

Fritz Kunz.

Neuere christliche Kunst steht bei den Modernen in üblem Ruf. So objektiv sie der christlichen Empfindungswelt früherer Jahrhunderte gegenüberzustehen trachten, so kühl und frostig verhalten sie sich gegen alle Äußerungen der christlichen Kunst unserer Tage. Man durchblättere nur einmal die großen Kunstzeitschriften, um sich über die unerfreuliche Tatsache klar zu werden, daß das berühmte *catholica non leguntur* auch von der christlichen Kunst gilt. Und wie man überzeugungstreue Katholiken fast grundsätzlich von den Universitätslehrstühlen fernzuhalten sucht, so die Werke katholischer Künstler von den Kunstzeitschriften und vom internationalen Kunstmarkt. Verirrt sich aber trotzdem einmal eine Darstellung religiösen Inhalts in solche Blätter, dann ist sie aus einer so sonderbaren subjektiven Auffassung geboren, daß sie für kirchliche Zwecke gänzlich unbrauchbar wäre.

Für kirchliche Zwecke. Darin liegt schon ein Grund, warum diese modernen Kreise eine so unverkennbare Abneigung vor unserer christlichen Kunst zeigen. Wie sie selbst sich in ihrem Gewissen als Könige fühlen und jegliche Heteronomie abweisen, so solle auch das Kunstwerk frei sein und nicht zum Dienen herabgewürdigt werden.

Leider gibt die christliche Kunst nicht selten Anlaß zu solchen Minderwertungen. Das Dienenwollen kann tatsächlich den Charakter nicht nur eines Menschen, sondern auch eines Kunstwerkes verderben. Es ist kein Schmeichelwort, wenn man jemand nachsagt, er habe eine Sakaiennatur. Nun verstehen die Auftraggeber kirchlicher Kunstwerke von Kunst zumeist nur sehr wenig, machen aber trotzdem durch allerlei Vorschriften, Wünsche, Einengungen und Einzwängungen dem Künstler eine freie Aussprache unmöglich. Dieser hinwiederum, der nur zu gut weiß, daß eine brave Leistung im herkömmlichen Sinn viel weniger Beanstandung findet als ein starkes persönliches Werk, der meist darauf angewiesen ist, sich durch seine Kunst das tägliche Brot zu verdienen, fällt dann leicht von seinem Streben zum Höchsten ab und lernt mit dem Beifall der breiten Menge zufrieden zu sein.

Für Pseudokünstler und schwache Talente breitet sich unter diesen Verhältnissen ein gar weites Tummelfeld aus; Kunst- und Devotionalienfabrikanten überschwemmen das Land mit künstlerisch wertlosen Erzeugnissen und drücken den

Sinn des Volkes für wahre und echte Kunst immer tiefer herab. Was Wunder, daß ein gebildeter Geschmack den Leistungen kirchlicher Kunst von vornherein mißtrauisch gegenüberzustehen versucht ist? Schon der Umstand, daß der Kirchenkünstler fast ausschließlich auf Bestellung arbeitet, ist der vollen Entfaltung der künstlerischen Kräfte nicht sehr förderlich, wenn auch die Möglichkeit höchster Leistungen dadurch nicht in Frage gestellt sein soll. Man denke sich doch einen Dichter, der nur auf Bestellung arbeitet! Kunst ist aber Kunst, und die natürlichen Lebensbedingungen sind für den Maler wie Musiker keine andern als für den Dichter. Am schönsten und naturgemähesten entfaltet sich die Kunst immer dort, wo sie unabhängig von äußeren Aufforderungen einzig aus unmittelbarer Inspiration fließt. Selten wird ein fremder Gedanke den Geist des Künstlers ebenso entzünden wie einer, der unmittelbar aus seinem eigenen Seelenleben quillt. Es kommt noch dazu, daß Werke christlicher Künstler gerade wegen der unheilvollen Konkurrenz von seiten der Kunstfabriken lange nicht so gut bezahlt werden wie entsprechende profane Werke. An Stelle eines intensiven Schaffens kommt dann nur allzuleicht ein nach quantitativen Gesichtspunkten orientiertes; es sollen möglichst viel Aufträge in kurzer Zeit erledigt werden, um durch die Menge der Werke finanziell das zu erreichen, was andere durch eine geringere Zahl aber durch höhere Preise erreichen. So tritt der Könner an Stelle des Künstlers, und die angelernte Formgewalt muß den Mangel an innerem Leben ersetzen. Kein Zweifel, daß die Profankunst in all diesen Punkten besser gestellt ist und nicht mit so viel äußeren Hemmnissen zu kämpfen hat.

Die Schwierigkeit für die christliche Kunst wächst in unserer Zeit des Individualismus. Früher war die Kunst Volkssprache und Zeitsprache, von allen verstanden und geschätzt; der Künstler redete zu Massen und entflammte seine Begeisterung an den Empfindungen der Menge; heute will jeder Künstler nur in sich hinein horchen, der Interpret des Volkes ist der Interpret seiner eigenen Empfindungen geworden, die von denen des Volkes oft so verschieden sind wie die Sprachen des fernen Ostens von der deutschen. Diese Eigenart der modernen Kunst ist nicht zu verdammen, denn die naturgemäße Entwicklung trieb zu dieser psychologischen Verfeinerung, zu dieser Kunst für Kenner, aber für die kirchliche Kunst bedeutet dieses Prinzip der Subjektivität eine große Gefahr. Keine Ästhetik- und Herrenmenschenkunst kann die Kirche nicht brauchen; die Kunst hat in ihren Räumen nicht selbstherrlich aufzutreten, sondern übernatürlichen Heilzwecken zu dienen, und diesen Heilzwecken entsprechen nicht immer die höchsten Kunstwerke am besten, wie etwa Michelangelos Jüngstes Gericht beweist. Nicht als ob nun dem Künstler alle Subjektivität abgeschnitten werden müßte, das sei ferne; allein seine Sprache muß immer den Gläubigen verständlich bleiben. Wahre kirchliche Kunst muß darum

Volkskunst sein, will sie dem Zweck genügen, auf den die Kirche nie und nimmer verzichten kann. Die Kirche wird niemals die Kunst der Kunst wegen pflegen.

Diese Beschränkung der kirchlichen Kunst fordert vom Künstler eine besondere Veranlagung. Es ist nicht jeder Künstler, auch nicht jeder fromme und kirchentreue Künstler zum Kirchenkünstler geschaffen. Seine Eigenart kann in der Tat so sehr subjektiv gefärbt sein, daß es einen Verzicht auf die höchste Ausprägung des Künstlertums bedeutete, wollte er sich der kirchlichen Kunst widmen. Wir haben es ja bei dem so kindlich frommen Steinle erlebt, daß er sein Bestes in der außerkirchlichen Kunst gab. Andererseits aber ist eine künstlerische Eigenart, deren naturgemäße Entwicklung und Entfaltung mehr volkstümlich bleibt, nicht minderwertig. Minderwertig ist nur der Abfall von der persönlichen Eigenart, die künstlerische Unehrlichkeit, die sich anders gibt, als sie ist. Das kann nicht entschieden genug gegen jene betont werden, die mit schelen Augen auf unsere konservativ gerichteten Künstler herabblicken. Diese Künstler sind aus dem Volke hervorgegangen und nicht aus den überzivilisierten Kreisen der Großstädte, und ihre Entwicklung konnte darum auf geraden und ehrlichen Bahnen nicht anders verlaufen, als sie wirklich verlief.

Der tiefste Grund für das Aschenbrödelbaisein der christlichen Kunst ist der Unglaube, die Christentumsfremdheit jener Kreise, die in Sachen der Kunst das große Wort führen, der internationalen Kunsthändlerclique, die den Markt und die Presse beherrschen und die Rangplätze unter den Künstlern willkürlich verteilen. Für sie ist das Christentum eine brüchige Ruine, in der man nicht mehr wohnen kann; die große Welt ist längst über diese Religion der Unmündigen hinweggeschritten, die keine wahren Empfindungen mehr auslösen und darum die Kunst auch nicht mehr befruchten kann. So konnte Richard Muther über die Kunst des 19. Jahrhunderts das große Wort niederschreiben: „Der Beweis, daß aus den Elementen einer toten Weltanschauung Neues sich nicht formen läßt, konnte nicht schlagender als durch diese Bilder erbracht werden“ (Geschichte der Malerei III 546). Für die Kunst aber bedeutet es nur eine Herabwürdigung, wenn sie sich in den Dienst der Religion stellt, gemäß dem Ausspruch Friedrichs II.: „Die glänzenden Blumen der Poesie sind prostituiert, sobald man sie zur Zierde und zum Schmutz des Irrtums (er meinte die Religion) verwendet“ (Brief an Voltaire vom 6. August 1738). Christliche Stoffe finden darum nur mehr Beifall, wenn sie das wahre

Christentum verzerren und wahres christliches Empfinden verletzen, wie etwa in den Bildern eines Hans Nolde.

Die religiöse Kunst des vergangenen Jahrhunderts hatte ja gewiß ihre inneren Schwächen, aber nicht, wie Muther meint, weil die zugrunde liegende Weltanschauung abgestorben war, sondern weil ästhetische Grundsätze herrschten — in der profanen Kunst ebenso wie in der religiösen —, die sich für eine gesunde Weiterentwicklung hemmend erwiesen. Es war eine Kunst der Nachahmung und der Inzucht, die immer schwächliche Geschöpfe hervorbringen wird. Ein gewisses Süßigkeitsideal, das die früheren Jahrhunderte nicht kannten, hatte die Herrschaft erlangt und beim Publikum, das stets für das Sentimentale schwärmt, begeisterte Zustimmung gefunden. Damit war der übernatürliche Zweck der kirchlichen Kunst für die damalige Zeit gewiß erfüllt, denn es war die Kunst der Zeit, die den Gebildeten nicht minder gefiel als den Ungebildeten. Heute reicht eine solche Kunst nicht mehr aus, auch nicht für kirchliche Zwecke. Denn die Kirche hat auch eine apostolische Aufgabe, sie soll mit ihren Mitteln auch ausbreitend, propagandistisch wirken. Man kann darum die volle Berechtigung einer solchen Simonadenkunst nicht dadurch erweisen, daß sie dem gewöhnlichen Volk heute noch am besten gefällt, denn sie mißfällt der gebildeten Welt, die Auge und Empfindung geschärft hat und darum höhere Ansprüche macht. Auch die kirchliche Kunst soll allen alles werden, und darum Verständlichkeit mit großer Form verbinden, damit nicht das, was der schlichten Menge genügt, den Gebildeten zum Anstoß gereicht.

Gibt es nun in unsern Tagen solche gottbegnadeten Künstler, die allen billigen Forderungen genügen, die wir an Kunstwerke zu stellen befugt sind, Künstler, die zwischen Konservatismus und Fortschritt die richtige Mitte einzuhalten und alle Hilfsmittel der neuzeitlichen Technik dem uralten Gehalt dienstbar zu machen wissen?

Es hat langen Kampf gekostet, bis die im 19. Jahrhundert herrschende Nachahmungssucht totgeschlagen war; ja selbst heute noch zucken letzte Reflexbewegungen durch den Leichnam. Aber ihre Zeit ist herum, unwiederbringlich. Denn wo die Kunst nicht aus der lebendigen Seele quillt, sondern ihren Geist an einem fremden Empfindungsleben entzündet, da bleibt sie kalt; das Grammophon oder ein zurückgeworfenes Echo tritt an die Stelle des besetzten Wortes, schallschwächer und mit Nebengeräuschen. Heute sind in allen kirchlichen Künsten, in der Architektur, Plastik, Malerei und Musik Meister an der Arbeit, die ihre persönliche Eigenart in Stein, Farbe und Ton aussprechen und doch so gemeinverständlich, daß ihre Kunst auch in den Herzen der Gläubigen Widerhall findet. Freilich ist die Zahl dieser Meister gering im Vergleich zu jenen Handwerkern und Dilettanten, die in unsern Kirchen noch immer ihr Unwesen treiben dürfen.

Fritz Kunz, ein Schweizer Maler, steht unter diesen Meistern in der vordersten Reihe. Mit Matthäus Schiefl (Stimmen der Zeit, Märzheft 1916) teilt er manche Lebensschicksale. Geboren 1868 ist er kaum ein Jahr älter als dieser, seine Heimat liegt wie die Schiefls in den Bergen, beide sind in den Kunstwerkstätten ihres Vaters aufgewachsen, beide haben sich zeitweise dem Kunstgewerbe gewidmet, beide kamen erst im reiferen Alter an die Münchener Akademie, wo sie ihre bereits erworbenen reichen Kenntnisse mit schnellen Schritten vervollkommeten.

Und nun vergleiche man die Kunst dieser beiden Meister. Wer würde nicht schon beim ersten Blick überzeugt, daß zwei ausgeprägte Persönlichkeiten sich ihre ureigene Form gesucht haben? Eigentlich ist es ja ein falscher Ausdruck, wenn man bei solchen Künstlern von einem Suchen der Form spricht, ebenso falsch, als wenn man von einem Rosenstock sagen wollte, er suche die Rose. Diese wächst organisch aus ihm heraus. Das ist eben der große Unterschied zwischen den meisten Künstlern des 19. Jahrhunderts und unsern neuzeitlichen Künstlern, daß jene ihre Form bei alten Vorbildern suchten, diese dagegen ihre Form ungesucht finden, die nichts ist als die angeborene natürliche Geste. Und wie grundverschieden ist diese Geste bei Schiefl und Kunz! Kaum ein Schulknabe wäre fähig, die beiden zu verwechseln.

Die Züricher Kunstgewerbeschule, in die Vater Kunz vorerst seinen begabten Sohn schickte, hat diesem, obwohl er nur ein halbes Jahr lang den Unterricht genoß, sehr viel gegeben. Ihr Einfluß war bei Kunz geradezu stilbildend, und wo er sich monumental gibt, verdankt er seine großen Wirkungen zum nicht geringen Teil dieser kunstgewerblichen Zucht. Und wenn Kunz mehr als andere Maler gerade auch für das reine Kunstgewerbe eine so glückliche Begabung zeigt, man denke z. B. an das Titelblatt der Münchener Zeitschrift „Die christliche Kunst“, so ist die Nachwirkung der Züricher Schule unverkennbar, die den Sinn für dekorative Funktionen geschärft hat. Auch wo Kunz Schriften malt, zeigt sich dieser Feinsinn für Schmuckwirkungen. Gerade für den Kirchenmaler ist eine kunstgewerbliche Schulung von so großem Vorteil, denn sie lehrt ihn, sich vor der architektonischen Forderung zu beugen, während die Bilder anderer nur zu oft wie Fremdkörper wirken, nicht wie eine begleitende zweite Stimme, sondern wie eine ganz andere, dissonierende Melodie.

Von der Kunstgewerbeschule kehrte Kunz wieder in die Werkstätte seines Vaters zurück und blieb dort bis zu dessen Tode. Dann aber hielt es

ihn nicht mehr in der Enge. Die Münchener Akademie sollte der künstlerischen Triebkraft des bereits 22jährigen den letzten Schwung geben.

Die akademischen Ferien benutzte Kunz zur Ausmalung verschiedener Schweizer Kirchen, wie der Filialkirchen von Trachslau und Bennaui bei Einsiedeln, der Pfarrkirche zu Sattel; auch restaurierte er die Fresken der Ruzwiler Kirche mit erstaunlichem Geschick. Doch sind alle diese Arbeiten nur Vorspiele zu dem großen Auftrag, den er 1894/96 in der Barockkirche von Urth erledigen mußte. Das Programm zur Wiederherstellung dieser Kirche hatte P. Albert Ruhn O. S. B. entworfen; die 35 Deckenbilder sollten die Geschichte und Vollendung der Erlösung darstellen, „was auch immer geschaffen würde, sollte sich nachsichtslos und strengstens in Form und Farben dem Stil der Kirche anschließen und dem architektonischen Gedanken unterordnen“.

Es wächst der Mensch mit seinen größeren Zielen, und so läßt sich denken, wie dem jugendlichen Meister unter dieser Arbeit, um die ihn die reifsten und erprobtesten Künstler beneiden konnten, die Flügel sich dehnten. Ganz allein konnte er freilich in der so knapp bemessenen Zeit die Arbeit nicht leisten; Leonhard Thoma und Gustav Sahoda übernahmen unter seiner Leitung einen Teil der Bilder.

Diese Malereien zeigen gewiß noch keine ausgeprägte Eigenart; sie sind ganz Kinder ihrer Zeit mit den Zügen der damaligen Münchener Schule, die einen Übergang von der idealistischen Nazarenerart zu einer mehr realistischen Auffassung darstellt. Die Freude an episodenhaftem Beiwerk — ein Nachklang der eben noch so beliebten Historienmalerei — war noch nicht ganz geschwunden. Später hat der Künstler das Geheimnis der Konzentration ganz anders erfaßt. Wenn man aber die Kunzschen Bilder mit denen seiner Mitarbeiter vergleicht, so zeigt sich ganz klar, daß Kunz der schärfere Psychologe ist, und daß seine Arbeiten Reime einer noch weiteren Entwicklung enthalten. Im Stilistischen ist Kunz später allerdings ganz andere Wege gegangen, aber wir dürfen eben nicht vergessen, daß er durch die Barockarchitektur und durch das strenge Programm gebunden war. Erst das Studium altchristlicher und altitalienischer Kunst hat seine stilistische Eigenart zur Entfaltung gebracht, die weit mehr zu einer strengen Hieratik als zu den gelockerten Formen des Barock neigt. Trotzdem ist ihm in dem besten von den Urth-Bildern, der Anbetung der Könige, das Barocke nicht übel gelungen, besonders in der Gruppe der Weisen und ihrer Begleiter, und die helle und leichte Farbe ist durchweg stilgerecht. Das etwas schwierig zu deutende Bild „Das Wort ist Fleisch geworden“ zeigt bereits den Hang des Künstlers zur Mystik, der auch später noch da und dort durchbricht, freilich nicht mehr in blutleeren Allegorien und nackten Gedanken, sondern in empfindungsdurchtränkten Farbensymphonien.

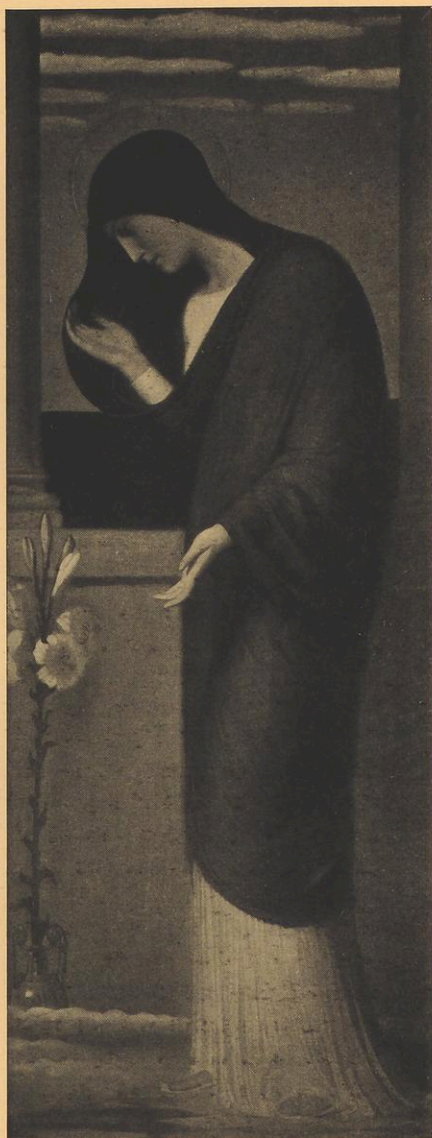
Im Abendmahl bringt der Künstler zwar eine reiche Fülle individuell erfasster Figuren, aber der seelische Ausdruck geht nicht allzusehr in die Tiefe; die

Komposition erinnert noch etwas an geschickt gestellte Modelle. In den beiden Bildern Krankenheilung und Kreuzabnahme ist die Mittelgruppe vorzüglich, aber die Seitengruppen hängen zu wenig organisch mit ihr zusammen; die Teile sind zu wenig zur Einheit zusammengeschlossen. Die Schwierigkeit ergab sich wohl aus dem Format dieser Bilder.

Sind diese Schöpfungen unseres Meisters in der Arthür Kirche darum noch nicht schlackenloses Gold, so erregten sie doch zu ihrer Zeit berechtigtes Aufsehen. Die Kartons und Farbenskizzen zu den fünf Hauptbildern, die Kunz 1896 im Münchener Kunstverein ausstellte, brachten ihm als höchste akademische Auszeichnung die große silberne Medaille und eine Reihe anerkennender Besprechungen in den führenden Blättern.

Die Arbeit in Arth gab dem Maler die Mittel zu einem längeren Aufenthalt in Italien. Fünf Jahre hat er dort zugebracht (1898 bis 1903), und seine Kunst zeigte bald die Früchte seiner italienischen Studien. Wenn irgend etwas für die Kraft seiner Begabung Zeugnis ablegt, so ist es der Umstand, daß er trotz aller Begeisterung für Italien seine Eigenart nicht nur nicht einbüßte, sondern erst recht zur Blüte brachte. Das 19. Jahrhundert hat uns bewiesen, daß man für deutsche Künstler geradezu von einer italienischen Gefahr reden kann, daß junge Künstler nur allzu geneigt sind, den herberen deutschen Charakter dem italienischen Schönheitsideal zum Opfer zu bringen. Fast möchte man an alle Pforten, die von Deutschland nach Italien führen, die Worte schreiben: *Cave Raffaelem*. Als ich einmal einem sehr geschätzten christlichen Künstler erzählte, ich sei eben aus Italien zurückgekommen, meinte er: „O weh, dort kann man nichts lernen.“ Der Ausspruch ist nun gewiß ein Paradoxon, immerhin enthält er ein Körnchen Wahrheit, für diesen ungenannten Künstler mit seiner echt germanischen, Grünwaldeschen Empfindungswelt freilich mehr als ein Körnchen.

Auch für Kunz gab es einiges Schwanken: die ernsten und charaktervollen Präraffaeliten hatten es ihm zuerst angetan. Eine Verkündigung, die er 1901 für Menzingen schuf (Tafel), zeigt in der Engelsfigur ausgesprochen florentinische Einflüsse, und der Name eines Fra Angelico drängt sich unwillkürlich auf die Lippen, das gelockte Haar dagegen möchte an archaisch-griechische Stilisierungsweise erinnern. An holdseliger Anmut und Gelenkigkeit erreicht dieser Engel seine Fiesole-Urbilder freilich nicht. Um so herrlicher ist die Madonna gelungen, in ihrer eng anschließenden Kleidung und dem ruhig geglätteten Faltenwurf ganz antik



Fritz Kunz: Verkündigung. Menzingen.

Früherer Stil des Künstlers.

(Mit Genehmigung der Verlagsanstalt Benziger & Co. N. G.)

empfundene und doch durchaus mit christlichem Geist erfüllt, nicht wie bei Böcklin und Ringer mit heidnischem.

Geraume Zeit hindurch verweilte Kunz bei dieser klassisch-antifizierenden Formensprache. Wir finden sie wieder in dem prächtigen Brustbild der hl. Cäcilia als Martyrin von 1902 und in dem großen Gemälde „Fra Angelico“ von 1903, in dem auch das Motiv der eben genannten Cäcilia wieder anklingt. In graugrünem Dämmerlicht, umgeben von einer Engelschar, kniet Fra Angelico, in die Beschauung einer Heiligenprozession versunken. Die Gesichtsformen weisen deutlich auf das Studium markiger italienischer Modelle, wie Kunz überhaupt nicht müde wurde, ähnlich wie Feuerbach, Modelle zu kopieren, die man in unserer nordischen Kulturwelt in so ungezierter ursprünglichen Reine kaum mehr findet. Auch charakteristische, von italienischem Licht durchflutete Landschaftsstudien hat er fleißig gemalt und diese Freilichtstudien besonders in seinen Franziskusbildern geschickt zu verwerten gewußt.

Inzwischen hatte unser Meister in Monte Cassino die Arbeiten der Beuroner Schule kennengelernt. Er fing sofort Feuer. Denn seine ruhig beschauliche Art, die sich niemals zur Dramatik hingezogen fühlt, spürte in diesen Werken sofort den verwandten Geist. Nicht ungestüme michelangelische Leidenschaft kennzeichnet sein Wesen, sondern stille Feierlichkeit, nicht brausende Wogen, sondern der Himmelspiegel des friedlich ausgebreiteten Meeres, nicht Außenwirkungen, sondern Innenwirkungen, das Intime, Stimmungsgefühl. Die thronende Madonna mit Jesuskind, die er 1901 für Menzingen malte, ist eine Huldigung vor dieser benediktinischen Kunst, die ja ebenfalls archaische Elemente in sich trägt. Der Beuroner Rhythmus ist geschickt übernommen, ohne daß Kunz in die gewollte Abstraktheit des P. Desiderius Lenz verfallen wäre. Das subjektive Element vermischt sich vielmehr ganz vortrefflich mit der strengen Form, und unser Maler hat durch dieses Experiment den Beweis geliefert, daß er den Beuroner Geist wohl verstanden hatte. Er wäre der Mann gewesen, die mildere Beuroner Art des P. Gabriel Wäger weiterzuführen und zu vervollkommen. Das Bild ist aber auch Zeuge von einer gefährlichen Leichtigkeit, sich in andere Stilarten einzuleben, und nur Selbstbesinnung konnte den Künstler vor den Klippen des Eklektizismus bewahren, an die sein Schiffelein bisweilen anzurennen drohte. Auch in späteren Werken finden sich noch Beuroner Spuren, wie z. B. beim Kreuzbild mit den zwei symbolischen Engeln, ohne jedoch das rein Persönliche zurückzudrängen; die Klangfarbe ist stets eine andere als bei Beuron.

Nachhaltiger als die bisher besprochenen Anregungen wirkte auf Kunz das Studium der altchristlichen Mosaikkunst. Und wenn er späterhin auch alle diese aufgenommenen Elemente selbständig verarbeitete, so haben sie doch in erster Linie dazu beigetragen, daß er den Schlüssel für die Geheimkammern der monumentalen Kunst fand, sobald die entsprechenden großen Aufgaben an ihn herantraten. Was diese Mosaiken so

ergreifend für das christliche Gemüt macht, die Größe der Auffassung, die allem Weichlichen und Süßlichen abholde Typengestaltung, der mystische Farbenschimmer, die Vermählung des Kunstgewerblichen mit der hohen Kunst, die Geheimnisymbolik mit entsprechend stilisierter Natur, die Scheu vor dramatischer Bewegung waren die Elemente, die im Künstlerwesen unseres Meisters bereits ruhten und nur der Erweckung bedurften. Dieser Erweckungsruf erscholl von den Wänden altchristlicher Kirchen, weitete Auge und Herz und gab der Künstlerhand den großen Zug. Doch darüber später.

In Umbrien träumte sich Kunz in die Seele des seraphischen Heiligen hinein, und seitdem bildet der hl. Franz eines seiner fruchtbarsten Themen. Unter den neueren Künstlern hat sich keiner so tief in die Seele und in das Wesen dieses großen Heiligen hineingefunden als Kunz. Eine reife Frucht dieser Franziskusstudien ist das herrliche, 1908 erschienene Buch „Der hl. Franz von Assisi“, mit sechs farbigen Bildern und elf Schwarzweißzeichnungen, zu denen Heinrich Federer einen gemütvollen und gedankenreichen Text geschrieben hat. Zwei von den Bildern, die Kunz für das Kloster Menzingen gemalt hatte, Die Vision und der Tod des Heiligen, waren die nächste Veranlassung zu diesem Buch. Ein italienischer Fischer bot ihm das lange gesuchte Modell für den Franziskuskopf. Der asketische Schnitt, der milde Ernst des Antlitzes, das sprechende, lebensvolle und doch das innere Feuer zurückhaltende Auge sind in der Tat echt franziskanisch. Bei der „Stigmatisation“ ist das Modell vielleicht zu wörtlich abgeschrieben; ich finde das Antlitz zu sehr der äußeren Betrachtung der Vision hingegeben, während es doch sicher ist, daß diese Vision den Heiligen bis in die innerste Seele erbeben machte, und diese seelische Erschütterung sich in die Gesichtszüge legen mußte. Kunz hat bei seiner für psychisch-mystische Zuständlichkeiten so ausgezeichneten Begabung diesen Mangel wohl selbst gefühlt. Denn in einer späteren Fassung desselben Themas mit ganzen Figuren im Hochformat hat das Antlitz des Heiligen an Tiefe bedeutend gewonnen.

Am bekanntesten sind unter den Bildern des Franziskusbuches die beiden Typen „Franziskus mit den Vögeln“ und „Geistliche Unterredung“ mit ihrem seligen Friedensabglanz und ihrer echt deutschen Gemütsinnigkeit geworden. Letzteres Bild zeigt auch bereits deutliche Spuren des späteren großzügigen und großflächigen Stils, der den Meister von heute charakterisiert.

So gut diese farbigen Bilder sind, so kann ich doch nicht umhin, den kraftvollen Schwarzweißzeichnungen die Palme zuzuerkennen; denn es sind weit unmittelbarere Schöpfungen, in ihrer stenographischen, das Wesentliche in kurzen

und eindringlichen Sätzen und doch mit absoluter Formstarrerheit aussprechenden Technik von besonderer Überzeugungskraft, wenigstens für alle jene, welche die Krücken des Naturalismus entbehren können.

Wer fühlt nicht die stille Wonne, die in der Seele des Heiligen flutet, wo er, von Vögeln umflattert, in tiefe Betrachtung des Krippengeheimnisses versunken ist? Wer nicht seinen Schmerz, wo er, auf dem Rasen sitzend, das Kreuzifix auf den Schoß gelegt hat und sein von Mitleid mit dem Gekreuzigten überwältigtes Antlitz in die Hände vergräbt, während ein Engel ihm Passionsmusik vorspielt? Dieses Bild sowie Steinles Tod des hl. Franziskus gehören zu den bedeutendsten Offenbarungen der Franziskuspsychologie in der christlichen Kunst. Dagegen weckt der sterbende hl. Franziskus von Kunz das großartige Bild Giotto's in S. Croce zu Florenz in unserer Erinnerung auf. Bei Giotto ist der Heilige bereits gestorben, bei Kunz richtet er seine letzten Ermahnungen an die betrübten Brüder. Giotto's Bild ist als monumentale Leistung gewiß von erhabener Größe, aber psychologisch wird sie von der Kunz'schen überstrahlt. Das Zeitalter des altitalienischen Meisters war noch nicht so weit, das stille Weh des Abschieds in den Zügen der versammelten Brüder so mannigfaltig und so tief ergreifend ausdrücken zu können, wie es der Künstler unseres Jahrhunderts mit wenigen Strichen zu leisten verstand.

Dürer ist wieder erwacht, aber in neuer Gestalt. Das Formbildende ist nicht so sehr die Linie als Licht und Schattenmassen. Weiß auf Schwarz, und nicht so sehr Schwarz auf Weiß ist vielleicht die kürzeste Formel für diese Kunzbilder. Diese moderne Holzschnittechnik, die wieder auf das Wesen des Hochdruckverfahrens zurückgeht, hat in Kunz einen hervorragenden Meister gefunden, und immer wieder kehrt er mit besonderer Vorliebe zu ihr zurück, wie etwa in dem entzückenden Bild „Es ist ein Ros entsprungen“ in dem Kalender „Kunst und Leben 1910“. Die vollstümliche Kraft alter Holzschnitte feiert so ihre Auferstehung ohne deren zeichnerische Mängel.

Kunz hat auch etliche Radierungen gefertigt, und mit Geschick. Aber die Radierungskunst ist nicht seine natürliche Sprache; auf dem Wege von der Nadel zum Kupfer verlieren seine süß-herben Gedanken ihre Wucht und Einschlagskraft. Darum ist es gewiß nicht von ungefähr, daß sich der letzte große Stil des Meisters aus Holzschnitt-Technik entwickelt hat und nicht aus seinen Tafelbildern.

Zur Art der farbigen Franziskusbilder gehört auch das in Rom entstandene Bild „Die drei Marien am Grabe“. Die Form ist groß und einfach gebaut, das Dämmerlicht läßt die Einzelheiten zusammenfließen, der Ausdruck der beiden Frauen links ist edel, bei der zweiten mit geschlossenen Augen das Pathetische streifend, bei der Magdalena fast ins Theatralische übergehend. Ich kann mich für solche Magdalenenardarstellungen nicht erwärmen. Mit halbentblößter Schulter und aufgelösten Haarsträhnen hat sie sich vor dem Grabstein niedergeworfen und das Haupt an seinen Rand gelegt. Kunz ist ja ein zu ernster, taktvoller und gläubiger Künstler, um das christliche Gefühl direkt zu beleidigen, wie so manche andere, unter deren Pinsel die hl. Magdalena zum hysterischen,

verliebten und die makellose Würde des Heilandes erniedrigenden Frauenzimmer wird. Gegen Darstellungen der Heiligen, wie sie etwa der sehr begabte Theodor Baierl auf seiner zwölften Kreuzwegstation zu Billingen in Baden gemalt hat, wird sich ein übernatürlich gerichtetes christliches Empfinden sträuben. Eine Ikonographie der Magdalenenendarstellungen in der christlichen Kunst gäbe ein wenig erquickliches Kapitel.

In die römische Zeit fällt auch das durch besonders feingestimmte Proportionen auffallende Bild „Mater Creatoris“, das als Gravüre der Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst 1915 beigegeben war. Ein wahrer Blumenregen, aus dem zwei liebliche Engel wie Blüten unter Blüten herausragen, übergießt das Bild; die scharf geprägte Ornamentik des Thrones, des Polsters und Kleidersaumes der heiligen Jungfrau bildet einen wirkungsvollen Kontrast zur weichen und flüssigen, der dunkle Mantel Mariens zur hellen und freudigen Farbengebung des übrigen. Sehr originell ist die Haltung des Christkinds, etwas kalt aristokratisch, in einem südlichen Typus gehalten, das Antlitz der Madonna.

1903 hatte sich Kunz dauernd in München niedergelassen, und nun war auch die Zeit angebrochen, wo er seine Studien der italienischen Monumentalkunst praktisch verwerten konnte. Die Lehr- und Schulschwester von Menzingen hatten zu Freiburg i. Schw. eine Anstalt für Akademikerinnen gegründet, die Akademie Sainte-Croix. Kunz sollte die Hauskapelle ausmalen, die der bekannte St. Galler Architekt Hardegger im italienischen Renaissancestil gebaut hatte. In den ersten Sommermonaten 1906 wurde die Arbeit ausgeführt. Den Hauptteil bildet das Kuppelgewölbe mit Gott Vater im Mittelpunkt, der Krönung Mariä, der hl. Cäcilia und Engelscharen in der Peripherie. Die dekorative Beigabe von Bäumen, Blumen und Girlanden geben dem ganzen auf einfacher Farbenskala aufgebauten Gemälde etwas Festliches, Prangendes. Kunz hat auch später noch oft solche, seiner franziskanischen Naturliebe entsprungenen Blumengewinde mit großem stilistischen Geschick benutzt, um die Wirkung seiner Bilder zu steigern. Die hl. Cäcilia hat er vier Jahre später nochmals mit mäßigen Modifikationen als Tafelbild gemalt. Das Allegretto dieser Kuppelmalereien ging bei den vier Bildern in den Kreuzgewölben: Verkündigung, Weihnacht, Ölberg und Auferstehung, in ein breiteres Tempo, in ein gemessenes Andante über.

Nun aber hatte unseres Malers eine weit größere Aufgabe, die Ausschmückung der großen Liebfrauenkirche in Zürich. Da die Kirche von Hardegger im altchristlichen Basilikenstil gebaut ist, glaubte der Maler ebenfalls in die altchristliche Formenwelt zurückgreifen zu müssen. Man

mag im Zweifel sein, ob ein so starkes Archaisieren nötig gewesen wäre, ohne die Architektur zu schädigen; jedenfalls ist das Werk groß gedacht, gesehen und empfunden. Alles ist ernst, streng und feierlich, dazu voll kräftiger Individualitäten, die dekorative Raumausnützung in schönsten Verhältnissen durchgeführt.

Kunz ging nach Ravenna, bevor er die Kartons begann, um sich nochmals mit dem Geiste dieser großen alten Kunst zu erfüllen. Auch die Themen, die er zur Darstellung brachte, entsprechen der alten Tradition; selbst das Lämmerfries fehlt nicht. Die Apsiswölbung und die zwei Seitenaltarbilder wurden in Glasmosaik ausgeführt, die übrigen Bilder in Aseinfarben. Letztere wurden vom Künstler sämtlich eigenhändig gemalt, die Mosaiken nach seinen Entwürfen in Innsbruck gefertigt. Unter den drei Figuren der Halbkuppel ragt besonders der hl. Johannes der Täufer durch wuchtige Physiognomie hervor, während Christus und Maria etwas typischer gehalten sind. Großartig feierlich sind die zwölf Apostelgestalten und die Prozession der Ältesten, die dem Lamm ihre Huldigung darbringen.

Betrachtet man solche Bilder für sich allein und ohne Beziehung auf ihren Urheber, dann kann man sie nur bewundern; Kunz als solcher kommt dabei freilich weniger zur Geltung, wenn auch da und dort seine Eigenart ausblitzt. Ganz läßt sich diese bei so urwüchsigen Talenten doch nicht verweisen, so wenig wie der Charakter einer Handschrift, wenn jemand einmal steil schreiben will statt liegend. Uns Heutigen sind derartige Kompromisse zwischen alt und neu immer etwas unsympathisch, und ich glaube, hätte Kunz die Kirche nochmals zu malen, würde das Werk andere Züge aufweisen. Das Verdienst hat diese Züricher Arbeit aber ohne Zweifel, alte Formen so gut wie nur möglich mit neuem Geist erfüllt und mit der Weichlichkeit der christlichen Kunst früherer Jahrzehnte entschieden gebrochen zu haben. Das Natürliche bleibt freilich, daß der neue Geist sich seine Form selber schafft und sie nicht mehr oder weniger als fertiges Ding aus den Rüstkammern alter Jahrhunderte herausholt.

Eine solche vollendete Einheit von modernem Geist und moderner Form, ausgesprochen in einem ganz persönlichen Stil, finden wir in den beiden Altarbildern, die Kunz für die St. Josephskirche in Basel malte: die heilige Jungfrau mit dem hl. Franziskus und der hl. Elisabeth und der hl. Fridolin. Die Farben sind diatonisch harmonisiert, nicht chromatisch wie bei impressionistischen Malereien. Es ertönt der Dreiklang, und selbst hier ist der Grundton so scharf markiert, daß sich Terz und Quint fast nur als Obertöne geltend machen. In dem Madonnenbild herrscht das Rot. Das Blau des Mantels der hl. Jungfrau ist schon mehr ein neutrales Schwarzviolett, das Gelb spielt ins Grünlich-Weiße. Bei St. Fridolin überwiegt das Grün, Rot und Gelb kommen ungebrochen überhaupt nicht

vor, Blau ganz spärlich. Vielleicht ist gerade wegen dieser Sparsamkeit der Farbe die Wirkung eine so ruhige und vornehme geworden. Die Bilder sind vollkommen flächig-dekorativ gearbeitet, nirgends ist eine Modellierung nach der Tiefe erstrebt. Scharfe Konturen gibt es nicht; es sind ähnlich wie bei Fritz Erler Massen gegen Massen, Flächen gegen Flächen abgegrenzt. Dem Eindruck der Unruhe weiß der Künstler zu begegnen, indem er das ganze Kompositionssystem — ich möchte sagen — in eine Zentralsonne und in Planeten abteilt: eine größere Fläche beherrscht den Raum, um die sich die kleineren gruppieren. So in St. Fridolin das große, fast faltenlose Skapulier, im Madonnenbild der schwarzblaue Mantel. Bei diesem letzteren Bild hat der Künstler das spezifisch dekorative Element in dem reichen Blumenschmuck, in dem gemusterten Teppich und in dem gemusterten Kleid der hl. Elisabeth lauter sprechen lassen als in St. Fridolin, wo das eigentlich schmückende Element auscheidet.

Diese zwei Altarbilder müssen zusammengehalten werden mit den beiden Glasfenstern, die Kunz für die Stadtpfarrkirche München-Giesing entwarf, denn die Parallelen drängen sich auf. Daß der strenge Stil des Meisters, seine Freude am Dekorativen und Kunstgewerblichen gerade für monumentale Glasmalereien sich besonders eignet, leuchtet ein, und manche vorzügliche Werke dieser Gattung hat er im Laufe der Jahre noch geschaffen, wie z. B. in den Kirchen von Gerlikwil und Romanshorn.

Diese beiden großen Glasfenster an der Südwand der Giesinger Kirche sind für Kunzsche Art typisch und, wie gesagt, Parallelen zu den beiden Baseler Altarbildern. Die Hochzeit von Kana entspricht dem Madonnenbild, das Brotwunder dem hl. Fridolin. Hier herrscht das Figürliche und Landschaftliche, dort umspielt ein reiches dekoratives Beiwerk die Figuren; hier ist Grün vorherrschend mit etwas Blau, Weiß und Gelb, dort Rot mit Dunkelgrün, Weiß und etwas Gelb. Die Hochzeit von Kana dürfte, obwohl zwei Jahre vor dem Brotwunder entstanden, wegen ihres mehr schmuckhaften Charakters entschieden vorzuziehen sein. Beim Brotwunder macht sich noch zu viel Feinmalerei geltend, das biblische Historienbild ist zu sehr Selbstzweck und drängt das Dekorative, was doch bei Glasfenstern vor allem in Betracht kommt, ungebührlich zurück. Vielleicht mag man auch der Meinung sein, daß die beiden Bilder gerade wegen ihrer immerhin bedeutenden Unterschiede in Form und Farbe sich nicht so recht zur Nebeneinanderstellung eignen — es sind Nachbarnfenster —, gleichwohl ragen die Bilder über das gewöhnliche Niveau der üblichen Kirchenfenster hinaus. Heute pflegt man allerdings einen noch herberen Mosaikcharakter, der durch reichliche Verbleiungen und Verzicht auf alle Feinmalerei erreicht wird, vorzuziehen.

Wieviel straffer und wuchtiger sein Stil geworden war, besonders wo ihn äußere Fesseln und Wünsche von Auftraggebern nicht bedrückten,



Fritz Kunz: Heilige Familie.

Späterer Stil des Künstlers.

(Mit Genehmigung der Gesellschaft für christliche Kunst.)

zeigt besonders deutlich ein Vergleich der hl. Cäcilia in der Kuppel der Freiburger Kapelle mit dem Tafelbild der Heiligen, das er 1910 gemalt hat. Die Komposition ist fast ganz herübergenommen, aber alles ist noch mehr in die Fläche gebreitet, die Figur der Heiligen ist vollständig ins Profil gestellt, die schmückenden Zutaten sind reicher geworden. Es ist fast ein Übermaß von Stilisierung, besonders für ein Tafelbild, und Kunz selbst ist später nie mehr so weit gegangen. Ein leichtes Gelbgrün flutet durch das Bild in zierlicher grazioser Melodie, erhält aber in dem ultramarinblauen Mantel der Heiligen einen Kontrapunkt in pflündigen Noten, der in den Flügeln des halgdrückenden Engels im Einklang mit der Melodie abschließt.

Von besonderem Reiz ist das lebenswürdige Idyll der heiligen Familie (Tafel). Das Bild zeigt, daß der Künstler auch dichten kann, ohne auf die Charaktereigentümlichkeiten seines Stils zu verzichten. Maria sitzt am Spinnrocken und blickt von Mutterglück erfüllt auf das Jesuskind, das von drei munteren Engeln unterstützt die Hobelspäne in einen Korb sammelt. Der hl. Joseph, eine sympathische Arbeitergestalt im kräftigsten Mannesalter, ist mit Eifer daran, einen Balken zu hobeln. Die Hobelspäne hat der dekorative Sinn des Meisters fast zu einem ebenso freundlichen Zierstück zu gestalten gewußt wie sonst die Blumengewinde. Deutscher Geist, deutsche Typen, deutsche Landschaft und deutsches Gemüt machen dieses Bild zu einem besonders geeigneten Wandschmuck fürs deutsche Haus.

Ein Künstler, der wie Kunz voll innerer Kraft stroht, mußte die Bearbeitung eines Themas wie des hl. Sebastian als wahre Befreiung empfinden, um so mehr, als ihm sonst viel zu wenig Gelegenheit geboten ist, gerade dieses seelische Ventil zu öffnen. In der neuen Kirche zu Romanshorn, die der Künstler auch durch markige Apostelgestalten bereicherte, hat er dem römischen Kriegermann Sebastianus in einem dreiteiligen Altarbild ein herrliches Denkmal gesetzt. Das große Mittelstück schildert den Martertod des Heiligen, die beiden kleineren Seitenstücke die Taufe des Heiligen und seinen Soldateneid, gleichsam als Illustration des Heilandwortes: „Gebet dem Kaiser, was des Kaisers, und Gott, was Gottes ist“. Wie schwächlich wirken gegen diese römische Kolossalgestalt die herkömmlichen Sebastiansbilder! Die Idee eines Kriegshelden hat Kunz in eine Form gezwungen, die in ihrer Größe und Wucht unwiderstehlich wirkt. Daß dieser gewaltige Mensch so demütig sein Haupt beugt, um sich vom Pontifex taufen zu lassen — der Eindruck wird durch die mächtig geschwungene Rückenkurve noch gesteigert —, bringt den Gegensatz von Natur und Übernatur aufs eindringlichste zur Geltung, wie auch die dunkle Farbe des Soldaten im Widerspiel zur leicht verflimmernden des Bischofs. Welcher Prachtkopf ist ferner dieser greise Bischof mit seinen herben

und doch wieder so milden Zügen und der jugendliche Diakon mit dem echt römisch geschnittenen Gesicht. Und auf dem andern Seitenbild: wie überzeugend hat der Künstler in den so regelmäßigen Zügen des Kaisers tyrannisches Selbstbewußtsein und Grausamkeit herausgearbeitet. Die malerische Behandlung ist von stenographischer Vereinfachung. Aber gerade dadurch bringt das Psychische mit Gewalt durch das Naturalistisch-Körperhafte. Man denke sich diese Bilder in allen Teilen gleichmäßig durchmodelliert, und die seelischen Töne werden durch die Naturtöne übertäubt, ganz abgesehen davon, daß die dekorative Wirkung leiden würde. Der melodische Kern der Komposition ist so diskret begleitet, daß die Melodie nur gestützt, nicht aber verdeckt wird. Die moderne Kunst hat gerade darin so große Fortschritte gemacht, daß sie Wesentliches und Unwesentliches nicht mit gleicher Liebe behandelt, sondern das Wesentliche viel lauter sprechen läßt als das Unwesentliche. Dadurch bekommen moderne Bilder für den Kunstsaien, der zäh am Naturalismus hängt, zunächst etwas Befremdendes, bis er sich einmal ganz klar darüber geworden ist, daß die Kunst andere Aufgaben hat als die Natur. Diese behandelt das Unwesentliche mit derselben Sorgfalt wie das Wesentliche. Das zarteste Härchen an der Haut, das man mit bloßem Auge kaum wahrnehmen kann, ist ein ebenso großartiges Meisterwerk der Schöpferhand Gottes, wie das Große und Auffällige. Der Künstler aber muß das für den Ausdruck seiner Idee Unwesentliche abschwächen, um ein Fachwort der photographischen Technik zu gebrauchen, das Wichtige dagegen verstärken, will er nicht zum geistlosen Nachlotterer dessen werden, was ihm die Natur in unnachahmlichen Lauten vorspricht.

Noch wäre das herrliche Motivbild in Bil zu erwähnen, das ja durch zahlreiche Abbildungen bereits bekannt geworden ist. Aber so hinreißend kraftvoll es ist, bietet es doch keine neuen Züge zur Charakteristik des Meisters, so daß es für unsern Zweck ausscheiden kann.

Dagegen müssen wir der Neigung des Künstlers zum Mystischen noch etwas nachgehen. Vor etwa zehn Jahren hat er zwei Farbenskizzen zu Triptychen, die Anbetung der Weisen und eine schmerzhaft Mütter, gemalt, deren Farbenzauber uns geradezu aus der Welt des Wirklichen in die des Visionären versetzt. Wer beim Anblick Geißlerscher Röhren in verdunkeltem Raum schon einmal die Kulissen der realen Welt versinken sah und sich in eine Art Traumzustand, wo die Empfindung alles Begriffliche übertönt, hineinversetzt glaubte, wird vor diesen Bildern ähnliche Eindrücke empfangen. Nur ist die Stimmung eine religiöse, eine tiefe Weihnachts- und Karfreitagsstimmung. Aus den purpurbioletten Massen brechen die spärlichen Lichter, in grünlichem Schein fluoreszierend und wie Opale schimmernd.

Ein Gemisch von Kunzscher Farben- und Beuroner Formenmystik ist das 1908 gemalte Kreuzbild. In der alten Kunst wurde der Gekreuzigte

oft mit Engeln dargestellt, die sein Blut in Kelchen auffangen. Diesen Gedanken greift Kunz auf, übersezt ihn aber in eine streng hieratische Form. Auf beiden Seiten des Gekreuzigten stehen zwei große Engel auf Wolken mit mächtigen Flügeln, jeder Individualität beraubt und zu Typen kristallisiert, die in zwei von Strahlentreisen umgebenen Gefäßen das Blut des Heilandes tragen. Mit ihren schwach gemusterten violetten Gewändern in verflimmernden Umrissen treten sie nur schwach aus dem rotvioletten Hintergrunde hervor und bohren sich mit ihren großen staunenden Augen in die Seele des Beschauers. In geheimnisvollen Lichtern leuchtend tritt der Leib des Herrn aus der dunkel schimmernden Farbenmasse heraus. Ein Regenbogen wölbt sich über dem Ganzen, in den die spärlichen Farbtöne des Bildes einmünden.

Ein solches Bild wird gewiß nicht jedem zu Herzen sprechen. Nicht jeder besitzt eine so dehnbare Einfühlungsfähigkeit, wie sie solche mystischen Offenbarungen erheischen. Andern dagegen werden sie viel treuere Wegweiser in die Tiefen der christlichen Empfindungswelt sein als Bilder der herkömmlichen Art.

Mit der Altermystik des Expressionismus und seinen verzerrten Naturformen hat die Mystik unseres Künstlers nichts gemein. Mag jemand auch glauben, daß, wie die Wahrheitsverrentungen eines Paradoxons gewisse Seiten einer Wahrheit grell beleuchten, so auch eine in gemalten Paradoxismen sich bewegende Kunst gewisse seelische Erlebnisse schärfer unreißt als die gewöhnliche auf der Grundlage der Natur beruhende Kunst, für die Zwecke der Kirche wird letztere immer den Vorrang behaupten, denn bei der Mehrzahl der Kirchenbesucher ist das Verständnis für so extrem subjektive Empfindungen nicht vorhanden und wird nie vorhanden sein. Sowenig wie der Prediger die paradoxe Redeweise eines Oskar Wilde brauchen könnte, ohne den Gläubigen Ärgernis zu geben, so wenig kann die kirchliche Kunst an dem modernen Expressionismus gesunden. Wir sagen nicht, daß die religiöse Kunst im weiteren Sinn auf solchen Wegen unmöglich wäre; denn gerade die tiefsten Empfindungen, die den Menschen mit Gott verbinden, sind rein persönlicher Art, und darum wird auch ihr künstlerischer Ausdruck in einer Form in die Erscheinung treten, die das Geheimnis des Künstlers bleibt. Die kirchliche Kunst aber ist eine Kunst für alle und nicht nur für ein paar Auserlesene; sie muß aus der Enge des rein Persönlichen heraus. Darin liegt, wie schon bemerkt, eine Klippe für die kirchliche Kunst und die Gefahr der Oberflächlichkeit, der leider so viele Künstler unterliegen.

Gegenüber andern Malern, die mit Kunz eine besondere dekorative Begabung gemein haben, wie etwa Kraßforst, Strathmann, Klimt, Lechter, bleibt Kunz stets natürlich und gesund. Mondäne Anwandlungen und hysterische Zierlichkeit gibt es bei dem kräftigen Schweizer Maler nicht. Nicht wachsfarbene Zeichname, sondern lebensfrohe Menschen mit warmem Blut bannt er in seine dekorativen Rhythmen. Ebenso gesund ist seine Farbe. Wo er Symphonien

aus hellen Tönen malt, gewinnen wir nie den Eindruck müder Bleichsucht, sondern freudig gehobener, lichtdurchfluteter Frühlingsstimmung. Wo er aber Symphonien in Dunkel malt, dringen ganz geheimnisvolle Strahlen aus den purpurnen Blüten wie in den erwähnten mystischen Bildern und tragen uns aus der Welt der Natur in die Übernatur, wo das mühsame Denken schweigt und die Seele in den Mysterien des Göttlichen versinkt.

Kunz hat bis jetzt fast ausschließlich für sein engeres Vaterland, die Schweiz, gearbeitet, obwohl er seit Jahren in München lebt. Daß seine Landsleute ihm eine so warmherzige Förderung angedeihen ließen, ist vor allem dem großen Einfluß des P. Albert Ruhn O. S. B. zu danken. An ihm hatte unser Maler von Jugend an einen Protektor, Wegebereiter und geistigen Mäzen und einen Ratgeber von weitherzigen Grundsätzen, gerade wie er ihn für die Entwicklung seiner Eigenart auf dem Boden gesunder Tradition brauchte.

Gegenwärtig arbeitet Kunz an der Ausmalung der Institutskirche zu Ingenbohl. Dem Umstand, daß vor allem Kinder Besucher dieser Kirche sind, verdanken diese neuesten Schöpfungen eine besondere Anmut und Lieblichkeit, die beweist, wie tief der Künstler in die Kinderseele gedrungen ist. Die altchristliche Strenge der Züricher Liebfrauenkirche wäre unpassend für so zarte, vom Ernst des Lebens noch unberührte Seelen. Nichts zeigt mehr die Vielseitigkeit der Empfindungswelt unseres Meisters, als daß er auch werden konnte wie die Kinder, ohne die künstlerische Form herabzuwerten. Eines aber verkünden die Werke des Meisters alle, seien sie nun streng oder mild, daß nur ein Mann, bei dem Charakter und Religion die erste Grundlage des Lebens sind, unsere Seele so tief berührt. Glaube und Kunst haben sich in diesen Bildern die Hand gereicht; aus dem Lichte geboren, entzündeten sie wieder Licht in den Herzen.

Josef Breitmaier S. J.