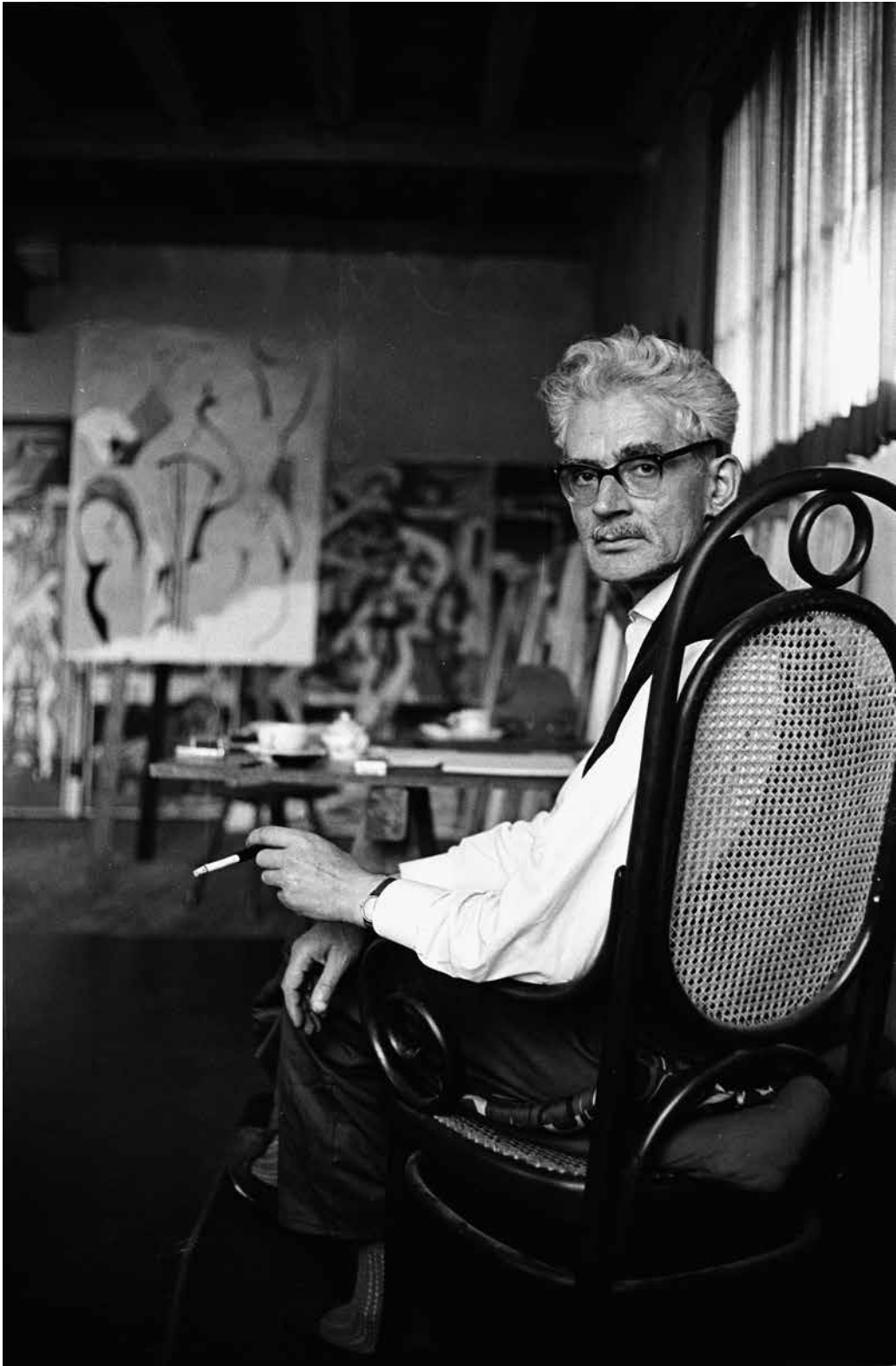


KARL KUNZ

KARL KUNZ
(1905-1971)

Herausgegeben von
Antje Birthälmer und
Gerhard Finckh

von der heydt-museum wuppertal 2014



Vorwort und Dank

Mit Karl Kunz (1905-1971) stellen wir einen herausragenden Einzelgänger der modernen Kunst des 20. Jahrhunderts vor, der zu Lebzeiten nicht die verdiente Anerkennung erhielt und nach seinem Tod zu Unrecht weitgehend in Vergessenheit geriet. Mit unserer Ausstellung möchten wir zur Wiederentdeckung seines Lebenswerkes beitragen.

Karl Kunz hinterließ ein umfangreiches Œuvre an Gemälden und Zeichnungen, das sich durch besondere Originalität und große Fantasie auszeichnet. Er war ein ausgeprägter künstlerischer Individualist, der sich die Grundlagen des Malens und Zeichnens im Wesentlichen als Autodidakt selbst beigebracht hatte. Sein Schaffen lässt sich nicht ohne weiteres kategorisieren, am ehesten könnte man es noch als eine eigenwillige Spielart des deutschen Surrealismus ansehen; doch ebenso ausgeprägt ist in seinem Werk ein bestimmter Manierismus, denn Karl Kunz war ein Sammler, der aus der Kunst und aus der Realität an Zitaten bzw. Eindrücken aufnahm und verarbeitete, was ihn berührte, interessierte und faszinierte. Auch stilistisch sprengte er alle Grenzen; das Figurative und das Abstrakte bilden in seiner Malerei keine sich ausschließenden Gegensätze; seine Bilder sind gleichermaßen expressiv wie auch konstruktiv; und darüber hinaus schlug Karl Kunz in seinen späteren Jahren noch einen Bogen vom Surrealismus zur Pop-Art.

Doch wichtiger als stilistische Fragen war für ihn die innere Haltung: Stand am Anfang seiner Entwicklung wohl noch das Spielerische und Experimentelle im Vordergrund, so wurde er – geprägt durch die einschneidende und erschütternde Erfahrung des Zweiten Weltkriegs – zu einem existenzialistischen Sucher, der einen tieferen Blick auf die Wirklichkeit entwickelte und sich auf die Entdeckung des Unbewussten einließ; der den Menschen nicht nur als ein intellektuelles, sondern vor allem als ein seelisches und physisches Wesen ansah. Er thematisierte die Freude,

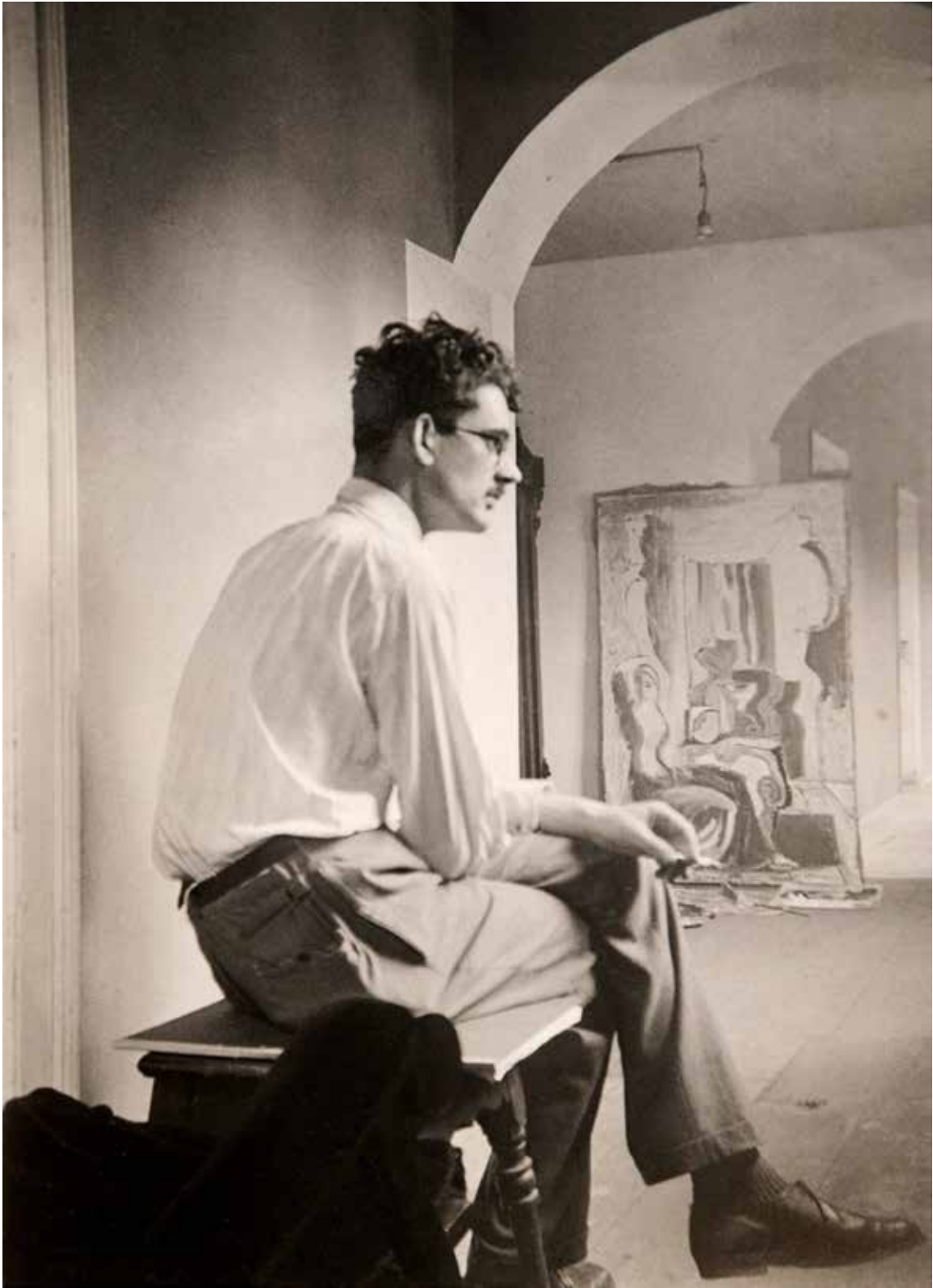
Karl Kunz in seinem Atelier
in Frankfurt am Main,
fotografiert von
Dominique Dumoulin, 1961

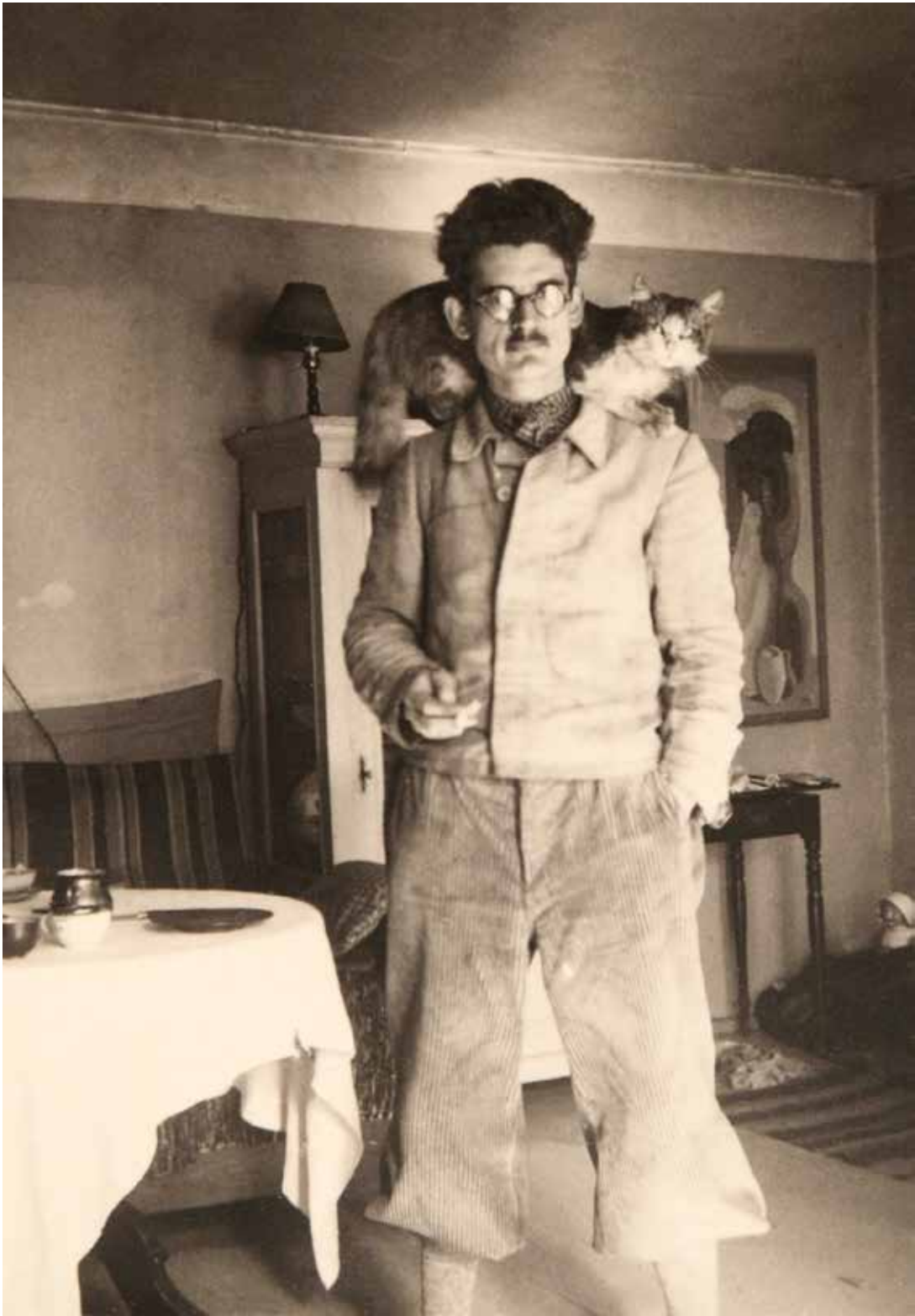
aber auch das Leid des an den Körper gebundenen Daseins. Der damit einhergehenden Tragik menschlicher Existenz wusste er Witz und Ironie entgegen zu setzen.

Wenn der Name Karl Kunz heute nur wenigen Kunstfreunden bekannt ist, so liegt dies auch darin begründet, dass seine Kunst keiner bestimmten Richtung zuzuordnen ist, was sicherlich die Rezeption seines Schaffens erschwerte. Doch vor allem ist dieser Umstand auf die schwierigen äußeren Bedingungen zurückzuführen, die sein Schaffen begleiteten. Nach einem vielversprechenden Anfang als Meisterschüler und Assistent von Erwin Hahs an der Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein in Halle (Saale) wurde er bereits 1933 ein Opfer der nationalsozialistischen Verfehlung; er galt als „entarteter“ Künstler und erhielt Malverbot, das er allerdings umging, indem er heimlich nachts malte. Der von seiner Frau Ilse Kunz vorgeschlagene Plan, Nazi-Deutschland zu verlassen und sich bei Eduard Freiherr von der Heydt auf dem Monte Verità in Ascona einzuquartieren, wurde aufgegeben, weil Karl Kunz für seine Eltern sorgen musste.¹ Während des Krieges als Sanitäter im Sicherheits- und Hilfsdienst in Augsburg eingesetzt, kam Karl Kunz in dieser Zeit nur selten zum Malen. Bei der Zerstörung seines Elternhauses in der Augsburger Bombennacht vom 25./26. Februar 1944 verlor er fast sein gesamtes Frühwerk. Nur wenige Werke, die auswärts gelagert waren, blieben erhalten.

Unsere Ausstellung beginnt mit Werken ab 1934, die in ihrer surrealen Mehrdeutigkeit die bedrückende Stimmung der Zeit widerspiegeln. Am Anfang unserer Schau steht das Bild *Die Schwebenden* (1934), das wohl eine Ambivalenz zwischen dem elegischen Traum, sich über die Wirklichkeit zu erheben, und bedrohlichen Vorahnungen spiegeln mag. In Gemälden wie *Deutschland erwache!* (1942) und *Augsburger Bombennacht (Im Keller)* (1945) setzte Karl Kunz sich eindringlich mit den Erschütterungen des Krieges auseinander, wobei eine Bezugnahme auf Picassos *Guernica* (1937) offensichtlich ist. 1942 taucht in seinem Bild *Der Schiffbrüchige* (überarbeitet 1950) erstmals die Figur des *Tragischen* bzw. des *Schiffbrüchigen* auf, die er einer alten Fotografie mit der Galionsfigur eines gesunkenen Schiffes, veröffentlicht in der Zeitschrift *Querschnitt*, entnahm; diese Figur wird als ein Schlüsselmotiv von Karl Kunz noch häufiger in seinem Schaffen, z. B. 1954 in seinem *Medea*-Triptychon, wiederkehren. In seinem Werk *Der Schiffbrüchige* symbolisiert sie den durch den Zweiten Weltkrieg

¹ Ilse Kunz war im Januar 1932 zu einem zweimonatigen Kuraufenthalt im Tessin, in Ronco, einem kleinen Ort am Lago Maggiore. Bei dieser Gelegenheit konnte sie, die eine Anhängerin der Lebensreformbewegung war, in Berührung mit dem mondänen Leben und Treiben in Ascona bzw. auf dem legendären Monte Verità, den Eduard von der Heydt 1926 erworben hatte, gekommen sein.





herbeigeführten Untergang der menschlichen Werte und der abendländischen Kultur.

In der Zeit des Wiederanfangs nach 1945 war Karl Kunz aktiv in den Aufbruch der deutschen Kunstszene mit eingebunden. 1946 war sein Bild *Die Insel* (1945) auf der *Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung* in Dresden zu sehen; mit Werken u. a. auch von Max Ackermann, Ernst Barlach, Fritz Cremer, Otto Dix, Edgar Ende, Werner Heldt, Karl Hofer, Ernst Ludwig Kirchner, Paul Klee, Wilhelm Lachnit, Ernst Wilhelm Nay, Curt Querner, Horst Strepel und William Wauer vermittelte die Schau ein breites Spektrum der modernen Kunst. Karl Kunz engagierte sich außerdem als Mitveranstalter und Teilnehmer der Ausstellung *Extreme Malerei* 1947 in Augsburg, Stuttgart und Karlsruhe, die Bilder u. a. von Baumeister, Geiger, Gilles, Nay und Winter zeigte. 1950 nahm er an der Ausstellung *Das Menschenbild unserer Zeit* in Darmstadt teil. Im selben Jahr erhielt er seine erste Einzelausstellung, ausgerichtet von der Galerie Günther Franke in der Villa Stuck in München. 1951 wurde er mit dem von dem Stuttgarter Nervenarzt Dr. Ottmar Domnick gestifteten Domnick-Preis ausgezeichnet. 1954 war er zur *Biennale* in Venedig eingeladen, wo er vier Bilder, u. a. das hier gezeigte Werk *Karneval* (1950), ausstellte.

Vor dem Hintergrund der damaligen Aufbruchsstimmung ist es umso tragischer, dass Karl Kunz in den 1950er Jahren ein weiteres Mal ins Abseits gedrängt wurde. Im Zuge der allgemeinen Hinwendung zur Abstraktion wurde er von einigen maßgeblichen Kunstkritikern und -experten, selbst von einem großen Kunstkenner wie Werner Haftmann, dem Verfasser der grundlegenden Übersicht *Malerei im 20. Jahrhundert* (erste Auflage München 1954), geschmäht und vom Kunstbetrieb weitgehend übergangen. Er zog sich daraufhin aus dem öffentlichen Kunstgeschehen zurück und setzte sein Schaffen als Einzelgänger fort. Wenngleich er die Weiterentwicklung der Moderne mit Interesse beobachtete, befand er sich selbst in einer Randposition zu den aktuellen Kunstrichtungen Informel und Tachismus.

Die folgenden Jahre der Isolation waren für ihn dennoch künstlerisch sehr ertragreich. Er konzentrierte sich zunächst auf das Zeichnen und schuf mit seinen 61 Federzeichnungen zu Dantes *Inferno*, entstanden von 1951 bis 1956, einen bedeutenden Zeichenzyklus, in dem er eine

vielfältige, fantastische Formensprache entwickelte. Die bizarren Formen begegnen bald in seiner Malerei wieder, wo sie sich mit der Darstellung eigentümlicher harpyien- und chimärenhafter Mischwesen verbinden. Einige Anregungen für seine Figuren, die gleichermaßen menschliche, tierische und amorphe Züge aufweisen, mag Karl Kunz auch durch die surrealistischen Werke von Max Ernst empfangen haben.

Eine wichtige Rolle in seinem Schaffen spielte von Anfang an die Beschäftigung mit Aktdarstellungen. In einer Reihe von Bildern der 1950er und 1960er Jahre erscheinen meist weibliche Aktfiguren in Torsoform bzw. fragmentarisch zerlegt in einzelne Körperteile; die Körperdarstellungen sind erotisch aufgeladen, zugleich wird erkennbar, dass der Mensch Vergänglichkeit und Verfall preisgegeben ist. Bei der Darstellung des Körpers ging es Karl Kunz um das Fleischliche, in dem sich gleichermaßen Eros und Tod verkörpern. Mit zum Teil aggressiv wirkenden Bildformulierungen, wie in der *Kreuzigung* (1959), setzte er sich über religiöse und gesellschaftliche Tabus hinweg. Der mit ihm befreundete Maler Conrad Westphal hatte schon in den 1950er Jahren über ihn geschrieben: „Durch das Medium der Frau und das Medium der Sünde erlebt Karl Kunz die Wunder und Geheimnisse dieser Welt und eröffnet sich damit den Zugang zu Gott.“² Sich selbst untreu zu werden, hätte Karl Kunz, der sich selbst als „Erotomane“ bezeichnete, als seine größte Sünde empfunden.

Durch die formale und inhaltliche Verdichtung seiner Bildsprache steigerte Karl Kunz sich in einen expressiven Manierismus. Zu seinen künstlerischen Ausdrucksmitteln gehörte auch die Verwendung kunstgeschichtlicher Bildzitate und Anspielungen. So nahm er z. B. mit seiner *Toteninsel* (1957) Bezug auf ein Bildsujet von Arnold Böcklin, der das Motiv zwischen 1880 und 1886 in einer Reihe von Bildern variierte hatte, doch verknüpfte Kunz es mit seinen eigenen Visionen. Kennzeichnend für die Auffassung von Karl Kunz ist seine komplexe, rätselhafte und sehr persönliche Bildsymbolik, die sich am ehesten entschlüsseln lässt, indem man den Blick von Bild zu Bild schweifen lässt, das Wiederauftauchen der Bildmetaphern in verschiedenen Themenzusammenhängen verfolgt und ihren geheimen Verbindungen nachspürt.

Die Leinwand wird bei Karl Kunz zur Projektionsfläche einer bewegten Bildchoreografie, in der Linie und Farbe heftig miteinander agie-

2 Zitiert nach Wolfgang Kunz, *Erinnerungen an meinen Vater*, in: Karl Kunz. *Das grafische Werk 1923-1971*, Saarbrücken 2013, S. 208-212, hier S. 212.

ren. Doch das expressiv Bewegte ist nicht spontan aufgefasst, sondern wird durch eine konstruktive Bildstruktur beherrscht. Darauf legte Karl Kunz besonderen Wert, um die in seinen Bildern zum Ausdruck kommende Emotionalität nicht unkontrolliert explodieren und in einem zügellosen Chaos enden zu lassen. Wichtig war ihm, dass die von ihm thematisierte Problematik schon geistig durchdrungen und bewältigt war, bevor sie zur Darstellung gelangte. In Abgrenzung von der gegenstandslosen Kunst suchte Karl Kunz die Auseinandersetzung mit der Realität, in die der Mensch hineingestellt ist. Dies war für ihn die Wirklichkeit, die sich in der Welt der inneren Bilder offenbart, welche er mit seinen Werken ins menschliche Bewusstsein bringen wollte.

Wir freuen uns, dass es gelungen ist, diese Ausstellung in fruchtbarer Zusammenarbeit mit dem Sohn des Künstlers, Wolfgang Kunz, zu realisieren und danken ihm für seine vielfältige Unterstützung bei der Vorbereitung. Ihm, seinem Bruder Michael Kunz und allen weiteren Leihgebern danken wir für ihr großes Entgegenkommen, das uns erlaubt, eine repräsentative Auswahl der Werke von Karl Kunz im Von der Heydt-Museum zeigen zu können. Besonders danken wir auch Karin Thomas für ihren erhellenden Katalogbeitrag, in dem sie uns ausführlich in das Werk von Karl Kunz einführt und den Künstler in den zeitgeschichtlichen Kontext und die modernen Kunstentwicklungen des 20. Jahrhunderts einordnet.

Antje BIRTHÄLMER / Gerhard FINCKH

Dank an die Leihgeber

Den privaten und öffentlichen Leihgebern gilt unser herzlicher Dank.

Wolfgang Kunz, Berlin

Michael Kunz, München

Kunstsammlungen und Museen Augsburg

Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft, Freiburg im Breisgau

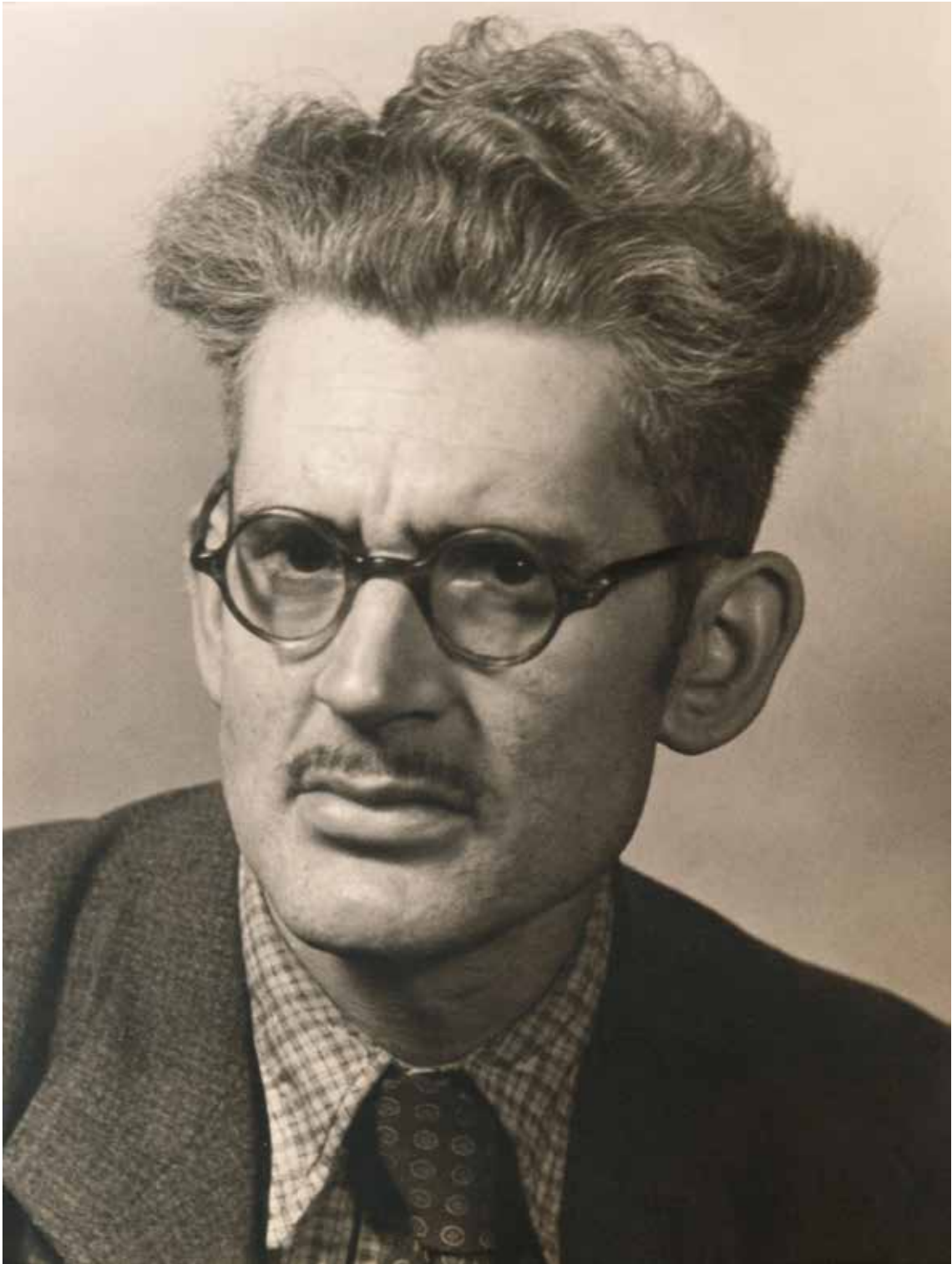
Stiftung der Saalesparkasse, Halle (Saale)

Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München

Unser herzlicher Dank gilt ebenfalls den privaten Sammlern,
die ungenannt bleiben möchten.

Inhalt

Antje BIRTHÄLME Gerhard FINCKH	Vorwort und Dank	5-11
Gerhard Finckh	Dank an die Leihgeber	12
	Inhalt	13
Karin Thomas	Karl Kunz – neu entdeckt	15-57
Antje BIRTHÄLME	KATALOG	60-119
	1934-1942: Nationalsozialismus und Zweiter Weltkrieg Karl Kunz in der inneren Emigration	60-63
	1942-1946: Krieg, Chaos und Wiederaufbau	64-73
	Aus dem Inferno auferstanden: Karl Kunz als Zeichner Zeichnungen 1951-1969	74-87
	Im Aufbruch nach 1945	88-91
	1950er Jahre: Entwicklung zu neuer Expressivität	92-97
	Medea-Triptychon	98-101
	Eros, Sünde und Tod	102-109
	Frühe 1960er Jahre: Surrealismus und konstruktive Tendenzen	110-113
	Das Leben – ein Irrenhaus	114-119
Karin Thomas	Karl Kunz - Biografie	120-121
	Ausstellungen	122-123
	Literatur	124-125
	Copyright / Bildnachweis	127
	Impressum	128



Karl Kunz – neu entdeckt

Karin Thomas

1996, ein Vierteljahrhundert nach dem Tod von Karl Kunz, ist das Werkverzeichnis seiner Gemälde und Skulpturen erschienen. Von den rund 600 darin erfassten Werknummern befand sich eine große Anzahl im Nachlass des Augsburger Künstlers. Karl Kunz hatte zu seinen Lebzeiten nur wenige Arbeiten an Museen und private Sammler veräußern können. So beginnt der Kunsthistoriker und langjährige Freund des Malers J. A. Schmoll gen. Eisenwerth seine Einführung in das Werkverzeichnis mit der Bemerkung: „Der Maler und Zeichner Karl Kunz gehört zu den Dreiviertel-Vergessenen, denn nur eine Schar von Kennern, ehemaligen Schülern und Freunden seiner Kunst weiß bei der Nennung seines Namens sogleich, daß es sich um einen ungewöhnlichen Vertreter des deutschen Surrealismus handelt.“¹ An dieser Sachlage hat sich bis heute nur wenig geändert, aber wir können inzwischen einige Gründe benennen, weshalb ein so begabter Künstler wie der 1905 geborene Karl Kunz kaum angemessene Beachtung gefunden hat.

1933 als „entartet“ diffamiert und mit Malverbot belegt, gehörte Kunz im frühen Nachkriegsdeutschland zu jenen Künstlern, deren Werke die *Allgemeine Deutsche Kunstausstellung* in der Stadthalle von Dresden 1946 erstmals wieder zusammenführte. Mit dem Bekenntnis zur Moderne in ihrer ganzen stilistischen Breite sollte diese von der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland angestoßene Initiative ein deutliches Zeichen der Rehabilitierung und des Neubeginns setzen. Der renommierte Kunsthistoriker und Kenner der Vorkriegsmoderne, Will Grohmann, war über die sowjetische Besatzungszone hinaus auch in die französische und amerikanische Zone ausgesandt worden, um ihm bekannte Künstler für die Bereitstellung von Exponaten zu gewinnen. Da Karl Kunz mit dem im Februar 1945 entstandenen Gemälde *Die Insel* an der Dresdner Ausstellung teilnahm, ist anzunehmen, dass Grohmann den während des Krieges in seiner Heimatstadt Augsburg lebenden Kunz aus dessen früher Schaffensphase zwischen 1930 und 1933 an der Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein in Halle (Saale) namentlich kannte und als Vertreter der

1 J. A. Schmoll gen. Eisenwerth: Der surrealistische Maler und Zeichner Karl Kunz oder „Das wohlkomponierte Chaos“, in: Karl Kunz (1905-1971). Werkverzeichnis der Gemälde und Skulpturen, bearbeitet von Claudia Denk und Christina Krügl auf der Basis des Œuvre-Archivs von Michael Kunz, Ketterer Kunst Verlag, München 1996, S. 25.

Moderne einzuschätzen wusste. Das Motiv des Gemäldes *Die Insel* ist eine meditativ-ekstatische Traumszenerie (siehe Abb. S. 24). In ihr entrückt der Maler ein dem Liebesakt sich hingebendes Paar aus der von Kriegsgrauen und Zerstörung gezeichneten Wirklichkeit seines eigenen Daseins in ein imaginiertes Arkadien, das die beiden in Götter des Glücks verwandelt. Die unscheinbar am unteren Bildrand positionierte winzige Insel, die nichtsdestotrotz dem Bild den Titel gab, wird zur Metapher für diese Metamorphose, aus der sich deutliche Anklänge an die protosurrealistischen Vogelbilder von Max Ernst aus den 1920er Jahren herauslesen lassen. Im poetischen Vogelwesen Loplop verrätselte Max Ernst sein Alter Ego und verbildlichte in seinen vermenschlichten Figurationen den Übergang aus der Realität in die surrealen Bildwelten der Vision.

Wie intensiv und genau Kunz das Œuvre von Max Ernst rezipierte, offenbart die im Januar 1943 entstandene *Pomona* (siehe Abb. S. 24). Weckt doch das Gemälde, das die Göttin Pomona mit einem Fruchtkorb in ihrem Schoß zeigt, Assoziationen an das als „entartete Kunst“ verfemte Bild von Max Ernst *Die schöne Gärtnerin*. Es ist anzunehmen, dass Karl Kunz auf diese lyrische Huldigung an die Erotik der Frau, die Max Ernst 1923 gemalt hatte, 1937 anlässlich seines Besuchs der Münchner Ausstellung *Entartete Kunst* aufmerksam wurde. Bewusst nutzte er diese letzte im Dritten Reich verbliebene Möglichkeit, moderne Kunst öffentlich sehen zu können. Sich selbst betrachtete Karl Kunz als „Glieder der großen Bewegung und verlort“, wie sein Sohn Wolfgang berichtet, „trotz Abgeschlossenheit nie das Gefühl der Zusammengehörigkeit mit der modernen Malerei“.²

Anhand von Gemälden wie *Tanzende Gruppe*, das Kunz im April 1942 vollendete und ein Dutzend Jahre später noch einmal einer Überarbeitung unterzogen hat, lässt sich nachweisen, dass er sich mit den bahnbrechenden Stilentwicklungen im Œuvre Picassos schon seit den 1930er Jahren befasste und sie in seinen Bildern eigenständig verwertet hat. So verbindet er im Motiv der von einem Mann geleiteten tanzenden Frauen die kubische Vereinfachung, wie sie Picasso um 1907 in vielen Studien zu den *Demoiselles d'Avignon* erprobte, mit der für den Spanier ungewöhnlichen expressionistischen Gebärdensprache, die dessen Figuren auf dem Gemälde *Der Tanz* von 1925 kennzeichnen. Während sich in die gequälte Gestik der fast körperlosen Figuren dieses Bildes ein schmerzlicher Widerhall auf Picassos Trennung von seiner damaligen Lebensgefährtin, der



Max Ernst
Die schöne Gärtnerin, 1923
Öl auf Leinwand
Verschollen



Karl Kunz
Tanzende Gruppe, 1942
Öl auf Sperrholz
152,5 x 119 cm
Erste Fassung, 1954 übermalt

² Rede von Wolfgang Kunz zur Eröffnung der Ausstellung *Karl Kunz* im Theater Augsburg am 20. November 2005 anlässlich des hundertsten Geburtstags seines Vaters, Typoskript.



Pablo Picasso
 Der Tanz, 1925
 Öl auf Leinwand
 215 x 142 cm
 The Tate Gallery, London

Ballerina Olga Koklowa, hineinlesen lässt, hinterfängt auch die Idylle der *Tanzenden Gruppe* von Kunz unverkennbar eine melancholische Tonlage, in der sich die Schatten der Kriegskatastrophe abzeichnen. Hier zeigt sich beispielhaft, dass Karl Kunz schon früh über die bloße Stiladaption hinaus in der Lage ist, die Errungenschaften der Moderne seinem eigenen Ausdruckswillen in souveräner Weise dienstbar zu machen.

Frühe Rezeption der Moderne

Den Zugang zur Moderne findet Karl Kunz schon vor dem eigentlichen Beginn seiner künstlerischen Laufbahn 1921 in München, wo er – sechzehnjährig – nach nicht bestandener Aufnahmeprüfung an der Kunstakademie als gelegentlicher Gast die private Hans-Hofmann-Kunstschule besucht. Hans Hofmann hatte sich während eines längeren Studienaufenthaltes in Paris von 1904 bis 1914 ausgiebig mit der frühen Avantgardebewegung der Franzosen vertraut machen können. Obwohl kein Werkdokument von Kunz aus den Münchner Jahren existiert, ist die Vermutung naheliegend, dass die Auseinandersetzung des angehenden Künstlers mit der Moderne von Hans Hofmann initiiert worden ist.³

1927 geht Kunz nach Berlin, wo er in den beiden darauffolgenden Jahren an der Einrichtung der von dem Maler Hermann Sandkuhl organisierten *Juryfreien Kunstschau* im Lehrter Bahnhof mitwirkt. Er selbst beteiligt sich 1928 mit sieben, 1929 mit fünf Bildern an diesen Ausstellungsmöglichkeiten und erhält durch die Zusammenarbeit mit Sandkuhl differenzierte Einblicke in die avantgardistische deutsche Kunstszene dieser Zeit, in der expressionistische, funktionalistisch-abstrakte, neusachliche und surrealistische Tendenzen gleichwertig nebeneinander anzutreffen sind. So verzeichnen die Kataloge für die *Juryfreie Kunstschau* der Jahre 1928 und 1929 unter den renommierten Teilnehmern auch Kandinsky, Klee und Jawlensky, Schlemmer, Itten und Moholy-Nagy, Heartfield, Grosz und Max Ernst. Reproduktionen von den Bildern, die Karl Kunz ausgestellt hat, sind in den Katalogen nicht enthalten. Das Kunzsche Werkverzeichnis von 1996 führt jedoch unter den Nummern 3 und 4 zwei Stillleben von 1929 auf, deren Motivik – Masken mit Vase und Gitarre – vermuten lässt, dass Kunz in seiner frühen Berliner Arbeitsphase eine dem Cézannismus zuneigende Bildsprache pflegte. Wie die meisten

³ Mit der Ausstellung *Magnum Opus – Hans Hofmann* bot die Pfalzgalerie in Kaiserslautern 2013 eine erste große Retrospektive auf das Schaffen von Hans Hofmann. Geprägt von der École de Paris, wo er ab 1904 die Bekanntschaft mit Picasso, Chagall und Braque gemacht hatte, war Hofmann in den 1920er Jahren ein Stilpluralist, der alle Strömungen der Avantgarde in sich aufzog. In den USA, wo er ab 1930 lebte, wurde er zum Anreger der Abstrakten Expressionisten, nachdem er die Gegenständlichkeit in seinen Bildern zugunsten einer expressiven Farbwirkung stark reduziert hatte.

Vorkriegswerke von Kunz sind diese Stilleben im Februar 1944 bei einem Bombenangriff auf Augsburg zerstört worden.

Durch Sandkuhl wird Erwin Hahs (auch als Hass zitiert), Leiter der Malklasse an der Werkstätten-Kunstschule Burg Giebichenstein in Halle, auf das Jungtalent aufmerksam. Hahs selbst war Schüler von César Klein, der 1918 zu den Initiatoren der Novembergruppe als Zusammenschluss oppositioneller, revolutionär gesinnter Künstler aller Disziplinen gehörte. Ähnliche Zielsetzungen verfolgte auch die mit der Burg Giebichenstein verbundene *Hallische Künstlergruppe*. Im Geist der Novembergruppe bemüht sich Hahs in Halle um eine Erneuerung der Wandmalerei und macht in diesem Fach Kunz zu seinem Meisterschüler und pädagogischen Assistenten. Neben dem Bauhaus gehört Giebichenstein seinerzeit zu den fortschrittlichsten Ausbildungseinrichtungen für angehende Künstler, während sich gleichzeitig das Hallesche Museum in der Moritzburg unter dem Direktorat von Max Sauerlandt und Alois Schardt zu einem wichtigen Zentrum moderner Kunstpräsentation in Deutschland entwickelt. Hahs bietet seinen Schülern neben intensivem Gedankenaustausch – unter anderem auch mit profilierten Kunsthistorikern der Universität wie Kurt Gerstenberg – vor allem einen großen Freiraum zur individuellen Selbstfindung. In Halle setzt Kunz zunächst seine in Berlin begonnene Stilleben-Malerei fort und orientiert sich wie sein Lehrer Hahs stilistisch an der französischen Moderne.⁴ Mit der Ausstellung *Hahs und sein Kreis*, die zum Jahresanfang 1931 im Halleschen Stadthaus stattfindet, sorgt die an der Burg Giebichenstein gepflegte Malerei über die Stadtgrenzen hinaus für Aufsehen.⁵ Der in Dresden ansässige Kunsthistoriker Fritz Löffler wird noch 1949 das fortschrittliche Wirken der „Burg-Maler“ in den frühen 1930er Jahren besonders würdigen und dabei den „formverfestigenden Einfluss“ betonen, der von Erwin Hahs auf seine Schüler ausgestrahlt hat.⁶

Neben gegenständlichen Bildern, in denen Kunz bereits das Repertoire jener Requisiten versammelt, die in Gestalt von Torsi, antiken Spolien, Kleiderpuppen, engen Raumsegmenten, Vorhängen und ornamentalen Dekorationen auch später in seinen Werken auftauchen werden, beginnt der Künstler in der Holzwerkstatt der „Burg“ mit der Anfertigung von Holzplastiken und Holzreliefs, die er später zum Teil auch farbig lackiert. In großer Nähe zu zeitgleich angefertigten Arbeiten von Hans Arp stehend, sind diese Holzplastiken gegenstandsunabhängig, erinnern aber in ihrer



Karl Kunz
Masken mit Krug, 1929
Dekorationsfarbe auf Rupfen
ca. 150 x 100 cm
Im Krieg verbrannt

4 Angela Dolgner: Karl Kunz – ein deutscher Surrealist, in: Ein deutscher Surrealist – Karl Kunz (1905-1971). Retrospektive im Kunstforum Halle, Halle (Saale) 2008, S. 3.

5 Angela Dolgner: Die Ausstellung *Hahs und sein Kreis* 1931, in: Erwin Hahs, Doris Keetman. Die frühen Jahre, Ausst.-Kat. Kunstverein *Talstrasse* e.V., Halle (Saale) 2006, S. 46.

6 Fritz Löffler: Die 2. Deutsche Kunstausstellung in Dresden und die westdeutsche Malerei, in: Zeitschrift für Kunst, 3 (1949), H. 4, S. 280.



Karl Kunz
Holzrelief aus Lindenholz,
Sperrholz und Lackfarbe, 1933
109 x 84 cm
Michael Kunz, München



Erwin Hahs
Akt, 1923
Leimfarbe, Bleistift auf Papier
69 x 50 cm
Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt,
Halle (Saale)

offenen biomorphen Form an organische und unorganische Verdichtungen, an stark stilisierte Köpfe und natürliche Wachstumsvorgänge. Ob Karl Kunz direkte Berührung mit dem Schaffen von Hans Arp gefunden hat, ist nicht zu verifizieren. Doch im Berlin der 1920er Jahre war Arp eine bekannte und geschätzte Künstlerpersönlichkeit, in der die Novembergruppe einen ihrer wichtigen Wegbereiter sah. Als Mitbegründer der Zürcher und Kölner Dada-Bewegung hatte Arp gegen die konventionellen Disziplinierungen der Kunst rebelliert und mit der Collagetechnik sowie der Nutzung zufällig gefundener Materialien neue Ausdrucksformen aufgewiesen, die Hahs seinerseits in das Hallesche Ausbildungsprogramm integriert haben mag. In seiner Malerei pflegt Hahs einen synthetisierenden Stil, der zunächst von expressionistischen Farblyrismen geprägt ist, seit den frühen 1920er Jahren jedoch kubistische Einflüsse aufgreift. Ein Gemälde wie *Akt* von 1923 zeigt den für den Kubismus signifikanten Aufbau der Figuration aus geometrisierenden Volumina. Es ist aber auch eine naheliegende Vermutung, dass Kunz in seinen Holzplastiken Augsburger Kindheitseindrücke aus der elterlichen Möbelschreinerei verarbeitet und zugleich auch Anregungen aus der abstrakten Malerei aufgreift, die er ganz konkret im Schaffen von Fritz Winter beobachten kann. Denn über die Vermittlung von Hahs macht Kunz 1931 die Bekanntschaft des gleichaltrigen Fritz Winter, der nach seinem Studium am Bauhaus für kurze Zeit als Zeichenlehrer an der Pädagogischen Akademie in Halle tätig ist. Mit ihm und dem ebenfalls bei Hahs studierenden Heinz Menzel entwickelt sich eine über die Hallesche Schaffenszeit hinausgehende Freundschaft. Die Phase, in der Kunz neben seiner gegenständlichen Malerei eine abstrakte Formensprache im skulpturalen Umfeld betreibt, dauert bis Ende 1933.

Innere Emigration in Augsburg

Um 1932 hat Kunz ernsthafte Auseinandersetzungen über Kunstrichtungen mit Gerhard Marcks, dem Direktor von Burg Giebichenstein, die ihn dazu veranlassen, sich aus der Werkstattarbeit zurückzuziehen, aber der Malklasse Hahs verbunden zu bleiben. Als Künstler macht er sich mit eigenem Atelier selbstständig und heiratet im Oktober 1932 die Universitätsassistentin Ilse Lack. Als Karl und Ilse Kunz nach dem Reichstags-

brand 1933 dem bisherigen Dienstherrn von Ilse, dem jüdischen Soziologieprofessor Friedrich Hertz und dessen Familie, zur Flucht nach England verhelfen, wird Karl Kunz von der Reichskulturkammer als „entarteter Künstler“ eingestuft und mit Malverbot belegt. Wegen „Judenbegünstigung“ gerät das Ehepaar in Gestapo-Haft, kommt aber nach zwei Monaten auf Fürsprache seiner Vermieter wieder frei und kann Halle verlassen. Karl und Ilse Kunz planen zunächst auf den Monte Verità zu ziehen, wo ihnen der Wuppertaler Bankier und Kunstsammler Eduard von der Heydt ein Häuschen im Weinberg als Wohnsitz angeboten hat. Den Berg erwarb von der Heydt 1926 auf Empfehlung der russischen Malerin Marianne von Werefkin und machte ihn zu einem Treffpunkt namhafter Besucher aus Kunst, Politik und Gesellschaft. Doch die Umstände zwingen Karl Kunz, den elterlichen Holzhandel in Augsburg zu übernehmen, da sein kranker Vater entlastet werden muss. Aus seiner Heimatstadt schreibt er am 13. Juni 1935 an den befreundeten Maler Heinz Menzel: „Mit dem Malen geht es langsam vorwärts. [...] Ich musste mich wieder einmal einer gründlichen Wandlung unterwerfen und mich sehr entschieden zum Gegenstand bekennen. Das ging nicht ohne einige Erschütterungen ab. Mir scheint, daß der Boden für die abstrakte Malerei in Deutschland nun völlig entzogen ist.“⁷

Mit Scharfblick für den Entwicklungsweg der Moderne konstatiert Kunz in seinen weiteren Bemerkungen gegenüber dem Freund den Abbruch einer linearen Avantgardebewegung im Angesicht der unvorstellbaren Gräuelp, die der Erste Weltkrieg in ganz Europa verursacht hatte. Sehr genau diagnostiziert er den Rückzug Carràs aus den künstlerischen und gesellschaftlichen Fortschrittsutopien des Futurismus „in eine private Malerei“ und Picassos Abkehr vom Kubismus, die „in den Surrealismus mündete“.⁸ Seine eigene Rückkehr zur Gegenständlichkeit sieht er nicht als Einschränkung, sondern als – man möchte bereits sagen – *postmoderne* Erprobung von mehreren Möglichkeiten. So praktiziert er nun eine figurative Malerei, in der sich Eigentümlichkeiten der Neuen Sachlichkeit, des Art Déco, der Pittura metafisica und des Surrealismus zu einer individuellen Bildsprache vermengen und die gegenständlichen Requisiten eine leicht abstrahierende Vereinfachung erfahren.

Häufig auftretende Motive sind Jahrmarktszenen und Maskenzüge mit Harlekinen, Akrobaten und Tanzenden, die sowohl den Figurenmo-

7 Auszüge aus den Briefen von Karl Kunz an den Maler und Fotografen Heinz Menzel (1911-1989) wurden vom Sohn des Künstlers, Wolfgang Kunz, zur Verfügung gestellt. Laut brieflicher Information des Sohnes (17. Mai 2013) waren Heinz Menzel und Fritz Winter die einzigen Kollegen, mit denen Karl Kunz auch in der Zeit des Dritten Reiches Kontakt hielt. Winter war von Halle nach Diessen am Ammersee gezogen. Menzel, der gegen Ende des Halleschen Studiums auch die Fotoklasse an der Burg besucht hatte, fand nach der Machtergreifung Hitlers Unterschlupf in der Fotoabteilung des kunsthistorischen Instituts in Marburg, das von Richard Hamann geleitet wurde. Der renommierte Kunsthistoriker entsandte Menzel in die Museen mehrerer europäischer Länder, um dort Kunstwerke für kunsthistorische Studien zu fotografieren. Menzel hat für Kunz auch die meisten Schwarzweißfotografien erstellt, die von dem 1944 in Augsburg verbrannten Gemäldefundus noch existieren. Alle Briefe und Postkarten, die er von Karl und Ilse Kunz erhielt, hat er aufbewahrt. 2010 wurden sie von Menzels Kindern Wolfgang Kunz geschenkt.

8 Ebd.

Karl Kunz
Akrobaten (Clowns), 1935
Öl auf Leinwand
110 x 87 cm
Verbleib unbekannt



dulationen Karl Hofers wie auch den halbkonstruktivistischen Sportbildern von Willi Baumeister nahestehen und eine vieltonige Farbpalette ausschöpfen. Wie Baumeister oder dessen Freunde Fernand Léger und Oskar Schlemmer verrät auch Karl Kunz in den Artisten und Sportlern seine malerische Suche nach einem Menschenbild, das sich mit sinnlicher Dynamik der allenthalben um sich greifenden Ideologisierung und Vermassung der Gesellschaft entgegenstellt. Seit der blauen Periode Picassos ist die Figur des Harlekins ein stets wiederkehrender Motivtopos der Moderne geworden, in dem sich sowohl das avantgardistische freie

Künstlertum wie auch die Vision einer humaneren Zukunft der Gesellschaft allegorisiert. Im Blick auf seine eigene Situation, die ihm seit 1933 eine Künstlerexistenz im Abseits auferlegt, verbildlichen die Commedia-dell'arte-Protagonisten für Kunz sein künstlerisches Selbstverständnis und sind zugleich demonstrativer Gegenentwurf zu dem mit süßlicher Allegorik und trivialem Pathos gezeichneten Menschenbild, das die vom Nationalsozialismus propagierte konservative Genremalerei produziert.

Aus den biografischen Notizen des Sohnes Wolfgang geht hervor, dass für Karl Kunz „die schlechten Zeiten“ der inneren Emigration in Augsburg „auch gute Zeiten“ sind. Ilse Kunz hat das Glück, für ihre Dissertation mit dem Thema *Das deutsch-amerikanische Verhältnis zwischen 1894 und 1914* aus Amerika einen Preis zu erhalten. Von der Prämie erwirbt das Ehepaar ein Waldgrundstück bei Augsburg, das zum Paradies eines stillen Familienglücks avanciert. „Es wird gepflanzt und gebaut“, wie sich Wolfgang Kunz erinnert: „Ein Holzhaus entsteht, die Freunde aus Halle kommen zu Besuch. Hier kann man auch eines der gegenstandslosen Reliefs aufhängen, ohne verpöffen zu werden. [...] Kunz malt und entwickelt sich im Stillen.“⁹ Atelier- und Familienszenen vollziehen sich in einem von der Außenwelt abgeschirmten Interieur und Bilder wie *Am südlichen Strand* und *Sommertag* entwerfen noch 1939 ein bukolisches Arkadien, in dem sich Anklänge an Poussin und Manets *Frühstück im Grünen* wiederfinden, ohne dass dieser übernommene Motivfundus die Eigenständigkeit der Kompositionen beeinträchtigt.

Diese von der verdunkelten Nazizeit abgeschirmte Idylle, die dennoch ständigen Bedrohungen ausgesetzt ist, hinterfängt auch das Gemälde *Die Schwebenden* von 1934, das als eines der wenigen Bilder der Vernichtung durch den Bombenangriff auf Augsburg 1944 entgangen ist. In Stil und Thematik ein Schlüsselbild, knüpft es an die Halleschen Holzplastiken an und bringt deren abstrakt-biomorphe Formen in eine von Max Ernst inspirierte surrealistische Komposition ein. Die silhouettenhaft reduzierten Körper eines eng miteinander verschlungenen Paares schweben über einer tiefgelegten antiken Landschaft, aus deren roter Erde am unteren rechten Bildrand ein winziger Tempel aufragt. Die raumgreifende Darstellung des schwebenden Paares vor blauem Himmel suggeriert den Traum einer Loslösung und des Entschwebens in ein sur-reales Dasein. Im Februar 1945 wird Kunz in den bittersten Kriegsmonaten diese



Das von Karl Kunz neu erbaute Wochenendhaus außerhalb Augsburgs, 1936, mit dem farbig lackierten Holzrelief aus Halle von 1933 an der Außenwand (s. Abb. S. 19)

⁹ Zitiert aus der Rede von Wolfgang Kunz am 20. November 2005 (wie Anm. 2).



Karl Kunz
Sommerstag, 1939
Öl auf Leinwand
122 x 130 cm
Stadtparkasse Augsburg

Vision auf dem bereits erwähnten Gemälde *Die Insel* wiederholen. Auch hier entfernt sich das Liebespaar im unendlichen Azur des Himmels in ein imaginiertes Jenseits der Realität. Doch collageartig implantiert der Maler am oberen Bildrand eine Hand, deren ausgestreckter Zeigefinger eine Fortbewegung des Entschwebens verweigert. Ironisch verdinglicht Kunz in diesem fremdartig wirkenden Requisit die illusionäre Dimension des Wunsches nach Entgrenzung.

Ein collageartiges Implantat findet sich auch in der rechten Bildmitte der *Schwebenden*. Das biomorphe Gebilde rekapituliert das Arpsche



Karl Kunz
Die Schwebenden, 1934
Öl mit Bleistift auf Leinwand
105 x 75 cm
Stiftung der Saalesparkasse,
Halle (Saale)



Karl Kunz
Die Insel, 1945
Öl auf Sperrholz
122 x 89 cm
Privatbesitz



Karl Kunz
Liebespaar, 1948
Öl auf Leinwand
120 x 100 cm
Kunstsammlungen und Museen
Augsburg



Max Ernst
Vogeldenkmal, 1927
Öl auf Leinwand
162,5 x 130 cm
Privatsammlung

Formenrepertoire und wird zugleich in die metamorphotischen Assoziationsströme eingeleitet, die signifikant für Max Ernsts Vogelbilder der ausgehenden 1920er Jahre sind. Im Dialog mit dem Liebespaar lesen wir das Arp-Zitat als ein Vogelwesen, das unter seinen Fittichen ein Junges schützt. Als autobiografische Identifikationsfigur verschlüsselt das Vogelphantom das Über-Ich des Künstlers, in dem sich das kreative Inspirationspotenzial versammelt. 1948 wird Kunz das Vogelmotiv in dem Gemälde *Liebespaar* erneut als gerahmtes Bild im Bild zitieren. Refugien des Rückzugs werden für Kunz mit der surrealistischen Bildsprache auch Mythologie und Erotik, die er in seine aus Holzkästen gebauten Kulissen hineinholt. *Tanzende Gruppe* vom April 1942 (siehe Abb. S. 16) weckt Assoziationen an die Grazien, und *Pomona* ist – wie auch *Die Insel* und *Die Schwebenden* – eine Huldigung an die Liebe. Denn hinter der mit Früchtekorb inmitten eines hölzernen Rahmens posierenden römischen Göttin der Baumfrüchte verbirgt sich nur als Schattenriss sichtbar ihr Gatte Vertumnus, der in verschiedenen Gestalten im Rhythmus der Jahreszeiten immer wieder neu um sie warb.

Als der Krieg mit seiner brutalen Zerstörungswucht auch Augsburg erreicht, muss Karl Kunz, der wegen eines Herzleidens nicht zum Fronteinsatz sondern zum Heimatschutzdienst abgeordnet wird, die Toten aus den zerbombten Luftschutzkellern bergen. Gezeichnet von den schrecklichen



Karl Kunz
Pomona, 1943
Öl auf Leinwand
125 x 106 cm
Wolfgang Kunz, Berlin

Karl Kunz
 Der Schiffbrüchige, 1942
 Öl auf Sperrholz
 122 x 145 cm
 Erste Fassung, 1950 übermalt



Karl Kunz
 Der Schiffbrüchige, 1942/1950
 Öl auf Sperrholz
 122 x 145 cm
 Michael Kunz, München



Erlebnissen nach den Bombenangriffen weichen die Bilder der privaten Idylle zunehmend dem Kriegseinbruch in die persönliche Lebenswelt. Im Januar 1942 entsteht *Der Schiffbrüchige*, wobei die Einfügung einer gefundenen Figur dem Bild den Titel gibt und als „Assoziationssymbol“ für den „allgemeinen Schiffbruch der europäischen Kultur“ in Erscheinung tritt.¹⁰ Als Fundstück entnimmt Kunz diese Gestalt der Fotografie einer an den Nordseestrand gespülten hölzernen Galionsfigur von einem um die Mitte des 19. Jahrhunderts gesunkenen englischen Segelschiff. Deutlich hebt sich der mit altmodischem Bratenrock bekleidete Mann von den ornamental abstrahierten Requisiten ab, die kulissenhaft eine Bühne bilden.

Annäherung an Picasso

Zu Symbolen einer trauernden Solidarisierung mit den Opfern der deutschen Kriegsaggression verdichten sich die Zitate, die Karl Kunz ab 1942 aus Picassos *Guernica* in mehrere seiner Gemälde hineinholt. Im Anschluss an die Erstaussstellung im spanischen Pavillon der Pariser Weltausstellung muss Karl Kunz Reproduktionen des Wandbildes gesehen haben. Denn 1937 druckte die nationalsozialistische Presse Abbildungen des

¹⁰ Siehe dazu auch Schmollgen, Eisenwerth in: Karl Kunz Werkverzeichnis 1996 (wie Anm. 1), S. 39.



Pablo Picasso, Guernica, 1937, Öl auf Leinwand, 349,3 x 776,6 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid



Karl Kunz
Krieg, 1942
Öl auf Sperrholz
125 x 155 cm
Wolfgang Kunz, Berlin

Gemälde, um es als „entartet“ zu verpönen und lächerlich zu machen.¹¹ Einem Brief vom 25. Mai 1942 an Menzel ist auch zu entnehmen, dass Kunz in München Zugang zu einer inoffiziellen Buchhandlung unmittelbar neben dem Haus der deutschen Kunst fand, wo man ihm „ganze Stöße u. Reproduktionen abstrakter Malereien vorgesetzt“ hat. Unter den Trouvaillen, die er hier erwarb, gab es auch eine Mappe mit Abbildungen von Picasso-Werken. Kunz zählt zu den wenigen Künstlern in Deutschland, die von *Guernica* tief berührt worden sind und sich in ihrem eigenen ästhetischen Widerstand zu einem Zeitpunkt von Picasso inspirieren ließen, als dies bei Entdeckung Gestapo-Haft zur Folge gehabt hätte. So sind Stil und Kompositionsgefüge des Gemäldes *Krieg* (1942) unverkennbar von der Sprachform des surrealistischen Kubismus beeinflusst, die Picasso in *Guernica* als subversive Energie einsetzt. In diesem Sinne erhalten auch zitatnahe Figuren, die wie das Pferd und der Frauenkopf bei Kunz auftauchen, symbolischen Verweischarakter. Wie unmittelbar Kunz thematisch und stilistisch in *Krieg* Bezug auf Picasso nimmt, bekundet eine Briefstelle vom 2. August 1942 an Menzel: „Ich weiß natürlich, in was für eine gefährliche Konkurrenz ich mich begeben werde. Aber so Gott will, wird es ein kunzischer Krieg.“ Interessanterweise überführt Kunz am rechten Bildrand ein frühes Hallesches Motiv – ein Tisch mit Frauentorso und Puppenbalg – in die Komposition, so als wolle er ein dem Kubismus nahestehendes Sujet seiner Bildwelt ganz bewusst mit dem Zitieren Picassos verbinden. Die von *Guernica* entlehnte Sprachform, die Kunz in *Krieg*, *Deutschland erwache!* (1942) und *Stürzende* (1944) anwendet, machen diese Gemälde

11 Werner Spies verweist beispielsweise auf den Artikel *Entartete Kunst auf der Pariser Weltausstellung. Picasso und Gutfreund, zwei Leuchten des Kulturbolschewismus*, der in der Niedersächsischen Tageszeitung, Hannover, am 2. September 1937 erschienen ist. Siehe dazu Werner Spies: *Picasso. Die Zeit nach Guernica*, in: *Ausst.-Kat. Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz u. a.*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1993, S. 20f.



Karl Kunz
Stillleben mit Puppentorsi, 1931
Dekorationsfarbe auf Rupfen
ca. 150 x 100 cm
Im Krieg verbrannt



Karl Kunz, Vorzeichnung für: Stürzende, erste Fassung, 1943 (ausgeführtes Gemälde im Krieg verbrannt),
Wolfgang Kunz, Berlin

zu Bekenntnisbildern, die mit ihren Deformationen und Auslöschungen eine völlig aus den Fugen geratene Welt allegorisieren, aber auch eine tiefe Empathie mit den Opfern von Aggression und Zerstörung bekunden. So liest sich die Vorzeichnung zu einer ersten Fassung der *Stürzenden* von 1943 im Übereinanderfallen der verwundeten und sterbenden Körper wie eine Vorausschau auf das erschütternde Bild *Das Leichenhaus*, das Picasso 1945 malt, als erste Dokumentationsfotos aus dem Konzentrationslager Dachau der Welt die nationalsozialistischen Verbrechen vor Augen führen.



Pablo Picasso
Das Leichenhaus, 1945
Öl und Kreide auf Leinwand
199,8 x 250,1 cm
The Museum of Modern Art,
New York

Um die Jahreswende 1944/45 erhält das Kreuzigungsmotiv, in dem sich Schuld und Erlösung symbolhaft vereinen, einen herausgehobenen Stellenwert, der in der Folgezeit vielfach in Erscheinung tritt. Auf dem Gemälde *Der Engel* (Januar 1945) bildet die Körperhaltung des Mannes in der Bildmitte eine Kreuzform. In ihr verbindet sich die diffuse Anhäufung menschlicher Körper und Gliedmaßen im linken unteren Bildteil mit dem picassoesken Frauenkopf, der wie ein Frieden und Erlösung bringender Lichtträger von oben in die Szenerie einschwebt.

Nach der langen Trennung von den Entwicklungen der internationalen Avantgarde herrscht 1945 in ganz Deutschland bei Künstlern und Kunstkritikern eine diffuse Vorstellung von der Kunst Picassos. Unmittel-



Karl Kunz
 Der Engel, 1945
 Öl auf Sperrholz
 85 x 122,5 cm
 Stadtparkasse Augsburg



Karl Kunz
 Augsburgener Bombennacht
 (Im Keller), 1945
 Öl auf Sperrholz
 122 x 85 cm
 Seit 1951, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München,
 Dauerleihgabe an die Städtischen
 Kunstsammlungen, Augsburg

bare malerische Reflexe auf *Guernica* finden sich außer in den Gemälden von Karl Kunz nur noch in der *Nacht über Deutschland* (1945/46) von Horst Strepel, der 1945 in die SBZ zurückgekehrt ist und in diesem großen Triptychon seine eigenen Erfahrungen aus den Internierungslagern Frankreichs mit ersten Berichten aus den Konzentrationslagern verbindet. Dass diese Bilder aus Ost- und Westdeutschland mit ihrem Gestus der Trauer, der Anklage und des Protestes gegen den faschistischen Terror unter dem Eindruck von *Guernica* entstanden sind, hat erstmals Angela Schneider 1997 in ihrem bemerkenswerten Essay für den Katalog der Berliner Ausstellung *Deutschlandbilder* untersucht. Konkret bezieht sie sich auf das Kunzsche Gemälde *Augsburger Bombennacht* (1945), das vor 1951 auch häufig unter dem auf der Bildrückseite vom Künstler notierten Untertitel *Im Keller* zitiert und reproduziert wird: Das „Gemälde zeigt einen labilen, vom Einsturz bedrohten Innenraum mit einer dunklen Tür, vermutlich einen Keller, auch seine Figuren erscheinen durch den abrupten Lichteinfall wie zerstückelt. *Guernica* wird hier – bei aller Unterschiedlichkeit – zum Paten deutschen Bombenelends erhoben.“¹²

Als eine große Picasso-Ausstellung auf ihrer Europatournee vom Oktober 1955 bis März 1956 auch in München, Köln und Hamburg gastiert, können die deutschen Ausstellungsbesucher unter den Exponaten

12 Angela Schneider: „Picasso in uns selbst“, in: *Ausst.-Kat. Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land*, hg. von Eckhart Gillen, Martin-Gropius-Bau, Berlin 1997, S. 539.



Karl Kunz
Ganymed, 1946
Öl auf Sperrholz
140 x 110 cm
Wolfgang Kunz, Berlin

erstmal *Guernica* mit eigenen Augen sehen. Verständlicherweise hegt der Picasso-Bewunderer Karl Kunz den Wunsch, diese Ausstellung in München zu besuchen. Doch wie er am 1. Dezember resigniert dem Freund Menzel mitteilt, „reicht es mit dem Geld nicht“. In seiner Ausstellungsbesprechung für die Wochenzeitung *Die Zeit* kommentiert Carl Georg Heise die Bestürzung und Verwirrung, die er bei den meisten Besuchern, die vor *Guernica* stehen, wahrnimmt. Spielt doch das Bild unübersehbar und unbequem auf ein Ereignis an, für das viele Deutsche seinerzeit ihre Mitschuld nicht einräumen wollen: „Wer ehrlich ist gegen sich selbst, fühlt, daß er vieles noch zu lernen, vieles zu korrigieren haben wird.“¹³ Aber mit dem wachsenden Abstand zum Krieg schwindet das Vorbild *Guernica* in Deutschland. Stattdessen wird der Name Picasso mit künstlerischer Freiheit schlechthin und einer vagen Vorstellung von abstrakter moderner Kunst verbunden.

Surrealistische Rhetorik zwischen Figuration und Abstraktion

Schon bald nach Kriegsende sondiert Karl Kunz, wie er im Januar 1946 dem Freund Menzel schreibt, „neue Wege und Ziele“ für seine wiedergewonnene Freiheit. Er begibt sich auf die Suche nach gleichgesinnten Kollegen und knüpft Kontakte zu Kunstvermittlern. In dem Gemälde *Ganymed* vom April 1946 greift er die biomorph-abstrakte Formensprache der Halleschen Zeit und die Emblematisierung des Vogelmenschen wieder auf, um aus archaischen Mythen allgemeingültige Erfahrungen zu schöpfen. Das Sujet, wonach Zeus in Gestalt eines Adlers den Sohn aus trojanischem Königsgeschlecht Ganymed in das Götterpantheon entführt, nutzt er als Allegorie für eigene Erwartungen, einen neuen künstlerischen Aufbruch zu erleben. Mit Elan engagiert er sich im wieder erwachenden Kunstbetrieb, der in Augsburg besonders rührig ist. Schon im Dezember 1945 findet hier im Schaezlerpalais die Ausstellung *Maler der Gegenwart* statt, an der Kunz ebenso aktiv beteiligt ist wie an der Ausstellung des folgenden Jahres *Augsburger Maler*. Im März 1946 resümiert der Münchner Kunstkritiker Franz Roh im Bayerischen Rundfunk: „Was moderne Ausstellungen anlangt, so ist Augsburg unserer Stadt augenblicklich fast voraus.“¹⁴ An Karl Kunz schreibt er die enthusiastischen Zeilen: „Lieber Kunz, ich muß irgendwas loswerden, um Ihnen zu sagen, wie tief Sie mich erfreuten mit

13 Carl Georg Heise: Picasso und kein Ende. Gedanken zur großen Münchner Kollektiv-Ausstellung, in: *Die Zeit*, Nr. 48, 1. Dezember 1955, S. 28.

14 Annette Doms: Neue Wege. Über die Situation und Rezeption moderner Malerei in der Münchner Nachkriegszeit, Diss. München 2004, S. 126.

Ihren Bildern. [...] Ich war eine ganze Nacht wie behext von der gestalteten, wahrhaft umgesetzten Formgebung, Farbe und Raumkraft [...] und ich werde in München meine ganze Kraft einsetzen, dass nicht wieder eine solche Verständnislosigkeit vor Ihnen steht.“¹⁵ Franz Roh bezieht sich in seinen Bemerkungen u. a. auf eine negative Ausstellungsbesprechung, die am 19. April 1946 in der *Süddeutschen Zeitung* erschienen ist. Die Enttäuschung, die diese vor allem gegen ihn selbst gerichtete Kritik bei Kunz auslöst, findet ihren Widerhall in den Gemälden *Der Sturz der Requisiten* (Juli 1946) und *Sturz des Harlekins* (September 1946). Die vertrauten Veratzstücke, aus denen Kunz schon zuvor seine Bildräume komponiert hat, geraten hier ebenso in einen chaotischen Wirbel wie sein künstlerisches Alter Ego, die Figur des Harlekin. Kopfüber und von Gliedmaßen umgeben, schwebt dieser als haltloser Torso in einem diffusen Ambiente.

Doch die bereits erwähnte Teilnahme an der *Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung* in Dresden und die Einladung nach Konstanz zur Ausstellung *Neue deutsche Kunst*, in der acht Bilder von Kunz gemeinsam mit Werken von Fritz Winter, E. W. Nay und Willi Baumeister zu sehen sind, vor allem aber auch die sich anbahnende Freundschaft mit Franz Roh vermitteln neue Zuversicht. Kunz hat Kontakt zu E. W. Nay, dem er im Sommer 1946 eine Werkpräsentation in seiner Augsburger Wohnung einrichtet und ist 1947 zusammen mit Ludwig Ohlenroth Organisator der Ausstellung *Extreme Malerei* im Augsburger Schaezlerpalais, die mit stark abstrahierenden und gegenstandslosen Werken der Nachkriegszeit bei der Presse und der Bevölkerung lebhaft und kontroverse Resonanz findet. Kunz sorgt dafür, dass Blätter aus dem abstrakt-biomorphen Zyklus *Triebkräfte der Erde*, den Fritz Winter 1943/44 während eines Genesungsurlaubs nach einer schweren Kriegsverwundung geschaffen hatte, in die Ausstellung aufgenommen werden, obwohl sich Winter zu diesem Zeitpunkt noch in Kriegsgefangenschaft befindet. Als extreme künstlerische Positionen werden Max Ackermann, Willi Baumeister, die noch jungen Gerhard Fietz und Rupprecht Geiger, Conrad Westphal und Fritz Winter empfunden – Künstler, die sich zwei Jahre später in München zur Gruppe ZEN 49 zusammenschließen, um für die Durchsetzung ihrer abstrakten Werkkonzepte zu kämpfen. Daneben sind auch gegenständliche Bilder wie die von Ernst Geitlinger, Joseph Scharl oder Richard Ott sowie Abstraktion und Figuration synthetisierende Arbeiten von Georg Rhode,



Karl Kunz
Der Sturz der Requisiten, 1946
Öl auf Leinwand
105 x 125 cm
Stadtsparkasse Augsburg



Karl Kunz
Sturz des Harlekins, 1946
Öl auf Sperrholz
108 x 67 cm
Verbleib unbekannt

¹⁵ Zitiert nach einem brieflichen Bericht von Karl Kunz am 13. Mai 1946 an den Freund Heinz Menzel.

Jakob Spaeth und Karl Kunz ausgestellt, werden aber – um ein Urteil von Hans Eckstein aus der *Süddeutschen Zeitung* zu zitieren – im Vergleich mit den gegenstandslosen Gemälden „fast wie ein Fremdkörper“ aufgefasst.¹⁶ Juliane Bartsch publiziert eine ausführliche Ausstellungsbesprechung in der *Schwäbischen Landeszeitung* und widmet allen teilnehmenden Malern ein Werkporträt. Ihre Annotation zu Karl Kunz leitet sie mit der Bemerkung ein, dass dieser vielen als der „Rätselhafteste“ erscheinen dürfte. „Die ganz Abstrakten kommen ohne Gegenstand aus, aber bei Kunz wird er quasi durch die Hintertür wieder eingelassen, nun aber nicht mehr als primär gegebene Existenz, von der *abstrahiert* wird, sondern als Element unter Elementen. [...] Bei aller Kompliziertheit (man denkt an den verzwickten Stil der Fuge in der Musik) bleiben seine Kompositionen ein stark gebautes Gefüge, zusammengesetzt aus Elementen der organischen und anorganischen Materie.“¹⁷ Bemerkenswerterweise werden in dieser Besprechung abstrakte Farbe und Gegenständlichkeit nicht gegeneinander ausgespielt, sondern als gleichberechtigte Möglichkeiten der Bildfindung bewertet. Das Eintreten von Franz Roh für eine Präsentation der Ausstellung in München bleibt erfolglos, gezeigt wird *Extreme Malerei* aber in Stuttgart und Karlsruhe und übt großen Einfluss auf die Entwicklung der Malerei im Westen Deutschlands aus.

Die Kulturpolitik in der amerikanischen Besatzungszone ist nach 1945 zunächst weniger von Kulturprogrammen als von der Ausschaltung nationalsozialistischer Denkweisen durch „Re-education“ geprägt. Gesamtdeutsche Bestrebungen, an die Moderne aus der Zeit vor 1933 Anschluss zu suchen, können sich daher in mehreren Ausstellungen niederschlagen. So wundert es nicht, dass im September 1947, nur wenige Monate nach der *Extremen Malerei*, die Ausstellung *Künstler der Ostzone* im Augsburger Schaezlerpalais zu sehen ist. Will Grohmann, der Mitorganisator der ersten *Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung* von 1946, hat die Exponate von 13 Künstlern zusammengestellt, um die Einheit Deutschlands im Horizont der Kunst sichtbar werden zu lassen.¹⁸ Für dieses Projekt mag Karl Kunz wohl ein gewichtiger Fürsprecher in seiner Heimatstadt gewesen sein. Ist doch zu vermuten, dass er zumindest in groben Zügen über die Nachkriegssituation an seiner ehemaligen Wirkungsstätte informiert ist, wo die „Burg“ nach 1945 zum Ort der Wiederbelebung und Weiterentwicklung der modernen Malerei in der SBZ

16 Hans Eckstein: „Extreme Kunst“ in Augsburg, in: *Süddeutsche Zeitung*, 25. Februar 1947, S. 3.

17 Juliane Bartsch: Ausstellung *Extreme Malerei*, in: *Schwäbische Landeszeitung*, 7. Februar 1947. (Nach ihrer Heirat mit Franz Roh wird die Autorin unter dem Namen Juliane Roh publizieren.)

18 Die Künstler der Ausstellung sind Alfred Arndt, Hermann Blumenthal (†), Carl Crodel, Otto Dix, Heinrich Ehmsen, Hans Grundig, Josef Hegenbarth, Carl Hofer, Käthe Kollwitz (†), Otto Lange (†), Oskar Nerlinger, Max Pechstein, Karl Schmitt-Rottluff. Der seit 1946 wieder an der Kunstschule der Burg Giebichenstein lehrende Crodel ist mit 11 Gemälden und 6 Papierarbeiten vertreten, die alle vor 1945 entstanden sind.



Karl Kunz mit Schülern beim Malen von Fastnachtsdekorationen an der Staatlichen Schule für Kunst und Handwerk des Saarlandes, Saarbrücken, 1948
Foto: Otto Steinert

avanciert. Denn ganz bewusst intendiert die Schule mit der Berufung der alten „Burg“-Lehrer Carl Crodel und Erwin Hahs den Wiederanschluss an die bewährte Schultradition der Vornazizeit. Mit den zunehmenden Ost-West-Spannungen im ausbrechenden Kalten Krieg beginnt jedoch 1948 in der SBZ die harsche sowjetische Kritik an der modernen Kunst und besonders an dem als nonkonform mit den gesellschaftlichen Aufgaben eingestuften Malerkreis in Halle.¹⁹ Diese Entwicklung hat den Exodus vieler Künstler und Kunstvermittler in den Westen zur Folge. Auch Will Grohmann verlässt 1948 Dresden und sein Engagement für Künstler aus dem Osten wird zugunsten eines bedingungslosen Plädoyers für die abstrakte Westkunst nun völlig versiegen.

1947 wird Karl Kunz von Heinz Gowa, dem Direktor der Staatlichen Schule für Kunst und Handwerk des Saarlandes, als Lehrkraft nach Saarbrücken berufen. Er übernimmt eine Klasse für Malerei und je eine Klasse für Grundlehre und fortgeschrittene Grundlehre. Mit Begeisterung nimmt er die pädagogische Arbeit nach dem Vorbild des Bauhauses und seiner Halleschen Praxis auf und schon bald besucht ein Drittel aller damals an der Saarbrücker Kunstschule Studierenden seinen Unterricht. 1948 organisiert er die Ausstellung *Junge Menschen lernen malen*, die im Augsburger Schaezlerpalais beginnt und danach in mehrere westdeut-

19 Siehe dazu Dorit Litt: Mohn vor der Reife. Künstlerische Selbstbehauptung in der DDR am Beispiel der halleschen Malerei in den Nachkriegsjahren, in: Begleitbuch zur Ausstellung Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen, Neues Museum Weimar 2012, S. 105ff.

Karl Kunz
Fragmente, 1949
Öl auf Leinwand
100 x 130 cm
Michael Kunz, München



sche Städte weiterwandert. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, der 1947 als Lehrbeauftragter von Darmstadt aus in Saarbrücken tätig ist, erlebt dort den neu gewonnenen Freund als hinreißenden Lehrer und wortgewaltigen Erzähler. Er resümiert: „Es ist eine für Karl Kunz selbst glückliche, aber kurze Zeit“, in der er seinen eigenen Malstil verwirklichen kann.²⁰ Neue Anregungen schöpft Kunz aus dem Besuch von Ausstellungen französischer Kunst in Baden-Baden und Freiburg, wo ihn – wie er am 16. November 1947 Menzel mitteilt – Bilder von Picasso, Léger und Chagall besonders beeindruckten. Da zu dieser Zeit im Saarland ein französischer Hochkommissar die Kontrollfunktion über die Regierung ausübt, ist hier der französische Kultureinfluss ausgeprägter als im übrigen Westdeutschland. Für Karl Kunz wird Picassos Arbeitsweise nach *Guernica*, heterogene Stilelemente miteinander zu kombinieren, in der Saarbrücker Periode virulent. Figurationen in Strichmännchenmanier treten neben illusionistisch-plastische und hölzern-karikierende Körpermodulationen. Auf Bildern wie *Fragmente* von 1949 erweitern abstrakt-konstruktivistische Embleme das Repertoire der Versatzstücke, und eine großzügig geschwungene Lineatur legt sich wie eine der Bildkulisse vorgeschobene zweite Ebene über die Komposition. Später, ab Dezember 1951, werden sich derartige Lineaturen in den 61 Tuschefederzeichnungen des *Inferno*

20 J. A. Schmoll gen. Eisenwerth (wie Anm. 1), S. 33.



Karl Kunz vor seinen Gemälden *Harlekin und Kolumbine (I)* und *Figurinen*, für das er 1951 den ersten Domnick-Preis erhielt, 1951

Zyklus zu fiebrig-visionären Imaginationen von Dantes Höllenwanderungen verselbstständigen.

In Saarbrücken kann Kunz auch seine in Halle bereits ausgereifte Wandbildmalerei wieder aufgreifen. 1947 entstehen Entwürfe für die Universität des Saarlandes in Homburg/Saar. Der Manierismus seiner Kunstfiguren und sein koloristisches Gespür eignen sich sehr für den Entwurf großformatiger Wandmalereien.

Das die Gegenständlichkeit favorisierende Stilkonzept, das Kunz in den Jahren 1946 bis 1948 ausbildet, korrespondiert zu der in Frankreich nach der Libération Popularität erringenden gegenständlichen Malerei von Francis Gruber und Bernard Buffet, die mit ihrer existenzialistischen Tristesse dem Lebensgefühl der unmittelbaren Nachkriegszeit Ausdruck gibt. Doch schon am Beginn der 1950er Jahre gerät dieser malerische Existenzialismus ebenso ins Abseits wie Picasso, der die französische Kulturszene schon 1944 mit seinem Eintritt in die Kommunistische Partei Frankreichs irritiert hatte. Es beginnt die Zeit, da Tachismus und Informel, angeführt von den lyrischen Abstraktionen Georges Mathieus ihren Siegeszug von Frankreich aus antreten und schließlich in einen Gleichklang mit dem aus den USA nach Europa exportierten Abstrakten Expressionismus einmünden.

Politisierter Bilderstreit

Im Sommer 1949 wird Kunz unvermittelt von seinem Lehrauftrag entbunden. Sparauflagen der Saarregierung spielen dabei ebenso eine Rolle wie interne Auseinandersetzungen mit der Direktion der Kunstschule. Trotz der Resonanz, die Kunz mit der Ausstellung *Junge Menschen lernen malen* für sein Lehrprogramm erzielen konnte, ist für ihn kein neuer Lehrauftrag in Aussicht. Die Familie gerät dadurch in finanzielle Zwänge, zumal auch Ilse Kunz ihre Beschäftigung im Augsburgener Schuldienst für einen wieder eingestellten älteren Lehrer aufgeben muss. Erst 1952 wird es ihr gelingen, im hessischen Weilburg eine feste Anstellung in einer Oberschule zu erhalten.

Dennoch sind die 1950er Jahre künstlerisch die erfolgreichsten im Schaffen von Karl Kunz. 1950 veranstaltet die renommierte Galerie Günther Franke in der Münchner Villa Stuck auf Empfehlung von Franz Roh die erste Einzelausstellung von Karl Kunz, die Hanna Bekker von Rath in ihr *Frankfurter Kunstkabinett* holt. Trotz der lobenden Anerkennung, die ihm die Kritik zollt, kann Kunz in beiden Galerien keine Verkäufe tätigen. Wenig später ist er in der prominent besetzten Ausstellung *Das Menschenbild in unserer Zeit* vertreten, die von der Neuen Darmstädter Szeession ausgerichtet wird und in deren Rahmen vom 15. bis 17. Juli 1950 die kontroversen Diskussionen über die Einschätzung der ungegenständlichen Kunst im Ersten Darmstädter Gespräch stattfinden. Im Vortrag des Münchner Kunsthistorikers Hans Sedlmayr schlagen sich die im Nachkriegsdeutschland weit verbreiteten Ressentiments gegenüber der modernen Kunst nieder. Signifikant für Sedlmayrs konservative Kritik ist sein negatives Urteil über die surrealistischen Bilder von Dalí und Max Ernst, in denen er Elemente der „Dämonie“ und der „Zersetzung“ diagnostiziert.²¹ Willi Baumeister protestiert gegen Sedlmayrs Behauptung, die moderne Kunst sei ohne ethische Werte und verteidigt vor allem die abstrakten Formen als zeitgemäßen Ausdruck für die energetischen Kräfte, die die neue Wirklichkeit bestimmen: „Ungegenständliche Ausprägungen des menschlichen Geistes sind dem Transzendenten geöffnet. An gegenständlichen Darstellungen haftet immer mehr oder weniger Erdschwere und ihre Schwingungen sind nicht frei.“²² An Baumeisters Sätzen wird ablesbar, dass der Kalte Krieg nun auch eine Front zwischen der abstrakten und der

21 Hans Gerhard Evers (Hg.):
Erstes Darmstädter Gespräch –
Das Menschenbild in unserer Zeit,
Darmstadt 1950, S. 150.

22 Ebd., S. 152.

gegenständlichen Formensprache zu ziehen beginnt – ein Konflikt, in den Karl Kunz, ohne es zu wollen, hineingerät.

Für das surrealistisch anmutende Gemälde *Figurinen* von 1948, dessen Commedia-dell'arte-Personal aus unterschiedlichen Stilelementen wie eine gemalte Collage komponiert ist und dabei dennoch eine homogene Bühnenkulisse inszeniert, erhält Kunz 1951 den hoch angesehenen Dornick-Preis vor Fritz Winter und Rupprecht Geiger. Die Auszeichnung ist ein Höhepunkt seiner Karriere, zumal das Jury-Mitglied Will Grohmann in der Presse gegen die Preisvergabe an Kunz protestiert und für eine Verleihung des 1. Preises an Ernst Wilhelm Nay plädiert. Doch die übrigen Jury-Mitglieder bleiben bei ihrer Entscheidung für Karl Kunz, was J. A. Schmoll gen. Eisenwerth mit der Bemerkung kommentiert: „Am ganzen Fall ist für unsere Betrachtung interessant, daß 1951 noch Karl Kunz in der vorderen Linie stand.“²³ Diese offenkundige Wertschätzung, die dem Œuvre von Karl Kunz um 1950/51 zuteil wird, schwächt sich allerdings in der Folgezeit in dem Maße ab, wie die abstrakte Kunst im westlichen Europa die Stildominanz erringt. Zum exponierten deutschen Repräsentanten dieser weltumspannenden Bildsprache avanciert E. W. Nay. Während die mythologischen *Hekate*-Bilder Nays aus der frühen Nachkriegszeit noch eine narrative Ikonografie aufweisen, verselbstständigen sich in den ab 1950 entstehenden sogenannten Scheibenbildern gegenstandsfreie Farbakkorde. Nicht nur durch Will Grohmann, sondern vor allem durch den einflussreichen documenta-Organisator Werner Haftmann erfährt diese Naysche Malerei in den 1950er Jahren eine außerordentliche Förderung.

Heute wissen wir, dass die Durchsetzung der abstrakt-lyrischen Kunst ein aus den USA politisch gesteuerter Prozess der Frontstellung gegenüber dem im Ostblock von der sowjetische Kulturpolitik propagierten Sozialistischen Realismus gewesen ist. Das Kuratoriumsmitglied des Museum of Modern Art in New York, Nelson Rockefeller, veranlasst 1952 den Präsidenten der USA, Dwight D. Eisenhower, die abstrakte Kunst der New Yorker Avantgarde als strategisches Argument im Kalten Krieg zu nutzen, indem er den darin zum Ausdruck kommenden Individualismus als Bekenntnis zu Demokratie, Freiheit und Humanismus interpretiert. Die wesentlichen Stichworte hat schon 1944 der Maler Robert Motherwell geliefert, indem er ein elitäres Bild vom modernen Künstler zeich-

23 J. A. Schmoll gen. Eisenwerth (wie Anm. 1), S. 51.



Karl Kunz
 Karneval, 1949
 Öl auf Leinwand
 125 x 150 cm
 Wolfgang Kunz, Berlin

net.²⁴ Das Selbstverständnis, das die New York School mit dem Abstrakten Expressionismus später in den 1950er Jahren weltweit zur Schau stellen wird – modernes Genietum, das eine spirituell auratisierte Weltsprache der Kunst neu erschaffen hat – ist hier bereits ausformuliert.²⁵ Als der Surrealist Max Ernst aus dem amerikanischen Exil 1950 erstmals nach Europa zurückkehrt, wird er dort, wie er 1960 rückblickend kommentiert, „nicht erwartet“.²⁶ In Frankreich hat der Tachismus die rebellisch-provokanten Töne der Surrealisten verdrängt, und in den USA versuchen die Abstrakten Expressionisten sich von den Anregungen loszusagen, die surrealistische Emigranten wie Max Ernst ihnen vor 1940 vermittelt haben. 1960 wird sich Max Ernst im Gespräch mit Edouard Roditi über diese schmerzliche Erfahrung äußern: „Ich kehrte zu einem Zeitpunkt nach Frankreich zurück [...], als jene terribles simplificateurs [...] die abstrakte Kunst hochlobten und die Kunst der Surrealisten, insbesondere die auch nur annähernd gegenständliche, als zu literarisch verurteilten, so daß sie unwiderrufflich diskreditiert schien.“²⁷

Zitat und Metamorphose

In der jungen Bundesrepublik Deutschland gehört Karl Kunz zu den wenigen Künstlern, die sich nicht der modisch gewordenen abstrakten Malerei zuwenden, sondern im Surrealismus die Bildsprache finden, in der sie die unbewältigten Traumata des Krieges ebenso wie das Spannungsgewebe ihrer Wünsche und Triebe verarbeiten. Karl Kunz experimentiert mit Motiv- und Stilmontagen, streift zwischen Wirklichkeit und Imagination. *Harlekin und Kolumbine* (1948) sind die Stellvertreterakteure, die für das Künstler-Ich die Gratwanderungen zwischen Verzauberung und Groteske vollziehen.

In den ausgehenden 1940er Jahren verengt sich auf seinen Bildern der perspektivische Raum. Es entsteht eine aus mehreren Flächen gestaffelte Bühne, deren Wirkung auf die dicht mit Figuren und Requisiten ausgestattete vordere Ebene fokussiert ist. Hier mischen sich in unterschiedlicher kubistischer Manier gezeichnete Figuren mit erfundenen konstruktivistischen Emblemen und diversen Bauelementen, wie sie in einer Holzwerkstatt lagern. In dem Gemälde *Karneval* (1949) versteht es Kunz meisterhaft, bei der Figuration der Commedia-dell'arte-Protagonisten, das

24 Robert Motherwell: The Modern Painter's World, zuerst veröffentlicht in: Dyn. The Review of Modern Art, 6. November 1944, S. 9-14.

25 Siehe dazu das Kapitel „Einflussnahme der Politik auf die Kunst“ in: Karin Thomas: Blickpunkt Moderne. Eine Geschichte der Kunst von der Romantik bis heute, Köln 2009, S. 295ff.

26 Max Ernst, in: Edouard Roditi: Dialoge über Kunst [1960], 2. veränd. Aufl., Frankfurt a. M. 1991, S. 101.

27 Ebd.

vielgestaltige picassoeske Repertoire abstrakter Kompositionen zu deklinieren. Das filigrane Körpergewebe der Kolumbine konstruiert er aus den kristallinen Bausteinen der kubistischen Zersplitterung, die Gestalt des Fauns fließt aus den ondulierenden Linien organischer Formen und bildet einen musikalisch bewegten Kontrapunkt zu der strengen Geometrie des Harlekin-Corpus, den nur das farbige Schachbrettmuster als solchen identifiziert.

Surrealistischer Ironie verbunden, implantiert Kunz auch weiterhin versteckte Zitate und Anspielungen in seine Bildkompositionen, um deren Sujets sowohl mit klassischen Traditionskontexten wie auch mit dem Erbe der frühen Moderne zu vernetzen. Geradezu modellhaft figuriert er das Liebespaar auf dem gleichnamigen Gemälde von 1948 in protokubistischer Vereinfachung, konterkariert jedoch die Abstraktion durch die malarische Akzentuierung der Frau, die ein leuchtend rotes Kleid trägt und eine rosafarbene Rose in der Hand hält. Die florale Ornamentik auf dem Stoff des Kleides ruft direkte Assoziationen an die farbenfrohen *Symphonischen Interieurs* von Matisse wach. Das Fenstermotiv im linken oberen Bildhintergrund ist ein der Romantik entlehnter Topos, der die intime Szene in ein Interieur verwandelt, obwohl das Fenster als surreale Imagination figuriert. Denn das Paar ruht auf einer Bank im Freien, das Fenster wird ebenso wie das gerahmte Bild (rechts oben) von einem Gestänge gehalten. Mit dem Vogelpaar auf dem Wanddekor beschwört Kunz noch einmal die Poesie der Vogelwesen, in der schon Max Ernst den Übergang von der Realität in eine surreale Traumwelt verdichtete (siehe Abb. S. 24).

Liebespaar gehört 1954 zu den Gemälden²⁸, mit denen Karl Kunz an der Biennale Venedig teilnimmt, als diese unter dem Thema *Surrealismus* steht. Zwischen 1950 und 1962 ist die deutsche Biennale-Beteiligung von retrospektiven Präsentationen der Vorkriegsmoderne und deren Fortsetzung in den ersten Nachkriegsjahren geprägt. Ihr Kurator Eberhard Hanfstaengl, seinerzeit Direktor der Staatsgemäldesammlung in München, sieht im Rückgriff auf die Tradition die Notwendigkeit zur Wiedergutmachung und den Willen zum Neubeginn. Für Karl Kunz markiert die Teilnahme an der Biennale Venedig den Zenit seiner öffentlichen Wahrnehmung.



Henri Matisse
Das rosafarbene Atelier, 1911
Öl auf Leinwand
179,5 x 221 cm
Puschkin-Museum, Moskau



Karl Kunz
Liebespaar, 1948
Öl auf Leinwand
120 x 100 cm
Kunstsammlungen und Museen
Augsburg

28 Weitere Exponate von Karl Kunz auf der Biennale Venedig von 1954 sind *Café Maxim* (1946) und *Der unerwartete Gast* (1951).

Zwischen den Fronten des Kalten Krieges

Innerhalb der deutschen Kunstszene hat sich zwischenzeitlich im Anschluss an das Darmstädter Gespräch von 1950 die Auseinandersetzung zwischen abstrakter und figurativer Kunst zugespitzt und zugunsten der ungegenständlichen Formensprache entschieden. Die Konfrontationen setzen sich in den Debatten des 1950 neu gegründeten Deutschen Künstlerbundes (DKB) fort und finden ab 1954 ihre Hauptakteure in Karl Hofer und Will Grohmann. Zum Auslöser dieses ersten deutschen Kunststreites nach 1945 wird Grohmanns Auslegung eines Artikels von Karl Hofer in der Zeitschrift *Constanze* vom 12. November 1954, in dem der inzwischen weltweit arrivierte Kunstkritiker dem ersten Vorsitzenden des DKB eine deutliche Abneigung gegen abstrakte Kunst vorhält. Nach den Recherchen von Christine Fischer-Defoy aus dem Jahr 1995 geht dieser Vorwurf jedoch auf eine Unterstellung zurück, vielmehr habe Hofer selbst „entgegen der falschen Beschuldigung, gute und qualitätsvolle Abstraktion befürwortet, unterstützt und nicht abgelehnt“.²⁹ Doch nach der Ablösung von Karl Hofer als Vorsitzender des DKB 1955 durch den tachistisch malenden Hans Hartung schlägt sich der Machtkampf zwischen der abstrakten und gegenständlichen Kunst zugunsten der Fürsprecher der Abstraktion auf die Ausstellungspolitik und die Nominierung neuer Mitglieder für den DKB nieder. Alle Stilrichtungen der Figuration werden nun ins Abseits geschoben, gesellschaftskritischen Positionen wirft man vor, unterschwellige Sympathien für den Realismus in der DDR zu hegen. Maßgebliche Förderung erhält die abstrakte Kunst durch das Mäzenatentum und die Auftragsvergaben der deutschen Industrie, die bereits 1951 einen „Kulturkreis“ etabliert hat. Von dieser Dominanz des Abstrakten im Geschmack der westdeutschen Gesellschaftseliten und der zunehmenden Verdrängung der gegenständlichen Stilrichtungen profitieren Künstler wie Willi Baumeister, Hans Hartung und E. W. Nay sowohl wirtschaftlich wie ideell, da ihre Arbeiten mit „wissenschaftlichen modernen Erkenntnissen und einem besonderen höheren Geist in Verbindung gebracht“ werden.³⁰ Karl Kunz, der als Außenseiter Elemente der Figuration und der Abstraktion auf seinen Bildern synthetisiert, gerät zwischen die Fronten dieser kunstpolitischen Polarisierung. Zwar wird er 1954 zur Teilnahme an der Biennale Venedig aufgefordert, aber er kommt seinerzeit weder in

29 Vgl. Christine Fischer-Defoy (Hg.): Karl Hofer. Ich habe das Meine gesagt. Karl-Hofer-Gesellschaft, Berlin 1995, S. 40f. und S. 234 sowie Myriam Maiser: Der Streit um die Moderne im Deutschen Künstlerbund unter dem ersten Vorsitzenden Karl Hofer, Diss. Freie Universität Berlin 2007, S. 11ff.

30 Myriam Maiser (wie Anm. 29), S. 14.



Willi Sitte
Kindermord zu Bethlehem, 1952
Tusche, Feder und Pinsel auf
Papier
75 x 100 cm

den DKB noch nimmt ihn Werner Haftmann in die Auswahl für eine der ersten documenta-Ausstellungen 1955 oder 1959 in Kassel auf.³¹

Im Rückblick ist die in der Bundesrepublik ebenso wie in der DDR erfolgte Diskreditierung einer Formensprache bemerkenswert, die es sich erlaubte, figurative und abstrakte Elemente gleichermaßen als stilistische Mittel zu verwenden. Die Bekämpfung erfolgte nicht unmittelbar aus der Kunst heraus, sondern sie wurde vom politischen Antagonismus zweier Gesellschaftsmodelle manipuliert. Der Westen benutzte die abstrakte Kunst als Bollwerk demokratischer Freiheit gegen den Sozialistischen Realismus, der Osten forderte von den Künstlern ein realistisch gemaltes, die Lebenssituation der Werktätigen im Sozialismus propagierendes Bildkonzept und den Verzicht auf sämtliche Stilrichtungen der Moderne. Die Burg Giebichenstein in Halle blieb jedoch auch nach 1945 – angeregt vom Vorbild der Altmeister Erwin Hahs und Carl Crodel – ein Ort ideologiefreier Kunstpraxis und stilistischer Vielfalt. Deutlich sichtbar ist dieser Hallesche Sonderweg u. a. auch am Frühwerk des Malers Willi Sitte, der sich ab 1950 intensiv mit Picasso auseinandersetzt. So greift er mit der Zeichnung *Kindermord zu Bethlehem* von 1952 das *Guernica*-Thema des Massakers von Unschuldigen in mythologischer Verkleidung auf und orientiert sich in der Stilistik seiner Frauengestalten ähnlich wie Karl Kunz

31 Werner Haftmann erwähnt Karl Kunz auch nicht in seinem Standardwerk „Malerei im 20. Jahrhundert“, das 1954 erstmals erschienen, vier weitere, teils überarbeitete Auflagen erhielt. In den DKB wurde Karl Kunz erst 1968 aufgenommen.

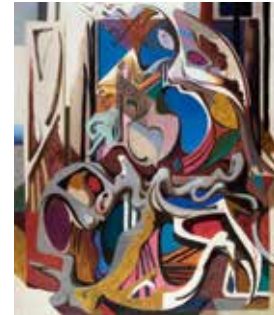
in seinen Gemälden der Jahre 1942 bis 1945 an den Vorgaben Picassos. Solche in der Provenienz der Moderne stehenden Sprachformen pflegen auch Sittes damalige „Burg“-Kommilitonen Ulrich Knispel, Hermann Bachmann und Herbert Kitzel, die in den frühen Nachkriegsjahren die Malklassen der nonkonformen „Burg“-Lehrer Erwin Hahs und Carl Crodel besuchen. Als ab 1951 die militant geführte Formalismus-Debatte die Richtlinien des Sozialistischen Realismus von allen in der DDR lebenden Künstlern einfordert, kritisiert Erwin Hahs die damit verbundene Umstrukturierung des Halleschen Lehrprogramms. 1952 wird er gezwungen, sein „Burg“-Atelier aufzugeben. Bachmann, Knispel und Kitzel siedeln nach kurzer Tätigkeit als freischaffende Künstler in den Westen über, und Sitte unterzieht sich ab 1956 in der Wahl seines Stils und seiner Bildinhalte zunehmend den Vorgaben einer parteikonformen Auftragskunst. Als sich Hahs 1956 nach Zernsdorf zurückzieht, ist die fruchtbare Zeit der „Burg“-Malerei, ohne dass man sie in der Bundesrepublik bis dahin angemessen wahrgenommen hätte, endgültig vorbei.

Zeichnung als Energiespeicher

Zur gleichen Zeit verliert eine figurative Bildsprache mit narrativen Inhalten im Schatten der abstrakten Malerei zunehmend ihre öffentlichen Wirkungsmöglichkeiten auf der westdeutschen Kunstszene. Diesen vorgegebenen Trend, dem sich die meisten Künstler anpassen, souverän ignorierend, löst sich Kunz um 1950 aus der Anlehnung an die picassoeske Bildwelt und findet seine eigene Handschrift nun in fantastischen Gebilden, die sich aus wurzelartig ausgreifenden Linien formieren. Konkrete Anregungen sammelt er 1951 auf Bergwanderungen in den Voralpen oberhalb des Kochelsees, wo er am Herzogstand einen toten Wald entdeckt und daneben die Bärenfleckhütte der Bergwacht. Man lässt ihn dort wohnen, und er zeichnet die toten Bäume und Wurzelgeflechte, von denen er auch viele mit nach Hause bringt. Aus diesen von bizarren Linien geprägten Zeichenstudien entwickeln sich Gemälde, in denen sich fantastische und groteske Imaginationen niederschlagen. In dem Gemälde *Harpyien* (1951) greift Kunz das Thema der Vogel-Mensch-Metamorphosen wieder auf und zeichnet die mythischen Wesen – der Beschreibung Homers folgend – in einer Bildgestalt, die sie sowohl als Vögel mit Frauengesichtern wie auch



Karl Kunz, Bärenfleckhütte, Blatt 13, 1951, Bleistift auf Papier, 36,5 x 50,5 cm, Wolfgang Kunz, Berlin



Karl Kunz
Harpyien, 1951
Öl auf Hartfaser
140 x 120 cm
Wolfgang Kunz, Berlin

als wilde Personifikationen der Sturmwinde darstellt. In der sich dynamisch verselbstständigenden Linie emanzipiert sich die künstlerische Vorstellung vom Gegenstand, um ihn in neuer Weise aus der Choreografie des Strichs zu rekonstituieren.

Das Konvolut an Skizzen, das Karl Kunz während seines Aufenthaltes in der Bärenfleckhütte mit Bleistift, Tuschefeder und Aquarellpinsel zu Papier bringt, initiiert eine Werkphase, in der er sich der Zeichenkunst als eigenständigem Medium mit großer Intensität widmet. So entstehen zwischen 1951 und 1956 die *Einundsechzig Illustrationen zum Inferno der Göttlichen Komödie des Dante Alighieri*. „Angefangen hatte alles“, so berichtet der Sohn Wolfgang, „mit einem roten Punkt in den Trümmern der zerbombten Stadt Augsburg. Der rote Punkt zog die Aufmerksamkeit meines Vaters an und er entpuppte sich als eine Ausgabe von Dantes Göttlicher Komödie in der Übersetzung von Philalethes. Er fing noch auf dem Schutthaufen an zu lesen, war sofort fasziniert und beschloss, es zu illustrieren! Aber wie? Erst sieben Jahre später eröffnete sich ihm der Einstieg durch einen toten Wald in den Alpen.“³²

Das Inferno ist einer der drei Hauptteile des allegorischen Lehrgedichts, in dem der toskanische Dichter Dante in jeweils 33 Gesängen seine visionären Wanderungen durch die Reiche des Jenseits – Inferno, Purgatorio und Paradiso – schildert. Geführt von Vergil, begegnet er in der Vorhölle den Seelen berühmter Dichter und Philosophen der Antike

32 Wolfgang Kunz: Erinnerungen an meinen Vater, in: Karl Kunz. Das grafische Werk 1923 – 1971, hg. von Jo Enzweiler, Saarbrücken 2013, S. 211.



Karl Kunz
Inferno, 1. Gesang, Blatt 1, 1951
Tusche auf Papier
51 x 36 cm
Wolfgang Kunz, Berlin



Sandro Botticelli, Hölle, 18. Gesang, nach 1482, Silberstiftzeichnung auf Pergament, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

und durchschreitet die neun Kreise der Hölle, die konzentrisch gelagert und ständig enger werdend, Sünder mit wachsender Schuld beherbergen. Seit ihrer Entstehung um 1311 hat die *Göttliche Komödie* immer wieder Künstler zu interpretativen Darstellungen angeregt. Ihre Reihe reicht von Botticelli und Raffael bis zu Doré und Dalí. Doch anders als seine Vorgänger löst sich Karl Kunz von einer episodischen Illustration der Gesänge und konzentriert seine bildnerisch schweifende Fantasie stattdessen auf die Kernidee, die Verwandlung, die sich mit dem Eintritt in das Reich des Jenseits unausweichlich vollzieht. Dabei fasziniert ihn stärker als der von Dante intendierte geistige Aufstieg der Läuterung die Präsenz der chaotischen Höllenräume, denen er eine ästhetisch strukturierte Form aus den Gestaltungsmitteln seiner Zeichnung verleiht.

Blatt für Blatt gehen seine Visionen aus dem Fluss der Tuschfeder und einer vielgestaltigen Abstufung von Grau- und Schwarztonlagen hervor. Emanzipiert von einer vorab bestimmten Gegenständlichkeit, entstehen aus dem Geflecht der Lineaturen energetische Kraftfelder, die, wie Max Bense in seiner Einleitung zur Buchausgabe des Kunzschen *Inferno* betont, „nicht die Poesie Dantes simulieren können, wohl aber sein Pathos und seine Rhetorik. [...] Auch erkennt man, daß die Blätter in



Karl Kunz, *Aufbruch zur Wanderung*, 1965, Collage und Öl auf Hartfaser, 130 x 200 cm, Norbert Rothenberger, Augsburg

ihrer Gesamtheit eine *ästhetische Familie* bilden, ein Ensemble von *Kunstobjekten*, die vergleichbar zusammengehören und einen einheitlichen *Manierismus* entwickeln“.³³ Als 1965 die Buchausgabe des *Inferno* im Gustav Lübbe Verlag erscheint, verarbeitet Kunz die Probedrucke in mehreren Gemälden, zu denen auch *Aufbruch zur Wanderung* gehört. Den rechten Bildteil dominieren die lang gestreckten Gestalten von Dante und Vergil, ihre malerische Figuration folgt der monumentalen Würde, die Kunz den beiden Dichtern zuvor in der Zeichnung (Blatt 3 zum 2. Gesang) verliehen hat. In der Mitte ihrer Faltengewänder öffnet sich der Eingang zur Hölle. Die übrigen Partien des Bildes werden von einem verknäulten Gewirr übereinander geklebter Drucke beherrscht, aus deren Mitte zwei Motive hervortreten. Schemenhaft schälen sich der Kopf eines Hundes und ein im Schmerz versteinertes Frauenantlitz aus der dunklen Masse der Schwarz- und Grauakkumulationen heraus (Blatt 20 zum 9. Gesang). Der Tierkopf ist das Resultat einer neuerlichen Metamorphose, zu der sich die Imagination des Künstlers anregen lässt. Durch eine einfache Drehung um 90 Grad vollzieht Kunz die Verwandlung des Vogelwesens auf Blatt 9 zum 5. Gesang in den Schädel eines Höllenhundes.

So wie die Frottagen von Max Ernst den durch Abrieb auf Papier übertragenen Maserungsstrukturen von Hölzern und Blättern eine neue



Karl Kunz
Inferno, 5. Gesang, Blatt 9, 1952
Tusche auf Papier
36 x 51 cm
Wolfgang Kunz, Berlin



Karl Kunz
Inferno, 3. Gesang, Blatt 4, 1951
Tusche auf Papier
51 x 36 cm
Wolfgang Kunz, Berlin

33 Die Buchausgabe der *Einundsechzig Illustrationen zum Inferno der Göttlichen Komödie des Dante Alighieri* erscheint 1965 im Gustav Lübbe Verlag, Bergisch Gladbach, in einer Auflage von 1000 Exemplaren mit einer Einleitung von Max Bense. Nachdruck der Einleitung in: Karl Kunz. *Das grafische Werk* (wie Anm. 32), S. 15-17.



Karl Kunz
 Inferno, 9. Gesang, Blatt 20, 1952
 Tusche auf Papier
 51 x 36 cm
 Wolfgang Kunz, Berlin

Identität verliehen haben, so transformiert Karl Kunz die bizarr verwitterten Spuren der Natur in eine danteske Kosmologie der Unterwelt, deren barocke Üppigkeit ganz und gar aus der Kalligrafie der Feder herausfließt. Im Prozess des Zeichnens vollziehen sich Neuerfindungen von Gebilden, „die sowohl vegetative als auch menschliche Wesenszüge in sich bergen. Der Betrachter erlebt die Wandlungen des einen in das andere, ein bewegter und bewegender Vorgang ohne feste Fixierung“.³⁴ 1964 werden einige Blätter des *Inferno* auf der 1. *Internationale der Zeichnung* gezeigt, die die Mathildenhöhe in Darmstadt ausrichtet.

Revitalisiertes Prinzip Collage

Bevor Karl Kunz 1953 seinen Wohnsitz von Augsburg in das kleine Städtchen Weilburg an der Lahn verlegen muss, weil seine Frau dort eine Stellung als Studienrätin bekommen hat und für den Unterhalt der Familie sorgt, widmet das Augsburger Schaezlerpalais ihm zum Abschied eine große Einzelausstellung, und die Stadt erwirbt gleichzeitig sieben seiner Bilder für ihre Sammlung. Zu den ersten großformatigen Gemälden, die in Weilburg entstehen, gehört das vier Meter breite *Medea*-Triptychon, das in mehrfacher Hinsicht innovative Aspekte in das Kunzsche Werkkonzept einführt. Dominieren auf den Gemälden der 1940er und frühen 1950er Jahre bühnenhafte Guckkästen als Aktionsterrain der Figuren und Requisiten, so überrascht die *Medea*-Komposition mit einer mediterranen Küstenlandschaft, vor deren Weite Karl Kunz die Tragödie ins Bild setzt.

Entgrenzungen des kastenartigen Raumgefüges, das Kunz zuvor in einer Vielzahl seiner Bilder bevorzugt hat, finden sich bereits vereinzelt vorher, so auf dem Gemälde *Ruine* von 1946. Der Maler registrierte hier die groteske Auftürmung offener, schachtelartig neben- und übereinander gestaffelter Wohnraumskelette, die vom Bombenkrieg geschaffen worden waren. 1953 greift er diese surreal anmutende Ruinenarchitektur wieder auf und verwandelt die wie Bausteine aufgeschichteten Raumkompartimente in eine von Maschinen beherrschte Stadtvision, in deren babylonischen Mauertürmen gesichtslose Menschengestalten wie Fossile eingebettet sind (*Maschinenstadt*). 1957 wird diese Ansammlung von Raumschachteln eine weitere Metamorphose durchschreiten und sich in das Hadesreich einer von Böcklin inspirierten *Toteninsel* transformieren.

34 Ottmar Bergmann: Der Maler Karl Kunz – ein Zeichner höchster Eloquenz, in: Karl Kunz. Das grafische Werk (wie Anm. 32), S. 9.



Karl Kunz
Ruine
1946
Öl auf Leinwand
125 x 105 cm
Wolfgang Kunz, Berlin



Karl Kunz
 Medea-Triptychon, 1954
 Öl auf Hartfaser
 Mitteltafel: 123 x 190 cm,
 Seitentafeln je: 123,5 x 88 cm
 Michael Kunz, München

Doch 1954 ist das ausladende Meeresspanorama des *Medea*-Triptychons als solches ein Novum im Nachkriegs-Ceuvre des Malers. Vor ihm breitet sich die Medea-Erzählung wie auf einer transparenten Filmleinwand aus, ohne selbst Tiefenperspektivik zu entwickeln. Ihre Motive sind von dem zeichnerischen Gestus durchwirkt, den Kunz in den Skizzen der Bärenfleckhütte zuvor ausgearbeitet hatte.



Karl Kunz
 Maschinenstadt, 1953
 Öl auf Hartfaser
 125 x 150 cm
 Wolfgang Kunz, Berlin

Auf der rechten Seitentafel schichten sich einander überschneidende Stämme und Äste als direkte Zitate aus den Skizzenblättern zu einem Liniengebirge auf, während sich in der Tafelmitte ein Wurzelgebilde in die Fantasiegestalt eines fliegenden Vogels transformiert. Auf der linken Seitentafel schält sich die kniende Figur der Medea als Dreiecksform aus einem ornamentalen Liniengeflecht heraus. Die mittlere Tafel wird von der über dem Kahn schwebenden durchsichtigen Gestalt beherrscht, die unverkennbar die signifikante Physiognomie des Schiffbrüchigen aus dem gleichnamigen Bild von 1942/1950 aufweist (siehe Abb. S. 25). Als allegorischer Typus ausgestattet mit der Aura des tragischen Scheiterns, übernimmt der Schiffbrüchige hier die Rolle des Jason, der erfahren muss, dass Medea mit der Tötung ihrer gemeinsamen Kinder Rache für seine Untreue geübt hat. Gewandfiguren, die den Bildraum füllen, richten ihre Blicke auf Jason und beklagen wie ein antiker Chor das grausame Geschehen. Wie Michael Kunz in einem Kommentar zum *Medea*-Triptychon berichtet, verwahrte sein Vater in einer Sammlung von Kunstpostkarten und Illustrationen auch einen Zeitungsausschnitt mit Fischern am Mittelmeer, der ihn zum kompositionellen Entwurf der Mitteltafel angeregt hat. Auch



Karl Kunz
 Toteninsel, 1957
 Öl und Bleistift auf Hartfaser
 130 x 200 cm
 Michael Kunz, München

die schlanke Gestalt der verschleierte Zofe, die auf der linken Seitentafel die nach der Tötung ihrer Kinder in hysterischem Schmerz versinkende Medea zu beruhigen sucht, basiert auf dem Illustriertenausschnitt von einer italienischen Modenschau, den Kunz in seiner Vorlagensammlung archivierte.

Schon 1951 collagierte Kunz einen Ausschnitt aus einem Modejournal in sein Gemälde *Modesalon*. Direkte Bezüge gibt es auch zwischen dem Bild *Dame um 1900* und der Zofe auf der linken *Medea*-Tafel. Ebenfalls schon 1951 entstanden, zeigt die elegante Dame der Gesellschaft die gleiche Körperpose wie die Zofe; der in das Bild eingeklebte reale Stoff simuliert darüber hinaus auch das Stoffmuster des Modells, das auf der Illustriertenabbildung von der italienischen Modenschau zu sehen ist. Wenige Jahre nach der *Medea*-Komposition, um 1960, wird Karl Kunz nicht nur Zeitungsausschnitte, sondern auch Kunstpostkarten und Zeichnungen als Objets trouvés in seine Gemälde hineincollagieren. Mit dieser Revitalisierung der Collage praktiziert er – hierzulande unbeachtet von der Kunstöffentlichkeit – eine künstlerische Sprachform, die zeitgleich in den USA und in England die Avantgarde grundlegend verändert.

Betrachtet man heute die 1963 entstandenen Bilder *Dem Wahren Schönen Guten* und *Warten*, in die Karl Kunz Fotografien aus der Produktion seines Sohnes Wolfgang, eine eigene Aktzeichnung und Pin-up-Illustrationen aus Zeitschriften hineincollagiert, vor dem Hintergrund der damaligen internationalen Avantgarde, so ist ihre Nähe zu den Collagen der englischen Independent Group und zu den Combine Paintings Robert Rauschenbergs nicht mehr zu übersehen. Obwohl die Vermutung nahe liegt, dass Kunz das seinerzeit gegenüber dem Abstrakten Expressionismus innovativ ausgerichtete Schaffen von Robert Rauschenberg wohl kaum kennenlernen konnte, verbindet die beiden so unterschiedlichen Künstler eine Bildsprache, in der sich ein von autobiografischen Bezügen durchwirkter malerischer Gestus mit kunsthistorischen, populärkulturellen und massenmedialen Zitaten vernetzt.³⁵ Im Vorgang der Komposition schafft Kunz aus den gemalten und gefundenen Bildelementen eine in ihrer Fantastik stringente und homogene Bildvision.

Während für den amerikanischen Kollegen mit dem sich anbahnenden Siegeszug der Pop Art eine große internationale Karriere beginnt, gerät Karl Kunz in eine anwachsende Vereinsamung. Seit 1957 finanziert



Fischer am Mittelmeer
Zeitungsausschnitt
15,5 x 20,5 cm



Italienische Modenschau
Ausschnitt aus einer Illustrierten
25,5 x 19,5 cm

35 1964 gehört Robert Rauschenberg nicht zu den auf der documenta 3 gezeigten Künstlern. Das unter der Leitung von Werner Haftmann agierende Auswahlgremium ignoriert ihn trotz seiner internationalen Reputation und der Auszeichnung mit dem Großen Preis für Malerei auf der Biennale Venedig. Stattdessen präsentieren Haftmann und Grohmann noch einmal in aufwendigen Inszenierungen die informelle Malerei, womit sie jedoch die vehemente Kritik der internationalen Presse auf sich ziehen.

Karl Kunz
 Dame um 1900
 1951
 Öl und Collage auf Hartfaser
 136 x 120 cm
 Wolfgang Kunz, Berlin



Karl Kunz
 Dem Wahren Schönen Guten,
 1963
 Öl und Collage (Zeitschriften- und
 Zeitungsausschnitte; Fotografien
 von Wolfgang Kunz: Ruine der
 Alten Oper in Frankfurt mit der
 Inschrift „Dem Wahren Schönen
 Guten“; Wachsmalkreidezeich-
 nungen) auf Hartfaser
 200 x 130 cm
 Wolfgang Kunz, Berlin

ihm seine Frau in Frankfurt ein Atelier, aber die Kulturszene der Stadt nimmt kaum Notiz von ihm. 1959 holt ihn sein Freund, der Fotograf Otto Steinert, der jetzt Direktor der Saarbrücker Kunstschule ist, für drei Semester an die Lehranstalt. Doch Kunz kündigt bereits im Sommer 1960 den Lehrauftrag, da ihn die wöchentlich mehrmaligen Fahrten zwischen Frankfurt und Saarbrücken erheblich anstrengen und zu wenig Zeit für sein eigenes künstlerisches Schaffen belassen. Im Frankfurter Museum Karmeliterkloster findet er in Kursen des *Bundes Bildender Künstler* eine Gelegenheit zum wöchentlichen Aktzeichnen, die er regelmäßig nutzt. Die Mehrzahl seiner Zeichnungen sind weibliche Akte, die er mit einigen raschen Umrisslinien konturiert. Er zeichnet sie in Bewegung, modelliert durch Licht- und Schatteneffekte das fleischliche Spiel ihrer Muskeln. Der Kopf mit individuellen Gesichtszügen ist ihm nebensächlich, was ihn



Karl Kunz, *Warten*, 1963. Öl und Collage (zwei Fotografien von Wolfgang Kunz; Aktzeichnung) auf Hartfaser, 132 x 200 cm, Wolfgang Kunz, Berlin



Robert Rauschenberg
Migration, 1959
 Combine Painting: Öl, Papier, Stoff, Druckerzeugnisse, Fotografien, bedrucktes Papier und Holz auf Leinwand, 121,6 x 101,6 cm
 Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca, anonyme Schenkung

interessiert sind die unzähligen Variationen des Schreitens, Sitzens, Stehens und Liegens. „Diese Variationen sind wie Momentaufnahmen, man kann sie sich fast so vorstellen, als sei eine Person in einer Bewegung gefilmt worden und man betrachte nun die einzelnen Bilder dieses Films.“³⁶

Wie in einem alchemistischen Laboratorium amalgamieren sich nun wieder aufgegriffene Motive und Requisiten aus früheren Bildfindungen mit erotischen Sujets und animieren den Maler zu bildnerischen Experimenten, in denen sich Eros und Thanatos überlagern. Das Emblem des Kreuzes, das für Kunz schon in den 1940er Jahren über seine religiöse Allegorik hinaus einen zentralen Stellenwert als Struktur schaffendes Bildgerüst besaß, wird auf dem Gemälde *Kreuzigung* (1959) von erotischen Schwellformen durchwebt, deren Vielgestaltigkeit der Maler aus seinen Aktzeichnungen bezieht. Die manieristische Morbidität des Bildes entsteht aus der Spannung zwischen einer kalligrafischen Zeichnung, die weiße Bildpartien von plakativen Farbflächen abgrenzt, und aus der marionettenhaften Mechanik, mit der die Aktorsi ihre Fleischlichkeit zur Schau stellen. Bis zur Erotomanie übersteigertes sexuelles Begehren ist für Kunz ebenso wie schmerzvolle Qual ein instinktgesteuerter Impuls, dem er sich in parabelhaften Bildern anzunähern sucht: So zieht wie ein Welt



Karl Kunz
Kreuzigung, 1959
 Öl auf Hartfaser
 164 x 123,5 cm
 Kunst- und Museumsverein im Von der Heydt-Museum Wuppertal – Geschenk von Wolfgang Kunz, Berlin, 2011

36 Ulrike Schmidt-Schwarz: Karl Kunz Das grafische Werk, in: Karl Kunz. Das grafische Werk (wie Anm. 32), S. 13.



Karl Kunz
Hure Babylon, 1958
Öl auf Hartfaser, 200 x 120 cm
Wolfgang Kunz, Berlin



Karl Kunz
Haus des Schlächters
1960
Öl auf Hartfaser
130 x 200 cm
Wolfgang Kunz, Berlin

umfassender Taifun die *Hure Babylon* (1958) Mensch und Tier gleichermaßen in ihren pandämonischen Sog.

Anfang der 1960er Jahre reist Karl Kunz nach Paris, wo er in den Schlachthäusern und Markthallen von La Villette die ausgeweideten und enthäuteten Tierkadaver zeichnet. Nach diesen Skizzen entsteht das Gemälde *Haus des Schlächters* (1960), auf dem sich der Schlachtvorgang mit dem Ritual der Kreuzigung verschränkt. In Analogie zu religiösen Darstellungen, auf denen Maria, die Mutter Jesu, und Maria Magdalena Christi Tod beweinen, flankieren zwei Aktfiguren den zur Häutung an zwei Beinen aufgehängten Tierkörper. Aus dieser geradezu blasphemischen Metamorphose des Kreuzigungstopos erschließt sich der Sinnhorizont des Bildes als Paraphrase des Menschseins zwischen triebhafter Lust und gleichzeitiger Schmerzerfahrung. „Diese Bilder sind reiner Exhibitionismus“, bekennt Kunz gegenüber einer Freundin: „Aber sie sind auch eine Aufgabe. Für mich gibt es kein Tabu. Meine Schwarzen Messen haben meinen Passions- und Golgathabildern entgegen zu stehen, meine wüsten den elegischen Bildern“.³⁷

Die Figurationen werden auf einigen Gemälden von gestisch gemalten Bühnenprospekten hinterfangen, auf anderen nehmen Farbigkeit und Motivgestaltung bereits um die Mitte der 1950er Jahre Op-Art- und Pop-Art-Effekte vorweg, noch bevor sich diese Stilrichtungen auf der deutschen Kunstszene etabliert haben. 1954 lässt sich Kunz von einem Aquarell seines Sohnes anregen, dessen Schmetterlinge er in fantastisch bunte Raumschiffe verwandelt, die über einer aus geometrischen Feldern konstruierten Landschaft hinweg segeln. Auf dem Pariser Flohmarkt erwirbt Kunz eine Schneiderpuppe, die – wie schon zuvor eine altmodische Schaufensterpuppe – das Atelierinventar bereichert. Die Puppen regen ihn dazu an, „wieder wir in alten hallischen Zeiten Puppenbilder“ zu malen.³⁸ Waren die Puppen früher nichts als Requisiten (siehe Abb. S. 27), so entfalten sie nun in oszillierender Personifikation ein Eigenleben mit doppeltem Boden. Aus dem reichhaltigen Repertoire der Aktzeichnungen erotisch aufgeladen, formieren sie sich rund um ein gedrechseltes Holz wie im Lichtschein einer Rotlichtlaterne zu einem grotesken *Rendez-vous* (1960). In Verbindung mit den Schlachthausmotiven und dem ins Bild collagierten Porträtfoto einer toten jungen Frau verdichten sie sich auf dem *Stillleben mit Puppen* (1961) zu einem beklemmenden Memento mori.

37 Brief von Karl Kunz an Renate Axt, Darmstadt, 23. Oktober 1965.

38 Briefnotiz von Karl Kunz an Heinz Menzel, 27. November 1960.



Karl Kunz, Stilleben mit Puppen, 1961, Öl mit Collage auf Hartfaser, 130 x 150 cm, Michael Kunz, München



Karl Kunz
Rendez-vous, 1960
Öl auf Hartfaser
118,5 x 170 cm
Kunst- und Museumsverein
im Von der Heydt-Museum
Wuppertal



Max Ernst, Der Hausengel (Der Triumph des Surrealismus), 1937, Öl auf Leinwand, 114 x 146 cm,
Privatsammlung



Karl Kunz
Rasende Chimäre, 1964
Öl auf Hartfaser
130 x 160 cm
Michael Kunz, München



Karl Kunz
 Der bedrohte Harlekin, 1964
 Öl auf Hartfaser
 137,5 x 132 cm
 Wolfgang Kunz, Berlin



Salvador Dalí
 Weiche Konstruktion mit gekochten Bohnen. Vorahnung des Bürgerkrieges, 1936
 Öl auf Leinwand
 100,5 x 100,5 cm
 Museum of Philadelphia.
 Sammlung Louise und Walter Arensberg

Während die Mehrheit der deutschen Künstler und Kritiker immer noch gegen das figurative Bild polemisiert, hat sich Karl Kunz aus abstrakten und figurativen Bildsprachen eine eigene Rhetorik geschaffen, in die er Sinnlichkeit und Magie, Erschrecken und Faszination, Experiment und Fragmentierung gleichermaßen implantieren kann. Noch intensiver als in den Jahrzehnten zuvor setzt er das zwanghafte Streben der Moderne nach dem Neuen für sich außer Kraft und schweift durch Kunstgeschichte und Medien auf der Suche nach Stil- und Bildrelikten, aus deren Anverwandlungen seine eigenen Bildideen hervorgehen. So formt sich aus den unruhigen Lineamenten der Akt- und Wurzelzeichnungen die *Rasende Chimäre* (1964). Die malerische Vergegenwärtigung des Feuer speienden Tierungeheuers aus der griechischen Mythologie weckt unmittelbare Assoziationen an das 1937 von Max Ernst als Parabel für das faschistische Wüten im Spanischen Bürgerkrieg ins Bild gesetzte diabolische Trampeltier mit dem zynisch-satirischen Titel *Der Hausengel*. Doch für Karl Kunz ist die Chimäre metaphorischer Spiegel seiner psychischen und physischen Befindlichkeit, deren Zustand er am 30. Dezember 1965 dem Freund Heinz Menzel mit melancholischem Unterton schildert: „Zu viel Krankheit. Man wird alt. Es geht nur noch mit halber Kraft. Aber die Bilder sind immer noch heftig. Dampfkessel, wie Du geschrieben hast. Kurz am explodieren. Insofern sind sie immer noch gesund, wenn auch die Themen immer scheußlicher werden. Aber das Leben führt mir keine Idyllen zu, sondern ein Irrenhaus. [...] Dabei weiß ich, dass hinter diesem Irrenhaus etwas anderes steht, das durch nichts zu beweisen ist und so tritt der metaphysische Bezug oder das Magische in den Bildern immer mehr in den Vordergrund.“

Bevor Kunz dem alten Freund diese Selbstanalyse offenbart, hat er seine innere Instabilität und seine labile Gesundheit in dem Gemälde *Der bedrohte Harlekin* (1964) wie in einem Bilderrätsel verschlüsselt. Während Warnschilder zur Wachsamkeit mahnen, verliert sich der Harlekin, das Alter Ego des Künstlers, getrieben von den Furien seiner sexuellen Fantasien, in einer zerfließenden Kopffüßler-Gestalt. Die Motive vereinigt hier psychoanalytisch hinterlegte Traumbilder aus dem Œuvre Salvador Dalís, in denen sich Körper in die weichen Gebilde einer absurden Existenz verformen, mit der plakativen Emblematisierung einer sich gerade neu etablierenden Signalkunst. Karl Kunz lebt einen künstlerischen Individualismus, der den Utopieverlust mit dem Sinn für Groteske und Ironie, aber auch mit





Karl Kunz in seinem Atelier in Frankfurt am Main, fotografiert von Dominique Dumoulin, 1961

39 Wolfgang Kunz: Erinnerungen an meinen Vater, in: Karl Kunz. Das grafische Werk (wie Anm. 32), S. 210.

Karl Kunz, Venezianische Verkündigung, 1965
Öl und Collage auf Hartfaser,
200 x 130 cm
Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Halle (Saale)

Melancholie und Betroffenheit konterkariert. Mythen, Zitate und Traum-bilder dienen ihm als anspielungsreiche Quellen für das verschlüsselte Aus-sprechen seiner Obsessionen, Ängste, Begierden und Visionen. Indem er jede Stilverbindlichkeit ignoriert und sich das Motivrepertoire der Kunst- und Kulturgeschichte von der Antike bis in die Moderne dienstbar macht, nimmt er die postmoderne Attitüde einer freien Figuration vorweg, die wesentlich jüngere Kollegen erst zwei Jahrzehnte nach ihm erproben werden.

Seit Karl Kunz seine Saarbrücker Lehrtätigkeit 1960 beendete, hat er in den nachfolgenden Jahren viele Reisen nach Frankreich, Spanien und Italien unternommen, von denen er zuhause Mappen voller Bleistift- und Pastellzeichnungen aufbewahrt. Am 28. Juni 1966 berichtet er dem Sohn Wolfgang: „Meine Spanienreise Frankfurt – Frankfurt 7000 km war nicht von Pappe und es gab allerlei Höhepunkte, so die Kathedrale von Burgos, Cuenca, die verwunschene Stadt Prado, Cordoba, Granada [...]. Seit meiner Rückkehr male ich Kathedralen.“³⁹ Vor den mächtigen Kirchen – oft in engen Straßen – entstehen seine Architekturzeichnungen, auf denen die



Fassaden durch Schrägstellung und verzerrte Perspektivik eine Verlebendigung und Dekonstruktion ihrer Monumentalität erfahren. Kunz verleiht den steinernen Bauwerken durch das instabile Prinzip seiner Zeichnungen „einen organischen Charakter und stellt Gebäude dar, die gleichsam in Bewegung geraten sind“.⁴⁰

In Venedig fasziniert ihn die *Morbidezza* des Bauzierrats an den Renaissance- und Barockpalästen, die er durch farbige Akzentuierung mit der Pastellkreide besonders hervorhebt. Bilder wie *Venezianische Impressionen* und *Venezianische Verkündigung* (beide 1965) konstruieren aus den Architekturzeichnungen ein Gebäuderaster, das sich durch eine Reihe ins Bild eincollagierter Fotografien und Kunstpostkarten mit den Reproduktionen von venezianischen Denkmälern und Gemälden zu einem polyphonen Erlebnispanorama der Lagunenstadt zusammenfügt. Eine letzte Auslandsreise führt ihn 1969 nach Rom, wo er in der Villa Massimo einen dreimonatigen Ehrenaufenthalt verbringt.

Zunehmend von Krankheit und Todesahnungen gezeichnet, malt Karl Kunz im August 1969 mit den *Badenden* eine alptraumhafte Todes-

Karl Kunz in seinem Atelier in Frankfurt am Main, fotografiert von Dominique Dumoulin, 1961

40 Ulrike Schmidt-Schwarz: Karl Kunz. Das grafische Werk (wie Anm. 36), S.14.



Karl Kunz
Badende
1969
Öl auf Hartfaser
140 x 120 cm
Michael Kunz, München

parabel, auf der er sich wohl selbst mit dem Ertrinkenden am unteren linken Bildrand identifiziert. Die ins Wasser steigenden Mädchen schauen mit hämisch aufreizendem Lächeln auf ihn herab, wobei das linke im nächsten Moment einen Stein auf ihn schleudern wird. Regungslos beobachten zwei dunkle Gestalten aus dem Hintergrund das schauerlich-groteske Geschehen. In gleichnishafter Bildsprache bringt das Gemälde zur Darstellung, was Karl Kunz 1971 kurz vor seinem Tod in einem Brief an den Kunsthistoriker Gustav René Hocke über sich und sein Werk in Worte fasst: „Ich bilde mir ein, dass ich ein Bild gebe, das eine Entsprechung zu dem ist, was das Leben mir zuführte und mir antat, im Guten wie im Schlechten. Es war ein Leben voll von Grausamkeit, Mord und Wahnsinn, aber auch voll von Liebe, Süße, Schönheit. Und so bunt, so voll von Spannungen und Widersprüchen möchte ich mein Werk sehen.“⁴¹

An der Eröffnung seiner Ausstellung im neuen Holbeinhaus von Augsburg im März 1971 kann er nicht mehr teilnehmen, er fühlt sich nicht wohl. Am 21. Mai 1971 stirbt Karl Kunz in Frankfurt und wird im Augsburger Grab seiner Eltern beigesetzt.





1934-1942: Nationalsozialismus und Zweiter Weltkrieg Karl Kunz in der inneren Emigration

Nachdem Karl Kunz 1933 von den Nazis als „entarteter“ Künstler diffamiert und von der Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein in Halle entlassen worden war, malte er heimlich in der inneren Emigration weiter. Das Bild *Die Schwebenden*, 1934 nach der Rückkehr des Künstlers in seine Geburtsstadt Augsburg entstanden, zeigt amorphe Gebilde, aus denen sich Figürliches herauslöst. Hier klingt schon die surreale Mehrdeutigkeit an, die kennzeichnend für sein Schaffen wird. Die abstrakten Formen leiten sich von den Holzreliefs ab, die Karl Kunz während seiner Zeit an der Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein angefertigt hatte. Die Formverwandlung erinnert auch an surrealistische Reliefs von Hans Arp. Mit der Darstellung des schwebenden Paares mag Karl Kunz nicht nur seine Sehnsucht nach Glück, sondern auch ein Gefühl von Bedrohung und eine Vorahnung von Unheil zum Ausdruck gebracht haben.

In der Folgezeit entwickelte er komplexere Figurenszenen, die in kulissenhafte Raumsituationen eingebettet sind. Verschiedene an Holzfurniere, Bretter und gedrechselte Formen erinnernde Bildelemente tauchen auf. Sie sind angeregt durch die Werk- und Materialwelt des elterlichen Furnierhandels, in dessen Umgebung Karl Kunz aufgewachsen war und den er nach seiner Rückkehr nach Augsburg 1933 übernommen hatte.

Das harte Licht im Bild *Jongleure* (1938) lässt deren Bewegungen wie eingefroren wirken und erzeugt eine unwirkliche Stimmung, die Assoziationen an die italienische Pittura metafisica weckt. In Verbindung mit dem zusammenhanglosen Agieren der Artisten wirkt die Atmosphäre bedrohlich aufgeladen.

Der Titel des im Kriegsjahr 1942 entstandenen Gemäldes *Deutschland erwache!* parodiert in zynischer Absicht ein bekanntes Nazi-Zitat. Die aus verschiedenen Zusammenhängen isolierten Bildelemente fügte Karl Kunz zu einer die Realität verfremdenden, surrealistischen Bildkomposition zusammen, deren warnende und kritische Botschaft eindeutig ist.





Deutschland erwache!
1942
Öl auf Sperrholz
120 x 142 cm
Wolfgang Kunz, Berlin



Jongleure

1938

Öl auf Leinwand

164 x 174 cm

Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft, Freiburg im Breisgau

1942-1946: Krieg, Chaos und Wiederaufbau

Wegen eines Herzleidens nicht als Soldat an der Front, sondern als Helfer beim Luftschutz in Augsburg eingesetzt, fand Karl Kunz, wenn auch nur selten, Gelegenheiten, nachts zu malen. Den zur absurden Realität gewordenen Schrecken des Krieges übertrug er in surreal verschlüsselte Bildkompositionen, in denen sich Realität und Imagination, Figürliches und Abstraktes durchdringen. Anders ließ sich für ihn das erlebte Grauen nicht in Bilder fassen.

Die männliche Figur in seinem Gemälde *Der Schiffbrüchige* (1942/1950) geht auf das Foto in einer Zeitschrift zurück, welches eine an den Strand gespülte hölzerne Galionsfigur von einem gesunkenen Schiff des 19. Jahrhunderts zeigt.

Bei Karl Kunz symbolisiert sie den durch den Krieg herbeigeführten Verlust menschlicher und kultureller Werte, den Untergang der abendländischen Zivilisation, und wird damit auch zur Identifikationsfigur für sein eigenes tragisches Schicksal. Die Gestalt begegnet als Schlüsselmotiv seines Schaffens später u. a. in seinem *Medea-Triptychon* wieder.

Wiederholt finden wir bei Karl Kunz eine Bezugnahme auf die Kunst Picassos, vor allem auf dessen Bild *Guernica*; das Vorbild Picassos steht im Hintergrund einzelner Motive und Figurengruppen bei den Gemälden *Krieg* (1942), *Stürzende* (1944) und *Augsburger Bombennacht (Im Keller)* (1945). Picasso gab ihm wichtige Anregungen bei der Suche nach einprägsamen, bekenntnishaften Bildformulierungen für das Leid des Krieges. *Guernica*, das Picasso 1937 als Reaktion auf die Zerstörung der spanischen Stadt Gernika durch einen deutsch-italienischen Luftangriff geschaffen hatte, hielt Karl Kunz für das bedeutendste Werk der Moderne.

Die im Januar 1943 gemalte *Pomona* ist das letzte erhaltene Werk von Karl Kunz aus der Zeit vor dem Bombenangriff in der Nacht vom 25./26. Februar 1944 auf Augsburg, bei dem der allergrößte Teil seines Frühwerks zerstört wurde; nur 32 Gemälde und Plastiken sind erhalten. *Stürzende* malte er als erstes Bild im Juli 1944, in einer Ruine, in der er sich ein provisorisches Atelier eingerichtet hatte. Das 1946 entstandene Bild *Ganymed* mag mit der Anspielung auf den antiken Götterliebhaber Ganymed, der von Zeus auf den Olymp entführt wurde, nicht nur die Hoffnung auf einen Neuanfang zum Ausdruck bringen, sondern gleichzeitig einen Hinweis auf das Kriegstrauma und die Last der unbewältigten Trauer geben.

Karl Kunz vor den Trümmern
seines Elternhauses nach dem Bombenangriff
in der Nacht vom 25./26. Februar 1944
auf Augsburg, bei dem er den allergrößten Teil
seiner Werke verlor, 1944





Der Schiffbrüchige
1942/1950
Öl auf Sperrholz
122 x 145 cm
Michael Kunz, München

Augsburger Bombennacht (Im Keller)

1945

Öl auf Sperrholz

122 x 85 cm

Seit 1951,

Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München,
Dauerleihgabe an die Städtischen Kunstsammlungen Augsburg





Stürzende
1944
Öl auf Sperrholz
85 x 108 cm
Privatbesitz

Die Insel
1945
Öl auf Sperrholz
122 x 89 cm
Privatbesitz





Krieg
1942
Öl auf Sperrholz
125 x 155 cm
Wolfgang Kunz, Berlin

Tanzende Gruppe
1942/1954
Öl auf Sperrholz
152 x 119 cm
Wolfgang Kunz, Berlin





Ganymed
1946
Öl auf Sperrholz
140 x 110 cm
Wolfgang Kunz, Berlin



Pomona
1943
Öl auf Leinwand
125 x 106 cm
Wolfgang Kunz, Berlin

Aus dem Inferno auferstanden: Karl Kunz als Zeichner Zeichnungen 1951-1969

In den Trümmern von Augsburg fand Karl Kunz während des Krieges eine Ausgabe von Dantes Göttlicher Komödie in der Übersetzung von Philalethes. Von 1951 bis 1956 arbeitete Karl Kunz an seinem Zyklus *Einundsechzig Illustrationen zum Inferno der Göttlichen Komödie des Dante Alighieri*, in dem er Dantes Schilderung seiner visionären, von Vergil geleiteten Wanderung durch die Reiche des Jenseits in Zeichnungen übertrug. Formbildend für den Zyklus wirkten Zeichenstudien, die Kunz vorher in den Voralpen in der Nähe des Kochelsees nach toten Bäumen und bizarren Wurzeln angefertigt hatte. Die mit außerordentlicher Akribie ausgeführten Federzeichnungen entführen in imaginäre Bildwelten, in denen sich fantastische Wesensverwandlungen vollziehen.

Das Aktzeichnen hatte Karl Kunz schon in den 1920er Jahren interessiert. Bei den Aktzeichnungen, die er in den 1950er und 1960er Jahren anfertigte, kam es ihm auf das schnelle Zeichnen an, mit dem er sich vom Vorbild löste und seiner Handschrift einen kalligraphischen Schwung gab. Im Mittelpunkt seines zeichnerischen Werkes steht der weibliche Akt, die Auseinandersetzung mit dem Körper, dem Fleisch. Oft bildeten die Zeichnungen Vorlagen für seine Gemälde, in denen der Eros immer mehr Bedeutung erhält, verbunden mit der Verkörperung von Freude und Leid, Tod und Vergänglichkeit. Das Fleischliche beschäftigte ihn auch, als er bei seiner Reise nach Paris 1961 *Fleisch in den Hallen*, Tierkadaver in Form von Rinder- und Schweinehälften in den Pariser Hallen, zeichnete, womit er zugleich den Aspekt der Passion reflektierte.

Auf dem Friedhof von Montmartre fertigte er Zeichnungen von Grabmälern an, die ebenfalls auf eine intensive Beschäftigung mit der Todesthematik hindeuten.

Außerdem zeichnete er im Pariser Quartier Marais Abbruchhäuser, deren Anblick in ihm wohl auch Erinnerungen an die Ruinenlandschaften nach dem Krieg weckte.

Die Bauten, die er bei seinen Reisen nach Venedig, Rom und Barcelona zeichnete, repräsentierten für ihn die mit ihrer Architektur verknüpfte Historie, die zwar der Vergangenheit angehört, doch bis in die Gegenwart weiterwirkt. In Venedig war er beeindruckt von den Fassaden, die er als Phänomen des Maskenhaften interpretierte, das ihn auch am Menschen faszinierte. Die Reisen in die alten Städte der romanischen Länder bedeuteten für ihn die Suche nach den Zeugnissen der abendländischen Kultur, deren Werte und Traditionen in Deutschland aus seiner Sicht mit dem Krieg untergegangen waren.

Inferno, 1. Gesang, Blatt 1
1951
Tusche auf Papier
51 x 36 cm
Wolfgang Kunz, Berlin





Inferno, 2. Gesang, Blatt 3
1951
Tusche auf Papier
51 x 36 cm
Wolfgang Kunz, Berlin



Inferno, 3. Gesang, Blatt 4
1951
Tusche auf Papier
51 x 36 cm
Wolfgang Kunz, Berlin



Inferno, 4. Gesang, Blatt 6
1952
Tusche auf Papier
36 x 51 cm
Wolfgang Kunz, Berlin



Inferno, 5. Gesang, Blatt 9
1952
Tusche auf Papier
36 x 51 cm
Wolfgang Kunz, Berlin



Inferno, 9. Gesang, Blatt 20
1952
Tusche auf Papier
51 x 36 cm
Wolfgang Kunz, Berlin



Inferno, 19. Gesang, Blatt 41
1955
Tusche auf Papier
51 x 36 cm
Wolfgang Kunz, Berlin

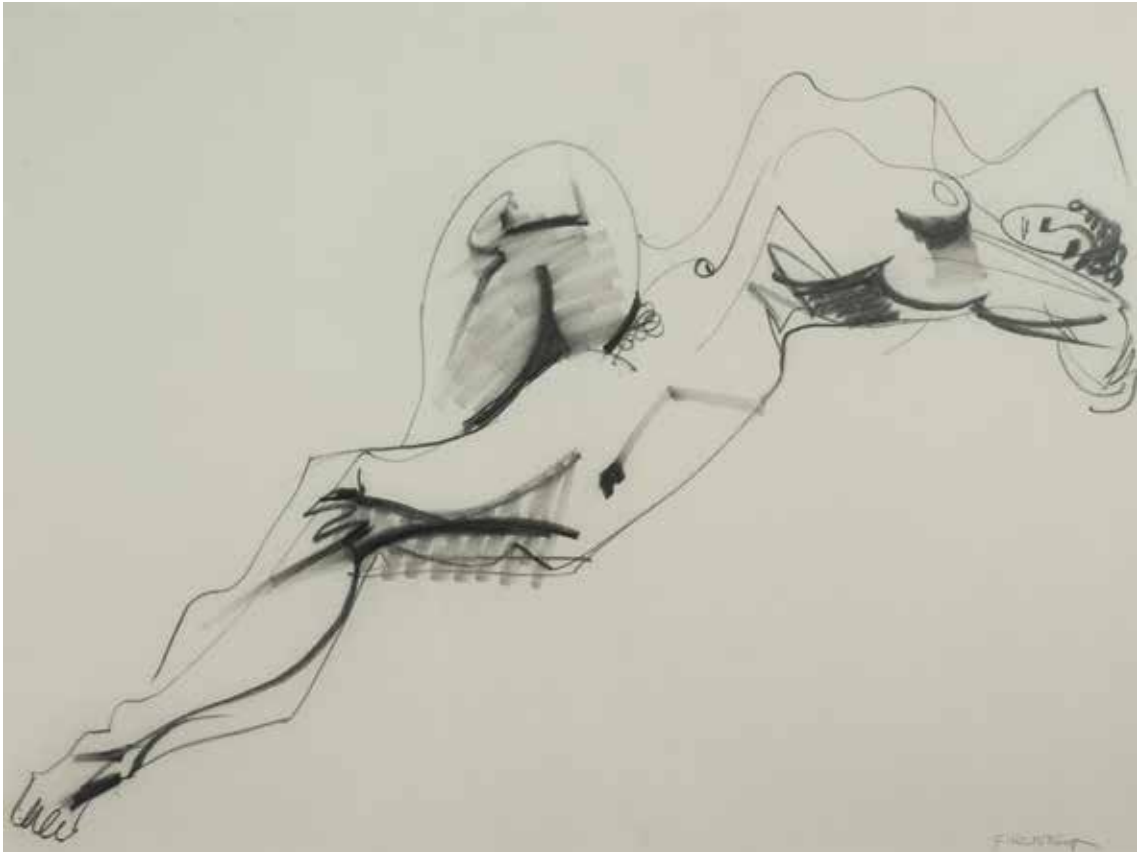


Inferno, 33. Gesang, Blatt 58
1956
Tusche auf Papier
36 x 51 cm
Wolfgang Kunz, Berlin

Paris, Fleisch in den Hallen
1961
Bleistift auf Papier
50 x 65 cm
Wolfgang Kunz, Berlin

Pau, Olivenbäume
1964
Bleistift auf Papier
50 x 65 cm
Wolfgang Kunz, Berlin





Weiblicher Akt

1962

Bleistift und Kohle

50 x 65 cm

Kunst- und Museumsverein im Von der Heydt-Museum Wuppertal – Geschenk von Wolfgang Kunz, Berlin, 2011



Weiblicher Akt
1962
Bleistift und Kohle
65 x 50 cm
Kunst- und Museumsverein im Von der Heydt-Museum Wuppertal –
Geschenk von Wolfgang Kunz, Berlin, 2011

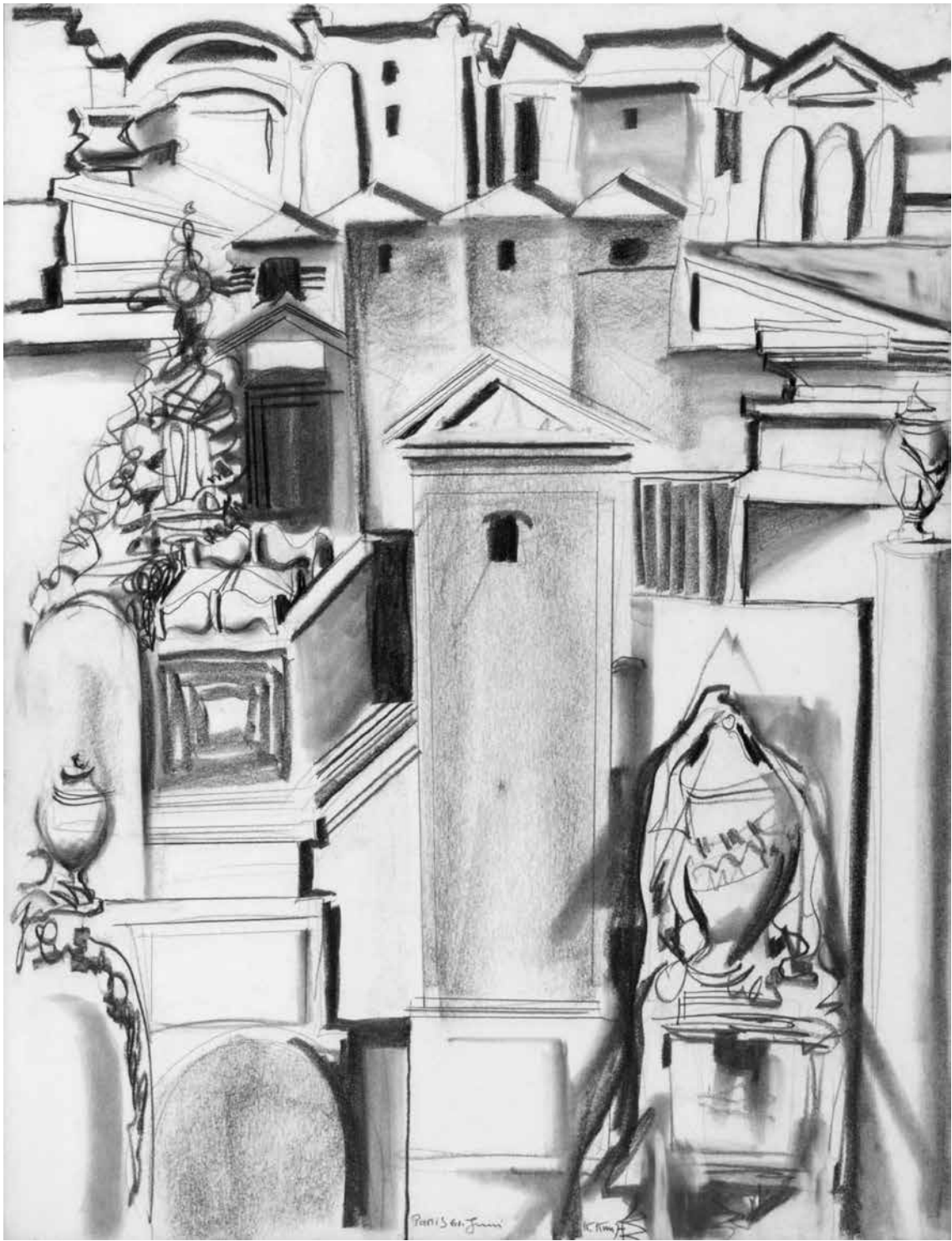


Weiblicher Akt
1960
Bleistift und Kohle
62,5 x 50,2 cm
Kunst- und Museumsverein im Von der Heydt-Museum Wuppertal –
Geschenk von Wolfgang Kunz, Berlin, 2011



Paris, Marais
1961
Bleistift, Kohle und Pastell auf Papier
50 x 65 cm
Wolfgang Kunz, Berlin

Paris, Friedhof Montmartre
1961
Bleistift und Kohle auf Papier
65 x 50 cm
Wolfgang Kunz, Berlin

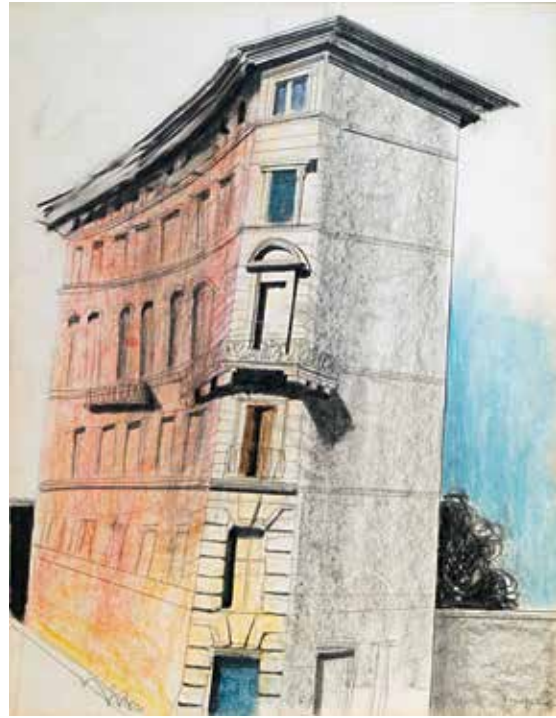




Venedig, Renaissance-Gebäude
1965
Bleistift, Kohle und Pastell auf Papier
50 x 65 cm
Wolfgang Kunz, Berlin



Venedig, Kirchenfassade
1965
Bleistift und Kohle auf Papier
65 x 50 cm
Wolfgang Kunz, Berlin



Rom
1969
Bleistift und Pastell auf Papier
65 x 50 cm
Wolfgang Kunz, Berlin

Im Aufbruch nach 1945

In den Jahren nach 1945 entschied Karl Kunz sich für ein Leben als freischaffender Künstler. Mit großem Engagement beteiligte er sich gleich nach dem Krieg an den wichtigen Übersichts-schauen der modernen Kunst, wie z. B. an der ersten *Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung* 1946 in Dresden und der Ausstellung *Das Menschenbild in unserer Zeit* 1950 in Darmstadt.

Auf der Suche nach neuen künstlerischen Wegen setzte er sich 1946 zum Ziel, das „Mysterium des Lebens“* darzustellen: „Der Weg dorthin wird sehr lang und schwer sein und muß mit äußerster Konzentration und Mut und ohne Zuschauer und Beurteiler gegangen werden.“ Er meinte zwar, dass seine Bilder zu diesem Zeitpunkt „nichts oder nur wenig davon“ verrieten, ahnte aber schon, dass sie „das Werkzeug für das Kommende“ wären.

Sein Gemälde *Liebespaar* (1948) berührt durch eine an Chagall erinnernde, surreal-poetische Stimmung. Figürliches und Abstraktes vermischen sich, so dass sich verschiedene Realitätsebenen im Bild überlagern und atmosphärisch durchdringen. Die florale Ornamentik im Kleid der Frau erinnert an den farbintensiven und zugleich dekorativen Fauvismus von Matisse. Das *Liebespaar* gehört zu den Gemälden, mit denen Karl Kunz 1954 an der Biennale in Venedig teilnahm.

Die Komposition des Bildes *Karneval* (1949) spielt mit den neu erfundenen Gestaltungsformen der Moderne, die er in den folgenden Jahren weiter ausprägte. Sie ist auch Resultat seiner vorhergehenden Lehrtätigkeit an der Saarbrücker Kunstschule, auf der er neben den Meisterklassen für Malerei auch Grundlehre unterrichtete und wo er den Schülern die vielfältige Formensprache der modernen Kunst beibrachte. Zu dieser spielerischen Auseinandersetzung zählen hier u. a. von Picasso übernommene Elemente, wie z. B. das farbige Rautenmuster des Harlekin-Kostüms. Die Maskierung der Commedia-dell-arte-Figuren wirft in ihrer surrealen Rätselhaftigkeit die Frage auf, was sich hinter der menschlichen Maske verbirgt. Wie Fotos von im Krieg verbrannten Bildern zeigen, hatte das Motiv der Maske Karl Kunz schon in den späten 1920er Jahren beschäftigt (*Masken mit Krug*, *Maske mit Gitarre*, beide 1929).

* Dieses und weitere Zitate von Karl Kunz aus Briefen und Überlieferungen des Künstlers, die sein Sohn Wolfgang zusammengestellt und in deren Zusammenstellung er freundlicherweise Einblick gewährt hat.





Karneval
1949
Öl auf Leinwand
125 x 150 cm
Wolfgang Kunz, Berlin

Liebespaar
1948
Öl auf Leinwand
120 x 100 cm
Kunstsammlungen und Museen Augsburg



1950er Jahre: Entwicklung zu neuer Expressivität

Harpyien, 1951 zeitgleich mit der Arbeit an den *Inferno*-Zeichnungen entstanden, zeigt eine heftig bewegte Szene mit monströsen Figuren. Die Harpyien werden in der griechischen Mythologie als geflügelte weibliche Wesen charakterisiert, die die Seelen der Verstorbenen holen und den Menschen Qual und Unheil bringen.

Das Thema ist wohl nicht ohne Grund gewählt: Die mangelnde Anerkennung seiner Kunst im Zuge der Debatte über Gegenständlichkeit und Abstraktion ab 1950/51 hat Karl Kunz tief getroffen. Als sich schließlich die abstrakte Kunst im Kunstbetrieb durchsetzte, zog er sich zurück und setzte sein Schaffen in einer erneuten, diesmal selbstgewählten Isolation fort.

Mehr und mehr steigerte sich Karl Kunz nun in eine komplexe, surreal geprägte Bildwelt hinein, in der seine Themen eine archetypische Bedeutung erhalten und Farben und Gegenstände metaphorische Qualität annehmen.

Mit subtilen Anspielungen und Bildzitate (wie u. a. der Bezugnahme auf Arnold Böcklins *Toteninsel*) fasste er seine Ideen in evokative Formen und Bilder, die ihn, wie Gustav René Hocke festgestellt hat, als einen Vertreter des modernen Neo-Manierismus ausweisen. So ist seine Expressivität weniger Ausdruck spontaner Gefühle, sondern gedanklich gefiltert durch Reflexion und Meditation über wichtige Fragen und Inhalte des menschlichen Daseins.

Zwar bediente er sich auch der Mittel der abstrakten Kunst, grenzte sich jedoch geistig von der Abstraktion ab. Im Mittelpunkt stand für ihn die Auseinandersetzung mit der Realität, für ihn der „Ort des Vollzugs, der Tatort“ des Lebens. Dabei ging es ihm um das innere Leben, unter Berufung auf C. G. Jung um die „dämmrigen und dunklen Räume“ des Unterbewusstseins, die zu durchwandern sind und die er mit seinen Bildern in die „hell erleuchtete Dachkammer“ des Bewusstseins bringen wollte.

Diese – schon mit den *Inferno*-Zeichnungen begonnene – Wanderung ins Reich des Unbewussten, in die Welt der Träume und des Todes, in eine archaische Unterwelt, setzte Karl Kunz in Bildern wie *Maschinenstadt* (1953), *Wolfgangs Schmetterlinge* (1954) und *Toteninsel* (1957) fort. An dem von technischen Eindrücken (bei der Firma MAN) angeregten Werk *Maschinenstadt* lässt sich beispielhaft nachvollziehen, wie in der Malerei von Karl Kunz die äußere in eine innere Realität überführt wird und dabei eine visionäre und magische Qualität annimmt.

Das Werkstattthaus in der Merianstraße 35 in Frankfurt am Main, in dessen Dachgeschoss Karl Kunz ab 1957 bis zu seinem Tod 1971 sein Atelier hatte, 1957





Wolfgangs Schmetterlinge
1954
Öl auf Hartfaser
123 x 150 cm
Wolfgang Kunz, Berlin

Harpyien
1951
Öl auf Hartfaser
140 x 120 cm
Wolfgang Kunz, Berlin





Toteninsel
1957
Öl und Bleistift auf Hartfaser
130 x 200 cm
Michael Kunz, München



Maschinenstadt
1953
Öl auf Hartfaser
125 x 150 cm
Wolfgang Kunz, Berlin

Medea-Triptychon

Im *Medea-Triptychon* (1954) griff Karl Kunz einen der bekanntesten Stoffe der griechischen Mythologie auf: Die mit magischen Fähigkeiten begabte Königstochter Medea verliebt sich in Iason, den Anführer der Argonauten, der mit seiner Heldenschar nach Kolchis an der Ostküste des Schwarzen Meeres gekommen ist. Sie hilft ihm bei der Erringung des goldenen Vlieses, das er in seine Heimat, nach Iolkos in Thessalien, bringt. Medea und Iason heiraten und bekommen Kinder. Iason zuliebe ersinnt Medea eine List, um seinen Onkel Pelias zu töten, worauf sie Iolkos verlassen und nach Korinth ziehen. Dort verstößt Iason Medea, um Kreusa (oder Glauke), die Tochter des Königs Kreon von Korinth, zu heiraten. Aus Rache ermordet Medea Kreon und seine Tochter, der sie ein vergiftetes Gewand zur Hochzeit schenkt, sowie ihre eigenen Kinder.

Durch die vom kirchlichen Altar übernommene Bildform des Triptychons betonte Karl Kunz nicht nur die epische Qualität des Mythos, sondern verlieh dem Dargestellten auch einen geradezu sakralen Bedeutungsgehalt. In eine weite Meereslandschaft eingebettet, tritt umso mehr die Dramatik, aber auch die orakelhafte Rätselhaftigkeit und Mehrdeutigkeit des Geschehens hervor.

Im mittleren Bild blicken der in dem Boot sitzende blonde Jüngling und eine am Boden lagernde Figur wie gebannt auf die vor ihnen stehende verhüllte Gestalt, eine Geisterscheinung, möglicherweise eine Personifikation des Schicksals. Hinter dem Boot, in dem man sicher die *Argo*, das Schiff Iasons erkennen darf, erhebt sich schemenhaft die schon bekannte Figur des *Tragischen* bzw. *Schiffbrüchigen*, mit der eine wie tot niedergesunkene weibliche Gestalt vor dem Boot korrespondiert. Auf der linken Tafel sehen wir eine hohe, erhabene Gestalt, der sich eine weibliche Figur, wohl Medea, in demütiger Haltung annähert; auf der rechten Tafel erkennen wir, ähnlich wie in dem Bild *Harpyien*, bizarr verschlungene Formen.

Karl Kunz hat die schicksalhaften Aspekte des Medea-Epos auf metaphysischer Ebene verdichtet: In der Mitteltafel fallen Anfang und Ende der Geschichte von Medea und Iason gewissermaßen prophetisch ineinander. Die Darstellung der linken Tafel bringt wohl Momente der Verzweigung Medeas, die rechte Tafel den Zustand von Wahn und Raserei zum Ausdruck. Vergleichbar Max Beckmann, der sich in einer Reihe von Bildern und Triptychen ebenfalls mit antiken Mythen bzw. Themen von mythischem Gehalt befasst hat, macht Karl Kunz durch seine Interpretation des Medea-Stoffs die Macht archaischer Gefühle sichtbar.



Karl Kunz in seinem Atelier, 1960;
im Hintergrund das Medea-Triptychon von 1954
Foto: Wolfgang Kunz







Medea-Triptychon

1954

Öl auf Hartfaser

Mitteltafel: 123 x 190 cm, Seitentafeln je: 123,5 x 88 cm

Michael Kunz, München

Eros, Sünde und Tod

Im Laufe der 1950er Jahre steigert Karl Kunz seine Ausdrucksformen ins Expressive, während in seinem Schaffen gleichzeitig religiöse Themen häufiger auftauchen. Beispielhaft für diese Entwicklung sind seine Bilder *Hure Babylon* (1958) und die *Kreuzigung* (1959). Sein eigentliches Thema ist hierbei das „Fleisch“, die Macht des Eros, die in apokalyptischen Szenen hervortritt und aggressive Züge annimmt. So stellt sich die *Kreuzigung* als ein hemmungsloses orgiastisches Treiben dar; die *Hure Babylon* erscheint als ein gespenstisches Gebilde, das in einem Geisterschiff aus den Lüften heran schwebt und jeden zu verschlingen droht, der sich ihr nähert. Wie bei Dürer u. a. „reitet“ sie auf einem gehörnten siebenköpfigen Drachen: Bei genauem Hinsehen erkennt man die sieben Hörnerpaare, auf denen sie, die „Mutter aller Sünden“ (Neues Testament, Offenbarung des Johannes), lüstern gebettet daliegt.

Haus des Schlächters (1960) ist wohl vor dem Hintergrund der Eindrücke von Karl Kunz in den Pariser Hallen entstanden, wo er zu den Zeichnungen der dort aufgehängten Tierkadaver angeregt wurde. Im Zentrum der Bildkomposition steht eine weibliche Figur, die an ein aufgehängtes Tier erinnert, dem man das Fell abgezogen hat, so dass es schlaff am Körper herabhängt. Schon in der ikonographischen Tradition der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts ist das Thema des Schlachtbildes mit Vanitas-Gedanken verknüpft und in Bezug zur Passion Christi gesetzt. Mit dem menschlichen Körper assoziierte Karl Kunz neben dem ekstatisch-orgiastischen Erleben auch leidvolle Vorstellungen von Martyrium, Vergänglichkeit und Tod, die die Sehnsucht nach Erlösung wecken.

Die Erotik der weibliche Akte in der Malerei von Karl Kunz hat dementsprechend stets einen ambivalenten Charakter, wozu auch das Chimärenhafte (Chimäre: Ungeheuer der griechischen Sage, dort Löwe, Ziege und Schlange in einem) beiträgt. In der Ausgestaltung der erotischen Themen entwickelt Karl Kunz eine ausschweifende Phantasie. Seine Bilder zeigen ein Panoptikum aus barock anmutenden, verschlungenen, gedrechselten und stilisierten Formen; menschliche Körper sind oft nur auf Gliedmaßen oder Torsoi reduziert, was ihre fetischhafte Bedeutung unterstreicht. Auch schnecken-, larven- und faunhafte Mischwesen treten in diesem fantastischen Bildkosmos auf.

Auffällig bei *Tanz der Chimären II* (1966) ist der weiße Grund, dem die Figuren einbeschrieben sind. In der Farbsymbolik von Karl Kunz kommt dem Weiß eine besondere Bedeutung zu: Es repräsentiert das „Nichts“ und ist „der helle, bewußte Tod“: „auf diesem Grund des Todes stehen meine Farben, das Leben [...]“

Weiß und Schwarz waren für ihn keine Farben, sie stehen in seinen Bildern für das „Abhandensein der Farbe und somit des Lebens“, wobei sich für das Empfinden von Karl Kunz mit dem Schwarz auch das Gefühl von Angst verbindet. Die Farben bedeuteten für ihn „das Leben, so wie ich es verstehe, so wie es auf mich zukam und zukommt. Der Tumult des Lebens, der Tumult und



Sohn Wolfgang, fotografiert von seinem Vater in dessen Atelier, 1964

Spektakel des Fleisches und des Herzens, die fleischlichen und geistigen Orgien“, wobei ihm die Rot-Blau-Spannung besonders wichtig war: Rot in der Bedeutung als „Signal, Aufruhr, Revolte und Provokation“, Blau für „das Geistige, die Elegie, die Sehnsucht“; und dazwischen begegnet in seinen Bildern Violett, für Karl Kunz die Farbe der Bischöfe und Kardinäle, die seinem „Sinn für Luxus und Feierlichkeit“ entsprach.





Die Puppen im Atelier von Karl Kunz, seinem „Harem“
Foto: Anselm Thürwächter

Haus des Schlächters
1960
Öl auf Hartfaser
130 x 200 cm
Wolfgang Kunz, Berlin



Hure Babylon
1958
Öl auf Hartfaser, 200 x 120 cm
Wolfgang Kunz, Berlin



Kreuzigung

1959

Öl auf Hartfaser

164 x 123,5 cm

Kunst- und Museumsverein im Von der Heydt-Museum Wuppertal – Geschenk von Wolfgang Kunz, Berlin, 2011



Rendez-vous

1960

Öl auf Hartfaser

118,5 x 170 cm

Kunst- und Museumsverein im Von der Heydt-Museum Wuppertal – Geschenk von Wolfgang Kunz, Berlin, 2011



Tanz der Chimären II
1966
Öl auf Hartfaser
130 x 200 cm
Michael Kunz, München

Frühe 1960er Jahre: Surrealismus und konstruktive Tendenzen

Die Bilder von Karl Kunz sind, auch wenn sie sehr expressiv wirken, nicht in einem spontanen Malakt hervorgebracht. Das Expressive seiner Malerei geht in erster Linie darauf zurück, dass sie oftmals bis zum Rand mit Gegenständen, Formen, Kalligraphien und Strukturen gefüllt sind. Diese Gestaltung verlangte von Karl Kunz nicht nur einen inneren Abstand zu den emotionalen Zuständen, die er erlebte und im Bild gestaltete, sondern auch Formdisziplin durch „eine ausgeklügelte Ökonomie und ein eisernes Gerüst“. Mit dieser Strategie stand er dem deutschen Expressionismus eher ablehnend gegenüber, fühlte sich aber umso stärker zum Kubismus und Konstruktivismus hingezogen.

Konstruktive Gliederungen finden sich zwar andeutungsweise schon in seinen früheren Bildern; noch deutlicher tritt das Gliederungsprinzip aber in seinen Bildern ab Anfang der 1960er Jahre hervor. Hierbei spielen architektonische Bildelemente, die zugleich als Bedeutungsträger fungieren, eine Rolle. Orte der Wirklichkeit und Orte der Vorstellung können, wie in *Haus des Schlächters* (1960), metaphorisch verknüpft sein. Eine solche Bildmetapher stellt wohl auch der Palast in dem Gemälde *Apoll im Palast* (1960) dar. Eine weibliche Gestalt mit sphinxhaftem Ausdruck erwartet den eintretenden Apoll, der in der antiken Mythologie als der Gott des Lichtes erscheint; eine geheimnisvolle Situation ist angedeutet, deren Ausgang offen bleibt. Der Palast mag die äußere Fassade kennzeichnen, hinter der sich Unbekanntes oder Abgründiges verbirgt.

Die bröckelnde Palastfassade in *Warten* (1963) suggeriert den Glanz und Luxus vergangener Zeiten und eine Atmosphäre von Sehnsucht und Morbidität. In die aus verschiedenen malerischen Kompartimenten zusammengesetzte Fassadenfront collagierte Karl Kunz eine Aktzeichnung sowie zwei Fotografien ein. Beide Werke zeichnen sich durch eine beruhigtere Gliederung, eine zum Monochromen tendierende Farbigkeit sowie eine gestische Malweise und eine daraus resultierende sensitive Ästhetik aus.

Man darf diese Bilder wohl in Zusammenhang mit Reflexionen des Künstlers über sein bewegtes Leben betrachten, sah er sich selbst doch als einen „Mann, der wie ein Spürhund durch dieses Leben streift, durch die Prachtstraßen der Großstädte und durch die dunkelsten Gassen, immer bereit zum Abenteuer und immer bereit, sich vom Schönen und Reinen zu Tränen rühren zu lassen.“

Karl Kunz in seinem Atelier in Frankfurt am Main,
fotografiert von Dominique Dumoulin, 1961





Warten
1963
Öl und Collage (zwei Fotografien von Wolfgang Kunz, Aktzeichnung) auf Hartfaser
132 x 200 cm
Wolfgang Kunz, Berlin

Apoll im Palast
1960
Öl auf Hartfaser
167 x 130 cm
Michael Kunz, München



Das Leben – ein Irrenhaus

Im Laufe der 1960er Jahre halten Ironie und eine gewisse Aggressivität, wohl auch als Reaktion auf seine Vereinsamung und die Leiden des Alters, Einzug in das Schaffen von Karl Kunz. Formal ergeben sich Berührungspunkte seines Surrealismus mit der Pop-Art, die sich als Protestbewegung gegen konservative Haltungen in der Kunst in den 1950er Jahren in London formierte, ihren Hauptschauplatz in den 1960er Jahren jedoch in New York hatte.

Zwar war Karl Kunz mit der kombinatorischen Bildtechnik, wie die Pop-Art sie verwandte, schon durch den Surrealismus vertraut, doch übernahm er nun ihre von den Medien geprägte Bildsprache, was sich in seinem ironischen Umgang mit bestimmten Aspekten der Konsumwelt zeigt. So kombinierte er in dem Bild *Dem Wahren Schönen Guten* (1963) mittels der Collage-Technik Motive mit hoher Bedeutung, u. a. Fotografien von der Ruine der Alten Oper in Frankfurt am Main, mit banalen Motiven, Magazinfotos von nackten Frauen und Athleten; auf diese Weise reagierte er mit subversivem Protest auf den Vorwurf pornographischer Inhalte, der zur einer Ausjurierung seiner Bilder bei einer Ausstellung geführt hatte.

Wie der Engländer Francis Bacon, Vertreter einer vom Surrealismus beeinflussten Malerei, hat Karl Kunz Bilder gemalt, die in der Darstellung des menschlichen Körpers existenzielle Zustände von Unruhe, Zerrissenheit und Verzweiflung spiegeln.

Seine Werke *Der bedrohte Harlekin* und *Rasende Chimäre* (beide 1964) zeigen Figuren, die Angst und Schrecken ausdrücken. Persifliert wird die Situation des *bedrohten Harlekins* durch eine Ansammlung von Warnzeichen; unheimlich erscheint die *rasende Chimäre*, der das Fleisch in bunten Tönen schillernd aus dem Leib quillt. Mit erbarmungsloser Härte und bissigem Spott sind geistige und körperliche Verfallszustände seziert.

Seine Bilder kommentierte er 1965: „Kurz am explodieren. Insofern sind sie immer noch gesund, wenn auch die Themen immer scheußlicher werden. Aber das Leben führt mir keine Idyllen zu, sondern ein Irrenhaus – in dem auch ich meine Rolle zu spielen habe – und versuche diesem Irrenhaus, dieser Unwirklichkeit ein Bild zu geben.“ Versöhnlich wirkt nur seine Vorstellung, „daß hinter diesem Irrenhaus etwas anderes steht“, das er durch den metaphysischen Bezug seiner Bilder in den Vordergrund rücken wollte.

Auffällig bei seinen letzten Werken, dem Bild der *Badenden* (1969), dessen Motiv sich von einem Titelbild der satirischen Wochenzeitschrift *Simplicissimus* (erschieden 1896-1944) ableitet, und dem stilistisch der Pop-Art nahestehenden *Stilleben* (1970), ist die plakative Farbigkeit des Rot-Blau-Kontrastes; sie verleiht der betonten, sogar fetischhaft inszenierten Erotik dieser Darstellungen zwar eine extreme Signalwirkung, verkehrt sie dadurch aber auch ins Absurde.



Rasende Chimäre
1964
Öl auf Hartfaser
130 x 160 cm
Michael Kunz, München





Dem Wahren Schönen Guten

1963

Öl und Collage (Zeitschriften- und Zeitungsausschnitte; Fotografien von Wolfgang Kunz: Ruine der Alten Oper in Frankfurt mit der Inschrift „Dem Wahren Schönen Guten“; Wachsmalkreidezeichnungen) auf Hartfaser
200 x 130 cm

Wolfgang Kunz, Berlin

Der bedrohte Harlekin

1964

Öl auf Hartfaser

137,5 x 132 cm

Wolfgang Kunz, Berlin



Stillleben, 1970

Öl und Collage (Kunstpostkarte: Giovanni Lorenzo Bernini, Pluto und Proserpina, Villa Borghese, Rom) auf Hartfaser

130 x 100 cm

Wolfgang Kunz, Berlin



Badende
1969
Öl auf Hartfaser
140 x 120 cm
Michael Kunz, München

Karl Kunz

Biografie

Zusammengestellt von Karin Thomas



Karl und Ilse Kunz auf dem Gelände ihres Wochenendhauses, 1936

1905

Geboren am 23. November in Augsburg als Sohn des Schreiners Lorenz Kunz

1919-1921

Unterricht bei dem Maler Gustav E. Schmidt in Augsburg

1921-1927

Autodidaktische Weiterbildung in München u. a. als Gast der privaten Kunstschule von Hans Hofmann

1927-1930

Aufenthalt in Berlin, wo Kunz den Maler Hermann Sandkuhl kennenlernt und diesem bei der Organisation der *Juryfreien Kunstschau* assistiert

1930-1933

Meisterschüler und Assistent von Erwin Hahs an der Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein in Halle

1932

Heirat mit der Historikerin Ilse Lack

1933

Entlassung aus der Kunstgewerbeschule und Malverbot als „entarteter Künstler“

1934

Rückkehr nach Augsburg und Übernahme der elterlichen Furnierhandlung

1939-1945

Wegen eines Herzleidens als Sanitäter zum Sicherheits- und Hilfsdienst in Augsburg eingezogen

1944

Zerstörung des Elternhauses durch Bombenangriff und Verlust fast des gesamten künstlerischen Œuvres

1945

Neubeginn als freischaffender Künstler

1946

Teilnahme an der *Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung* in Dresden



Karl Kunz in seinem Atelier in Frankfurt am Main, fotografiert von Dominique Dumoulin, 1961



Karl Kunz beim Zeichnen auf einer Italienreise in Carrara, 1964

1947

Mitorganisator der wegweisenden Ausstellung *Extreme Malerei* in Augsburg
Anschluss an die Münchner *Neue Gruppe* und Freundschaft mit dem Kunsthistoriker Franz Roh

1947-1949

Lehrtätigkeit an der neu gegründeten Staatlichen Schule für Kunst und Handwerk in Saarbrücken

1950

Erste Einzelausstellung in der Münchner Villa Stuck, eingerichtet von der Galerie Günther Franke

1951

Kunz erhält den von dem Psychologen Ottmar Domnick gestifteten 1. Domnick-Preis

1951-1956

Arbeit an den 61 Federzeichnungen zu Dantes *Inferno*, die 1965 im Gustav Lübke Verlag als Buchausgabe erscheinen

1953

Große Retrospektive in Augsburg
Umzug nach Weilburg

1954

Teilnahme an der von Eberhard Hanfstaengl zusammengestellten Surrealismus-Ausstellung im deutschen Pavillon auf der Biennale Venedig

1957

Atelier in Frankfurt am Main

1959-1960

Durch Otto Steinert veranlasst, Rückkehr als Gastdozent an die Staatliche Schule für Kunst und Handwerk in Saarbrücken. Kunz kündigt jedoch den Lehrauftrag nach drei Semestern

1969

Dreimonatiger Ehrenaufenthalt in der Villa Massimo, Rom

1971

Gestorben am 22. Mai in Frankfurt am Main

Ausstellungen (Auswahl)

1928, 1929

Juryfreie Kunstschau, Lehrter Bahnhof Berlin

1945

Maler der Gegenwart, Schaezlerpalais,
Augsburg

1946

Augsburger Maler – eine Übersicht, Schaezlerpalais, Augsburg; Neue Deutsche Kunst, Ausstellungsgebäude Mainaustraße, Konstanz; Allgemeine Deutsche Kunstausstellung, Stadthalle Nordplatz, Dresden

1947

Extreme Malerei, Augsburg, Stuttgart, Karlsruhe; Künstlerverband Neue Gruppe I, München, Galerie im Lenbachhaus

1948

Junge Menschen lernen malen, Schaezlerpalais, Augsburg

1949

2. Deutsche Kunstausstellung, Dresden

1950

Galerie Günther Franke, Villa Stuck, München (Einzelausstellung); Das Menschenbild in unserer Zeit, Neue Darmstädter Sezession, Darmstadt

1951

Domnick-Preis, Württembergische Staatsgalerie Stuttgart

1951

Pfälzische Sezession, Speyer, Karlsruhe

1953

Schaezlerpalais, Augsburg (Einzelausstellung)

1954

Biennale di Venezia, Venedig

1957

Neue Darmstädter Sezession, Steinernes Haus, Frankfurt a. M.

1959

Kunsthalle Darmstadt (Einzelausstellung)

1964, 1967, 1969

Deutscher Künstlerbund, Berlin

1966

Pfalzgalerie Kaiserslautern (Einzelausstellung)

1967

Traum und Wirklichkeit, Galerie Gmurzynska, Köln; Ars Phantastica, Schloss Stein, Nürnberg

1968

Menschenbilder, Kunsthalle Darmstadt

1970

Villa Massimo, Rom (Einzel­ausstellung);
Galleria Stendhal, Mailand (Einzel­ausstellung)

1971

Kunstverein Augsburg, Holbeinhaus, Augsburg
(Einzel­ausstellung)

1973

Pfalzgalerie Kaiserslautern (Einzel­ausstellung)

1974

Kunsthalle Darmstadt (Einzel­ausstellung)

1975

Moderne Galerie, Saarlandmuseum,
Saarbrücken (Einzel­ausstellung); Frankfurter
Kunstverein, Steinernes Haus, Frankfurt a. M.
(Einzel­ausstellung)

1980

Zwischen Krieg und Frieden, Frankfurter
Kunstverein, Steinernes Haus, Frankfurt a. M.

1983

Zeughaus, Augsburg (Einzel­ausstellung)

1988/89

Stationen der Moderne, Walter-Gropius-Bau,
Berlin

1997

Hallescher Kunstverein, Halle (Saale)
(Einzel­ausstellung)

2005

Zeughaus und Theater-Foyer, Augsburg
(Einzel­ausstellung); Facette Figur, Kunsthalle
Darmstadt

2007

Saarländische Galerie, Palais am Festungsgraben,
Berlin (Einzel­ausstellung)

2008

Galerie Irmgard Schamrette, Frankfurt a. M.
(Einzel­ausstellung); Kunstforum Halle, Halle
(Saale) (Einzel­ausstellung)

2009

Hochschule der Bildenden Künste Saar,
Saarbrücken (Einzel­ausstellung)

2011

art-imaginär 2011, Kulturzentrum Herrenhof,
Neustadt-Mußbach an der Weinstraße
(Einzel­ausstellung)

2014

Von der Heydt-Museum Wuppertal
(Einzel­ausstellung); Galerie Deschler, Berlin
(Einzel­ausstellung)

Literatur (Auswahl)

- Allgemeine Deutsche Kunstausstellung, Ausstellungskatalog Stadthalle Nordplatz, Dresden 1946
- Heinz Trökes, Der Surrealismus, Das Kunstwerk, Heft 8/9, 1946/47
- Juliane Bartsch, Extreme Malerei, in: Aussaat, Zeitschrift für Kunst und Wissenschaft, 1. Jg., 1947, Heft 10/11, S. 57-57
- Das Menschenbild in unserer Zeit, Ausstellungskatalog Neue Darmstädter Sezession, Mathildenhöhe, Darmstadt 1950, mit Beitrag: Adolf Schmoll gen. Eisenwerth, Zur Ausstellung „Das Menschenbild in unserer Zeit“
- La Biennale di Venezia, Ausstellungskatalog Venedig 1954, S. 278
- Ulrich Gertz, Zum Werk von Karl Kunz, Ausstellungskatalog Darmstädter Kunsthalle, Darmstadt 1959
- Max Bense, Karl Kunz. Einundsechzig Illustrationen zum Inferno der Göttlichen Komödie des Dante Alighieri, Bergisch-Gladbach 1965
- Karl Kunz. Gemälde und Zeichnungen, Ausstellungskatalog Pfalzgalerie Kaiserslautern 1966, mit Beiträgen: J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Worte zur Eröffnung der Ausstellung; Ulrich Gertz, Zum Werk von Karl Kunz
- Menschenbilder, Ausstellungskatalog Kunsthalle Darmstadt 1968, S. 190 f.
- Juliane Roh, Deutsche Kunst der 60er Jahre. Malerei, Collage, Op-Art, Graphik, München 1971, S. 38
- Karl Kunz. Gemälde und Zeichnungen, Ausstellungskatalog Kunsthalle Darmstadt, Darmstadt 1974, mit Beiträgen: J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Ansprache bei der Eröffnung der Ausstellung Karl Kunz am 14. Februar 1959; Robert d'Hooghe, Die große Metapher Welt. Das Werk des Malers Karl Kunz
- Karl Kunz. Ölbilder und Graphik, Ausstellungskatalog Galerie am Rahmhof, Frankfurt a. M. 1974, mit Beitrag: Ulrich Gertz, Einige Andeutungen zum Werk des Malers Karl Kunz
- Karl Kunz. Blasphemisches und Erotisches, Ausstellungskatalog Frankfurter Kunstverein, Frankfurt a. M. 1975, mit Beiträgen: Ilse Kunz, Skizze eines Künstlerlebens; Peter Gorsen, Zur hedonistischen und satanischen Tradition der Kunst
- Gustav René Hocke, Karl Kunz – Evokative Linie, in: Malerei der Gegenwart. Der Neomanierismus, München 1975, S. 147 ff., Abb. 67, 68
- Zwischen Krieg und Frieden. Gegenständliche und realistische Tendenzen in der Kunst nach 45, Ausstellungskatalog Frankfurter Kunstverein, Steinernes Haus, Frankfurt a. M., mit Beitrag u. a.: Gabriele Schultheiß, Vom Mythos und seinen Bildern – Krisenbewältigung in der nachkriegsdeutschen Kunst, S. 10-24, bes. S. 16
- Ulrike Schmidt, Der Maler und Graphiker Karl Kunz – Leben, Werke und deren Bedeutung, Saarbrücken 1982
- Stationen der Moderne. Die bedeutendsten Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Ausstellungskatalog Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Berlin 1988, zu: Allgemeine Deutsche Kunstausstellung, Dresden 1946, S. 353 ff.
- Karl Kunz (1905-1971). Werkverzeichnis der Gemälde und Skulpturen, bearbeitet von Claudia Denk und Christina Kügl auf der Basis des Œuvre-Archivs von Michael Kunz, mit einer Einführung von J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, München 1996
- Lutz S. Malke (Hg.), Dantes Göttliche Komödie in der modernen Kunst, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2000, mit Beitrag: Dieter Scholz, Zwischen Pop und neuer Figuration
- Himmel und Hölle. Dantes Göttliche Komödie in der modernen Kunst, Ausst. Kat. Stadtmuseum Erlangen 2004
- Karl Kunz, Großes Welttheater, Gedächtnisausstellung zum 100. Geburtstag in der Toskanischen Säulenhalle, Ausstellungskatalog Augsburg 2005, mit Beitrag: Renate Miller-Gruber, Karl Kunz – Körperperformen

Karl Kunz (1905-1971), Retrospektive, Ausstellungskatalog
Saarländische Galerie – Europäisches Kulturforum e. V.,
Palais am Festungsgraben, Berlin 2007, mit Beitrag:
Christoph Stölzl, Karl Kunz

Karl Kunz. Ein deutscher Surrealist, Retrospektive, Aus-
stellungskatalog Kunstforum Halle, Halle (Saale), 2008,
mit Beiträgen: Angela Dolgner, Karl Kunz – ein deut-
scher Surrealist; Ottmar Bergmann, Karl Kunz: Maler
und Zeichner einer „Comédie humaine der Passionen“

Karl Kunz. Kammerspiele, erotische Zeichnungen, Ausstel-
lungskatalog Galerie Schamretta, Frankfurt a. M. 2008,
mit Beitrag: Hans-Jürgen Döpp, Die Qual der Wollust.
Zu den „Kammerspielen“ von Karl Kunz

Karl Kunz von 1947 bis 1949 Lehrer an der Staatlichen
Werkkunstschule Saarbrücken, Ausstellungskatalog
Hochschule der Bildenden Künste Saar, Saarbrücken
2009, mit Text von Karl Kunz zu seiner Ausstellung
„Junge Menschen lernen malen“ von 1948

Künstlerlexikon Saar – Karl Kunz, hrsg. von Jo Enzweiler,
Laboratorium, Institut für aktuelle Kunst im Saarland,
Saarbrücken 2009, mit Beitrag: J. A. Schmoll gen. Ei-
senwerth, Karl Kunz (Rede zur Eröffnung der Ausstel-
lung Karl Kunz im Zeughaus Augsburg, 13. März 1983)

Karl Kunz. Das grafische Werk, Saarbrücken 2013, mit Bei-
trägen: Ottmar Bergmann, Der Maler Karl Kunz – ein
Zeichner höchster Eloquenz; Ulrike Schmidt-Schwarz,
Karl Kunz – das grafische Werk; Max Bense, Einund-
sechzig Illustrationen zum Inferno der Göttlichen Kom-
ödie des Dante Alighieri gezeichnet von Karl Kunz
und eingeleitet von Max Bense; Wolfgang Kunz, Erinne-
rungen an meinen Vater; Georg Bense, Karl Kunz, Hans
Dahlem und die Anderen

Karl Kunz, hrsg. von Antje Birthälmer und Gerhard Finckh,
mit Beiträgen: Karin Thomas, Karl Kunz – neu entdeckt,
Antje Birthälmer, Katalogtexte, Ausstellungskatalog Von
der Heydt-Museum Wuppertal 2014

Copyright

für die abgebildeten Werke von Dominique Dumoulin,
Max Ernst, Willi Sittte: © VG Bild-Kunst, Bonn 2013
für das abgebildete Werk von Salvador Dalí: © Salvador Dalí,
Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2013
für die abgebildeten Werke von Karl Kunz: © Familie Kunz
für das abgebildete Werk von Henri Matisse: © Succession
H. Matisse / VG Bild-Kunst, Bonn 2013
für die abgebildeten Werke von Pablo Picasso:
© Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2013
für das abgebildete Werk von Robert Rauschenberg:
© Robert Rauschenberg Foundation / VG Bild-Kunst, Bonn 2013
für das abgebildete Werk von Erwin Hahs: Erbengemeinschaft Winter/Graewe
für die abgebildete Fotografie von Otto Steinert:
© Nachlass Otto Steinert, Museum Folkwang, Essen
für die abgebildete Fotografie von Anselm Thürwächter: © Anselm Thürwächter

Bildnachweis

Fotografien der abgebildeten Gemälde und Zeichnungen von Karl Kunz bis
auf die Abbildungen S. 50, 52, 82, 83, 107, 108: Wolfgang Kunz, Berlin;
Fotografien zu den Abbildungen S. 50, 52, 82, 83, 107, 108: Antje Zeis-Loi,
Medienzentrum Wuppertal;
Fotografie des Werkes von Erwin Hahs, Abb. S. 19: Angela Dolgner, Halle;
übrige Abbildungen: Archiv Wolfgang Kunz, Archiv Karin Thomas, Archiv
Von der Heydt-Museum

Impressum

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung
„Karl Kunz“
Von der Heydt-Museum Wuppertal, 1. April – 8. Juni 2014

Herausgeber: Dr. Antje BIRTHÄLMER und Dr. Gerhard FINCKH

Autoren: Dr. Antje BIRTHÄLMER, Dr. Gerhard FINCKH, Karin THOMAS

Gestaltung des Katalogs: Dr. Antje BIRTHÄLMER und Dr. Gerhard FINCKH
Umschlag: momentum, Düsseldorf
Druck, Satz und Lithographie: DruckVerlag Kettler GmbH, Bönen

© Von der Heydt-Museum, Familie Kunz und Karin Thomas

ISBN: 978-3-89202-088-2

Ausstellung:

Direktor: Dr. Gerhard Finckh
Kurator: Dr. Antje BIRTHÄLMER
Registrar: Brigitte Müller
Sekretariat: Heidemarie Hübschen
Verwaltung und Service: Nicole Schey, Eva Djokic, Yvonne Heunatzki
Restauratorische Betreuung: Andreas Iglhaut
Aufbau: Rudi Klein, Meinhard Mach, Ulrich Schultz
Graphik und Ausstellungsbeschriftung: Sylvia Stascheit-Wermert, Stefanie Wachmann
Fotoarchiv und Bildrechte: Elisabeth Wenzgol, Yvonne Heunatzki, Brigitte Müller
Bibliothek: Udo Garweg
Versand: Carmen Erkens
Museumspädagogisches Programm: Dr. Beate Eickhoff, Julia Dürbeck
Presse- und Öffentlichkeitsarbeit: Marion Meyer, Dr. Beate Eickhoff

Titelmotiv Umschlag: Karl Kunz, Warten, 1963, Öl und Collage (zwei Fotografien von Wolfgang Kunz; Aktzeichnung) auf Hartfaser, 132 x 200 cm