

**Zeitschrift:** Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich  
**Herausgeber:** Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich  
**Band:** 9-10 (2002-2003)

**Artikel:** "... der neue Gotiker ohne Dom und Bibel, ohne Bild und Gestalt, der europäische Gedanke ohne Form" : Franz Marcs Gotik-Begriff und die kunsthistorische Rezeption seines Werkes

**Autor:** Birg, Barbara C.

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-720145>

#### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 14.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## »... der neue Gotiker ohne Dom und Bibel, ohne Bild und Gestalt, der europäische Gedanke ohne Form« — Franz Marcs Gotik-Begriff und die kunsthistorische Rezeption seines Werkes

Im Herbst 1911 verfasste Franz Marc, noch vor dem endgültigen Bruch mit der Neuen Künstlervereinigung München, einen im Hinblick auf den Blauen Reiter richtungsweisenden Text über die neue Künstlergeneration — »Die ›Wilden‹ Deutschlands«. Hieraus stammt wohl eine der meist zitierten Aussagen Marcs: »Die Mystik erwachte in den Seelen und mit ihr uralte Elemente der Kunst [...]. Ihr Denken hat ein anderes Ziel: Durch ihre Arbeit ihrer Zeit Symbole zu schaffen, die auf die Altäre der kommenden geistigen Religion gehören und hinter denen der technische Erzeuger verschwindet.«<sup>2</sup>

Der Schlüssel zu den Werten, welche gemäss Marc die Ikonen der »Altäre der kommenden geistigen Religion« verkörpern, liegt in seinen Tierbildern. In ihnen sind die Spuren »der uralten[n] Elemente der Kunst«, der Mystik und der Gotik zu suchen, jedoch nicht in formalen oder thematischen Reminiszenzen. In seinen kunsttheoretischen Schriften stellt Franz Marc die Verbindung der Avantgarde zur Tradition des Geistigen dar, welche für ihn in der Epoche der Gotik ihre reinste Verkörperung fand. Wie ein exemplarisch zusammengestellter Abriss der Rezeptionsgeschichte von Marcs Gemälde »Der Turm der Blauen Pferde« (Abb. I) zeigt, wurde in den Jahren des eigentlichen »Gotik-Booms«, während und unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg, dieser Aspekt von den zeitgenössischen Kunstkritikern erstaunlicherweise nicht explizit aufgenommen.

In dem von Lankheit herausgegebenen literarischen Nachlass von Marc erscheint nach den jugendlich unbeschwerten Tagebuchnotizen der Frankreichreise von 1903 eine im April 1910 unter dem Titel »Über das Tier in der Kunst« verfasste Schrift. In diesem Text folgte Marc der Aufforderung Reinhold Pipers, über das eigene Werk zu schreiben. Bereits zu diesem Zeitpunkt, d. h. vor der Begegnung Marcs mit der Neuen Künstlervereinigung München (NKVM), vor seinem späteren kunstpolitischen Engagement und seiner Freundschaft zu Kandinsky und Macke, werden hier zentrale Überlegungen deutlich, die das spätere Schaffen des Künstlers prägen; auch wenn diese, wie in der komplexen Zitierweise Lankheits zum Ausdruck kommt, für Marc noch keineswegs klar und ausgereift sind.

»Meine Ziele liegen nicht in der Linie besonderer Tiermalerei. 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. {Und das wäre vielleicht ein} {Ich such mein} Empfinden für den organischen Rhythmus aller Dinge {zu steigern}, {ein pantheistisches Sichhineinfühlen} {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·} {Bilde zu} machen, mit neuen Bewegungen und mit Farbe, die unseres alten Staffeleibildes spotten.«<sup>3</sup>

Durch Delacroix, Millet, Degas, Cézanne, van Gogh und die Pointillisten sei die zeitgenössische französische Malerei bereits auf dieses Thema hin geschult worden, jedoch, wie er sich wundert, ohne auf das Tierbild zu stossen: »Ich sehe kein glücklicheres Mittel zur ›Animalisierung der Kunst‹ {, wie ich es nennen möchte,} als das Tierbild.«<sup>4</sup> Auch eineinhalb Jahre später nimmt für Marc die Auseinandersetzung mit dem Tier eine Schlüsselrolle ein. »Gibt es für einen Künstler eine geheimnisvollere Idee als die {Vorstellung}, wie sich die Natur wohl in dem Auge eines Tieres spiegelt? [...] Wie armselig, {ja} seelenlos ist unsre {Gewohnheit} Konvention, Tiere in eine Landschaft zu setzen, die unsren Augen zugehört statt uns in die Seele des Tieres zu versenken, [...] um dessen Bildkreis zu erraten.«<sup>5</sup>

Es geht für ihn nicht darum, einen äusserlichen Typus eines Tieres zu zeigen, sondern in seinen Bildern das »innerlich{e,} zitternde Tierleben herauszufühlen«<sup>6</sup>. Die Suche nach einem »guten, reinen und lichten« Stil geht mit der Suche nach dem Empfinden für den »organischen Rhythmus aller Dinge« einher.<sup>7</sup> Dieser Stil steht somit nicht nur für die Überwindung einer althergebrachten, absterbenden künstlerischen Tradition, sondern er ist auch das Symbol eines geistigen Wandels. Die »gute, reine und lichte« Malweise erhält eine ethische Dimension; das Tierbild wird zum Medium, zur Meditationsformel, welche das Erlangen des revolutionierenden Stils und das pantheistische Sich-Einfühlen verbindet und es dem Betrachter ermöglicht, diese elementaren Gefühle nachzuerleben.

Der Wunsch, sich hineinzuversenken, mitzufühlen, erinnert zum einen an das Aufkommen esoterischer und okkultistischer Strömungen der damaligen Zeit, deren Ziel es war, mit der geistigen Welt in Verbindung zu treten, zum anderen an die Religiosität mittelalterlicher Mystik. Dieser Vergleich war für die zeitgenössischen Betrachter seiner Werke keineswegs ungewöhnlich. 1916 nennt Wilhelm Hausenstein Marcs »franziskanische Liebe zu den Tieren und zu der Erde« das entscheidende Merkmal seiner Bilder: »Tief innen wohnte in diesen Bildern, deren Beete die Hand eines sorgenden Gärtners verrieten, eine geistige, ja mystische Animalität, die ins Zügellose geht.«<sup>8</sup> Für Marc selbst konnte es keine »grosse und reine Kunst« ohne Religion geben. Je religiöser die Kunst gewesen wäre, »[...] desto {reiner, echter} künstlerischer war«<sup>9</sup> sie; »[...] der Taumel über unsre Klugheit wird sich bald legen und die Kunst wird wieder zum grossen Gott, ja die Begriffe Gott, Kunst und Religion werden wiederkommen; neue Symbole und Legenden werden in unsre erschütterten Herzen einziehen«.<sup>10</sup> Um die Vollkommenheit der Kunst zu erreichen, wird der Künstler erneut hinter seinem Werk zurücktreten, wie dies – so Marc – in der Reifezeit der Gotik und in der Romantik der Fall gewesen war.<sup>11</sup> In diesen Epochen hatte sich seiner Meinung nach in der Kunst »alle Sage, alle Mystik, aller Okkultismus« offenbart.<sup>12</sup> Diese Wahrheit, welche in den Schöpfungen der Gotik und den Dichtern und Musikern des 19. Jahrhunderts lebendig war, erwache nun wieder in den Seelen der Künstler.

Franz Marc war der populärste Künstler des Blauen Reiters. Bereits 1917 bemerkte der Hamburger Kunsthistoriker Carl Georg Heise, dass Marc das Interesse seiner Generation am meisten in Anspruch nahm.<sup>13</sup> Durch seinen Tod an der Front (1916) war er zum Helden, zu einer Legende geworden. Zwei Jahre später kaufte Ludwig Justi Marcs Gemälde »Der Turm der Blauen Pferde« für die Nationalgalerie Berlin an. Durch den Ankauf sprach Justi Marcs Werk die Anerkennung aus, Teil der originären deutschen Kunst und Kultur zu sein,<sup>14</sup> welche er im Aufbau der zeitgenössischen Abteilung der Nationalgalerie zu fördern suchte. Justi wollte damit zum Erstarken eines neuen deutschen Nationalstils beitragen, der einen Gegenpol zum vorherrschenden »Impressionismus«, wie ihn Max Liebermann und seine Mitstreiter propagierten, bilden konnte.<sup>15</sup> Diesem Wunsch lag die Vorstellung vieler deutscher Kulturschaffender zugrunde, dass die Niederlage Deutschlands im Ersten Weltkrieg durch das Fehlen einer starken deutschen Kultur entscheidend beeinflusst worden war. Die Ursache für diese Schwäche wurde im imitierenden deutschen Impressionismus gesehen, welcher die deutsche Kultur durch Übernahme französischen Kulturguts bzw. französischen »Wesens« sozusagen »unterwandert« habe.<sup>16</sup> Die Rückbesinnung auf die Ursprünge des »Geistigen« in der deutschen Kultur sollte dieses Ungleichgewicht tarieren. Diese Tradition reichte nach Ansicht Justis – und darin stimmte er mit Marc, wie oben zu sehen war, überein – von Grünewald und der Gotik bis zu den Künstlern der deutschen Romantik und blühte in den Werken des Expressionismus wieder auf.

Vor diesem Hintergrund sind auch die Rezeptionen der folgenden Jahrzehnte zu sehen. Kurt Breysig beschreibt 1927 Marc als denjenigen, welcher in den Zeiten der »äusseren und inneren Krise unseres Volkes« selbst die »Augen und die Seele« der Skeptiker mit dem »Turm der Blauen Pferde« zu Begeisterten des vorgehenden Wandels werden liess.<sup>17</sup> Das »starke Schöpfer-Ich« Marcs zeige hier »[...] ein neues Jenseits hinter den Dingen, in den Dingen: ein Stück nicht zwar der wirklichen, doch ganz gewiss der wahren Welt [...]«,<sup>18</sup> ein »[...] Urwelttier, das noch keiner Knechtschaft Joch, noch keines Bezwingers Gewicht getragen«. Durch die »Pforte Tier« erschloss sich Marc nach Breysig »das innere Heilthum des Weltsinns«.<sup>19</sup> Breysig betonte in seiner Schilderung die noblen, unverbildeten Charaktere der Urwelttiere, welche frei von allen zivilisatorisch verderbten Einflüssen sind.

In den Augen Alois Schardts (1936), des Verfassers der ersten Monografie Marcs, wurden die Blauen Pferde zu transzendenten Wesen, zu Boten des geistigen Lebens. Er interpretierte den »Turm der Blauen Pferde« als Sinnbild »der Erlösung aus allem Leid«<sup>20</sup>, als das »[...] Bekenntnis des geistigen Menschen zur Ewigkeit des Geistes«.<sup>21</sup> »Wegweisend führt uns ein blauer Streifen von der Vorderhand des unteren Pferdes über drei Pferdeleiber hinweg, direkt zur Höhe: aus der Dunkelheit zum hellen Licht, aus dem Dunstkreis der leidenschaftlichen Farben zu den Tönen einer reinen, geläuterten Freude. Visionär steigen blaue Pferdeleiber zur Höhe – schon durch dieses Blau die Sehnsucht tragend nach der Vereinigung mit der tiefen Bläue des Himmels. Es sind schwere Pferdeleiber, die ihre eigene Schwere überwinden und aufsteigend zu schweben beginnen [...]. Nicht mehr das stoffoffenbarende Licht des Tages, sondern die Kraft innerer Erleuchtung [...]«<sup>22</sup> sieht Schardt in diesem Bild zur Wirkung gebracht. Die Assoziation zur »gotischen«, aufstrebenden Linie liegt in seinen Beschreibungen zum Greifen nahe: »Das zur Höhe aufstrebende Gefühl verbindet der Mensch mit allen aufsteigenden Linien, ob er sie nun an einem aufsteigenden, sich von der Erdenschwere loslösenden Turm, an einem die Erdoberfläche überragenden Bergesgipfel, an der aufrechten Gestalt eines Baumes, an dem stolzen Höhenflug eines Adlers oder an der Blicklinie seiner zur Wölbung des Himmels erhobenen Augen erlebt [...]. Dieses gleiche Strebegefühl ist auch dem seelisch-geistigen Leben eigentümlich.«<sup>23</sup>

Lankheit (1950) knüpft an das Transzendentale, Entmaterialisierte der Schardt'schen Beschreibung an und versinnbildlicht das Emporstrebende, die Sehnsucht nach der Vereinigung mit dem Himmel, das visionäre Aufsteigen zur Höhe anhand des Vergleichs mit einem »religiösen Gesamtkunstwerk«: der gotischen Kathedrale.<sup>24</sup> »Und wir möchten wagen, von der stählernen Statik seiner in den Himmel aufgetürmten Pferdegruppe weit über die Zeiten die Brücke in die Vergangenheit zu schlagen, hin zu jenen mittelalterlichen Kathedraltürmen, die als Symbol überweltlicher Erlösungssehnsucht die Enge der Wohnstätten überragen.«<sup>25</sup> Beide Leistungen – die Marcs und die des gotischen Baumeisters – beurteilte Lankheit, indem er eine Formulierung Burckhardts aufgriff, als

»Ausdruck des ewigen und unzerstörbaren metaphysischen Bedürfnisses der Menschheit«.<sup>26</sup> Unwillkürlich wird man durch den Vergleich Marcs mit einem gotischen Baumeister an sein bereits in der Einleitung erwähntes Zitat erinnert. »Ihr Denken hat ein anderes Ziel: Durch ihre Arbeit ihrer Zeit Symbole zu schaffen, die auf die Altäre der kommenden geistigen Religion gehören und hinter denen der technische Erzeuger verschwindet.«<sup>27</sup> Ob Lankheit diese Metaphern aus seiner Auseinandersetzung mit Marcs literarischem Nachlass ableitete, lässt sich nicht nachweisen. Ein Vergleich mit Zitaten aus Marcs Schriften würde dies nahe legen. Doch geht Lankheit in seiner grundlegenden Forschung zum Leben und Werk von Franz Marc nicht auf dessen Gotik-Begriff ein.

Schuster übernimmt in gewisser Hinsicht Lankheits Architekturmutter. Er sieht das Tierbild Marcs als eine »sakrale Utopie«, »[...] in der die Tiere in einer blauen Kristallarchitektur als geläuterte und vergeistigte Wesen zum Himmel emporwachsen«.<sup>28</sup> Doch rezipierte Marc die Gotik seiner Ansicht nach nicht unmittelbar, sondern in der formalen Auseinandersetzung mit dem Werk Delaunays. »Seine Gotikparaphrasen, für Delaunay ein strenges Formexperiment, [...] wurden durch ihre so offensichtliche Aufhebung der Zentralperspektive wie durch ihre auf Blau gestimmte Farbigkeit bei den deutschen Künstlern vielerorts zum Sinnbild einer rein geistigen, dem Überirdischen zustrebenden Befindlichkeit. Gleiches gilt für ein zweites Leitmotiv Delaunays, seine ›Eiffeltürme‹ [...]. Von Delaunay als Signale eines dynamischen Weltstadtgefühls aufgefasst, verandelten sich die ›Eiffeltürme‹ bei den deutschen Künstlern bis hin zu Feiningers Bauhaus-Kathedrale wieder zu Gleichnissen des Aufstrebens, der Welttranszendierung und schliesslich zu Himmelsarchitekturen. Marc, der ein besonders eindrückliches Eiffelturm-Gemälde von Delaunay aus der Ausstellung des ›Blauen Reiters‹ kannte, hat in seinem ›Turm der Blauen Pferde‹ gleichsam drei Bilderfindungen Delaunays, seine ›Fenster‹, seine Gotikvisionen und seine ›Eiffeltürme‹ zu einer völlig immateriellen, sakral gestimmten, himmelwärts gewandten Tierarchitektur verbunden.«<sup>29</sup>

Levine knüpft in seinem Buch »The Apocalyptic Vision« (1979) an die Sichtweise Breysigs an, verfolgt sie bis zum Tierbild in der Philosophie des 19. Jahrhunderts und illustriert sie durch Beispiele aus der expressionistischen Literatur. Er stilisiert die Pferde Marcs zu Gegenbildern einer »materialistischen, geistlosen und bourgeois wilhelminischen Gesellschaft«; unschuldig, primitiv, aufrichtig, geleitet durch die »Macht des Geistes, des Instinktes, des Animalischen«.<sup>30</sup> Doch werden bisherige Interpretationen durch Levine um ein wesentliches Element erweitert: durch die apokalyptische Vorsehung. Nach Levine fügte Marc die Mondsichel auf der Brust des unteren Pferdes als Symbol für die bevorstehende Apokalypse, für den unausweichlichen Läuterungsprozess an, welcher der Menschheit vor dem Heranbrechen eines neuen Zeitalters bevorstand.<sup>31</sup> Die Symbolik des Mondes begründet er zum einen mit Beispielen aus der zeitgenössischen Dichtung und zum anderen mit Vergleichen mit deutschen gotischen Bildwerken. War Marc die Notwendigkeit eines Krieges zu diesem Zeitpunkt bereits bewusst?

Gehört die Sichel wirklich zum apokalyptischen Vokabular der folgenden Jahre oder gehört sie, wie andere Himmelszeichen in Marcs Bildern, zu einer kosmisch-geistigen Einheit, die der Künstler in seinen Werken zu verdeutlichen sucht? Marcs Schriften, welche in den ersten Kriegsmonaten entstanden, scheinen Levines Annahmen zu bestätigen. Jedoch warnt Langner (1980) vor einer Interpretation des Bildes vor dem Hintergrund dieser Texte, welche im Folgenden besprochen werden. Man müsse in Rechnung stellen, »dass die Verstiegenheit der Sinngebungen, mit denen Marc sich im Krieg gegen das Geschehen um ihn zu behaupten suchte, dem Mass seiner heillosen Überforderung durch das Grauen entspricht«.<sup>32</sup>

»Der Turm der Blauen Pferde« entstand im Jahr 1913. In diesem Jahr kamen Franz Marc und Wassily Kandinsky nach dem hoffnungsvollen Anfang des Blauen Reiters zur ernüchternden Erkenntnis, dass die Zeit noch nicht reif für eine umfassende künstlerische Erneuerung war, und somit wurde eine zweite Ausgabe des Almanachs auf unbestimmte Zeit verschoben.<sup>33</sup> Kurz darauf brach der Erste Weltkrieg aus. Marcs bisherige Überlegungen reiften unter dem Eindruck der umwälzenden Ereignisse des Krieges zu einer Philosophie des »europäischen Gedankens« heran.<sup>34</sup> Die Schriften dieser Zeit gehören zu den kontrovers diskutierten Aussagen Marcs. Zu ihnen zählen vor allem »Im Fegefeuer des Krieges« (Herbst 1914), »Das geheime Europa« (Ende 1914), »Der hohe Typus« (1914/15) und »Die 100 Aphorismen – Das zweite Gesicht« (Anfang 1915). Unter dem Eindruck der allgemeinen Kriegseuphorie dieser Tage entsteht bei Marc das Bild einer apokalyptischen Mission des Krieges. An die Stelle des gescheiterten intellektuellen Kampfes um eine Erneuerung der geistigen Gesinnung tritt bei Marc nun der Glaube, durch den Krieg das Alte, Marode, Überkommene auslöschen zu können und dadurch den Weg für einen Wandel zu ebnen.<sup>35</sup>

»In solcher Zeit wird jeder, er mag wollen oder nicht, in seine Nation zurückgerissen. Ich kämpfe in mir sehr dagegen an; das gute Europäertum liegt meinem Herzen näher als das Deutschtum; was Sie jetzt fühlen, weiss ich nicht. Ich selbst lebe in diesem Kriege. Ich sehe in ihm sogar den heilsamen wenn auch grausamen Durchgang zu unsren Zielen; er wird die Menschen nicht zurückwerfen, sondern Europa rei n i g e n , ›bereit‹ machen.«<sup>36</sup>

Kandinsky stimmte ihm in der Notwendigkeit dieses Schrittes zu: »Bis zum letzten Augenblick konnte ich nicht glauben, dass Ihre Erwartungen sich rechtfertigen können. Ich dachte, dass für den Bau der Zukunft der Platz auf eine andere Art gesäubert wird. Der Preis für diese Säuberung ist entsetzlich [...].«<sup>37</sup>

Marcs Ansicht nach hatte das Volk gehaft, dass es erst »[...] durch den grossen Krieg gehen musste, um ein neues Leben und neue Ideale zu formen«.<sup>38</sup> Daher sei der Drang nach Neuem in der letzten Generation so gering gewesen. Erst nachdem die Schule des Krieges durchlaufen sei, würde »[...] der Deutsche auch wieder nach seiner Kunst fragen, ohne die er in keiner reifen Zeit war. Er war Bildner in der Gotik, Dichter und Musiker im neunzehnten Jahrhundert und wird wieder Bildner im zwanzigsten Jahrhundert

sein. Wir Deutsche sind seit der Gotik formbildnerisch unsagbar arm geworden; wir besorgten anderes für diese Welt; heute besorgen wir das Letzte: diesen entsetzlichen Krieg.<sup>39</sup> Nach diesem »Gerichtstag« werde nur noch das bestehen bleiben, was »echt«, »inhaltsschwer« und »wahr« sei.<sup>40</sup>

Dass Marc den Deutschen in diesem »Reinigungsprozess« die Rolle der treibenden Kraft zudachte, steht ohne Zweifel fest. Doch sind seine komplexen Überlegungen weit davon entfernt, platter deutsch-nationalistischer Natur zu sein. Dies wird anhand Marcs Kritik an einer von Wilhelm Worringer verfassten Schrift zum Krieg deutlich: Zwar habe dieser in seiner »dualistischen Theorie des ‚Geschlechterkampfes‘« das Prinzip des Krieges begriffen. Jedoch verstelle er sich nach Marcs Ansicht, wie viele andere Deutsche, durch sein Beharren auf einer deutsch-nationalen Sichtweise den letzten Einblick in die wahrhaften Ziele dieses Krieges. »Leider verdirbt {sich Worringer} an sich den Wert dieser allzu verlockenden Problemstellung durch die Unentschlossenheit, mit der {er} man hinter dem politischen Zaun der deutschen Nation stehen bleibt, statt das Problem auf den europäischen Gedanken einzustellen. Eher wäre es angemessen zu sagen, dass Europa durch diesen blutigen Austrag der Waffen die eigne Hysterie überwinden, die {schädlichen} giftigen und brüchigen Elemente, die dem alternden, in die Irre, Enge gegangenen Europa anhaften, ausstossen will. Es ändert an dieser Problemstellung und Erweiterung nichts, dass die manhaftesten Elemente Europas, nämlich die deutschen, auch den manhaftesten, siegesgewissesten Anteil an diesem Drama haben.<sup>41</sup>

»Der kommende Typ des Europäers wird der deutsche Typ sein; aber zuvor muss der Deutsche ein guter Europäer werden«,<sup>42</sup> dies stand für Marc fest. Das Ziel seiner Überlegungen ist jedoch nicht eine unterdrückende, politische oder kulturelle Vorherrschaft der Deutschen. Um dies zu verdeutlichen, illustriert er das zukünftige Verhältnis der Deutschen zu Europa anhand von Beispielen aus der deutschen Vergangenheit: »Haben die maurisch-französischen Einflüsse der deutschen Gotik geschadet? [...] Der orientalische Einfluss von der Gotik bis zur Renaissance ist wahrlich nicht auf die Verlustliste der deutschen Kunst zu setzen. Unsre deutschen Bibeln sind deshalb nicht weniger deutsch.«<sup>43</sup> Die Gotik erscheint in diesen Aussagen nicht nur als Epoche, in der eine wahre, reine und echte Kunst geschaffen wurde, sondern auch als Sinnbild eines Europas ohne nationale Grenzen, welches scheinbar die politische Voraussetzung einer solchen künstlerischen Reife schuf.

Die durch den Krieg initiierten Veränderungen würden somit die politischen Voraussetzungen für eine neue Hochblüte der Kunst schaffen, die dem gotischen Zeitalter entsprechen würde. Die Religion, ebenfalls Voraussetzung für eine neue grosse Kunst, wird jedoch über die Elemente des christlichen Glaubens hinaus erweitert und in einen europäischen Kontext gesetzt. Die Wissenschaft, ebenfalls nicht an nationalstaatliche Grenzen gebunden,<sup>44</sup> sollte nach Marc die Grundlage für eine zweite Mystik schaffen. Die wissenschaftlichen Erkenntnisse Eddingtons und Ostwalds, welche besagen, dass Masse, d. h. die Materie, nichts anderes als Energie ist

und dass Energie das allein Wirkliche und das allein Wirkende ist, lieferten Marc den Beweis für ein geistiges Leben, für ein Leben hinter dem Schein der Dinge.<sup>45</sup> Die Wissenschaft bereitete damit das Fundament für den europäischen Gedanken. Dieser Gedanke, »die Gotik und den Orient, diese zwei grössten neueren Kulturgebilde, durch eine neueuropäische Kultur abzulösen«, kreiste seit Jahrhunderten.<sup>46</sup> Aufgrund dieses gewonnenen Wissens würde es dem Europäer endlich möglich sein, »unabhängig vom Weltbild, vom schönen und schrecklichen Schein, im zweiten Gesicht (zu) leben«.<sup>47</sup> »Die erste heilige Stufe der europäischen Erkenntnis war der Glaube des Gotikers, der den Himmel sah, den Legendenhimmel der Heiligen, und der die Wundmale seines Heilands an seinem Körper brennen fühlte und die Riesendome nach dem Bilde seiner Himmelsvorstellung baute.«<sup>48</sup> Die mystische Vereinigung des »Gotikers« mit der geistigen Welt wird nun durch die Beweise der Wissenschaft untermauert und zur Vollkommenheit gebracht. »Kein Mystiker erreichte in seinen verzücktesten Stunden, in denen er den Himmel offen sah, die vollkommene Abstraktion des modernen Denkers, sein Schauen durch und durch.«<sup>49</sup> Auch anderen Kulturen sei der Glaube nicht verborgen geblieben. Doch war es nie mehr als ein »Nebensinn, ein Teilsinn einiger Geister«.<sup>50</sup> Wie der Glaube des Gotikers Formen schuf, so würde auch das »zweite Gesicht« seine Formen im 20. Jahrhundert hervorbringen, nachdem der Krieg die letzten Erinnerungen an die Vergangenheit ausgelöscht hat: »Der Europäer geht heute noch taub und blind über sein neues Land. [...] Er glaubt immer noch im grundlosen Schutt und Sand der Vergangenheit zu stehen [...], – das ist der Europäer, der stahlharte, weitäugige, weltwissende Europäer mit bettelarmem, dürstendem Herzen, der neue Gotiker ohne Dom und Bibel, ohne Bild und Gestalt, der europäische Gedanke ohne Form.«<sup>51</sup>

Die Gotik stellte demnach für Marc und seine Vision der kommenden Epoche der Kunst in vielfacher Hinsicht ein Bezugssystem und Vorbild dar: für die Einheit von Religion und Kunst, für die Mystik und für die Überwindung nationalstaatlicher Dünkel. Obwohl »Im Fegefeuer des Krieges« und »Das Geheime Europa« noch zu seinen Lebzeiten und eine Auswahl seiner Schriften 1920 unter dem Titel »Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen« veröffentlicht worden waren,<sup>52</sup> wurde Marcs Gotik-Begriff nicht in Bezug auf den Künstler und sein Werk rezipiert. In den Ansprachen und Essays, welche beispielsweise Theodor Däubler, Wilhelm Hauserstein oder Walter Bombe anlässlich des Todes von Franz Marc verfassten, ist nichts von Gotik zu lesen. Däubler betonte die pantheistische Seite des »Lyrikers« Marc. Hauserstein entdeckte neben der bereits erwähnten franziskanischen Liebe, der anti-materiellen Seite Marcs einen Wesenzug, eine »Klarheit [sleines Systems]«, der ihn an den »vornehmen Rationalismus klassischer Kunst« denken liess. Der Kunsthistoriker und Hochschullehrer Walter Bombe sah in Marc schliesslich die »Synthese des deutschen und romanischen Wesens«.<sup>53</sup>

Die vorherrschende Betrachtungsebene, auf der das Werk von Franz Marc beurteilt wird, gründet in der geistigen Tradition der

Romantik. Sie wurde in der ersten Monografie von Alois Schardt eingeführt, durch die Forschung Klaus Lankheits wesentlich vertieft, und ist auch in der heutigen Forschung dominierend. Exemplarisch seien hier nur die Beiträge von Hüneke, Schulz-Hoffman, Schuster oder Zweite in der jüngsten, umfassenden Publikation »Franz Marc. Kräfte der Natur. Werke 1912–1915«<sup>54</sup> genannt. Marcs Gotik-Bild wird vor diesem Hintergrund implizit mit dem Gotik-Begriff der Romanik gleichgesetzt. Einzig Magdalena Bushart richtete den Fokus auf die spezifische Gotik-Rezeption des frühen 20. Jahrhunderts,<sup>55</sup> doch wurde dieser Aspekt in der Forschung über Franz Marc bisher nicht eingehender betrachtet.

- 1 Marc, Franz, *Aphorismus Nr. 34*, in: Lankheit, Klaus (Hrsg.), Franz Marc. Schriften, Köln 1978, S. 195.
- 2 Marc, Franz, *Die Wilden-Deutschlands*, Herbst 1911, in: Lankheit 1978 (wie Anm. 1), S. 142.
- 3 Marc, Franz, *Über das Tier in der Kunst*, April 1910, in: Lankheit 1978 (wie Anm. 1), S. 98. Die Zitierform entspricht dem Original nach Lankheit. { } bedeuten: im Konzept gestrichen bzw. nicht in die Druckfassung übernommen; { } bedeuten: von Piper hinzugefügt.
- 4 Ebd., S. 98.
- 5 Marc, Franz, *Aufzeichnungen auf Blättern in Quart*, Winter 1911/12, in: Lankheit 1978 (wie Anm. 1), S. 99.
- 6 Marc 1910 (wie Anm. 3), S. 98.
- 7 Ebd.
- 8 Hauserstein, Wilhelm, *Franz Marc. Gedächtnisausstellung*, Münchner Neue Sezession, München 1916, S. 10.
- 9 Marc, Franz, *Religiöses*, 1912/13, in: Lankheit 1978 (wie Anm. 1), S. III.
- 10 Ebd., S. III.
- 11 Marc, Franz, *Im Fegefeuer des Krieges*, Herbst 1914, in: Lankheit 1978 (wie Anm. 1), S. 158–162, hier S. 160.
- 12 Ebd., S. 160.
- 13 Carl Georg Heise (Hamburg), in: Neue Zürcher Zeitung, 24. Aug. 1917, Nr. 1562.
- 14 Siehe Bärnreuther, Andrea, *Ludwig Justi und das Völkische*, in: Blume, Eugen/Scholz, Dieter (Hrsg.), Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925–1937, Köln 1999, S. 59–63.
- 15 Ebd., S. 59–63.
- 16 Dieses Argument erinnert an die Gesinnung des Werdandi-Bundes, welcher dem »Impressionismus mit seiner Orientierung an französischen Vorbildern« den Verrat an den »nationalen Pflichten« der Kunst vorwarf. Siehe Bushart, Magdalena, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst: Kunsts geschichte und Kunsts theorie 1911–1925*, München 1990, S. III. Der Aufbau und die Förderung einer originären deutschen Kunst und Kultur wurde somit als eine der wesentlichen Aufgaben der Museen angesehen. Siehe Bärnreuther 1999 (wie Anm. 14), S. 59–63.
- 17 Breysig, Kurt, *Eindruckskunst und Ausdruckskunst. Ein Blick auf die Entwicklung des zeitgenössischen Kunstgeistes von Millet bis zu Marc*, Berlin 1927, S. 85–86. Auf eine Interpretation des »Turms der Blauen Pferde« vor dem Hintergrund Nietzsches Philosophie wurde hier verzichtet. Siehe hierzu Strachwitz, Sigrid von, *Franz Marc und Friedrich Nietzsche. Zur Nietzsche-Rezeption in der Bildenden Kunst*, Diss. Univ. Bonn, 1997.
- 18 Breysig 1927 (wie Anm. 17), S. 87.
- 19 Ebd., S. 88.
- 20 Schardt, Alois J., *Franz Marc*, Berlin 1936, S. II9.
- 21 Ebd., S. II9.
- 22 Ebd., S. I23.
- 23 Ebd., S. I34.
- 24 Lankheit, Klaus/Marc, Maria (Hrsg.), *Franz Marc*, Berlin 1950. Das Vokabular der Beschreibungen Schardts und Lankheits erinnert in erstaunlicher Weise an die Beschreibungen gotischer Architektur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Hier ein willkürlich gewähltes Beispiel: Weigert, Hans/Hamann, Richard (Hrsg.), *Das Strassburger Münster und seine Bildwerke*, Berlin 1928. Der Bau der Kathedrale ist von einem »dynamischen Vertikalismus« geprägt, das Gewölbe erlebt der Betrachter »als unendlich, oder zumindest als Symbol des Unendlichen, des Transcendenten« (S. 8). »Die symbolhafte Wirkung der Architektur wird noch verstärkt durch die Entstofflichung der Wände.« Sie bestehen nicht mehr aus Stein, sondern aus Bildern aus Glas und Licht: »Weiter kann die Entmaterialisierung und Vergeistigung des Baukörpers nicht mehr getrieben werden« (S. 8). Die Begriffe »Vertikalisierung« und »Spiritualisierung« werden zum Synonym (S. 10). »Die Materie in geistige Wirkung verwandeln zu können, war die begnadete Leistung der Gotiker« (S. 18).
- 25 Lankheit/Marc 1950 (wie Anm. 24), S. 40.
- 26 Ebd., S. 40.
- 27 Marc 1911 (wie Anm. 2), S. 143.
- 28 Schuster, Peter-Klaus, *Vom Tier zum Tod. Die Ideologie des Geistigen bei Franz Marc*, in: Franz Marc. Kräfte der Natur, Werke 1912–1915, hrsg. von Erich Franz, Ausst.-Kat. Staatsgalerie moderner Kunst, München; Westfälisches Landesmuseum Münster, Stuttgart 1993, S. 168–189, hier S. 170.
- 29 Ebd., S. 178.
- 30 Levine, Frederick S., *The Apocalyptic Vision. The Art of Franz Marc as German Expressionism*, London 1979, S. II5.
- 31 Ebd., S. II6. Neben Dürers Holzschnitten zur Apokalypse verweist er auf eine Abbildung im »Almanach Der Blaue Reiter«, welche die babylonische Hure aus der Nürnberger Bibel Anton Koburgers (um 1483) zeigt.
- 32 Langner, Johannes, *Iphigenie als Hund. Figurenbild im Tierbild bei Franz Marc*, in: Franz Marc, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München, 1980, S. 50–73, hier S. 62.
- 33 Siehe Lankheit, Klaus (Hrsg.), *Wassily Kandinsky – Franz Marc Briefwechsel. Mit Briefen von und an Gabriele Münter und Maria Marc*, München 1983, S. 252–260.
- 34 »Der Artilleriekampf hat selbst für den Artilleristen oft etwas Mystisches, Mythisches. Wir sind Kinder zweier Welten. Wir Menschen des zwanzigsten Jahrhunderts erfahren täglich, dass alle Sage, alle Mystik, aller Okkultismus einmal Wahrheit wird, also auch einmal Wahrheit gewesen ist.« Marc 1914 (wie Anm. II), S. 158. »Es gab nur noch eine Rettung, das uralte Mittel des Blutopfers. [...] Die Welt aber will rein werden, sie will den Krieg.« Marc, Franz, *Das geheime Europa*, in: Lankheit 1978 (wie Anm. I), S. 163.
- 35 Marc 1914 (wie Anm. II), S. 159.
- 36 Franz Marc an Wassily Kandinsky, Hageville, 24. Okt. 1914, in: Lankheit 1983 (wie Anm. 33), S. 263. Hervorhebungen im Original.
- 37 Wassily Kandinsky an Franz Marc, Goldach, 8. Nov. 1914, in: Lankheit 1983 (wie Anm. 33), S. 265.
- 38 Marc 1914 (wie Anm. II), S. 159.
- 39 Ebd., S. 160.
- 40 Ebd., S. 160.
- 41 Der Text lautet weiter: »Die bedenkliche Kriegsliteratur, die heute in Deutschland aufschiesst, ist ein trübes Symptom. Jedenfalls scheint es uns ein trügerisches Verfangen, um jenes frühen Lobes willen die zwei kriegerischen Lager in Europa dualistisch in Mann und Weib, in Männlichkeit und Hysterie zu teilen. Das Problem liegt tiefer. Der Europäer kämpft in diesem Kriege um seine Gesundung und Zukunft, mit Worringer zu reden, gegen die Hysterie und die alternden verkalkenden Elemente des Leibes.« Marc, Franz, *Das geheime Europa*, in: Lankheit 1978 (wie Anm. I), S. 163–167, hier S. 167.
- 42 Marc 1914 (wie Anm. II), S. 161.
- 43 Ebd., S. 162.
- 44 Ebd., S. 161.

- 45 Ebd., S. 117.
- 46 Die deutsche Musik, der Rokoko, Kant, die Romantik und der Naturalismus hätten diesen Versuch unternommen. Marc, Franz, *Aphorismus Nr. 18*, Anfang 1915, in: Lankheit 1978 (wie Anm. 1), S. 190.
- 47 Marc, Franz, *Aphorismus Nr. 20*, in: Lankheit 1978 (wie Anm. 1), S. 191.
- 48 Marc, Franz, *Aphorismus Nr. 42*, in: Lankheit 1978 (wie Anm. 1), S. 198.
- 49 Marc, Franz, *Aphorismus Nr. 48*, Anfang 1915, in: Lankheit 1978 (wie Anm. 1), S. 199.
- 50 Marc, Franz, *Aphorismus Nr. 18*, Anfang 1915, in: Lankheit 1978 (wie Anm. 1), S. 191.
- 51 Marc, Franz, *Aphorismus Nr. 34*, in: Lankheit 1978 (wie Anm. 1), S. 195.
- 52 Siehe Lankheit 1978 (wie Anm. 1), S. 26 und 31.
- 53 Lankheit, Klaus, *Franz Marc im Urteil seiner Zeit*, Köln 1960.
- 54 Ausst.-Kat. München 1993 (wie Anm. 28). Darin die Beiträge von Hüncke, Andreas, *Das Jahr 1913: Lauter ganz verschiedene Bilder*; Schulz-Hoffmann, Carla, *Utopie und Abstraktion. Franz Marc und die Bedeutung romantischer Denkvorstellungen für die Kunst der Moderne*; Schuster, Peter-Klaus, *Vom Tier zum Tod. Die Ideologie des Geistigen bei Franz Marc*, Zweite, Armin, *Franz Marcs »Vögel«*. Auch Roland Mönig in seinem Beitrag »... mit pochendem Herzen am Anfang der Dinge...«, Franz Marcs »Skizzenbuch aus dem Felde« oder Günter Meissners Zusammenstellung von Marcs Selbstzeugnissen in diesem Band gehen in keiner Weise auf die Gotik-Rezeption Marcs ein.
- 55 Siehe Bushart 1990 (wie Anm. 16).

#### Fotonachweis

Ausst.-Kat. München 1993 (wie Anm. 28),  
Kat. Nr. 27: I.