Zeitschrift: Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles

Herausgeber: Schweizerische Bibliophilen-Gesellschaft

Band: 62 (2019)

Heft: 2

Artikel: Fritz Kunz als Buchillustrator

Autor: Keller, Rolf E.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-846864

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: 14.07.2025

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

ROLF E. KELLER

FRITZ KUNZ ALS BUCHILLUSTRATOR

Das Bilderbuch «Frau Holle»

«Ganz aus dem Rahmen fallen … etwa noch Fritz Kunz, der in der *Frau Holle* (Nr. 7) in der Aufteilung der Bilder und besonders in der Darstellung von Möbeln und Architektur den reinsten Jugendstil vorführt, fast möchte man sagen: enthusiastisch feiert.»[1] Das Zitat bezieht sich auf das Kinderbuch «Frau Holle», gezeichnet von Fritz Kunz, zu jener Zeit in München wohnhaft, erschienen 1905 in der Reihe «Das Deutsche Bilderbuch (seit 1912 Scholz' Künstler-Bilderbücher) Nr. 7» im Verlag Josef Scholz in Mainz.[2] Der damals bekannte Mainzer Verlag, der schon seit 1840 Kinderbücher verlegte, startete 1904 eine neue Reihe von Kinderbüchern zu Grimms Märchen, die er von bekannten Künstlern – viele waren Akademieprofessoren – vorwiegend aus dem Umkreis der Zeitschrift «Jugend» illustrieren ließ. Die Bilderbücher im Querformat (22 × 29 cm) sind in großer Auflage und in mehreren Neuauflagen bis etwa 1930 verlegt worden und kosteten nur eine Reichsmark. Heute zählt wohl «Frau Holle» zu den beliebtesten Publikationen dieser Reihe, und nicht zufällig wurde die Szene mit dem Mädchen, das die Bettkissen für Frau Holle schüttelt, bei der Neuauflage[3] der Scholz'schen Kinderbücher für das Bild auf dem Einband ausgewählt.

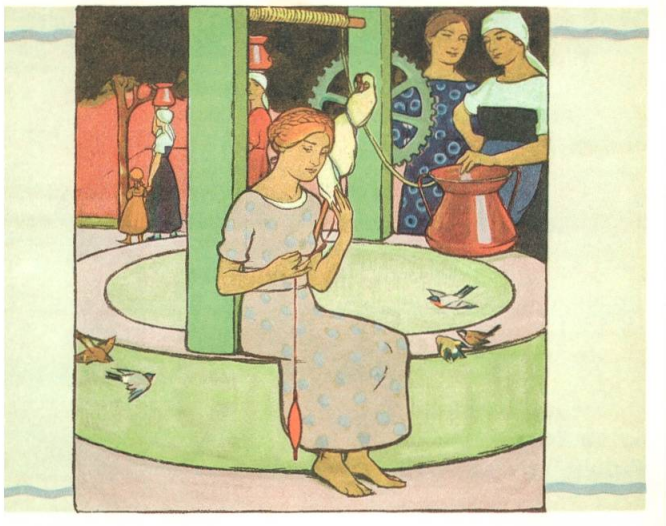


Abb. 1: Mädchen spinnt am Brunnen, aus: Frau Holle, 1905.

Für den Buchdeckel der Erstauflage wurde das bekrönte Textfeld mit dem Buchtitel, flankiert von je vier knienden glatzköpfigen Zwergen, die einen Hut in der Hand halten, nach dem Entwurf vom Münchner Maler und Grafiker Julius Diez verwendet. Schon für die Auflage von 1908/09[4] wurde der Buchdeckel wesentlich attraktiver gestaltet mit der Rückkehr des Mädchens zu ihrer Stiefmutter und ihrer Stiefschwester von Fritz Kunz, der wohl schönsten Illustration dieses Kinderbuches. Über dem Bild ist der Buchtitel angebracht und am linken Rand wird auf die Buchreihe und den Verlag hingewiesen. Text wie Bild werden von Ornamenten eingerahmt. Das Titelblatt wiederholt den Text des Einbandes, der von einer Laube umgeben und von zwei Pflaumenbäumen und zwei Zwergen, die an den Bäumen schütteln und Körbe voller Pflaumen tragen, flankiert wird. Für das Titelblatt wurde wie bei sämtlichen vorher erschienenen Bänden der Entwurf von Julius Diez[5] verwendet. Die folgenden acht farbigen Illustrationen und die Randzeichnungen auf den sechs Textseiten sind von Fritz Kunz. Die erste farbige Szene stellt das von Stiefmutter und Stieftochter geplagte Mädchen in einem grünblauen Kleid mit blassblauen Tupfen am runden Brunnen beim Spinnen dar (Abb. 1). Die Spule ist bereits vom Blut des Mädchens rot gefärbt. Hinter ihm holen zwei Frauen Wasser aus dem Brunnen und blicken zu dem Mädchen, das traurig über sein Missgeschick

beim Spinnen ist. Im Hintergrund tragen zwei weitere Frauen die Wasserkrüge auf dem Kopf. Auch die bei Kunz so beliebten Vögel fehlen nicht. Das Bild ist wie die folgenden Illustrationen flächig, auf relativ wenige Farben konzentriert, die klar durch Konturen voneinander abgegrenzt werden. Dominant ist die grüne Farbe des Brunnens, die auch für die Randleisten übernommen wird.

Auf der nächsten Farbtafel erwacht das rothaarige Mädchen, nachdem es in den Brunnen gestürzt war, auf einer Wiese mit gelben Blumen unter einem rosa blühenden Kirschbaum (Abb. 2). Am Mädchen fliegen Vögel vorbei. Das Bild wirkt trotz wolkigem Himmel flächig. Bewegt und beinahe tanzend schüttelt auf dem nächsten Bild das Mädchen den Apfelbaum (Abb. 3). Die Komposition ist einfach und auf wenige Farben beschränkt. Bei der Begegnung mit Frau Holle (Abb. 4) schaut diese im Gegensatz zum Text nicht zum Haus heraus, sondern steht bucklig, auf einen Stock gestützt und von zwei schwarzen Katzen begleitet, im Eingang, während das Mädchen erschrocken sich in die Weinlaube zurückzieht. Das geradezu moderne Haus mit der orangen Fassade und den graugrünen Schatten wird nur im Eingangsbereich gezeigt. Frau Holle hebt sich vor dem dunklen Eingang ab in einem eleganten roten Mantel und mit einem Hut, beide verziert mit bullaugenartigen Ornamenten in herzförmigem Blau auf grünem Grund. Die alte Frau mit ihren großen Zähnen soll auch zunächst undurchsichtig wirken. Doch bleibt die Stimmung mit dem rot blühenden Bäumchen rechts neben dem Eingang und der grünen Rebe mit den blauen Trauben, die ornamental die ganze Szene einfasst, heiter. Die am häufigsten reproduzierte Illustration ist diejenige, auf der das Mädchen Frau Holles Bett schüttelt (Abb. 5), «dass die Federn fliegen, dann schneit es in der Welt», wie es im Text der Gebrüder Grimm heißt. Man kennt zwei Bildtraditionen:[6] zum einen das Mädchen, das vor dem

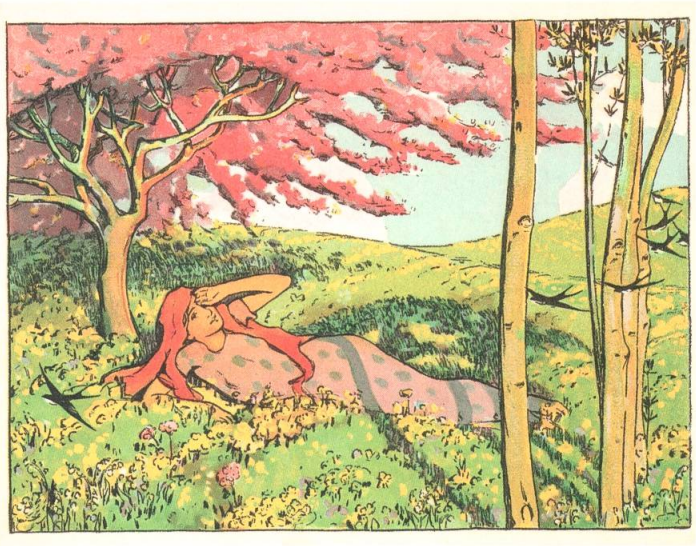


Abb. 2: Mädchen auf der Wiese, aus: Frau Holle, 1905.

Abb. 3: Mädchen schüttelt den Apfelbaum, aus: Frau Holle, 1905.

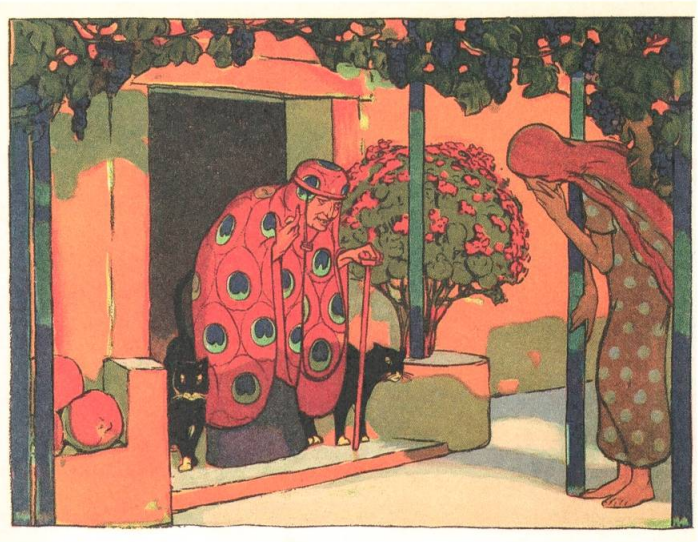


Abb. 4: Begegnung mit Frau Holle, aus: Frau Holle, 1905.

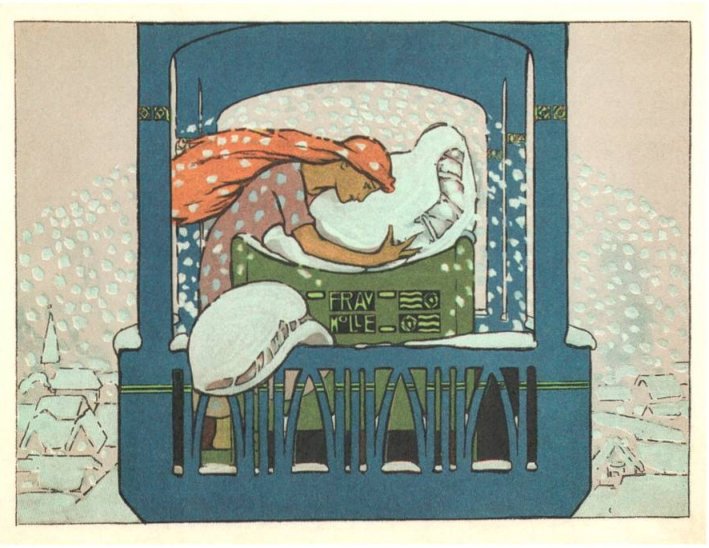


Abb. 5: Mädchen schüttelt Frau Holles Bett, aus: Frau Holle, 1905.

Abb. 6: Goldregen, als das Mädchen Frau Holle verlässt, aus: Frau Holle, 1905.

Fenster die Kissen schüttelt, zum andern das Mädchen, die Kissen schüttelnd, auf einer Wolke über einer Landschaft. Kunz nimmt gleichsam beide Ideen auf, indem er einen allseitig offenen, nach vorne durch eine Balustrade begrenzten blauen Raum schafft. Dessen Architektur, welche die ganze Bildhöhe einnimmt, wird mit einem grünen Band und eingelegten Ornamenten ganz in der Art des Jugendstils verziert. Das ebenfalls grüne Bett trägt den Namen «Frau Holle» und ist mit ornamentalen Einschüben verziert. Das Mädchen löst den Schneefall über dem bereits verschneiten Dorf aus. Die gelbe ornamentale Einfassung des nächsten Bildes deutet das Tor an, durch welches das Mädchen wieder in seine Welt zurückkehrt. Es zeigt den Goldregen, mit dem das Mädchen – nun in einem schlichten grünen Kleid – beglückt wird, und Frau Holle, die ihr die Spule zurückgibt, die in den Brunnen gefallen war (Abb. 6). Sie trägt denselben Mantel wie bei der ersten Begegnung und wird wieder von ihren beiden Katzen begleitet. Die Farben Grün, Rot und Gelb prägen das Bild. Auf der nächsten Abbildung (Abb. 7) kündet der Hahn auf dem Brunnen mit «Kikeriki – unsere goldene Jungfrau ist wieder hie» die Rückkehr des Mädchens an. Es trägt ein elegantes langes gelbes Kleid mit stilisierten roten Tulpen und Vögeln und eine Haube mit Ornamenten, unter der ihr langes rotes Haar hervorquillt, und hält stolz eine Schatulle voller goldener Ketten. Unter der oben abgeschnittenen Laube mit Balustrade und rot blühendem Rosenbusch heißen Stiefmutter und Stieftochter das Mädchen willkommen. Mit dem rosa Erdgeschoss des Hauses im Hintergrund wird das Bild abgeschlossen. Für die letzte Abbildung mit der Heimkehr der hässlichen und faulen Tochter (Abb. 8) hat Kunz die gleiche Szenerie gewählt, nur dass der grüne Rand rechts und links das Bild etwas schmäler macht. Das Weiß der Balustrade und des Brunnens wird nun zu einem düsteren Grün. Dem heiteren Rosa des Hauses wird Grau beigemischt. Der Rosenstrauch ist verblüht und anstelle der Möwen fliegen schwarze Raben. Bei den Farbabbildungen handelt es sich wohl um Algrafien,[7] ein Flachdruckverfahren ähnlich dem der Lithografie, nur dass anstelle der Steinplatte eine dünne Aluminiumplatte verwendet wird. Dieses Verfahren wurde vom Scholz-Verlag entwickelt und 1892 patentiert. Es erlaubt einen glatten Farbauftrag.

In der Theorie des Kinderbuches wurden damals einfache Farben innerhalb klarer Umrisse, keine Perspektive und kein Illusionismus gefordert. Auch Josef Scholz setzte sich 1930 in einem Vortrag für geschlossene Flächen mit klaren, ungebrochenen Farben ein.[8] Kunz kommt diesen Forderungen weitgehend nach. Es ist denkbar, dass es schon damals vom Verlag Richtlinien für die Illustratoren gab. Zu drei der Farbabbildungen, nämlich dem Mädchen am Brunnen, der Begegnung mit Frau Holle und der Rückkehr des Mädchens, haben sich aus dem Nachlass von Fritz Kunz im Museum Burg Zug[9] Entwürfe erhalten. Die Komposition und die Farbgebung stimmen im Wesentlichen, auch in ihrer Flächigkeit, mit den gedruckten Illustrationen überein, doch ist der Entwurf noch skizzenhaft und deutet die Gesichter nur an. Eine Ausnahme bildet die Begegnung mit Frau Holle, bei der das Gelb des Hauses zu Rosa wurde, was zur Heiterkeit und Ruhe dieser Szene beiträgt. Es ist anzunehmen, dass dem Verlag genauere Entwürfe zum Druck vorlagen. Unter dem Titel «Scholz' Künstler-Aufstellbogen, Märchen. Frau Holle Mor Holla» wurde auch ein Bogen zum Ausschneiden und Aufstellen von einzelnen Figuren aus dem Bilderbuch hergestellt.

Die Textseiten enthalten ebenfalls eine oder mehrere einfarbige Illustrationen zur Geschichte. Die Bilder mit ihren verschieden breiten Konturen und dunklen Stellen – wie die Buchstaben in brauner Farbe – gleichen Holzschnitten, auch wenn sie keine sind. Die Übertragung erfolgte vielmehr von der Vorlage auf die Platte auf fotografischem Weg.[10] Das Layout ist auf keiner Seite gleich. Einmal sind auf der linken Seite und rechts unten in einem kleinen Oval die Bilder, dann unter dem Text und neben diesem in flankierenden Zwickeln. Ein anderes Mal macht die Illustration den Text zweispaltig, dann ist die Abbildung über dem zweispaltigen Text angebracht. Danach ist er in ein Oval eingefügt (Abb. 9).

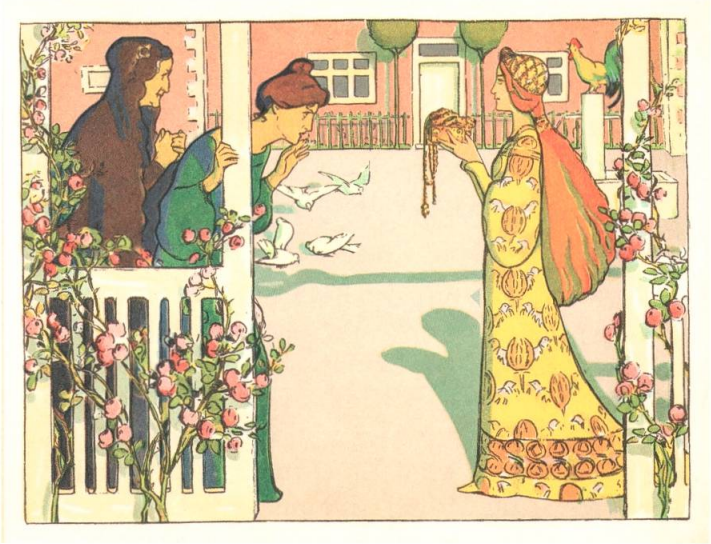


Abb. 7: Rückkehr des Mädchens zu ihrer Stiefmutter und Stiefschwester, aus: Frau Holle, 1905.

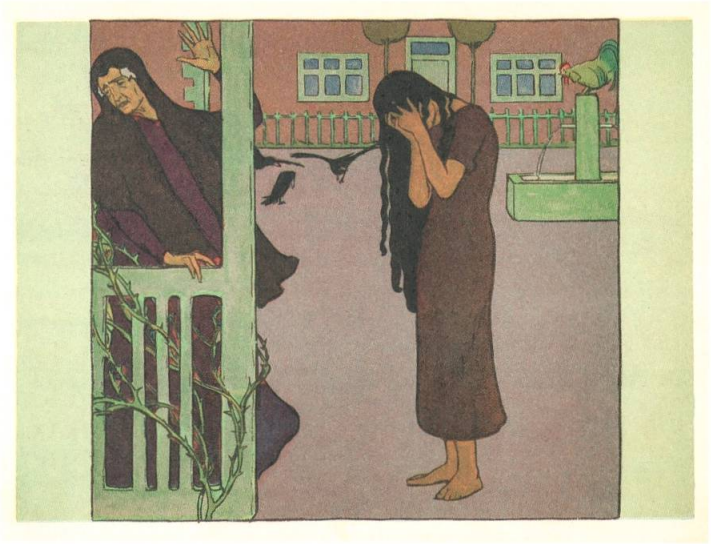


Abb. 8: Rückkehr der Stieftochter, aus: Frau Holle, 1905.

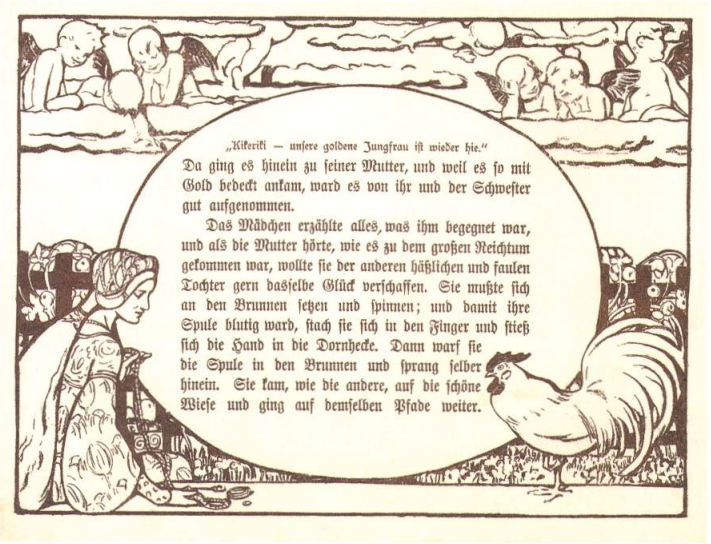


Abb. 9: Bild und Text zu Rückkehr des Mädchens, aus: Frau Holle, 1905.

Die letzte Textseite variiert die erste. Vorbilder sind Illustrationen in Zeitschriften, vor allem in der «Jugend»,[11] die in München erschien und dem Stil den Namen gab.

Fritz Kunz

Wer war der Maler und Illustrator Fritz Kunz? Fritz, eigentlich Johann Friedrich Kunz,[12] wurde am 30. April 1868 als zweites von vier Kindern des aus Dornach SO gebürtigen Dekorationsmalers und Altarbauers Emil Kunz in Einsiedeln geboren. Seine Mutter stammte aus Bayern. 1882–1885 machte er bei seinem Vater eine Lehre als Dekorationsmaler. 1885/86 besuchte er im Wintersemester die Kunstgewerbeschule in Zürich. 1886–1888 bildete er sich während dreier Semester an der Königlichen Kunstgewerbeschule in München weiter.

1888–1891 arbeitete er in der väterlichen Werkstatt in Einsiedeln. Nach einem Arbeitsunfall des Einsiedler Paters Rudolf Blättler (1841–1910), eines Schülers von Melchior Paul von Deschwanden, malte er 1891 nach dessen Entwurf zwei Wandbilder in der Kirche St. Stephan von Trachslau. Nach dem Tod seiner Eltern gab er 1891 das Einsiedler Atelier auf und entschied sich, Kunstmaler zu werden. Mit 23 Jahren begann er sein Studium an der Königlichen Kunstakademie in München, die er jeweils im Wintersemester besuchte. Im Sommer führte er, um sein Studium zu finanzieren, Tafel-, Wand- und Deckenmalereien in verschiedenen Kirchen aus. Vermittelt wurden ihm diese Aufträge von P. Rudolf Blättler und dessen Einsiedler Mitbruder und Kunsthistoriker P. Dr. Albert Kuhn (1839–1929), der zu seinem wichtigsten Förderer werden sollte. In München besuchte er 1891–1893 die Naturklasse von Prof. Gabriel Hackl, 1894–1896 die Kompositionsklasse von Prof. Alexander von Liezen-Mayer und schloss 1897/98 in der Malklasse von Prof. Karl Marr sein Studium ab.

Kunzens erste Werke unterscheiden sich deutlich vom Stil der Nazarener, welcher durch ihren späten Vertreter Melchior Paul von Deschwanden und dessen Schüler noch bis ins vorgerückte 19. Jahrhundert in der katholischen Deutschschweiz dominant war. Seine Bilder gehen vielmehr direkt auf den Renaissance-Stil unterschiedlicher Prägung[13] zurück, wie er ihn in einer reichen Zahl gedruckter Vorlagen vorfand. Bereits 1894 zeigt Kunz mit den fünf Entwürfen für die Deckenbilder in der katholischen Kirche von Arth[14] und deren Ausführung in dem in München gepflegten neubarocken Stil eine gewisse Eigenständigkeit. Mit dem Bild «Und das Wort ist Fleisch geworden» entfernt er sich vom Narrativen in Richtung Symbolismus. Für die Entwürfe wurde er mit der silbernen Medaille der Akademie ausgezeichnet.

«Frau Holle» ist nicht das erste Buch, das Fritz Kunz illustriert hat. Er bebilderte zuvor «Illustrierte Kinder-Legende. Bilder aus dem Leben der Heiligen den lieben Kindern zur Nachahmung dargestellt» von Theodor Berthold (1841–1909), erstmals erschienen 1898 im Benziger Verlag in Einsiedeln. Das Buch im Goldschnitt ist in mehreren Auflagen mindestens bis 1914 erschienen. Auf dem Titelblatt ist weiter zu lesen: «Mit 12 farbigen Einschaltbildern nach Originalkompositionen von Fr. Kunz.» Das Kinderbuch enthält mehr als 30 Heiligenlegenden, die das Kind belehren und ihm als Vorbild dienen sollen. Berthold, ursprünglich Gymnasiallehrer, später Schriftsteller, hat mehrere Bücher religiösen Inhalts für den Benziger Verlag verfasst. Es ist denkbar, dass P. Rudolf Blättler Kunz dem Verlag als Illustrator empfohlen hat. Blättler lieferte nicht nur Vorlagen, sondern war auch als künstlerischer Berater für den Verlag[15] tätig. Zwischen den Illustrationen zu «Kinder-Legende» und «Frau Holle» liegen sieben Jahre und gleichzeitig Welten. Die Bilder des älteren Buches sind noch ganz vom 19. Jahrhundert geprägt und kleinformatig (ca. 8,2 × 5,5 cm Bildgröße). Unter

jedem Bild steht der Name des Heiligen. Die Bilder sind als Chromolithografien hergestellt und im Bild unten links meistens mit dem übereinandergeschriebenen Monogramm FK signiert.

Benziger war ein erfolgreicher Verlag, der seine religiösen Bücher, Periodika, Heiligenbilder und andere Devotionalien nicht nur in der Schweiz, sondern auch über Filialen in Deutschland und in den Vereinigten Staaten von Amerika vertrieb. Viele der Andachts- und Heiligenbilder des Verlages gehen auf Vorlagen von Melchior Paul von Deschwanden[16] zurück. Kunz entfernt sich entschieden von dessen oft sentimentalen Bildern. Auch an seinen neubarocken Stil knüpft er nicht an. Vielmehr wählt er eine eher realistische Darstellung. Zu den populärsten der Periodika zählt der «Einsiedler Kalender». In diesem finden sich neben religiösen Illustrationen auch solche zu den darin veröffentlichten Geschichten. Deren Realismus steht den Abbildungen in der «Kinder-Legende» näher, doch hält sich Kunz in der Darstellung des Genrehaften und Effektvollen zurück. Auch sind die qualitativen Unterschiede zu diesen unübersehbar.

Die Figurengruppe wird von einer vielfältigen, oft mittelalterlichen Architektur eingefasst, die meist durch den Bildrahmen abgeschnitten wird. Die Landschaft im Hintergrund, häufig hinter einer Mauer, wird nur angedeutet und ist ohne Tiefe. Die Figurengruppen sind schlicht dargestellt und zeichnen sich durch klare Gestik, aber ohne Theatralik als kinderfreundlich aus. Die Figuren werden durch Konturen und Binnenzeichnung geformt und in schlichte, meist ein- oder zweifarbige Kleider gehüllt. Der Heilige oder die Heiligen werden durch die Farbe ihrer Kleidung und den Nimbus hervorgehoben. Das Kolorit wird, einem Aquarell ähnlich, mit entsprechenden Schattierungen aufgetragen, zurückhaltender beim umgebenden Raum. Die Schatten werden zusätzlich durch Schraffuren unterstrichen.

Kunz setzt sich als Illustrator kaum mit der älteren Bildtradition auseinander. Es ist naheliegend, dass er in einem Kinderbuch auf Märtyrerdarstellungen verzichtet und allenfalls mit dem Palmzweig diskret darauf hinweist. Das erste Bild «Das göttliche Kind Jesus» nimmt Bezug auf Bertholds Text, der besagt, dass Jesus seinem Vater Josef bei der Arbeit als Zimmermann half. Die katholische Kirche baute seit dem 19. Jahrhundert den hl. Josef als Heiligen der Handwerker und Arbeiter und als Gegenbild zum atheistischen Sozialismus auf. Kunz wird dieses Thema 1908 für ein Altarbild[17] in der St.-Othmars-Kirche von St. Gallen wieder aufnehmen. Bei der hl. Agnes stützt sich Kunz auf Bertholds Text, in dem die Heilige mit Märtyrerpalme und Lamm vor ihrem Grab ihren Eltern erscheint. Auch bei der erst 1867 heiliggesprochenen Germana und beim hl. Kasimir folgt er dem Text. Die hll. Anna und Maria sind dagegen mit Näharbeiten beschäftigt, die im Text nicht erwähnt werden. Die Darstellung der hl. Elisabeth von Thüringen mit Begleiterinnen vor dem Kruzifix an der Außenwand einer Kirche ist weder durch den Text noch die Bildtradition belegt. Der selige Hermann Joseph (erst 1958 heiliggesprochen) gibt Berthold zufolge Maria den Apfel für das Christkind. Die hl. Rosa von Lima mit dem Körbchen voller Blumen vor ihrer Mutter nimmt indirekt auf den Text Bezug. Die Heilige mit Körbchen ist bereits vom Buchdeckel her bekannt. Der hl. Aloysius von Gonzaga wird der «Kinder-Legende» zufolge betend in einer Kapelle mit Marienbild dargestellt. Der hl. Franz von Sales wird von seinem Vater zurechtgewiesen, doch verzichtete der Illustrator auf die Peitschenhiebe, die in der Legende erwähnt werden. «… lärmten und tollten seine Mitschüler auf dem Spielplatze, so ging er sittsam nach Hause» (S. 96). Das Bild folgt diesem Text bei der Darstellung des heiligen Benedikt Joseph Labre (Abb. 10).

Abb. 10: Hl. Benedikt Joseph Labre, aus: Th. Berthold, Illustrierte Kinder-Legende, 1898 (nach S. 208).

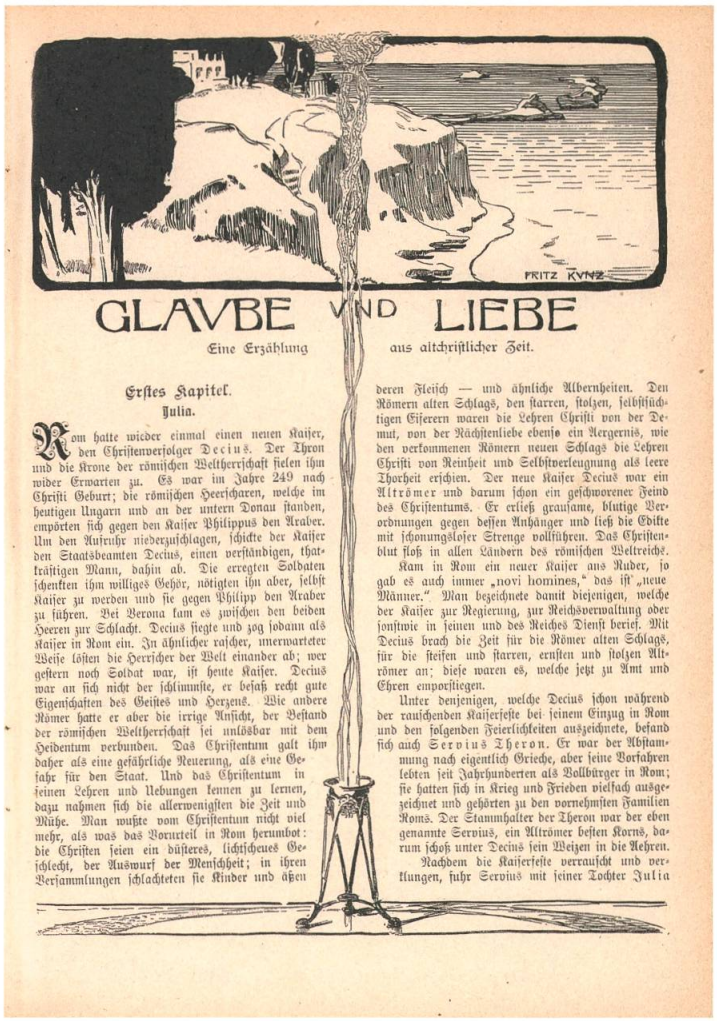
Der Benziger Verlag steht auch danach noch mit Kunz in Kontakt. Meistens geht es um Reproduktionsrechte für seine Bilder, einmal auch für das in den USA erscheinende Benziger's Magazine. Im «Einsiedler Kalender» der Jahre 1903 und 1904 erscheinen als Farbreproduktionen die «Thronende Madonna» und der «Hl. Joseph mit dem Christusknaben», die Kunz im Jahr 1900 malte und die einst der Mutterhauskirche des Instituts von Menzingen[18] als Seitenaltäre dienten. Bei der Madonna nähert sich der Maler mit der Betonung der Symmetrie, der Axialität, der Frontalität und der linearen Abstraktion wie sonst kaum der Beuroner Schule. Moderner ist er als Illustrator der Geschichte «Glaube und Liebe. Eine Erzählung aus altchristlicher Zeit» im «Einsiedler Kalender» von 1902 (Abb. 11), bei der er holzschnittartig mit starken Schwarzweißkontrasten arbeitet. Über dem Titel ist eine Küste mit steilen Felsen und eine Villa im Hintergrund umgeben von Zypressen dargestellt. Zwischen den Textspalten erhebt sich aus einem Ständer eine schlanke Flamme, die auch das Landschaftsbild durchschneidet. Die übrigen Illustrationen im gleichen Stil sind ein Gastmahl, eine weitere Massenszene und kleine Figurengruppen, stets in römischer Kleidung. Der Einsiedler Maler wendet sich hier konsequent dem Jugendstil zu. Die Bilder sind ein Kontrast zu den historistischen oder naturalistischen Kalender-Illustrationen und hätten ein neues Zeitalter einläuten können. Doch sie blieben ohne Folgen, denn für die beiden nachfolgenden Kalender wählte man – wie oben erwähnt – wieder ältere Bilder von Kunz aus.

Kunz wird 1901/02 auch beauftragt, Einbände für drei Bücher zu entwerfen. Dabei kommt es zu einem kleineren Zerwürfnis mit dem Verlag. Der Verleger schreibt: «Was Ihre Bemerkung anbelangt, die Art und Weise, wie wir mit Künstlern zu verkehren pflegen, sei etwas merkwürdig, müssen wir Ihnen nur bemerken, dass Ihre Arbeiten in gewissen Kreisen sehr anerkannt werden, dass aber dem weniger künstlerisch sinnigen Publikum das geboten werden muss, was dasselbe liebt, sofern man Geschäfte machen will.»[19] Trotzdem wird Kunz 1905 wieder gebeten, Skizzen für den Buchdeckel eines Gebetbuches zu entwerfen.

1897 schreibt Fritz Kunz: «Es hat mir gegraut, nach einer Italienreise in eine akademische Malschule hinein – welch eine Ernüchterung! Nun steht es fest – es ist das letzte Semester an der Münchner Akademie … Ich fühle den Drang, den akademischen Zwang abzulegen, und eine neue Schaffensfreudigkeit, die mich Gutes hoffen lässt.»[20] Er zieht die Konsequenzen

daraus und arbeitet von 1898 bis 1903 in einem Atelier in Rom. Nach 1900 wendet er sich, wie wir gesehen haben, entschieden dem Jugendstil zu. Wichtige Impulse erfährt er seit 1902 von seinen Aufenthalten in Anticoli Corrado, einem Künstlerdorf unweit von Rom in den Sabiner Bergen. Es entstanden dort 1902 die «Sabinische Landschaft» (Flucht nach Ägypten) und ein Jahr zuvor vielleicht noch in Rom die «Weinlaube im Schatten» (beide im Museum Burg Zug). Kunz stellt die Wirkung der schattenspendenden Laube in der sommerlichen Hitze dar, die sich in kleineren und größeren Lichtflecken durch die Reben drängt. Das Motiv wird auch für die Begegnung von Frau Holle mit dem Mädchen verwendet. Die Wasserträgerinnen der ersten Illustration in «Frau Holle» finden sich schon beim «Weg zum Brunnen» (1903) und dann bei den «Wasserträgerinnen in Anticoli Corrado» (1905; beide Museum Burg Zug)[21] wieder.

Durch Vermittlung von Heinrich Federer und P. Albert Kuhn erhält Kunz den für seine künstlerische Entwicklung und seine Karriere entscheidenden Auftrag: die Ausgestaltung des Chores und der Seitenaltäre der im frühchristlichen Stil erbauten Liebfrauenkirche in Zürich mit Mosaiken nach seinen Entwürfen und Wandmalereien, die ihn von Ende 1905 bis 1907 beschäftigen. Ikonografie wie Stil orientieren sich an der frühchristlichen und mittelalterlichen Kunst italienischer Prägung. Es sind aber keine Kopien alter Stile, unverkennbar sind die Einflüsse der Beuroner Schule, des Historismus und des Jugendstils oder, wie es P. Albert Kuhn interpretiert: «Was insbesondere die Auffassung betrifft, so hielt sich Herr Kunz [...] an die altchristlichen Vorbilder, aber aus seinen Gestalten spricht hochentwickelte, moderne Kunst.»[22] Kunz hat sich, um der monumentalen Architektur und wohl den Anforderungen der katholischen Kirche gerecht zu werden, weit von seinen Tafelbildern und auch den Buchillustrationen entfernt.


FRITZ KUNZ

GLAUBE UND LIEBE

Eine Erzählung aus altchristlicher Zeit.

Erstes Kapitel.

Julia.

Rom hatte wieder einmal einen neuen Kaiser, den Christenverfolger Decius. Der Thron und die Krone der römischen Weltherrschaft fielen ihm wider Erwarten zu. Es war im Jahre 249 nach Christi Geburt; die römischen Heerscharen, welche im heutigen Ungarn und an der untern Donau standen, empörten sich gegen den Kaiser Philippus den Araber. Um den Aufruhr niederzuschlagen, schickte der Kaiser den Staatsbeamten Decius, einen verständigen, thatkräftigen Mann, dahin ab. Die erregten Soldaten schenkten ihm williges Gehör, nötigten ihn aber, selbst Kaiser zu werden und sie gegen Philipp den Araber zu führen. Bei Verona kam es zwischen den beiden Heeren zur Schlacht. Decius siegte und zog sodann als Kaiser in Rom ein. In ähnlicher rascher, unerwarteter Weise lösten die Herrscher der Welt einander ab; wer gestern noch Soldat war, ist heute Kaiser. Decius war an sich nicht der schlimmste, er besaß recht gute Eigenschaften des Geistes und Herzens. Wie andere Römer hatte er aber die irrige Ansicht, der Bestand der römischen Weltherrschaft sei unlösbar mit dem Heidentum verbunden. Das Christentum galt ihm daher als eine gefährliche Neuerung, als eine Gefahr für den Staat. Und das Christentum in seinen Lehren und Uebungen kennen zu lernen, dazu nahmen sich die allerwenigsten die Zeit und Mühe. Man wußte vom Christentum nicht viel mehr, als was das Vorurteil in Rom herumbot: die Christen seien ein düsteres, lichtscheues Geschlecht, der Auswurf der Menschheit; in ihren Versammlungen schlachteten sie Kinder und aßen deren Fleisch — und ähnliche Albernheiten. Den Römern alten Schlags, den starren, stolzen, selbstsüchtigen Eiferern waren die Lehren Christi von der Demut, von der Nächstenliebe ebenso ein Aergernis, wie den verkommenen Römern neuen Schlags die Lehren Christi von Reinheit und Selbstverleugnung als leere Thorheit erschien. Der neue Kaiser Decius war ein Altrömer und darum schon ein geschworener Feind des Christentums. Er erließ grausame, blutige Verordnungen gegen dessen Anhänger und ließ die Edikte mit schonungsloser Strenge vollführen. Das Christenblut floß in allen Ländern des römischen Weltreiche.

Kam in Rom ein neuer Kaiser ans Ruder, so gab es auch immer „novi homines," das ist „neue Männer." Man bezeichnete damit diejenigen, welche der Kaiser zur Regierung, zur Reichsverwaltung oder sonstwie in seinen und des Reiches Dienst berief. Mit Decius brach die Zeit für die Römer alten Schlags, für die steifen und starren, ernsten und stolzen Altrömer an; diese waren es, welche jetzt zu Amt und Ehren emporstiegen.

Unter denjenigen, welche Decius schon während der rauschenden Kaiserfeste bei seinem Einzug in Rom und den folgenden Feierlichkeiten auszeichnete, befand sich auch Servius Theron. Er war der Abstammung nach eigentlich Grieche, aber seine Vorfahren lebten seit Jahrhunderten als Vollbürger in Rom; sie hatten sich in Krieg und Frieden vielfach ausgezeichnet und gehörten zu den vornehmsten Familien Roms. Der Stammhalter der Theron war der eben genannte Servius, ein Altrömer besten Korns, darum schoß unter Decius sein Weizen in die Aehren.

Nachdem die Kaiserfeste verrauscht und verklungen, fuhr Servius mit seiner Tochter Julia

Abb. 11: Illustration zur Erzählung «Glaube und Liebe», aus: Einsiedler Kalender 1902.

Der Heilige Franz von Assisi

Am 7. Januar 1906 erwähnt der Schweizer Schriftsteller Heinrich Federer (1866–1928) in einem Brief an den zwei Jahre jüngeren Fritz Kunz ein Kinderbuch, das er mit seinem Text und mit des Malers Illustrationen im Mainzer Verlag Scholz oder allenfalls anderswo veröffentlichen wolle: «Aber ich bin überzeugt, dass, wenn wir beide uns über ein recht kindlich volkstümliches Thema zusammenfänden, mir gewiss die richtige Textmusik zu Ihren Bildern gelänge.»[23] Das Projekt wurde aber nicht weiterverfolgt. Über die Gründe kann nur

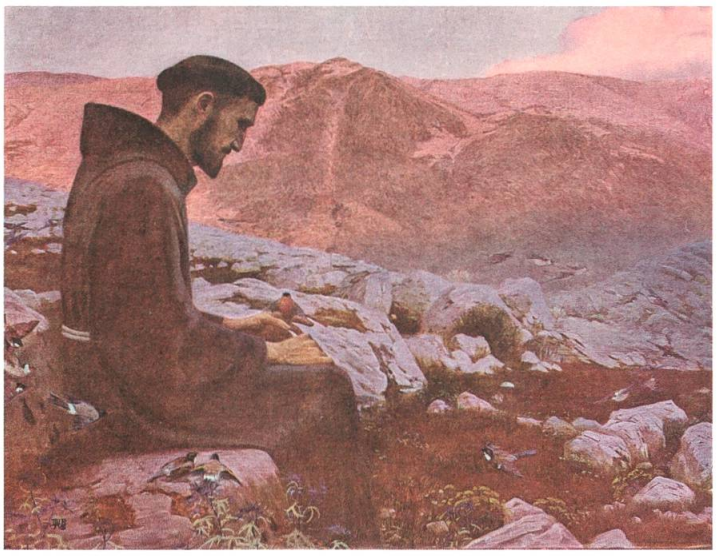


Abb. 12: Idyll (Vogelpredigt), aus: Der heilige Franz von Assisi, 1908.

spekuliert werden. Vielleicht gefiel der Text nicht, vielleicht war Kunz zu sehr mit anderen Arbeiten wie der Ausgestaltung der Liebfrauenkirche beschäftigt. Im selben Brief wird von einem Franziskus-Buch gesprochen, zu dem Federer den Text verfassen wollte, der aber wegen seines schweren Asthma-Leidens zunächst nicht zustande kam. Am 5. August 1904 hatte Federer Kunz in Anticoli Corrado besucht. Sie begegneten sich zum ersten Mal. Der Schriftsteller war tief beeindruckt vom fünfteiligen Franziskus-Zyklus, den Kunz in diesem Jahr abschloss. Er löste bei Federer eine intensive Beschäftigung mit dem Heiligen aus. 1908 erschien dann das Buch «Der heilige Franz von Assisi von Fritz Kunz. Mit Text von Heinrich Federer. Verlag der Gesellschaft für Christliche Kunst GmbH München 1908».

Das Buch ist in Leinwand gebunden. Auf dem Buchdeckel ist in Gold geprägt in einem abgeschrägten Viereck der Buchtitel und darüber ein Engel abgebildet, der in der rechten Hand ein Bäumchen hält und mit der linken den Segen erteilt. Im Innern sind farbig wiedergegeben der hl. Franziskus als Brustbildnis en face, basierend auf einer Kreidezeichnung, sowie die fünf Gemälde des Franziskus-Zyklus mit «Franziskus in der Einsamkeit (Vogelpredigt)», «Franziskus belehrt seine Jünger», «Stigmatisation», «Rückkehr vom Berg Alveno» und «Tod des Heiligen».[24] Weiter schuf Kunz für die Buchillustrationen zehn Tuschezeichnungen,[25] die mit ihren großen schwarzen und hellen Flächen wie schon beim Bilderbuch «Frau Holle» Holzschnitten ähnlich sind. Es sind ganz unterschiedliche Themen und Formate, wie das Titelblatt und nochmals ein Titelbild am Anfang des Textes, Illustrationen zum Leben und Wirken des Franziskus und Darstellungen der Klöster San Francesco, San Damiano und Santa Chiara in Assisi.

Federer schrieb an Kunz: «Ich sage gewiss nicht aus niedriger Bescheidenheit ‹Ihr› franziskanisches Bändchen! Mein Beiwort ist und bleibt da nur ein plaudernder, harmloser Weggenosse des Betrachters, der erzählt, selten erklärt, Interesse entfacht und immer wieder mit allen Fingern zum Künstler zeigt.»[26] In einem anderen Brief an den Maler zeigt sich der Autor allerdings ambitionierter: «Ich wollte den ‹Franziskus*geist*› vor allem treffen. Vieles, was ich schrieb und vorher ausfindig machte im Psychologischen des Santo, steht wohl noch nirgends sonst nur angedeutet. Ich war extra nochmals in Umbrien. Sicher hoffe ich, auch der Text werde behagen. Wie Sie unvergleichlich die *Seele des Franz von Assisi* darstellten, lockte es mich, vor allem auch ein Seelenporträt zu schaffen, das mit modernen Parallelen etwas verständlich und hell würde.»[27] Der Text von Federer ist zweifellos vom Franziskus-Zyklus inspiriert. Nicht jedes seiner Themen wird mit Bildern illustriert. Federer sieht in Giotto mit seinem Franziskus-Zyklus in der Bardi-Kapelle von Santa Croce in Florenz und dann erst wieder in Kunz die beiden bedeutendsten Franziskusmaler. Beide haben die großartige Einfachheit und urmenschliche Einfalt des Franziskus hervorgehoben. Während Giotto das Leben des Franziskus abbildet, stellt Kunz das

Wesen des Heiligen dar. «Es liegt daher in der Natur der Sache, dass ein Maler des zwanzigsten Jahrhunderts weit mehr die Psychologie als die Pragmatik des santo Poverello malt, dass er ihn weniger dramatisch als episch und sogar weniger episch als lyrisch zeigt, wenn man diese Bezeichnungen einer andern Kunst in die pinselnde übertragen darf. [...] Der Leser wird in Kunzens Bildern Vorgänge geschildert finden, die den ganzen heiligen Franz, aber doch eine Seite seines Wesens weit wuchtiger als alle andern hervortreten lassen, die innerliche, seelische. Diese Bilder geben weniger das Leben als das Wesen des Heiligen, weniger das, was er tat, als das, was er war, mit einem Wort weniger den Franz des dreizehnten Jahrhunderts [...] als vielmehr den Franz aller Zeiten [...].»[28]

Beide, Kunz und Federer, teilten ihre Liebe zur kargen umbrischen Landschaft und den Sabiner Bergen. Gerade im «Franziskus in der Einsamkeit (Vogelpredigt)», im Buch als «Idyll» (Abb. 12) tituliert, kommt diese Verbindung zur Landschaft besonders zum Ausdruck, oder mit den Worten Federers: «Einen solchen himmlisch verklärten umbrischen Mann erblickt man in allen Bildern von Fritz Kunz. Man beachte die Zufriedenheit, mit welcher Franz in den obersten, öden Steinhöhen der Sabinerberge sitzt. Die Landschaft ist geradezu klassisch geschildert. Nichts als Fels, zwischen den Blöcken dürftiges Kraut und einige blaue, gleich Franz unendlich genügsame Steinblumen. Man fühlt sich am Ende der Welt. Aber wie wohl und traulich ist dem Einsiedler zumute, als wäre der violettbraune, kahle Berg im Rücken die letzte Stiege ins Land der Seeligkeiten.»[29] Von den Bewohnern von Anticoli weiß Federer zu berichten: «Die meisten hatten ihm schon Modell gesessen und kannten sich als Engel oder Heilige oder Pilgrime oder Bösewichter auf seiner Staffel. Ein gewisses Band der Verwandtschaft hatte sich seit den Modellstunden zwischen ihnen und dem Künstler gebildet.»[30] In der Verehrung der absoluten Armut und Besitzlosigkeit des Heiligen mögen auch autobiografische Züge des Schriftstellers enthalten sein. Nach der Anklage wegen Pädophilie im September 1902 und trotz der Reduktion des Strafmaßes durch das Nidwaldner Obergericht im Januar 1903 hatte Federer seine Stelle als Redaktor der katholischen Tageszeitung «Zürcher Nachrichten» und als Spiritual im damaligen Theodosianum in Zürich verloren. Er lebte finanziell in schwierigen Zeiten. Es ist sein erster Text, der als Buchpublikation erscheint.

Die Begeisterung für Franz von Assisi bleibt bei Federer nicht auf diese Publikation beschränkt, sondern setzt sich in zahlreichen kürzeren Texten[31] fort. Als Gegenwelt zur damaligen Zivilisation erfreute sich der Heilige um die Jahrhundertwende großer Beliebtheit, etwa bei Rainer Maria Rilke in «Das Buch von der Armut und vom Tode» (1903), publiziert in «Das Stunden-Buch», und bei Hermann Hesse. In der frühen autobiografisch inspirierten Erzählung «Peter Camenzind» (1904) findet Hesse die Verbindung zur umbrischen Landschaft: «... und genoss die edelste und köstlichste Wanderung meiner Jugendzeit durch das reiche, grüne umbrische Hügelland. Ich ging die Straßen des heiligen Franz und fühlte ihn in manchen Stunden neben mir wandern, das Gemüt voll unergründlicher Liebe, jeden Vogel und jede Quelle und jeden Hagrosenstrauch mit Dankbarkeit und Freude begrüßend.»[32] Noch im gleichen Jahr publizierte Hesse eine kleine Monografie über Franz von Assisi. Etwas später, 1913, illustrierte der französische Maler Maurice Denis in einer bibliophilen Ausgabe «Petites fleurs (Fioretti) de saint François d'Assise».

Zurück zu Kunz und Federer. Als erste Szene erscheint zum Kapitel «Franz und die franziskanische Landschaft» unter dem Titel «Idyll» die Reproduktion des 1903 entstandenen Ölgemäldes «Franziskus in der Einsamkeit» (Vogelpredigt) (Abb. 12).[33] Der heilige Franz in der braunen Mönchskutte

Abb. 13: Conversatio spiritualis (Hl. Franz im Gespräch mit zwei Brüdern), aus: Der heilige Franz von Assisi, 1908.

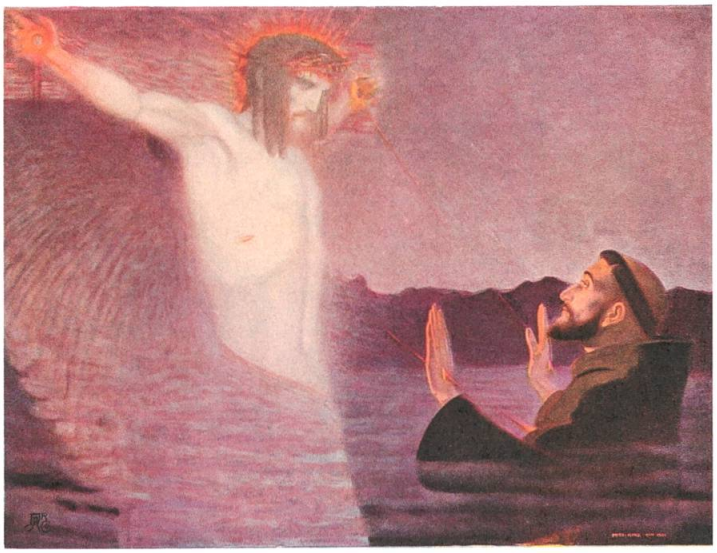


Abb. 14: Stigmatisation, aus: Der heilige Franz von Assisi, 1908.

ist in einen stillen meditativen Dialog mit dem Vogel in der linken Hand versunken. Die noch blauen Gesteine nehmen in der Morgendämmerung langsam Konturen an, während die Berge im Hintergrund bereits von der Morgenröte erleuchtet sind. Das Bild des Heiligen ist atmosphärisch eng mit den kargen Sabiner Bergen verbunden. Kunz hat mehrmals ähnliche Landschaften gemalt, am bekanntesten ist die noch stärker von Giovanni Segantini inspirierte «Sabinische Landschaft» (Flucht nach Ägypten) (1902).[34] Die Unterschiede zwischen dem Original und der Reproduktion sind unübersehbar. Von der aus heutiger Sicht nicht sehr hohen Qualität der Reproduktion einmal abgesehen, sind die malerischen Elemente erheblich zugunsten stärkerer Plastizität reduziert worden und im Kolorit wird Rosa im Gegensatz zum Gemälde noch dominanter. Federer lobt den «illustrativen Teil».[35] Auch Kunz scheint dieser Interpretation zuzustimmen, denn bei seiner Kopie der «Vogelpredigt», die er 1912 für das Institut Menzingen anfertigte, ist die Farbe Rosa ähnlich dominant wie bei der Buchillustration. Die «Vogelpredigt» kennt eine lange Bildtradition, die auf Giotto und noch ältere Vorlagen zurückgeht. Kunz setzt sich aber in Gegensatz zu dieser, indem er die Szene in einer gebirgigen Landschaft ohne Bäume darstellt, auf Begleitfiguren verzichtet und indem sich der hl. Franz in seiner Predigt ganz auf einen Vogel konzentriert, während die übrigen auf einem Stein sitzen.

Als nächste Abbildung folgt «Franziskus im Gespräch mit zwei Brüdern in einer Laube bei Abenddämmerung» oder «Conversatio spiritualis» (Abb. 13), wie als Bildlegende im Franziskus-Buch zu lesen ist. Wir folgen der poetischen Bildbeschreibung Federers: «In der dämmrigen Laube eines einfachen ‹luogo› – denn das Wort Convento klang dem demütigen Franz viel zu vornehm – sitzt der Heilige zwei Jüngern gegenüber und redet ihnen aus der Fülle seiner Welt- und Himmelserfahrung zu. Fehlten auch die fein erdachten symbolischen Hilfsmittel des sinkenden Tages und der in Schlummer versinkenden Welt, so müsste man aus der unendlichen Weltabgekehrtheit und Geistesversenkung dieser drei Gesichter doch leicht auf das tiefreligiöse Thema dieser Unterweisung schließen. – Es sind zwei wunderbare Mönchsköpfe, die da lauschen, falkenäugig, offen, ohne Grämlichkeit, heimatselig, frisch, in

der Blüte, nicht in der Asche der Weltabgestorbenheit. Der eine sitzt aufrecht und fängt Satz für Satz wie etwas Selbstverständliches auf. Ja, man möchte glauben, er gehe den Worten schon voraus, sinne, wie er die Lehren in Taten umsetze, wie er morgen schon, was sag' ich, heute noch Proben heiligen Verständnisses ablegen könne. Der andere aber stützt das Kinn und folgt mit großen, nachdenklichen Augen der stillen franziskanischen Predigt … Franz aber behält den einen wie den andern gleichmäßig im Auge.»[36] In einem früheren Stadium des Gemäldes sah Federer[37] am Ende des Ganges noch einen Mitbruder mit Wassergeschirr zur Türe gehen, der gleichsam die Hektik des Alltags im Kontrast zum intimen Gespräch bilden sollte. Kunz hat diese Figur später entfernt. Dass der Maler die Szene auf wenige Figuren beschränkt und Massenszenen tunlichst vermeidet, ist bezeichnend für ihn. Es entspricht durchaus auch dem Zeitgeist, man denke etwa an Ferdinand Hodler. Mit einer direkten Bildtradition steht die Szene nicht in Verbindung. Allgemein verbindet sie das Erscheinen des Heiligen vor seinen Jüngern, wie sie Giotto beim «Erscheinen von Franziskus im Konvent von Arles» in der Oberkirche von Assisi und in der Bardi-Kapelle von Santa Croce in Florenz dargestellt hat. Bei Giotto wird die Szene aber als ein Wunder wiedergegeben.

Kunz stellt in seinem surrealen Bild der Stigmatisation den hl. Franz als Halbfigur über den Wolken schwebend dar, der die Wundmale des gekreuzigten Christus an sich wahrnimmt (Abb. 14). Die unscharfe Erscheinung des Gekreuzigten kontrastiert mit dem realistisch wiedergegebenen Heiligen in der Morgensonne. Begrenzt wird die Szene im Hintergrund durch die Bergkuppen, aber entgegen der Bildtradition wird der Berg Alverna, auf dem Christus dem Heiligen erscheint, nicht dargestellt und auch nicht durch Felsen angedeutet. Die Flügel des Seraphs werden auf einen reduziert, der malerisch nach unten in die Wolkenlinien übergeht. Das Ölgemälde[38] als Vorlage ist «Fritz Kunz Rom 1901» signiert und wird von blauen und violetten Tönen beherrscht, während für die Abbildung die rosa Farbe hinzukommt und die Kontraste zwischen dem Gekreuzigten und dem Heiligen noch stärker herausgearbeitet werden.

Federers poetischer Kommentar: «Aber es wird erlaubt sein, auf die himmlische Glut hinzuweisen, die durch das in geheimnisvollen violetten Tönen gehaltene Bild so leise und doch so innig lodert. Eine wundervolle und doch klare Mystik – ich kann es nicht anders sagen – glüht vom göttlichen zum menschlichen Wesen hinüber. Die dunklen tiefen Berge in der Ferne, der schattige Himmel, das Meer von feinen Nebeln, das die irdischen Niederungen verhüllt, all das ist sinnreich so eingerichtet, um die zwei Gestalten der Liebe, die alle Welt überleben, auch aus aller Welt mächtig herauszustellen.»[39]

Die Franziskus-Renaissance um 1900 ist eng verbunden mit dem Erscheinen der Biografie von Paul Sabatier. Die Sätze aus dessen Beschreibung der Stigmatisation mögen mit in das Bild eingeflossen sein: «Als die Strahlen der aufgehenden Sonne seinem halberstarrten Körper neues Leben einhauchten, unterschied er plötzlich eine seltsame Gestalt: ein Seraph mit ausgebreiteten Flügeln flog vom Horizont auf den Betenden zu, den ein unbeschreibliches Wonnegefühl durchströmte.»[40]

Die vierte farbige Abbildung im Franziskus-Buch mit dem Bildtitel «Ritorno» (Abb. 15) hat das Ölgemälde mit der Rückkehr des hl. Franziskus vom Berg Alverna (1904) als Vorlage. Das Bild zeigt, wie der Heilige auf einem Esel reitet, der von einem Jünger gezogen wird und diagonal von oben nach unten durch das Bild schreitet. Sie kreuzen mit einer vierköpfigen Gruppe von Figuren, die zu Franziskus blicken und sein Wundmal an der linken Hand bezeugen. Weitere Figuren sind links hinten zu erkennen. Die ganze Szene ist in einen

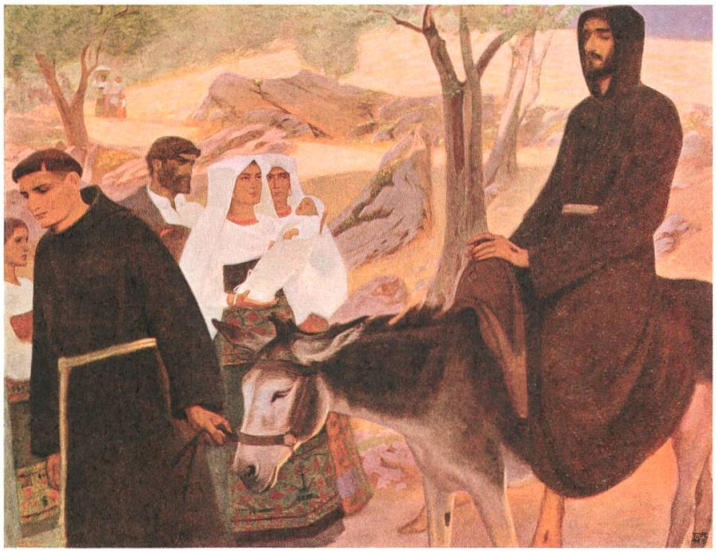


Abb. 15: Ritorno (Rückkehr des hl. Franz vom Monte Alverna), aus: Der heilige Franz von Assisi, 1908.

Abb. 16: Tod des Heiligen, aus: Der heilige Franz von Assisi, 1908.

Landschaftsausschnitt in rosa und grünen Tönen, mit grauvioletten Felsformationen und Olivenbäumen gestellt und erinnert an die zwei Jahre zuvor gemalte «Sabinische Landschaft».

Der «Ritorno» fügt sich gut zwischen die «Stigmatisation» und den «Tod des Heiligen» ein und gibt einen besinnlichen Halt zwischen den beiden dramatischen Szenen. Er ist eine freie Erfindung von Kunz und stützt sich auf keine Bildtradition. Federer äußert sich formal dazu: «Alle Landschaft, selbst die an sich etwas unruhige beim ‹Ritorno› zieht sozusagen ihre Umrisse und Züge aus der großen Einfachheitslinie ihres franziskanischen Mittelpunktes, des Santo. [...] Er (der Beschauer, Anm. des Verfassers) wird stets eine Melodie hören, im ‹Ritorno› eine Weise trunkener Erinnerung...»[41]

Kunz wählt unter den Szenen mit dem Tod des Heiligen (Abb. 16) diejenige aus, in der die hl. Klara und ihre Nonnen vor der Klosterkirche S. Damiano in Assisi Abschied vom hl. Franz nehmen. Der Heilige in der braunen Mönchskutte und mit deutlich erkennbaren Wundmalen liegt auf der Totenbahre, die diagonal ins Bild gestellt und mit Rosen übersät ist. Die hl. Klara trauert um ihn und wird von zwei Schwestern, alle in schwarzer Ordenstracht, getröstet. Mit den weißen Hauben weist der Maler darauf hin, dass auch zahlreiche Novizinnen dem Abschied beiwohnten. Das Kloster mit der roten Mauer und der Treppe wird nur ausschnittsweise im Hintergrund angedeutet. Trotz der Massenszene konzentriert sich Kunz auf den intimen Dialog vierer Figuren. Die Vorlage für die Abbildung ist das «Fritz Kunz Rom 1901» signierte Ölgemälde, das malerischer und weicher wirkt als die naturalistischere und sprödere Illustration.

Die holzschnittartigen Illustrationen beginnen mit dem Titelblatt, auf dem das Kruzifix mit Heiligen dargestellt ist, vor das sich auf der linken Seite der hl. Franz stellt. Im unteren Teil folgt der Buchtitel. Er wird auf der ersten Textseite, flankiert von zwei Harfe spielenden Engeln, wiederholt. Der anbetende Heilige (S. 5, linke Spalte) spielt auf die Weihnachtskrippe von Greccio an, die Franziskus dort aufstellen ließ. Über dem Himmel ist, umgeben von Engelsköpfen, ein Engel mit der Inschrift «Gloria in Excelsis Deo» dargestellt. Die «Conversatio spiritualis» ergänzt der vor dem Volk predigende Franziskus (S. 19, linke Spalte;

Abb. 17). Die Wasserträgerinnen neben dem Prediger und im Hintergrund auf dem steilen Weg zur Felsenstadt nehmen Motive von Bildern auf, die in Anticoli Corrado entstanden sind.[42] In einer weiteren Illustration (S. 27) hört unter der Laube der auf dem Boden sitzende Franziskus mit verdeckten Augen dem Klang der Geige zu, mit welcher der Engel spielt. In tiefer Nacht versammeln sich die Vögel auf dem Palisadenzaun vor dem Heiligen.

Mit einer anderen Illustration (S. 33, linke Spalte; Abb. 18) übersetzt Kunz das 1901 entstandene Ölgemälde «Die Stunde der Betrachtung»,[43] eines seiner Meisterwerke, in die Grafik. Bewusst wird auf die differenzierte Wiedergabe der Wiese, aber auch der Gesichter der Nonnen zugunsten des «Holzschnitts» verzichtet. Geschickt weiß er das Bild dem Hochformat anzupassen, indem schlanke Baumstämme an den Rändern emporranken. Über der Mauer wird der Horizont sichtbar, welcher der Illustration eine gewisse Heiterkeit verleiht. Ein ähnliches Motiv findet sich bei Arnold Böcklins «Nonnen beim Kirchgang» (um 1874).[44] Noch näher rückt das vom Symbolismus geprägte Gemälde mit den andächtig in sich versunkenen Frauen und der Rhythmisierung des Bildes durch Bäume den Gemälden von Maurice Denis, zum Beispiel dessen «Hl. Frauen am Grab». In einem Brief an Albert Kuhn vom 17. Januar 1908[45] bezeichnet Kunz Denis als modernen Idealisten und lobt dessen fein empfundene Werke. Die «Stunde der Betrachtung» nimmt weder direkt auf die Vita des Heiligen noch auf den Text Federers Bezug. Doch spiegelt die Abbildung die Stimmung wider, die auch die anderen Bilder vermitteln und die Federer als «Franziskus-Einfachheit» bezeichnet. Gleichsam das «männliche Pendant» zum farbigen «Tod des Heiligen» ist die Beweinung des kranken Franziskus auf der Bahre durch seine Brüder mit der Ansicht von Assisi in düsterer Beleuchtung im Hintergrund (S. 43). Den Abschluss des Buches bildet ein Engel

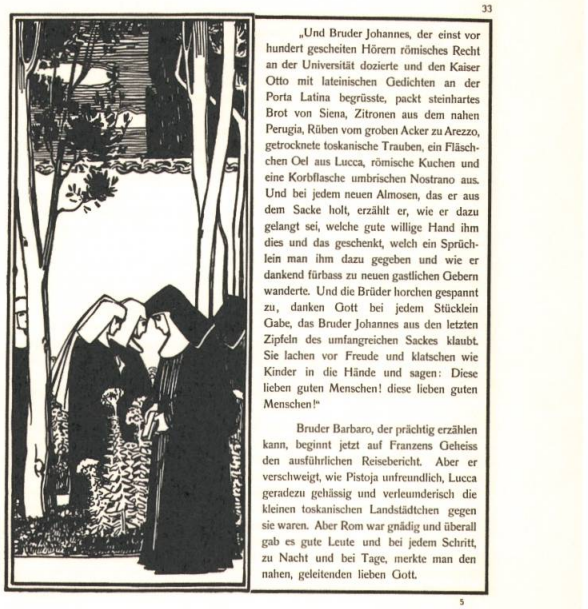
19

IL PAZZO.

Die Jahre des heiligen Franz fallen in die Blütezeit der geistlichen und weltlichen Studien des Mittelalters. Die Universitäten sind überlaufen. Paris geniesst mit seinen dreissigtausend Studenten Weltruhm. Aber auch Bologna steht hoch im Ansehen. Die Scholastik beginnt ihre aus poetischem Schauen und mathematischem Rechnen so wunderbar gemischte Arbeit. Ja, die Mathematik selber ist vielleicht die grösste der damaligen Wissenschaften. Es würde sich wohl lohnen, einmal ihren ungeheuren Einfluss auf das Geistesleben des dreizehnten Jahrhunderts zu erforschen. Die Araber vom Orient und die Mauren von Spanien tragen sie in die Ritterhauben und Scholarenköpfe der Kreuzzugzeiten.

Nach und nach nimmt alles wissenschaftliche Tun etwas Mathematisches, rechnerisch Geordnetes an. So vor allem die Rechtslehre, die Gesellschaftstheorie, das Finanzleben. Der Handel, der jetzt zum erstenmal wieder seit den römischen Tagen Weltideen gewinnt, macht sich sogleich die Vorteile einer so schlauen und so egoistischen Weisheit wie die der Ziffern zu eigen. Die Mathematik, weniger zwar die genialere und hochherzigere Geometrie, die mehr dem Allgemeinwohl und der idealen Kunst dient, als die spitzbübische Algebra und

Abb. 17: Predigt des hl. Franz, aus: Der heilige Franz von Assisi, 1908 (S. 19).


33

„Und Bruder Johannes, der einst vor hundert gescheiten Hörern römisches Recht an der Universität dozierte und den Kaiser Otto mit lateinischen Gedichten an der Porta Latina begrüsste, packt steinhartes Brot von Siena, Zitronen aus dem nahen Perugia, Rüben vom groben Acker zu Arezzo, getrocknete toskanische Trauben, ein Fläschchen Oel aus Lucca, römische Kuchen und eine Korbflasche umbrischen Nostrano aus. Und bei jedem neuen Almosen, das er aus dem Sacke holt, erzählt er, wie er dazu gelangt sei, welche gute willige Hand ihm dies und das geschenkt, welch ein Sprüchlein man ihm dazu gegeben und wie er dankend fürbass zu neuen gastlichen Gebern wanderte. Und die Brüder horchen gespannt zu, danken Gott bei jedem Stücklein Gabe, das Bruder Johannes aus den letzten Zipfeln des umfangreichen Sackes klaubt. Sie lachen vor Freude und klatschen wie Kinder in die Hände und sagen: Diese lieben guten Menschen! diese lieben guten Menschen!"

Bruder Barbaro, der prächtig erzählen kann, beginnt jetzt auf Franzens Geheiss den ausführlichen Reisebericht. Aber er verschweigt, wie Pistoja unfreundlich, Lucca geradezu gehässig und verleumderisch die kleinen toskanischen Landstädtchen gegen sie waren. Aber Rom war gnädig und überall gab es gute Leute und bei jedem Schritt, zu Nacht und bei Tage, merkte man den nahen, geleitenden lieben Gott.

5

Abb. 18: «Stunde der Betrachtung», aus: Der heilige Franz von Assisi, 1908 (S. 33).

(S. 48), der mit der rechten Hand den Segen erteilt und in der linken eine Fackel hält.

Das Buch ist in bibliophiler Aufmachung erschienen und war den vielen Widmungen nach zu schließen ein beliebtes Geschenk. Auf Büttenpapier und aufwendigen Druck wurde zugunsten eines günstigen Preises verzichtet. Es wurde 1917 und 1924 neu aufgelegt. 1924 erschien auch eine noch günstigere Volksausgabe. Dazu mag auch beigetragen haben, dass Federer zu einem bekannten, auch in Deutschland gern gelesenen Schriftsteller wurde. Zur zweiten Auflage hat Federer 1916 ein Vorwort verfasst und unter dem Titel «Der Heilige und der Krieg. Als Vorwort in schwerer Zeit» eine klare Parteinahme zugunsten Deutschlands im Ersten Weltkrieg bezogen. «Wenn das kein Frieden schaffte, schafft es ein Krieg, der letzte Weltkrieg, hoffen wir.» Wie viele glaubte er an eine reinigende Wirkung des Krieges. In der dritten Auflage von 1924 wurde auf dieses Vorwort verzichtet. Der Text Federers ist noch zweimal nach 1970 veröffentlicht worden, aber beide Male ohne die Abbildungen.[46] Sicher haben die etwas geschmäcklerischen Farbreproduktionen dem Nachleben der Gemälde geschadet, doch ist es absurd, den Text ohne Referenz auf Kunzens Franziskus-Zyklus zu publizieren, denn als untrennbare Einheit beider Teile ist das Buch nach dem Willen der beiden Autoren entstanden. Eine Lösung des Dilemmas wäre gewesen, wenn man auf die Originalgemälde zurückgegriffen hätte.

Das Buch ist im Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst in München erschienen. Der Verlag gab in Verbindung mit der «Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst» die einflussreiche Zeitschrift «Die christliche Kunst»[47] seit 1904 heraus. Sie wendet sich an die katholische Geistlichkeit und den Bildungsbürger. In ihr finden Kontroversen über die zeitgenössische christliche Kunst, vor allem in Kirchen, statt. Dem Expressionismus steht sie bis etwa Mitte der Zwanzigerjahre ablehnend gegenüber. Für Kunzens Werke war sie dagegen offen, reproduzierte und besprach diese des Öfteren, vor allem durch den einflussreichen Einsiedler Pater Albert Kuhn. Kunz hat auch ihr Titelblatt entworfen. Der Engel darauf ist dem am Ende des Franziskusbuches ähnlich.

Die fünf Gemälde des Franziskus-Zyklus waren damals recht bekannt und auf zahlreichen Ausstellungen in Deutschland zu sehen, unter anderem im Glaspalast von München und in Berlin.[48] Sie wurden auch von anderen namhaften deutschen Kunstverlagen in mehr- und einfarbigem Druck angeboten.

1919 verließ Fritz Kunz München und zog nach Zug, wo er bis zu seinem Tod im Jahr 1974 ansässig blieb. Die Aufträge stammen nun ausschließlich aus der Schweiz. Zwischen 1932 und 1934 malte er noch einmal einen Franziskus-Zyklus für die Franziskuskirche in Zürich-Wollishofen.[49] Die Wandbilder orientieren sich an dem narrativen Charakter der Malerei von Giotto und des Quattrocento und purifizieren diese zugunsten einfacher Gesten. Nur zweimal kommen die gleichen Themen vor, einmal bei Franziskus, der das Loblied der Schöpfung hört. Dieses Wandbild lehnt sich an die Buchillustration (S. 27) an, aber das Intime wird in das Genrehafte übersetzt. Ganz anders die Darstellung der Stigmatisierung: In der Kirche nahm der Seraph fast die ganze Höhe der Altarwand ein. Hier zeigt sich das Dilemma von Kunzens Spätwerk. Bereits 1971 wurden die Bilder bei einem Umbau der Kirche übertüncht. Während die 1923/24 gemalten erzählenden Wandbilder im Langhaus der Liebfrauenkirche sich gut in den Bau des Historismus einfügen, wird es in Kirchen des modernen Bauens mit größeren, ungegliederten Wandflächen problematischer, wie das genannte Beispiel zeigt. Ein Ausweg wäre der Rückgriff auf seine Jugendstil-Bilder gewesen. Doch Kunz wird diesen nicht wählen, obwohl nach Aussagen seines Sohnes Leo die «Vogelpredigt» sein Lieblingsbild war.

Zwischen 1900 und 1940 hat Kunz vor allem katholische Kirchen in der Deutschschweiz ausgemalt. Seine Tätigkeit als Buchillustrator bleibt dagegen eine Episode in seinem frühen und kreativsten Schaffen und beschränkt sich neben kleineren Arbeiten auf die drei vorgestellten Bücher. Die Illustration von Bertholds «Kinder-Legende» diente wohl in erster Linie dem Broterwerb. Auch die Illustration der «Frau Holle» war ein Auftrag, doch nutzte der Maler das Thema, um virtuos mit den Fantasien des Jugendstils zu spielen. Mit den Franziskusbildern erfolgt sowohl eine künstlerische wie ikonografische Neugestaltung des Themas. Vom Jugendstil geprägt, gehörten sie zum damaligen Mainstream. Wegen der Themen fanden sie aber kaum Eingang in die spätere Kunstgeschichtsschreibung.

ANMERKUNGEN

[1] Hans Adolf Halbey, Das Bilderbuch im Jugendstil, in: Klaus Doderer und Helmut Müller (Hrsg.), Das Bilderbuch. Geschichte und Entwicklung des Bilderbuches in Deutschland von den Anfängen bis zur Gegenwart, Weinheim/Basel 1973, S. 259.

[2] Hans Ries, «Das Deutsche Bilderbuch». Eine Märchenbuch-Reihe des Josef Scholz-Verlages 1904ff., in: Die Schiefertafel, Jahrgang III, Heft 1, April 1980, S. 126–140. Regina Freyberger, Märchenbilder – Bildermärchen. Illustrationen zu Grimms Märchen 1819–1945, Oberhausen 2009, S. 327/8.

[3] Grimms Märchen. Illustriert im Jugendstil, Würzburg 1982.

[4] Ries (wie Anm. 2), S. 113: Das Datum kann aufgrund der Verlagsanzeige auf der letzten Seite ermittelt werden. Das dort aufgeführte letzte Buch Nr. 9 ist 1908 erschienen. Zum Buchdeckel der Erstauflage: S. 134, Abb. 1.

[5] Ries (wie Anm. 2), S. 135, Abb. 9b.

[6] Freyberger (wie Anm. 2), S. 357–359.

[7] Ries (wie Anm. 2), S. 132.

[8] Freyberger (wie Anm. 2), S. 306–313. Als Vertreter dieser Theorie wird Konrad Lange, Die künstlerische Erziehung deutscher Kinder (1893), erwähnt.

[9] Museum Burg Zug, Inv. Nr. 15436, 23,1 × 30,5 cm, Öl auf Karton. Nachdem der Kanton Zug einige Gemälde für das Museum Burg Zug angekauft hatte, wurde der Nachlass von Fritz Kunz 1979 dem Museum Burg Zug als Depositum und 1985 als Schenkung von der Erbengemeinschaft des Künstlers überlassen. 2012 wurde der schriftliche Nachlass dem Staatsarchiv Zug übergeben. 1990 wurde in der Burg und im Kaufhaus Zug die Ausstellung «Fritz Kunz und die religiöse Malerei» gezeigt. Zur Ausstellung erschien der Katalog: Fritz Kunz und die religiöse Malerei. Christliche Kunst in der Deutschschweiz 1890 bis 1960, Ausstellungskatalog Museum in der Burg Zug 1990. Wertvolle Hinweise zum Inventar verdanke ich Frau lic. phil. Iris Blum, ehemalige Sammlungskuratorin Museum Burg Zug.

[10] Ries (wie Anm. 2), S. 132.

[11] Michael Weiser, Im Stil der Jugend. Die Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben und ihr Einfluss auf die Stilkunst der Jahrhundertwende, Frankfurt 1979. Die Redaktion der Zeitschrift «Jugend» ersuchte Kunz in einem Schreiben vom 31.5.1904 um die Reproduktionsrechte für «Drei Marien», «St. Franziskus» und «Madonna» (Staatsarchiv Zug, P 144 I Schriftlicher Nachlass Fritz Kunz). Es können aber keine entsprechenden Illustrationen in der «Jugend» nachgewiesen werden. In ihr werden auch nur selten religiöse Sujets publiziert.

[12] Fritz Kunz, Ausstellungskatalog (wie Anm. 9, S. 9ff.).

[13] Als Beispiel seien die Wandmalereien in der Kirche St. Sebastian in Bennau (1893) erwähnt. Vgl. Werner Oechslin, Anja Buschow Oechslin, Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz, N. A. Bd. III.II, Der Bezirk Einsiedeln II, Dorf und Viertel, Bern 2003, S. 315, 317–321.

[14] Die Entwürfe (Öl auf Leinwand) befinden sich im Museum Burg Zug. Vgl. Rolf E. Keller, Fritz Kunz, in: Fritz Kunz, Ausstellungskatalog (wie Anm. 9), S. 22–24, Abb. 9 und 10.

[15] Heinz Nauer, Fromme Industrie. Der Benziger Verlag Einsiedeln 1750–1970, Baden 2017, S. 146.

[16] Mathilde Tobler, Melchior Paul von Deschwanden, in: «Ich male für fromme Gemüter». Zur religiösen Schweizer Malerei im 19. Jahrhundert. Ausstellungskatalog Kunstmuseum Luzern 1985, S. 91–93, 112–118. Nauer (wie Anm. 15), S. 144–160.

[17] Keller (wie Anm. 14), S. 41/42.

[18] Keller (wie Anm. 14), S. 25. Uta Fromherz, Josef Grünenfelder, Institut Menzingen. Schweizerische Kunstführer, Bern 2011, S. 19, 22, 23.

[19] Staatsarchiv Zug, P 144 I (Schriftlicher Nachlass Fritz Kunz).

[20] Keller (wie Anm. 14), S. 24/25.

[21] Keller (wie Anm. 14), S. 26–30, Abb. 14, 16, 17.

[22] P. Albert Kuhn, Die neusten Werke des Malers Fritz Kunz, in: Christliche Kunst, 5. Jg. 1908/9, S. 101.

[23] Sigisbert Frick, Federer-Briefe, Luzern 1963, S. 173–175.

[24] Franziskus in der Einsamkeit, 1903 (1. Fassung): Sammlung Museum Burg Zug Inv. Nr. 719, Leihgabe Kanton Zug, von den Erben von Fritz Kunz erworben. Franziskus in der Einsamkeit (2. Fassung): Sammlung Museum Burg Zug Inv. Nr. 17194, für das Institut Menzingen 1912 gemalt. Franziskus belehrt seine Brüder (1904): Franziskushaus Solothurn. Stigmatisation, 1901: Sammlung Museum Burg Zug Inv. Nr. 17191, ehemals im Institut Menzingen. Rückkehr vom Berg Alvena, 1904: Franziskushaus Solothurn. Tod des Heiligen, 1901: Sammlung Museum Burg Zug Inv. Nr. 17192, ehemals im Institut Menzingen.

[25] Die Vorzeichnungen für die 10 Illustrationen in Tusch befinden sich in der Sammlung Museum Burg Zug Inv. Nr. 13411.

[26] Frick (wie Anm. 23), S. 177. Undatierter Brief an Kunz.

[27] Frick (wie Anm. 23), S. 173. Brief vom 4. Mai 1908 an Kunz.

[28] Fritz Kunz, Der heilige Franz von Assisi, mit Text von Heinrich Federer, München 1908, S. 7.

[29] Kunz (wie Anm. 28), S.10/11.

[30] Heinrich Federer, Fritz Kunz, der Franziskusmaler, in: Heinrich Federer, Wanderer in Italien, Luzern 1957, S. 208.

[31] Eine Zusammenstellung dieser Texte findet sich unter: Heinrich Federer, Auf den Spuren des Franz von Assisi. Geschichten – Legenden – Essays, hrsg. von Marzena Gorecka und Agnes Aregger, Freiburg i. Ü. 2004, zu Rilke und Hesse S. 8/9.

[32] Hermann Hesse, Peter Camenzind, Suhrkamp Taschenbuch 161 2016, S. 86.

[33] Keller (wie Anm. 14), S. 33–35, Abb. 23. Vgl. auch Mathilde Tobler, in: Museum in der Burg Zug, Bau – Sammlung – Ausgewählte Objekte, herausgegeben von Rolf Keller, Mathilde Tobler, Beat Dittli, Zug 2002, S. 75.

[34] Keller (wie Anm. 14), S. 26/27, Abb. 13.

[35] Frick (wie Anm. 23).

[36] Kunz (wie Anm. 28), S. 28.

[37] Heinrich Federer, «Conversatio spiritualis», in: Heinrich Federer, Wanderer in Italien, Luzern 1957, S. 212.

[38] Keller (wie Anm. 14), S. 34–36, Abb. 24.

[39] Kunz (wie Anm. 28), S. 40.

[40] Paul Sabatier, Das Leben des Heiligen Franz von Assisi, Zürich 1953, S. 275. Die französische Erstausgabe ist 1883 erschienen.

[41] Kunz (wie Anm. 28), S. 46/47.

[42] Keller (wie Anm. 14), S. 28/29, Abb. 16, 17. Im Text Federers taucht ein Widerspruch zu dieser Illustration auf (Kunz [wie Anm. 28], S.27/28): «Kunz hat uns den Prediger Franz nicht gemalt, wenigstens nicht den öffentlichen Vogelprediger …» Das ist wohl dadurch zu erklären, dass Kunz zwar Federers Text kannte, Federer aber nicht Kunzens Illustrationen vor dem Erscheinen des Buches, wie aus dem Brief Federers vom 4. Mai 1908 (Frick [wie Anm. 23] S. 175) hervorgeht.

[43] Keller (wie Anm. 14), S. 32/33, Abb. 21.

[44] Rolf Andree, Arnold Böcklin. Die Gemälde, Basel/München 1977, S. 378, Nr. 291.

[45] Staatsarchiv Zug, P 144 XVIII, Schriftlicher Nachlass Fritz Kunz, Denis. Zu Denis vgl. Jean-Paul Bouillon, Maurice Denis, Genf 1993, S. 60.

[46] Heinrich Federer, Der Franziskus von Assisi, Verlag der Arche, Zürich 1979; auf dem Umschlag: «… sein Text von den nicht mehr ganz zeitgemäßen Bildern des Malers Kunz abgelöst». Federer (wie Anm. 31), S. 142–193.

[47] Cornelia Stabenow, Ende der christlichen Kunst? Die Zeitschrift «Die christliche Kunst» in den zwanziger Jahren, in: Peter-Klaus Schuster (Hrsg.), «München leuchtete». Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900, Ausstellungskatalog Haus der Kunst München 1984, S. 66–72.

[48] Keller (wie Anm. 14), S. 36. Vgl. auch Franz Zelger, Heldenstreit und Heldentod. Schweizerische Historienmalerei im 19. Jahrhundert, Zürich 1973, S. 190–191. Zelger hat schon früh auf die Bedeutung des Franziskus-Zyklus hingewiesen.

[49] Franziskanisches Leben. Bilder Fritz Kunz. Begleittext Otto Hophan, 2. Aufl. (mit Farbabbildungen) o.J. (1954).

Abbildungsnachweise

Abb. 11: Zentralbibliothek Zürich, alle übrigen Abbildungen vom Autor.