

**Heinz Schanz und Walter Stöhrer
Galerie Schlichtenmaier, Schloss Dätzingen
Eröffnungsrede 25.5.2014**

»Schlachtet den Vater!« Unter diesem aufmüpfigen Titel ließ sich HAP Grieshaber 1969 symbolisch demontieren, indem er vier riesige Kohle-Zeichnungen von je 2,20 auf 6,30 Meter Größe von seinem erklärten Lieblingsschüler und selbsternannten »Problemkind« Walter Stöhrer übermalen ließ. Das macht eine Strecke von rund 25 Metern! Fünf Stunden lang wütete der 32jährige Maler während einer öffentlichen Aktion im Württembergischen Kunstverein über den Bildern Grieshabers. Kein Wunder, dass Stöhrer als Enfant terrible galt, selbst der Freund Günther Wirth beschrieb die Malerei Stöhrers als zuweilen »barbarisch«, was freilich weniger denunziatorisch als grundsätzlich gemeint war. Ungestüm waren die Studenten von Grieshaber ohne Frage, mal mehr, mal weniger: Walter Stöhrer, der hier erstmals mit einem derartigen Bildersturm öffentlich aufwartete, hatte da an der Vulkanspitze eine exponierte Position inne, doch seine Mitstreiter Horst Antes, Hans Baschang, Dieter Krieg, Heinz Schanz, Else Winnewieser stehen ihm in nichts nach. Die eruptive Gewalt ihrer Werke wirkt bis heute nach - als hätten wir es mit zeitgenössischen Arbeiten zu tun. Das ist umso beeindruckender, als die Malerei eines Stöhrer oder Schanz kaum noch als Provokation empfunden wird. Freilich gibt es nach wie vor Unverständnis, aber im Vorfeld der Ausstellungsvorbereitung spürten wir das große Interesse an den Künstlern im Umfeld von HAP Grieshaber.

Meine sehr geehrten Damen und Herren, ich begrüße Sie nach diesem kleinen Vorspann im Schloss Dätzingen ganz herzlich zur neuen Ausstellung der Galerie Schlichtenmaier mit Arbeiten von Heinz Schanz und Walter Stöhrer, denen im hinteren Flur noch einige Bilder von Horst Antes, Herbert Kitzel und HAP Grieshaber beigefügt sind. Die wilde Malaktion im Württembergischen Kunstverein war im übrigen aus heutiger Sicht nicht so wild, wie es schien. Sie wurde anlässlich von Grieshabers 60. Geburtstag veranstaltet, und die Provokation hatte inzwischen symbolische Züge: sie kam einer rituellen Handlung gleich. Zum einen hatten Stöhrer & Co ihr Studium spätestens 1960 bereits hinter sich - im Jahr, als Grieshaber mit einem Eklat seine Professur hinschmiss, weil die rückständige Prüfungsordnung für die Bewertung seiner Studenten keine Kriterien zeigte. Die Aktion war also allenfalls ein sichtbar krachender Schlusspunkt eines lange währenden und gärenden Prozesses der Auflehnung gegen Verkrustung und allzu gefälliger Kunst. Oder war es ein neuer Anfang? Es folgten etliche öffentliche Malaktionen Stöhrers. Zum anderen hatte Stöhrer bereits damals seinen unverkennbaren Stil entwickelt, dass das interessierte Publikum wissen konnte, was es erwartete. Darüber hinaus war die Zielrichtung en vogue: Den Vater zu schlachten, hieß: sich von Vorbildern zu lösen, Neues zu wagen. Das war von jeher eine Forderung Grieshabers: Wenn er Einfluss auf die Kunst seiner Schüler ausüben wollte, dann allenfalls mittelbar. Nicht zur Kunst wollte er sie erziehen, sondern ausdrücklich zum Leben durch Kunst. Wer sich ihm im Sinne der Studienordnung unterordnen wollte, musste ein eigenes Profil entwickeln, um von ihm auch akzeptiert zu werden.

Daran erkennt man, nebenbei bemerkt, die Größe des einstigen Professors. Und die Größe des ehemaligen Schülers: Die Malaktion machte nämlich deutlich, dass Stöhrer keineswegs nur rebellisch über seinen Lehrer hinwegmalte, sondern mit wachem Verstand vorging. Von dieser Prämisse aus erweitert sich das aktionistische Opus Magnum zur Gemeinschaftsarbeit - Grieshaber gab die Zeichnung vor, Stöhrer reagierte kontrolliert darauf, zuweilen destruktiv, zuweilen aber auch konstruktiv. Die Bildschichten blieben erhalten und stellenweise betont sichtbar. Sie ahnen, worauf ich hinaus will: ich denke, dass es nicht wirklich um eine Vernichtung, eine Auslöschung ging, eher um eine Demonstration dessen, was die Schule ausmachte. Das Werk von Schanz, Stöhrer, Antes und den anderen ist immer alles, auch sein Widerspruch. Jede Deutung bringt uns näher heran, vielleicht trifft sie ins Schwarze. Aber das macht uns noch nicht gewiss, dass wir nicht auf dem Holzweg sind. Sicher ist ja nur, dass insbesondere Walter Stöhrer seine Bilder als nicht vollendet ansah. Sicher ist auch, dass es im lauten Aktionismus wie im konzentrierten Malprozess nicht um Profilierung geht, sondern um Kunst. Und nichts als Kunst. Der Schlachtruf »Schlachtet den Vater« hat auch einen sehr kleinen Ausflug in die Psychoanalyse, genauer in den ödipalen Komplex verdient: der rituelle Vatermord legt die Assoziation nahe - und wo wäre dann die Mutter? Ganz einfach, es bietet sich ja die Kunst an, der die unbedingte Hingabe galt. Besonders Schanz war ganz und gar der Kunst verfallen: Hier agierte er souverän, kompromisslos, welterfahren, während er vor dem weißen Papier in Schockstarre verfiel, öffentlich am liebsten gar nicht auftrat und erst recht keine Bilder verkaufen wollte. Und Stöhrer? Er widmete sich mit Hingabe der Kunst, wie es heißt mit zärtlicher Zuwendung - was man immer im Hinterkopf behalten sollte, wenn man seinen malerisch-zeichnerischen Spuren folgt. Er war anders souverän als Schanz, ging mit Selbstironie ans Werk.

Dazu gehört auch, dass die Interviews, die Stöhrer gab, nie so recht ernst gemeint sind oder zumindest so vieldeutig, dass ihr Informationswert in surreale Dimensionen geriet. Wie bei seiner Malerei wechseln Ernst und Unernst, jeweils mit zahlreichen Anspielungen.

Eine Kostprobe:

»Zuweilen ist es gefährlich, den König zu markieren.«

(Stöhrer zitiert seinen Freund Konrad Beyer, der auch den Montageroman »Der Kopf des Vitus Bering« geschrieben hat, den Stöhrer später kongenial in seine Bildsprache übertrug - Sie können die Farbradierungen dazu in der Ausstellung hier sehen.)

Darauf die Frage: »Ahmen Sie nach?«

Stöhrer: »Ich will Ihnen eine faire Antwort geben: Ich glaube, das tun wir alle. Manchmal ist der Affe allerdings tot.«

(Erst will man Stöhrer folgen, obwohl man es besser weiß: er ahmte gar nichts nach. Dann kommt der Nachsatz und die Ernsthaftigkeit ist dahin...)

Der Affe klingt noch nach und die folgende Frage verwundert: »Sind Sie Realist?«

Und Stöhrer: »Ja, intrapsychisch.«

In der Tat bezeichnete Stöhrer seine Kunst als Intrapsychischen Realismus, als Reflex auf die unzähligen Realismen in den 1960er Jahren, aber auch in Abgrenzung gegen das Informel. Karlsruher Schule war zu allgemein als Begriff für die Malergruppe um Grieshaber. Die alternative Bezeichnung »Neue Figuration« war bestechend, traf aber eher auf die frühe Phase der Grieshaber-Schüler zu und ist - bis heute - missverständlich. Neu war die Figuration deshalb, weil es eine solche Figurendarstellung bis dahin so nicht gab, wenn auch gleichzeitig in Europa ähnliche Bestrebungen zu beobachten sind, die sich etwa mit Kinderzeichnungen befassen, auch mit der Kunst von Geisteskranken. Nur darf man nicht durchweg eine Figuration erwarten, die oftmals bis zum Abstrakten verunklärt ist.

»Intrapsychischer Realismus« heißt, dass der Realismus aus dem mentalen Bereich heraus und nicht von der Außenwahrnehmung her kommt. Noch etwas zum toten Affen. Wir haben in der Ausstellung eine Gouache Grieshabers hängen, die einen »Affen im Urwald« zeigt. Stöhrer hätte das gefallen, vielleicht kam ihm die Arbeit beim Interview sogar auch wirklich in den Sinn. Seine Antworten sind oft sprunghaft, intuitiv und assoziativ - wer weiß, welcher Affe ihn geritten hat. Wie auch immer, es ging um die Frage der Nachahmung, auch im Grieshaber-Kreis. Allenthalben tun sich dort Konstellationen auf. Die Grieshaber-Gouachen etwa sind so im Ungefähren angelegt, dass sie - wie etwa der tote Affe - von Heinz Schanz stammen könnten. Es ist denkbar, dass der Meister sogar Anleihen bei seinem ehemaligen Schüler holte, der wiederum in seinem frühen Werk am nächsten an die Grieshabersche Figuration herankam. Stöhrer, Schanz und Antes experimentieren als Studenten gemeinsam mit einer Kopffigur, die später als Kopffüßler zum Markenzeichen von Horst Antes wurde. Ein anderes titellooses Ausstellungs-Bild von Schanz, das eine Auseinandersetzung mit Cy Twombly verrät und in eine Zwischenphase gehört, ist dem Werk des Karlsruher Mitschülers Hans Baschang aus den 1960er Jahren verpflichtet. Der Kreis zog Kreise: Grieshabers Kollege Herbert Kitzel wandelte sich in Karlsruhe den Stil der Neuen Figurativen an. In dem zitierten Interview bejahte Stöhrer auch die Frage: »Sind alle Ihre Bilder - der Möglichkeit nach - in jedem einzelnen enthalten?« Wie gesagt, die Arbeiten wurden nicht beendet, sie wurden für fertig erklärt. Für Stöhrer wie Schanz gilt: Jedes Bild ist aufs Neue eine Erfindung der künstlerischen Welt, und sowie ein offenes Ende in Sicht ist, wird dasselbe Thema erneut in Angriff genommen, die Welt wieder und wieder erfunden - doch nie gleicht ein Bild dem anderen, bei aller Verwechslungsgefahr.

Auf den Leinwänden von Schanz und Stöhrer breiten sich psychische Vorgänge aus, doch sind diese Kopfgeburten eben nicht auf Psychogramme zu reduzieren. Walter Stöhrer war ein exzessiver Leser, der sich gern an Empfehlungen seiner Freunde orientierte: Bei den antiken und mittelalterlichen Philosophen wie Empedokles oder Raimundus Lullus sowie bevorzugt bei surrealistischen Autoren, etwa Antonin Artaud oder Unica Zürn, faszinierten ihn insbesondere jene Schriftsteller, deren existenziell drangvolle Literatur auch in die jeweils eigene Vita und die des Lesers eingriff, bis Stöhrer selbst die Gefahr erkannte, von den Texten vereinnahmt zu werden - er begann die »Brüder zu zersaufen«, womit er auch sein zunehmendes Alkoholproblem problematisier-

te. Um dem entgegenzuwirken, schwenkte er in seiner Lektüre zu Autoren wie den syrischen Aphoristiker Adonis um. Nie jedoch ging es Stöhrer um eine Illustration der Texte; vielmehr setzte er handschriftliche Zitate, Gedanken bis hin zu unleserlichen Schriftzeichen auf den Malgrund, um in völlig freier Inspiration darüber hinweg zu malen. Zu den gemäßigeren frühen Schlüsselautoren gehörte André Breton, dessen hochästhetischer Roman »Nadja« ihn nachhaltig prägte, den auch Stöhrers Leitsatz beschließt: »Die Schönheit wird wie ein Beben sein, oder sie wird nicht sein.« 1988 widmete er eine ganze Bildserie diesem Text, doch tauchen bereits in den 1960er Jahren Arbeiten auf, die den Roman zitieren. Ein besonderes Werk ist dabei die Acrylgouache von 1965, die hier zu sehen ist. Zum einen scheint die Überschreibungstechnik in allen Varianten auf, und andererseits ist das genannte Credo explizit notiert: Unter dem mit roter Kreide geschriebenen Titelwort »Nadja« steht - ebenfalls in Rot gehalten - Bretons Originalzitat: »La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas«. Vom Skripturalen entwickelt Stöhrer ein rhythmisches Liniengeflecht, das von der abstrakten Spur zur figurativen Form findet. Der kopfstehende Text oben links stammt aus Bretons »Surrealistischem Manifest« von 1924 (»Baudelaire ist Surrealist in der Moral - Swift ist Surrealist in der Boshaftigkeit«), nur übernimmt er aus einer ganzen Aufzählung von Bezugspersonen bei Breton allein zwei Sätze in freier Reihenfolge. Es ist für Stöhrer typisch, dass er den Bildträger zunächst allseitig beschrieb - um das Oben und Unten am Schluss mit seiner Signatur festzulegen.

Walter Stöhrer gab sich zeitlebens als Stürmer und Dränger in der Kunst. Charakteristisch ist die Verbindung von Abstraktem und Gegenständlichem, Unbewusstem und Kalkuliertem. Das Gemälde »Syntax ist ein Vermögen der Seele« könnte auf eine sprachphilosophische Überlegung bezogen sein, zitiert jedoch ein poetisches Bild von Paul Valéry. Bei der 1976 entstandenen Mischtechnik bildet die Zeichnung das Gerüst, in die dynamisch aufgetragene Farbfelder und (links oben) eine Aktfotografie eingebaut sind. Auf der Bildfläche entfalten sich seine Farbvisionen mit zugleich äußerster Sensibilität und geradezu brutaler Vehemenz - genau kalkuliert, aber den Zufall dennoch mit einbeziehend. Schrift, Fotografie, breite Farbbahnen, dünnere Farbströme, Chiffren und Lineamente verbinden sich zu einem eindrucksvollen Gesamtbild. Stöhrers Arbeit vereint Energiefelder, Überschneidungen, Kombinationen sowie Konfrontationen, die ihre im Malprozess befreiten Kräfte ausleben. Die gleichsam faszinierende, aber auch verstörende Ästhetik dieses Werks zeigt Stöhrer als unverwechselbare Malerpersönlichkeit. Als einer der wenigen bildenden Künstler überträgt der belesene Stöhrer die literarische Stilform des gewissermaßen seelischen »stream of consciousness« (Bewusstseinsstrom) auf die Malerei - im Syntax-Bild sichtbar umgesetzt etwa in dem weit ausholenden blauen Farbstrom.

Er bedient sich neben der freien Assoziation sehr wohl auch kühn konnotierter Déjà-vus. In der schwarz-weißen Formation an der linken unteren Bildpartie des Gemäldes mit dem kuriosen Titel »Afrika Parfümiert« reicht wenig Phantasie aus, um die verzernte Darstellung eines totenkopfähnlichen Gebildes hineinlesen zu können. Falls damit auf das im Titel erwähnte Afrika, mit dem

man den Schädelknochen in Verbindung bringt, angespielt wird, wird der Kontinent von Stöhrer bis auf diese dunkel-makabre Note wie in einem Traum aus Farben eingebettet wiedergegeben – eine vage Vermutung, wofür jedoch der Zusatz »parfümiert« zu sprechen scheint. Der Schädel dürfte jedoch auch ein konkretes Zitat aus der Kunstgeschichte sein, erwähnt Stöhrer das Motiv doch selbst, wenn auch in anderem Kontext: »Als Maler führe ich eine Art realschamanische Existenz... Sehen Sie ... die ›Botschafter‹ von Holbein d. J. - zwischen ihnen liegt diagonal ein aufgeschlitzter phallischer Fisch, der bei näherer Betrachtung als langgezogener Totenkopf erscheint.«

Wenn Walter Stöhrers Werk einem Vulkanausbruch nahekommt, so entsprechen die Arbeiten von Heinz Schanz der äußerlich erkaltenden Lava. Stöhrer spielt mit den Abgründen der menschlichen Natur, Schanz sucht die verborgene Seite des Menschen - und steht somit in der Tradition der Schwarzen Romantik. Es ist wiederum kein Zufall, dass Schanz die Figur zum Hauptmotiv seiner Kunst kürt: Er erschafft sie aus dem dunklen Nichts, um sie flüchtig ins Bewusstsein zu bringen und sie gleichzeitig wieder ins Nichts zu entlassen. Die kaum identifizierbaren, aber formatfüllenden Gesichter entwinden sich immer wieder den Zugriffen des zuweilen ratlos suchenden Betrachters: durch Gitterstrukturen, durch pure Dunkelheit, durch dramatische fluktuierendes Gewölk - das Menschenbild wird zur Seelenlandschaft, zum Aufleuchten des menschlichen Geistes in der Düsternis der Seele. In der Regel dominieren Kompositionen aus Eitemperafarbe, deren graue und schwarze Pinselstriche und -hiebe sich im meist unbetitelten Bild zu massigen Formen eines Kopfes vereinen. Die aus wenigen Pinselspuren bestehenden Kürzel für Augen, Nase, Mund und Zähne bilden eine aufgequollen wirkende Kunstfigur, die Erinnerungen an »menschliche Tiere« wütende Grotesken aus der CoBrA-Gruppe weckt. Das Gemälde mit dem Nebentitel »Löwe vor brennender Stadt« von 1959 stellt in diesem Themenbereich eine Besonderheit dar. Das Kolorit ist dumpf und doch lebhaft, der Kopf ist eindeutiger zu erkennen als auf anderen Arbeiten, löst sich jedoch im unteren Bilddrittel in ein Landschaftsmotiv auf. Im Wechselspiel von Konkretion und Abstraktion sowie im Übergang von Löwenantlitz und brennender Savannenstadt wird das Auge des Betrachters gezwungen, hin und her zu springen, ähnlich den sprunghaften Pinselschüben. Die Figur wächst ganz aus den malerischen Mitteln. Dünne und dicke Pinselstriche verdichten sich mit gestischen Spuren und größeren Farbflächen zu einem das Gesicht umspielenden Strudel aus Licht und Dunkelheit, die den Hintergrund prägt. Günther Wirth nennt Schanz folgerichtig einen »der besten Farbmaler aus dem Dunkel heraus.«

Seine Farbpalette, die noch die frühen Arbeiten prägt, tritt hinter dunklen, wolkigen Farbballungen zurück, um gelegentlich geheimnisvoll aus nebulösem oder mattem Grau hervorzubrechen. Um 1960 erreicht er eine malerische Unabhängigkeit, in der er die Positionierung eines kafkaesken Menschenbilds in Zeit und Raum vornimmt - einerseits mit einer bildsprachlichen Präzision, andererseits in einer unbeschreiblichen Vagheit einer absurden Existenz. Schon von Grieshaber als Genie eingestuft, galt Schanz den jüngeren Mitstudenten als Leitbild der Unabhängigkeit in den künstlerischen Mitteln. Letztlich lernten

die anderen mehr von Schanz als von Grieshaber, dessen Hauptmetier ja im Holzschnitt lag. Doch als Stöhrer, Antes und die anderen Schüler von Grieshaber ihren eigenen Stil entdeckten, stieg Schanz aus dem Kunstbetrieb aus, sodass er in Vergessenheit geriet. Er gehört zu den Neuentdeckungen unserer Zeit. Seine Zuordnung in die Kunst ist schwierig, entziehen sich seine Arbeiten doch einer Kategorisierung als Entwurf, Studie, Fassung oder fertiges Bild. Sie sind alles zugleich. Selbst die Grenze zwischen Original und Reproduktion verwischte Schanz durch Übermalungen. Die herkömmliche Wertigkeit einer Zeichnung schließlich unterminierte er dadurch, dass er den geringgeschätzten Kugelschreiber traditionellen Zeichenutensilien vorzog, wie er auch nicht davor zurückschreckte, auf Zeitungspapier zu malen. Das ist eine konservatorische Herausforderung, und zugleich erhält sich diese Werkgruppe den Charme des Authentischen (die Zeitungsseiten sind bruchstückhaft zu lesen). Als sei es völlig irrelevant, was dargestellt sei und wie dies erreicht worden wäre, macht Schanz den Schaffensprozess selbst zum Thema.

Mag man bei Stöhrer noch surrealistische Reliktformen - beispielsweise in seiner Anlehnung an den formalen Automatismus oder in der Collagierteknik sowie in der Verwendung von Schriftfragmenten - vorfinden, liegt uns im Schaffen von Schanz ein vorbildloses, vollkommen autonomes Werk vor, das auch keine unmittelbare Nachfolge hervorbrachte, wiewohl es zahllose Impulse freisetzte. Was ihn mit Walter Stöhrer verbindet, ist das offene Ende des Malprozesses, das Non finito, das eigentlich den Betrachter reizen soll, das Bild fertig zu denken. Das Faszinierende dieser Schau ist die Unbedingtheit der Kunst, in ihrer Vehemenz und in ihrer Sinnlichkeit, in ihrem magischen Zauber und einer hintergründigen Poesie.

Ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit.

Günter Baumann, Mai 2014