

Karl Kunz



Kammerspiele

Konzeption: Wolfgang Kunz und Jeannette Rothenberger

Fotografien und Copyright: Wolfgang Kunz , Pohlstraße 58, 10785 Berlin, Email: kunz.bilderberg@t-online.de

Homepage: www.karlkunz.de

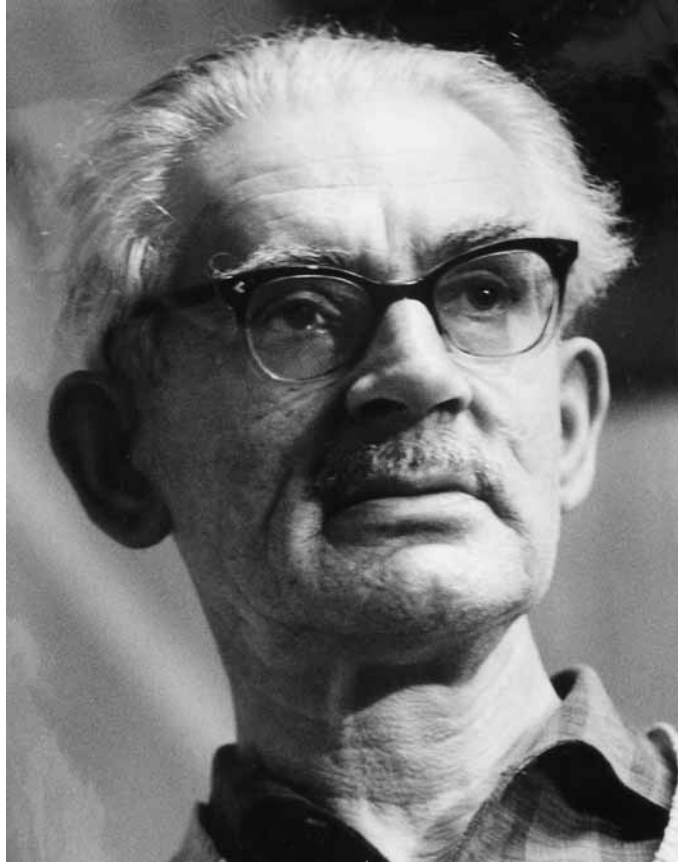
Druck: Meisterdruck GmbH, Kaisheim

Titelbild: Kammerspiele, unsig. 1971, 51 x 36,5 cm, Bleistift und Pastell auf Karton

Karl Kunz (1905 - 1971)

Kammerspiele, erotische Zeichnungen

Galerie Schamretta, Kantstr.16, Frankfurt a. Main
16. März - 25. April 2008



Karl Kunz, Frankfurt am Main, 1970

Die Qual der Wollust

Zu den »Kammerspielen« von Karl Kunz

In den Zeichnungen von Karl Kunz überlagern sich zwei Paradigmen erotischer Ausdrucksformen. Ein dionysischer Tumult offenbart sich in den schwingenden Kurven, die zuweilen ungebändigt übers Objekt hinaustreiben, sich im Kurventaumel verselbständigenden. Gerade wo die den weiblichen Körper nachzeichnende Linie sich zur Arabeske verselbständigt, zeigt sich ein »Überschuss« an Sinnlichkeit und emporquellender Lebensfreude.

Doch zugleich wird das, was oft bis zur pornographischen Überdeutlichkeit hervorbricht, wieder gebannt, indem es strengen apollinischen Formen unterworfen wird. Das Chaotische der quellenden Körperformen transmutiert hin zum Ornament, friert ein in der Struktur, die die formale Komposition des Blattes bestimmt. Die ästhetische Form scheint den sinnlichen Inhalt einzubinden, ja zu dominieren. Dient die Ästhetik hier als Kühlaggregat, das dem Künstler eine Überhitzung vermeiden helfen soll?

Gustav René Hocke reihte Kunz in die Galerie der Neo-Manieristen ein. All die stilistischen Elemente wie komplizierte Raumgestaltung und Figurenkonstellation, Neigung zur Überdrehung der Figur, Asymmetrie und jähe Perspektiven sind in der Tat bei Kunz zu finden. Er spricht von der »evokativen Linie«, die einem freien, ungegenständlichen, von einer »inneren Zeichnung« gelenkten Duktus folgt. Darin äußert sich nun keineswegs bloß eine überschäumende Linienlust, die durch Rhythmisierung die Sinnlichkeit potenziert, ja »musikalisiert«. Vielmehr versucht sie das Chaos der Körper und Teilfigurationen in eine neue, ornamental wirkende Ordnung überzuleiten.

Oft sind es geometrische Grundformen, in die die Körperformen sich hineinwinden: die Raute, die Ellipse, das abgezeichnete Dreieck, und allzu oft, in der Diagonalen sich verbergend, das Kreuz.

Eine »Tiefenästhetik« könnte nun fragen, welche Tribschicksale sich hinter dieser ästhetischen Transformation verbergen. Wir spüren ein Nachwehen des Jugendstils, der ebenso das Naturalistisch-Körperliche negierte und es methodisch in eine abstrahierte, ornamentale Ordnung einpasste. Über die kurvenlineare Formierung abstrahiert auch Kunz vom Konkret-Körperlichen. Der Körper wird tendenziell verwandelt in ein kalligraphisches Zeichen. Am Anfang stand das Wort, der Geist. Und wiederum am Ende – als Arabeske des Körpers.

Damit ist aber unsere »tiefenästhetische« Frage nach den Ursachen dieser »Transsubstantation« noch nicht geklärt. Einen Fingerzeig erhalten wir durch jene Zeichnungen, die offen eine »Schwarze Messe« thematisieren. Doch schon die Symbolform des Kreuzes, das, wie wir feststellten, häufig das Skelett des Bildaufbaus darstellt, gibt uns einen Hinweis: Die Kreuzigung ist für Kunz, der seine Jugend in der streng katholisch geprägten Atmosphäre Augsburgs verbrachte, ein Symbol einer allgemeinen Erniedrigung und Verdinglichung des Körpers. Im Namen des Kreuzes wird dem Fleisch Gewalt angetan.

Es ist die Qual des Fleisches, dessen Begehren im Namen der As-

kese zurückgewiesen wird. »Hingegen sollen wir den Leib mit seinen Lüsten und Sünden hassen, weil er fleischlich leben will«, predigte Franz von Assisi. Aber ist es nicht vielmehr, wie die Versuchungen des Heiligen Antonius uns demonstrieren, gerade die Dialektik des Askese-Gebetes, dass dieses die erotischen, ausschweifenden Phantasien erst evoziert?

Kierkegaard zufolge hat erst das Christentum die Sinnlichkeit in die Welt gebracht: »Da das Sinnliche das ist, was negiert werden soll, so kommt es als positive Wirklichkeit erst recht zum Vorschein durch die Position des Gegensatzes, der es eben ausschließt. Als Prinzip, als Kraft, als System in sich«, so Kierkegaard, »ist die Sinnlichkeit erst vom Christentum gesetzt worden.« Sinnlichkeit erhält ihre Macht gerade dadurch, dass sie ausgeschlossen werden soll.

Für den in seiner Einöde lebenden Antonius in Flauberts Roman verwandelt sich die alte Palme am Abgrund seiner Höhle in den Körper einer Frau mit langen wehenden Haaren, die sich über die Tiefe neigt. »Wieder eine Täuschung!«, ruft er aus. »Warum das alles? Es ist der Aufruhr des Fleisches!« Und sein Schüler Hilarion wirft ihm vor: »Heuchler, der sich in der Einsamkeit vergräbt, um desto ungestörter seine Triebe zu befriedigen! Deine Keuschheit ist nur eine subtilere Art des Lasters!«

Auch Kunz, der sich in einem Brief an eine Frau, der er nie begegnete, einmal als »Erotomane« bezeichnete, wird von Visionen bedrängt. Das macht die Dichte dieser Zeichnungen aus, die ihr Bildformat oft schier zu sprengen scheinen. In einem dieser Briefe preist er den Sexus als »Zufluchtsort«: »Dann bricht ein Sturm los ... und auf der Malfläche stellen sich die Figuren, die Figurationen, die archetypischen Farben ein. Man kommt kaum nach ... Dann entsteht eine geistige Orgie ... Dann zelebriere ich meine Feier, meine Messe. Mitunter ist es eine Schwarze Messe.« Ist es die Einsamkeit dieses »gottverlassenen Ateliers« (Kunz), die solche Visionen evoziert? Sei es die karg ausgestattete Mönchszelle; sei es der abgedunkelte Raum des *Chambre séparées*; sei es das Atelier des Künstlers: Es sind stilisierte Räume, Orte künstlich induzierter Erregung. Die Intensität des Begehrens verdankt sich der kunstvollen Inszenierung: Die Vision der Wirklichkeit wird an die Stelle der Wirklichkeit gesetzt.

»Ach wäre doch in meinem Bett das warme runde Fleisch einer Frau«, klagte er. So wird auch dem Künstler die begehrte Gegenwart nur in der Animation der Sinne durch das Artefakt – das Bild – Wirklichkeit. Das Atelier wie auch die Zelle sind nichts anderes als ein Medium, das der Herstellung virtueller Realitäten dient. (Man vergesse nicht, dass die Imaginationen eines Marquis de Sade sich der Isolation seiner Gefängniszelle verdanken!)

Ganz einverständlich zitiert Kunz den Kritiker Conrad Westphal, der über ihn schrieb: »Durch das Medium der Frau und das Medium der Sünde erlebt dieser Maler die Wunder und Geheimnisse dieser Welt.«

Es sind keineswegs hedonistische Phantasien, die Kunz darstellt. Wie für Baudelaire, ist auch für Kunz Liebe zugleich das Sündhafte: »Faire l'amour, c'est faire le mal.« Kunz ist ein Hedonist mit schlechtem Gewissen. Wenn der Körper der Sitz des Bösen und Sündhaften ist, kann er nur über die Lästerung und Schändung des Heiligen verehrt werden. Chiffren des Satanismus und der Schwarzen Messe sind im Werk von Kunz vielfältig zu finden. Kunz revoltiert gegen den Zwang, den Kultur dem Körper auferlegt und der das Sinnliche zum Lasterhaften erklärt.

Von Félicien Rops gibt es – aus der Serie »Les Sataniques« – ein Blatt, das eine Kreuzigungsszene zeigt. Doch an Stelle des »Erlösers« ist Satan selbst ans Kreuz genagelt: das Inbild des »Bösen« also, das im Namen des Erlösers unterdrückt werden soll; die Wiederkehr des Verdrängten, würde Freud hier anmerken. Ein ähnliches Bild, nur stärker verdeutlicht, beschreibt Kunz in einem seiner Briefe: »Es ist grässlich, eine Orgie, eine einzige Obszönität und Blasphemie, eine Schwarze Messe, an deren Kreuzbalken ein zerrissenes männliches Geschlechtsteil genagelt ist. Vier Stunden am Tag konnte ich daran arbeiten, dann überflutete mich diese grenzenlose, tödliche Einsamkeit, und ich floh aus dem Atelier.«

In dem Künstler findet ein beständiges Ringen statt zwischen Trieb und Form; zwischen Körper und Geist. Zwei Prinzipien liegen miteinander im Kampf. Kunz spricht in einem seiner Briefe eindringlich von dem »keuchenden Kampf des Mannes, der an der Himmelsleiter mit dem Engel kämpft, bis ihm der Engel die Hüfte zerschmettert«. Doch wenn er auch immer wieder zu scheitern glaubte: In seinen Zeichnungen gelangen diese konträren Prinzipien doch immer wieder zu einem harmonischen Gleichgewicht.

Nichts Unchristlicheres als diese Bilder; doch eben, weil sie sich dem Grundkonflikt verdanken, den das Christentum als Sprengsatz ins Fundament unserer Kultur eingesenkt hat.

Der Hang zur Bändigung, zur Überwindung des chaotischen und sündhaften Fleisches zeigt bei Kunz sich auf zwei Ebenen: erstens inhaltlich in der dominierenden sado-masochistischen Thematik; der Körper kehrt wieder, aber in seiner verquälten Gestalt und zweitens formalästhetisch in Bestreben, den Inhalt der Form, dem »Design« unterzuordnen.

Da Erstaunliche ist, dass auf diesem Wege das Vergnügen nicht verloren geht, das mit dem Sinnlichen verbunden ist. Wenn auch der Körper nur noch als Idee erhalten ist: Das Vergnügen an ihm hat sich über diesen ästhetischen Destillationsprozess in ein visuelles verwandelt. Der Künstler – und mit ihm auch wir – erliegt nicht länger dem körperlichen Reiz; sein Impuls liegt im Formenreiz, wobei Sinnlichkeit und Abstraktion eine Symbiose eingehen.

Über den grundlegenden, unserer Kultur innewohnenden Konflikt hinaus haben die »Kammerspiele« noch einen zeitgeschichtlichen As-

pekt. Die Zeichnungen entstanden in der Zeit zwischen 1968 und 1971, dem Todesjahr von Kunz. Diese Zeit markiert nicht nur in Deutschland eine sexualmoralische Wende: Mit der beginnenden sexuellen Liberalisierung fand die vom Katholizismus geprägte dumpfe Moral der Nachkriegszeit ihr Ende. Die »sexuelle Revolution« entzog dem Sexualkonservatismus den Boden. Die visuelle Landschaft wurde vollständig durchdrungen von Bildern nackter Frauen im Dienste der Warenästhetik, flankiert von einem Boom offen pornographischer Bilder und Texte. Eine Aufbruchstimmung durchzog die Zeit. »Freie Sexualität« war das Zauberwort insbesondere bei der studentischen Jugend. Auch für Kunz rückte das Thema »Erotik und Sexualität«, das bislang eher symbolischen Ausdruck fand, mit größerer Deutlichkeit ins Zentrum des Werkes. Was aber freigesetzt wurde, war keineswegs ein unmittelbarer, hedonistischer Ausdruck der Erotik: Diese war stigmatisiert, trug die Wundmale, die die Geschichte ihr zufügte. Um einen Ausdruck von Dieter Wellershoff aufzugreifen: »Diese Zeichnungen sind ›Entfesselungsträume eines Gefesselten‹«.

Kunz benutzte für seine Zeichnungen als Vorlagen zuweilen auch pornographische Abbildungen; solche Bilder aber zeigen nichts anderes als schlechte Unmittelbarkeit. Lust setzt Begehren voraus, und Begehren entsteht aus der Distanz. Diese stellt Kunz her durch ästhetische Durchformung des Körperlichen. Ihm geht es weniger um das Objekt der Begierde, als um das Begehren selbst. Er produziert, können wir sagen, das Begehren. Das Begehren in der Qual seiner Unerlöslichkeit. Denn alles Unmittelbare, und das ist der fade Schein der Pornographie, wäre falsche Erlösung.

Hans-Jürgen Döpp

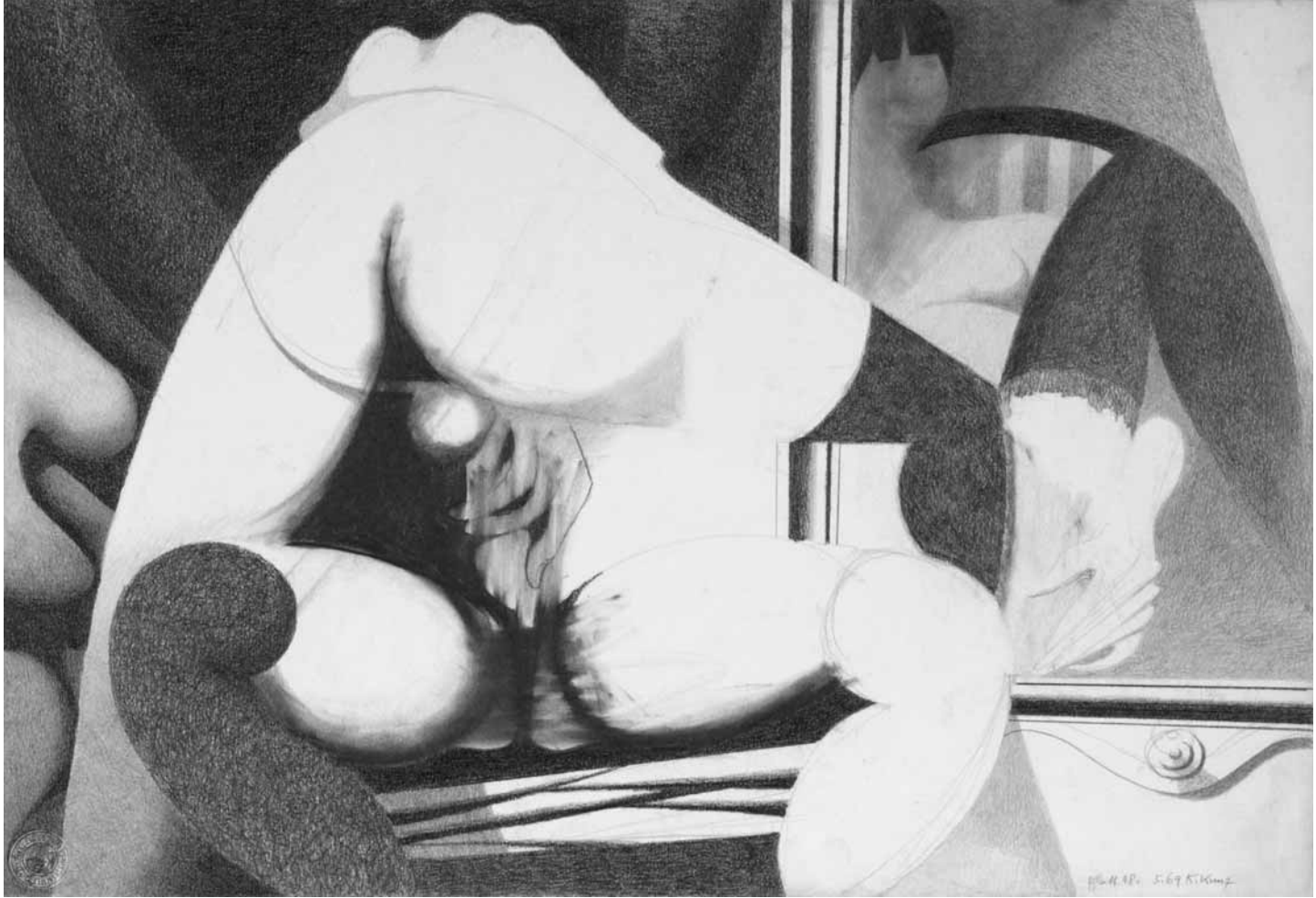
Weitere Bilder aus der Serie der Kammerspiele sind zu sehen in dem Internet-Museum www.venusberg.com, hier unter den Adressen: www.venusberg.com/Museum/gal_KunzKammerspiele/kunz2.htm www.venusberg.com/Museum/gal_KunzKammerspiele2/kunz2.htm



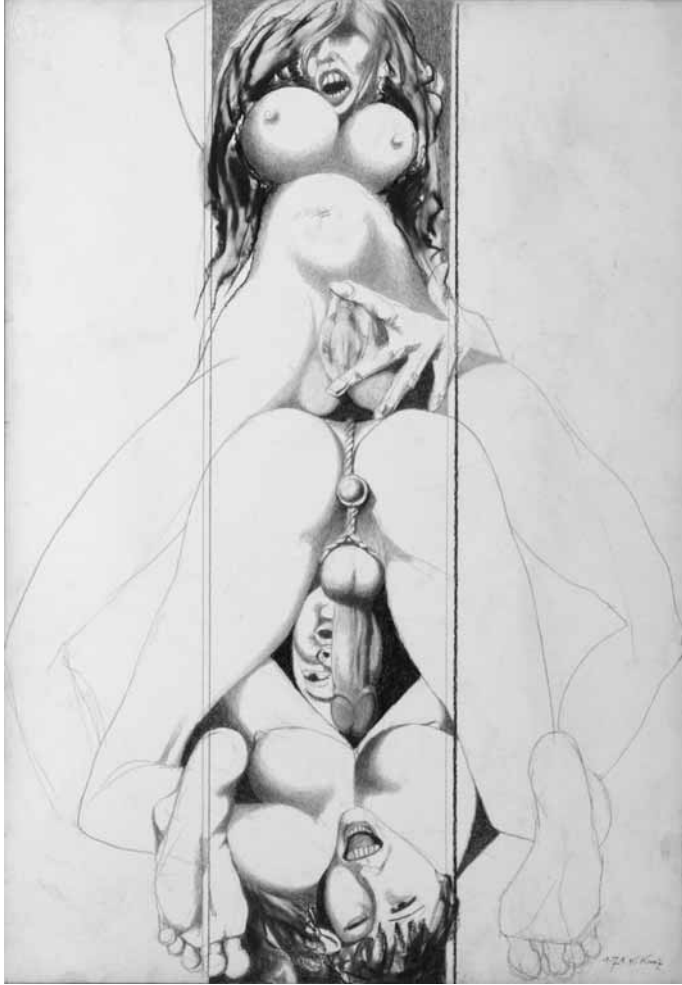
1



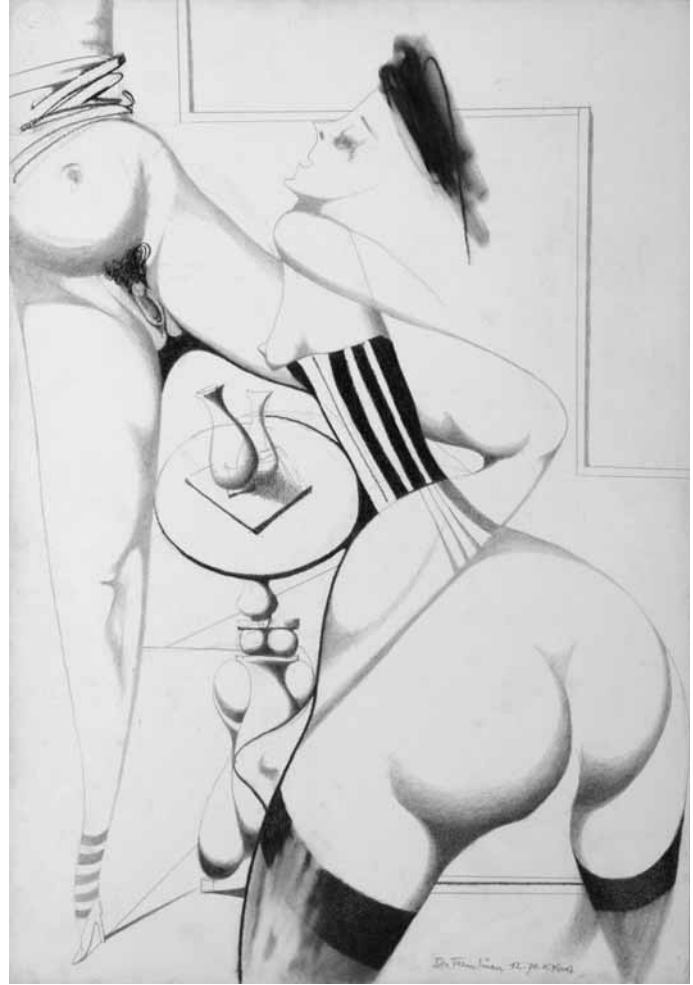
2







5



6



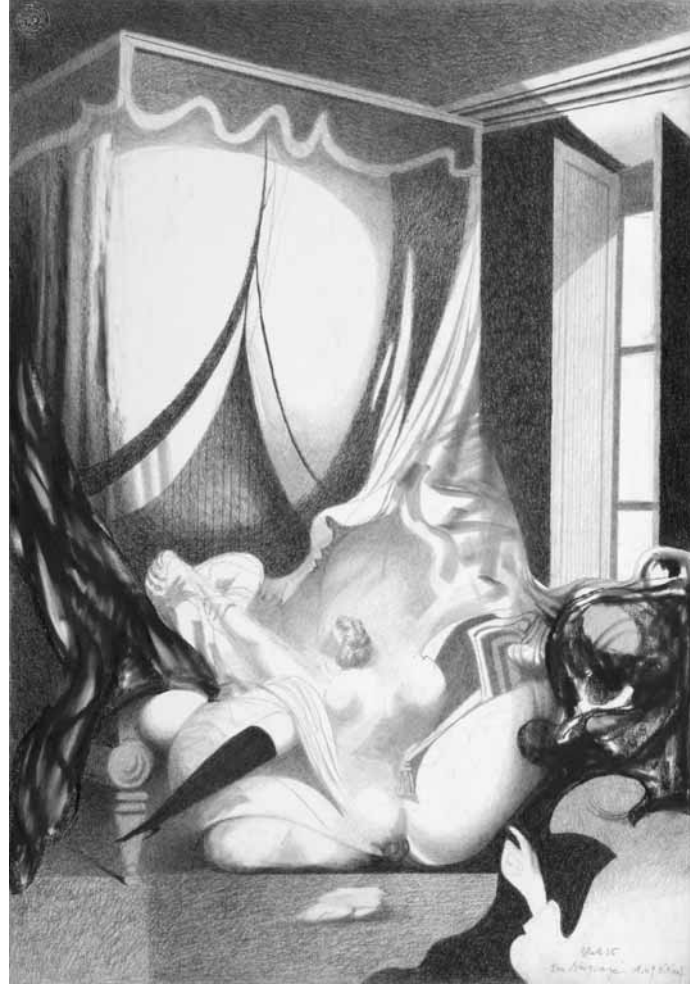
7



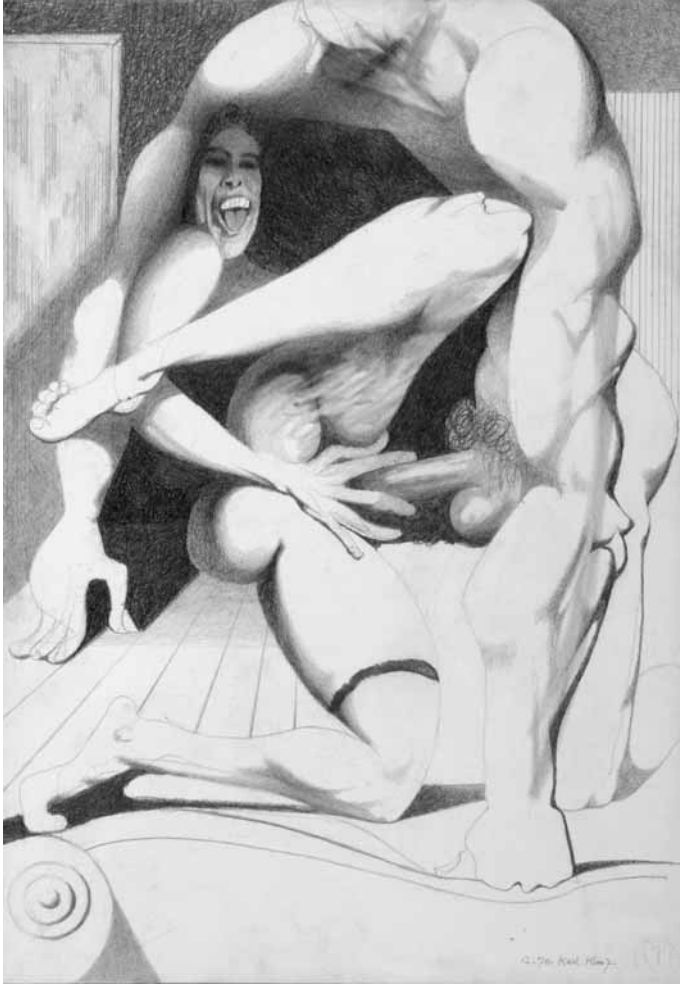
8



9



10



11



12



Verzeichnis der Abbildungen

Titel, unsig. 1971, Nachlass-Stempel, Bleistift und Pastell, 51 x 36,5 cm

Abb. 1, sig. <Pyramide>, Februar 1970, Bleistift und Pastell, 73 x 51 cm

Abb. 2, unsig. 1971, Nachlass-Stempel, Bleistift und Pastell, 73 x 51 cm

Abb. 3, sig. <Blatt 48>, Mai 1969, Bleistift, 36,5 x 51 cm

Abb. 4, sig. Januar 1971, Bleistift, 36,5 x 51 cm

Abb. 5, sig. Januar 1971, Bleistift, 51 x 36,5 cm

Abb. 6, sig. <Die Freundinnen>, Dezember 1970, Bleistift, 51 x 36,5 cm

Abb. 7, unsig. 1971, Nachlass-Stempel, Bleistift, 51 x 36,5 cm

Abb. 8, sig. <Marylin Monroe>, Dezember 1970, Bleistift, 51 x 36,5 cm

Abb. 9, sig. <Blatt 66>, April 1969, Bleistift, 51 x 36,5 cm

Abb. 10, sig. <Blatt 35>, Januar 1969, Bleistift, 51 x 36,5 cm

Abb. 11, sig. Dezember 1970, Bleistift, 51 x 36,5 cm

Abb. 12, sig. Januar 1971, Bleistift, 51 x 36,5 cm

Abb. 13, sig. <Tafelaufsatz>, April 1969, Bleistift, 51 x 73 cm