



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Karl Kunz, Gemälde und Zeichnungen

12. März bis 7. April 1966, Pfalzgalerie Kaiserslautern

Worte zur Eröffnung der Ausstellung von Karl Kunz in der Pfalzgalerie
Kaiserslautern am 12. März 1966

Schmoll, Josef A.

Kaiserslautern, 1966

[urn:nbn:de:hbz:466:1-37472](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-37472)

**Worte zur Eröffnung der Ausstellung von Karl Kunz
in der Pfalzgalerie Kaiserslautern am 12. März 1966**

Wer vor Bildern von Karl Kunz das Wort ergreift, muß sich auch halb zum Bänkelsänger eignen. Das ist jedenfalls ein wichtiger Aspekt, denn diese Bilder erzählen viel, und oft sind es regelrechte Moritaten. Da findet sich zum Beispiel auf dem Gemälde „Die lustigen Weiber“ eine ausgelassene Gesellschaft kostümierter Frauen, die offensichtlich mit Männern nicht gerade sanft umspringen. Masken sind aufgesetzt, aber zum Teil auch gefallen. Eine Frau hat ein Theaterschwert gezückt, es herrscht Hochstimmung, es wird gestikuliert, es geht nicht gerade fein zu, alles ist in Bewegung – und doch herrscht eine eigentümliche Verflochtenheit der Gruppe in ihren linearen Bezügen, als sei sie zum lebenden Bilde erstarrt.

Die großen Formate sind in der Mehrzahl erfüllt von solchen dramatischen Szenen. Moritat auf Moritat rollt vor uns ab, erstarrt zur Gruppe, wird flächengebundenes Bild. Das Plakative und Ornamentale ist genauso Ausdrucksmittel wie die eingeklebten Postkarten, Reklamedrucke, Zeitschriftenausschnitte und Fotografien, um die Handlung zur Figuration gerinnen zu lassen, um sie im Netz der Komposition mit kontrastreichen Formelementen, aber auch mit Symbolen aufzuladen. Der Betrachter wird in Verwirrung versetzt ob der Vielzahl der Mittel und angesichts zahlreicher verschlüsselter oder auch offener Symbolfragmente. Noch immer gilt für viele Bilder von Karl Kunz jene treffliche Beobachtung des Malers Conrad Westphal: Die starre Vielfalt der Dinge stände im strengen Bühnenrahmen zunächst vor uns wie die Objekte und Figuren im Innern einer Schießbude. Treffte der Betrachter ein Ziel, begönne der geheimnisvolle und oft erschreckende, ruckartige Ablauf mechanischer Apparaturen. Plötzlich werde über bestimmte Gelenkstellen Figur für Figur, Scheiben und Kurvenstücke verschiedenster Form, Farbe und Bedeutung nach und nach in Bewegung versetzt, – bis der Kreislauf beendet sei und alles wieder ruhe. Mit diesem Vergleich der fünfziger Jahre war Karl Kunz gerne einverstanden. Er bietet einen optischen Schlüssel zum Verständnis der verschränkten figürlichen Kompositionen. Wir stellten schon früher fest, daß vor den Bildern von Karl Kunz wieder der mitarbeitende, tätige, denkende, assoziierende Betrachter notwendig ist, wie er etwa vor den großen Passions- und Marienaltären des späten Mittelalters gedacht und gefordert werden muß. Hier genügt es nicht, sich Impressionen von Farben und Stimmungen hinzugeben, hier muß entknäuel, aufgeknüpft, nachvollzogen und mitgelesen werden.

Unter den Symbolen seiner Bildsprache gibt es verschiedene Ränge und Kreise. Einen unteren, aber in höhere Sphären hineinwuchernden nimmt der Komplex des Fleischlichen, Erotischen und Geschlechtlichen ein. Was früher unbewußt oder verdrängt geäußert wurde, tritt seit Sigmund Freuds Lehren ins Licht der wissenschaftlichen Erörterung und der künstlerischen Gestaltung. Nur Prüderie verhüllt davor das Haupt. Ins Zentrum dieser Zone führt uns das Bild „Aufstand des Fleisches“ (1962). Wie geile Orchideenblüten, schwellende Organe, Körper von schillernden Robben, Eingeweide und Fangarme türmt sich der Berg aufbäumenden Fleisches. Die Abstraktion erreicht hier einen hohen Grad, der künstlerischen Bewältigung

des riskanten Themas angemessen. Die Farben erinnern in ihrer kalten Glut an die Palette der Meister des Blauen Reiters, an Kandinsky und Franz Marc. Es fehlt aber die Romantik dieser Maler von 1912, ihre Keuschheit, ihre Sehnsucht, ihr Flug zur reinen Geistigkeit. Karl Kunz knüpft eher an den großen österreichischen Meister des Jugendstils Gustav Klimt an, steht aber in der Epoche nach Max Ernst – um zwei Maler zu nennen, die Voraussetzungen seines Werkes bilden, auch wenn er ihnen nicht unmittelbar verpflichtet ist. Mit Klimt verbindet ihn auch die Melodie der Linie, diese überzüchtete Kantilene, Grundstruktur seiner Kompositionen, ferner die hohe dekorative Wirkung, die Rolle des Ornaments und der Zug zum Monumentalen. Schließlich gehört sogar der Sinn für das Bühnenmäßige, für den Auftritt, für Attitüde und Pathos seiner Gestalten in diese Geistesverwandschaft. Man könnte Karl Kunz als einen Klimt unserer Zeit, als einen Symbolisten bezeichnen, der unbeirrt wie jener die Bahn der bedeutungsvollen Inhalte in der Bildkunst des 20. Jahrhunderts entlangschreitet, – unbeirrt von der akademisch gewordenen unverbändlicheren ungegenständlichen Malerei unserer Tage. Das Eigentümliche dieser Situation des Werks von Karl Kunz wird erst rückschauenden Betrachtern später ganz bewußt werden.

Einen anderen Bereich von Symbolen – doch oftmals verflochten mit dem der fleischlichen Triebe – nehmen die Todesanrufungen ein. Die „Toteninsel“ von 1957 gab – in deutlichem Bezug auf Böcklins Trauerlandschaft – das stille Reich der Gräfte, der Trauernden, der Grabdenkmäler, der Schattenwelt. In der Gruppe der „Klagemauer“ und in der „Elegie“ von 1958 (aus dem Besitz von Dr. Klewitz/Saarbrücken, hier als Leihgabe) klingt das Thema in der Verdichtung auf Klagefiguren an der Friedhofsmauer und an zerbröckelnden Grabdenkmälern zarter an. Noch lyrischer erscheint es im „Grabmal des Dichters“ (1957), indem die Bleistiftzeichnung auf der weißgründierten Leinwand weite Partien des Bildfeldes in verschleiertem Grau beherrscht.

Von unglaublicher Prägekraft ist schließlich das Todesthema im Straßenbild „Pompe funèbre“ von 1962: Ein Eindruck von einem schwarzausgeschlagenen Trauerhaus einer südlichen Kleinstadt. Strenge Symmetrie des zentralen Motivs der Draperie. Die Silberborten sind einfach suggeriert durch die weißgründierte Leinwand, die in breiten Streifen zwischen den schwarzen Farbflächen stehenblieb. Feierliche Zeichensprache einer bürgerlichen Totenklage, Todespomp an klebriger Straßenfront, neben dem Freudenhaus und bunten Reklamen. Geheimnisvoll das Dunkel hinter dem schwarzen Vorhang, Gang, Schwelle und Tor zum Tode. Vorn aber das unbekümmerte Leben der Stadt.

Was in diesem Bilde auffällt, gemessen an älteren Kompositionen von Karl Kunz, ist die große Rolle architektonischer Formen. In früherer Zeit waren es Versatzstücke in Interieurs, Möbel, Fenster- und Bilderrahmen, Profile, gedrechselte Beine von Tischen, Modepuppen, Kleiderständern, – seit der erneuten Begegnung mit dem Süden ist es die große Architektur der Städte. Früher war es Tischlerwerk, Reminiszenz an den väterlichen Fournierhandel und die Kundschaft der Schreiner. Jetzt sind es die Fassaden der Kirchen und Paläste und auch der kleineren Häuser Südfrankreichs, Kataloniens und Venedigs. Früher schon konnte man feststellen, wie stark dieser Augsburger durch das römische Erbe mitgeprägt ist. Heute bricht es in der Monumentalität der Figuren und Fassaden großartig durch. Die Reihe der Studienblätter aus Barcelona und vor allem aus Venedig, die der Ausstellung dankenswerterweise beigegeben sind, erlauben Einblicke in die unmittelbare und subtile, aber auch kraftvolle Auseinandersetzung mit dem Thema der Architektur. Meist ist

es auch hier, wie in der Welt seiner Figuren, die Gestaltung großer Gebärden, monumentaler Umriss, dekorativer Elemente von Fensterrahmen, Balkonen, Gesimsen, Säulen, Pilastern und Statuen, die ihn anziehen. Welch intensiver und intuitiver Architekturzeichner Karl Kunz ist, wird hier erstmals ganz deutlich. Und sogleich ist die Umformung zur Hand, mit sicherem Blick für die bühenbildgemäÙe Gestaltung, für das Architekturstück, so wenn Kirchenkörper zu möbelartigen Gebilden werden, Fassaden zu Kulissen, Straßen und Plätze mit ihrem perspektivischen Tiefensog zur Szenerie für große Auftritte. Einiges davon ist nicht denkbar ohne Chiricos Vorgängerschaft. Aber Kunz hat ein viel innigeres Verhältnis zur Architektur als organischem Gebilde und zur Statuarik seiner Staffagefiguren, eine andersartige, reichere Phantasie und eine tiefere Beziehung zum Metaphysischen, das der Bildwelt Giorgio de Chiricos einst zum Etikett wurde: *pittura metafisica*. Dieses Kennwort paÙt eigentlich viel besser zu Karl Kunz, der eine so echte Beziehung zum Transzendenten und Religiösen besitzt.

Erwähnen wir diese Seite seines Wesens, so ist ein weiterer Kreis seiner Symbolmotive aufgerufen. Er steht mit denen der Todeszeichen, aber auch der irdischen Sphären des Fleischlichen in einer kontrastierenden Wechselbeziehung. Die „Kreuzabnahme“ des Saarlandmuseums Saarbrücken (von 1957), das Golgathabild von 1961 und das „Katalanische Golgatha“ von 1963 vertreten in dieser Ausstellung das Thema der Passion Christi. Mächtig die Kreuzeszeichen des mittleren Golgathabildes, verborgener die chiastische Komposition der Saarbrücker Kreuzabnahme mit ihren Gegensätzen von rechter malerischer Figurengruppe und linker graphischer Partie. Ein ganz neuer Klang rein malerischen Vortrags bestimmt schließlich die schimmernden Figuren der katalanischen Kreuzabnahmegruppe –, die nach dem Motiv monumentaler Holzskulpturen des Mittelalters entstand. Wie hinter Schleiern agieren die Figuren dieser herben Szenerie, Inbild der Passion, würdig einer sakralen Verwendung.

Herrscht in diesen Gemälden die Gestalt des Menschen und die menschliche Gestalt Christi vor, so tritt noch einmal die neue Begegnung mit der Architektur im Bilde der „Verkündigung“ machtvoll vor uns hin. Kühn ist in diesem Hochformat der Keil des grünen Himmels zwischen die auseinandertretenden Palastfassaden eines imaginären Venedig gesetzt. Oben schwebt und fällt der rote Engel im Sturzflug in diese Bahn. Auf einer Altane sitzt – nackt – die Jungfrau, gelassen, ergeben – eine Figurine, die von fern an Carpaccios Kurtisanen erinnert, aber ihre Vorformen im Werk von Kunz besitzt, etwa in der Mutter auf dem Dach des Hintergrundgebäudes seiner „Römischen Familie“ von 1948, in dieser Ausstellung das älteste Gemälde seines Oeuvres. Der Schauplatz der „Verkündigung“ ist näher gekennzeichnet durch die venezianischen Vedute rechts mit dem Canal Grande, einer Farbpostkarte nach einem Gemälde des Canaletto, deren wolkiges Himmelsblau in ein Hochformat von Kunzens Hand fortgesetzt wurde. Die Palastfronten werden so zur Ikonostasis. Denn links ist an entsprechender Stelle des Nachbarhauses die Farb-reproduktion einer byzantinischen Verkündigung eingefügt. Hinweis auf die Prä-figuration des Themas, dessen Paraphrase unser Maler gibt. Und am Unterbau der Dachterasse des niedrigen Hauses der Maria ist im Schnittpunkt der keilförmigen Hausfassaden, die dem Strahl des Engelsboten entsprechen und durch den SchoÙ Mariens dringen, die kleine Farbpostkarte von Tintoretos „Marcuswunder“ von 1550 in das Rahmenfeld der Architektur appliziert. In der Spitze des Strahlensektors, der die Mitte der Komposition bestimmt, befindet sich hier das Urbild des Verkündigungsendels in winziger Reproduktion: Tintoretos kühner aus dem Him-

mel dem gläubigen, zur Blendung verurteilten Sklaven zu Hilfe eilender Heiliger Marcus, der die Folterwerkzeuge der Schergen zerbricht. Tintoretts bärtiger Heiliger, diese mächtige Flugfigur ist durch Kunz zum Engel der Verkündigung verwandelt, den Eingriff des göttlichen Prinzips veranschaulichend. Die Bezüge sind voller Symbolismen und doch bei aller Verschlüsselung von großer Klarheit. Die Konzeption dieser „Venezianischen Verkündigung“ ist ein Wurf von Bühnenbildnerischer Kraft und doch erfüllt vom Geheimnis schwebender Andeutungen, die das Wissen um eine zweitausendjährige Geschichte umfassen, sichtbar in den Fragmenten der Antike – im Todesdenkmal, diesem alten Sinnbild sterbenden Heidentums, – in der antikischen Nacktheit der Jungfrau, – sodann in der byzantinischen Ikone, in der gotischen Architektur der Paläste, in den Renaissancebalustern, in der Vedute des Spätbarock – in der „metaphysischen“ Konfrontierung, Montage und Überhöhung. Unter den neuen Städtebildern von Kunz ist dieses das malerisch bedeutendste und welcher Gegensatz zum eher frivolen Pariser „Metro“-Prospekt (1962), indem die Jugendstilarabeske des Metroportals Signatur einer inneren Verwandtschaft zum persönlichen vegetabilischen Linearstil Kunzens bildet. Die „Venezianische Verkündigung“ ist dagegen ikonenhaft hoheitsvoll, – nicht zuletzt dank der Rolle der Architektur.

Man möchte dem Maler wünschen, daß er gelegentlich auch die Aufgaben des Bühnenbildners erproben könne, wie dies Picasso, Baumeister und andere mit Lust und Erfolg getan haben. Wir glauben, daß er auch da Gewichtiges leisten würde. Im Wandbild hat er es in seiner zu kurzen Saarbrücker Zeit ebenfalls bewiesen. Die Vielseitigkeit des Künstlers sei hervorgehoben, der uns im vergangenen Jahr mit der großen Buchausgabe der Illustrationen zu Dantes Divina Commedia in hervorragenden Drucken seiner Federzeichnungen überraschte, von denen einige Originalproben hier zu sehen sind. Sie eröffnen den Einblick in eine andere Welt innerer Gesichte und Ausdeutungen des mittelalterlichen Weltgedichts des großen Florentiners. Das verschlüsselt Symbolische in dessen Dichtung ist der Malerei von Karl Kunz so adäquat, daß man von einem neuen Höhepunkt in der vielhundertjährigen Geschichte der Dante-Illustrationen sprechen darf. Mit diesem Buch hat der Jubilar zu seinem 60. Geburtstag im November 1965 uns alle beschenkt, da dieses opus magnum der subtilen linienstarken Federzeichnungen nun öffentlich zugänglich ist. Es bleibt uns also nur, nachträglich mit dieser Ausstellung, die schon für den Herbst geplant war, und die durch das große Verständnis des Leiters der Pfalzgalerie nun in diesem repräsentativen Aufgebot möglich wurde, Karl Kunz zu seinem so originären Werk zu gratulieren und ihm persönlich alles Glück zu wünschen, nicht nur für sein angebrochenes siebtes Lebensjahrzehnt, sondern auch für sein unermüdetes weitausgreifendes Schaffen.