

Ina Gille

Malgründe – Lebensgründe

Die Malereien Katrin Kunerts; als würden Träume in ihnen warten, irgendwo in den Zwischenräumen, im Unsichtbaren, verschwunden von den Oberflächen, dicht darunter zu verharren, nicht mehr direkt greifbar wie noch am Beginn ihres Schaffens. Jetzt repräsentieren sich die Dinge selbst, beinahe nüchtern, leise, mit Nachdruck. Landschaften, Stillleben, selten eine Figur. Kühle Lichtregie unterstützt die Stimmungen, hebt Details hervor oder verschattet sie. Die Farbe, geschichtet aus Eitempera und Öl, breitet sich flächig aus, wird zuweilen angeschärft, sammelt sich häufig in blaugrünen Tönen, umgeben von erdigem Orange, sattem Ocker, fahrigem Gelb, verschwindendem Rosa. Alles eher Farben aus Erinnerungen, inneren Erfahrungen, die das Außen zum Innen machen und dennoch herausgefiltert sind aus der Natur, der Anschauung vor Ort. Die Oberflächen ruhig, glanzlos, die Pinselspuren getilgt. Die auf den ersten Anschein tiefen Bildräume sind bei genauerer Betrachtung eher in die Fläche getrieben, die Darstellungen sammeln sich in der vorderen Bildebene, werden hier zueinandergefügt, miteinander verzahnt. Der Horizont liegt weit oben oder ist ganz aus den Bildern verschwunden. Es ist wie Wegrücken und wieder Heranholen, Herausnehmen und wieder Zurücksetzen, Annehmen und wieder Verfremden. All das erzeugt die besondere Poesie der Malereien, ihr hermetisches Verschlussensein, als wäre jeder Versuch, wirklich hinter die Oberflächen zu gelangen, vergeblich.

Die Künstlerin ist bis zu diesen Malereien einen weiten Weg gegangen, hat bewusst Veränderungen gesetzt, sich nicht eingesponnen in einmal erarbeitete Bildformen, Muster zerrissen, ohne sich selbst dabei zu verlieren. Der Drang, die Welt im Malen anzuschauen, zu ordnen und zu fassen, ihr im Detail nahe zu kommen, das eigene Ich mit dem sozialen und natürlichen Lebensraum über die Malerei zu verbinden, zieht sich als konstituierende Mitte durch ihr Werk.

1989, quasi mit dem Diplom für Grafik auf die Straßen Leipzigs entlassen, fand sich Katrin Kunert in einer Gemeinschaft wieder, die ihr von der Hochschule vertraut war, und sie wurde hineingebunden in die Auseinandersetzungen und Debatten um selbstbestimmtes Leben, in

Kopfpfendel, zu Heiner Müller:
Wolokolamsker Chaussee
 1990, 73 x 73 cm
 Acryl auf Karton



Das Spanienlied, zu Heiner Müller:
Wolokolamsker Chaussee
 1999, 44 x 53 cm
 Lithografie

denen die Grenzen zwischen Kunst und politischen Aktionen fließend geworden waren. Alles schien möglich, die Kunst wirkliches Kommunikationsmittel, provozierend, fordernd, gebraucht. Das Beginnen der jungen Absolventin hakte sich in diese Zeit ein, erreichte einen ersten Höhepunkt, entwickelte sich im Umfeld der jungen Leipziger Szene weiter, die ihre Freiheiten in den letzten DDR-Jahren ertrotzt und aus den Entgegensetzungen zu den versickernden Hierarchien schöpferische Schübe gezogen hatte, geeint durch ein vorerst unschlagbares Selbstbewusstsein, das ihr durch die Auseinandersetzungen zugewachsen war. So wurden diese jungen Künstler hineinkatapultiert in die neue Freiheit, die ihre scharfen Winde erst nach und nach in voller Wucht wehen ließ. Erst einmal war Offenheit, Hoffnung, als wäre kein Visier mehr nötig, die Welt hatte sich ihnen zugewandt. Italien, Frankreich und das nördliche Amerika wurden nach den Protestgängen durch die Städte unter die Füße genommen. Doch auch das Nahe erkundete man erneut, als sähe man es zum ersten Mal. Eine Art floraler Gestus griff um sich, löste den expressiven Formenkanon, der seit Mitte der 80er-Jahre quer durch das Land DDR gegangen war, ab, wie ein Ich-Gesang, ausschweifend assoziativ, voller Zwischentöne. Als wäre bruchlos das weiterzuführen, was zu den Ereignissen um '89 geführt hatte. Aufbrüche, Illusionen, auch Selbsttäuschungen, die bald abklauten und sich dennoch unterirdisch hinzogen bis zur Jahrtausendwende, von der all das endgültig geschluckt wurde, als wäre diese Zahl mehr als eine astronomisch-mathematische Festlegung. Die, die

bis dahin in immer loser werdenden Gemeinschaften gearbeitet hatten, deren Bildsprache zueinander Verwandtschaften aufwies, zogen sich in innere Schutzräume zurück, prägten zum Teil extrem voneinander abweichende Handschriften aus, mit denen Gegensätze und Konkurrenzen sichtbar wurden. Die geübten gemeinsamen Gesten hatten sich ausgegeben, verbraucht, der jugendliche Elan war verebbt. Das Leben zeigte seine real nüchterne Zuständigkeit, war wieder eingerastet, wenn auch in ein anderes Gleichmaß. Die Leipziger junge Kunstszene der Wendejahre fiel endgültig auseinander. Die Zeit der Profi-Galerien, des wirklichen Marktes, hatte längst ihre Markierungen gesetzt, eine wieder neue Generation wartete in der Hochschule auf ihren Auftritt. Erste „Rauch“-Zeichen stiegen auf. Der eine hatte es geschafft, all die anderen kämpften in ihren Ateliers auf sich gestellt. Das Sieb hatte sich geschüttelt, viele waren durchgefallen oder im Gitternetz hängen geblieben. Verunsicherungen, zäher Kampf ums Wahrgenommenwerden, ums künstlerische Überleben.

1989, der expressive Aufbruch Katrin Kunerts war rauschähnlich. Heiner Müllers *Wolokolamsker Chaussee* zertobte auf ihren Blättern. Die Künstlerin rechnete mit dem Gewesenen ab, mit den politischen Bevormundungen, den Vereinnahmungen. Wut brach sich Bahn, es war eine Selbstbefreiung.

Abrupt gesetztes Schwarz-Weiß, gestisches Arbeiten aus dem Körper heraus, mit Tusche auf Steine geschrieben. 1990 die Lithografien *Spanienlied*, *Das Pendel*, *Vater und Sohn*; ausfahrende Bewegungen, mühsam gebändigt. Es ist so, seht hin, ich sehe es, scheinen die Gestaltungen zu verkünden. Dann die Köpfe *Ganz Ohr*, *Kopf im Wind*, Blick gewagt, zeichnerisch inszeniert, wirken sie in sich verschlossen und verloren, zurückgezogen ins Schwarz-Weiß der Blätter, abgelegte Geschichte, über die die Zeit hinwegzieht.

1991 malt sie ihren weiblichen Christophorus. Eine Frau, formatfüllend, gebeugt, auf ihrem Rücken das Kind, geht *Übers Wasser* (S. 58), bewegt sich von rechts unten nach links oben, gegen alles Fallende an. Spürbar die benötigte Kraft, der Gegenwind, aber auch die Verheißung, die Ferne, das andere Ufer. Heftig, unruhevoll scheint der Pinsel über die Fläche gegangen zu sein, endlich das greifend, künstlerisch fassend, sichtbar machend, was um die Künstlerin herum wie auch in ihr latent gewartet hatte. Blautöne dräuen im Grund, schwarze Liniauren umfahren die Körpersilhouette, der Leib ist geformt aus violetterem Braun, mit wenigen roten Akzenten. Ein fiktives Selbstbildnis. Die Künstlerin trägt auf dem Rücken ihr Kind, das in diesem tradierten Bildzusammenhang zur Metapher für ihre Kunst wird, ihrem anderen Kind. So gesehen, ist es nicht nur ein Selbstbildnis, ist es Programm-bild. Katrin Kunert wird hinausgehen, sich auf die Suche machen ins Unbekannte, ihr Kunstland finden, erst einmal über den Fluss ...



Ganz Ohr, aus *Findlinge*
1999, 50 x 64 cm
Lithografie



Übers Wasser
1991, 73 x 102 cm
Acryl auf Karton

Mitte der Neunzigerjahre Beruhigung, poetisch lyrische Setzungen, der Blick ins Innere, weg von den Straßen, hinein ins Ich. Nicht mehr Schreibung mit dem Körper in ausgreifender Weise, als wäre er ein Malgerät, jetzt kommt es aus dem Innenraum des Körpers, wird dieser Innenraum zum Thema, wird seismografisches Instrument. Zeitflüstern, Raunen, assoziative Ahnungen, Lebensmöglichkeiten werden ausgeschrieben, die Blätter mit Unfassbarem grundiert. Organische Formen in flächigen Farbmustern, mit dem Pinsel hineingeschriebene Zeichen, auch Wörter. Wie eine duftende Spur, eine Fährte, die zu einem Ziel führen muss, fügen sich die Blätter aneinander, mit allen Erwartungen getränkt, sanftes neues Land. *Nachtgebet* in blaugrünem Grundakkord, dunkel aufleuchtend, stürzende Fische als private Codierungen. *Brombeermädchen* (S. 60), das mit verführerischer Geste eine Schale mit Früchten darbietet, *Maria und die Tulpen*, gefräßige Blumen, die sich tentakelhaft auf eine Frau zu bewegen, die dabei ist, wie nebenbei, einen Blütenkopf mit der Schere abzuschneiden, oder *Elegie der Dinge* (1997), streng gebauter Raum, der immer wieder Fläche wird. Darauf Zeichen geschrieben, die als Blüte, Becher, Zitrone merkwürdig in der Schwebel bleiben, als seien sie aller sonstigen Zusammenhänge entkleidet. Schwingungen der Nacht, in der die Dinge zu sich selber kommen. Die Acrylfarbe hier als Mittel, schnell und unmittelbar nach dem zu Malenden greifen zu können, ähnlich gehandhabt wie ein Aquarell, zugleich mit satter Undurchdringlichkeit gewappnet, Kunstfläche und Reflektion darüber.

Die Veränderungen danach kommen unmerklich, stellen sich im Verlauf des künstlerischen Arbeitens wie nebenher ein. Katrin Kunert will sich nicht in Wiederholungen verlieren, das ist ihr zu einfach, der sich einstellende Erfolg macht sie eher skeptisch, sie will weiter, mehr. Was wie ein befreiendes Atemholen begonnen hatte, stockte. Konnte sie ihren Gefühlen noch trauen, was tat sie da mit den Farben auf den Flächen, es kam ihr vor, als hätte sie noch keinen wirklichen Boden unter den Füßen. 1998 wird sie Assistentin an der Leipziger Hochschule, arbeitet mit Studenten im Grundstudium. Als würde sie selbst noch einmal neu beginnen, betrachtet sie ihre Arbeiten. Was ist Zeichnen, was sind Farben, was ein Bild, was zeitgemäß? Die Künstlerin wendet sich der Kunstgeschichte zu, entdeckt sie als Erfahrungsspeicher, als Formenreservoir. Einstige Vorbehalte schwinden, sie stellt sich bewusst in die Traditionen ihres Faches, ein anderes Verstehen beginnt, Malen bekommt für sie einen neuen Geschmack.

Die Künstlerin findet Zugang zur deutschen Romantik, in der das Individuum seine Ansprüche neu angemeldet, die Malerei mit ihrer besonderen Hinwendung zur heimatlichen Landschaft neue Dimensionen erobert hatte. Sie geht hinaus, zeichnet vor Ort, wendet sich der Natur zu, sich deren Formenfülle anzueignen. Gleichzeitig beginnt sie mit Eitempera und Öl zu experimentieren, zerreibt Farbpigmente,



Maria und die Tulpen
1998, 140 x 100 cm
Acryl auf Karton

begreift Malen nun auch als handwerklichen Prozess, aus dem heraus das andere, die Kunst, wachsen kann. Der Malvorgang verlangsamt sich entsprechend. Das Mischen der Pigmente, das Schichten und Auftragen der Farben, die Imprimitur darunter, all das schreibt sich als Zeit, als Konzentration in ihre Bilder ein, löst die Unmittelbarkeit des Ausdrucks ab. Ihre Bilder wachsen quasi von unten nach oben, nicht mehr von außen nach innen. Das Gestische tritt zurück, wird von den Flächenschichtungen aufgefangen, dort gesammelt, umgeformt in eine andere Bildwelt.

Programmatisch, wie eine Festschreibung, wirken die vier großen, auf Karton gemalten Arbeiten von 2004/05 und 2007. Aus Urs Grafts Folge *Landsknechte und andere Kriegsknechte* adaptiert die Malerin die stehende Frau mit dem Holzbeinstumpf (S.14), stellt sie in eine weithin offene Landschaft vor ein Gewässer. Sie nimmt die Härte des Schwarz-Weiß der Graftschen Zeichnung zurück, setzt Farbe ein, was die Darstellung ins Melancholische, Verlorene treibt. Bezüge werden deutlich – hin zu Urs Graf dem Älteren, Schweizer Künstler, Anfang des 16. Jahrhunderts – wie hinein in die Gegenwart, in der Kriege wieder zum akzeptierten Mittel von Politik geworden waren. Ihre Adaption wird zur Überlagerung von Geschichte, eine Zeitspiegelung und behauptet sich als Mahnung wider alle Vergeblichkeit, ohne jede moralische Attitüde.

Anders die Metamorphose zu Joseph Anton Koch, dessen klassizistischer Gestus nichts mit Urs Graf und auch wenig mit den Intentionen der Künstlerin gemein hat. So wird mit der *Pastorale* (S. 15) nach Joseph Anton Kochs *Schmadribachfall* (1822) auch nur ein kleiner, eher untypischer Ausschnitt der Kochschen Malerei variiert. Alles Großartige, Heroische seiner Komposition verliert sich bei der Malerin in einer



Nachtgebet
1999, 73 x 102 cm
Acryl auf Karton



Brombeermädchen
1998, 73 x 102 cm
Acryl auf Karton

dunklen, ins Elegische gebrochenen Welt, in der zerstörte Bäume wie Ruinen aufragen. Damit macht sie aus Koch eigentlich einen Romantiker, doch darum geht es ihr nicht, sie sucht nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten und kommt mit beiden Adaptionen sich selbst näher, kann sich ihres Vermögens versichern, hat die beiden unterschiedlichen Künstler in ihre Kunstwelt umgeschrieben, sie sich angeeignet, wie sie zugleich wieder entlassen, dabei neue Räume ihrer Kunst betreten.

2007 folgen die zwei weiteren Arbeiten. Das sind keine Adaptionen mehr und gehören dennoch zum gleichen Themenkreis, weiten diesen. Es sind direkte Schilderungen der Natur, erlebte Welt, konkret benennbare Orte; *Große Birke* (S. 16) und *Am Oybin* (S. 17). Die Malerin schaut frei um sich. Was sie sieht, was sie umgibt kann sie ihrer Kunst anverwandeln, damit ihr Verhältnis zur Welt bekunden. Das geschieht souverän, kraftvoll, großzügig. Fremdheit und Nähe werden in eins gebunden, finden sich wieder in den Schwingungen von Raum und Fläche. Horizontlose Ausschnitte, als wären sie außerhalb der zugänglichen Welt und zugleich greifbar nah. Da ist keine Scheu vor Gefühl, vor Einfühlung, nirgends Sentimentalität oder Gefühligkeit.

In der Nähe zu diesen Arbeiten entstehen großformatige Landschaftsbilder, wie *Wörlitz* (S. 53), *Roter Wald*, beide 2005, *Roschertal* (S. 41), *Fabrik im Tal* (S. 29), *Angler am Kanal* (S. 63). Malereien, die sich wie Teppiche ins Unendliche zu breiten scheinen und doch überall auf Begrenzungen verweisen. Sehnsuchtsbilder, in sich verschlossene Räume, in denen Erfahrungen der Kindheit aufbrechen, Landschaft als Realität wie utopischer Lebensraum fassbar wird.

Daneben die *homezone-Bilder* (S. 42–45), alle kleineren Formats, die es in sich haben, durchaus ambivalent sind, zu begreifen als andere Seite der großen freien Landschaftsdarstellungen. Gemalt mit verständnisvoller Liebe zu den privaten abgegrenzten Bereichen, intimen Rückzugsecken, aber rigoros in der wie verriegelten Einsamkeit, die kaum Luftbewegungen zulässt, Starre suggeriert, moduliert in vielfältigen Grün- und Blautönen auf Rot durchscheinender Imprimitur. Was für windleere Orte, den freien Landschaften krass entgegengesetzt und ihnen in dieser Entgegensetzung merkwürdig verbunden. Unwillkürlich stellt sich Christa Wolfs Erzählung *Kein Ort. Nirgends* ein, die hinabführt bis zu Karoline von Günderodes Freitod. Spätestens da war die romantische Weltvergessenheit umgeschlagen in heillose Realität, war Ausdruck einer Zeit geworden, die Halt und Sicherheiten kaum noch kannte. Das im Hinterkopf, werden die homezonen zu kleinen Festungen, kleinbürgerlichen Idyllen, die solche Abstürze zu vermeiden suchen, doch bereits zu Kulissen geworden sind, hinter denen das Namenlose längst geschieht. Auch die Vogel-Bilder sind keine harmlosen Schilderungen kleiner Naturausschnitte. Irgendetwas gärt unter ihren Oberflächen, als wären es Filmstills, einem größeren Film ent-



Roter Wald
2005, 60 x 80 cm
Mischtechnik auf Leinwand

rissen, den auch Katrin Kunert nicht kennt, auch wenn Hitchcocks *Vögel* nicht weit sind. *Invasion* (2005), Stare auf einer Wiese picken gierig nach blutroten Kirschen, Ungeheuer in fremder Wildnis. Unschärfen sind auszumachen, Nähe und Ferne gleiten in eins. Kühle, blaugrüne Farbe, Verschattungen, darin das Braun-Schwarz der Vögel mit dem Signalrot vor einigen Schnäbeln. Die Zeit scheint angehalten, wie festgefroren. *Stare unterm Kirschbaum* (S. 35) und *Krähen im Park* (S. 48) variieren das Thema. Zu Symbolen von Macht und Einfältigkeit werden die *Vitrinenvögel* (S. 11, 20, 21), ausgestopfte Attrappen, leblose Gespenster, in Sammelwut zueinandergestellt, scheinen sie in drängender Enge menschliche Hierarchien zu spiegeln, ironisch bis hin zum *Vogelgesteck* (S. 9), einer skurrilen Groteske.

Von besonderer Eindringlichkeit die Serie ihrer Stillleben *Am Baum I-V* (S. 38, 39, 49, 50, 51). Sicher geworden im Umgang mit den Mitteln, freier, sind es nahe Blicke ins Geäst eines geschmückten Weihnachtsbaumes, ganz und gar absichtslos, von Freude wie Staunen gezeichnet. Zwei der Bilder erhalten ihr Licht vom Fenster, das aus dem Hintergrund

in die Zweige fällt, die anderen drei sind Nachtbilder, bis auf eines von Lichtkreisen brennender Kerzen erhellt. Neben den behutsam gebauten Hell-Dunkel-Kontrasten sind es das blaue Grün und das ins Braun gehende Rot, was den Malereien ihren Charakter gibt. Kleine in sich ruhende Welten, die ein merkwürdiges Eigenleben führen. Verästelte Zweige, mit Nadeln ummantelt, gehen rhythmisch vor und zurück, strecken sich seitwärts, den Kerzen, Papiersternen, Perlen und Figürchen ihren Platz zu geben. Eine Zweigspitze (*Am Baum II, S. 50*), die ihre Nadeln wehrhaft von sich streckt, stößt stark vergrößert von oben in den vorderen Bildraum. Wie eine Warnung, dass hier ein nicht zu betretender Bereich beginnt, zu dem nur die in ihm befindlichen Dinge gehören. Dinge, die im eher sachlichen Morgenlicht aufatmen und im flackernden Kerzenlicht in sich selbst versinken.

Gleich den Landschaften, Homezonen, Vogel-Bildern, sind auch das gezoomte Detail aus der Fülle des Sichtbaren, herausgeschnitten aus der Realität, betrachtet durch das sensorische Mikroskop der Malerin. Doch wird mit ihnen deutlicher, worum es der Künstlerin geht, wonach sie sucht, was sie fassen und begreifen will. Denn hier werden sie wieder sichtbar, ihre frühen poetischen Setzungen, nun unter der Realität des Normalen verborgen. Da will eine im Sichtbaren das Verborgene fassen, zeigen, dass es anderes gibt als die täglichen Versprechungen, und ihre Malereien sind zu begreifen als Lebenszeichen gegen eine in Achlosigkeit sich verlierende Welt. Ihr weiblicher Christophorus ist längst über den Fluss gekommen, weit hinein ins eigene Land.

Ina Gille, Juli 2011