

I.

Am Beginn der Entwicklung zur modernen Kunst, so lautete die These der Hamburger Ausstellung »Luther und die Folgen für die Kunst«, steht der reformatorische Bildersturm. Der theologische Vorzug des Wortes vor dem sinnlich Verführerischen des Bildes habe von Karlstadts Bilderstürmen in Wittenberg über Zwingli und Calvin bis hin zu Kandinsky und Mondrian eine Verwandlung der Kunst zum Abstrakten bewirkt. Aber auch Luthers Abwehr des Bildersturmes, seine – von Dürer übrigens – geteilte Zuweisung der Bildwerke zu den Adiapahora, den wertneutralen Gegenständen, habe erstmals jenes interesselose Wohlgefallen auf den Weg gebracht, das dann seit Kant zur Autonomie des Ästhetischen und schließlich zu dessen Sakralisierung durch den deutschen Idealismus geführt habe. »Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion«, so lautet – zur Nietzsche-Paraphrase verkürzt – die von Werner Hofmann in seiner Hamburger Luther-Ausstellung 1984 ausführlich dargelegte These.¹

Für diesen weitgespannten Gedankengang vom religiös begründeten Bildersturm zur Entwicklung der Moderne kann erstaunlicherweise die Kunstentwicklung Münchens zu Beginn des 20. Jahrhunderts geradezu als eine Fallstudie und wohl auch als eine gewisse Bestätigung dienen. Die Moderne, die Kunst des 20. Jahrhunderts, beginnt in München in der Tat mit einem religiös motivierten Bildersturm! Der Urheber dieses Bildersturmes ist Thomas Mann. In seiner 1902 erschienenen Novelle »Gladius Dei« läßt Thomas Mann den Jüngling Hieronymus als sendungsbewußten Gegner der heiteren Kunststadt München auftreten. Hieronymus, der sich in seiner äußeren Erscheinung wie ein Mönch gebärdet, ist von Thomas Mann ironisch absichtsvoll dem Florentiner Bußprediger Savonarola (Abb. 2) nachgestaltet.² Dieser neue Savonarola fühlt sich von den Äußerlichkeiten der Münchner Kunst um 1900 aufs äußerste abgestoßen. Die Kunststadt München (Abb. 1) erweist sich in Thomas Manns Beschreibung einzig als eine leichtfertige Kopie einer wirklichen Kunststadt, als billiger Abklatsch von Florenz. »Überall«, so Thomas Mann über das München zwischen Feldherrnhalle und Universität, Hofgarten und Pinakothek, »überall sind die kleinen Skulptur-, Rahmen- und Antiquitätenhandlungen verstreut, aus deren Schaufenster dir die Büsten der florentinischen Quattrocento-Frauen voll einer edlen Pikanterie entgegenschauen. Und der Besitzer des kleinsten und billigsten dieser Läden spricht dir von Donatello und Mino da Fiesole, als habe er das Vervielfältigungsrecht von ihnen persönlich empfangen.«³

Heiliger Zorn ergreift den Jüngling Hieronymus in dieser äußerlichen Kunststadt München vor den Schaufenstern des »Schönheitsgeschäftes Blüthenzweig« am Odeonsplatz vor der Feldherrnhalle. An dieser Stelle gab es in der Tat die alt-



Abb. 2: Fra Bartolomeo, Bildnis Girolamo Savonarola, um 1500; Florenz, Kloster S. Marco



Abb. 3: Ambros della Robbia, Das Schwert Gottes über Florenz, Rückseite einer Gedenkmedaille auf Savonarola, um 1500, mit Inschrift der Vision Savonarolas: »Gladiv. Domini. Sup(er). Teram. Cito. Et. Velociter.«

eingesessene Kunsthandlung Littauer. Deren Verwandlung zum Firmennamen »Blüthenzweig« ist bei Thomas Mann nicht nur Anspielung auf die Dominanz jüdischer Geschäftsleute im Kunsthandel, sondern insbesondere auch eine ironische Invektive gegen die Münchner Firma Hanfstaengl, damals weltberühmt für ihre fotomechanischen Kunstreproduktionen.⁴ Bezeichnenderweise war es denn auch kein Original, sondern die »mit äußerstem Geschmack in Altgold« gerahmte rötlich-braune Photographie eines höchst zeitgemäßen und höchst weltlichen Madonnenbildes im Schaufenster des Schönheitgeschäftes Blüthenzweig erregt das äußerste Mißfallen des Jünglings Hieronymus. Dies umso mehr, als diese Maria lactans im Schaufenster wahre Wallfahrten der künstlerisch begeisterten Jugend Münchens provozierte und diese zu durchaus erotisch gestimmten Kunstbetrachtungen animierte. So betritt der hohlwangige Jüngling bei Thomas Mann schließlich die Kunsthandlung und fordert die Entfernung des anstößigen Bildes. Blüthenzweig läßt den selbsternannten Bußprediger Hieronymus durch sein kräftiges bayerisches Faktotum Krauthuber aus dem Laden werfen. Von den Passanten verspottet, imaginiert sich Hieronymus vor der Loggia der Feldherrnhalle einen Scheiterhaufen aus Kunstwerken, wie ihn jeweils am Schluß des Karnevals 1497 und 1498 ebenso Savonarola auf der Piazza della Signoria in Florenz errichten ließ, um die Florentiner Kunst zu verbrennen. Alle Eitelkeiten dieser leichtlebigen

Kunststadt München, die »Maskenkostüme der Künstlerfeste, die Zierate, Vasen, Schmuckstücke und Stilgegenstände, die nackten Statuen und Frauenbüsten, die malerischen Widergeburten des Heidentums, die Porträts der berühmten Schönheiten von Meisterhand, die üppig ausgestatteten Liebesverse und Propagandaschriften der Kunst«,⁵ all das soll in einem pyramidenartig aufgeschichteten Scheiterhaufen vor der Feldherrnhalle im Feuer vernichtet werden. Was am Anfang der Erzählung als meteorologisch heiteres Himmelsphänomen eingeführt wird, – »München leuchtete. Über den festlichen Plätzen und weißen Säulentempeln (...) spannte sich erstrahlend ein Himmel von blauer Seide«⁶–, dieses himmlische Leuchten über München verwandelt sich am Ende von Thomas Manns Novelle zu prasselnden Flammen, in denen Münchens sinnenreizende Kunst untergeht. Als Zeichen göttlicher Zustimmung für dieses Strafgericht sieht Hieronymus das Schwert Gottes, das Savonarola sich nach einer ebensolchen Vision als persönliche Devise erwählt hatte (Abb. 3), nun leuchtend über der Kunststadt München stehen. Hieronymus, so Thomas Mann, »sah gegen die westliche Wolkenwand, die von der Theatinerstraße heraufgezogen war und in der es leise donnerte, ein breites Feuerschwert stehen, das sich im Schwefellicht über die frohe Stadt hinreckte – Gladius Dei super terram . . . flüstern seine dicken Lippen, und in seinem Kapuzenmantel sich höher emporrichtend, mit einem versteckten und krampfartigen Schütteln seiner hinabhängenden Faust murmelt er bebend: ›Cito et velociter‹.«⁷

Das klägliche Bild, das dieser religiöse Eiferer gegen die Münchner Kunst vor der Feldherrnhalle bietet, hat Thomas Mann natürlich dem Vorbild zeitgenössischer Darstellungen der Hinrichtung Savonarolas 1498 in Florenz nachgestellt. Von der Germanistik wurden diese Bildquellen unschwer und mit großer Entdeckerfreude bereits aufgespürt. Das Vergnügen an Thomas Manns Umgang mit dem historischen Material, der mögliche Einblick in die Werkstatt des Dichters, haben ein germanistisches Entzücken an dieser Novelle begründet, die man insgesamt freilich für den leichtgewichtigen Rest eines aufgegebenen Savonarola-Dramas hält und für eine ironisch-liebenswürdige München-Bagatelle zudem. Daß es sich bei »Gladius Dei« keineswegs um ein solch leicht abzutunendes Werkchen handelt, ergibt sich schon aus dem Umstand, daß Thomas Mann bis in seine Kilchberger Zeit eine Reproduktion von Fra Bartolomeos Bildnis des Savonarolas (Abb. 2) beständig auf seinem Schreibtisch stehen hatte.⁸ Savonarola und Thomas Mann, der Florentiner Bußprediger gegen die Eitelkeiten der Kunst und der Lübecker Protestant in seinem lebenslangen Affekt gegen alles bloß äußerlich Künstlerische, das darf durchaus als eine von Thomas Mann tief empfundene Wahlverwandtschaft interpretiert werden.

Gerade aber in »Gladius Dei« scheint Thomas Mann dieser Wahlverwandtschaft eine Begründung gegeben zu haben, die höchst charakteristisch ist für die zwiespältigen Ideale der Kunststadt München. Unmittelbar nämlich vor seinem Bildersturm in der Kunsthandlung Blütenzweig erfährt Hieronymus eine innere



Abb. 4: Peter Cornelius, Das Weltgericht, Fresko im Chor der Ludwigskirche, München, vollendet 1840, das Detail zeigt den Erzengel Michael
 Abb. 5: Franz von Stuck, Plakat zur VII. Internationalen Kunstausstellung München 1897 (rechts)

Bestärkung durch einen Besuch in der Ludwigskirche. Im Mittelschiff, so Thomas Mann, war es Hieronymus, »als sei seine Gestalt gewachsen (...). Seine Augen waren nicht mehr zu Boden gerichtet, sondern blickten kühl und geradewegs ins Weite, zu dem Kruzifix auf dem Hochaltar hinüber.«⁹ Bei diesem Blick vom Mittelschiff zum Hochaltar dürfte Hieronymus, entgegen der Behauptung von Thomas Mann, das kleine Kruzifix dort kaum recht gesehen haben. Sehr wohl konnte Hieronymus dort etwas anderes sehen, was Thomas Mann allerdings verschweigt. Unmittelbar über dem Hochaltar steht nämlich überlebensgroß im Chorfresko von Peter Cornelius der Erzengel Michael kampfbereit mit erhobenem Schwert (Abb. 4). Als »Gladius Dei« unter dem Weltenrichter scheidet der Erzengel Michael die guten und die bösen Geister. Im Angesicht dieses monumentalen Altarfreskos, unter dem Eindruck nazarenisch christlicher Kunst, fühlt sich also Hieronymus in seiner Rolle als »Gladius Dei«, als Streiter zum Kampf um die richtige Kunst ermächtigt. Die Kunst des Nazareners Cornelius, von Ludwig I. bei Vollendung der Fresken 1840 als leblose Malerei getadelt, hat für Hieronymus jene Identität und Spiritualität, die er in der zeitgenössischen christlichen Kunst Münchens um 1900 wohl nicht zu Unrecht vermißt, weshalb er ihr den Kampf ansagt. Dieser Kampf um die rechte Kunst war aber dem schwertbewaffneten Michael des Riesenfreskos schon von Cornelius selbst aufgegeben worden in den berühmten Versen des Malers:

»Die Engel tragen Schwerter in den Händen.
 Und in den Abgrund flüchtet das Gemeine.
 In süßer Wollust darf die Kunst nie enden.
 Sie naht sich streitend für das Höchste, Reine.«¹⁰



Man möchte meinen, Thomas Mann müßte diese Verse gekannt haben, die für München den Kunstkampf seines christlichen Jünglings mit dem Schwert Gottes so erstaunlich vorwegnehmen. Denn der Jüngling Hieronymus ist ja bei Thomas Mann keineswegs ein bloßer Verächter und Zerstörer der Kunst. Vielmehr bezeichnet Hieronymus die Kunst bei seinem Streitgespräch im Schönheitssalon Blüthenzweig als »das göttliche Feuer, das an die Welt gelegt wurde, damit sie auf flamme und zergehe samt all ihrer Schande und Marter in erlösendem Mitleid«. Und genau weiß Hieronymus von der Kunst, daß sie »kein gewissenloser Trug« ist, der »lockend zur Bekräftigung und Bestätigung des Lebens im Fleische reizt«. ¹¹ Die Kunst ist für Hieronymus mithin geistig. Sie wendet sich an das Geistige im Menschen und hebt ihn.

II.

Thomas Manns Bilderstürmer ist also recht eigentlich ein Streiter für die Kunst. Als eine solche Kämpferfigur für die wahre Kunst steht Thomas Manns Hieronymus in einer spezifisch Münchner Tradition. Sie beginnt mit Cornelius' Hl. Michael (Abb. 4) und setzt sich fort mit Stucks kampfbekelter Athena als Schutzgöttin der Münchner Secession seit 1892. Das Streitbare dieser Kunstpersonifikation wird auf Stucks Plakat für die 7. Internationale Kunstausstellung in München 1897 (Abb. 5) besonders offensichtlich. Nicht nur bietet die behelmte Athena der Secession rechts einen martialischen Kontrast zur idealen Nacktheit der für die traditionsreichen Münchner Künstler-Genossenschaft einstehenden Pictura links.



Abb. 6: Wassily Kandinsky, Plakat zur I. Ausstellung der Künstlergruppe Phalanx, München 1901
 Abb. 7: Wassily Kandinsky, Endgültiger Entwurf für den Umschlag des Almanachs »Der Blaue Reiter«, 1911, Aquarell; München, Städtische Galerie im Lenbachhaus (rechts)

Vielmehr wird durch das zweimalige Auftreten der Athena auf Stucks Plakat der Eindruck erweckt, daß die kämpferische Secession mit den Waffen der Athena in der Mitte bereits das Feld der Kunst in München völlig erobert habe.¹² Stucks kämpferisches Kunstplakat von 1897 kontrastiert entschieden zur bisher in München üblichen Plakatidylle des unter Anleitung der Historia malenden Münchner Kindls.¹³ Von Stuck führt diese Münchner Tradition des militanten Kunstschützers über Thomas Manns selbsternannten Bußprediger und Kunstzeloten in »Gladius Dei« von 1901 zu Kandinskys im gleichen Jahr 1901 entworfenen Plakat für die fortschrittliche Münchner Künstlergruppe »PHALANX« (Abb. 6). Die Speerspitze und Schutztruppe der Moderne zeigt sich bereit zum Angriff auf das provinzielle Kunstgeschehen Münchens. Illustriert wird damit, wie schon bei Kandinskys Lehrer Stuck, die militärische Metapher der Moderne als Avantgarde, als einer streitbaren Vorhut, die dem Neuen kämpferisch Bahn bricht.¹⁴ Auch für Kandinsky waren ja, wenn auch aus anderem Blickwinkel und mit anderer Argumentation als bei Thomas Mann, die Zustände der Kunststadt München von hoher Bequemlichkeit und erfolgreicher Mittelmäßigkeit geprägt.¹⁵



Diesen Kampf um das Geistige in der Kunst setzt Kandinsky fort im Freundeskreis des »Blauen Reiter«. Dessen 1911 ebenfalls von Kandinsky im Holzschnitt dargestellter Schutzpatron ist wieder ein bewaffneter Streiter für die wahre Kunst, diesmal in Gestalt des Hl. Georg (Abb. 7). Links von dem Reiter sieht man den geschuppten, schlangenartigen Drachen als Sinnbild des Bösen, rechts vor dem sich aufbäumenden Pferd steht die befreite Prinzessin. Der gegen das Böse und Nied-



Abb. 8: Wassily Kandinsky. Mitgliedskarte der »Neuen Künstler Vereinigung München«, 1909, Holzschnitt; München, Städtische Galerie im Lenbachhaus

rige so kämpferisch herangaloppierende »Blaue Reiter« ist also tatsächlich ein christlicher Ritter.¹⁶ Sein Ziel ist nicht nur der Kampf gegen das Schlechte und Niedrige in der Kunst, sondern unter seinem Schutz soll sich die wahre, die geistige Kunst – und das meint nun die vom Gegenstand befreite abstrakte Kunst – ihren Weg zurück zu ihrer himmlischen Heimat finden. Geradewegs nach oben in den Himmel reitet deshalb der Blaue Reiter auf einem ersten Entwurf Kandinskys.¹⁷ Wegweisend hierfür war die von Kandinsky 1909 entworfene Mitgliedskarte der »Neuen Künstlervereinigung München« (Abb. 8), der unmittelbaren Vorläufergruppierung des »Blauen Reiter«. Schon diese Mitgliedskarte zeigt die Figur des Reiters, der eine Frau zu sich aufs Pferd gezogen hat und auf die hochgelegene Burg in der Ferne als dem weltabgeschiedenen Ort des Idealen in der Kunst zureitet.¹⁸ Erscheint künstlerische Abstraktion, die Emanzipation vom Gegenstand, hier noch als keusche Weltflucht, so erwirbt sie im drachentötenden Hl. Georg als Schutzpatron des »Blauen Reiter« einen militanten Streiter. Dieser Hl. Georg als Patron des Geistigen, der in seiner kämpferischen Kunstmission direkt an den nazarenischen Hl. Michael in der Ludwigskirche anschließt, er findet sich vor dem »Blauen Reiter« bereits als Leitfigur des geistigen Münchens vor dem Erweiterungsbau der Münchner Universität von 1908. Der von Hermann Hahn geschaffene Hl. Georg (Abb. 9) erscheint dort auf hohem Pylon als der siegreiche Kämpfer des Geistes, der im getöteten Drachen zu seinen Füßen das Niedrige und Gemeine der Welt überwunden hat. Wenig erscheint bezeichnender für ihr Ideal des Geistigen, als daß sich die moderne Kunst in München denselben Schutzheiligen erwählt hat wie die akademische Wissenschaft.¹⁹

Abb. 9: Hermann Hahn, Hl. Georg vor dem Erweiterungsbau der Münchner Universität in der Amalienstraße, 1908



III.

Dieses kämpferische Potential des »Blauen Reiter«, der uns heute nur noch als Leitfigur einer der glücklichsten Perioden der deutschen Moderne erscheint, wird im Blick auf Franz Marc durchaus wieder deutlich. Für Marc ging es bei der Erneuerung der Kunst nicht um Formales, sondern um »eine Neugeburt des Denkens«. ²⁰ Das Ziel der modernen Kunstbestrebungen ist es nach Marc, »Symbole zu schaffen, die auf die Altäre der kommenden geistigen Religion gehören« und »das Volk (...) statt zum goldenen Kalbe (...) wieder zu Gott zurückführen.« ²¹ Nichts aber sei schwieriger, so Marc in seinem Vorwort zum Almanach des »Blauen Reiter«, als »seinem Volk geistige Geschenke zu machen.« ²² Dieser missionarisch-religiöse Impuls, den Menschen durch Kunst geistige Güter zu vermitteln, führte bei Marc angesichts der von ihm als »Kitsch« und »Kunstöde« bezeichneten Münchner Malerei der Prinzregentenzeit zum Rückzug ins oberbayerische Voralpenland. ²³ Erscheint Marc in diesem Rückzugsverhalten weniger streitbar als Thomas Manns »Hieronymus«, so zeigt er sich 1911 in seinem programmatischen Aufsatz am Beginn des Almanachs des »Blauen Reiter« ganz entschieden als ein kämpferischer Künstler. »In unserer Epoche des großen Kampfes um die neue Kunst«, so Marc, »streiten wir als ›Wilde‹, nicht Organisierte gegen eine alte organisierte Macht. Der Kampf scheint ungleich; aber in geistigen Dingen siegt nie die Zahl, sondern die Stärke der Ideen. Die gefürchteten Waffen der ›Wilden‹ sind ihre neuen Gedanken, sie töten besser als Stahl und brechen, was für unzerbrechlich galt.« ²⁴ Neue Gedanken, die besser töten als Stahl, angesichts dieser erstaunlich streitbaren Metaphorik mutet Marcs Beschränkung auf das Tier als

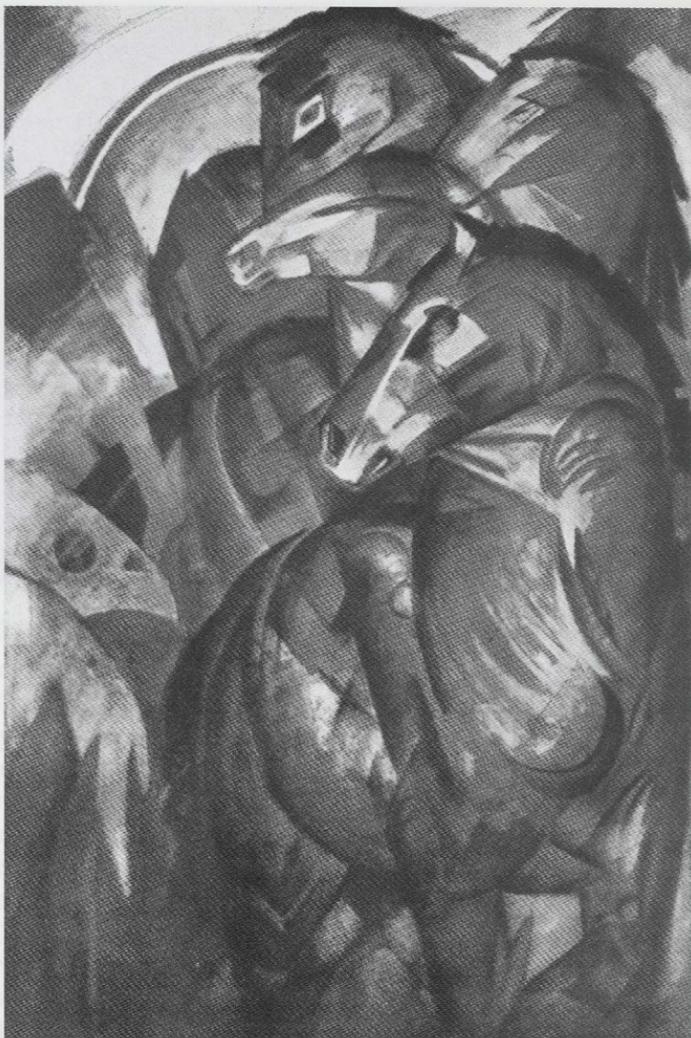


Abb. 10: Franz Marc, Turm der Blauen Pferde, 1913, verschollen

Abb. 11: Franz Marc, Kämpfende Formen, 1914; München, Staatsgalerie moderner Kunst (rechts oben)

bevorzugtem Bildgegenstand geradezu arkadisch an. Die Tiere gelten ihm als Vertreter eines reinen Seins. Im »Turm der Blauen Pferde« (Abb. 10) emanzipiert sich das Tier bei Marc zu einer von Delaunays gotischen Chorumgängen und Eiffeltürmen inspirierten Vision geläuterter Spiritualität. Wie ein kristalliner Kathedralbau wächst das Tier zum Himmel empor. Wenig später jedoch entdeckt Franz Marc auch am Tier noch so viel Unreines und Häßliches, daß er sich völlig der Abstraktion zuwendet.²⁵



Auf einem seiner letzten Bilder, den »Kämpfenden Formen« (Abb. 11) von 1914, greift dieses Läuterungsbemühen Marcs schließlich unmittelbar auf die Gegenwart aus. Die expandierende rote Form links scheint die sich zurückziehende schwarz-blaue Form rechts anzugreifen, wobei Rot für Marc die Farbe des Materiellen und Blau die Farbe des Geistigen ist.²⁶ Wenn wir richtig deuten, darf dieses wenige Monate vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges entstandene Bild auf der Folie der bei Marc im ersten Kriegsjahr 1914 nun rasch einsetzenden Kriegsessayistik gelesen werden. Der Krieg ist für Marc, der sofort nach Kriegsausbruch ins Feld zieht, »ein tiefes völkergemeinschaftliches Blutopfer«, das »Fegefeuer des alten, alt gewordenen, sündigen Europas«.²⁷ Die welthistorische Rolle der Deutschen ist nach Marc, dieses Blutbad des Krieges als Opfergang auf sich zu nehmen, um dann durch Einvernahme der französischen Kultur das neue Europa zu schaffen.²⁸ Bei diesem Kriegsverlauf, so Marc, werden dem deutschen Adler neue Krallen zuwachsen. Marc bekennt, daß es ihm Vergnügen bereiten würde, diesen deutschen Adler mit seinen Kriegskrallen zu zeichnen.²⁹ Den Kampf der vogelartigen roten Form links mit der sich zurückziehenden schwarz-blauen Form rechts wird man somit gleichsam als künstlerischen Vorgriff verstehen dürfen, auf die sich ja seit langem bereits andeutenden Kriegseignisse und die darin von Marc den beiden Nationen Deutschland und Frankreich zugewiesenen Rollen für die geistige Gesundung Europas.

In seinem Skizzenbuch aus dem Felde hat Marc 1915 an der französischen Front das Kriegsgeschehen unter dem Eindruck des Granatfeuers wie im früheren Bild

der »Kämpfenden Formen« als Streit zweier abstrakter Formbereiche vorgestellt.³⁰ Gleichzeitig hat Marc den Krieg als die heilsame und notwendige Schule zur Abstraktion bezeichnet. »Gerade, und nur diese dröhnende Wirklichkeit«, so Marc, »riß die erregten Gedanken aus der gewohnten Bahn der tauglichen Sinneserlebnisse in ein fremdes Dahinter, in eine höhere geistige Möglichkeit als diese unmögliche Gegenwart.«³¹ Der in Thomas Manns »Gladius Dei« imaginierte Bildersturm im Zeichen einer Kunst, die »als göttliches Feuer an die Welt gelegt wurde; damit sie aufflamme und zergehe«, ist in den zitierten Worten Marcs schlimme Wirklichkeit geworden, kein Bildersturm mehr, sondern ein Völkersturm.³² Weggefährten wie Kandinsky haben Marc entschieden widersprochen in seiner Würdigung des Krieges als militantes Hilfsmittel zur Fortsetzung und Verwirklichung des Geistigen in der Kunst. »Ich dachte«, so Kandinsky, »daß für den Bau der Zukunft der Platz auf eine andere Art gesäubert wird. Der Preis dieser Säuberung ist entsetzlich.«³³

Auch Marc hat schließlich mit den Besten seiner Generation desillusioniert eingesehen, daß sein Weg vom Tierbild zur Abstraktion zum entsetzlichen Irrweg einer Todesmetaphysik geführt hat, die in ihrem übersteigerten Läuterungsbemühen vor der Vernichtung und Zerstörung nicht zurückschreckte.³⁴ Das Entsetzliche dieses Irrweges hat Marcs Freunde allerdings nicht gehindert, den Soldaten Marc mit dem streitbaren Schutzpatron der Abstraktion zu identifizieren. So wird der Hl. Georg des »Blauen Reiter« für Else Lasker-Schüler identisch mit dem ins Feld ziehenden Franz Marc, den ihre biblische Metaphorik zugleich zu einem christlichen Ritter erhöhte. Ihre 1914 geschriebenen Verse lauten:

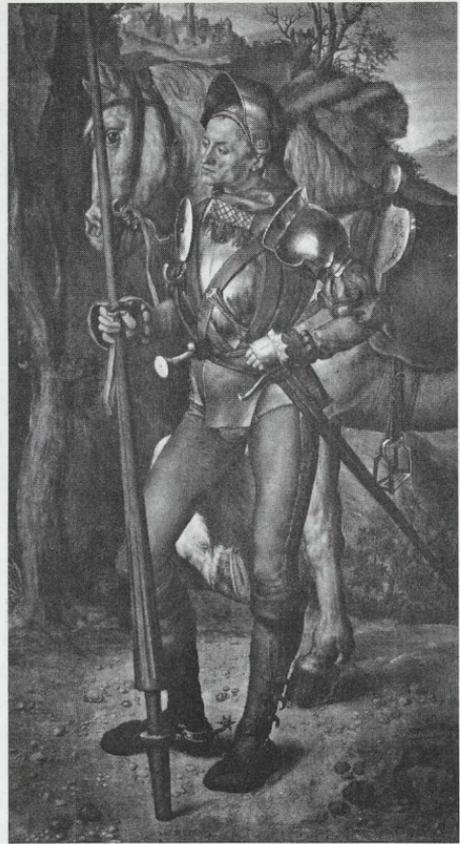
»Franz Marc, der Blaue Reiter von Ried,
Stieg auf sein Kriegspferd.
Ritt über Benediktbeuern herab nach Unterbayern,
Neben ihm sein besonnener, treuer Nubier
Hält ihm die Waffe.
Aber um seinen Hals trägt er mein silbergeprägtes Bild
und den todverhütenden Stein seines teuren Weibes.
Durch die Straßen von München hebt er sein biblisches Haupt
Im hellen Rahmen des Himmels,
Trost im stillenden Mandelauge,
Donner im Herz.
Hinter ihm und zur Seite viele, viele Soldaten.«³⁵

Weder der Tod Franz Marcs noch der Schrecken des Krieges brachten diese streitbare Kunstmetaphorik zum Verstummen. So tröstete der nicht unbedeutende Kunsthistoriker Paul Ferdinand Schmidt 1923 sein Lesepublikum über Marcs frühen Tod im Feld mit der Formulierung, »der deutsche Gedanke mag an der Ungunst der Welt, an Tod und Teufel zeitweilig Schaden erleiden, er setzt sich immer



Abb. 12: Albrecht Dürer, Ritter, Tod und Teufel, 1513, Kupferstich

Abb. 13: Albrecht Dürer, St. Eustachius, rechter Seitenflügel des Paumgartner Altars mit den Übermalungen des 17. Jahrhunderts; München, Alte Pinakothek (rechts)



wieder von neuem durch.«³⁶ Mit den Worten »Tod und Teufel« ist nun rückblickend jenes Leitbild aufgerufen, das in der Tat so unterschiedliche Personen und Positionen im München der Prinzregentenzeit wie Thomas Mann, Franz Marc und den »Blauen Reiter« aufs engste miteinander verbindet. Es ist das Leitbild von Dürers Kupferstich »Ritter, Tod und Teufel« (Abb. 12). Dieses Musterbild eines christlichen Ritters hatte erstmals Nietzsche zum Kampfbild eines heroischen Pessimismus erhoben. Der geharnischte Reiter »mit dem erzenen, harten Blicke«, so Nietzsche, »der seinen Schreckensweg, unbeirrt durch seine grausen Gefährten und doch hoffnungslos, allein mit Roß und Hund zu nehmen weiß«.³⁷ Diese Dürerdeutung Nietzsches diente Thomas Mann zur Kennzeichnung seines ästhetischen Rigorismus. Gegenüber dem Kunstbetrieb Münchens, den er im Hause seiner Schwiegereltern Pringsheim mit einer bis zur Übelkeit sich steigernden Aversion kennengelernt hatte, gegenüber dieser Münchner Faschingskunst und ihren Künstlerfürsten sah sich Thomas Mann in der Rolle eines strengen Zuchtmeisters der künstlerischen Form, durchaus mit dem Habitus des Priesterlichen, als ein

ebenso unerbittlicher wie einsamer Streiter für die reine Kunst. Bei dieser Inszenierung als strenger deutscher Formmeister im Gegensatz auch zu den bloßen Zivilisationsliteraten der Franzosen berief sich Thomas Mann in seiner Rechen-schaftsschrift »Betrachtungen eines Unpolitischen« während des Ersten Weltkrieges wiederholt auf Dürer und als Jünger Nietzsches natürlich wieder auf Dürers »Ritter, Tod und Teufel« als dem ethisch erhebenden Musterbild einer solch strengen Kunstreligion.³⁸

Die Welt Dürers, das war auch für Franz Marc, auch er ein Jünger Nietzsches, in seinen Briefen aus dem Feld die Welt von »Ritter, Tod und Teufel«. So beklagte Marc, daß man an Dürers Paumgartner Altar in der Alten Pinakothek im Streben nach kunsthistorischer Exaktheit die einstigen Übermalungen (Abb. 13) der Altarflügel beseitigt habe. »Diese nachdürerischen Übermalungen«, so Marc aus dem Feld, »war uns Deutschen tausendmal wertvoller in ihrer traditionellen Gestaltung als die jetzige Purifizierung«. ³⁹ Die nachdürerische Übermalung, die dem deutschen Gemüt nach Marc so teuer sein sollte, war aber nichts anderes als eine Übertragung von Dürers »Ritter, Tod und Teufel« ins Gemälde.⁴⁰

IV.

Diese Übereinkunft von Thomas Mann bis Franz Marc, daß der deutsche Geist auch für seine ästhetischen Ideale kämpfend als bewaffneter Reiter zu Pferd in diese trostlose Welt ziehen müsse, dieses militante Leitbild läßt sich schließlich fortführen bis zum Urheber eines wirklichen Bildersturmes in München. Auf eine Darstellung Adolf Hitlers in der Rolle von Dürers »Ritter, Tod und Teufel« sei hier verzichtet, nicht jedoch auf die Darstellung der seit Stuck in München so ge-läufigen kampfbereiten Athena als streitbarer Schutzgöttin nun der nationalsozia-listischen Kunst. (Abb. 14) Und nun wurde im Zeichen kämpferischer Kunst-ideale, unterstützt vom deutschen Adler und der lodernnden Fackel mit der Ver-nichtung einer als minderwertig erachteten Kunst wirklich ernst gemacht. Gegen-über dem neoklassizistischen Tempel des »Hauses der Deutschen Kunst« wurde ein Tag nach dessen Einweihung im alten Galeriegebäude im Hofgarten am 19. Juli 1937 die Ausstellung »Entartete Kunst« eröffnet. Durch ein dadaistisches Ausstellungsarrangement (Abb. 15) wurden nicht nur der Dadaismus, sondern ebenso der »Blaue Reiter« und alle Formen des Expressionismus sowie der Kon-struktivismus des Bauhauses öffentlich lächerlich gemacht und diffamiert.⁴¹ Die Vorwürfe gegen diese Kunst sind unverändert die gleichen wie in Thomas Manns Novelle »Gladius Dei«: Verletzung von Anstand und Sitte, Frivolität und Leicht-fertigkeit im Zeichen bloßen Gewinnstrebens, Verhöhnung der Religion, die Vor-liebe für das Niedrige und Gemeine, die Zersetzung aller hohen Kunstideale.⁴² Das Katalogheft zur Münchner Ausstellung »Entartete Kunst« ist geradezu ein Lasterkatalog, der den Vorwürfen des sitten- und kunststrengen Hieronymus in Thomas Manns »Gladius Dei« in nichts nachsteht bis hin zum völkischen Resen-



Abb. 14: Richard Klein, Plakat zum Tag der Deutschen Kunst, München 1938

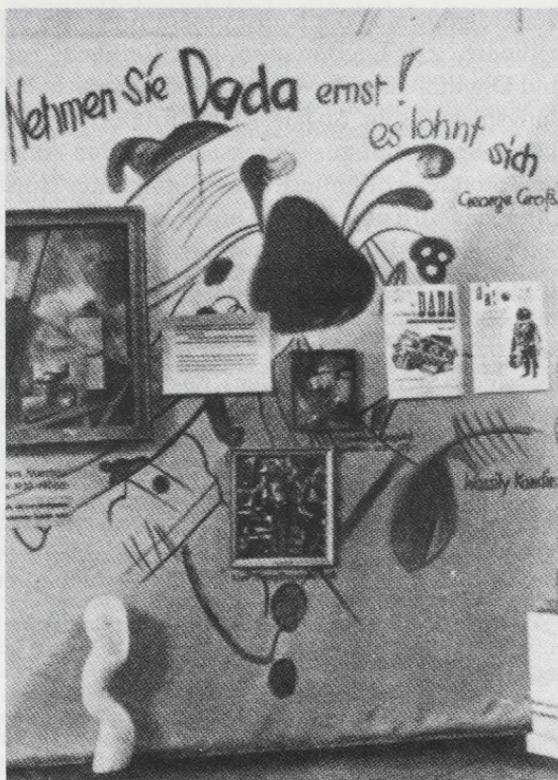


Abb. 15: Ausstellung »Entartete Kunst«, München 1937 (rechts)

timent. Und wie bei Franz Marc führte der Wunsch, dem Volk die »richtigen« geistigen Güter zu vermitteln, erneut über die Kunst hinaus zum Wahn wirklicher Vernichtung.

Die hier vorgestellten imaginierten und wirklichen Bilderstürme in München am Beginn des 20. Jahrhunderts resultierten aus hohen Idealen. Die in München seit den Nazarenern geläufige Begründung der Kunst als radikale Läuterung zum Geistigen schuf nicht nur Werke von großer Schönheit, sondern beförderte bei einer konservativen wie avantgardistischen Moderne wie bei deren Gegnern eine Bereitschaft zum Kampf gegen alle vermeintlich minderwertige Kunst. Es war ein Irrationalismus des Geistigen, der die Kunst – und gerade auch die Begründung der modernen Kunst – in München in fatale Nachbarschaft zu einem Ungeist brachte, der dann nicht nur von München aus noch weiter wirkte. »Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion« bedeutete – gemessen an den Münchner Bilderstürmen der Moderne – allerdings keineswegs nur eine Befreiung der Kunst aus religiöser Bevormundung. Denn die durch Luthers Abwehr des Bildersturmes erlangte Funktionslosigkeit der Kunst, ihre mithin gewonnene Autonomie und Vergeistigung wurde vielmehr selber wieder zu einem höchsten Wert, zu dessen

Verteidigung sich die Kunst erneut religiöser Pathosformeln und Begründungen bediente. Zur Legitimation ihrer Reinheit, zur Durchsetzung ihrer Radikalität und Dignität als reine Kunst, schmückte sich die Kunst erneut mit religiösem Sendungsbewußtsein. So hat sich nicht zuletzt auch die Moderne in ihren unterschiedlichen Spielarten zur Durchsetzung ihrer Ansprüche bevorzugt an christlichen Kampfbildern orientiert. Deren militanter Einsatz zur Durchsetzung des reinen Glaubens wird nun auf die Durchsetzung der reinen Kunst übertragen. Aus den religiös motivierten Bilderstürmern wurden die Sturmtruppen der Avantgarde und ihrer Gegner. Aus der Zerstörung der Kunst zur vermeintlichen Rettung der Religion wurde nun die Kunstzerstörung im höheren Auftrag zur vermeintlichen Rettung der Kunst als dem höchsten kulturellen Wert nach dem Ende der Religion. Es war das Schicksal, das der Kunststadt München vorbehalten blieb, daß in ihr als der verbürgten Heimstätte der Kunst in Deutschland per definitionem die Ideale für Kunst in höchstmöglicher Strenge und Reinheit bestimmt wurden. Durch die damit vorgegebene Kontinuität höchster Kunststrenge, in der Nachfolge jener »geistesfanatischen Mönchskritik« bei Thomas Mann,⁴³ wurde München deshalb immer wieder zum Schauplatz ganz unterschiedlicher Kunstverfolgungen, imagiärer und wirklicher Bilderstürme, aus scheinbar höchster Kunstliebe.

Anmerkungen

* Bei diesem Beitrag handelt es sich um den mit Anmerkungen versehenen Text zu einem Arbeitsgespräch über »Bilder und Bildersturm in der frühen Neuzeit«, veranstaltet unter der Leitung von Robert Scribner und Martin Warnke von der Herzog August-Bibliothek Wolfenbüttel, 14.–17. September 1986.

- 1 Werner Hofmann, Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion, in: Katalog zur Ausstellung »Luther und die Folgen für die Kunst«, Hamburger Kunsthalle 1983, S. 23 ff.
- 2 Thomas Mann, Gladius Dei, in: Thomas Mann, Tristan. Sechs Novellen, Berlin 1903, S. 137–164, vollständig abgedruckt im Katalog zur Ausstellung »München leuchtete«, Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900«, München 1984, S. 11 ff.; danach wird im folgenden zitiert. Vgl. ferner Ernest M. Wolf, Savonarola in München – Eine Analyse von Thomas Manns »Gladius Dei«, in: Euphorion, 64, 1970, S. 85 ff.; Joachim Wich, Thomas Manns »Gladius Dei« als Parodie, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift, N.F. 22, 1972, S. 389 ff.; Wolfgang Frühwald, »Der christliche Jüngling im Kunstladen«, Milieu- und Stilparodie in Thomas Manns Erzählung »Gladius Dei«, in: Bild und Gedanke, Festschrift für Gerhard Baumann zum 60. Geburtstag, München 1980, S. 324 ff.
- 3 Thomas Mann, Gladius Dei, S. 11 f.
- 4 Vgl. Peter-Klaus Schuster, »München leuchtete«. Die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900, in: Kat. Ausst. »München leuchtete«, op. cit., S. 31 f.
- 5 Thomas Mann, Gladius Dei, S. 19
- 6 Thomas Mann, Gladius Dei, S. 11
- 7 Thomas Mann, Gladius Dei, S. 20
- 8 Vgl. Wolf, Savonarola in München, op. cit., S. 87
- 9 Thomas Mann, Gladius Dei, S. 13
- 10 Zitiert nach Rudolf Oldenbourg, Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert, München 1983, S. 174
- 11 Thomas Mann, Gladius Dei, S. 19
- 12 Stucks behelmter Kopf der Athena, Signet für die 1892 gegründete Münchner Secession, begegnet erstmals auf einem Gemälde Stucks von 1891, vgl. Heinrich Voss, Franz von Stuck 1863–1928, München 1973, Abb. S. 109, Nr. 55/336. Der Athene-Kopf der Secession wird zum Signet sämtlicher

- moderner Kunstströmungen Münchens bereits auf Stucks Plakat zur internationalen Kunstausstellung des Vereins Bildender Künstler Münchens 1893, vgl. Kat. Ausst. »Kandinsky und München«, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1982, Kat. Nr. 116. Als bewaffnete Schutzgöttin der Moderne erscheint Athena nach dem Vorbild von Stuck 1897 auch auf dem Plakat zur ersten Ausstellung der Wiener Secession von Gustav Klimt. Die Kampfbereitschaft der secessionistischen Bewegung wird hier in der Begleitzene, Theseus besiegt den Minotaurus, offensichtlich, vgl. Kat. Ausst. »Vienne 1880–1930, L'Apocalypse joyeuse«, Paris 1986, Abb. S. 297. Kämpferisch in Gestalt einer nackten Amazone mit schubbereitem Pfeil und Bogen zeigen sich auch die von der Berliner Secession 1910 zurückgewiesenen und zur »Neuen Secession« zusammengeschlossenen Künstler auf dem Plakat von Max Pechstein, vgl. Frieder Mellinghoff, Kunst-Ereignisse. Plakate zu Kunst-Ausstellungen, Dortmund 1978, Abb. 35. Im Gegensatz zu diesen Kampffiguren der Moderne in der Nachfolge von Stucks Seccessions-Athene findet sich die unbewaffnete Athena als offizielle und friedvolle Patronin von Kunst und Wissenschaft höchst prominent im München der Jahrhundertwende vor dem Maximilianeum als Monumentalskulptur von Franz Drexler, ausgeführt 1906, vgl. Peter-Klaus Schuster, Luftschlösser – München und die Moderne, in Kat. Ausst. Luftschlösser, Kunstverein München 1986, Abb.
- 13 Das 1894 von der Münchner Künstler-Genossenschaft erstmals benutzte Plakatmotiv des malenden Münchner Kindls von Nikolaus Gysis ist abgebildet bei Mellinghoff, Kunst-Ereignisse, op. cit., Abb. 2
 - 14 Gabriel Desiré Laverdan, ein Vorkämpfer für Fouriers utopischen Sozialismus, hat anscheinend erstmals die militärische Metapher der »Avantgarde« in die Kunstkritik eingeführt, vgl. Renato Poggioli, Teoria dell'Arte e'Avanguardia, Bologna 1962 u. Donald D. Egbert, The idea of avant-garde in Art and Politics, in: American Historical Review, LXXIII, 1969, S. 339–366.
 - 15 Vgl. Armin Zweite, Kandinsky zwischen Moskau und München, in Kat. Ausst. »Kandinsky und München«, op. cit., S. 5–12. Die Münchner Lebenskreise von Kandinsky und Thomas Mann scheinen sich nicht berührt zu haben. Umso bemerkenswerter, daß Oskar Maria Graf in seinen Münchner Erinnerungen fingiert, Kandinsky und Marc hätten ihre Gemälde in dem von Thomas Mann in »Gladius Dei« beschriebenen Kunstsalon Littauer am Odeonsplatz angeliefert und dort bei Herrn Littauer, alias Blütenzweig, einen gleichen Skandal erregt wie einst Thomas Manns Kunstjünger Hieronymus; vgl. Oskar Maria Graf, Gelächter von außen. Aus meinem Leben 1918–1933, München 1983, S. 50ff., wiederabgedruckt unter dem Titel »A blau's Roß«, in: München. Ein Lesebuch. Hrsg. von Reinhard Bauer und Ernst Piper, Frankfurt/M. 1986, S. 155ff.
 - 16 Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist, daß Kandinsky 1911 in Briefen an Delaunay den »Blauen Reiter« nicht mit »Chevalier bleu«, sondern mit »Cavalier bleu« übersetzt, also vom »Blauen Ritter« spricht, vgl. Kat. Ausst. »Delaunay und Deutschland«, Staatsgalerie moderner Kunst, München 1985, S. 483, Nr. 11/12 u. ö. Die Figur des christlichen Ritters begegnet im Almanach des »Blauen Reiter« mehrfach auf den dort reproduzierten russischen Volksblättern, vgl. Der Blaue Reiter, Hrsg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc, Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, 5. Auflage, München 1984, S. 218, 222, 229, vgl. ferner das Frontispiz mit Hl. Martin und die zahlreichen weiteren Darstellungen von Rittern im Almanach des Blauen Reiter, S. 34, 42, 51, 85, 87, 95, 108, 109, 179. Zum Hl. Georg als Schutzpatron des »Blauen Reiter« und seiner ikonographischen Herleitung s. Eberhart Roters, Wassily Kandinsky und die Gestalt des Blauen Reiters, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 5, 1963, S. 201–226, Peg Weiss, Kandinsky und München: Begegnungen und Wandlungen, in: Kat. Ausst. »Kandinsky und München«, op. cit., S. 30ff., 68ff., Peg Weiss, Kandinsky and the Symbolist Heritage, in: Art Journal, 45, Nr. 2, 1982, S. 137–145, Rosel Gollek, Das Münter-Haus in Murnau, München o. J., S. 26ff. Zur Beziehung der Figur des »Blauen Reiter« zu Dürers »Ritter, Tod und Teufel« vgl. Anm. 40.
 - 17 Vgl. dazu Kat. Ausst. Kandinsky und München, op. cit., Nr. 410–416.
 - 18 Zu Kandinskys Leitmotiv des Hinaufreitens zu hochgelegenen Burgen als Sinnbild für die Überwindung der Welt vgl. Johannes Langner, »Improvisation 13«. Zur Funktion des Gegenstandes in Kandinskys Abstraktion, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, 14, 1977, S. 115ff.
 - 19 Hermann Hahn hat seinem »Hl. Georg« auf einem weiteren Pylon die »Nuda Veritas« zur Seite gestellt. Der so angezeigte Sieg des Geistes und der Wahrheit wird in den Fassadenreliefs, die die Taten des Herkules zeigen, abermals als kämpferische Anstrengung vorgestellt.
 - 20 Franz Marc, Die »Wilden« Deutschlands, in: Der Blaue Reiter, op. cit., S. 30
 - 21 Franz Marc, Die »Wilden« Deutschlands, in: Der Blaue Reiter, op. cit., S. 31 u. Franz Marc, Schriften. Hrsg. von Klaus Lankheit, Köln 1978, S. 114.
 - 22 Franz Marc, Geistige Güter, in: Der Blaue Reiter, op. cit., S. 24
 - 23 Zum christlich-religiösen Impuls der Kunst des »Blauen Reiter« s. Schuster, München leuchtete, op. cit., bes. S. 38ff. u. Carla Schulz-Hoffmann, »Die mystisch-innerliche Konstruktion, die das große

- Problem der heutigen Generation ist«. Anmerkungen zur Frage der Religiosität im Blauen Reiter, in: Kat. Ausst. »München leuchtete«, op. cit., S. 47–54. Zu Marc besonders Frederick S. Levine, *The Apocalyptic Vision, The Art of Franz Marc as German Expressionism*, New York 1979. Bei allen berechtigten Bemühungen, Marcs schriftliche Äußerungen zur Interpretation seiner Werke heranzuziehen, bleibt Klaus Lankheits Warnung zu beachten, daß Marcs eher fragmentarische Äußerungen weder in sich schlüssig sind, noch seine Werke sich in Marcs kulturkritischen Aphorismen und Briefen erschöpfen, sondern sehr wohl auch dem durchaus lebenszugewandten Aspekt der Persönlichkeit Marcs entsprechen, vgl. Klaus Lankheit, *Franz Marc und Kocchel*, Festvortrag anlässlich der Eröffnung des Franz Marc Museums Kocchel am See, 4. Juli 1986, Sonderdruck München 1986, S. 7f. Für Marc selber mögen seine schriftlichen Äußerungen freilich subjektive Rationalisierungen dessen gewesen sein, was er mit seiner Kunst anzustreben meinte, worin diese jedoch letztendlich und glücklicherweise keineswegs aufging. Diese Diskrepanz zwischen künstlerischem Gelingen und zweifelhafter, nur noch aus damaligen Zeitströmungen zu verstehender geistiger Begründung kennzeichnet im Kreis des »Blauen Reiter« Kandinsky ebenso wie Marc, für Kandinsky vgl. Armin Zweite, *Kandinsky zwischen Tradition und Innovation*, in: Kat. Ausst. »Kandinsky und München«, op. cit., bes. S. 176f.
- 24 Franz Marc, Die »Wilden« Deutschlands, in: *Der Blaue Reiter*, op. cit., S. 28f.
- 25 Franz Marc, Briefe aus dem Feld, Berlin 1941, S. 63.: »Ich empfand schon sehr früh den Menschen als »häßlich«, das Tier schien mir schöner, reiner; aber auch an ihm entdeckte ich so viel gefühlswidriges und häßliches, so daß meine Darstellungen instinktiv, aus einem inneren Zwang, immer schematischer, abstrakter wurden. Bäume, Blumen, Erde, alles zeigte mir mit jedem Jahr mehr häßliche, gefühlswidrige Seiten, bis mir erst jetzt plötzlich die Häßlichkeit der Natur, ihre *Unreinheit* voll zum Bewußtsein kam«. (Brief an Maria Marc vom 12. 4. 1915).
- 26 Zur bisherigen Deutung von Marcs »Kämpfenden Formen« als siegreicher Kampf spiritueller Kräfte gegen die materielle Welt vgl. Levine, *The Apocalyptic Vision*, op. cit., S. 157, Kat. Ausst. »Franz Marc 1880–1916«, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1980, Nr. 49 u. Johannes Langner, in Kat. Ausst. »Delaunay und Deutschland«, op. cit., Nr. 150. Der zumeist vorgenommenen Identifizierung der roten Form mit den siegreichen Kräften des spirituellen widerspricht Marcs kanonische Gleichsetzung des Geistigen mit der Farbe Blau.
- 27 Franz Marc, *Schriften*, op. cit., S. 163, 192
- 28 Franz Marc, »Im Fegefeuer des Krieges« (Oktober 1914): »Wir Deutsche sind seit der Gotik formbildnerisch unsagbar arm geworden; wir besorgen anderes für die Welt; heute besorgen wir das Letzte: diesen entsetzlichen Krieg. (...) Der kommende Typ des Europäers wird der deutsche Typ sein; aber zuvor muß der Deutsche ein guter Europäer werden. Das ist er heute nicht immer und überall. Wenn wir gesund und stark bleiben und die Frucht unseres Sieges nicht verlieren wollen, brauchen wir eine ungeheure Saugkraft und einen Lebensstrom, der alles durchdringt, ohne Angst und Bedenken vor dem Fremden, Neuen, das uns unsere Machtstellung in Europa bringen wird. (...) So wird es auch an unserem Talente liegen, die von Übergeistigung und Auflösung bedrohte Kunst der heutigen Romane unserer kommenden Kultur zu assimilieren, – nicht um die zu konservieren, sondern um uns zu bereichern, im Bewußtsein unserer unverbrauchten Kraft und aus Freude am Reichtum.« (zit. nach Marc, *Schriften*, op. cit., S. 160ff.). Franz Marc, »Das Geheime Europa« (November 1914): »Wir Soldaten sind die letzten Spielverderber und lieben das Kriegsspiel und den Kriegsernst über allem anderen. Aber wir können über den blutigen Ernst des Tages den besseren Teil der That, das Ende nicht vergessen, den Anfang und Auftakt zur Geistesherrschaft des neuen, guten Europäers, den kommenden Kampf, der noch mehr Opfer und Tode fordern wird als der blutige Krieg. (...) Bis dahin wird Krieg sein und soll Krieg sein und darf kein Friede über uns Deutsche kommen; denn wir halten das Schicksal Europas in der Hand und werden es nicht geographisch und mit Handelsverträgen und Friedensschlüssen entscheiden, sondern nur im Geisteskampf, der nicht weniger unerbittlich vor uns steht wie einst der blutige Krieg, der über dem entsetzten Europa langsam tagte.« (zit. nach Marc, *Schriften*, op. cit., S. 166).
- 29 Franz Marc, *Schriften*, op. cit., S. 159: »Den neuen deutschen Adler möchte ich gerne zeichnen, wenn dieser Krieg einmal vorbei ist.«
- 30 Vgl. Kat. Ausst. »Franz Marc 1880–1916«, op. cit. Nr. 250, Blatt 16 und 24, Abb. S. 317, 320.
- 31 Franz Marc, Die 100 Aphorismen, *Das zweite Gesicht* (1915), Nr. 57, zit. nach Marc, *Schriften* op. cit., S. 201; erstmals veröffentlicht in: *Tribüne der Kunst und Zeit. Eine Schriftensammlung*, Hrsg. von Kasimir Edschmid, Bd. XIII, »Schöpferische Konfession«, 2. Auflage Berlin 1920, S. 96.
- 32 Thomas Mann, *Gladius Dei*, S. 19. Zu Thomas Manns positiver Würdigung des Krieges als möglichem Vorbild für Franz Marc vgl. Klaus Lankheit, *Franz Marc. Sein Leben und seine Kunst*, Köln 1976, S. 139. Dort jedoch auch Marcs Distanzierung von Manns Schreibweise: »Ich mag Manns Stil gar nicht, vieles ist auch richtig dumme Journalistik«. (Brief vom 6. 10. 1915 an Maria Marc).

- 33 Brief Kandinskys vom 8. 11. 1914 an Marc, zit. nach Wassily Kandinsky / Franz Marc – Briefwechsel, Hrsg. von Klaus Lankheit, München 1983, S. 265. Vorausgegangen war Marcs Brief an Kandinsky vom 24. 10. 1914 mit folgender Rechtfertigung des Krieges: »Ich sehe in ihm sogar den heilsamen wenn auch grausamen Durchgang zu unseren Zielen; er wird die Menschen nicht zurückwerfen, sondern Europa *reinigen*, »bereit« machen«. Trotz Kandinskys erschrockener Zurückweisung einer solch kriegerischen Reinigung, antwortet ihm Marc am 16. 11. 1914: »(...) mein Herz ist dem Krieg nicht böse, sondern aus tiefem Herzen dankbar, es gab keinen anderen Durchgang zur Zeit des Geistes, der Stall des Augias, das alte Europa konnte nur so gereinigt werden, oder gibt es einen einzigen Menschen, der diesen Krieg ungeschehen wünscht?«, zit. nach Kandinsky/Marc-Briefwechsel, op. cit., S. 263, 267.
- 34 Zu Marcs zunehmend illusionsloser Einsicht in die Katastrophe des Krieges s. Lankheit, in: Marc, Schriften, op. cit., p. 30
- 35 Zit. nach Klaus Lankheit, Franz Marc im Urteil seiner Zeit, Köln 1960, S. 77
- 36 Paul Ferdinand Schmidt, Rung und die Gegenwart, in: Der Cicerone, XV, 1923, S. 464
- 37 Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik, 20. Abschnitt, zit. nach Heinz Lüdecke und Susanne Heiland, Dürer und die Nachwelt, Berlin 1955, S. 414
- 38 Thomas Mann, Betrachtungen eines Unpolitischen (1918), Gesammelte Werke in Einzelbänden. Frankfurter Ausgabe Frankfurt/M. 1983, S. 542: »(...) der Nietzsche, der mir eigentlich galt und meiner Natur nach erzieherisch am tiefsten auf mich wirken mußte, war der Wagnern und Schopenhauern noch ganz Nahe oder immer Nahegebliebene, der, welcher in aller bildenden Kunst *ein* Bild mit dauernder Liebe ausgezeichnet hatte, – das Dürer'sche »Ritter, Tod und Teufel«; der, welcher gegen Rohde seinem natürlichen Behagen Ausdruck gegeben hatte an aller Kunst und Philosophie, worin »die ethische Luft, der faustische Duft, Kreuz, Tod und Gruft« zu spüren sei: ein Wort, das ich sofort als Symbol für eine ganze Welt, *meine* Welt, eine nordisch-moralistisch-protestantische, id est *deutsche* und jenem Ruchlosigkeits-Ästhetizismus strikt entgegengesetzte Welt erfaßte.« Ein ganz ähnliches Bekenntnis zu Nietzsche und dessen Lieblingsbild »Ritter, Tod und Teufel« findet sich in derselben Schrift im unmittelbaren Anschluß zu Thomas Manns Abrechnung mit der Kunststadt München: »München ist die Stadt der angewandten und zwar der festlich angewandten Kunst, und der typische Münchner Künstler immer ein geborener Festordner und Karnevalist. Daß ich, solange ich hier lebe, in einem gewissen Protest gegen diese Sinnen- und Festkultur gelebt habe, hat vielleicht der geistesfanatischen Mönchskritik, die in »Fiorenza« am Regiment Lorenzo's des Prächtigen geübt wird, einen persönlichen Einschlag gegeben.« (S. 140ff.). Zu Thomas Manns von Nietzsche beeinflusster Dürerrezeption vgl. Lüdecke / Heiland, Dürer und die Nachwelt, op. cit., s. 413ff. u. Ulrich Finke, Dürer und Thomas Mann, Essays on Dürer, edited by C. R. Dodwell, Manchester 1973, bes. S. 126ff. Zu Nietzsches asketischem Priestertum als Vorbild für den Hieronymus in Thomas Manns Novelle »Gladius Dei« s. Frühwald, »Der christliche Jüngling im Kunstladen«, op. cit. S. 326. Zu Thomas Manns andauernd distanziertem Verhältnis zum Münchner Kunstbetrieb vgl. auch Jörg Rasmussen, Die Majolikasammlung Alfred Pringsheim in den Schriften Thomas Manns, in: Jahrbuch des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg, 2, 1983, S. 111–124.
- 39 Franz Marc, Briefe aus dem Feld, op. cit., S. 129, Brief vom 12. 1. 1916 an Maria Marc.
- 40 Zu den 1902/03 entfernten Dürer-Übermalungen des 17. Jahrhunderts vgl. Fedja Anzelewsky, Albrecht Dürer, Das malerische Werk, Berlin 1971, S. 156, Abb. 35. Der durch Dürers »Ritter, Tod und Teufel« einschneidend veränderte Münchner Paumgartner-Altar hat wohl auch die so merkliche Annäherung des Hl. Georg an Dürers »Ritter, Tod und Teufel« in der Münchner Malerei um 1900 befördert, vgl. dazu die Darstellung des Hl. Georg bei Wilhelm von Diez (1897) und Ludwig von Hertel (1891), Kat. Ausst. »München leuchtet«, op. cit., Nr. 40, 41. Von Hertel'schen märchenhaftem Ritterbild führt ein direkter Weg zum frühen Kandinsky. Auch der Hl. Georg des »Blauen Reiter« muß auf dieser von Marc so geschätzten und als wesensmäßig deutsch verteidigten Dürerrezeption gesehen werden. Zu Dürers »Ritter, Tod und Teufel« als traditioneller Bildmetapher deutscher Ideologie s. Hans Schwerte, Faust und das Faustische. Ein Kapitel deutscher Ideologie, Stuttgart 1962.
- 41 Vgl. Paul Ortwin Rave, Kunstdiktatur im Dritten Reich, Hamburg 1949, Franz Roh, »Entartete Kunst. Kunstbarbarei im Dritten Reich, Hannover 1962, Günter Busch, Entartete Kunst. Geschichte und Moral, Frankfurt/M. 1969 und Georg Bussmann, »Entartete Kunst« – Blick auf einen nützlichen Mythos, in: Kat. Ausst. »Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert«, London / Stuttgart 1985, S. 105–113. Zur Kritik am Begriff »Bildersturm« für die Aktion »Entartete Kunst«, – die Nationalsozialisten sprachen von der »Säuberung des Kunsttempels« und selbstverständlich nicht vom »Bildersturm« – vgl. Marcel Struwe, »Nationalsozialistischer Bildersturm«. Funktion eines Begriffs, in: Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks. Hrsg. von Martin Warnke, Frankfurt/M. 1977, S. 121–140. Dort jedoch nicht vermerkt die Formulierung zu der ersten Museumssäuberung in Thüringen 1931 aus der »Deut-

schen Kunstkorrespondenz: »Es wird ein großer Bildersturm durch Deutsches Land gehen müssen« (zit. nach Kat. Ausst. »Entartete Kunst. Bildersturm vor 25 Jahren«, München, Haus der Kunst 1962, S. XVII).

- 42 Der Katalog zur Ausstellung »Entartete Kunst«, München 1937, kann in seinem Bestreben, durch Bildkonfrontationen mit sogenannten kunstfernen Darstellungsbereichen den Dilettantismus und den Wertverfall der modernen Kunst anschaulich nachzuweisen, geradezu als eine infame Parodie auf den Almanach des »Blauen Reiter« gelten.
- 43 Thomas Mann, Betrachtungen eines Unpolitischen, op. cit., S. 140, vgl. das Zitat in Anm. 38. Münchens Kunstfrömmigkeit, im Idealismus der Weimarer Klassik begründet (vgl. Schuster, Luftschlösser – München und die Moderne op. cit.), kennt deshalb auch nur Bilderstürme unter dem Diktat des Geistigen. Moderne Bilderstürme im Zeichen von Fortschrittseuphorie und Zivilisationskritik wie beim Futurismus oder Dadaismus fanden dagegen in München nicht statt.