

Ludwig Grote hat mit der denkwürdigen Münchner Ausstellung im Herbst 1949 den Grund zur Erforschung jener künstlerischen Bewegung gelegt, die durch den Namen DER BLAUE REITER bezeichnet wird; alle weitere Bemühung um das Thema muß auf diesem Fundament aufbauen. Daß die Festschrift zu seinen Ehren gerade im Jahre 1963 erscheint, soll der Anlaß sein, eines Vorhabens aus jenem Kreise zu gedenken, dem nicht nur kunsthistorische, sondern auch geistesgeschichtliche Bedeutung zukommt. Denn vor genau fünfzig Jahren, 1913, hatte Franz Marc — vermutlich im Verein mit Kandinsky — seinen Gefährten den Vorschlag zu einem gemeinschaftlichen Werk unterbreitet. Der Weltkrieg hat die Verwirklichung verhindert. Den erhaltenen Fragmenten aber gebührt ein eigenes Kapitel in der noch ungeschriebenen Geschichte des Blauen Reiters<sup>1</sup>.

## I

Alfred Kubin erwähnt rückblickend den Plan in seiner Selbstbiographie: „Franz Marc . . . machte den einladenden Vorschlag zu einer modern repräsentativen Bibelausgabe. Jeder konnte sich sein Kapitel aussuchen. Ich tat sogleich mit und übernahm den Propheten Daniel.“<sup>2</sup> Anschaulicher spiegelt sich das Schicksal des groß gedachten und nicht minder groß begonnenen Unternehmens in den nachgelassenen Briefen der Gefährten wider. Am 9. März 1913 fordert Marc seinen Freund Kubin zur Mitarbeit auf und umreißt die Idee: „. . . Heute komme ich mit einem großen, gewichtigen Plane: Haben Sie Lust, irgend etwas aus der — Bibel zu illustrieren? Großformat, sehr reich; Mitarbeiter: Kandinsky, Klee, Heckel, Kokoschka und ich. Jeder ganz nach seiner Wahl; Erscheinen in Einzelausgaben. Kandinsky nimmt die Apokalypse, ich das I. Buch Moses. An Verleger soll erst gegangen werden, wenn der ganze Plan der Mitarbeiterschaft (eventuell schon einige fertige Blätter) fertig ist. Wir bekommen schon einen. Wird als Blaue-Reiter-Ausgabe gehen. Ist die Idee nicht schön? (Wenn wir z. B. finanziell keine Basis finden, schlage ich vor, eine gut vorbereitete Versteigerung von Werken der Mitarbeiter zu veranstalten. Wege der Herausgabe finden wir schon!). Wie denken Sie darüber? Ich zittere vor Freude, wenn die Idee wirklich Gestalt gewönne!“<sup>3</sup>

Bald kann Marc an Kandinsky berichten: „Kubin wählt das Buch Daniel für die Bibel“; und am 2. April heißt es weiter an Kandinsky: „Ich traf Kubin in München, sagte ihm vom Herbstsalon; natürlich begeistert, aber noch mehr von unserer Bibelidee.“ Oskar Kokoschka schreibt — ohne Datum, doch wohl um dieselbe Zeit — aus Wien: „. . . daß es mich sehr freuen würde, wenn aus Ihrem Vorschlag etwas würde. Ich wähle mir das Buch *Hiob* — und bitte um nähere Angaben, Format etc. betreffend. Ich würde vorschlagen, das Ganze polychrom zu machen.“ Auch ihm muß Franz Marc mitgeteilt haben, unter welcher Flagge die Ausgabe herausgehen sollte, denn Kokoschka richtet seinen Brief ausdrücklich an die „Redaktion — Der blaue Reiter — c/o Herrn Maler Marc“. Offenbar auf die Mitteilung Erich Heckels, er könne den Zeitpunkt der Beendigung seiner Blätter noch nicht absehen, antwortet Marc diesem: „Lieber Heckel, schade, daß Sie bis jetzt noch nichts Bindendes sagen können; mit Piper bin ich noch nicht zum Schluß gekommen. Er wird wohl die ganze Sache übernehmen; erst sind Einzelausgaben geplant, die später als ganze Bibel zusammengefaßt werden können. Honorar soll jeder das gleiche erhalten. Den Ausgleich zwischen den Herstellungskosten der einzelnen Bücher soll der Verlag selber tragen. Was er bei *einem* Buche zusetzt, muß er am anderen gewinnen.“

Ein Jahr lang hört man nichts von den Arbeiten der beteiligten Künstler. Herwarth Walden, der Gründer des STURM, scheint sich für den Plan interessiert zu haben, denn Marc meldet ihm am 21. April 1914: „Wo die Bibelausgabe kommen soll und wann, ist noch

sehr unbestimmt. Es wäre ja schön, wenn die sechs Mitarbeiter (Kandinsky, Kokoschka, Klee, Heckel, Kubin, Marc) jeder sein Buch zu *gleicher* Zeit herausbringen könnten, daß sie als gemeinsame Ausgabe wirkt und nicht eine Ausgabe der anderen den Atem nimmt. Zugesagt haben ja alle, aber es liegt, glaub ich, noch nicht viel Material vor . . .“ Aber im Juli 1914 hält Marc doch den ersten vollendeten Beitrag in Händen. Begeistert kann er Paul Klee berichten: „Kubin sandte mir gestern seinen Daniel, *wundervolle* Blätter. Ich begreife schon seine Ungeduld, daß das herauskommt.“ Und an den Piper-Verlag schreibt er gleichzeitig: „Kubin hat mir seinen Daniel zugesandt, 13 große Blätter, die mir in der Mehrzahl als das *Beste* erscheinen, was ich von ihm kenne. Die Blätter stehen Ihnen jederzeit zur Ansicht zur Verfügung . . . ich behalte sie jetzt noch gern bei mir, um sie nächstens Kandinsky zu zeigen. Klee ist bestimmt mit seinen Psalmen im *Herbst* fertig, ich ebenso. Heckel möchte noch den Winter für seine Arbeit haben; von Kandinsky höre ich nächstens bestimmtes.“ Dann aber bricht der Krieg aus, und am 7. August 1914 stellt Marc resignierend Reinhard Piper gegenüber fest: „ . . . nachdem ich auch eingerückt bin, muß wohl die ganze Bibelarbeit ruhen, — wer weiß, wie lange die ‚Pause in der Kunst‘ dauern wird!“

## II

Das Gemeinschaftswerk sollte nach Marcs Worten als Blaue-Reiter-Ausgabe erscheinen. Diese Nachricht lehrt, daß die Aktivität des Freundespaares nach der Herausgabe des Almanachs und nach der Durchführung der beiden epochemachenden Ausstellungen sich keineswegs erschöpft, sondern zu weit umfassenderer Wirkung ausgeholt hatte. Sie kann ferner nur bedeuten, daß Marc und Kandinsky wiederum als REDAKTION DER BLAUE REITER — wie bisher — die Mitarbeiter „frei wählten, ohne sich um irgendwelche Meinungen oder Wünsche zu kümmern“<sup>4</sup>. Einmal mehr bestätigen es uns die Schriftquellen: Der Blaue Reiter war keine Vereinigung und keine Gruppe, er bestand vielmehr in dem glückhaften Gleichklang zweier kongenialer Künstler von höchstem kulturellen Verantwortungsgefühl. So findet auch die zunächst überraschende Auswahl der zu gemeinschaftlicher Arbeit Aufgerufenen seine Erklärung. Dabei ist es aufschlußreich zu bedenken, wer *nicht* mit von der Partie war. Alexej Jawlensky und Marianne Werefkin fehlen, — man konnte ihnen noch immer vorwerfen, daß sie in der entscheidenden Sitzung der Neuen Künstlervereinigung gegen Kandinsky und Marc Partei ergriffen hatten. Es fehlt auch August Macke, der sich nach dem Zeugnis seiner Frau zu dieser Zeit „immer mehr von dem Kreis des ‚Blauen Reiters‘ löste“ und seinem künstlerischen Temperament zufolge gerade für Bibelillustrationen am wenigsten aufgeschlossen gewesen sein dürfte<sup>5</sup>. Stattdessen begegnen uns neben Marc und Kandinsky selbst: Paul Klee, Alfred Kubin, Oskar Kokoschka und Erich Heckel. Klee hatte sich im Winter 1911/12 dem Blauen Reiter angeschlossen, war auf der zweiten Ausstellung der Redaktion mit siebzehn Zeichnungen vertreten gewesen und hatte auch eine Abbildung zum Almanach beigesteuert: Wenn überhaupt eine Begegnung von schicksalhafter Notwendigkeit war, so diejenige Klees mit dem Freundespaar. Kubin war schon Mitglied der Neuen Künstlervereinigung gewesen und hatte sich spontan auf die Seite der Protestierenden gestellt; der noch unveröffentlichte Briefwechsel zwischen Marc und Kandinsky läßt ihn als einen der getreuesten Mitstreiter erkennbar werden. Die Teilnahme Oskar Kokoschkas mag auf den ersten Blick verblüffen. Aber das Bildnis der Else Kupfer von seiner Hand — heute im Kunsthaus Zürich — schmückte bereits die Programmschrift von 1912, und Herwarth Walden hatte ihn in der ersten Ausstellung des STURM mit Bedacht dem Blauen Reiter angereicht. Von Erich Heckel schließlich, den Marc im Januar 1912 in Berlin kennengelernt hatte, waren auf der Schwarz-Weiß-Ausstellung nicht weniger als fünfzehn Zeichnungen und dreizehn graphische Blätter zu sehen gewesen, die farbige Lithographie „Zirkus“ ist im Almanach abgebildet: 1913 war das Jahr, in dem die BRÜCKE sich auflöste; Heckel war frei, sich dem Münchner Kreis anzuschließen, der dem zu klassischer Form Reifenden im Grunde vielleicht angemessener gewesen sein mag.



1 u. 2 Alfred Kubin: Illustrationen aus „Der Prophet Daniel“, 1918

Nicht minder bezeichnend ist die Wahl des Themas, das der einzelne Künstler seiner Eigenart entsprechend wählte. Es klingt wie selbstverständlich, daß Marc die Genesis zu gestalten suchte, Kandinsky die Offenbarung des Johannes. Der erstere hatte seit langem dem Geheimnis des Werdens alles Geschaffenen nachgespürt, dem anderen scheinen allein die überweltlichen Visionen der Apokalypse angemessen. So waren die Bilder der beiden Gründer des Blauen Reiters gleichsam dazu bestimmt, Anfang und Ende der Zeiten zu beschwören und die übrigen Beiträge als Eckpfeiler zu rahmen. Franz Marc hatte das Chaos *vor* der Schöpfung und seine Bändigung durch Gottes Gebot darzustellen, Kandinsky das Chaos *nach* der Welt und ihre Auflösung im Gericht. Der von Halluzinationen und Gesichtern bedrängte Kubin aber griff zwangsläufig — so will es uns scheinen — nach dem wundersamen Buche Daniel. Kokoschka plante — so hörten wir — Illustrationen zum Buche Hiob: Der verlassene, mit Gott hadernde Dulder mag seiner Gemütsstimmung am ehesten entsprochen haben; wie der Künstler mir im Hinblick auf das Drama von 1917 schrieb, war „auch ‚Hiob‘ ursprünglich nicht tragikomisch gemeint“ und hat sich „erst infolge der Kriegsursachen und -resultate zu Form und Auffassung der Farce“ gewandelt<sup>6</sup>.

Aus den Worten Marcs an Kubin und Heckel ist ersichtlich, daß zwar zunächst an gesonderte Ausgaben der einzelnen Bücher gedacht war, daß diese jedoch später als *ganze Bibel* zusammengefaßt werden sollten. Wir wissen nicht, ob die sechs Künstler die Illustrierung der gesamten Bibel unter sich allein bestritten hätten oder ob im Verlaufe der Arbeiten noch weitere Gesinnungsgenossen hinzugezogen werden sollten. Aus den schriftlichen Zeugnissen ist aber deutlich abzulesen, daß selbst die Beiträge der für das Vorhaben bereits Gewonnenen höchst unterschiedlich weit gediehen waren, als der Krieg ausbrach. Es bedürfte freilich nur einer kurzen Anmerkung in der Geschichte des Blauen Reiters, wenn Marcs Plan nicht künstlerische Ergebnisse zeitigt hätte. Denn die Ansicht, daß es genüge, Großes gewollt zu haben, ist — wie schon Max Liebermann geäußert hat — nirgends falscher als auf dem Gebiet der Kunst. Durchforscht man indessen die Arbeiten der beteiligten Meister für die Bilderbibel, so wird man doch unerwartet reich belohnt.

Alfred Kubin hatte sich mit wahren Feuereifer in die Aufgabe vertieft und seinen Beitrag als erster vollendet. Bei Kriegsausbruch lagerten die Zeichnungen in Ried. Aber Reinhard Piper, der den Schwung der beredsamen Überzeugungskraft Marcs vermissen mußte, konnte sich zu einer Übernahme nicht entschließen. Erst im Jahre 1918 erschien die Folge unter dem Titel DER PROPHET DANIEL bei Georg Müller im Druck. Die zwölf „wundervollen“ Blätter, in denen Kubin das rechte Thema für seine dämonische Phantasie gefunden hatte, gehören längst zu den hervorragenden Schöpfungen des Meisters und bestätigen das Urteil seines Freundes: „... das Beste... was ich von ihm kenne“ (Abb. 1/2)<sup>7</sup>.

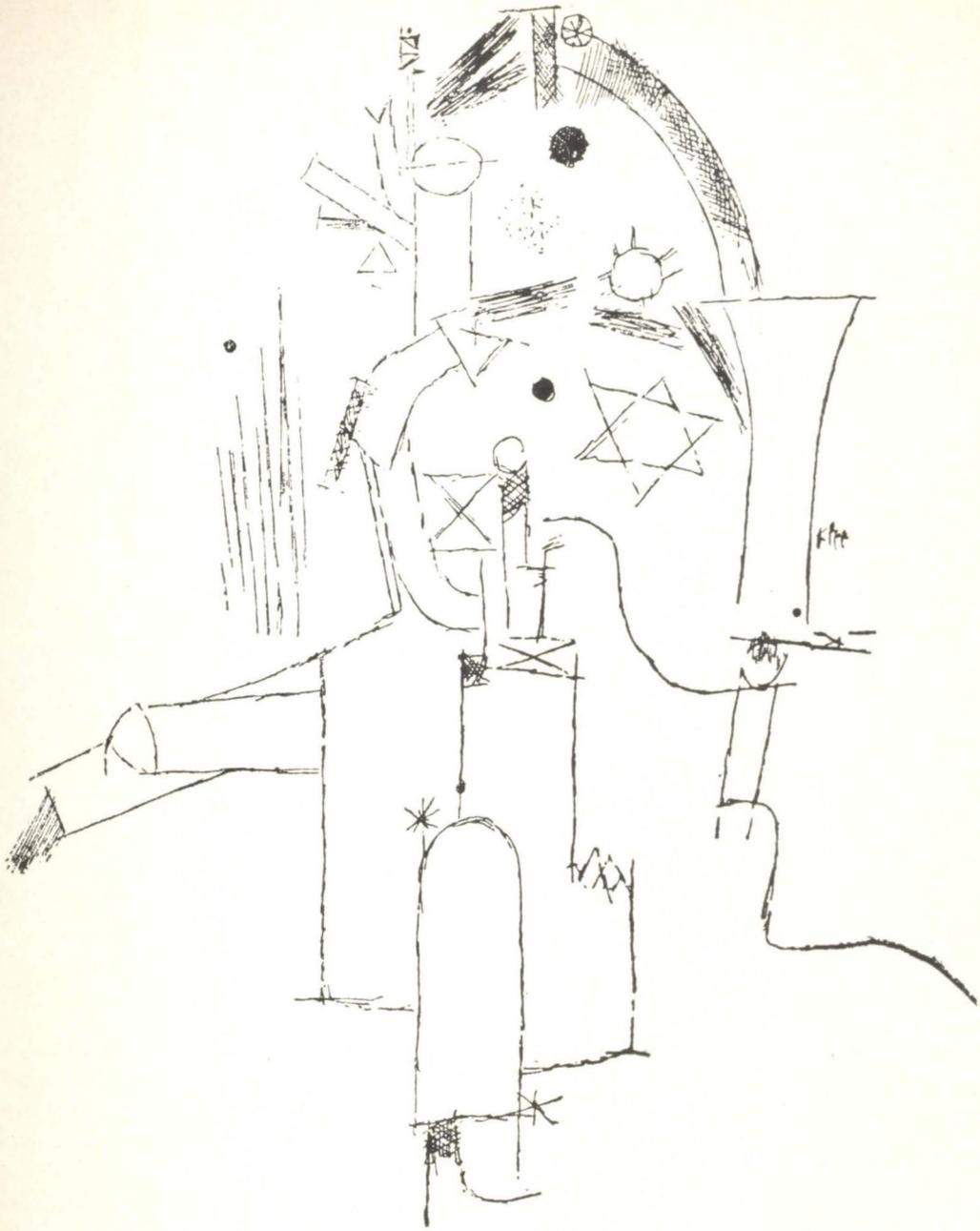
Wann Oskar Kokoschka mit der Ausarbeitung seines Beitrages begann, läßt sich nicht mehr feststellen. Das Schicksal des „Hiob“ wurde bereits erwähnt. Die Beschäftigung des Künstlers mit dem Neuen Testament geht sogar bis in die Zeit um 1910/11 zurück, aus der die Federzeichnung einer „Geburt Christi“ erhalten ist. Kokoschka war somit längst auf die Mitwirkung bei dem umfassenden Vorhaben vorbereitet. Doch scheint ihn erst die schwere Verwundung von 1915 für die vertiefte Hinwendung zu religiösen Themen reif gemacht zu haben. Noch vor der Veröffentlichung Kubins ließ er sechs Lithographien zur PASSION erscheinen, sie wurden im Jahrgang 1916 der von Paul Cassirer in Berlin herausgegebenen Zeitschrift „Der Bildermann“ publiziert. Kokoschka muß aber damals an eine weit umfangreichere Folge aus den Evangelien gedacht haben, denn gleichzeitig schuf er die Lithographien der „Verkündigung an Maria“, der „Flucht nach Ägypten“ und der „Ruhe auf der Flucht“. Wie die Zeichnungen Kubins sind auch diese Blätter allzu bekannt, als daß sie hier erneut vorgestellt werden müßten<sup>8</sup>.

Erich Heckel war nach eigener Mitteilung „über Skizzen zu den Holzschnitten nicht hinausgekommen. Der Krieg unterbrach die Arbeiten daran“<sup>9</sup>.

Von dem Anteil Paul Klees an der Bibel des Blauen Reiters berichtet keine Biographie. Und doch läßt sich eine ganze Gruppe früher Zeichnungen aus seinem Oeuvre dafür in Anspruch nehmen. Eine Durchsicht der handschriftlichen Werkverzeichnisse, die ich der Hilfsbereitschaft Felix Klees verdanke, ergab neben einzelnen Darstellungen anderer oder unbestimmbarer Bibelstellen für den Zeitraum von 1913 bis 1918 mindestens acht Blätter aus den Psalmen. Sie werden hier mit den ursprünglichen Titeln aufgeführt:

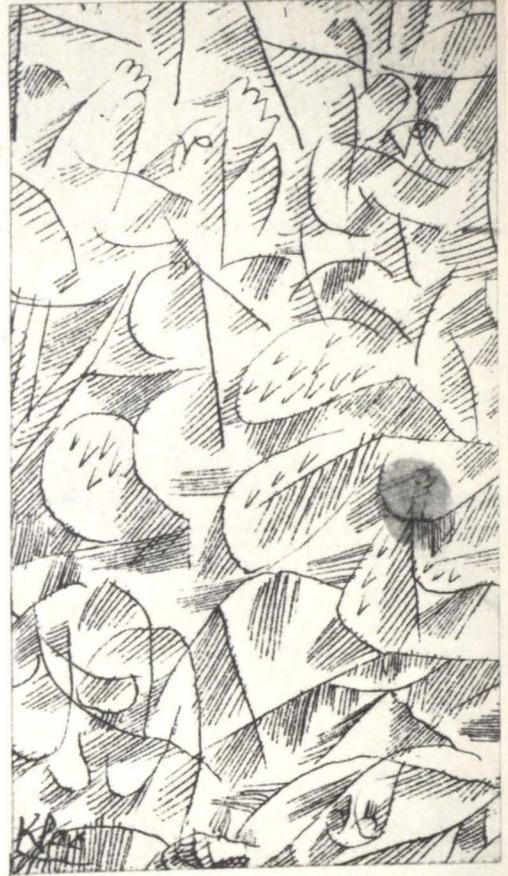
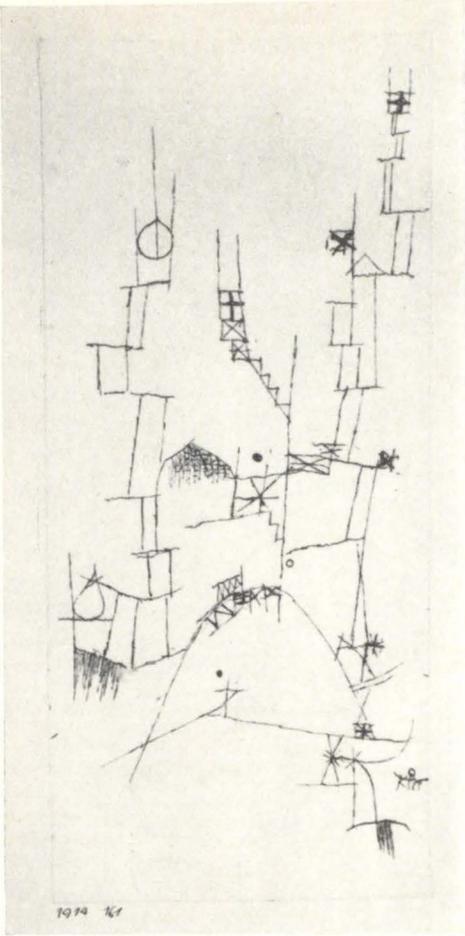
- |        |     |                                      |
|--------|-----|--------------------------------------|
| 1913 . | 156 | SKIZZE ZUM 137. PSALM                |
|        | 168 | FANFARENKLÄNGE (ZUM PSALM)           |
|        | 169 | OHNMACHT DER WIDERSACHER (ZUM PSALM) |
| 1914 . | 161 | JERUSALEM MEINE HÖCHSTE WONNE        |
| 1915 . | 23  | PSALM, GEBLASEN (23. PSALM)          |
|        | 142 | SKIZZE ZU DEN PSALMEN                |
| 1917 . | 33  | SCHÖPFUNGSPSALM 24 C INSEKTEN        |
| 1918 . | 21  | PSALM                                |

Die Angaben erlauben nicht immer eine genaue Bestimmung des Psalms. Und nicht alle Originale lassen sich mehr nachweisen. Immerhin geben uns die erhaltenen Zeichnungen eine gute Vorstellung von der höchst persönlichen Art, in der Klee den biblischen Text aufgefaßt und gestaltet hat. Ein Blatt der ehemaligen Sammlung Walden bezieht sich auf den 23. Psalm; es ist zusätzlich vom Künstler betitelt worden: DER HERR IST MEIN HIRT (Abb. 3). Es hätte nahe gelegen, die herrlich bildhafte Sprache des berühmten Gesanges einfach in anschauliche Form umzusetzen, gehören doch die Illustrationen gerade dieses Textes zu den schönsten der alten Kunst überhaupt! Klee hat der Verführung dieser Tradition widerstanden und versucht, Zuversicht und Lobpreis des Psalmisten unmittelbar zum Ausdruck zu bringen. Nur Einzelheiten des zarten Liniengerüstes, das da vor uns zur Höhe strebt, spiegeln die Worte: etwa ein Brunnen frischen Wassers, pfeilartige Wegzeichen der rechten Straße oder jene Figur mit erhobenem Arm, die das finstere Tal durchwandert hat. Der sechseckige Stern ist Hinweis auf Israel. Wichtiger aber scheint die Trompetenform. Sie läßt erkennen, daß der Künstler diesen Psalm GEBLASEN sehen wollte.



3 Paul Klee: Zeichnung zum 23. Psalm, 1915. Ehem. Berlin, Slg. Walden

Nachträgliche Deutungen solcher Art gehen freilich leicht in die Irre, da sie den bildnerischen Vorgang in Klee allzu rationalistisch zu interpretieren scheinen. Nach seinem eigenen Zeugnis ist dieser schon in jenen Jahren eher von *formalen* Kombinationen ausgegangen und hat sich inhaltlichen Assoziationen erst im Verlaufe der Arbeit geöffnet. Diese spielerisch-freie Schaffensweise, die gleichwohl ein Gestimmtsein voraussetzt, wird auch in dem zweiten Beispiel offenbar: JERUSALEM MEINE HÖCHSTE WONNE (Abb. 4). Es kann nur Psalm 137, 6 b gemeint sein, obwohl Luther hier nicht „Wonne“, sondern „Freude“ übersetzt hat<sup>10</sup>. Den Gefangenen zu Babel erscheint wie ein Traumbild das unerreichbar ferne



1913. 156.

4 u. 5 Paul Klee: Zeichnungen zum 137. Psalm. 1914; Luzern, Slg. Rosengart. 1913; Bern, Slg. Felix Klee

Jerusalem. Alle Linien dieses schmalen Hochformates erfüllen eine doppelte Funktion: Sie deuten mit ihren architektonischen Formen die Stadt auf dem Berge an und sind zugleich in dem steigenden Aufbau *gegenstandsloser* Ausdruck freudiger Erregung. Die Wehklage der Gefangenen, die im Gedenken an Jerusalem für einen Augenblick die lastende Trübsal verschleucht hat, wird in der weiteren SKIZZE ZUM 137. PSALM einzufangen gesucht (Abb. 5). Das Blatt ist ganz strömende Klage, verzweifelte Gebärde und tränenschwer<sup>11</sup>. Wenn wir zu einer repräsentativen Darstellung desselben Themas aus dem 19. Jahrhundert — etwa zu Eduard Bendemanns „Trauernden Juden“ im Wallraf-Richartz-Museum — zurückblicken, so zeigt sich die grundsätzliche Wandlung der darstellenden Kunst.

Schwerer ist Kandinskys Beitrag abzugrenzen. Aber wenn wir auch nicht mit Sicherheit sagen können, welche seiner graphischen Blätter für die Bibelausgabe gedacht gewesen sind, so läßt sich doch erkennen, wie der Künstler diesen Stoff behandelt hat. Als sich die „Bibelidee“ der beiden Freunde im Jahre 1913 zu verwirklichen begann, da bedurfte es bei Kandinsky kaum mehr einer Entscheidung darüber, welches Buch er wählen sollte. Mindestens seit 1910/11 kommt — das hat Will Grohmann gezeigt<sup>12</sup> — dem Themenkreis des jüngsten Gerichts und der Auferstehung der Toten in seinem Werk eine große Bedeutung zu: acht Darstellungen in Öl, Aquarell, hinter Glas und als Holzschnitt. Auch die zahlreichen Allerheiligen-Bilder dieser Periode „entstanden aus dem Gedanken der *communio Sanctorum* und aus Vorstellungen der Apokalypse“. Die ganze Gruppe variiert im Grunde ein



6 u. 7 Wassily Kandinsky: Holzschnitte aus „Klänge“, 1913

einziges Thema. Da „sieht man Posaunenengel, einen Auferstandenen, der seinen Kopf in den Händen hält, vielleicht St. Dionysius, die Andeutung eines Berges mit Kuppeln, einen Reiter, das Ganze aufgeteilt in eine himmlische und eine irdische Sphäre“. Wir dürfen den Rahmen noch weiter spannen und selbst ein Gemälde wie die „Studie zu Komposition VII“ in der Städtischen Galerie zu München hier einordnen, denn auch dieses zeigt apokalyptische Motive. In unserem Zusammenhang verdient die Umsetzung dieser Bilderfindungen in die Sprache des Holzschnittes besondere Beachtung. Die Blätter erschienen in den KLÄNGEN eben des Jahres 1913; und wenn man auch weiß, daß in diesem Sammelband Arbeiten früherer Perioden aufgenommen worden sind, so steht andererseits doch fest, daß gerade die Holzschnitte jenes Themenkreises zu den jüngst geschaffenen zählen. So darf man die in den KLÄNGEN enthaltenen apokalyptischen Darstellungen als Bibelillustrationen im engeren Sinne auffassen (Abb. 6). Ja, man möchte noch weitergehen und auch ein Blatt wie das mit der am rechten Bildrand zusammengedrückten Schar der Ausgewählten diesem Zyklus angliedern, das bereits in der „Improvisation 19“ von 1911 angelegt war (Abb. 7). Daß Kandinsky aber dem gemeinschaftlichen Werk noch im Jahre 1914 treu geblieben ist, kann das Hinterglasbild der „Apokalyptischen Reiter“ lehren<sup>13</sup>. Da der Meister offenbar mehrmals erste Bildgedanken in dieser Technik festgehalten hat, wäre auch die Übertragung dieser Erfindung in die Druckgraphik denkbar. Dem hochovalen Mittelstück sind vier Medaillons mit Tieren angefügt: Ein Schema der mittelalterlichen Buchmalerei ist hier höchst eigenwillig verwandelt worden, ohne daß die visionäre Kraft verlorengegangen wäre; so kühn verzerrt auch die gegenständlichen Anweisungen bei den Reitern sind, so läßt doch „die grelle Phantastik an die Offenbarung Johannis denken“.

Wie Franz Marc — man möchte sagen: zwangsläufig — dahin gelangt war, sich mit der Genesis zu beschäftigen, ist an anderer Stelle zu zeigen versucht worden<sup>14</sup>. Noch im Kriege umkreiste sein bildnerisches Denken immer wieder das große Wunder der Schöpfung, und die Blätter des Skizzenbuches aus dem Felde suchen die Entstehung der Erde und der Arten nachzuempfinden. Äußerer Zwang verwies Marc auf den Bleistift und auf kleinstes Format, aber er nannte diese Zeichnungen in einem Brief an seine Frau ausdrücklich „Anregungen zur Bibelillustration“ (1. 3. 1915). Aus solchen Fragmenten sollten also Holzschnitte zur Vervollständigung der bereits im Frieden begonnenen Folge werden. Als die wirtschaftliche Lage seine Frau dazu zwang, einige kleinere Arbeiten zu verkaufen, da schrieb der Künstler gleichwohl: „ich bin selbstverständlich einverstanden mit dem Verkauf der Holzchnitte, auch der Bibeldrucke, soweit sie fertig sind; das kleine unklare mit den zwei Schafen z. B. nicht; das große mit den sonderbaren Tieren, zu dem Farbplatten gedacht



8 u. 9 Franz Marc: Holzschnitte, 1913/14. „Geburt der Wölfe“ und „Schöpfungsgeschichte I“

waren, auch nicht, dagegen natürlich ‚Wölfe‘ . . . und das bunte Pferdeblatt“ (14. I. 1916). Hier wird uns nochmals bestätigt, daß diese 1913/14 entstandenen Holzschnitte Marcs als Illustrationen zum ersten Buch Moses, d. h. zu der geplanten Bibelausgabe des Blauen Reiters, anzusprechen sind. Im einzelnen zählen folgende Blätter dazu:

- GEBURT DER WÖLFE (Abb. 8)
- GEBURT DER PFERDE
- SCHÖPFUNGSGESCHICHTE I (Abb. 9)
- SCHÖPFUNGSGESCHICHTE II
- ZWEI FABELTIERE

Diese Holzschnitte gehören zum Gültigsten dessen, was Marc geschaffen hat. Daß er die zyklische Darstellung der Schöpfungsgeschichte bei der Geburt der Tiere begann, ist aus der Kenntnis seines künstlerischen Weges nicht verwunderlich. Doch hatte er auf der frühesten Stufe getrachtet, seinen Geschöpfen alles Zufällige zugunsten des reinen Typus zu nehmen, hatte er das so gewonnene *Wesen* dann immer mehr in den Gesamtrhythmus des Kosmos eingebettet, so wollte er nun den Zeugungsmoment selbst, das Hervorgehen der Gattungen aus dem Elemente-Chaos gestalten. Die dynamische Formensprache Delaunays und der Futuristen, welche Gestalt und Umraum aus demselben transparenten Stoff bildet und ineinander verwebt, ist von Marc auf das wirksamste in das Schwarz-Weiß des Holzschnittes übertragen worden. Freilich — was man von den Beiträgen Klees und Kandinskys sagen muß, gilt auch angesichts der Blätter Marcs: Welch eine eigenwillige Interpretation des biblischen Textes! Doch setzt sie nicht ein tieferes Eindringen und ein umfassenderes Verständnis für Gottes Wort voraus als die meisten der naturalistisch abschildernden Bilder des 19. Jahrhunderts? In dem Brief an Klee, in dem er den Eingang der Zeichnungen Kubins mitteilt, umschreibt Marc am klarsten den Unterschied solcher Gestaltungsweise gegenüber allen früheren, denen selbst Kubin — und Kokoschka — noch nahestehen; zugleich propagiert er auf das schönste jenen Grundsatz künstlerischer Freiheit, der für den Blauen Reiter charakteristisch ist: „Kubin sandte mir gestern seinen Daniel, *wundervolle* Blätter . . . wir paraphrasieren, er illustriert. Vielleicht wird der Unterschied stark fühlbar werden, aber ich denke, das macht nichts.“

## ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> Der vorliegende Beitrag enthält Teilergebnisse von Studien zu einer Geschichte des Blauen Reiters. — Für die Unterstützung meiner Arbeiten, für Auskünfte, bzw. für die Genehmigung zur Veröffentlichung von Schriftquellen und Werken danke ich Frau Maria Marc †, Frau Nina Kandinsky, Frau Ruth Klein, Erich Heckel, Felix Klee, Oskar Kokoschka, Klaus Piper, Kurt Otte, Gerhard von Rad, Siegfried Rosengart, Otto Stangl.
- <sup>2</sup> Alfred Kubin: *Mein Werk. Dämonen und Nachtgesichte*. Dresden 1931, S. LV (Kubin gibt hier aus der Erinnerung 1913 als das Jahr der Fertigstellung an). — Siehe auch Reinhard Piper: „Kurz vor Kriegsausbruch entwickelte Marc mir den großen Plan einer illustrierten Bibel. Die einzelnen Bücher sollten auf die Künstler, die ihm nahestanden, verteilt werden. Paul Klee z. B. hatte die Psalmen übernommen. Es kamen aber dann nur die Zeichnungen Kubins zum Buch Daniel zustande.“ (Vormittag. Erinnerungen eines Verlegers. München 1947, S. 435.)
- <sup>3</sup> Alfred Kubin: *Leben Werk Wirkung . . . zusammengestellt von Paul Raabe*. Hamburg 1957, S. 37 f. (vom Verfasser nach dem Original zitiert).
- <sup>4</sup> Kandinsky. Zitiert nach: Klaus Lankheit: *Franz Marc im Urteil seiner Zeit*. Köln 1960, S. 49.
- <sup>5</sup> Elisabeth Erdmann-Macke: *Erinnerung an August Macke*. Stuttgart 1962, S. 229.
- <sup>6</sup> Brief vom 25. 7. 1956. — Das Drama „Hiob“ erschien mit vierzehn Lithographien 1917 bei Paul Cassirer in Berlin. — Auch Erich Heckel hatte, wie er mir unter dem 6. 11. 1962 mitteilte, „Holzschnitte zum Buche Hiob“ geplant. Daß zwei Künstler, unabhängig voneinander, gerade dieses biblische Thema wählten, ist für die persönliche und allgemeine geistige Situation am Vorabend des Weltkrieges besonders bezeichnend.
- <sup>7</sup> Alfred Kubin: *Der Prophet Daniel*. Eine Folge mit 12 Zeichnungen. München (Georg Müller) 1918. Einmalige Ausgabe von 450 Exemplaren. Allgemeine Ausgabe: Blauer Pappband mit schwarzer Zeichnung und Schrift. — Vorzugsausgabe: 100 nummerierte und signierte Exemplare in Halbpergament. Vergoldete Schrift und Zeichnung auf dem Deckel.
- <sup>8</sup> Federzeichnung der „Geburt Christi“ in: Oskar Kokoschka. Ausstellung München 1950, Kat. Nr. 111. — Die „Passion“ und weitere Lithographien bei W. F. Arntz: *Das graphische Werk Kokoschkas*, Nr. 53—61 (Katalog München 1950, S. 27 f.).
- <sup>9</sup> Brief an K. L. vom 19. 4. 1949.
- <sup>10</sup> Im hebräischen Text von Psalm 137, 6 b steht „Gipfel meiner Freude“, dennoch muß bei Klee diese Stelle gemeint sein (freundl. Auskunft Gerhard von Rads). Die Frau des Künstlers pflegte eine Lutherbibel zu benutzen (freundl. Auskunft Felix Klees).
- <sup>11</sup> Eng verwandt dieser Zeichnung und wohl ebenfalls auf Psalm 137 bezüglich ist das „Lied des Jammers“, Feder, 1913, ehem. Galerie Berggruen, Paris (Will Grohmann: *Paul Klee Handzeichnungen*. Köln 1959, Taf. S. 67).
- <sup>12</sup> Will Grohmann: *Wassily Kandinsky. Leben und Werk*. Köln 1958, Text S. 110 und Abb. S. 272; Abb. S. 97 und Abb. 757; Text S. 111 und Abb. 669.
- <sup>13</sup> Ganzseitige Abb. in: Kandinsky und Gabriele Münter. Katalog der Ausstellung 1957 in München.
- <sup>14</sup> Franz Marc: *Skizzenbuch aus dem Felde*. Faksimile-Ausgabe mit Text von Klaus Lankheit. Berlin 1956, S. 8 ff. — Zu der Entwicklung des Künstlers siehe auch: Klaus Lankheit: *Franz Marc. Der Turm der blauen Pferde. Werkmonographie zur bildenden Kunst* 69. Stuttgart 1961.