

See am Waldrand, 1977. 40/30 cm

DER MALER KARL HURM

Einführender Text von Karl Arndt
Photographien von Hermann-Josef Speier

Göttingen 1980

Karl Hurm: lebt und malt in Weildorf bei Haigerloch. Seit 1971 wurden seine Bilder in zahlreichen Einzel- und Gruppenausstellungen (meistens durch Galerien) präsentiert. Werke seiner Hand befinden sich inzwischen in zahlreichen Privatsammlungen der Bundesrepublik Deutschland, darüber hinaus in französischem, niederländischem, norwegischem, österreichischem, schweizerischem und amerikanischem Privatbesitz sowie in der Sammlung Ludwig Zimmerer, Warschau; ferner erwarben der Regierungspräsident in Tübingen und mehrere Städte Baden-Württembergs (Bissingen, Haigerloch, Waiblingen) Gemälde von ihm.

Hermann-Josef Speier: ist als städtischer Kulturreferent in Haigerloch tätig, wo er nebenberuflich die Galerie „die schwarze treppe“ aufgebaut hat. Seit 1972 setzt er sich für den Maler Karl Hurm ein.

Dr. Karl Arndt: ist Professor der Kunstgeschichte und Direktor der Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen.

© 1980 by Karl Hurm

Herstellung: Erich Goltze GmbH & Co. KG., Göttingen, Stresemannstr. 28

Vorwort

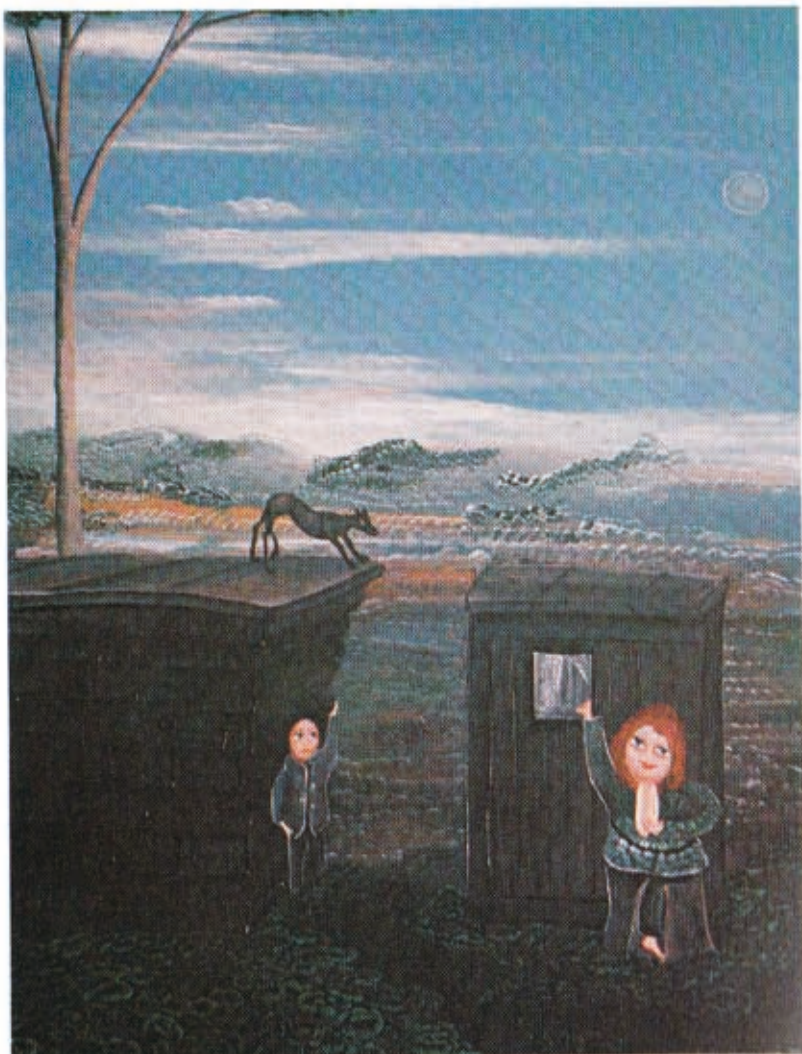
Der vorliegende schmale Band stellt den Versuch dar, einen mitten in produktivstem Schaffen stehenden „naiven“ deutschen Maler mit einer größeren Zahl seiner Bilder vorzustellen.

Die „naive“ und „Sonntags-Malerei“ ist seit Jahren Gegenstand eines lebhaften Publikums-Interesses. Sie hat dementsprechend ihren eigenen Stellenwert im Kunsthandel. Die Vermarktung, die sie zur Zeit erfährt, nimmt beängstigende Züge an. In dieser Situation, angesichts einer ständig wachsenden Schar „naiver“ Künstler, liegt die Gefahr nahe, daß die von keinem Trend berührten besonderen Begabungen im breiten Strom übersehen werden – daß die Skepsis gegenüber einem alles verdauenden, alles preisenden Markt mit dem Mode-Produkt auch die originelle Leistung trifft. So aber sollte es nicht sein. Bleiben wir neugierig und offen nicht nur gegenüber den „Professionellen“, sondern auch gegenüber den „Naiven“.

Karl Hurm ist nach meinem (jedoch keineswegs nur nach meinem) Urteil eine der seltenen sehr besonderen Begabungen innerhalb der heutigen „naiven“ Kunst. Seit er 1970 zu malen begann, haben seine Bilder bei Kennern und Sammlern Aufmerksamkeit erregt. In Günther Wirths Buch „Deutsche Sonntagsmalerei am Beispiel einer Sammlung“ (1978) erscheint Hurm so, wie auch ich ihn sehe: Nicht als einer unter vielen, sondern als Maler von ungewöhnlicher und schöner Eigenart. Die zahlreichen Liebhaber seiner Werke stehen für diese Einschätzung. Dennoch ist Karl Hurm nicht so bekannt, wie er es sein sollte. Daher diese Veröffentlichung. Ihr unmittelbarer Anlaß ist eine Ausstellung in der Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen – die erste, die mehr als die Präsentation einer knappen Auswahl von Bildern, nämlich einen Überblick über die ersten zehn Schaffensjahre des Malers, zum Ziel hat.

Im Hinblick auf Buch und Ausstellung habe ich Frau Dr. Monika Arndt, Herrn Hermann-Josef Speier und ganz besonders Karl Hurm für tätige Mithilfe zu danken.

Karl Arndt



Das Eremiten-Häuschen, 1975. 26/20 cm

Der Maler Karl Humr

Der gute Rousseau, dessen Naivität die traurigsten Gemüter
sich vor Lachen winden läßt...
aus einer Kritik in „La Nation“ 1892

Ich dachte an meinen großen alten Freund Henri Rousseau,
diesen Homer in der Portiersloge, dessen Urwaldträume mich
manchmal den Göttern näher gebracht hatten...
Max Beckmann 1938*

Im November 1908 ereignete sich im Atelier des Malers Pablo Picasso – im „Bateau Lavoir“, einem hölzernen Haus in der rue Ravignan, Montmartre – ein Fest, das ebenso wie sein Schauplatz zum festen Bestandteil der Malereigeschichte unseres Jahrhunderts geworden ist¹. Versammelt hatten sich einige Maler und Schriftsteller mit ihren Freunden. George Braque und Marie Laurencin, Gertrude Stein und Max Jacob waren dabei. Gefeierte wurden ein Bild und dessen Maler, ein pensionierter Beamter des Pariser Stadtzolls namens Henri Rousseau. Man trank reichlich Wein und aß Ölsardinen, man sang und tanzte; Rousseau hatte seine Geige mitgebracht und spielte eigene Kompositionen. Guillaume Apollinaire schließlich trug eine Huldigung an den „Zöllner“ vor – ein Gedicht, eben zwischen den Feiernden niedergeschrieben, wie es einerseits heißt, oder bereits am Nachmittag verfaßt, wie man es andererseits liest:

„Wir vereinen uns hier, deinen Ruhm zu feiern,
Zu deinen Ehren kredenzt Picasso den Wein.
Trinken wir also, denn es ist die Stunde.
Laßt uns im Chore rufen: Es lebe, lebe Rousseau.

Ruhmreicher Maler der großen Republik,
Zum Symbol der Unabhängigen wurde dein Name...“²

Das Ganze war eine Mischung aus Spaß und Ernst – eine Ehrung durchaus, aber in der Form einer Burleske.

Picasso und Braque markierten damals, am Beginn des von ihnen entwickelten „Kubismus“, eine äußerste Position innerhalb der

Avantgarde Europas. Beide hatten mit dem Stil ihres Frühwerks gebrochen – Picasso mit der Sprache seiner „blauen“ und „rosa“ Periode, Braque mit der Farbkraft seiner „fauvistischen“ Landschaften. Eine radikale Formenvereinfachung setzte ein und sollte rasch in eine bis zur Abstraktion führende Formenzerlegung münden. In diesem Augenblick, mitten in einem Experiment, das auf Grund seines künstlerischen Ranges und seiner künstlerischen Wirkung Geschichte machte, konnte Picasso (und wahrscheinlich auch Braque) in Rousseau einen wenn auch höchst seltsamen Kameraden und in dessen Bildern den Zauber großer Malerei entdecken.

Rousseau, der sich selbst unbeirrt von allem Spott als einen geborenen Künstler sah, war infolge widriger Lebensumstände erst mit etwa 40 Jahren – um 1885 – zur Malerei gekommen: als ein Autodidakt, der als solcher imstande blieb, sich in seinen völlig eigenwüchsigen Gemälden nicht den Maßstäben jener zeitgenössischen Gesellschaftskunst zu unterwerfen, die er doch – seiner kleinbürgerlichen Herkunft verhaftet – bewundert zu haben scheint. Was wäre aus dieser elementaren Begabung geworden, hätte Rousseau in jungen Jahren, im Zuge einer normalen Ausbildung, zu malen begonnen – lernbegierig und aufschauend nicht zu den vorwärtsdrängenden Außenseitern, sondern zu den akademischen Celebritäten der Epoche? Man kann es nicht wissen, aber man denkt an die Worte Kandinskys: „Für jedes Glühen gibt es ein Abkühlen. Für jede frühe Knospe – der drohende Frost. Für jedes junge Talent – eine Akademie“³.

Seit der „Zöllner“ Rousseau 1886 im „Salon des Indépendants“ auszustellen begonnen hatte, waren seine Bilder immer wieder dem Gelächter des Publikums zum Opfer gefallen. Nur wenige Augen sahen von Anfang an mehr als den in der Tat gewaltigen Abstand zu allen damals gängigen Begriffen von Kunst – nämlich eine urwüchsige Schöpferkraft von ganz eigener Ausstrahlung. Einige junge Schriftsteller, Maler und Sammler waren es, die diesen „Naiven“ schätzten – denen seine Gemälde als Zeugnisse einer von Tradi-

tionen nicht belasteten Spontaneität wichtig wurden. Das Bankett im „Bateau Lavoir“, veranstaltet zwei Jahre vor dem Tod des „Zöllners“, markiert den frühen Höhepunkt eines zunächst auf einen kleinen Kreis beschränkten Ruhmes.

Autodidakten, Laienmaler, hatte es auch in anderen Jahrhunderten gegeben – jedoch außerhalb der Grenzen dessen, was als Kunst galt⁴. Mit Rousseau trat der „naive“ Künstler in die Geschichte ein. Seine Bilder fanden ihren Platz in den Museen. Sie zählen inzwischen längst zum unverzichtbaren Bestand der großen europäischen Malerei – und sie zeitigten außerordentliche Wirkungen.

Nicht nur, daß man rasch weitere „Naive“ entdeckte und neben den „Zöllner“ stellte: zuerst Camille Bombois, André Bauchant, Séraphine Louis, Louis Vivin – und daß daraus in unseren Tagen ein Interesse nicht ohne modische und kommerzielle Züge werden konnte. Es lassen sich Ausstrahlungen der „naiven“ Kunst auch außerhalb ihres eigenen Horizonts beobachten: die kleinformatigen Landschaften und die Porträts, die Max Beckmann in den zwanziger Jahren malte, sind ersichtlich durch Rousseau inspiriert; die Dschungelbilder, die Max Ernst 1936/37 schuf, lassen an die Urwaldphantasien des „Zöllners“ denken⁵.

Es fällt nicht schwer, das Bündnis zwischen Rousseau und der Pariser Avantgarde der Jahre 1900/10 – oder allgemeiner: das Hineinwachsen der „naiven“ Malerei in die Kunstgeschichte – zu begreifen. Europa im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert: das bedeutet „Lebensreform“ in den verschiedensten Richtungen und mit den verschiedensten Mitteln. Die gesellschaftlichen Konventionen wurden von Vielen – den Besten – als hohl und unerträglich, die lange gepflegten Traditionen als Last empfunden. Unter den Künstlern lehnten nicht wenige sich leidenschaftlich gegen die Institution Museum auf. Die Futuristen spielten die modernste Technik gegen das ehrwürdige Alte aus. Andere versuchten auf andere Weise einen radikal neuen Ausgangspunkt abseits der bis dahin gültig gewesenen

Normen zu finden. In dieser Situation mußte alles Unzivilisierte, Ursprüngliche, Barbarische, Archaische in und außerhalb Europas als eine Ermutigung des eigenen Wollens – wenn nicht geradezu als Vorbild – gesehen werden.

Gauguins Aufbruch in die Südsee bedeutete ein erstes heftiges Signal. Wenig später begann man in Frankreich und Deutschland, sich mit der Skulptur Schwarzafrikas und Ozeaniens als Kunst auseinanderzusetzen, und im Kreis des „Blauen Reiters“ interessierte man sich für Werke der Volkskunst (wie Motiv- und Hinterglasbilder), für Kinderzeichnungen und andere Zeugnisse unverbildeten menschlichen Gestaltens. Die Entdeckung Rousseaus, die sich sehr bald auch literarisch niederschlagen begann, verliert vor diesem Horizont jede Auffälligkeit.

1911 veröffentlichte Wilhelm Uhde, ein in Paris lebender deutscher Kunstschriftsteller und Kenner der Avantgarde, ein erstes kleines Buch über den „Zöllner“. Wenig später versuchte in München Wassily Kandinsky unter Berufung auf Rousseau einen kühnen theoretischen Brückenschlag zwischen einer neuen abstrakten und einer in besonderer Weise realistischen Malerei. In seiner Abhandlung „Über die Formfrage“, erschienen 1912 in dem gemeinsam mit Franz Marc herausgegebenen Almanach „Der blaue Reiter“, wird die wahre zeitgenössische Kunst als eine Kunst der größten Vielfalt beschrieben⁶. Stilistische Normen weist der Autor zurück: „... das wichtigste in der Formfrage ist das, ob die Form aus der inneren Notwendigkeit gewachsen ist oder nicht“. Folgerichtig sieht Kandinsky eine Fülle gleichberechtigter Ausdrucksmöglichkeiten zwischen zwei Polen, die bei ihm die „große Abstraktion“ und die „große Realistik“ heißen. In diesem Zusammenhang tritt nun der „Zöllner“ als eine bedeutsame Gründergestalt, als der „Vater dieser Realistik“, in Erscheinung. Er habe „mit einer einfachen Geste den Weg gezeigt“, nämlich durch radikale Vereinfachung alles Gegenständlichen in seinen Bildern das sichtbar gemacht, was Kandinsky den

„inneren Klang“ oder „die Seele“ der Dinge nennt, und was er als den eigentlichen Inhalt der Malerei bezeichnete.

In dem solchermaßen angedeuteten spiritualistischen Kunstbegriff sollte es zwischen einer gegenstandslosen und einer auf elementare Weise gegenständlichen Darstellungsart keinen Unterschied geben: „Die größte Verschiedenheit im Äußeren wird zur größten Gleichheit im Inneren“: So wie die Einfachheit Rousseaus sollte andererseits eine aus jedem Bezug zur Realität entlassene Bildsprache geeignet sein, „die ganze Welt, so wie sie ist ... hören zu können“.

Vermag dieser Versuch einer Parallelsatzung extrem unterschiedlicher Auffassungsarten zu überzeugen – oder handelt es sich nicht vielmehr um einen eklatanten Fehlschluß? Erleben wir – um es mit Beispielen zu sagen – eine Landschaft Rousseaus tatsächlich wie eine abstrakte Komposition Kandinskys? Verweist nicht das eine Bild mit den einfachen „Gestalten“ der Häuser und Bäume, Wolken und Gestirne auf ein wahrhaftig elementares, durch ungekünstelte Intensität beglückendes Welterleben – während das andere mit seinen „reinen“ Farben und Formen diesen Wirklichkeitsbezug nicht oder allenfalls höchst mittelbar und vage zu empfinden erlaubt?

Der Entwicklungsgang der Kunst in unserem Jahrhundert hat Kandinskys Brückenschlag nicht bestätigt. Was auf einer Linie gesehen werden sollte, waren und blieben getrennte Positionen. Derselbe Max Beckmann, der sich bewundernd zu Rousseau bekannte, hat zeitlebens aus seiner Skepsis gegenüber den Möglichkeiten abstrakter Malerei kein Hehl gemacht.

*

Es bedurfte zu Beginn unseres Jahrhunderts eines besonderen Spürsinns, in den Bildern Rousseaus und anderer „Naiver“ die in ihrer Ursprünglichkeit jedem Vergleich gewachsene künstlerische Gestaltungskraft zu entdecken. Inzwischen ist eine völlig andere

Situation gegeben. Aus den wenigen „Naiven“, von denen man zunächst wußte, ist eine unüberschaubar große Zahl geworden⁷. Leicht könnte es geschehen, daß wir in solcher Lage eher pauschal als differenziert urteilen; daß wir tatsächlich wahrnehmbare Rangunterschiede zwischen den uns bekannt gewordenen (und ständig neu bekannt werdenden) „Laienkünstlern“ nicht bemerken, weil wir immer nur den gemeinsamen Nenner, gewisse gattungsspezifische Züge von „Laienkunst“, im Auge haben. Auch mag die Vermarktung der „Naiven“, die inzwischen die Warenhäuser erreichte, Manchen zu prinzipieller Reserve veranlassen.

So aber sollte es nicht sein! Nach wie vor müßte es darauf ankommen, daß wir Entdecker sind und erkennen, wo zwischen den vielen, mit Hingabe ihrer Liebhaberei sich widmenden „Sonntagsmalern“, zwischen echten und unechten „Naiven“ die besonderen Begabungen in Erscheinung treten; wo Leistungen sichtbar sind, die in ihrer Eigenständigkeit den geborenen Künstler zeigen – einen Menschen also, der unter den ihm zudiktierten Lebensumständen ähnlich wie Henri Rousseau seiner eigentlichen Veranlagung durch Jahre und Jahrzehnte nicht zu folgen vermochte, um dann schließlich – auf Umwegen und verspätet – doch noch zur Malerei oder Bildhauerei zu kommen.

Karl Hurm – davon bin ich überzeugt – gehört zu diesen besonderen Begabungen.

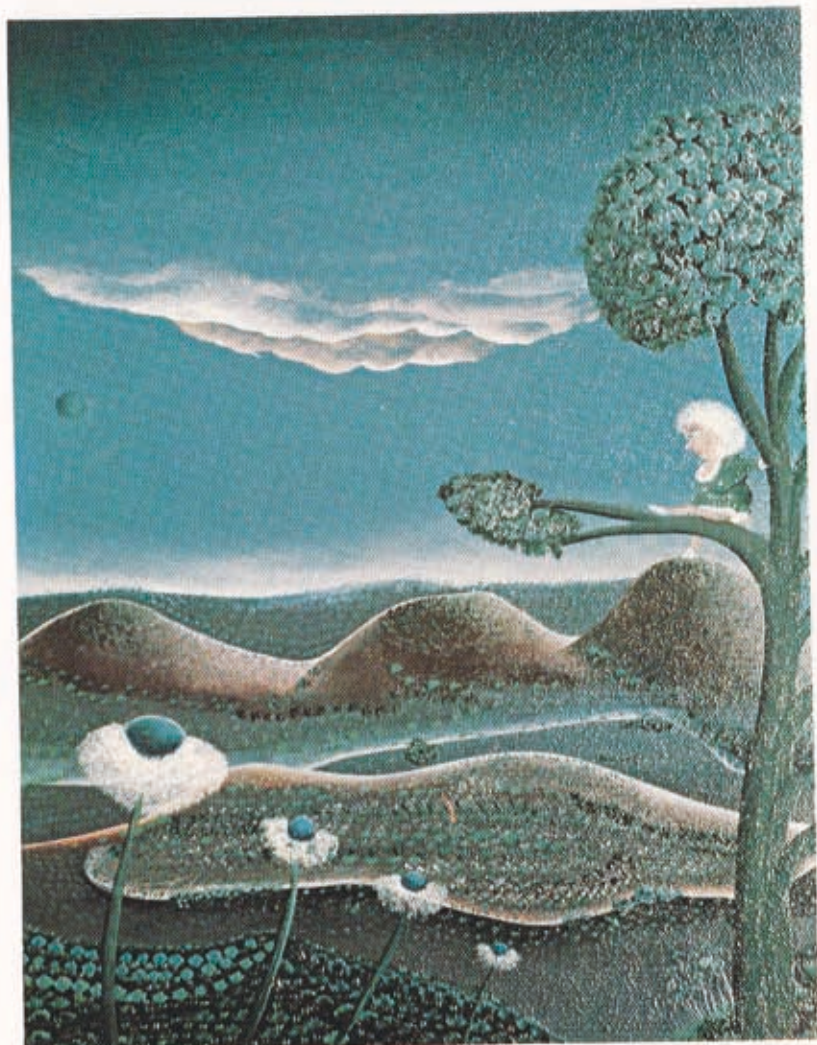
Er lebt sehr zurückgezogen in Weildorf bei Haigerloch, wo er am 29. Dezember 1930 geboren wurde. Daß er einmal zum Maler werden würde, war für ihn selbst und für seine Umgebung lange Zeit nicht abzusehen. In der Familie und der beengten Welt eines kleinen schwäbischen Dorfes war die Kunst kein Begriff und erst recht keine Lebensrealität. Schon während Karl Hurm die Volksschule besuchte, zeichnete er gern. Mit vierzehn Jahren begann er daher eine Malerlehre: Er erzählt, daß er damals hoffte, auf diese Weise sein Bedürfnis nach eigenem Gestalten befriedigen zu können. Wie sehr das ein Irrtum war, zeigte sich bald – doch beendete Hurm seine Lehre mit der

Gesellenprüfung, um dann im väterlichen Obst- und Gemüsegeschäft tätig zu werden. Gemeinsam mit seinem Schwager baute er dieses Geschäft zu einer Großhandelsfirma aus – ohne doch in der angespannten kaufmännischen Arbeit seiner eigentlichen Begabung entfliehen zu können.

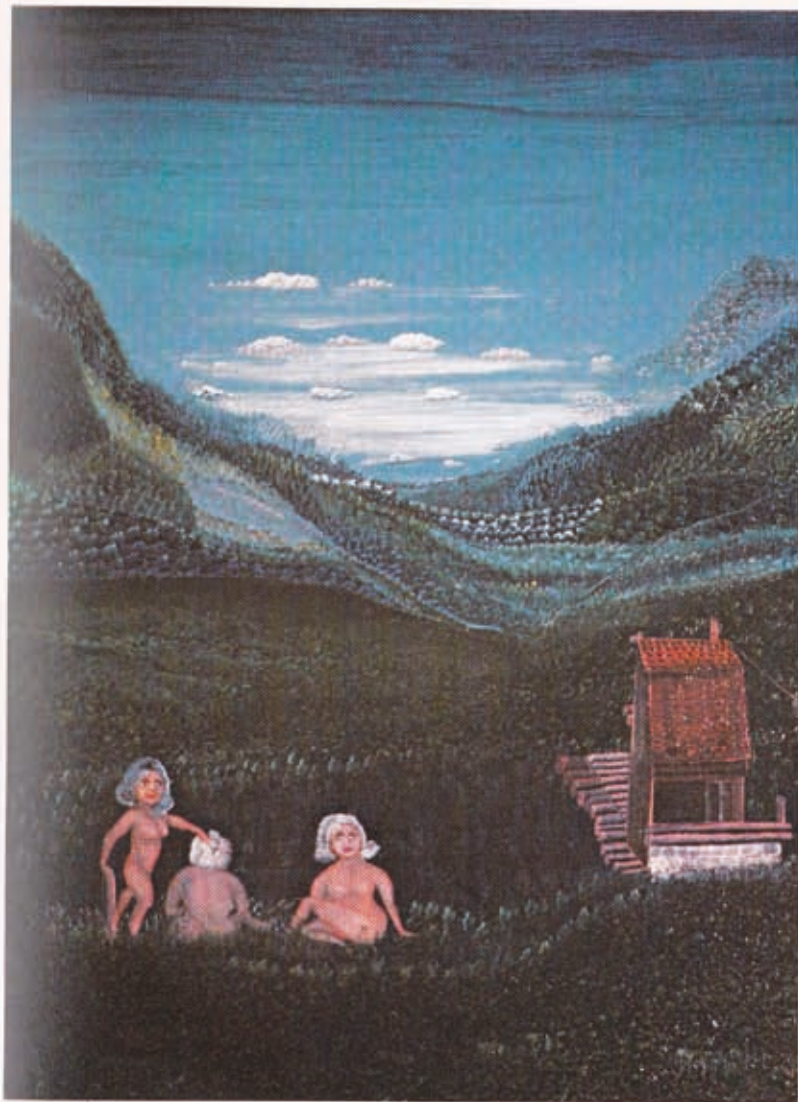
Das Zeichnen und Malen hörte nicht auf. Was damals an Skizzen auf den Rückseiten von Geschäftspapieren entstand, ist längst verloren gegangen. Erhalten aber blieben aus den Jahren 1960/70 zahlreiche Mappen, Mal- und Zeichenblöcke. Sieht man sie durch, so entdeckt man mit Erstaunen ein unerschöpfliches Ausdrucksbedürfnis, einen anhaltenden, nicht beiläufigen, sondern intensiven, von leidenschaftlicher Hingabe zeugenden Gestaltungswillen.

Ganz auf eigene Faust probierte Hurm die verschiedensten Techniken aus; er zeichnete mit dem Bleistift oder der Feder, er malte Pastelle und aquarellierte. Was ihm bei gelegentlichen Ausstellungsbesuchen entgegentrat, versuchte er paraphrasierend zu verarbeiten: Franz Marc und Wassily Kandinsky, Picasso und Chagall. Ohne jede Anleitung betrieb er immer wieder auch das Naturstudium, und zugleich brachte er Dinge zu Papier, die nicht selten deutlich an seine späteren Bilder denken lassen. Man stößt auf skurrile Menschen- und Tiergestalten, auf seltsam geformte Landschaftsausschnitte – kurz auf eine starke Phantasiekraft und eine Neigung zum Grotesken.

Begreiflicherweise konnten alle diese Anstrengungen aber zu keinem klaren Resultat führen. Die Anforderungen, die das Geschäft stellte, ließen ein kontinuierliches Bemühen und eine ruhige Besinnung auf sich selbst nicht zu. So lebte Karl Hurm in heftigem Widerspruch – in einem Konflikt, der schließlich zu physischem und psychischem Leiden führte. 1970 mußte er sich entschließen, aus der ererbten Firma auszuschneiden, was für ihn nur heißen konnte: sich endlich ganz auf das Malen (nicht mehr das Zeichnen) zu konzentrieren.



Vier blaue Blumen mit Frau auf Ast, 1974. 20/16 cm



Das Saunahäuschen im Freien, 1977. 40/30 cm

In intensiver Arbeit entstand nun Bild auf Bild – und nach zehn Jahren liegt eine Oeuvre vor, das in die Hunderte zählt.

Daß man bei wachsendem Interesse für die „naive“ und „Sonntagsmalerei“ bald auf Karl Hurm aufmerksam wurde, konnte ihm – dem ganz auf sich Gestellten – im Sinne eines Zuspruchs von Nutzen sein. Zu erwähnen ist hier besonders, daß er seit 1972 bei den Wettbewerben der „Galerie Eisenmann“ in Böblingen mehrfach mit einem ersten Preis ausgezeichnet wurde und, daß 1972 Hermann-Josef Speier mit seiner Haigerlocher Galerie „die schwarze treppe“ ihn zu vertreten begann*. Der Weg in eine weitere Öffentlichkeit war damit gebahnt. Inzwischen hat Hurm zahlreiche Ausstellungen gehabt, sind viele seiner Arbeiten in private Sammlungen – auch des Auslandes – gelangt.

Was aber macht Hurms Bilder aus und unterscheidet sie von anderen innerhalb des weiten Spektrums der Laienmalerei? Versucht man, auf diese Frage eine Antwort zu geben, so ist zunächst noch einmal in Erinnerung zu rufen, was bereits angedeutet wurde: Karl Hurm hat zu keiner Zeit eine Unterweisung im Zeichnen oder Malen erfahren. Nach seinem Werdegang ist er also ein „klassischer Naiver“. In Weildorf war und blieb er auf sich gestellt – auf seine Freude am Experimentieren (wie sie sich auch in höchst beachtlichen Kochkünsten zeigt) und auf den zähen Willen, aus der zwangsläufigen Befangenheit des Autodidakten heraus zu handwerklicher und künstlerischer Meisterschaft – zu einem Stil ganz eigenen Gepräges – zu gelangen.

Man stößt in der Literatur immer wieder auf die Feststellung, alle Laienkunst sei durch ein starkes Beharrungsvermögen, durch das Festhalten an einmal gefundenen „Rezepten“ – also durch Stereotypie – gekennzeichnet. In sehr vielen Fällen trifft dies tatsächlich zu, für Karl Hurm aber gilt das genaue Gegenteil. Gewiß wird man ihn wiedererkennen, wenn man Bildern von seiner Hand einmal mit



Die Futterstelle, 1977. 20/16 cm

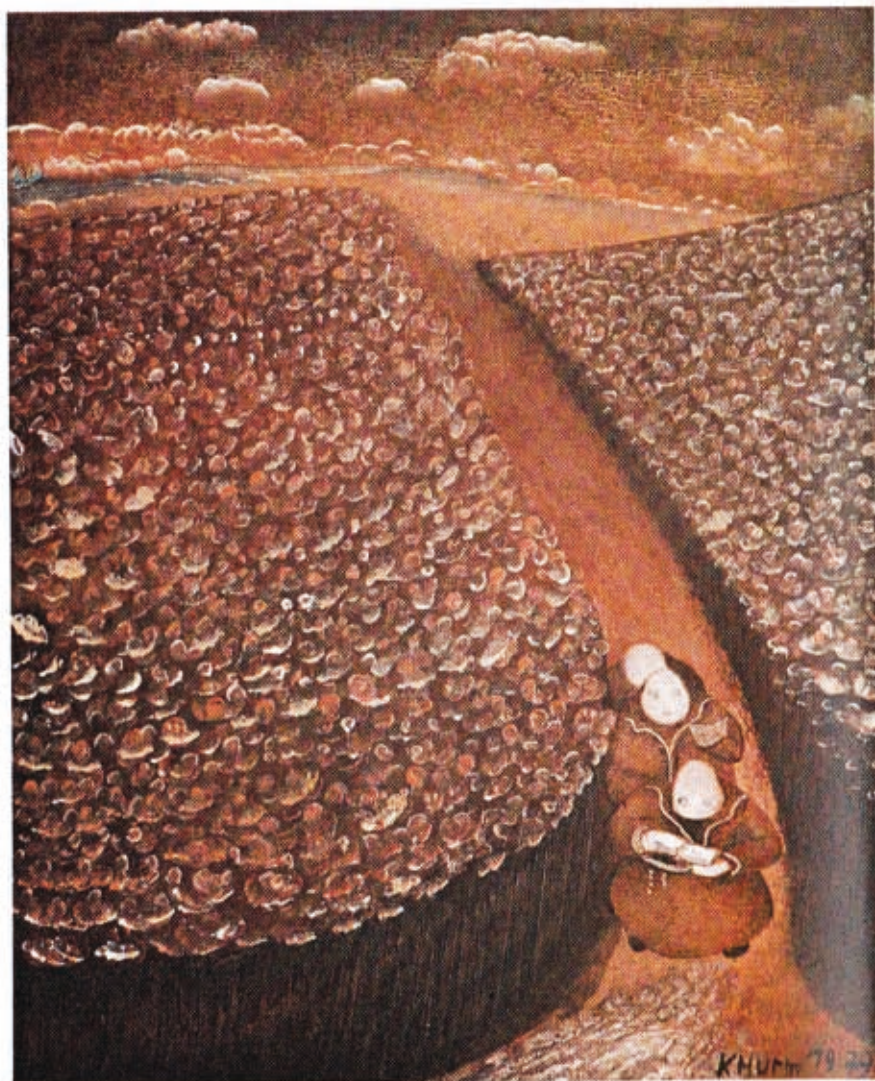


Nach der Probe, 1976. 26/20 cm

Aufmerksamkeit gegenübergestanden hat. Das bedeutet jedoch nicht, daß er sich in enge gezogenen Grenzen bewegt, daß er mit immer gleichen Farben, Kompositionsprinzipien und Motiven operiert.

Nicht nur am Anfang seines Schaffens, als er zunächst seinen Weg suchen mußte, sondern auch in den späteren Jahren machte er viele Wandlungen durch, entdeckte oder erfand er ständig neue Themen, Farbklänge und Bildstrukturen. Von dem Spezialistentum, das die „naive“ Handelsware von heute zu einem großen Teil so auffällig prägt, findet sich bei ihm keine Spur. Natürlich stößt man auf Gruppen von Gemälden, die als ein Zeichen gemeinsamer Entstehungszeit gemeinsame Merkmale tragen. Aber in diesen Gruppen, und erst recht in den Zügen, die sie voneinander unterscheiden, bemerkt man einen unerschöpflichen Reichtum an Bildphantasie.

Um es mit einem Beispiel zu sagen: Karl Hurr liebt die winterliche Landschaft, die seinem Sinn für Farbzusammenklänge und Nuancen ganz besonders entgegenkommt. Schnee ist Schnee, könnte man denken. Hurrs Bilder jedoch zeigen den Winter in immer neuen Tönen und Strukturen. Aus den früheren siebziger Jahren gibt es die schönen auf starkes Blau, Blauweiß und Blauschwarz gestellten Gemälde, danach, um 1976, weiträumige Ausblicke in den feinsten Stufungen eines Weiß, das nach Grün und Blau, Rosa und Braun hinüberspielt, und schließlich, aus den letzten Jahren, Arbeiten, in denen kräftigere Kontraste und vor allem die phantastischen tief dunkelfarbigen oder schwarzen Himmel auffallen. So lehrt bereits ein flüchtiger Überblick über ein einziges Landschafts-Thema, daß bei Hurr von leicht durchschaubaren (weil immer festgehaltenen) Rezepten nicht die Rede sein kann. Zugleich aber gilt wie angedeutet, daß der Maler durch alle Wandlungen hindurch erkennbar geblieben ist. Bereits in den ersten, zwischen 1970 und 1973 geschaffenen Bildern zeigt sich dies inmitten der Züge, die die Probleme des Anfangs verraten.



20 Patres in rot-brauner Landschaft, 1979. 20/16 cm

Zum Beispiel „Vogel über Insel“, entstanden 1971!⁹ In der Stillisierung der Berge und der kurvig bewegten kahlen Bäume entdeckt man auf den ersten Blick bleibend Charakteristisches; auch in der malerischen Struktur der Meeresfläche und der Vogelschwinge kommt schon das unverwechselbar Eigene zum Ausdruck. Die Komposition hingegen sagt etwas von den Schwierigkeiten, mit denen der Maler zunächst zu kämpfen hatte. Es fehlt noch der bald darauf wie selbstverständlich erreichte Zusammenhang der Farben und Formen, die innere Einheit eines in den Motiven klug beschränkten Bildes. Die geschwungenen Umrisse der Inseln stehen zu den streng waagrecht geführten Wellenlinien des Meeres in starkem Gegensatz, und der riesenhafte Vogel Greif bedeutet über dem Vielerlei der unter ihm ausgebreiteten Landschaft eine fast gewalttätig wirkende Klammer.

Andere Werke aus jenen ersten Jahren zeigen ebenfalls das intensive Ringen um die überzeugende Bildgestalt. Gerade an den größeren Formaten, die Hürm damals mit Vorliebe gewählt zu haben scheint, wird dies klar. Er wollte so lebhaft wie möglich erzählen. In Darstellungen der Arche Noah (1973), des Paradieses (1972) oder des Himmels und der Hölle (1973) wimmelt es von Menschen, Tieren, Teufeln wie später nirgends mehr, oder es treten einzelne Formen – mächtige, alles überragende Bäume zum Beispiel – auf Kosten anderer Motive allzu sehr in den Vordergrund. Zugleich aber sind die unverwechselbaren Züge immer schon da: die leuchtenden Farben (damals besonders Grün- und Blautöne), die skurrilen, grotesk unteretzten Menschen, die nicht weniger seltsam gebildeten Tiere, die charakteristischen Naturformen. Was sich zeigt, ist Übersetzung des irgendwo Geschehen in eine ganz eigene Formenwelt. Man fragt nicht nach „richtig“ oder „falsch“, weil das Dargestellte als Umschreibung überzeugt: „Naive“ Kunst, die alles Laienhafte hinter sich gelassen hat!

Im Zentrum der Hurmschen Malerei hat bisher, durch ein Jahrzehnt hindurch, die Landschaft gestanden. Daneben gibt es eine

große Zahl von Interieurs – Innenräume der verschiedensten Art, die für die verschiedensten Szenen als Rahmen dienen. Schließlich findet man noch – als eine besondere Art von Interieurs – eine Reihe von Stilleben, prächtige Blumensträuße oder Teppiche von phantastisch reichem und feinem ornamentalen Leben. Porträts, wie der „Zöllner“ sie gemalt hat, kommen nicht vor, und altüberlieferte Themen wie „Paradies“ oder „Hölle“ haben nur in den Anfangsjahren eine gewisse Rolle gespielt.

In den genannten drei Bereichen seiner Malerei ist Karl Hurm mit keinem anderen „Naiven“ zu verwechseln. Gewiß haben ihn Rousseaus Bilder beeindruckt – man bemerkt es, wenn man seine kräftigen Wolken oder seine scheibenhaften, kühlleuchtenden Monde betrachtet. Mit irgendeiner Form von Abhängigkeit und Unselbstständigkeit hat dies – als eine in aller Kunst selbstverständliche Beziehung zu Verwandtem – nichts zu tun.

Karl Hurm hat, seit er 1970 intensiv zu malen begann, das Zeichnen völlig aufgegeben. Seine Bilder – so schildert er es – entwickeln sich allmählich in ihm, und er legt, wenn er seiner Sache sicher ist, jede neue Arbeit gleich farbig auf der Grundierung der von ihm bevorzugten Spanplatten an. Aus diesem von Skizzen und Vorstudien unabhängigen Verfahren geht deutlich hervor, was die Gemälde ihrem Wesen nach sind: Keine in welcher Weise auch immer „naiv“ widergespiegelten Wirklichkeiten, sondern von Phantasie geprägte, aus Erinnerungen gespeiste Metamorphosen.

In Hurms Landschaften und Interieurs erscheinen auffallend häufig Figuren – oft Rückenfiguren –, die man am besten mit einem Wort als „Beobachter“ kennzeichnet. Man findet sie an Fenstern, hinter Mauern, Zäunen und Bäumen, zwischen Blumen und Büschen halb versteckt. Irgendetwas Vertrautes oder Seltsames und Überraschendes fesselt ihre Aufmerksamkeit.



Zwei Männer-Porträts mit blauem Blumenstrauß, 1980. 20/16 cm

In diesen Gestalten zeigt sich etwas von der Eigenart des Malers. Er ist ein scharfer Beobachter, der unaufhörlich Eindrücke sammelt und speichert. Auf manchen Bildern kann man typische Häuser seiner Heimat oder die kurvigen Höhenlinien der Schwäbischen Alb erkennen. Und wenn man inmitten eines dunklen, braunroten Ackers einen bespannten Pflug sieht, so handelt es sich um eine Szene aus der Kindheit, um lebendige Erinnerung. Die Eltern Hurms betrieben zeitweise neben dem Geschäft noch eine kleine Landwirtschaft, und der Junge mußte mehr als einmal so, wie er es später malte, auf den Feldern mitarbeiten und neben dem Zugtier gehen.

Das bedeutet: Es sind Tatsachen, bei denen Karl Hurm ansetzt. Dann aber vollzieht sich die rätselhafte Umformung, die alle Elemente des innerlich vorgestellten Bildes ergreift. Das Ergebnis sind Werke, die zwischen Wirklichkeit und Phantasie (oder Märchen oder Traum, wie man manchmal sagen möchte) auf faszinierende Weise in der Schwebe bleiben.

Was Hurms Gemälde über die Realität hinaushebt, wird einem aufmerksamen Betrachter rasch deutlich.

Es bedarf gar nicht der grotesken Motive, der Fabelwesen und seltsamen Pflanzen, wie der Maler sie oftmals zeigt. Gerade die Umgestaltung der vertrauten Dinge ist es, die die Szenerien von vorn herein verzaubert erscheinen läßt: Daß die Farbigeit mancher Gemälde die Grenze zwischen Himmel und Erde aufhebt; daß die Wolken gelegentlich wie eine zweite Gebirgslandschaft über der eigentlichen Landschaft lagern; daß die Berge wie Termitenhügel oder wie höchst merkwürdige Buckel aussehen; daß die Häuser und Dörfer, die Menschen und Tiere skurril verformt sind; daß Blumen und andere Pflanzen in ein sehr lebendiges Ornament verwandelt sein können.

Von starker Wirkung ist ferner, daß Hurm sich keinem Gesetz der Perspektive unterwirft, sondern im Hinblick auf Fluchtlinien und Größenmaßstäbe völlig souverän verfährt. Seine Landschaften

schieben sich unwirklich dicht gestaffelt zusammen oder erstrecken sich – nicht weniger unwirklich – in eine außerordentliche Tiefe. Es ist die Ausdrucksabsicht, die von Fall zu Fall die Regeln bestimmt. Wo die Frau dem Mann beherrschend gegenübersteht (ein Thema, von dem noch die Rede sein wird), da ist sie ihm an Körpergröße sinnfällig überlegen; wo ein Reiter eher winzig auf dem Rücken eines Pferdes „hockt“, da ist er auf diese groteske Weise als der Geduldete und nicht als der Lenkende gezeigt. Und wo phantastische Tiere oder Pflanzen in Erscheinung treten, kennzeichnet sie oft ein erstaunliches Riesenmaß.

Schließlich die Farben: In ihrer Kraft und der überzeugenden Abstimmung aufeinander, in ihrem Leuchten oder ihrer nuancenreichen Gedämpftheit haben sie entscheidenden Anteil an dem besonderen, zwischen Wirklichkeit und Unwirklichkeit spielenden Zauber der Bilder. Was sie sagen, sagen sie rein als Farben, nicht als Spiegelung wiedererkennbarer, realistischer Naturstimmungen. Ganz in diesem Sinne ist es auch zu verstehen, daß nicht eine Figur, nicht ein Gegenstand in den Bildern Schatten wirft. Es gibt keine Lichtquellen außer in den Farben selbst.

*

Auf den Zeichnungen, die Hurm in den sechziger Jahren, noch als Kaufmann, schuf, entdeckt man viele Köpfe mit grotesk übersteigerten, karikaturistisch zugespitzten Zügen. Fällt von solchen Blättern ein Licht auf den späteren Maler und das, was die Menschen in seinen Bildern bedeuten?

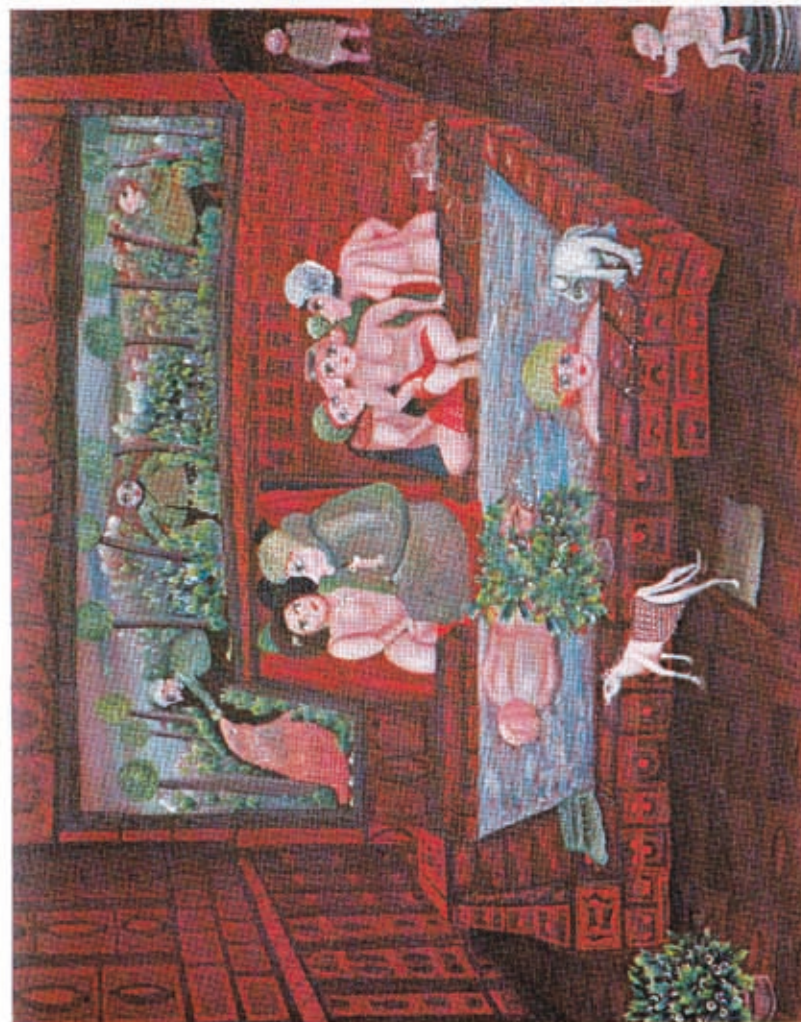
Ein Gemälde aus dem Jahre 1974 trägt den Titel „Fitnessraum“. In einem weitläufigen, ungemütlich hohen Saal unterziehen sich zahlreiche, etwas verloren wirkende Damen – zum Teil mit Hilfe höchst skurriler Maschinen – dem zeitgemäßen Körpertraining. Hurm erscheint hier als ein zugleich humorvoller und kritischer Beobachter seiner Mitwelt – keinesfalls als fröhlich wohlwollender Optimist.

Man sagt der „naiven“ Malerei gern eine immer heile Sonntagswelt nach: sehr grüne Wiesen unter sehr blauen Himmeln und dazwischen sorglos glückliche Lebewesen! Das ist mit Sicherheit nur zu einem Teil richtig. Es trifft für Viele, auch für Karl Hurm, nicht zu. Seine Farben sind alles andere als schlechthin heiter und „lachend“ bunt, und die Themen zahlreicher Bilder verraten unmißverständlich eine skeptische Distanz gegenüber den Menschen.

Hurms Landschaften und Innenräume zeigen sich so gut wie nie unbelebt. Fast immer geht irgendetwas, das sich als Geschehen begreifen läßt, in ihnen vor, und meistens sind in größerer oder geringerer Zahl die skurrilen Menschenwesen – wie der Maler sie nun einmal sieht – daran beteiligt. Als ein beinahe gnomenhaft wirkendes Geschlecht verkörpern sie schon in ihrer Gestalt jene Mischung von Humor und Kritik, von der eben die Rede war.

Es fällt an vielen Bildern auf, daß die Beziehungen zwischen diesen von Hurm erfundenen Weltbewohnern alles andere als harmonisch und gelöst sind. Nicht selten wird ein Zug von Einsamkeit an ihnen bemerkbar (wie z. B. in dem Gemälde „Der letzte Gast“ von 1975), oder es zeigt sich zwischen ihnen, zwischen Mann und Frau, eine gar nicht aufhebbar erscheinende Distanz. Auf verschiedenen phantastisch hohen Grenzsteinen voneinander getrennt oder Rücken gegen Rücken sitzend sehen wir Paare vor uns („Sie sitzen auf dem Grenzstein“, 1975; „Paar in der Lichtung“, 1976).

Die in solchen Motiven anklingende Spannung tritt in anderen Szenen deutlicher in Erscheinung. Hurms Frauen agieren öfter in der Rolle der Eva oder der Delila. Adam/Simson ist ihnen ausgeliefert – wie in dem kleinen Bild „Auf der Staumauer“ (1974) –, oder er verfolgt ihr Treiben mit verblüfftem, befangenem, ratlosem Staunen und damit wiederum „gefesselt“: Auf einem Hügel bläst eine Frau gelassen Seifenblasen in die Luft; auf einem zweiten Hügel und sichtlich kleiner hockt der Mann, der ihr bei diesem etwas rätselhaften Spiel – die Seifenblase ein Symbol nichtsbedeutender Verlockung? – zuschaut („Frau bläst Seifenblasen“, 1975). Sehr ähnlich



Frauen im roten Baderaum, 1978. 20/26 cm

das Gemälde, das „Frauen beim Bockspringen“ zeigt (1975), während aus einem Baum – also aus denkbar grotesker Position heraus – mehrere Männer die sprachlosen Beobachter sind. Oder: „Er macht ein Foto“ (1975), was zu einer seltsamen Huldigung vor der denkmalhaft auf hoher Mauer posierenden Angebeteten wird. Oder: „Er kommt heim“ (1974) – drei bösen Hunden und der am Fenster Ausschau haltenden Hausfrau entgegen.

Nicht, daß dieses Thema im Vordergrund stünde – es zeigt nur mit besonderer Deutlichkeit: Hurm steht den Menschen nicht im zweifelhaften Sinne des Wortes „naiv“, nicht gutgläubig gegenüber. Ist man erst aufmerksam geworden, entdeckt man seine kaum verhohlene kritische Distanz noch in vielen anderen Bildern. Es sind mehr als einmal grotesk wirkende Unterhaltungen, denen seine Gestalten sich inmitten der Landschaft hingeben: als Badende („Der Turmsprung“, 1974; „Boot zwischen zwei Hügeln“, 1975), als Reiter („Die grüne Fabrikantin zu Pferd“, 1975), als Angler („Die Angler“, 1977), oder als Kurgäste in den Spuren Sebastian Kneipps („Beim Wassertreten“, 1977).

In diesen Gemälden verrät sich auch, daß Hurm zwischen den derart sich tummelnden Menschen und den schönen, oft so seltsam verzauberten Paradiesen seiner Naturszenarien offenbar einen starken Gegensatz sieht. Er malt seltener den harmonischen Einklang, häufiger den Zwiespalt zwischen Mensch und Landschaft. Seine Gestalten sind in vielen Fällen augenfällig Spaziergänger, „Sommergäste“, Nutznießer. Als Angehörige einer technischen Zivilisation hinterlassen sie Gebilde wie „Das Teilstück“ (1974) – den fremdartigen, vergessenen liegengebliebenen Bogen einer Autobahnbrücke. Manchmal ergibt sich zwischen ihnen und der sie umgebenden Natur ein Zusammenhang. In den Bildern „Frau mit geblühtem Kleid“ und „Frauen tragen blau Kleider“ (beide von 1975) erscheinen Frisuren und Kleider wie Blüten zwischen Blüten – was jedoch als ein absurder Witz wirkt und die Fremdheit dieser Menschen in der Landschaft doppelt deutlich macht.



Das Teilstück, 1974. 30/40 cm

Daneben aber gibt es Gemälde ganz anderen Inhalts – Werke, in denen der Maler auf Morgensternsche Weise völlig ins Skurrile und Phantastische gegangen ist. Das Unwahrscheinliche ereignet sich bei ihm des öfteren. Auf dem Steg eines Bade-Sees verhält vor den Augen dreier verblüffter Schwimmer ein mächtiges Pferd („Pferd auf dem Steg“, 1979). Auf einer Mauer, inmitten einer herrlich gemalten Winterszenerie in Grau- und Weißnuancen, hat ein Pfau sich niedergelassen; sein Gefieder steht zwischen den kahlen Bäumen wie eine riesenhafte Blüte. Und da Hurm kein Tier einfach abbildet, sondern alle verwandelt, können bei ihm auch Kühe, Rehe oder Wildschweine erstaunlich fremdartig wirken.

Es ist jedoch keineswegs so, daß man in jedem Gemälde Pointen im Sinne der hier genannten Beispiele zu suchen hätte. Vielen Werken fehlen solche Züge völlig – sie lassen sich vielleicht als Idyllen kennzeichnen – als Idyllen aber mit jedem Zug ins Skurrile, wie er nun einmal für Hurm charakteristisch ist. Winterlandschaften mit Wild an der Futterstelle oder mit einem Transportschlitten, Viehmärkte oder die Arbeit auf dem Feld bzw. im Weinberg – das sind Motive dieser Bilder. Eine besonders schöne Arbeit aus dem Jahre 1977 sei ausdrücklich hervorgehoben – der „See am Waldrand“: Himmel und Wasser sind in ein und demselben tiefen Blau gegeben. Die Bildfläche wird von dieser dunkel leuchtenden Farbe derart beherrscht, daß die schmalen Uferzonen mit ihren Büschen und Bäumen und mit ihrem Spiegelbild unwirklich zu schweben scheinen.

Ein Gemälde wie das zuletzt genannte zeigt eindringlich, woraus alle Werke Hurms letzten Endes leben. Es sind schließlich nicht die Pointen, nicht die nacherzählbaren Motive, sondern der handwerkliche und der künstlerische Rang, die über die Wirkung entscheiden. Das Inhaltliche ist eingebettet in ein malerisches Ganzes; es hat seine Bedeutung als ein Teil dieses größeren Zusammenhanges – nicht unabhängig davon.

*

Karl Hurm kennt keine wirklich großen Formate. Mit besonderer Vorliebe malt er Bilder in Ausmaßen zwischen 16/20 und 34/40 cm, und über Spanplatten von 50/60 cm Umfang ist er so gut wie nie hinausgegangen. Wenn er arbeitet, hat er die grundierten Tafeln auf einer Tischstaffelei, also dicht vor sich stehen. Unter seinem Handwerkszeug fallen die vielen feinen und spitzen Pinsel auf.

Mit diesen Hinweisen ist bereits einiges über Hurms Malweise und über den Formcharakter seiner Werke gesagt. So stark alle seine Gemälde durch ihre Farben auch aus einiger Entfernung wirken – man muß sie unbedingt, und zwar bei möglichst starkem Licht, von nahem sehen, wenn man erfassen und genießen will, was an Reichtum in ihnen enthalten ist.

Karl Hurm gestaltet seine Bilder – wovon noch ausdrücklich die Rede sein wird – immer in großen formalen und koloristischen Zusammenhängen. Er ist aber zugleich ein geduldiger „Feinmaler“, der intensiv und mit Hingabe bei den Einzelheiten verweilt, auf die es ihm so sehr ankommt. Seine Menschen und Tiere, seine phantastischen Blumen und bizarren Gebäude, seine skurrilen Interieurs verdanken ihre Unverkennbarkeit dieser Liebe zum Detail. Der Betrachter muß ähnlich gesonnen sein, wenn er auf seine Kosten kommen will, und sich in alle Winkel dieser Bilder vertiefen – z. B. in die Hintergründe der Landschaften, in die vielleicht mit feinen Pinseln winzige Bäume der verschiedensten Art hineingezaubert worden sind – chiffrenhaft abgekürzt und doch unmittelbar überzeugend.

Ein zeichnerisches Element also ist in Hurms Gemälden enthalten. Es tritt eindrucksvoll nicht zuletzt dort in Erscheinung, wo durch einzelne, lebendig variierte Pinselzüge und -tupfer in Weiß oder Lichtgrün aus einer dunkleren oder helleren Grünzone ein Stück Wald oder Wiese geworden ist; wo an- und abschwellende Linien in nuanciertem Grau eine zartbraune Fläche in eine Mauer verwandeln; wo ein weißes Zickzack-Muster aus einem leuchtenden Blau ein von Wellen bewegtes Wasser macht.

Sieht man genau hin, so stellt man fest, daß die schärfsten Linien auf ganz verschiedene Weise zustandegekommen sind: durch den Farbauftrag mit Hilfe feinsten Pinsel; durch den spitzen Pinselstiel, also als Ritzung, die den weißen Malgrund freilegt; durch energische Führung eines breiteren und härteren Pinsels, d.h. als Grate in der beiseite gedrückten Farbmaterie.

Wie angedeutet, legt Hurm seine Bilder nicht auf eine vielfarbig bunte Wirkung hin an. Er konzentriert sich vielmehr auf wenige, immer überzeugend zusammengestimmte Töne – ja, er hat viele Arbeiten wesentlich aus einer einzigen Farbe heraus gestaltet. Interieurs und Stilleben wären hier in großer Zahl zu nennen: Ein Beispiel ist das Gemälde „Zwei Männerporträts mit blauem Blumenstrauß“ (1980), und Titel wie „Blick aus dem grünen Zimmer“ (1976) oder „Blaues Zimmer mit Standuhr“ (1980) geben ganz entsprechende Hinweise. Aber auch unter den Landschaften fällt dieser Zug zur Monochromie auf. Noch einmal sei der „See am Waldrand“ (1977) mit seinem Wasser und Himmel verbindenden tiefen Blau zitiert. Andere Bilder – z.B. „Patres in rot-brauner Landschaft“ (1979) – entfalten sich in einem alles beherrschenden warmen Braunrot.

Nicht zufällig spielen Schneelandschaften in Hurms Schaffen eine besondere Rolle. In der winterlichen Natur kommt ihm entgegen, was er in seinen Werken zu verwirklichen sucht: der entschiedene koloristische Zusammenklang des Ganzen. Welche farbliche Vielfalt diese Bilder zeigen, wurde bereits erwähnt. Sie können auf Blau, Weißblau und Schwarzblau gestellt sein, sich aus einem nuancenreich abgetönten Weiß oder aber aus einem klaren, kalten Kontrast von Schwarz und Weiß entwickeln. Sehr schön läßt sich dabei oft beobachten, wie Hurm diese Arbeiten über einer dunklen Untermalung aufgebaut hat, um so – im Durchscheinen des Farbgrundes – den gewünschten Zusammenhang zu erreichen (siehe „Die Futterstelle“, 1977). Sonst leben seine Landschaften – etwa „Das Teilstück“ (1974) oder „Das Eremitenhäuschen“ (1975) – vor



Holzfuhrwerk im Winter, 1977. 40/50 cm

allem aus der Kombination verschiedener Grün- und Blautöne, sei es in einem kräftigen Gegeneinander, sei es in der engen Verbindung kühler, ins Türkis gehender Nuancen.

Schließlich der Bildaufbau! Daß Hurm keine ein für allemal entwickelten Kompositions-Rezepte kennt, wurde bereits festgestellt. Schon bei einem flüchtigen Überblick über sein Schaffen fällt auf, wie unterschiedlich z.B. die Raumwirkung seiner Bilder ist. Ein Interieur kann dicht und ohne Ausblick geschlossen sein und sich damit im Sinne einer malerisch und zeichnerisch reich belebten Flächen-Struktur präsentieren (siehe „Zwei Männer-Porträts mit blauem Blumenstrauß“, 1980. Es kann sich aber auch – wie der „Fitness-Raum“ (1974) – in komplizierter Weise in eine größere Tiefe erstrecken und Durchblicke in andere Räume bzw. ins Freie enthalten.

Ebenso die Landschaften: Auf der einen Seite Bilder, die das Auge über weite Entfernungen bis zum höher oder tiefer gelegenen Horizont schweifen lassen (siehe „Saunahäuschen im Freien“, 1977) – auf der anderen Seite Gemälde, die als dominierendes Motiv eine steil aufwärts sich erstreckende Bergflanke oder flächenhaft zusammengesobene Boden- und Baum-Kulissen zeigen: „Patres in rotbrauner Landschaft“ (1979) bzw. „Die Futterstelle“ (1977) sind hier zu sprechende Beispiele. Zwischen diesen extrem unterschiedlichen Möglichkeiten lernt man viele weitere Lösungen kennen – etwa schneisenartige Durchblicke zwischen Bäumen und Mauern („Nach der Probe“, 1976) oder den lapidaren Kontrast zwischen Himmel und Erde, gestaltet in einer annähernd waagerechten Zweiteilung des Bildes (wie in „Liegendes Paar in der Wiese“, 1980).

Hurms Arbeiten sind immer in sich ausgewogen – dies aber auf sehr verschiedene Weise und niemals auf Kosten der Lebendigkeit ihrer Wirkung. Symmetrien spielen eine wichtige Rolle. Eine Baumgruppe vor einem tiefen Landschaftseinschnitt (siehe „Die Futterstelle“, 1977) kann eine starke Betonung der Mitte bedeuten – nicht

anders als „Das Teilstück“ (1974). Die vergessene Autobahnbrücke steht vor niedrigem Horizont im Zentrum des querrchteckigen Gemäldes. Aber schon in ihrer architektonischen Erscheinung – nämlich in den völlig ungleichgewichtigen Bogenschenkeln – und dann in den benachbarten Bäumen, in der schönen Abendwolke und in den Linien der einzelnen Erdstreifen ist jede starre Regelmäßigkeit gleichsam spielerisch vermieden. Es fällt nicht schwer, zahlreiche weitere Beispiele einer in ähnlicher Weise aufgelockerten Symmetrie zu nennen. Daneben jedoch kommen gänzlich andere Arten von Kompositionen vor. Das Gemälde „See am Waldrand“ (1977) zeigt eine girlandenähnliche Struktur. In der rotbraunen Landschaft mit den drei Mönchen (1979) beschreibt der Weg zwischen den Flächen der Felder eine kühn ausschwingende, schließlich in die Mittelachse zurückführende Kurve. Und „Vier blaue Blumen mit Frau auf Ast“ (1974): Da bedeutet der hoch über den Horizont emporragende Baum einen starken Akzent am rechten Bildrand; die Frau aber, die diesen Baum erklettert hat, schaut nach links – und nach dort weist auch der Ast, auf dem sie sitzt, und steigt die Reihe der Blumen an; der Mond links am Rand spielt (obwohl klein) ebenfalls eine wichtige Rolle, denn er zieht den Blick des Betrachters auf sich. Zusammengekommen heißt das: dem Gemälde fehlt trotz des Gewichts rechts nicht die Ausgewogenheit.

*

Geht man die Literatur zum Thema „Naive und Sonntagsmalerei“ durch, so stößt man auf ein ununterbrochenes, bisher zu keinem Ende gekommenes Bemühen, die Eigenheiten der damit gemeinten Laienkunst in charakterisierenden Formeln zusammenzufassen¹⁰. Wer mit Stilbegriffen zu arbeiten gewohnt ist, der weiß (oder müßte doch wissen), daß es mit ihnen immer seine Schwierigkeiten hat: Keiner dieser „Namen“ deckt befriedigend – geschweige denn genau – die Sachverhalte, die er vereinbarungsgemäß benennen soll. Man geht mit diesen Bezeichnungen nur solange vernünftigt um, wie



Liegendes Paar in der Wiese, 1980. 16/20 cm

man sie als das begreift, was sie einzig sein können: bloße Verweise auf tatsächlich hochdifferenzierte Erscheinungsformen von Kunst. Fragwürdig müssen sie in dem Augenblick werden, da sich mit ihnen nicht vielfältige lebendige, sondern formelhaft verkürzte Vorstellungen verbinden.

Kann es sich mit den Stichworten „Naive Kunst“ und „Sonntagsmalerei“ anders verhalten?

Versteht man unter „Sonntagsmalerei“ das Schaffen von Laien, die neben oder nach einem „eigentlichen“ Beruf, in der ihnen verbleibenden freien Zeit malen, so ist damit auch gleich deutlich, daß es sich hier um einen Begriff handelt, der ganz äußerliche Merkmale betrifft und über die Ergebnisse des Tuns, auf das er sich bezieht, nichts sagt. „Sonntagsmalerei“ kann demnach zutiefst Verschiedenes beinhalten: Äußerungen einer erstaunlichen Begabung ebenso wie das Bemühen, großen stilistischen Vorbildern schlecht und recht nachzueifern.

Im Hinblick auf Karl Hurm bedarf es nun aber keiner weiteren Erörterung in dieser Richtung. Es wurde unterstrichen, daß er sich seit 1970 ganz auf die Malerei konzentriert hat. Vorher, als ein leidenschaftlich zeichnender und malender Kaufmann, war er „Sonntagsmaler“ – allerdings in einem sehr besonderen Sinne, nämlich insgeheim fortdrängend von seinem Beruf und insofern auf dem Wege zu etwas anderem als „Sonntagsmalerei“.

Ohne Ausbildung, allein auf sich gestellt und als Außenseiter unbeirrt von allem was die „eigentliche“ Kunstszene und ihre Diskussionen beherrscht, ist Karl Hurm seit seinem radikalen „Rollenwechsel“ einen völlig eigenen Weg gegangen – bisher in ungefähre Parallele zu starken realistischen Tendenzen innerhalb der „professionellen“ Kunst, übermorgen vielleicht im krassesten Gegensatz zu einer neuen Welle von Abstraktionen. Ein „Naiver“ also – man muß dieses Wort nur (wie immer wieder betont wurde) ganz und gar positiv verstehen: Nicht als Kennzeichnung eines für kaum mehr ent-

schuldbar gehaltenen Grades von Treuherzigkeit, sondern in einem älteren, im heutigen Sprachgebrauch so gut wie verlorenen Sinne als Synonym für Unverfälschtheit, Natürlichkeit, Ursprünglichkeit – als Hinweis also auf alles das, was einen Maler wie Karl Hurm auf Grund seines Lebensweges und seiner daraus gewonnenen Unabhängigkeit von der Welt der „professionellen“ Künstler unterscheidet.

Zu betonen ist dabei noch einmal, daß Hurm sich sehr rasch ein höchst anspruchsvolles, in keiner Weise laienhaftes Handwerk erarbeitete und so – mit Phantasie und Witz, mit außerordentlichem Farb- und Formenempfinden – zu einem Maler wurde, dem im sicheren Einklang von Wollen und Können die schönsten – ja raffiniertesten! – Bilder gelingen. In diesem Punkt, gegenüber einem eigenwüchsigen Künstlertum besonderen Ranges, verliert das Stichwort „naiv“ jeden Unterscheidungswert. Das heißt: Karl Hurm lehrt uns über seine Werke hinaus Skepsis! Will man weiterhin von „naiver“ Kunst sprechen, so muß man sich dabei offenhalten für eine Vielfalt von Ausnahmeseinungen – für ungewöhnliche Begabungen, die jegliche Spur von Amateurhaftigkeit zu tilgen vermögen, und die dennoch, obgleich wissende Künstler, in einem auszeichnenden Sinne des Wortes „Naive“ bleiben.

ANMERKUNGEN

* Die als Motto vorangestellten Zitate nach: Dora Vallier, Henri Rousseau, Köln 1961, S. 48, bzw. nach: Peter Beckmann (Hrsg.), Max Beckmann – Sichtbares und Unsichtbares, Stuttgart 1965, S. 22.

¹ Das Ereignis ist in einzelnen (hier nur z. T. geschilderten) Zügen widersprüchlich überliefert – wie nicht wenig Andere aus dem Leben Henri

Rousseaus auch. Vgl. D. Vallier a. a. O., S. 84 ff. und Lise und Oto Bihalji-Merin, Henri Rousseau, Leben und Werk, Köln 1976, S. 97 ff.

² Zitiert nach Bihalji-Merin a. a. O., S. 100; dort S. 175 auch der Originaltext.

³ Wassily Kandinsky, Über die Formfrage, in: Kandinsky und Franc Marc (Hrsg.), Der blaue Reiter, München 1912; S. 169 in der von Klaus Lankeith besorgten Neuausgabe (München 1965).

⁴ Es besteht kein Anlaß, hier im einzelnen auf die Gesamtgeschichte der „naiven“ Kunst einzugehen. Vgl. dazu zuletzt u. a.: Albert Dasnoy, Exégèse de la Peinture Naive, Bruxelles 1970; Oto Bihalji-Merin, Die Naiven der Welt, Stuttgart 1971; ders., Die Malerei der Naiven, Köln 1975; Katalog der Ausstellung „Die Kunst der Naiven, Themen und Beziehungen“, München 1975; Thomas Grochowiak, Deutsche naive Kunst, Recklinghausen 1976.

⁵ S. dazu: 1. Erhard und Barbara Göpel, Max Beckmann, Katalog der Gemälde, Bern 1976, Nr. 218, 222 (Bildnisse) und 230, 232, 252 (Landschaften) als Beispiele aus einer größeren Zahl stilistisch vergleichbarer Werke. – 2. Werner Spies, Sigrid und Günter Metken, Max Ernst, Werke 1928–1938, Houston-Köln 1979, Nr. 2263 ff.

⁶ Vgl. die in Anm. 3 zitierte Neuausgabe; dort S. 132 ff. – Kandinsky verstand diese Erörterung im Rückblick auf seine wenig früher erschienene Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ als „Bruchstück der weiteren Entwicklung (resp. Ergänzung)“: s. Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, Bern-Bümpliz 1959⁶, S. 18, 127.

⁷ Vgl. hier, neben der in Anm. 4 zitierten Veröffentlichung Grochowiaks: Anatole Jakovsky, Peintres naifs, Lexikon der Laienmaler aus aller Welt, Wien-München 1967, und Nebojša Tomšević, Jugoslavische naive Künstler über sich selbst, Königstein 1974.

⁸ Zur Galerie Eisenmann, einer für die „naive“ Malerei sehr wichtigen Institution, vgl.: Günther Wirth, Deutsche Sonntagmaler am Beispiel einer Sammlung, Böblingen 1978. – In einer der Intention nach vergleichbaren Sammlung, dem von Rolf Italiaander aufgebauten Museum Rade im Naturpark Oberalster, fand Hurm bereits 1971 Beachtung.

⁹ Die Titel der Hurmschen Bilder stammen in der Regel (wenn hier in Anführungszeichen zitiert) von ihm selbst. Sie beziehen sich zumeist in beschreibender Weise auf Hauptgegenstände des jeweiligen Gemäldes, bieten also für den noch zu erörternden Hintersinn der Werke nur selten einen Fingerzeig.

¹⁰ Vgl. hier – neben den in Anm. 4 und 8 zitierten Veröffentlichungen: Rüdiger Zuck, Naive Malerei, München-Wien 1974; Matthias T. Engels, Naive Malerei, Herrsching 1977.