

Ein deutscher Surrealist Karl Kunz



KUNSTFORUM Halle

Herausgegeben von

Stiftung der
Stadt- und Saalkreisparkasse Halle

© 2008, Halle (Saale)

Texte:

Angela Dolgner
Ottmar Bergmann

Gestaltung:

Jeannette Rothenberger, Augsburg
Wolfgang Kunz, Berlin, Email: kunz.bilderberg@yahoo.de
Homepage: www.karlkunz.de

Fotos:

Wolfgang Kunz, Berlin

Druck:

Meisterdruck GmbH, Kaisheim

Ausstellung:

KUNSTFORUM
HALLE



Bernburger Straße 8
06108 Halle (Saale)
Internet: www.kunstforum-halle.de

Ein deutscher Surrealist Karl Kunz (1905 – 1971)

Retrospektive im KUNSTFORUM HALLE

Bernburger Straße 8, Haale (Saale)
vom 5. Oktober 2008 bis 23. November 2008
geöffnet Die bis Fr 14-19 Uhr, Sa und So 11-17 Uhr



Karl Kunz, Frankfurt am Main 1961

Copyright: Dominique Dumoulin

Karl Kunz – ein deutscher Surrealist

»Ich bin Autodidakt. Somit war ich immer auf das genaue Studium anderer angewiesen«, schrieb der Maler Karl Kunz rückblickend 1971 in einem Brief an den Schriftsteller und Kulturhistoriker Gustav René Hocke. Diese Selbsteinschätzung trifft zu, gleichwohl hinterließ er ein sehr eigenständiges, surrealistische Züge tragendes Werk, in dem sich sein Leben in allen seinen Facetten spiegelt. Entscheidende Anregungen empfing er in Berlin und zwischen 1930 und 1933 vor allem in Halle (Saale).

Kein Geringerer als Hermann Sandkuhl, der 1911 die »Juryfreie Kunstschau« in Berlin begründete und sie seit 1921 zum Forum der Moderne machte, entdeckte das junge Talent. Die »Juryfreie« hatte zur Zeit ihrer Blüte nur 24 Mitglieder, darunter Charles Crodel, Wassily Kandinsky, Gerhard Marcks und Oskar Schlemmer, aber mehrere hundert ausstellende Künstler. Karl Kunz, der Sandkuhl bei den Ausstellungsvorbereitungen assistierte und 1928 sowie 1929 selbst mit etlichen Werken vertreten war, bot sich somit die beste Möglichkeit, die Vielfalt der künstlerischen Richtungen und Positionen zu studieren.

1930 empfahl Sandkuhl seinen Schützling dem Maler Erwin Hahs (ursprünglich Hass) als Meisterschüler. Hahs stellte in jenem Jahr selbst in Berlin aus. Bereits seit 1919 leitete er eine Malklasse an der Kunstschule Burg Giebichenstein in Halle (Saale). Diese Schule zählte damals zu den bedeutendsten und fortschrittlichsten künstlerischen Ausbildungsstätten neben dem Bauhaus und lockte junge kunstbeflissene Leute aus ganz Deutschland in die Saalestadt. Gerade Erwin Hahs wie auch seine Malerkollegen Charles Crodel oder die Bildhauer Gerhard Marcks und Gustav Weidanz leisteten einen nicht zu unterschätzenden Beitrag zur Herausbildung einer an der Moderne orientierten lokalen Kunstszene. Zudem hatte sich das Museum in der Moritzburg unter den Direktoren Max Sauerlandt und Alois Schardt

zu einem wichtigen Zentrum moderner Kunst entwickelt und bot mit seinen Beständen angehenden wie gestandenen Künstlern, somit auch Karl Kunz, ein anregendes und mannigfaltiges Potential.

Hahs erspürte die jeweilige Begabung, akzeptierte persönliche Neigungen und gewährte seinen Schülern Raum für experimentelles Arbeiten. Er sah »die Selbstfindung« seiner Studenten als langen Reifeprozess, den er als Lehrer durch die eigene Vorbildwirkung und einen intensiven Gedankenaustausch lediglich begleiten wollte.

Karl Kunz' erste künstlerische Unterweisung soll im Duktus von Adolf Menzel und Wilhelm Leibl erfolgt sein. Seine als Sechzehnjähriger gemalten Porträts lassen seine große Begabung bereits sichtbar werden und zeigen Anleihen von Lovis Corinth, Max Liebermann und Max Slevogt. Wie viele seiner Zeitgenossen ließ er sich von der französischen Moderne inspirieren. Die in Berlin entstandenen Bilder, vor allem Stillleben, Harlekine und Porträts, geben diesen Einfluss noch zu erkennen. Auch in Halle überwiegen die Stillleben im Schaffen von Kunz – mit Schaufenster- und Schneiderpuppen, Puppentorsi, Musikinstrumenten, Skulpturen und Fragmenten –, doch handelt es sich nun um gebaute Bilder in Formen, die auf das Wesentliche reduziert sind, kompositorisch klar und weit kontrastreicher; die düsteren Farben der Berliner Phase scheinen gewichen zu sein.

Ab Januar 1932 koppelte sich Kunz mehr und mehr von Hahs ab und bezog ein eigenes Atelier in Halle. Wohl angeregt durch die Arbeiten Fritz Winters, den er im September 1931 durch Hahs kennen gelernt hatte, sowie die experimentellen Lackarbeiten seines Lehrers, der sich schon seit Mitte der 1920er Jahre mit der Lacktechnik befasste, schuf er eine Serie von Holzreliefs, zuweilen mit Lackfarben überzogen, auch



Die Schwebenden, Juni 1934, Öl mit Bleistift / Leinwand, 105,5 x 75 cm

mit Gips kombiniert. Die technischen Voraussetzungen bot ihm die Tischlerwerkstatt der Burg, die Wurzelfurniere lieferte ihm die väterliche Werkstatt, in der er auch erste Erfahrungen im Umgang mit dem Werkstoff Holz hatte sammeln können. Mit den abstrakten, organischen Formenspielen seiner Reliefs erzeugte er bereits eine dreidimensionale Wirkung, die ihre Steigerung in einer Serie von Holzplastiken fand. Vergleiche zu Hans Arp, George Braque und Rudolf Belling drängen sich auf, dennoch handelt es sich um eigene Interpretationen. Sein Frühwerk ist angesiedelt zwischen Realismus und Abstraktion, zwischen Kubismus, Dadaismus und Surrealismus. Intuitiv nahm er Anregungen auf, ohne zu kopieren.

In der Ausstellung »Hass und sein Kreis« im Januar 1931, wenige Monate nach seinem Eintritt in die Burg, fiel Kunz der Presse bereits mit seinen »Kompositionen« auf. Leider sind diese Werke, wie sein gesamtes Frühwerk, bei einem Bombenangriff 1944 zerstört worden. Nur einige Fotos und wenige Arbeiten lassen die künstlerische Begabung erahnen. Doch Anfang des Jahres gelang es der Stiftung der Stadt- und Saalkreis-sparkasse Halle, das früheste erhaltene Ölbild »Die Schwebenden« aus dem Jahr 1934 zu erwerben und somit für die Nachwelt zu sichern. Dieses Bild erweist sich gleichsam als Schlüsselwerk, verkörpert es doch den Übergang von den abstrakten Holzreliefkompositionen zur sich allmählich etablierenden surrealen Bilderwelt von Karl Kunz. Die gesamte Bildfläche ausspannend, schweben die organisch schwingenden, miteinander verschmelzenden Volumen der beiden Figuren vor blauem Himmel und über dem tief gelegten Horizont einer in Rot getauchten archaischen Landschaft.

Die nationalsozialistische Kulturpolitik sprengte den Kreis der um Hahs versammelten jungen und talentierten Maler, die sich in alle Richtungen verstreuten. Karl Kunz arbeitete über viele Jahre im heimatlichen Augsburg im Verborgenen und begann erst nach dem Zweiten Weltkrieg, sich erneut als Maler zu etablie-

ren. Die inspirierende Hallenser Zeit blieb nicht ohne Nachwirkung auf sein Werk.

Der abstrakten, gegenstandslosen Bildkomposition hatte Karl Kunz bereits 1934 eine Absage erteilt. Als Maler wie Max Ackermann, Willi Baumeister, der ebenfalls in Halle ausgebildete Gerhard Hoehme, Ernst Wilhelm Nay, Theodor Werner oder Fritz Winter die abstrakte Malerei im westlichen Deutschland der Nachkriegszeit zu einem Höhepunkt führten, ließ sich Kunz nicht mitreißen. Vielmehr nahm er eine eher entgegengesetzte, im Gegenständlichen verhaftete, Elemente des Kubismus und Surrealismus einbeziehende, konträre Position ein. »Seine oft buntfarbigen Kompositionen sind verdichtete kulissenhafte Bildräume, deren bühnenhafter Charakter und breit angelegte Themenvielfalt dem Betrachter ostentativ gegenübertreten und ihm eine Art ›Welttheater‹ vorführen.« (Christof Trepesch 2005)

Eine Reihe seiner Bilder befindet sich heute in renommierten Sammlungen, wie der Bayerischen Staatsgemäldesammlung (Augsburg, München), dem Hessischen Landesmuseum in Kassel, dem Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft in Freiburg im Breisgau, der Pfalzgalerie Kaiserslautern, der Stiftung Moritzburg – Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt in Halle (Saale), der Städtischen Galerie im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt am Main, den Kunstsammlungen und Museen Augsburg und Darmstadt sowie der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz.

Mit der Ausstellung in den Galerieräumen der Saale-sparkasse möchten die Veranstalter den Maler Karl Kunz und sein imposantes Œuvre in der öffentlichen Wahrnehmung fester etablieren. Teile seines Werkes sollen im Kunstforum der Sparkasse dauernd verbleiben und in wechselnden Ausstellungen präsentiert werden. Damit ist Karl Kunz nach mehr als 70 Jahren nach Halle zurückgekehrt.

Angela Dolgner



Tumult, April 1962, Öl / Hartfaser, 130 x 165 cm

Karl Kunz: Maler und Zeichner einer »Comédie humaine der Passionen«

»Ich glaube nicht, dass Sie in meinen vielen Bildern eine sentimentale Stelle finden würden, dagegen viel Pathos und auch Elegie. Solange Kraft, Schönheit und Richtigkeit aus meinen Bildern mir, dem Maler und Betrachter, entgegen schlägt, weiß ich, dass ich das tue, was ich zu tun habe. Der Weg vom Golgatha, von der Passion, vom positiven sakralen Bild in die Blasphemie und in die schwarze Messe, hat mir noch keine Minute Gewissensbisse verursacht. Sollte mein Stern es wollen, dass ich noch tiefer ins Negativum steige, ich werde diesen Weg mit wehenden Fahnen gehen, eingedenk der Tatsache der unwahrscheinlichen Wirklichkeit, dass keine Positivform ohne die durchgebildete Negativform bestehen kann. Ein Maler ist kein Philosoph und kein Theologe, ein Maler deutet malend.« (Karl Kunz, Brief 21.11.66)

Karl Kunz gehört einer Generation an, die die Endphase des deutschen Kaiserreichs, den Ersten Weltkrieg, den Zusammenbruch der Monarchie, die Revolution, die Weimarer Republik, das Heraufkommen der Nazi-herrschaft, den Zweiten Weltkrieg und den Zusammenbruch mit Bombenkrieg, Flucht und Besatzung durch die Siegermächte und das mit diesen leidvollen Phasen verbundene wirtschaftliche Auf und Ab sozusagen am eigenen Leib erleben musste.

1905 in Augsburg als Kind katholischer Eltern geboren, war Karl Kunz als Dreijähriger durch Geschwüre auf den Augenlidern für über ein Jahr erblindet. Nach seiner Heilung drang schockartig die Sichtbarkeit der Welt in Hirn und Gemüt dieses kleinen Jungen ein. Dieser einzigartige Moment blieb für immer in seinem Gedächtnis verhaftet. Zeitlebens war für Karl Kunz Sehen und Sichtbarmachen das Wunder seiner Existenz. Malen und Zeichnen, also das Preisen unserer sichtbaren Welt und das Jubilieren über sie in seinen Kunstwerken sowie das Darstellen unsichtbarer Beziehungen zwischen den Dingen, wurden seine Leidenschaft, fast eine Obsession. Bei den vielen Behinderungen und Rückschlägen, die ein junger Lernender mit geringen Geldmitteln erleiden muss, fand er doch immer Mittel und Wege, sein künstlerisches Können und seine kunsthistorischen Kenntnisse zu erweitern. So reiste er in den Zwanzigerjahren mehrmals nach Italien, durchwan-

derte dreimal Sizilien. Begierig nahm er jede sich bietende Möglichkeit der Weiterentwicklung wahr und kam auch mit der privaten Kunstschule des später berühmten Hans Hofmann in München in Kontakt.

Gegen Ende der Zwanzigerjahre traf er in Berlin mit dem Maler Prof. Hermann Sandkuhl zusammen, der die »Juryfreie Kunstschau« am Lehrter Bahnhof organisierte. Karl Kunz half bei der Auswahl und Hängung und war selbst 928 mit sieben und 1929 mit fünf Bildern vertreten. Diese Praxis bescherte ihm die Kenntnis der damals modernen Kunstszene in Deutschland. Er konnte Werke bekannter Künstler wie Rudolf Belling, Otto Dix, Oskar Schlemmer, Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Paul Klee, John Hartfield, Alexej Jawlensky, George Grosz u.v.a. aus der Nähe studieren. Durch seine eigenen Bilder in der Ausstellung wurde Kunz von Prof. Erwin Hahs, dem damaligen Leiter einer Malklasse an der Kunstschule Burg Giebichenstein in Halle (Saale) entdeckt. 1930 wurde er dessen Meisterschüler und übernahm auch Lehraufgaben. Für Karl Kunz war das eine glückliche Zeit, die 1933 durch die Nationalsozialisten abrupt beendet wurde. Der aufstrebende junge Künstler musste die Schule verlassen, wurde als »entartet« eingestuft und mit Malverbot belegt.

Seine Ehefrau, die Gesellschafts- und Geschichtswis-

senschaftlerin Dr. Ilse Kunz, hatte mit Hilfe ihres Mannes dem progressiven Soziologen Prof. Friedrich Hertz zur Flucht verholfen. Das Ehepaar wurde zwei Monate lang inhaftiert und von Gestapobeamtinnen drangsaliert; konnte aber nach der Entlassung in die Heimatstadt Augsburg ausweichen. Dort überlebte die gesamte Familie das Dritte Reich in »innerer Emigration«. Karl Kunz führte erfolgreich das väterliche Furniergeschäft weiter und malte in aller Heimlichkeit seine Bilder. Doch das elterliche Anwesen, das Geschäft und die meisten seiner bis dahin geschaffenen Kunstwerke wurden in einer Bombennacht vernichtet.

Die Befreiung nach 1945 ließ ihn aufleben. Er arbeitete und kämpfte für die Sache der modernen Malerei, war Mitveranstalter der bedeutenden Ausstellung »Extreme Malerei« 1947 in Augsburg, entwickelte und praktizierte an der nach dem Krieg gegründeten staatlichen Kunstschule in Saarbrücken neue Lehrmethoden und gewann bedeutende Freunde für sein eigenes Schaffen. Er nutzte alle Freiheiten, die die Entwicklung der modernen Kunst zu bieten hatte; durch die Malerei der Surrealisten erlebte er, wie schwebend die Dinge sein können, losgelöst von den Fesseln irdischer Schwere und gesellschaftlicher Verhaftung. Das führte sein Werk zu bislang ungeahnten Konstellationen und Situationen. Er war ein fulminanter Zeichner, der in Aktzeichnungen in einem geschlossenen Vorgang sowohl Figur als auch ungewohnte Bilderfindungen in Schnelligkeit umriss. Befreit von Hemmnissen führte er die moderne Malerei zu neuartigen Gestaltungen und fand dabei den Anschluss an die »große Malerei« der europäischen Kunstgeschichte, die vor allem die abstrakte Malerei verloren hatte. Den großen Kunstideologen und späteren Veranstalter z.B. der Documenta, waren die Freiheiten in den Bildern von Karl Kunz geradezu ein Ärgernis, denn sie sprengten ihre verengte Perspektive von abstrakt oder gegenständlich, beziehungsweise »der abstrakten Kunst als einer Weltsprache« (Werner Haftmann, Katalog Documenta II). Der Avantgardist Kunz jedoch hielt sich an Antonin

Artaud: »Ich erkenne, was mir passiert und nicht, was auf der Linie liegt« und fand dennoch bedeutende Freunde und Kenner seiner Kunst. Ausstellungen in den damals allerersten Galerien und Kunstinstitutionen folgten. In seinem Werk waren Gestaltungen entwickelt und vorweggenommen, die unter dem Begriff »Neue Figuration« von Kollegen, die 30 Jahre jünger waren als er, später durchgesetzt wurden. Die Befreiungen, die Karl Kunz über den Surrealismus und über das Prinzip Collage – das ja bis in den Filmschnitt hineinreicht – erfuhr, führten ihn zu Bildern von exzessivem Furor, der alle Ideologien und ästhetischen Lehrmeinungen kompromisslos hinter sich ließ. Ihm standen alle Möglichkeiten der Geschichte der Malerei offen und er nutzte sie optimal für seine eigen- und einzigartige Bildwelt: den Augen ein opulentes Fest und dem Geist eine Anregung, die alle festgefahrenen Meinungen und Überzeugungen seiner Zeit erschütterten und die er zu einem neuartigen Bildbegriff, zu neuen Erkenntnissen führte.

Wie festgelegt die westdeutschen Kunstideologen waren, ergibt sich schon allein aus der Tatsache, dass die Verantwortlichen der Documenta II die später weltberühmten Arbeiten von Robert Rauschenberg ausjurieren wollten. Dass das »Prinzip Collage«, das seit der Erfindung durch Picasso, 1912 und ihrer poetischen Nutzung durch Kurt Schwitters eine mannigfaltige Weiterentwicklung erfuhr und einen wahren Siegeszug in den graphischen und filmischen Medien antrat, hatten sie nicht begriffen. Zur Devise »abstrakt oder gegenständlich« gesellte sie noch das Dogma, man könne nur abstrakt malen, um zur Moderne zu zählen. Hätten sie nur auf den alten Dichter Gottfried Benn gehört, der schon früh prophezeite, dass die Zukunft der Montagekunst gehöre. Karl Kunz zog sich aus diesen Diskussionen zurück, um alle Kräfte auf die Weiterentwicklung seines Werkes, seines neueren Bildbegriffs, zu konzentrieren, so wie es Picasso formulierte: »Ohne Einsamkeit kann nichts entstehen.« Kunz wurde zum »Geheimtipp« kunstinteressierter, von Vorurteilen freier

Menschen, aber trotz der zahlreichen Freunde und der Ausstellungen an interessanten Orten, wurde er von den wirtschaftlichen Möglichkeiten, sei es Lehramt oder Erwerb durch Verkauf der Bilder, weitgehend abgeschnitten. Die Qualität und das hohe Niveau seiner künstlerischen Arbeit wurden als unbequem empfunden, in einem Land, das man damals unter der politischen Parole »Keine Experimente« regierte.

Dass Karl Kunz auch ein außergewöhnlich brillanter Zeichner war, wurde ihm selbst von seinen erklärten Gegnern bestätigt. Gleichwohl wurde er aber von eben diesen auch nicht an der Ausstellung der Handzeichnungen der Documenta III beteiligt. Karl Kunz zeichnet, »wo er geht und steht«, immer auf höchstem Niveau. Mit der Zeichnung eroberte er sich die Welt, stellte sich ihren Realitäten; Realitäten, die er verwandelnd modifizieren konnte. Er war von der sichtbaren Welt bezaubert und er verzauberte sie. Zeichnend erwies er sich als ein Formenmagier, der selbst die Regionen der »Schwarzen Magie« nicht scheute.

Renate Miller-Gruber schreibt im Katalog »Karl Kunz/ Großes Welttheater« der Gedächtnisausstellung zum hundertsten Geburtstag von Karl Kunz in Augsburg: »Aktzeichnen gehörte für Kunz zu den Grundlagen seiner künstlerischen Tätigkeit, von den Anfängen in München bis in die letzten Frankfurter Jahre. Immer wieder skizzierte er Frauen und Männer in so genannten Drei-Minuten-Akten und demonstrierte, wie er mit zügigem Strich Konturen und Massen erfassen konnte. In kraftvollen Kohlezeichnungen, in denen oft extreme Haltungen und eine abstrakte Formanalyse auffallen, benutzte er breite Schraffuren, um Volumen zu schaffen. Immer wieder dienten diese Skizzen als Studienvorlage für Gemälde.« Anzumerken wäre, dass er solche Zeichnungen gerne in die Bilder »eincollagierte«, so, dass ihre nur in der Zeichnung erreichbare unmittelbare Lebendigkeit und Leichtigkeit integraler Bestandteil der naturgemäß schwereren Formgebilde seiner Ölmalerei wurde. Besonderen Stellenwert besitzen die

auf seinen Reisen in südliche Länder – nach Italien, Spanien und Südfrankreich – vor Ort oft farbig gezeichneten Stadtlandschaften und Häuserfassaden von Palästen, Kirchen und Ruinen.

Neuland in seiner Arbeit erobert sich Karl Kunz oft durch den Rückzug in kleine Räume, in denen er sich ausschließlich und konzentriert dem Zeichnen von Illustrationsfolgen hingibt: so die »Illustrationen zum Neuen Testament«, 1949 (Graphische Sammlung des Hessischen Landesmuseums Darmstadt), »Phantasien und Grottesken«, 1950 (Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft in Freiburg) und die »Einundsechzig Illustrationen zum Inferno der göttlichen Komödie des Dante Alighieri«, die 1965 in einer schön gedruckten, noblen Buchform erschienen. Der zirka 130 Blätter umfassende Zyklus der »Kammerspiele« (1968 – 1971) blieb unvollendet.

Diese Zeichnungen wurden gewissermaßen zu Formarsenalen für nachfolgende Gemälde, bereiteten auch Themenkreise vor und lassen dadurch Entwicklungsstufen innerhalb des Gesamtwerkes erkennbar werden. Gleichwohl erfüllen die Gemälde und Zeichnungen einen modernen Bildbegriff des dynamischen, prozesshaften Driftens in das Unbekannte hinein, so, wie Willi Baumeister es in seinem Buch »Das Unbekannte in der Kunst« unter dem Begriff des »Schöpferischen Winkels« beschrieb. »Baumeister verband das Unbekannte mit den Naturkräften als eine Gleichsetzung. Dem Künstler obliegt es, diese Naturkräfte in seinem Schaffensprozess zu offenbaren durch möglichst reine Formen. Diese waren für ihn nicht ausschließlich gleichbedeutend mit exakten Formen der Geometrie, sondern sie entsprachen den Grundformen in der Natur« (Who's Who, Internet). Doch Karl Kunz gewann weitere Dimensionen und Bildräume hinzu, vor allem durch die Erkenntnis, dass in das moderne Bildgefüge durchaus Faktoren der historischen Entwicklung der abendländischen Kunst eincollagiert werden können. Die Grundformen der Natur konnte er durch

Bewusstseinsstrukturen aus der Geschichte der bildenden Kunst und der visuellen Medien erweitern. Bei ihm entwickelte sich also Malerei nicht nur aus der Natur und ihrem Formenangebot, sondern er schöpfte auch Reichtum aus der bislang vorhandenen Kunst, ja sogar aus der Künstlichkeit modernen, entfremdeten Daseins.

Es erweist sich die Leidenschaft zu zeichnen, zu malen, zu collagieren und mit den verschiedensten bildnerischen Mitteln und Materialien zu arbeiten auch als Ausdruck anderer Arten des Begehrens, Wünschens und Wollens, die tief im Subjekt angelegt sind, bisher unerlöst auf Verwirklichung drängen und die der Künstler bislang noch nicht erfahren hat. Sie geben dem Bild das, was man früher unter Thema oder Inhalt verstanden hat. Aber in der Moderne fand das im jeweiligen Medium Eingang und löste sich darin auf (Marshall McLuhan »The Medium is the Message«). Der Wunsch zu malen ist demnach Suchen und Finden einer Vielfalt von Wünschen und Leidenschaften, die im Unbewussten des Malers wirken. Sie sind ein Zeichen für die multiperspektivischen Möglichkeiten im Künstler und der gestalterischen Antriebskräfte des Subjekts schlechthin. Das Subjekt, um das es geht, ist eine schweifende, vielgestaltige Wunschmaschine, die im Willen zu malen, ihre zentrale Verwirklichungsmöglichkeit findet und neue visuelle Erlebnisse, die nur so aus ihm hervorgehen können, schafft. Das Malen selbst erregt die Phantasie des Autors, die nach sichtbarer Umsetzung im Bild drängt. Phantasien, die er malend erweckt, treiben die Gestaltung des Bildes weiter in Bereiche, die der Künstler vorher bestenfalls erahnte. Das Bild tritt ihm nun sowohl als ein Eigenes als auch als ein Fremdes gegenüber. So schreibt Karl Kunz 1966 in einem Brief: »Ich habe einen fleischlichen Spektakel, den Tumult des Fleisches, gemalt. Das Bild ist voll Kraft, voll Leben. Und wenn ich hinsehe, dann schaut das Bild mich an und fordert. Und ich kam und komme diesen Forderungen immer nach.«

Der Maler nimmt den Betrachter mit auf eine radikale

Expedition ins Innere des Malprozesses, in seine Problemzonen, an die Wurzeln des malerischen Entwurfs, des Willens zum Werk und in die Bewegung zur Form. Weiterführend wird bei Karl Kunz das Bild durch seine Collage-Technik in sprunghaften Intuitionen entfaltet. Unterschiedlichste Bildfaktoren und Sachverhalte treten miteinander in Verbindung: Es entsteht ein mehrschichtiger polyfokaler Bildraum, der aus ineinander verzahnten Raumteilen und Raumfragmenten besteht; ein Kraftfeld energetischer Lebendigkeit mit einer Vielzahl von Blickpunkten. Im Bild verweben sich Einheit und Vielheit ineinander und weder existiert das eine vor oder über dem anderen, noch hebt das eine das andere auf. Keines gibt es ohne das andere. Eine solche Malerei und Gestaltungsweise befreit sich vom linearen Denken, von definierten Machtstrukturen und Hierarchien; ohne die Gleichmacherei des traditionellen Ordnungsbegriffs vom herrschenden Oben und vom dienenden Unten. Viele Perspektiven und Ansätze können sich individuell bei Beibehaltung ihrer Eigenheit entfalten und frei verketteten. Der Betrachter tritt sehend in dieses Kraftfeld der Zusammenhänge ein, wobei Zusammenhänge der gegenständlichen Darstellungen, der verschiedensten Formen und autonomen bildnerischen Mittel untereinander und im Sinne der energetischen Kräfte von Anziehung und Abstoßung sich als bedeutender erweisen, als die sie begrenzenden und gleichzeitig formierenden Figurationen und Formabläufe selbst. Das Sehen und Erkennen des Betrachters wird selbst ein Bild schaffender Faktor. Die Bilder von Karl Kunz fordern geradezu zur Mitarbeit, oder wie Max Beckmann sagt, zur »Mitproduktion«, auf. So wird der Betrachter selbst Teil der lebendigen Wirkung des Bildes. Ziel dieses Malens ist nicht die Ordnung des »wohl komponierten Chaos«, wie einige meinten, sondern die Schönheit der lebendig organisierten visuellen und bildnerischen Möglichkeiten der heutigen Zeit. Karl Kunz ist einer der seltenen wahrhaft modernen Maler, die das zurückgebliebene Bewusstsein des Ordnungsbegriffs des linearen Denkens und eines zwanghaften Harmonisierungsbestrebens überwunden haben. Nur

wenige, allen voran der quicklebendige Freund zeitgenössischer bildender Kunst, Franz Roh, sahen die Qualitäten des in die Zukunft weisenden künstlerischen Werks von Karl Kunz.

Diesen von Karl Kunz aus den Möglichkeiten des Surrealismus und dem Prinzip Collage entwickelten Bildbegriff eines energetischen Netzwerkes und Kraftfeldes nennt André Breton, der wichtigste Theoretiker und Organisator des Surrealismus, den wahrhaftigen Ablauf des menschlichen Denkprozesses. In seinem Roman »Nadja« versucht er, dies an einem Gang durch die Stadt Paris herzustellen: Letztlich durchdringen sich in diesem Roman Nadja und Paris, so dass Nadja Paris und Paris Nadja wird. Der Roman endet mit dem Satz: »Die Schönheit wird konvulsiv sein oder sie wird nicht sein«. Konvulsive Muskelkrämpfe und -zuckungen erinnern an die rauschhafte Selbstzerreiung des Dionysos im ekstatischen Tanz. Tatsächlich ziehen, dehnen und drängen sich im Spätwerk von Karl Kunz menschliche Körper und Körperteile ekstatisch mit bebendem, zuckendem Muskelfleisch durch die verschiedenen Raumschübe hindurch, oft ihre Sexualität in obszönen Offenbarungen dem Betrachter preisgebend: Seine »Kammerspiele«, ein einzigartiger Tumult des Fleisches, der Erotik und der Sexualität, ist eine Emanation und Entfaltung des dionysischen Prinzips. In den Büchern von Gilles Deleuze und Félix Guattari, »Rhizom« und »Tausend Plateaus«, ist die Modernität der sich ausdehnenden, von den verschiedenen Knotenpunkten ausgehenden, in einem dialektischen, dynamischen Prozess vernetzten Bewusstseinsvorgänge, von der auch die Werke von Karl Kunz geprägt sind, aufgedeckt. Diese Struktur ist in ständiger Bewegung und selbststatische, gegenständliche Formationen werden in diesem Bewusstseinsstrom mitgetragen, verwandelt und verändert zu etwas anderem, das ihre individuelle Existenz aufgreift und weiterführend entfaltet. Asger Jorn (1912 – 1973), Zeitgenosse von Karl Kunz, nannte dieses Prinzip »Formkern und Auswicklung«. Der energetische Bestand des Formkerns (Fokus), treibt bei

seiner »Auswicklung« die bildnerischen Möglichkeiten, die im Formkern unentwickelt schlummern, in das Bild hinein.

Innerhalb der autonomen bildnerischen Mittel der modernen Malerei ist neben den Linien des Rhythmusprinzips das Positiv-Negativ-Prinzip, das man vom Yin und Yang der asiatischen Kultur her kennt, dasjenige, das den dynamischen Gestaltungsprozess im Bild vorwärts treibt. Es forciert die dynamische, vor allem dialektisch ablaufende Bewegung im Gestaltungsprozess, der auf das Bild hin driftet. Unerwartet neu war, dass über Collage und Montage, aber ebenso über die Zeichnung, die Gegenständliches erfasst, Realitäten aus der Außenwelt in ihrem visuellen Bestand als Formkern genutzt werden können. Diejenigen, die den neuen Bildbegriff, den Karl Kunz für sich nutzte, ablehnten, konnten sich nicht vorstellen, dass gegenständliche Malerei die gleichen bildnerischen Energien wachrufen kann, wie die so genannte abstrakte. Schon Willi Baumeister wies Karl Kunz darauf hin, dass auch in seinen eigenen Bildern gegenständliche Bezüge zu erkennen seien und dass er keine gegenstandslose Bilder male. Er benutzt gleichwohl die durch die abstrakte Malerei autonom gewordenen Mittel und Gestaltungsprozesse. Die negativ-positiv Bildfraktur ist ideal im Yin und Yang verwirklicht. »Das Leben spielt sich zwischen diesen beiden komplementären Kräften Yin und Yang ab. Der Übergang von Yin zu Yang ist dabei fließend. Yin und Yang wirken gegen- und miteinander, sie sind nicht zu trennen und ergeben im Zusammenspiel stets das Ganze. Dehnt sich die Kraft des Yang aus, so wird die Kraft des Yin schwächer und umgekehrt« (www.rutengeber.com). Schon früh, vor allem schon in den Bildern, die Karl Kunz in seiner »inneren Emigration« während des Nazireichs in aller Heimlichkeit malte, nutzte er die Formkraft der Negativ-Positiv-Formdialektik. Im so genannten Spätwerk gelangt es zur vollen Entfaltung, oft stärkste energetische Spannungen vermittelnd. Das angeblich Leere kann sich in ein tönendes Volles verwandeln. Wie beim Wechselstrom kann Minus Plus und Plus Minus werden, ein

Wunder der Verwandlung, der Metamorphose, Wandlung des einen in das andere.

Schon als Kind malte Karl Kunz Soldaten in ihren bunten Uniformen, die er in Bilderbüchern fand und die ihn faszinierten. Später tauchen sie wieder in seinen Bildern auf, meist als der »napoleonische Soldat« mit dem typischen Dreispitz, der sich im Laufe der Zeit die verschiedensten Umformungen gefallen lassen muss. Aber er verliert nie seine erkennbare Eigenart und bleibt durch alle Wandlungen hindurch der »napoleonische Soldat«. 1939 findet man zum ersten Mal auf einem (verbrannten) Ölgemälde den »Schiffbrüchigen«, eine immer wiederkehrende und dabei kaum veränderte Figur mit Schnurrbart, die ahnen lässt, dass der Maler in ihr eine Art Selbstbildnis sah. Gekleidet wie im 19. Jahrhundert, langer Rock mit Aufschlägen, steifer Kragen und Krawatte, seine rechte Hand zum Herz führend, sein Haupt pathetisch zum Himmel gereckt, doch mit den geschlossenen Augen dessen, der träumend auf sich nach innen schaut. Wie der Dichter Arthur Rimbaud könnte er sagen: »Je suis un autre.« Tatsächlich beruht diese Gestalt auf der photographischen Abbildung einer an den Strand geschwemmten Galionsfigur eines unbekanntes gesunkenen Schiffes: Strandgut einer der Katastrophen, die ja auch den Künstler und seine Familie getroffen haben. Diese Figur vertritt das Schicksal des Einzelnen und der Vielen gleichzeitig. Mag sein, dass sich Kunz auch mit dem Zauberer und Verwandlungskünstler Bellachini, der seinen eigenen Kopf in Händen hält, identifizierte, denn seine Malerei und Zeichenkunst ist bestimmt von dem Bedürfnis, die öde realistische Welt in eine andere der Schönheit zu erheben. Er malte Bilder der magischen Verwandlung und Verzauberung, in der Bellachini wiederholt seinen Platz fand. Ein traditionelles Selbstbildnis malte Karl Kunz nie.

Bei den artistischen Figurinen dominiert der Harlekin mit seinem Kleid aus Karos und Rauten. Der Commedia dell'Arte entsprungen, steht er manchmal seiner Kolumbine gegenüber oder wird zuweilen mit einer Schnei-

derpuppe konfrontiert, einem der Wesen, die sich im Atelier des Malers befanden und die dazu beitrugen, diesem Arbeitsraum einen geheimnisvollen Zauber zu verleihen. Parallel zur Natur gewann Karl Kunz im Gestaltungsprozess seiner Bilder und Zeichnungen aus den in der gegenstandsfreien Malerei freigesetzten autonomen bildnerischen Mitteln diese phantasievollen, oft phantastischen Figuren und Figurinen. In seinen Bildern führt er sie zu einer Comédie humaine zusammen; eine mit oft wiederkehrendem Personal (ähnlich dem Werk von Honoré de Balzac) besetzte Gegenwelt, vergleichbar der Commedia dell'Arte, die ihrerseits in ihrer abgehobenen Künstlichkeit die Wirklichkeit widerspiegelt und sich gleichzeitig in einen Zustand losgelöster besserer Erkenntnis mit Spaß, Humor und Heiterkeit verändert. Die Heiterkeit und Ironie im Werk von Karl Kunz wäre noch zu entdecken. Seine »Phantasien und Grotesken« legen diesen Gedanken nahe.

Der nur in der Kunst mögliche Wandlungsprozess, den Vorgängen der Metamorphose in der Natur vergleichbar, war die lebensbestimmende Passion des Malers Karl Kunz, der unsere Erde im Jahre 1971 verließ und uns sein Werk in Zeichnungen und Bildern zur besseren Einsicht für die Zukunft anvertraute.

Ottmar Bergmann, Berlin und Gylsboda/Schweden
im Juli 2008



Bewegte Stunde, März 1956, Öl / Hartfaser, 128 x 164,5 cm



Die Heimgesuchten, September 1958, Öl mit Bleistift / Hartfaser, 128 x 200 cm



Rendez-vous der Puppen, Dezember 1959, Öl mit Bleistift und Collage / Hartfaser, 129,5 x 169,5 cm



Übergriff, Juni 1960, Öl / Hartfaser, 136,5 x 96,5 cm



Galerie, 1961, Öl / Hartfaser, 170 x 129 cm



Puppe und weiblicher Akt, Januar 1961, Öl mit Collage / Hartfaser, 129,5 x 112 cm



Erinnerungen an Paris, September 1962,
Öl, Bleistift und Collage / Hartfaser, 200 x 130 cm



Orgie mit Fliehenden, Mai 1959, Öl / Hartfaser, 131,5 x 151 cm



Mistral, April 1962, Öl / Hartfaser, 129,5 x 177,5 cm



Kreuzigung, Oktober 1961, Öl / Hartfaser, 130,5 x 160, 5 cm



Kreuzigung, Januar 1959, Öl / Hartfaser, 164 x 123,5 cm



Komposition mit Puppentorso, Juli 1967, Öl / Hartfaser, 170 x 128,5 cm



Die phallischen Türme, August 1967, Öl / Hartfaser, 128,5 x 155,5 cm



Unruhe im Salon, 1966, Öl / Hartfaser, 130 x 200 cm



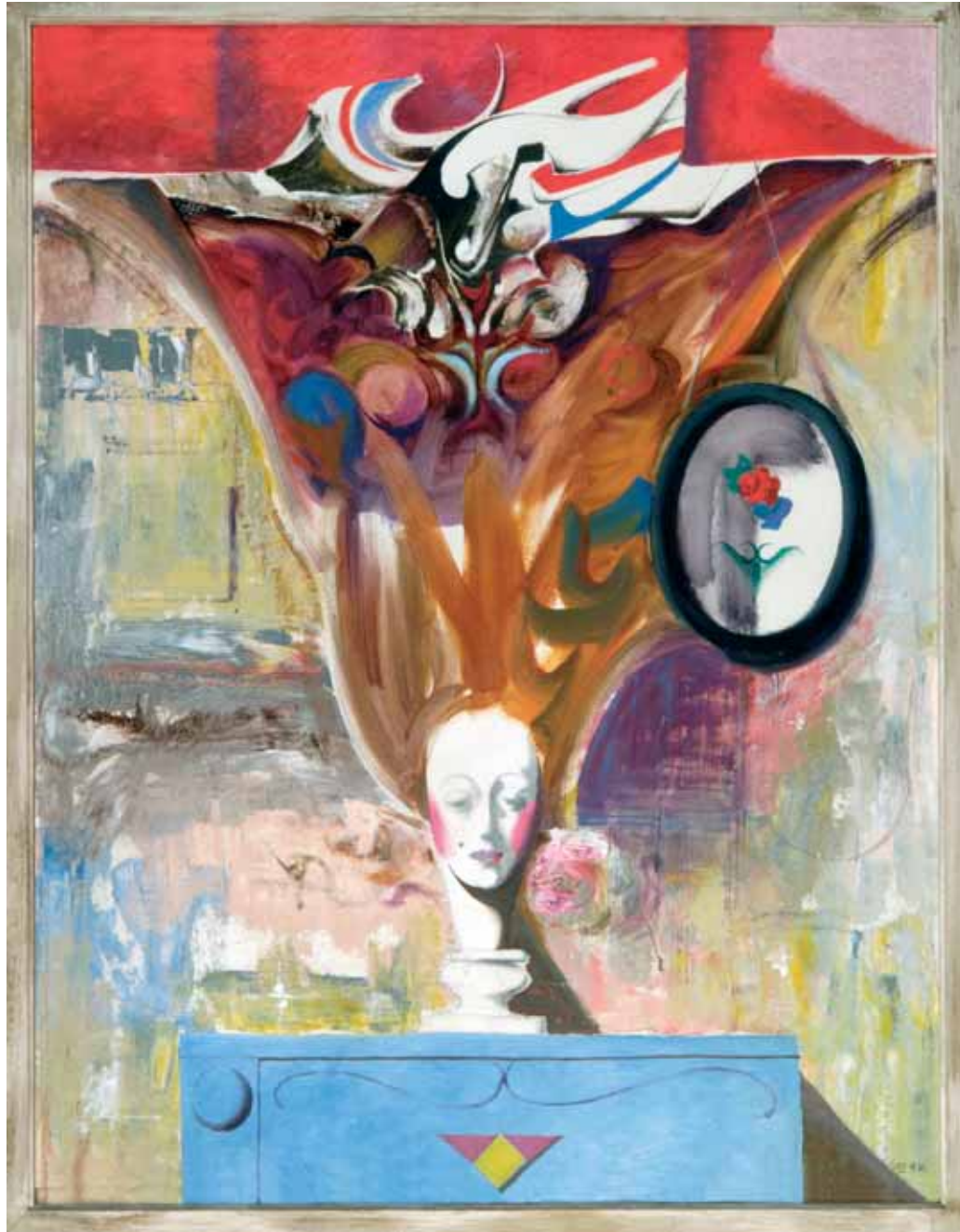
Die lustigen Weiber, November 1961, Öl / Hartfaser, 129,5 x 159,5 cm



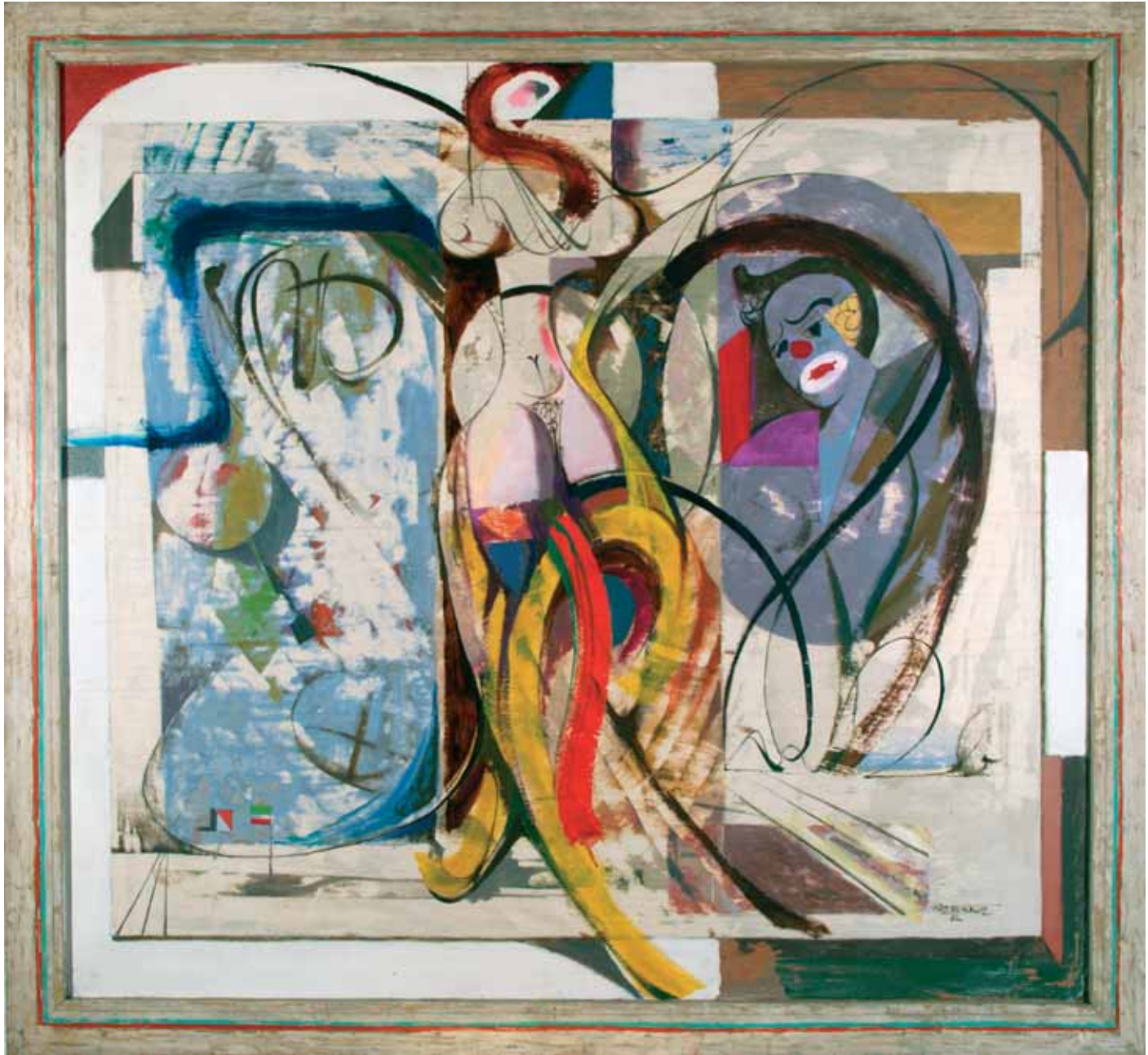
Der bedrohte Harlekin, Februar 1964, Öl / Hartfaser, 137,5 x 132 cm



Rendez-vous, Mai 1960, Öl / Hartfaser, 118,5 x 170 cm



Perücke, September 1961, Öl / Hartfaser, 130 x 100 cm



Golgotha, März 1950, Blasphemie ab 1962, Öl / Sperrholz, 108 x 118,5 cm



Kreuzigung-Triptychon, April 1951, Öl mit Bleistift / Hartfaser

Mitteltafel: Kreuzigungsgruppe, 125 x 150 cm



Seitentafel re.: Auferstehung, 125 x 69 cm



Seitentafel li.: Schweißstuch der Veronika, 125 x 69 cm



Jahrmarktparade, Juni 1950, Öl / Hartfaser, 124,5 x 150 cm



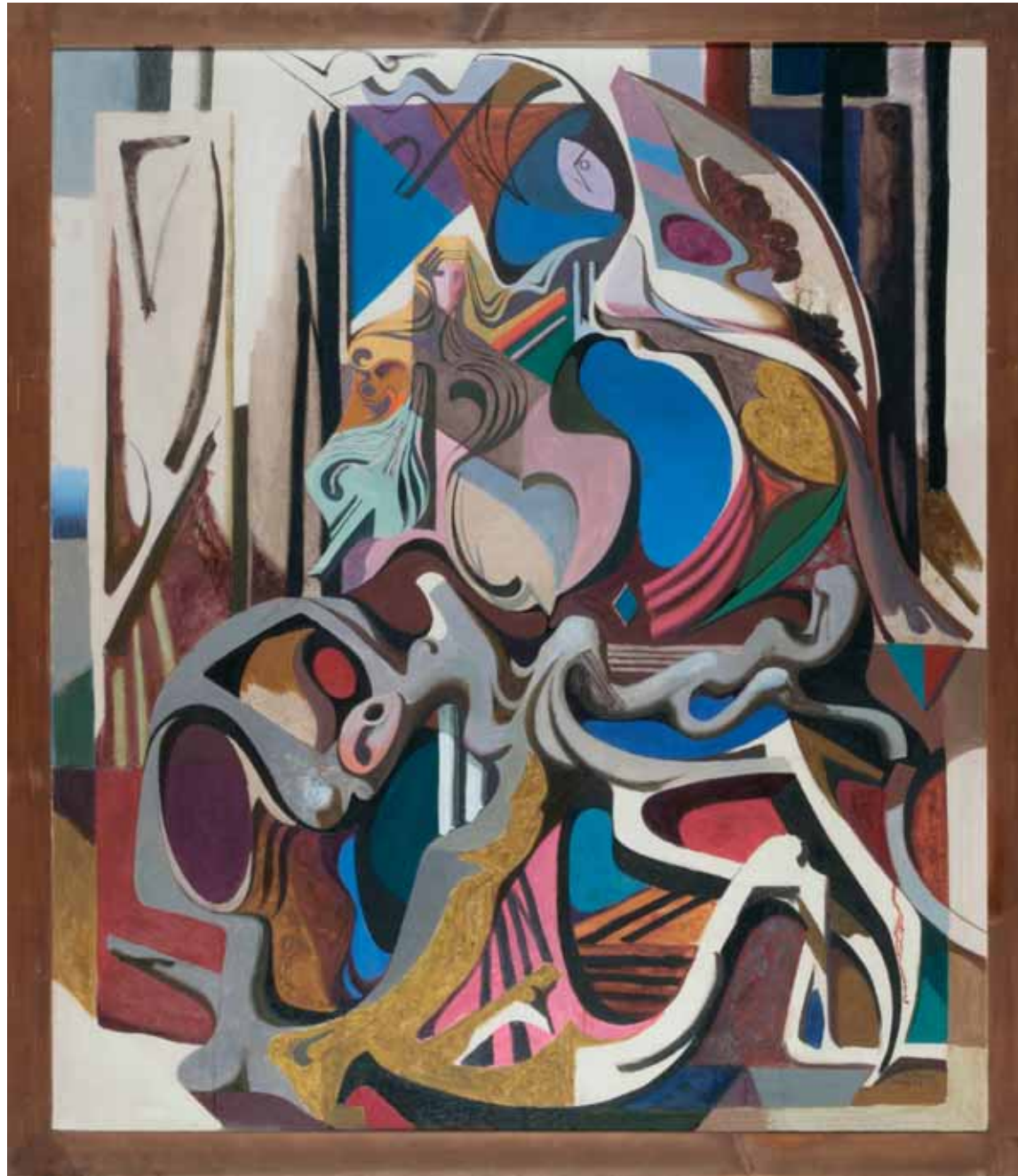
Bellachini, Juni 1949, Öl / Leinwand, 125 x 150 cm



Tischgesellschaft, Dezember 1941, Öl / Sperrholz, 120 x 140 cm



Circe, Juni 1942, Öl / Sperrholz, 110 x 139,5 cm



Harpyen, November 1951, Öl / Hartfaser, 140 x 120 cm



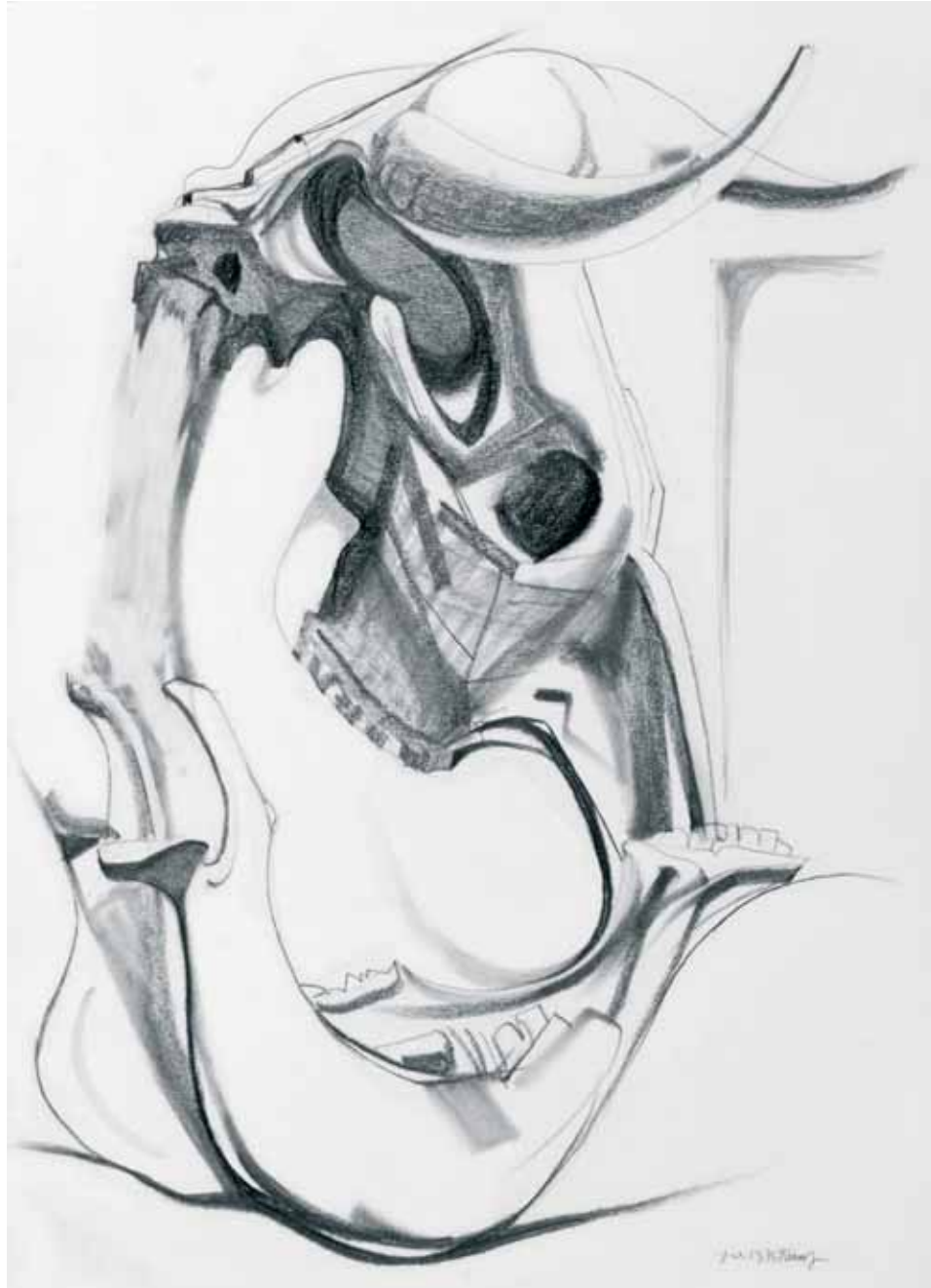
Pau, April 1964, Bleistift, 50 x 65cm



Akt, Februar 1964, Bleistift, 65 x 50 cm



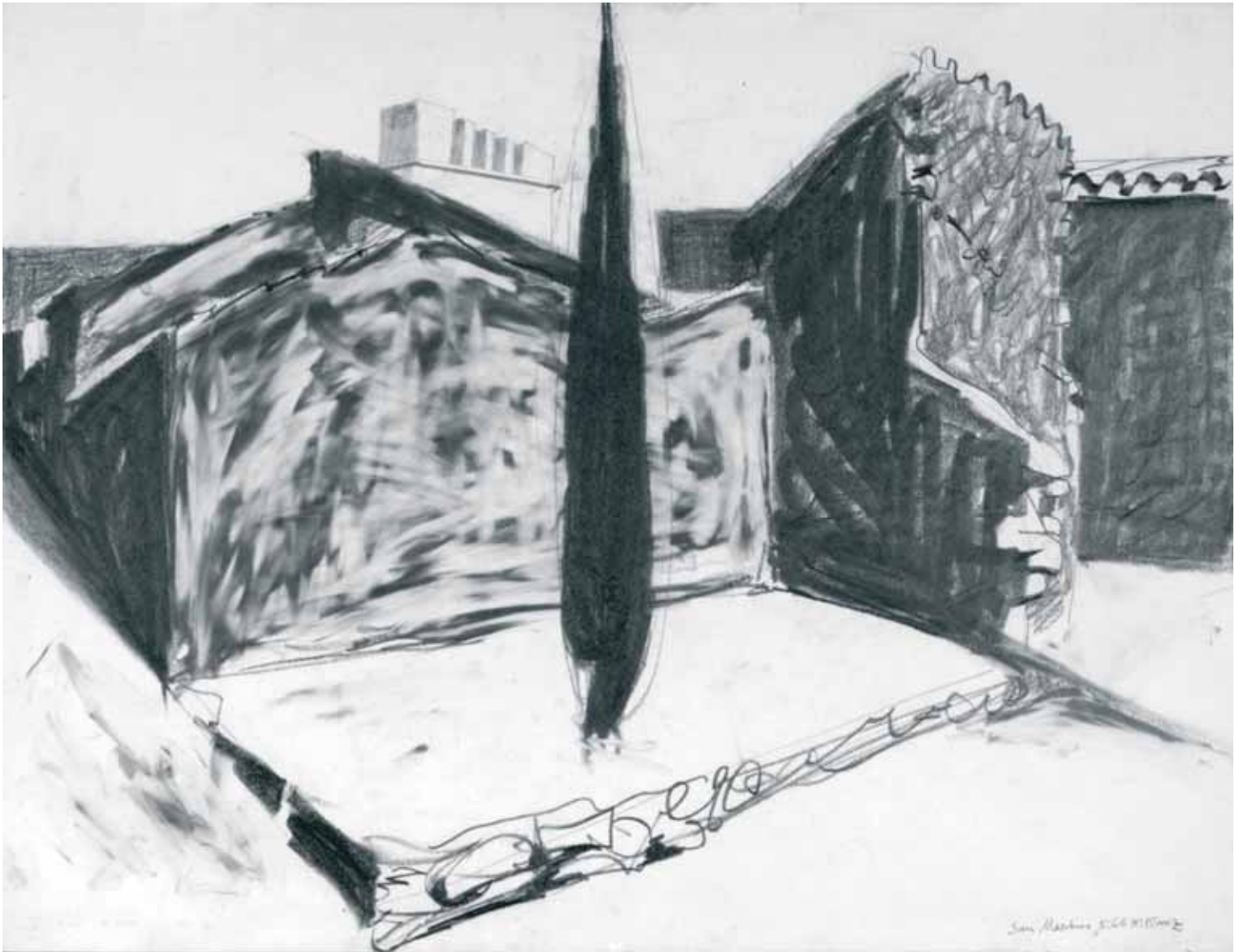
Akt, Oktober 1963, Bleistift, 65 x 50 cm



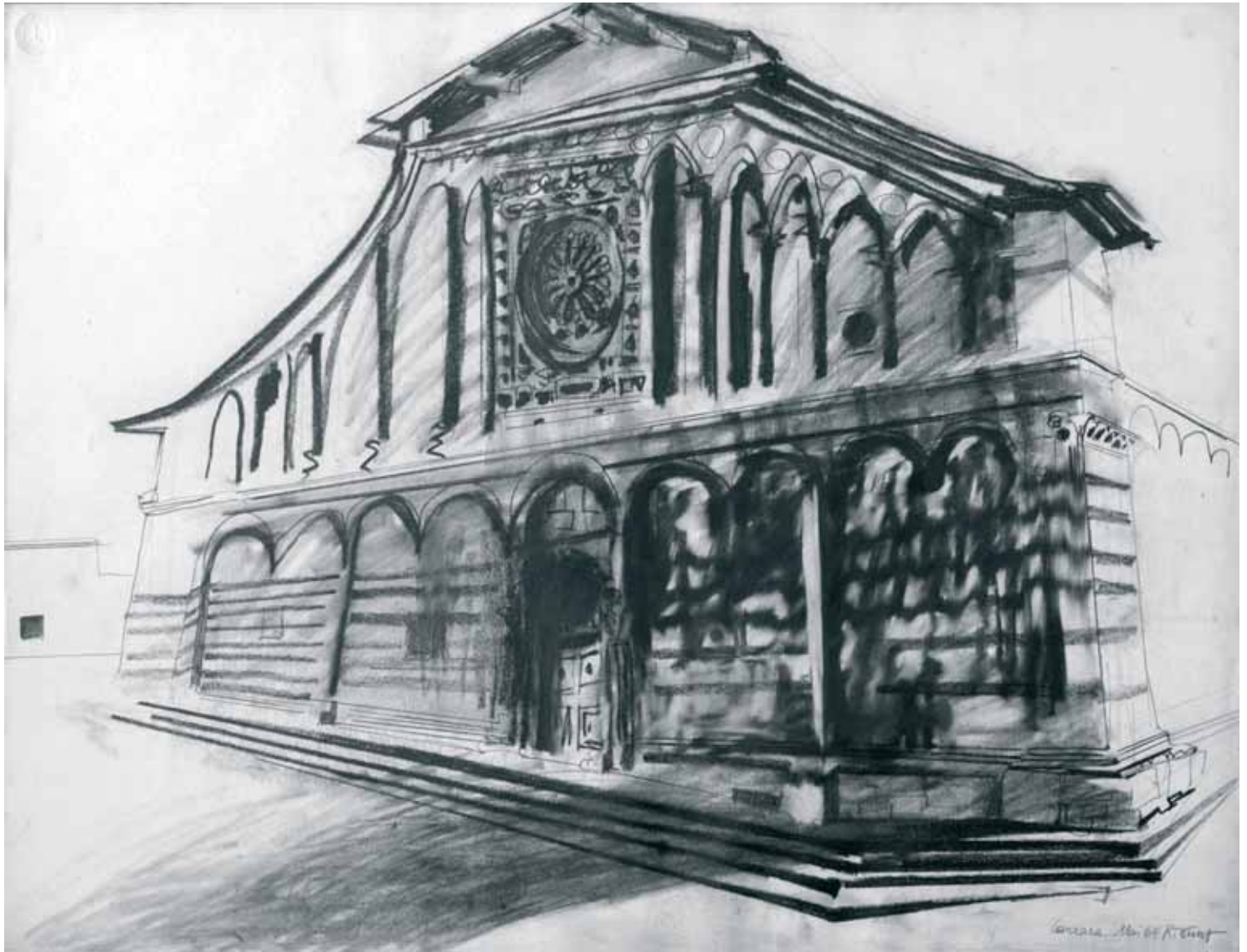
Schädel, Juli 1959, Bleistift, 62,5 x 44,5cm



Schädel, April 1959, Bleistift, 65 x 50 cm



San Martino, Mai 1964, Bleistift und Kohle, 50 x 65 cm



Carrara, Mai 1964, Bleistift und Kohle, 50 x 65 cm

Lebensdaten

1905	geboren am 23. November in Augsburg
1919 – 1921	Privatunterricht bei dem Maler Gustav E. Schmidt in Augsburg
1921 – 1927	autodidaktische Weiterbildung in München
1927 – 1930	freischaffender Künstler in Berlin, Teilnahme an der »Juryfreie Kunstschau« 1928 und 1929
1930 – 1933	Meisterschüler bei Prof. Erwin Hahs an der Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein in Halle (Saale)
1933	Entlassung, Verhaftung und Malverbot als »entarteter Künstler«
1935	Rückkehr nach Augsburg, Übernahme der elterlichen Furnierhandlung
1939 – 1945	eingezogen zum militärischen »Sicherheits- und Hilfsdienst« in Augsburg
1944	Zerstörung des Elternhauses und damit fast des gesamten künstlerischen Œuvres bei einem Bombenangriff
1945	Neubeginn als freischaffender Künstler
1947 – 1949	Lehrer an der »Staatlichen Schule für Kunst und Handwerk des Saarlandes« in Saarbrücken
1951	1. Domnick-Preis
1953	Übersiedlung nach Weilburg in Hessen, Teilnahme an der Biennale in Venedig
1957	Atelier in Frankfurt am Main
1959 – 1960	Gastdozent an der Staatlichen Schule für Kunst und Handwerk des Saarlandes
1969	Ehrenaufenthalt in der Villa Massimo in Rom
1971	gestorben am 22. Mai in Frankfurt am Main

Einzelausstellungen:

1950	Galerie Günther Franke, Villa Stuck, München
1953	Schaezlerpalais, Augsburg
1959	Kunstverein Darmstadt, Kunsthalle
1961	Galerie Dorothea Loehr, Frankfurt am Main
1963	Hessischer Rundfunk, Frankfurt am Main
1965	Galerie Holzinger, Wiesbaden
1965	Galerie im Mirabell-Casino, Salzburg
1966	Kunstverein Ulm, Rathaus Ulm
1966	Pfalzgalerie, Kaiserslautern
1966	Karmeliterkloster, Frankfurt am Main
1967	Galerie Wolfgang Ketterer, Villa Stuck, München
1967	Galerie Gmurzynska, Köln
1968	Galerie Steinbacher Hohl, Frankfurt am Main
1970	Galleria Stendhal, Mailand
1970	Villa Massimo, Rom
1971	Kunstverein Augsburg, Holbeinhaus
1971	Galerie Appel und Fertsch, Frankfurt am Main
1972	Klingspor-Museum, Offenbach
1973	Pfalzgalerie, Kaiserslautern
1974	Galerie im Rahmhof, Frankfurt am Main
1974	Kunsthalle Darmstadt
1975	Frankfurter Kunstverein, Steinernes Haus
1983	Zeughaus, Augsburg
1992	Galerie Schamretta, Frankfurt am Main
1994	Galerie Ketterer Kunst, München
1995	Schaezlerpalais, Augsburg
1997	Hallescher Kunstverein, Halle (Saale)
2005	Zeughaus und Theater-Foyer, Augsburg
2006	Kunstverein Dillingen, Saarland
2007	Saarländische Galerie, Palais am Festungsgraben, Berlin
2008	Galerie Irmgard Schamretta, Frankfurt am Main
2008	Kunstforum Halle, Halle (Saale)

Auswahl der Beteiligungen an Gruppenausstellungen:

- 1928 *Juryfreie Kunstschau*, Berlin
- 1929 *Juryfreie Kunstschau*, Berlin
- 1945 *Maler der Gegenwart*, Schaezlerpalais, Augsburg
- 1946 *Augsburger Maler – Erste Übersicht*, Augsburg
- 1946 *Allgemeine Deutsche Kunstausstellung*, Dresden
- 1947 *Extreme Malerei*, Augsburg / Stuttgart / Karlsruhe
- 1947 *Bavarian Art of Today*, Bayerisches Nationalmuseum, München
- 1948 *Künstlerverband Neue Gruppe II*, Galerie im Lenbachhaus, München
- 1949 *2. Deutsche Kunstausstellung*, Dresden
- 1950 *Das Menschenbild in unserer Zeit*, Neue Darmstädter Sezession, Darmstadt
- 1951 *Domnick-Preis*, Württembergische Staatsgalerie, Stuttgart
- 1951 *Pfälzische Sezession*, Speyer / Karlsruhe
- 1954 *La Biennale di Venezia*, Venedig
- 1957 *Neue Darmstädter Sezession*, Mathildenhöhe, Darmstadt
- 1961 *Moderne Galerie*, Saarland-Museum, Saarbrücken
- 1963 *Saarländischer Künstlerbund*, Saarbrücken
- 1963 *Frühjahrs Salon*, Goldener Saal, Augsburg
- 1963 *Frankfurter Sezession*, Steinernes Haus am Römer, Frankfurt am Main
- 1964 *Deutscher Künstlerbund*, Berlin
- 1964 *1. Internationale der Zeichnung*, Mathildenhöhe, Darmstadt
- 1965 *Frankfurter Salon*, Steinernes Haus am Römer, Frankfurt am Main
- 1967 *Traum und Wirklichkeit*, Galerie Gmurzynska, Köln
- 1967 *Ars Phantastica*, Schloss Stein, Nürnberg
- 1968 *Menschenbilder*, Kunsthalle Darmstadt
- 1969 *35 Künstler in Frankfurt*, Frankfurter Kunstverein
- 1969 *Deutscher Künstlerbund*, Herrenhausen, Hannover
- 1975 *Neomanierismus*, Westend Galerie, Frankfurt am Main
- 1977 *Drei Jahrzehnte Neue Gruppe*, Haus der Kunst, München
- 1980 *Zwischen Krieg und Frieden*, Steinernes Haus, Frankfurt am Main
- 1988 *Stationen der Moderne*, Walter-Gropius-Bau, Berlin
- 1993 *Burg Giebichenstein*, Staatliche Galerie Moritzburg, Halle (Saale) / Karlsruhe
- 2004 *Die Frankfurter Sezession 1953 – 1966*, 1822-Kundenzentrum, Frankfurt am Main

KUNSTFORUM
HALLE



Stiftung der
Stadt- und Saalkreissparkasse Halle