



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

**Ansprache bei der Eröffnung der Ausstellung Karl Kunz
am 14. Februar 1959 in der Kunsthalle Darmstadt**

Schmoll, Josef A.

[Darmstadt], 1959

[urn:nbn:de:hbz:466:1-37717](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-37717)

Kommunikation. Die Malerei von Karl Kunz wird bei der Eröffnung der Ausstellung als zentraler Punkt der Betrachtung gesehen, wobei die anderen Werke als Begleitung zu sehen sind. Die Ausstellung wird bis zum 14. Februar 1959 in der Kunsthalle Darmstadt zu sehen sein. Die Ausstellung wird bis zum 14. Februar 1959 in der Kunsthalle Darmstadt zu sehen sein.

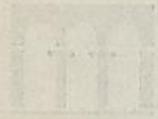
Die Ausstellung wird bis zum 14. Februar 1959 in der Kunsthalle Darmstadt zu sehen sein. Die Ausstellung wird bis zum 14. Februar 1959 in der Kunsthalle Darmstadt zu sehen sein.



Ansprache bei der Eröffnung der Ausstellung Karl Kunz

am 14. Februar 1959 in der Kunsthalle Darmstadt

von Professor Dr. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth (Universität Saarbrücken)



Meine sehr verehrten Damen und Herren!

Allseits ist mir eingeschärft worden, nicht zu lange zu sprechen, schon deshalb, weil man bei der Eröffnung nicht sitzen könne. Andererseits brachte heute eine Tageszeitung die Ankündigung, ich würde einen einführnden Vortrag halten, und das verpflichtet immerhin. Auch darf ich nicht das mir gestern von meinem verehrten Kollegen Professor Evers zugeworfene Bonmot beanspruchen: »Ich hatte leider keine Zeit, mich kurz zu fassen!« Aus zehnjähriger Freundschaft mit dem Maler und seinem Werk möchte ich doch einige Worte sagen dürfen, die ich sogar schriftlich fixiert habe. Ich werde mich bemühen, teilweise, um der Kürze willen, im Telegrammstil zu sprechen. Erleichtert wird meine Aufgabe durch das Katalogvorwort von Ulrich Gertz. Ich kann daran anknüpfen und es ergänzt will-

kommen meine Darstellung. Die Malerei von Karl Kunz wird bei Gertz richtig charakterisiert als zwischen den heute allgemein bekannten Richtungen liegend. Sie ist nicht ungegenständlich. Von den ungegenständlichen oder konkreten bis absoluten Malern gesehen, erscheint sie als surrealistisch. Von den Surrealisten beurteilt, gilt sie als abstrakt (sagen wir etwa wie die Malerei Picassos). Von den Abstrakten wird sie vielleicht als romantisch bezeichnet usf. Was ist sie nun? Abstrakter Surrealismus? Wir kleben gern auf jeden Topf ein Etikett, um dann selbst am Etikett zu kleben. Dem Kunsthistoriker ist meistens noch bewußt, daß Stilbegriffe, um mit Pinder zu reden, reine Verabredungsbegriffe sind. Sie sind oft zufälligen Ursprungs, manchmal widersinnig – denken Sie an den Begriff »Gotik«. Das Schlimme ist, dem großen Publikum werden diese Zufalls-Verabredungsbegriffe zu Hieb- und Schlagworten. Eine Feststellung, kein Vorwurf. Das Etikett ist so schön leserlich, und wenn man sich seiner bedient, wahrt man die Etikette. Also malen wir getrost das Kennwort »Abstrakter Surrealismus«. Damit kann sich der Eilige fix beruhigen, da außerdem wirklich etwas an diesem Begriff stimmt. Der waschechte Surrealismus, z. B. bei Salvadore Dali, ist penetranter Naturalismus, Realismus in allen Einzelheiten, nur in einer traumhaften, traumähnlichen, oder

(Modewort) verfremdeten Weise die Objekte verzerrend und mischend. Schon bei Max Ernst tritt ein Zug zur abstrakten Gestaltung, absoluter Malerei hinzu. Bei Karl Kunz gewinnt das Abstrakt-Gestalterische vielfach die Oberhand.

Versuchen wir genetische Analysen von Bildern von Kunz. Grunderlebnisse sind Augeneindrücke, nicht Impressionen, nicht Träume (wie einige Surrealisten programmatisch fordern) – Tagvisionen und Einzelfunde. Sie können sehr verschiedener Natur sein. Sie sind aber zunächst immer »Natur«. – Der im Alpenvorland heimische Augsburgener Karl Kunz sieht bei Bergtouren nahe der Baumgrenze die bizarr verkrüppelten Kiefern, gesplitterte Stämme, windzerzaust, Wurzelknorren, gebrochene Äste. Es entstehen Skizzen, Gedächtnisstudien, dann Figuren, deren Liniengefüge ausdrucks- gesättigt ist und Bildelement wird. In abstrakter Umsetzung begegnen wir diesen Baum- und Wurzelelementen hier in den Bildern »Bergwelt« (Nr. 9) und »Baumfiguren« (Nr. 3, Aufrechte Gestalten), häufig in den Federzeichnungen zu Dantes »Göttlicher Komödie«. Sie werden zu erstarrten Bewegungen, verwandelten Gestalten, Strukturteilen. – Oder: Karl Kunz sieht in der Nähe seines Werkstatt-Ateliers in Frankfurt die

Grabsteintrümmer des Friedhofs von St. Peter, Sandsteinplatten, verwittert, bombengeborsten, geschunden; ihre Embleme, Familienwappen, Inschriftreste, Todesallegorien seltsam entstellt. Der Umsetzungsprozeß seiner Bildphantasie mischt diese Elemente neu. In den Gemälden »Elegie« (Nr. 34), »Klagemauer« (Nr. 26), »Toteninsel« (Nr. 30) (hier mit einem bewußten Böcklin-Motiv verbunden) werden sie als wichtige Bausteine eingefügt (wörtlich gemeint), zugehauen und für die Gesamtbildidee in die große Komposition eingepaßt. (Nebenfrage an den Freund neuer Begriffe: Synthetisch-abstrakter Surrealismus?) Weiter: Kunz entdeckt, betroffen, in einer alten Nummer des »Querschnitts« die Fotografie von einer irgendwo am Nordseestrand angespülten Gallionsfigur eines englischen Schiffes aus der Bauzeit vor 1900. Eine Holzskulptur, realistisch gearbeitet wie für ein Wachsfigurenkabinett, nur etwas hölzerner, ein modisch (altmodisch) gekleideter besserer Herr mit steifem Kragen, Plastron, Bratenrock, Schnurrbart. Eine in Kleidern konservierte Leiche am Badestrand. Strandgut. Tiefer Eindruck, das Motiv wird immer wiederkehren. Sie erkennen es hier auf dem Bild des seltsamen Paares, der abwesend erscheinende Mann neben der charmanten Engländerin aus Frankfurt (Nr. 47).



Strandgut. Ein Bildtitel heißt tatsächlich so (Nr. 23). Es wäre ein guter Titel für einen großen Teil des Werkes von Karl Kunz. Strandgut unserer Zeit, Strandgut der Großstädte (ein Zug von Max Beckmann leuchtet auf), Strandgut der Seele und des Unterbewußtseins.

Zurück zur Genesis der Bilder. Auslösende Funktion kommt oft der Figur zu, hauptsächlich in zweierlei Art: 1. der Akt, 2. die historisch-mythologische Rollenfigur. Welch genialer Aktzeichner Kunz ist, erkennt man rasch an den wenigen Blättern, die hier eingestreut sind. Sie sind alle von großem Wurf, schwingendem Kontur, fast bravouröser Liniensicherheit. Verkürzungen und Übertreibungen – etwa einer mächtigen Hand, eines Schenkels, die zur selbständigen Figur in der Figur drängen – stehen bereits unter dem Zwang einer Bildidee. Von solchen Aktzeichnungen aus entsteht manches Gemälde, nur aus der Freude an der Linienfigur, in Kontrastsetzung zu anderen Elementen, in Zusammenfügung mit anderen Gestalten. Es ist eine ähnliche Freude an der reinen, isolierten Gestalt, wie sie zu manchen Zeiten seines Schaffens Picasso empfand. Denken Sie an die Entstehung seiner berühmten »Démouille d'Avignon«. Das ist gemeinsames südlich-romanisches Erbe. Kunz, der Augsburger, Sohn der

ehrwürdigen Römerstadt, die sich immer ihrer Tradition bis auf Augustus bewußt blieb, gehört als Deutscher gleichzeitig auch zum Mittelmeerraum. Die formal immer zur klaren Prägeform drängende Einzelfigur ist hierfür echtes Kennzeichen. Ferner die natürliche Neigung zu Klassizismen, auch zu seinen ironischen Spielarten. Der Augsburger Realismus und der Augsburger Renaissance-Klassizismus verbinden sich in Kunzens Werk zu neuartiger Synthese mit den Strömungen des Surrealismus. Ahnschaft unter Bildwerken und Künstlern der Vaterstadt: die Bronzeturm am alt-ehrwürdigen Augsburger Dom mit den antikisierenden Relieffiguren von Kentauren und Löwenbändigern; Burgkmairs und der Holbeinwerkstatt Italianismen in Dekor, strenger Bildkonzeption, klarer Zeichnung, kühler Farbigkeit – vor allem Holbein der Jüngere – hier, in Darmstadt, mit der Madonna des Basler Bürgermeisters neu gegenwärtig. Und dann die plastischen Bildwerke: Deutschlands einziges monumentales Reiterstandbild der Renaissance für Kaiser Maximilian, von Burgkmair entworfen, in Stein begonnen für die Ulrich-und-Afra-Kirche, nicht vollendet, aber ein Wurf, der nur in Augsburg denkbar. Dann die Brunnen, die Erzbilder des Kaisers Augustus und der manieristischen Bewegungsfiguren des Giovanni Bologna, des italianisierten

Flamen. Dahinter die monumentale, großartig-kühle Architektur des Rathauses von Elias Holl. Dies ist die Folie für die Jugend-, dann wieder für die Mannesjahre von Karl Kunz. Dies ist auch der tiefe Grund, aus dem er intuitiv schöpft: Monumentalität, Antikisches, Pathos und Kühle, prägnante Form. Hier wuchs er auf, im Geruch der Hölzer, mit denen sein Vater den Fournierhandel betrieb, Wachstum der Bäume, Maserung, Linienspiel der Natur, Farbe und Glanz der Schnittflächen früh als Wunder begreifend, liebend. Von hier zog er aus. Station im Norden: Giebichenstein, die Kunstschulburg bei Halle, der neben dem Bauhaus in Mitteldeutschland bedeutendsten Lehrstätte, an der Gerhard Marcks, Goldschmied Tümpel, der Maler Crodel wirkten. – Das Jahr 1933 traf Familie und Kunst an der Wurzel: das Ehepaar inhaftiert, seine Malerei als entartet erklärt, Malverbot. Man suchte schließlich Schutz im väterlichen Augsburg, arbeitete mit im Fournierhandel, malte heimlich. Auch das nicht von Dauer: Die Zerstörung der Stadt 1944 vernichtete Firma, Existenz und Asyl. – Mit neuem Mut begann Kunz 1945, befreit von ideologischen Fesseln, nun wieder offen zu malen, für die neue Kunst zu werben, als Organisator der ersten, weithin beachteten Ausstellung »Befreite Kunst« im Schätzerpalais zu Augsburg. 1947

wurde er als Leiter der künstlerischen Grundlehre und als Leiter einer Malklasse an die Staatliche Schule für Kunst und Handwerk nach Saarbrücken berufen. Hier entfaltete er eine Aktivität als Lehrer und Maler, die bei seiner geraden Natur in Konflikt kommen mußte mit den machtpolitisch bedingten Unwahrhaftigkeiten des damaligen, inzwischen durch das Referendum zum Abtreten gezwungenen Regimes. Aus heiterem Himmel erfolgte seine Entlassung 1949, Rückkehr über die grüne Grenze mit abgelaufenem Pass, von einer Zöllnerstreife gnädig laufen gelassen, da er nur »verrücktes Zeug« in seiner Malmappe bei sich hatte... Nach harten Jahren in Augsburg, ersten Kollektivausstellungen dort und bei Günter Franke in München, siedelte er nach Hessen über, nach Weilburg und Frankfurt, lange schon Mitglied der Pfälzischen und der Darmstädter Sezession, in diesem Raum einige Freunde wissend.

Doch zurück zur Figur im Bild! Wir sprachen von der Aktzeichnung, von der klaren, prägenden Art, wie von ihr aus manches Bild konzipiert wird. Und es wurde angedeutet, daß es eine zweite Gestaltengruppe gibt, die wichtig ist als Bildelement und als Quelle der Bildentwürfe. Ich nannte sie die historisch-mythologische

Rollenfigur. Die große Gebärde, die klassische Attitüde, die heroische Gewanddraperie. – Dante als steile Profilgestalt auf dem Gang durch die Hölle (Nr. 51–70). – Ein echtes, zuweilen ein ironisches Pathos sind diesen Rollenfiguren eigen. Heidnische und christliche Mythologie, Odyssee und Passion, mittelalterliche Reiter Schlacht und die Visionen Dantes, Kentaur und Sebastian auf einem Bild »Der Kentaur« (Nr. 21) oder die »Guillotine« (Nr. 13): Marie Antoinette unter dem Fallbeil mit dem Gegenbilde des ermordeten Marat, nach dem Gemälde Davids, mit dem Bilderbogenwachsoldaten und mit der Rückenfigur des betrachtenden Bürgers. Diese Bilder sind Szenerie, »lebende« oder, wie man früher auch sagte, »gestellte« Bilder, szenischer Bildbau mit Kulissen, Versatzstücken und Requisiten aus der Welt der manieristischen Allegorie. Aber äußerst wichtig: die Verknüpfung zum Bilde geschieht durch rein formale Mittel, großgesehene Kompositionen, dem Thema aufgeprägte und zugleich aus ihm resultierende Rhythmen. Diese wiederum aus Grundlinien, Diagonalen, Koordinaten, Kurvenschwüngen entwickelt, meist durch wenige Farbflächen gestützt, erleuchtet, kontrapunktiert. Bei den meisten Gemälden liegt ein solches Liniengerüst zugrunde. Man könnte von der zeichnerischen Wurzel seiner Bilderfindungen sprechen. Die

Zeichnung selbst hat ein organisches Leben für sich, ob im kleinen Format der subtilen Federzeichnungen, ob im großen Format der weißgrundierten Leinwandbilder – oder auch in den Wandbildern, die in der kurzen Saarbrücker Zeit entstanden. Die Vorherrschaft der Linie führt zu einer Art Kalligraphie, die wiederum stilistisches Element seines nur ihm eigenen Ausdrucksurrealismus ist. Sie schlägt Verbindungen zu den großen Stilen, die eine eigene Linienkunst kultivierten, zum Jugendstil (Beardsley!), zum romantischen Klassizismus eines Heinrich Füßli und eines William Blake (mit denen auch thematisch und formal sonst noch Berührungspunkte bestehen), zum 18. Jahrhundert, zum Barock, zur Volkskunst, zum Manierismus und zur Spätgotik. (Das Hessische Landesmuseum in Darmstadt besitzt ein kostbares Zeugnis eines spätgotischen graphisch strukturierten, ja auch kalligraphisch durchwobenen Tafelgemäldes: den wundersamen Ortenberger Altar.) Beispiel für die linienrhythmische Gestaltung eines Bildes von Kunz: »Lehrstunde der Hexen« (Nr. 17, sozusagen Hexengymnastik, modernisierter Baldung Grien); die Doppelschleife, vielfach isoliert und auch verflochten in die Figuren wiederkehrend, als Signum für die Gesamtkomposition und den in ihr eingeschlossenen Bewegungsablauf.

Von Conrad Westpfahl, dem Maler, stammt der treffende Vergleich: ein Bild von Kunz steht vor dem Beschauer zunächst wie die starre Vielfalt der Dinge im strengen Bühnenrahmen einer Schießbude. Trifft der Betrachter ein Ziel, beginnt der geheimnisvolle, überraschende Ablauf mechanischer Apparaturen über bestimmte Gelenkstellen Figur für Figur, Scheiben- und Kurvenstücke verschiedener Farbe und Bedeutung nacheinander in Bewegung zu setzen – bis der Kreislauf beendet ist und alles wieder ruht. Karl Kunz ist mit diesem Vergleich einverstanden, er enthüllt zweifellos viel vom Wesen seiner großen Kompositionen. Er bezeichnet nebenher auch das dekorative Element, das erst in neuerer Zeit so suspekt wurde, obschon es Jugendstil und Kubismus zu neuer Ehre brachten. – Der Vergleich mit der Schießbude schließt auch das szenische Moment, das Theatralische mit ein, das ja vor allem der metaphysischen Malerei de Chiricos als Erbe der Renaissance, einer verwandelten freilich, höchst bewußt war und von hier aus auch in das Werk von Karl Kunz miteingeflossen ist. Zu den surrealistischen Zügen dieser Malerei gehört auch der Begriff vom Bildmechanismus, wie er in Westpfahls Vergleich aufgerufen wird. Er ist ebenfalls im Werden der Bilder erkennbar: wenn die Linien in automatischer Kalligra-

phie leichtthin ausspielen, Thema sich an Thema reiht, einem inneren Zwang gehorchend, wie Melodie an Melodie bei einer guten Improvisation. Das formale Erlebnis, die Freude an der reinen Form, überdeckt dabei oft den realen Umriß eines Bildobjektes, verknüpft Objekte in manchmal scheinbar sinnwidriger Weise, läßt das Ganze zu einem Geflecht bildhafter Art binden, dessen Gehalt und Einzelmotive sich dem Betrachter erst nach und nach enthüllen. Das gehört zum Erlebnis der Bilder von Kunz, sie können rein formal und sie können rein inhaltlich gelesen werden und bilden – darin sich begegnend, hin- und herspielend – ein Ganzes. Es ist notwendig, sich vor diesen Bildern Zeit zu gönnen. Im Unterschied zu der heute so peinlich gepflegten spannungslosen, ungegenständlichen Malerei des arrivierten Durchschnitts, die mit einem Seitenblick abgeschätzt werden kann, farbig schmeichelt, gelegentlich etwas signalisiert, aber nicht fesselt und erregt, ist für die Bilderwelt von Karl Kunz der mitarbeitende Betrachter wieder nötig, wie ihn die ältere Malerei forderte, der sinnend betrachtende, nicht der eilige Passant, dem Impressionismus und konventionelle ungegenständliche Malerei entgegenkommen. Diesem aufmerksamen Betrachter aber enthüllen sich die Bilder von Kunz stufenweise, selbst die mitunter zunächst

plakathaft wirkenden Teile gewinnen an Tiefe und Bedeutung. Ganz zu schweigen von der Skala der reichabgestuften Mittel, deren sich Kunz bedient, und die Gertz im Katalogvorwort analysiert. In dieser Weite der Bildwirkungen – formal und inhaltlich – steht Kunz wirklich allein da, und wenn wir Vergleiche suchen, so ist es zweifellos der Manierismus des 16. Jahrhunderts, der sich wie selbstverständlich anbietet. Kunz selbst bekannte kürzlich, daß ihn René Hockes Büchlein über den Manierismus (das diesen Stil, nachdem ihn die Kunstwissenschaft seit ca. 40 Jahren in Spezialuntersuchungen umkreist hat, prickelnd populär gemacht hat) betroffen lehrte, daß er selbst ein echter Manierist sein mußte. Die rein formale Übersteigerung klassischer Motive, Gestalten, Symbole, die abstrakte Haltung, die enigmatische Mischung von Objekten und Elementen, die große rhythmische Bewegung, die dekorative Gebärde, Pathos und Ironie, Kälte und Strudel der Empfindungen, Mechanisches und Allegorisches, der ganze apparative Symbolismus, die alles durchdringende Vanitas-Idee, verbunden mit Schwermut und Lust in schillernder Synthese – alle diese Züge sind manieristischen Geistes par excellence. Mit dieser Feststellung ist für den, der sich mit dem Manierismus beschäftigt hat, deutlich gesagt, daß es eben nicht nur

den Manierismus des 16. Jahrhunderts gibt, jene auf die Klassik der Renaissance folgende Stilströmung, in der alles in Frage gestellt wurde, fragwürdig erschien, bedroht, doppelbödig und maskiert, sondern eine manieristische Lebenshaltung, die immer wieder und vor allem zu ganz bestimmten Zeiten des geschichtlichen Ablaufs in Erscheinung tritt: wir nannten schon Füssli und Blake für die Epoche um 1800. In diesen Erscheinungen wird das allgemeine Empfinden für die Bedrohtheit der Existenz, für die Sorge um die Gestalt des Menschen, für das hinter der bröckelnden Fassade geisternde, leidende, liebende, blutende und kämpfende Wesen Mensch in dekorativer, formal geschliffener, klar und präzise geprägter und zugleich symbolistisch verschleierter Form künstlerische Gestalt. Für den Gesamtbereich der deutschen Gegenwartsmalerei zeugt das Werk von Karl Kunz allein in legitimer Weise für diese Haltung und Sicht. Es ist gut, daß Darmstadt es unternimmt, diesem Maler eine große Kollektivausstellung einzuräumen, der es, wir dürfen es offen aussprechen, schwer hat, bei der Struktur unseres heutigen Kunstbetriebes, neben dem herrschenden Akademismus der Ungegenständlichen Malerei als »zeitgenössisch« anerkannt zu werden – obwohl er aktueller ist als viele Modernen.