiner Zeit verpflichtet, was ebenfalls die »Denkschrift« Niemeyers exemplarisch dokumentiert: Den schon im Titel »Malerische Impression und koloristischer Rhythmus« exponierten Begriff des Rhythmus konturiert Niemeyer im Laufe seiner Ausführungen als Zentralkategorie der damaligen Gegenwartskunst: »Das neue malerische Problem« der französischen und deutschen Künstler sieht Niemeyer darin, das, »was aus dem Äußeren der Erscheinung und dem Innern der Empfindung zusammenklingt als tief und groß begriffene Bewegungsform, als Rhythmus, [...] zu gestalten, [...] Lebensrhythmen sinnfällig zu machen [...]. Einem

neuen Pantheismus des Weltempfindens Ausdruck zu geben [...]. Die Vitalität von Baum und Bergzug, Luftschwall und Wasserwucht, den unermüdlichen Gang der Ackerfurchen und den Sprung der Brücke wie Strömen und Rinnen einer psychischen Kraft, wie Trieb und Spannung inneren Willens, wie Rauschen des Blutes zu fühlen und diese Rhythmen der Vitalität als Rhythmen der Linie und Farbe direkt, nackt und groß nachzubilden, bedeutet das neue Bild, der Gewohnheit so fremdartig und unbegreiflich, wie einst das Bild des Signac, des Manet, des Géricault.«[101] Die z. T. bis in die Wortwahl reichenden Parallelen zu Marcs – wenig früher notiertem – künstlerischen Bekenntnis gegenüber Reinhard Piper liegen auf der Hand!

Interessanterweise ist dieser – bei Niemeyer *und* Marc – auf Natur und Leiblichkeit bezogene organische Rhythmusbegriff, den Marc so gar nicht theoretisch reflektierte, ideengeschichtlich in der Musikgeschichte und -theorie des 19. und frühen 20. Jahrhunderts vorbereitet. In der Bestimmung des Rhythmischen lassen sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zwei in mancherlei Hinsicht entgegengesetzte Auslegungen verfolgen:[102] Einerseits die von Moritz Hauptmann vertretene klassizistische Auffassung, daß das Metrum als maßgebendes Ordnungssystem und darin gleichsam sittliches Prinzip gegenüber dem von ihm als »unberechenbar« und »maßlos sinnlich« kritisierten Rhythmus zu verteidigen sei,[103] andererseits die von Hugo Riemann eindringlich bestimmte Auffassung,[104] gerade den von den Reglementierungen des Taktes partiell befreiten Rhythmus positiv als ein eigenwertiges, elementares Kompositionselement zu verstehen, das den Abläufen des organischen Lebens folge. Diese partielle Emanzipierung eines vom Organischen bestimmten Rhythmus vom metrischen Gesetz des Taktes sah Riemann musikalisch in der Instrumentalmusik von Beethoven verwirklicht. In dem hieran anschließenden weiteren Emanzipierungsprozeß des Rhythmischen in der Musik des frühen 20. Jahrhunderts sind es die Kompositionen von Arnold Schönberg gewesen, die musikhistorisch in eine Schlüsselposition rückten, und Adorno hat ausführlich beschrieben, wie durch die autonomisierte Rhythmik bei Schönberg der »melodische Zusammenhang auf ein außermelodisches Mittel verwiesen [wird]. Es ist das der verselbständigten Rhythmik.«[105]

Diese Autonomisierung einer metrisch wenig regulierten organischen Rhythmik läßt sich auch bei Marc beobachten. Nicht zufällig verteidigte er schon 1910 die von der Kritik attackierten Werke der »Neuen Künstlervereinigung München« als »höchst wertvolle Exempel für Raumaufteilung, Rhythmus und Farbentheorie«,[106] und Klaus Lankheit konnte zeigen, daß Marc im hieran anschließenden Briefwechsel mit dem Vorsitzenden der Vereinigung, Adolf Erbslöh, angeregt wurde, in seiner eigenen Malerei »an Stelle des Dekorativen den Rhythmus« zu setzen.[107] Gerade dieser Aspekt erhellt nicht zuletzt auch, warum sich Marc sosehr für die Musik Schönbergs interessierte, wie es nicht weniger aufschlußreich ist, daß sich Paul Klee ausdrücklich auf die metrisch streng komponierte Musik der Wiener Klassik zurückbesann:[108] Die skizzierte Antinomie in der musiktheoretischen und musikalischen Akzentuierung von Rhythmus und Metrum ist nämlich geeignet, auch an diesem Punkt einen fundamentalen

5 Wassily Kandinsky, Komposition IV, 1911, Öl auf Leinwand, 159,5 × 250,5 cm. Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen; © VG Bild-Kunst Bonn 1998

Unterschied zwischen der Bildsprache von Marc und Klee zu verstehen. Während Paul Klee gerade die mathematisch proportionierte, metrische Ordnung zum Ausgangspunkt einer strikt gesetzmäßig aufgefaßten und auf Ausgleich der Gegensätze angelegten künstlerischen Bildstruktur nahm, wie sie besonders in den »Streifenkompositionen« der zwanziger Jahre, wie z. B. im Aquarell *Monument an der Grenze des Fruchtlandes* in der abstrakten Feldereinteilung der Landschaft, ausgebildet ist,[109] entfaltete Marc – z. B. in den *Kämpfenden Formen* (Farbtafel 13) – einen in den Farben und Formen von metrischen Regulierungen weitgehend gelösten, gleichsam eruptiv freigesetzten visuellen Rhythmus.[110]

Die Ausgestaltung dieses, von keinem vorgegebenen starren Ordnungssytem regulierten, organischen Rhythmus bei Marc läßt sich wiederum an seiner *Sonatine für Geige und Klavier* (Farbtafel 18) exemplarisch studieren. Diese zeigt, wie sehr die autonome Rhythmik gerade in ihrer Abstraktheit Qualitäten einer musikanalogen Komposition aufweist, und Marc war sich bewußt, daß die Musik gerade hierin als Vorbild einer »absoluten Formenwelt« aufgefaßt werden konnte:[111] Die rhythmische Gliederung der aufgipfelnden dreieckigen Formen, in deren Kontrapunkt kreis- und sichelförmige Elemente eingearbeitet sind, bricht nach rechts hin in ein frei rhythmisch berstendes Gefüge aus steil aufragenden Dreiecksspitzen und geschichteten Schrägen, das weit mehr als nur Gegenständliches bezeichnet. Marc hat seiner Landschaftsdarstellung im abstrakten Gerüst der For-

men und Linien einen eigenen Rhythmus eingeschrieben: Auf der musikanalog abstrakten Ebene seiner rhythmischen Bildkomposition analysiert Marc die rhythmische Substruktur des Sichtbaren, als ›Herzschlag des Lebendigen‹, und entfaltet daraus eine thematische Deutung innerhalb seiner bildlichen Abstraktion.

Es sei hier nur angemerkt, daß sich auch an diesem Punkt Marcs Bildsprache prinzipiell von derjenigen von Kandinsky unterscheidet, der im weiteren Verlauf seiner künstlerischen Abstraktion den Weg einer ebenfalls am Vorbild der Musik entwickelten Kategorial- und Elementaranalyse seiner bildnerischen Mittel einschlug. Während bei Marc alle Teile des Bild- und Landschaftsgefüges in einen übergeordneten rhythmischen Gesamtzusammenhang gebunden bleiben, ja aus diesem hervorgehen, erscheint Kandinskys Bildsprache – z. B. in seiner *Komposition IV*[112] (Abb. 5) – wie aus einem Repertoire autonomisierter rhythmischer Einzelformen – Winkeln, Geraden usf. – aufgebaut. Dieser Prozeß der Autonomisierung von in der Elementaranalyse gefundenen bildlichen Einzelformen verstärkt sich in Kandinskys weiterem Schaffen,[113] wohingegen Marc auch bei fortschreitender Abstraktion an dem Phänomen einer übergreifenden rhythmischen Gesamtstruktur festhält:

In den weitgehend abstrakten Werken aus den letzten beiden Jahren, wie z. B. der kleinen *Komposition IV*[114] von 1914 (Abb. 6), vollzieht Marc denn auch keineswegs bloß eine Abkehr vom Dinglichen, vielmehr hebt er dessen abstrakte rhythmische Substruktur an die Oberfläche, in der zugleich immer auch ein thematischer Zusammenhang enthalten ist. Es fällt z. B. nicht schwer, die in der *Komposition IV* um eine dunkelgrüne Dreiecksform kreisenden leuchtenden Farbbahnen mit ihren hügelähnlichen grünen Kurvaturen links und den strahlenförmig aufgipfelnden Schrägen als ein – in manchem der Rhythmik der *Sonatine für Geige und Klavier* (Farbtafel 18) verwandtes –

6 Franz Marc, Komposition IV, 1914, Leinwand, 39 × 49 cm. Kochel a. See, Franz Marc-Museum

7 Franz Marc, Zwei Katzen, 1912, Öl auf Leinwand, 74 × 98 cm. Basel, Oeffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum (Inv. Nr. 1746)

abstraktes Erinnerungsbild einer von einem Regenbogen überglänzten Landschaft zu verstehen, deren rhythmische Struktur sich nun frei entfaltet. Als zwischen diesen beiden Arbeiten vermittelnde Zwischenstufe der Abstraktion kann z. B. Marcs 1913 entstandenes *Blaues Pferd mit Regenbogen*[115] herangezogen werden. Wieder arbeitet Marc in der *Komposition IV* mit den in zahlreichen Übermalungen variierten Konsonanzen und Dissonanzen einer vom gleichen prismatischen Farbkanon wie in der Postkarte abgeleiteten Farbigkeit, die sich nun aber nicht wie in der *Sonatine* von links nach rechts in rhythmischer Sukzession, sondern zentrifugal zu den Rändern hin ausbreitet. Es ist wichtig für ein angemessenes Verständnis der Abstraktion in Marcs Spätwerk, zu erkennen, daß auch dort die rhythmischen Konfigurationen nicht ohne Bezug zur Region des Dinglichen entworfen sind: »Ebensowenig [wie in der Musik] gibt es abstrakte Bilder ohne Gegenstand; der steckt immer drin, ganz klar und eindeutig, nur braucht er nicht *immer* äußerlich da und augenfällig zu sein.«[116]

Auch in seinen Tierdarstellungen erhob Marc die rhythmische Substruktur des Leiblichen zum jeweils spezifisch gedeuteten Thema seiner Abstraktion. Dies hat Marc selbst beschrieben, wenn er 1910 z. B. mit Blick auf eine seiner Plastiken feststellte, daß »das Kreisen des Blutes in den beiden Pferdekörpern [...] durch die mannigfachen Parallelismen und Schwingungen der Linien« ausgedrückt werde,[117] oder wenn er im Winter 1911/12 notierte: »Wer vermag das Sein des Hundes zu malen, wie Picasso das Sein einer kubistischen Form malt (im Themenstil der Musiker).«[118] Daß auf diesem Wege Leiblichkeit und rhythmische Abstraktion keineswegs in Konflikt geraten müssen, sondern sich auf neuer Ebene verbinden können, das hat auch Kandinsky an Marcs Arbeiten sofort bemerkt: »Das starke abstrakte Klingen der körperlichen Form verlangt nicht durchaus die Zerstörung des Gegenständlichen. Daß es

auch hier keine allgemeine Regel gibt, sehen wir im Bilde von Marc (*Der Stier* [vgl. Aufsatz P.-K. Schuster, Abb. 10]).[119] Es kann also der Gegenstand den inneren und den äußeren Klang vollkommen behalten, und dabei können seine einzelnen Teile zu selbständig klingenden abstrakten Formen sich verwandeln und also einen gesamten abstrakten Hauptklang verursachen.«[120] Tatsächlich gestaltete Marc hier durch den Rhythmus der mächtigen Kurvaturen an den Hinterläufen, der Körpermitte, dem Rücken und dem Kopf, der in den Landschaftsformen weiterklingt, das Bild eines mächtigen, in die Natur geborgenen Leibes. So unterscheidet Marc auch genau die etwas schwerfällige, von Kantigkeit nicht freie Rhythmik seiner springenden *Gelben Kuh*[121] von den geschmeidigen, rhythmisch zusammengreifenden Hals- und Gesäßkurvaturen in den *Kleinen gelben Pferden*,[122] die wie schwebend mit den Kurven der Wolken zusammenklingen. Der schnurrend in Kreisen sich kringelnden Beweglichkeit der *Zwei Katzen*[123] (Abb. 7) steht die kantig aggressive Gespanntheit des *Tigers* (Abb. 2) gegenüber. So wenig diese unterschiedlichen rhythmischen Strukturen ganz aus der Natur des Leiblichen abzuleiten sind, was ein naturalistisches Mißverständnis wäre, so wenig sind sie von dieser ganz abgetrennt: Vielmehr sublimiert Marc aus den im Leiblichen angelegten Spannungen charakteristische rhythmische Konfigurationen, die er den jeweils dargestellten Tieren auf der autonomen Ebene einer abstrakten Rhythmik einschreibt. Und gerade für diese künstlerische Entdeckung einer abstrakten rhythmischen Substruktur des Sichtbaren wurde Marc auf intuitivem Weg die Musik zum Leitbild einer ausdruckshaft geformten, abstrakten rhythmischen Kunst. Marc begrenzte dabei die unterschiedliche Rhythmik z. B. der spiraligen Kurvaturen in den *Zwei Katzen* (Abb. 7) und der prismatischen Kanten des *Tigers* nicht nur auf den einzelnen Tierleib, sondern dehnte diese auch auf den Hintergrund oder die Landschaft und damit auf das Bildganze aus. Die Lebenswelt der Tiere erscheint hierdurch jeweils unter den Vorzeichen ihrer eigenen rhythmisch-leiblichen Konstitution in die rhythmische Komposition aufgenommen. Und auf diesem Wege verwirklichte Marc – wie er selbst formulierte – die vom »organischen *Rhythmus* aller Dinge« ausgehende »Animalisierung der Kunst«,[124] sein utopisches Ziel, die Natur mit den Augen der Tiere selbst wiederzugeben.[125]

Anmerkungen

1 Eine erste Materialsammlung und kursorische Bemerkungen zum Verhältnis von Franz Marc zur Musik finden sich im Ausstellungskatalog »Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts«, Staatsgalerie Stuttgart. Hrsg. von Karin v. Maur, Stuttgart 1985, S. 72 und in dem darin abgedruckten Beitrag von Jelena Hahl-Koch: Kandinsky und der »Blaue Reiter«, ebd. S. 354–359, S. 359. Allgemeine Hinweise geben auch Hajo Düchting: Franz Marc. Köln 1991, S. 44 f. und John Gage: Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart. Ravensburg 1994, S. 236, 241. Die Monographie von Klaus Lankheit: Franz Marc. Sein Leben und seine Kunst. Köln 1976, enthält die umfangreichsten Vor-

überlegungen zum Thema. Die Werknummern werden im folgenden entsprechend dem Werkverzeichnis von Klaus Lankheit: Franz Marc. Katalog der Werke. Köln 1970, in der Kurzform »Lankheit Nr.« zitiert.

2 August Macke/Franz Marc. Briefwechsel. Köln 1964, S. 41 (14.11.1911).

3 August Macke/Franz Marc. Briefwechsel, op. cit., S. 41 (14.11.1911). Vgl. ebd., S. 50 (24.3.1911) und S. 67 (10.8.1911). Am 7.11.1912 vermerkt Maria Marc den Besuch einer Aufführung von Schönbergs »Pierrot Lunaire« (ebd., S. 139). Auf einer Postkarte vom 6.11.1911 schreibt Marc an Kandinsky: »Die Partitur von Schönberg haben wir hier.« (Wassily Kandinsky/Franz Marc. Briefwechsel. Hrsg. von Klaus Lankheit, München/Zürich 1983, S. 57; vgl. auch S. 201).

4 Der Blaue Reiter. Hrsg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc, Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München/Zürich 1984. Siehe darin z. B. die Beiträge von Arnold Schönberg: Das Verhältnis zum Text (S. 60–75), von Theodor von Hartmann: Über die Anarchie in der Musik (S. 88–94), von Leonid Sabanejew: Prometheus von Skrjabin (S. 107–124) oder von Nikolai Kulbin: Die freie Musik (S. 125–131). Darüber hinaus enthält der »Almanach« Notenbeispiele und kleinere Kompositionen u. a. von Arnold Schönberg (ebd. S. 230–237), Alban Berg (S. 238 f.) und Anton von Webern (S. 240 f.).

5 Der Blaue Reiter, op. cit., S. 318.

6 Franz Marc: Briefe, Schriften und Aufzeichnungen. Hrsg. von G. Meißner, Leipzig/Weimar 1989, S. 38 (1.1.1911).

7 Ebd. S. 39 (Brief vom 4.1.1911 an Maria Franck).

8 Franz Marc im Urteil seiner Zeit. Einführung und erläuternde Texte von Klaus Lankheit, Köln 1960, S. 34–40, S. 40.

9 So der seit Oskar Walzels gleichnamiger Publikation (Wechselseitige Erhellung der Künste, Berlin 1917) eingeführte Topos zahlreicher interdisziplinärer Vergleiche zwischen den Künsten.

10 Carl Einstein: Die Kunst des 20. Jahrhunderts (1926), Berlin ²1928 (Propyläen-Kunstgeschichte 16), S. 141. In der jüngeren Forschung hat Karl Schawelka (Quasi una musica. Untersuchungen zum Ideal des »Musikalischen« in der Malerei ab 1800. München 1993) auf allgemeiner Ebene diese Sicht u. a. an der Malerei von Kandinsky exemplifiziert (S. 270 ff.). Dabei wird verkannt, daß nicht jede Musik sich in wirkungsästhetischen Kategorien definiert, worüber auch Marc nachgedacht hat: »Das ganze als Selbstgespräch wie jedes gute Bild, die Art Bach's, dessen Musik im Grunde den *Hörer* nicht braucht« (F. Marc: Briefe aus dem Feld, Stollhamm/Berlin 1948, S. 51).

11 So die These von Jelena Hahl-Koch (Kandinsky und der »Blaue Reiter«, op. cit., S. 359).

12 August Macke/Franz Marc. Briefwechsel, S. 26 f. (9.12.1910).

13 Ebd., S. 29 (12.12.1910).

14 Hierzu Christian Geelhaar: Paul Klee, in: Vom Klang der Bilder, op. cit., S. 422–429; ders.: Moderne Malerei und Musik der Klassik – Eine Parallele, in: »Paul Klee. Das Werk der Jahre 1919–1933. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik« Ausst.Kat. Kunsthalle Köln, Köln 1979, S. 31–44; Andrew Kagan: Paul Klee. Art and music. London 1983; »Paul Klee und die Musik« Ausst.Kat. Schirn-Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt a. M. 1986; Verf.: Klees »Reise ins Land der besseren Erkenntnis«. Die Ägyptenreise und die Arbeiten zur »Cardinal-Progression« im kulturhistorischen Kontext, in: Paul Klee. Reisen in den Süden. »Reisefieber praecisiert«. Hrsg. von U. Gerlach-Laxner und E. Schwinzer, Stuttgart 1997, S. 72–85.

15 Franz Marc: Briefe aus dem Feld, op. cit., S. 73 (16.5.1915). In diesem Zusammenhang ist auch Marcs Bemerkung zu verstehen: »Musikalische Schöpfungen will ich nicht hereinbeziehen; sie bleiben mir in ihren *reinen* Gebilden [...] ein Mysterium« (ebd., S. 56).

16 Jelena Hahl-Koch gibt dieses Zitat von Marc mißverständlich wieder (Kandinsky und der »Blaue Reiter«, op. cit., S. 359), ebenso H. Düchting: Franz Marc, op. cit., S. 44.

17 F. Marc: Briefe aus dem Feld, op. cit., S. 73.

18 Klaus Lankheit: Franz Marc. Schriften, Köln 1978, S. 117–120, S. 117. Aus dieser Perspektive erscheint Marc auch Karl »Wolfskehls Prämisse von der ›Augenkunst‹ [...] der Grundfehler seiner ganzen Logik [...] Ich empfinde die einseitige Bevorzugung des Auges beim Menschen eher als etwas Ungesundes und Bedenkliches« (Brief vom 21.1.1916, zitiert nach K. Lankheit: Franz Marc, op. cit, S. 143). Marc bezieht sich hierbei auf den Aufsatz von K. Wolfskehl: Über den Geist der Musik, in: Jahrbuch für die geistige Bewegung. Hrsg. von F. Gundolf und F. Wolters, Bd. 3 (1912), S. 20–32.

19 Wassily Kandinsky/Franz Marc. Briefwechsel, op. cit., S. 259 (9.4.1914).

20 »bedenke, daß ich nicht Schriftsteller oder Gelehrter, sondern Maler bin«, schreibt Marc am 20.2.1915 an seine Frau (F. Marc: Briefe aus dem Feld, op. cit., S. 48).

21 August Macke/Franz Marc. Briefwechsel, op. cit., S. 29 (12.12.1910).

22 Paul Klee: Briefe an die Familie 1893–1940, Bd. 2: 1907–1940. Hrsg. von Felix Klee, Köln 1979, S. 1122.

23 August Macke/Franz Marc. Briefwechsel, op. cit., S. 29. In einem seiner letzten Briefe aus dem Feld (op. cit., S. 135) merkt Marc beim Nachdenken über die vierte Dimension der Zeit an: »Leider habe ich zu diesen Dingen so wenig *praktisches* Talent wie zur Musik« (24.1.1916).

24 Vgl. z. B. Klee: Beiträge zur bildnerischen Formlehre. Hrsg. von Jürgen Glaesemer, Basel/Stuttgart 1979, bes. S. 42–59, passim.

25 F. Marc: Briefe, Schriften und Aufzeichnungen, op. cit., S. 47. Vgl. Wassily Kandinsky/Franz Marc. Briefwechsel, op. cit., S. 269.

26 Paul Klee. Tagebücher 1898–1918. Textkritische Neuedition. Hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung Bern, Stuttgart 1988, S. 215, Nr. 640 (1905).

27 Siehe die Literaturangaben in Anm. 14.

28 August Macke/Franz Marc. Briefwechsel, op. cit., S. 41 (14.1.1911).

29 Franz Marc im Urteil seiner Zeit, op. cit., S. 40.

30 So Schönbergs Urteil, zitiert nach K. Lankheit, Franz Marc, op. cit., S. 210, Anm. 32.

31 Öl auf Leinwand, 74,5 × 134,3 cm, München, Städtische Galerie im Lenbachhaus (Lankheit Nr. 884). Lankheit merkt zu diesem Werk an, daß es »wahrscheinlich von Annette von Eckardt oder Friedrich Michael Pfeiffer nach verlorener Vorlage von Franz Marc gemalt« wurde (K. Lankheit: Franz Marc. Katalog der Werke, op. cit., S. 287).

32 Siehe hierzu z. B. Marcs künstlerisches Bekenntnis von 1910 gegenüber Reinhard Piper (F. Marc: Briefe, Schriften und Aufzeichnungen, op. cit., S. 30 f.).

33 Siehe z. B. das Bild *Traum* (1913, Malpappe, 76,5 × 102 cm, Bern, Kunstmuseum, Lankheit Nr. 195) oder *Der Traum* (1912, Öl auf Leinwand, 101 × 136 cm, Lugano, Sammlung Thyssen-Bornemisza, Lankheit Nr. 172).

34 Siehe z. B. *Der Hirte* bzw. *Knabe mit Lamm*, 1911, Öl auf Leinwand, 82 × 88 cm, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum (Lankheit Nr. 141), *Die Hirten*, 1912, Öl auf Leinwand, 100 × 135 cm, Krefeld, Privatbesitz (Lankheit Nr. 173) oder *Hirtin mit Schafen*, 1908/09, Aquarell, 21,7 × 30 cm, Hamburg, Kunsthalle (Lankheit Nr. 372).

35 Siehe z. B. *Mädchen mit Katze II*, Öl auf Leinwand, 71,5 × 66,5 cm, München, Nachlaß (Lankheit Nr. 119, vgl. Lankheit Nr. 118).

36 Brief vom 17.6.1906 an Maria Schnür (F. Marc: Briefe, Schriften und Aufzeichnungen, op. cit., S. 23).

37 Zitiert nach K. Lankheit: Franz Marc, op. cit., S. 30. Es ist nicht klar, auf welche

Kompositionen sich Marc in diesem Brief bezieht.

38 Paul Klee: Tagebücher, op. cit., S. 374, Nr. 964 (November 1915).

39 Ebd.

40 Marc an Maria Franck am 21.1.1911: »Daß ich so energisch die gesetzmäßigen Farben suche, geschieht ja nur, um von meiner verdammten Beliebigkeit darin endgültig loszukommen« (in: F. Marc: Briefe, Schriften und Aufzeichnungen, op. cit., S. 45).

41 August Macke/Franz Marc. Briefwechsel, op. cit., S. 28 (12.12.1910).

42 Ebd., S. 34 (6.12.1910).

43 Ebd., S. 39, 49 f. Es handelt sich um folgende Publikationen: Ernst Brücke: Physiologie der Farben. Leipzig 1887; Wauwermanns: Farbenlehre, Leipzig 1891; Wilhelm von Bezold: Die Farbenlehre in Hinblick auf Kunst und Kunstgewerbe. Braunschweig 1874; Michel Eugène Chevreul: De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objects colorés. Paris 1839.

44 August Macke/Franz Marc. Briefwechsel, op. cit., S. 50.

45 Ebd., S. 27 f. (12.12.1910).

46 Ebd., S. 26.

47 Vgl. Marcs Brief vom 12.12.1910 an Macke, ebd., S. 29; am 14.1.1911 fügt Marc hinzu: »Ich hab mit Maria viel über die musikalischen Dinge beraten, zeigte ihr auch Deinen Brief; sie kann sich unter Deinen Analogien von Farben und Tönen nichts denken.« (ebd., S. 41).

48 Ebd., S. 40 (14.1.1911). Vgl. den Brief von Maria Franck an Lisbeth Macke vom 24.3.1911 (ebd., S. 50).

49 Brief an Maria Franck vom 5.2.1911, in: F. Marc: Briefe, Schriften und Aufzeichnungen, op. cit., S. 46 f.

50 August Macke/Franz Marc. Briefwechsel, op. cit., S. 40 f.

51 Interessanterweise hat Marcs Frau Maria aus Schönbergs Musik zunächst ganz andere – den Ideen von Kandinsky offenbar verwandte – synästhetische Vorstellungen abgeleitet, indem sie mit dieser nicht eine reine Spektralfarbigkeit, sondern gebrochene Mischklänge assoziierte. Marc berichtet hierüber: »Mit Kandinsky unterhielt ich mich letzthin lang über Schönberg und unterbreitete ihm die mir etwas überraschende Konsequenz, die Maria aus dieser Musik gezogen, (sie behauptet, dass er mit völlig unauflösbaren Mischklängen arbeitet, ohne jeden Farbklang, *nur Ausdruck*, Geste). Kandinsky war darüber ganz begeistert: das ist sein Ziel; seine ›Schönfarbigkeit‹, die Auflösung seiner Farben in einer grossen Harmonie ein faute de mieux in seinem Schaffen, über das er noch hinwegkommen müsse« (Ebd., S. 46, 14.2.1911).

52 Sir Isaac Newton's Optik oder Abhandlung über Spiegelungen, Brechungen, Beugungen und Farben des Lichts (1704). Übers. und hrsg. von William Abendroth, Leipzig 1898 (Ostwald's Klassiker der exakten Wissenschaft 96), S. 100: »Nun stelle man sich vor, [...] der [Ton-]Umfang D E F G A B C D stelle die ganze Farbenfolge von einem Ende des Sonnenspectrums bis zum anderen dar«.

53 Ebd., S. 96.

54 Zwar räumt Newton ein, daß »wir nicht erwarten [dürften], durch Mischung solcher Pulver ein kräftiges, reines Weiss zu erhalten, so wie das des Papiers«, aber – so behauptet er – ein »dunkles Weiss habe ich durch Mischung von Farbenpulvern oft hervorgebracht.« (ebd., S. 97).

55 August Macke/Franz Marc. Briefwechsel, op. cit., S. 45 f.

56 Ebd., S. 40.

57 Johann Wolfgang von Goethe: Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil, in: Ders., Werke. Hamburger Ausgabe, Bd. 13, München 1981, S. 314–536, S. 502, §§ 809ff. Macke hatte Marc einige Aspekte dieser Sachverhalte kurz zuvor brieflich skizziert (August Macke/Franz Marc. Briefwechsel, op. cit., S. 25 ff., 9.12.1910). K. Schawelka (Quasi una musica, op. cit., S. 279) glaubt demgegenüber, daß Marc und Kandinsky »dem Modell Schönberg hauptsächlich die Freiheit ent-

nommen [...] haben, dissonante Farbzusammenstellungen zu wagen.«

58 Goethe: Farbenlehre, op. cit., S. 503, § 814.

59 Aquarell auf Postkarte, 10×15 cm, Privatbesitz, Schweiz. Der Poststempel ist nur partiell lesbar (»Sindelsdorf... 1913«). Auch Klees spärliche Tagebuchaufzeichnungen und Briefe aus diesem Jahr geben keinen weiteren Aufschluß. Klaus Lankheit hat vermutet, daß die Karte in der »2. Hälfte Mai« entstanden ist (K. Lankheit: Franz Marc. Werkverzeichnis, op. cit., Nr. 776, S. 249). Den Plan, bei Lily Klee Klavierstunden zu nehmen, erwähnt Maria Marc am 21.1.1913 (August Macke/Franz Marc. Briefwechsel, op. cit., S. 149; vgl. auch ihren Brief vom 12.5.1913, ebd., S. 159).

60 Andere Arbeiten, die auf unterschiedliche Weise Musikalisches thematisieren, sind *Geigender Tod*, um 1906, Feder, 9,8×6,6 cm, München, Nachlaß (Lankheit Nr. 522), *Ägyptisches Lied*, Tempera und Deckweiß über Tuschpinselzeichnung, 17,8×15,4 cm (Lankheit Nr. 331), *Trübes Lied*, Kohle und Tempera auf Bleistiftzeichnung, 26,4×28,6 cm (Lankheit Nr. 323), *Beduinenlied*, Kohle, Aquarell und Deckweiß, Durchmesser 26 cm, (Lankheit Nr. 324), *Indische Flöte*, 1908, Feder und Deckweiß, 33,8×44 cm, München, Nachlaß (Lankheit Nr. 315).

61 »Klee's sind unermüdlich, wenn sie spielen. Du solltest sie mal hören – es ist wirklich wunderschön«, schreibt Maria Marc am 19.6.1914 an Lisbeth Macke (August Macke/Franz Marc. Briefwechsel, op. cit., S. 185). Vgl. den Brief vom 1.12.1912, ebd. S. 143.

62 Zitiert nach Franz Marc 1880–1916, Ausst.Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1980, S. 264. Voraus geht die Zeile: »Liebe Frau Klee, herzlichen Gruss Ihnen und Ihrem Mann von uns beiden Ihr erg. F. Marc.«

63 *Abstrakte Komposition*, 1913 (Poststempel vom 7.12.1913), Aquarell, 14×9,2 cm, Privatbesitz Schweiz (Lankheit Nr. 788). Siehe hierzu K. Lankheit: Franz Marc, op. cit., S. 130, weiterführend zu Marcs aquarellierten Postkarten: Franz Marc. Else Lasker-Schüler: »Der Blaue Reiter präsentiert Eurer Hoheit sein Blaues Pferd«. Karten und Briefe, hrsg. von Peter-Klaus Schuster, München 1987.

64 Wassily Kandinsky/Franz Marc. Briefwechsel, op. cit., S. 165.

65 W. Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst. Bern 1952, S. 63.

66 W. Kandinsky: Konkrete Kunst (1938), in: Ders.: Essays über Kunst und Künstler. Hrsg. von Max Bill, Bern 1973, S. 217–221, S. 218 f.

67 *Pferd in Landschaft*, 1910, Öl auf Leinwand, 85×112 cm, Museum Folkwang Essen (Lankheit Nr. 130); *Die gelbe Kuh*, 1911, 140×190 cm, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum (Lankheit Nr. 152); *Blaues Pferd I*, 1911, Öl auf Leinwand, 112,5×84,5 cm, München, Städtische Galerie im Lenbachhaus (Lankheit Nr. 136); *Blaues Pferdchen, Kinderbild*, 1912, Öl auf Leinwand, 58×73 cm, Saarbrücken, Saarland-Museum (Lankheit Nr. 166).

68 *Der Tiger*, 1912, Öl auf Leinwand, 110×101,5 cm, München, Städtische Galerie im Lenbachhaus (Lankheit Nr. 164); *Springendes Pferd (Bild mit Pferd)*, 1912, Öl auf Leinwand, 87,5×112 cm, Kochel a. See, Franz Marc-Museum (Lankheit Nr. 165)

69 *Der Mandrill*, 1913, Öl auf Leinwand, 91×131 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Lankheit Nr. 218); *Stallungen*, 1913, 73,5×157,5 cm, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum (Lankheit Nr. 221); *Füchse*, 1913, 87×65 cm, Düsseldorf, Kunstmuseum (Lankheit Nr. 204); *Tierschicksale (Die Bäume zeigten ihre Ringe, die Tiere ihre Adern)*, Öl auf Leinwand, 196×266 cm, Basel Kunstmuseum (Lankheit Nr. 209); *Rinder (Bild mit Rindern I)*, 1913, Öl auf Leinwand, 92×130,8 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Lankheit Nr. 222).

70 *Kämpfende Formen (Abstrakte Formen I)*, 1914, 91×131,5 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Lankheit Nr. 235); *Zerbrochene Formen*, 1914, Öl auf Leinwand, 112×84,5 cm, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum (Lankheit Nr. 236).

71 *Rehe im Walde II*, 1914, 110,5×100,5 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle (Lankheit Nr. 240); *Vögel*, 1914, Öl auf Leinwand, 109,5×99,5 cm, Schweden Privatbesitz (Lankheit Nr. 226).

72 Es sei nur verwiesen auf H. Düchting: Franz Marc, op. cit., S. 43.

73 August Macke/Franz Marc. Briefwechsel, op. cit., S. 28 (12.12.1910). Lorenz Dittmann, der die farbsymbolischen Aspekte bei Marc genau beschreibt, weist zutreffend darauf hin, daß »sich Marc glücklicherweise selbst nicht streng« an seine »*symbolisch* definierende, keinen Spielraum belassende Auffassung der Farben« gehalten hat (Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung. Darmstadt 1987, S. 385–388, 386).

74 Siehe z. B. das *Bildnis der Mutter*, 1902, Öl auf Leinwand, 98,5×70 cm, München, Städtische Galerie im Lenbachhaus (Lankheit Nr. 2) und das *Bildnis des Vaters*, 1902, Malpappe, 73×50,8 cm, München, Städtische Galerie im Lenbachhaus (Lankheit Nr. 1).

75 Siehe z. B. das *Selbstbildnis in bretonischer Tracht*, 1904–1906, Öl auf Leinwand, 99×60,5 cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum (Lankheit Nr. 21).

76 Siehe z. B. *Schilfhocken*, 1909, Öl auf Leinwand, 65,5×89 cm, Münster, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte (Lankheit Nr. 88).

77 1910, Öl auf Leinwand, 86,5×80 cm, München, Städtische Galerie im Lenbachhaus (Lankheit Nr. 107).

78 Brief an Maria Franck vom 31.1.1911, zitiert nach K. Lankheit: Franz Marc, op. cit., S. 59.

79 August Macke/Franz Marc. Briefwechsel, op. cit., S. 45 (14.2.1911). Verhaltene Reserve gegenüber einer zu strengen Beachtung des Prismatischen klingt auch in einzelnen anderen Briefen an, z. B. an Maria Franck (F. Marc: Briefe, Schriften und Aufzeichnungen, op. cit., S. 47, 5.2. 1911) an Macke (ebd., S. 28, 12.12. 1910) oder an Kandinsky (Wassily Kandinsky/Franz Marc. Briefwechsel, op. cit., S. 193, 5.10.1912).

80 K. Lankheit: Franz Marc, op. cit., S. 72, vgl. S. 60, 71, 84.

81 Ebd., S. 60 ff., 73, 84.

82 Der Blaue Reiter, op. cit., S. 30 f.

83 Ebd., S. 77 ff.; Hajo Düchting: Franz Marc, op. cit., S. 103–129.

84 So die jüngst wieder von H. Düchting vorgetragene These (ebd., S. 118).

85 So die These von K. Lankheit: Franz Marc, op. cit., S. 84.

86 1914, Aquarell, 11,5×17,7 cm, Berlin, Nationalgalerie (Lankheit Nr. 794).

87 August Macke/Franz Marc. Briefwechsel, op. cit., S. 73 (8.11.1911), vgl. S. 71 (1.9.1911).

88 Wilhelm Niemeyer: Malerische Impression und koloristischer Rhythmus. Beobachtungen über Malerei der Gegenwart. Denkschrift des Sonderbundes auf die Ausstellung 1910, Düsseldorf 1911, S. 56–67, S. 56.

89 Ebd., S. 64–67, S. 65.

90 Ebd., S. 66.

91 Wassily Kandinsky/Franz Marc. Briefwechsel, op. cit., S. 54.

92 Der Blaue Reiter, op. cit., S. 318.

93 Macke schrieb an Marc: »Siehst Du, im Sonderbundbuch stehst Du am Schluss neben Schmidt-Rottluff und Heckel als Deutscher Zukunftsmaler.« (August Macke / Franz Marc. Briefwechsel, op. cit., S. 70.).

94 Ebd., S. 71 (8.9.1911).

95 Wassily Kandinsky/Franz Marc. Briefwechsel, op. cit., S. 56 f. (6.11.1911): »haben Sie in Ihrer langen Praxis schon einen vollkommeneren Blödsinn gelesen als die Denkschrift des lieben Sonderbundes; das ist ja hanebüchen!«

96 August Macke/Franz Marc. Briefwechsel, op. cit., S. 73 (8.11.1911).

97 Wie polemisch aufgeheizt die Stimmung im übrigen zu dieser Zeit unter kunstverbandspolitischen Aspekten gegen Niemeyer gewesen sein muß, zeigt ein Brief von Marc vom 31.7.1912 an Kandinsky: »Ich lege Ihnen 2 Briefe von dem geistesgewaltigen Niemeyer bei, die weniger dumm als falsch und heuchlerisch sind. Ich schrieb Ihnen ja schon einmal, daß ich die Wahl in die Kunstkommission unter den ausdrücklichen Vorbehalt mündlicher Besprechungen mit den Sonderbündlern angenommen habe.« (Wassily Kandinsky/Franz Marc. Briefwechsel, op. cit., S. 187).

98 August Macke/Franz Marc. Briefwechsel, op. cit., S. 72.

99 F. Marc: Briefe, Schriften und Aufzeichnungen, op. cit., S. 30.

100 Schon früh wurde Marc mit dieser künstlerischen Positionsbestimmung identifiziert: So charakterisiert Johannes Itten 1917 Franz Marc in einem öffentlichen Vortrag als Maler, »der mit Form- und Farbrhythmen Tierschicksale gestaltet« (in: Ders.: Tagebücher. Stuttgart 1913–1916. Wien 1916–1919, hrsg. von Eva Badura-Triska, Wien 1990, Bd. 1, S. 238 f.), und v. a. Klaus Lankheit hat Marcs Kunst unter diesem Gesichtspunkt ausführlich analysiert (K. Lankheit: Franz Marc, op. cit., S. 44 f., 52, 69, 78 f., passim).

101 W. Niemeyer: Malerische Impression und koloristischer Rhythmus, op. cit., S. 94 f. Vgl. auch entsprechende Äußerungen zu einem leibbezogenen Rhythmus von Karl Wolfskehl (Über den Geist der Musik, op. cit., S. 20).

102 A. Corbineau-Hoffmann: Rhythmus, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. von J. Ritter und K. Gründer, Bd. 8. Darmstadt 1992, Sp. 1026–1033, bes. Sp. 1030f. Hierzu weiterführend auch Wilhelm Seidel: Rhythmus. Eine Begriffsbestimmung. Darmstadt 1976 (Erträge der Forschung 46), S. 85–103, bes. S. 95 f f. Einen umfangreichen Forschungsüberblick zum Phänomen des Rhythmus in den bildenden Künsten gibt Lorenz Dittmann: Probleme der Bildrhythmik. Mit einer Besprechung des Buches von Rudolf Kuhn, Komposition und Rhythmus. Beiträge zur Neubegründung einer historischen Kompositionslehre, Berlin-New York 1980 (Beiträge zur Kunstgeschichte 15), in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 29/2 (1984), S. 192–213.

103 Moritz Hauptmann: Die Natur der Harmonik und der Metrik. Zur Theorie der Musik (1853) ²1873, S. 209–316.

104 Hugo Riemann: Musikalische Dynamik und Agogik. Lehrbuch der musikalischen Phrasierung auf Grund einer Revision der Lehre von der musikalischen Metrik und Rhythmik. Leipzig 1884.

105 Theodor W. Adorno: Philosophie der neuen Musik. Frankfurt a.M. 1958, S. 74 f.

106 K. Lankheit: Franz Marc. Schriften, op. cit., S. 126.

107 K. Lankheit: Franz Marc, op. cit., S. 57. Lankheit hat auch die lange, bis in die Frühromantik zurückreichende Tradition dieser Vorstellung herausgearbeitet (ebd., S. 211, Anm. 54; vgl. ders.: Die Frühromantik und die Grundlagen der ›gegenstandslosen‹ Malerei, in: Heidelberger Jahrbücher (1951), S. 55–90).

108 Paul Klee: Briefe an die Familie, Bd. 2, op. cit., S. 1110 (9.4.1930): »ich gab meine Meinung über die Parallele heutige Malerei – klassische Musik preis.«

109 1929.40, 45,8 × 30,7 cm, Bern, Kunstmuseum. Zu dieser Frage weiterführend Verf.: Klees »Reise ins Land der besseren Erkenntnis«, op. cit., S. 72 ff. (Abb. S. 180).

110 In dieser Auffassung des Rhythmischen als einer organisch freien Prozessualität steht Kandinsky Marc näher, als der metrischen Bestimmung des Rhythmus bei Klee, wie z. B. der Vergleich von Kandinskys *Fuge (Fuge, Beherrschte Improvisation*, 1914, Öl auf Leinwand, 129,5 × 129,5 cm, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, Abb. in: Vom Klang der Bilder, op. cit., S. 31) mit Klees *Fuge in Rot* zeigt (1921.69, Aquarell 24,5 × 37 cm,

Bern, Sammlung Felix Klee, Abb. ebd., S. 35).

111 »Aber daß künstlerische Werke Farben- und Raumgefühle wecken, daß die Musik die rhythmische Zeitenfolge des Geschehens zeigt, ist wiederum nur unsre Aperzeption, die sterblich ist, kunstfremd, Verfälschung des Immanenten der Kunst.« (Zur Kritik der Vergangenheit, in: K. Lankheit: Franz Marc. Schriften, op. cit., S. 118). In seinen »100 Aphorismen. Das zweite Gesicht« von 1915 ergänzt Marc: »Das Ohr des Europäers hat in kühner Frühreife und Vorahnung die abstrakten Formen der deutschen Musik geschaffen.« (ebd., S. 200) Und: »Die Musik blieb unsre platonische Liebe zur Wahrheit, zum Absoluten. [...] Sie ging wie sie gekommen war, ein deutscher Traum der absoluten Formen, der einer europäischen Wirklichkeit um zwei Jahrhunderte voraus erschienen ist. [...] Dieses grünschimmernden glücklichen Traumes einer absoluten Formenwelt werden noch späte Jahrhunderte mit Rührung gedenken.« (ebd., S. 186).

112 1911, Öl auf Leinwand, 159,5 × 250,5 cm, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.

113 Vgl. z. B. Kandinskys *Komposition VIII*, 1923, Öl auf Leinwand, 140 × 201 cm, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum.

114 Leinwand, 39 × 49 cm, Kochel a. See, Franz Marc-Museum (Lankheit Nr. 230).

115 *Blaues Pferd in Landschaft*, 1913, Mischtechnik, 16 × 25,7 cm, New York, Museum of Modern Art (Lankheit Nr. 486).

116 F. Marc: Briefe aus dem Feld, op. cit., S. 73 f. (16.5.1915). Demgegenüber glaubt Magdalena M. Moeller, daß Marcs Farbflächen vorrangig nach einem »dekorativen Rhythmus« geordnet sind: »Die Figuren sind lediglich ein Vorwand für ein Spiel mit abstrakten Formen.« (M. M. Moeller: Franz Marc. Zeichnungen und Aquarelle, Stuttgart 1989, S. 28, 43).

117 F. Marc: Briefe, Schriften und Aufzeichnungen, op. cit., S. 30 f.

118 K. Lankheit: Franz Marc. Schriften, op. cit., S. 100 (Aufzeichnungen auf Blättern in Quart).

119 1911, Öl auf Leinwand, 101 × 135 cm, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum (Lankheit Nr. 150).

120 W. Kandinsky: Über die Formfrage, in: Der Blaue Reiter, op. cit., S. 132–182, S. 180.

121 *Die gelbe Kuh*, 1911, Öl auf Leinwand, 140 × 190 cm, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum (Lankheit Nr. 152).

122 1912, Öl auf Leinwand, 66 × 104,5 cm, Stuttgart, Staatsgalerie (Lankheit Nr. 156).

123 1912, Öl auf Leinwand, 74 × 98 cm, Basel, Oeffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum (Inv. Nr. 1746).

124 F. Marc: Briefe, Schriften und Aufzeichnungen, op. cit., S. 30.

125 K. Lankheit: Franz Marc. Schriften, op. cit., S. 99 (Aufzeichnungen auf Blättern in Quart, Winter 1911/12): »Können wir uns ein Bild machen, wie wohl Tiere uns und die Natur sehen?« Vgl. ebd., S. 112, 209.

Abbildungsnachweis

Oeffentliche Kunstsammlung Basel, Martin Bühler: 7

Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Walter Klein, © VG-Bild-Kunst, Bonn 1998: 5

Kochel a. See, Franz Marc-Museum, Foto Müller, Schlehdorf: 3, 6

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen: 6, 13

München, Städtische Galerie im Lenbachhaus: 1, 2, 4