



Katrin Kunert

Luftdicht

Malerei 2004 – 2011

Katrin Kunert

Luftdicht

Malerei 2004 – 2011



Fähre an der Mulde
2006, 65 x 55 cm
Mischtechnik auf Leinwand

Esther Niebel

Luftdicht

I Die Malerei Katrin Kunerts

Katrin Kunert weiß, was sie tut. Sie ist Architektin ihrer Bilder, sie konstruiert, baut, schichtet und bringt dabei alles auf ein erträgliches Maß. Denn, so die Künstlerin, kein Bild sei so traurig wie so mancher Anlass. Sie behauptet nicht, den Überblick zu haben. Im Ausschnitt jedoch kennt sie sich aus, hat Ordnung geschaffen und dabei Sicherheit erlangt.

Die Inhalte, mit denen sich Katrin Kunert auf ihren Bildern beschäftigt, schöpft sie aus einem persönlichen Fundus, wobei Fotos, Skizzen und Textfragmente aus Lyrik oder Prosa gleichermaßen als Erinnerungsstützen dienen. Mit dem Vorsatz „das muss ich mal malen“ wird das Material abgelegt, um teils schnell, teils erst nach längerer Zeit, ausgelöst durch einen besonderen Anlass, der eine bereits gespeicherte Situation wieder heraufbeschworen hat, wieder hervorgeholt und verwirklicht. Manchmal sind es auch mehrere Versatzstücke, die gemeinsam zu einem Bild verschmelzen.

So speisen sich Katrin Kunerts Bilder immer aus Biografischem, Orte, die sie besucht hat, Themen, die sie beschäftigt haben, Personen, die ihr begegnet sind. Insofern sind ihre Arbeiten sehr persönlich und selbstreferenziell. Jedoch treten dem Betrachter keine ungestümen expressiven Seelenregungen entgegen. Katrin Kunert präsentiert nichts Unverdautes. Teils längeres Ruhen der Anregungsstücke, teils der Prozess des Malens, der durch den fast meditativ sich in die Länge ziehenden schichtweisen Farbauftrag mit den entsprechenden Trocknungsphasen noch verlangsamt wird, tun ihr Übriges, um den nötigen Abstand zu gewinnen. Das, was sich schließlich auf der Leinwand wiederfindet, ist Resultat einer Auseinandersetzung, ist natura naturata. Die Hecke ist geschnitten, der Rasen gesprengt und der Vogel ausgestopft. Und obwohl oder gerade weil alles so kultiviert ist, transportieren die Bilder ganz subtil etwas Unheimliches. Etwas, was zwischen den Zeilen steckt, zwischen den vielen Farbschichten lauert, etwas Unerlöstes, etwas Verdrängtes, etwas, was sich nie im offenen Kampf stellen würde. „Etwas so, als ob man als Kind in der Dämmerung nach Hause geht und überall Gefahren wittert“, beschreibt die Künstlerin selbst dieses Gefühl.

homezone nachts I
2009, 60 x 50 cm
Mischtechnik auf Leinwand



Katrin Kunert gibt ihren Bildern ihren eigenen Blick auf die Welt mit. Sie ist nicht auktorialer Erzähler, was deutlich an der Wahl des Bildausschnittes sichtbar wird, der sich mehr am Detail als am großen Ganzen orientiert. Angeschnitten, herangezoomt und meistens auf Augenhöhe kann man die Bilder Katrin Kunerts fast wie durch eine Kamera betrachten. Eins der wenigen Bilder, die mehr Weite zeigen, ist *Fabrik im Tal* (S. 29). Aber auch hier bekommen wir keinen Überblick über das Gelände, sondern eine Landschaft, deren übergeordnete Struktur und Verlauf uns verborgen bleibt. Dieses Prinzip treibt Katrin Kunert in der Bildserie *Am Baum I-V* (S. 38, 39, 49, 50, 51) auf die Spitze. Es ist keine Horizontlinie mehr zu erkennen, die uns Abstand und somit auch die Herstellung von Bezügen und letztlich eine gewisse Einordnung zubilligt. Sie geht immer näher heran, bis dessen Laubwerk so dicht wird, dass es zur Wand, zu einer undurchdringlichen Mauer wird. Das Auge wird so nah herangeführt, dass sich die Räumlichkeit zugunsten von reinen Flächen und Farben auflöst. Was übrig bleibt, ist ein fast abstraktes Bild, ist Rhythmus und Gefühl.

Das Bild *Der Schmadribachfall* (1822) von Joseph Anton Koch hat Katrin Kunert zu ihrem Bild *Pastorale* (S. 15) inspiriert. Von der weitläufigen Alpenlandschaft, die Koch vom Fluss im Tal bis hinauf zu den verschneiten Bergspitzen darstellt, ist bei Kunert nur ein kleiner Ausschnitt übrig geblieben. Sie zeigt uns ein kleines Stück des Flusslaufes, genau an der Stelle, wo sich die einzigen Lebewesen, ein Schäfer mit seinen zwei Schafen, befinden. Dort ragt ein Baumstumpf in den Himmel und mehrere Stämme wurden angeschwemmt, die offensichtlich von den im Frühjahr anschwellenden Wassermassen des Flusses mit ins Tal gerissen wurden. Bei Koch fließt das Wasser des Schmadribachfalls durch

eine naturgewaltige Ideallandschaft, deren einzelne Berglandschaftschichten in ihrer geologischen Ordnung geradezu sinnbildlichen Charakter haben.

Katrin Kunert entscheidet sich genau für den Ausschnitt, wo die Natur der Natur selbst zum Feind geworden ist, aber gleichzeitig der Schäfer über seine Schafe wacht. Damit entscheidet sie sich auch für 70 Quadratmeter statt für die über 2000 Höhenmeter des Ausgangsbildes.

Obwohl Joseph Anton Koch hier im Gesamtbild eine idealisierte Landschaft dargestellt hat, kommt sicherlich auch für ihn dem Ausschnitt mit den entwurzelten Bäumen eine Schlüsselbedeutung zu. Zum einen ist die Natur in ihrer Größe und Dramatik dargestellt und als Ort der Bewunderung göttlicher Schöpfung gepriesen. Zum anderen wird die Natur selbst zur Metapher menschlichen Lebens.

Wiederum kein Zufall ist, dass es das Bild eines Wegbereiters der Romantik ist, das Katrin Kunert als Bildvorlage dient. Genau wie bei diesem steht bei ihr die Natur im Mittelpunkt ihrer Darstellungen. *Ars imitatur naturam*. Auch sie will die Natur möglichst genau nachahmen und verliert sich dabei ebenso in Details. Aber der menschliche Eingriff in die Natur ist bereits einiges weiter fortgeschritten. Es geht nicht mehr darum, vor der zunehmenden Industrialisierung an den Busen der Natur zu flüchten, um dort ein pantheistisches Wirken heraufzubeschwören. Arkadien ist verloren, die Natur ist kein öffentlicher Raum mehr. Es ist die Frage nach der Frage, ob man Natur, ob man Landschaft schützen kann und ob dieser Schutz nicht bereits Teil der Zerstörung der Natur ist, die Katrin Kunert antreibt. „...; soll ich meines Bruders Hüter sein?“¹ ist nicht nur die Frage, die an den Schäfer, den Pastor, gestellt wird. Bei Katrin Kunert gilt sie dem Menschen selbst, den Beziehungen gegenüber seinen Mitmenschen und der Natur. Die Natur ist kein Ganzes mehr, jeder bekommt ein Rasenfleckchen, ein Stück parzellierte Natur für sich. Die Ambivalenz von schwärmerischer Hingabe an die Natur einerseits und der Glaube an die Wissenschaft und ihre Möglichkeiten der Erforschung und Aneignung andererseits, die die Romantiker noch auszeichnete, hat sich aufgelöst. Petrarca ist schon lange vom Mont Ventaux herabgestiegen und hat, wenn auch unbeabsichtigt, seinen Beitrag dazu geleistet, die Welt zu entzaubern, indem er sich nicht dem Curiositas-Verbot unterwarf. Die moderne Landschaft ist nicht mehr Zeichen göttlicher Immanenz, sie ist nur noch Gleichnis der *Conditio Humana*.² Wobei der Mensch die Ebenbildlichkeit Gottes irgendwo zwischen Gartenzaun und Feuchtbiotop verloren zu haben scheint.

Ganz im Gegenteil sind es bei Katrin Kunert Vögel, die an die Stelle des menschlichen Porträts getreten sind. Wie in Wildes Roman *Das Bildnis des Dorian Gray* gibt es auch bei ihr eine magische Verbindung von

¹ Vgl.: Lutherbibel, Kapitel 4, S. 6

² Vgl.: Schneider, Norbert, Geschichte der Landschaftsmalerei – Vom Spätmittelalter bis zur Romantik und Reiter, Cornelia, Suche nach dem Unendlichen – Aquarelle und Zeichnungen der deutschen und österreichischen Romantik.

Maisfeld
2005, 100 x 80 cm
Mischtechnik auf Leinwand



Maler, Modell und Abbildung. Auch bei ihr ist das Porträt ein Spiegelbild des Charakters, der Seele des Abgebildeten. In *Vitrinenvögel III* (S. 11) sind es beinahe einzelne Charaktere, die dem Betrachter frontal entgegenblicken, die, wären sie nicht ausgestopft, jeden Moment lospicken könnten. Hier ist es gleich ein ganzer Hofstaat, der sich breitmacht.

Tiere als Metapher menschlicher Eigenschaften einzusetzen, ist nicht neu. Dennoch hat man das Gefühl, dass es besonders dem heutigen Zeitgeist entspricht, Tiere als bildliches Gleichnis für Menschen zu verwenden. Für Katrin Kunert hat der Rückgriff auf ein Gleichnis weniger mit der Abmilderung von Kritik zu tun, als mit der malerischen Versuchung, den Umweg über eine in der Natur angesiedelte Bildwelt und deren Übersetzung zu nehmen. Dennoch scheint der Blick auf den Menschen nicht allzu positiv zu sein und der göttliche Funke in seiner Darstellung vollständig verschwunden.

Ein Beispiel für die Aktualität der Tier-Mensch-Metaphorik liefert das Werk des amerikanischen Malers Walton Ford, der in seinen großformatigen Aquarellen die Grenzen zwischen menschlichem und tierischem Verhalten aufhebt. Willem de Rooij stellt mit der Ausstellung *Intolerance* die Mensch-Tier-Metaphorik des barocken Malers Melchior d'Hondecoeter in einen neuen Kontext, indem er sie mit hawaiianischem Federschmuck kontrastiert. Damit bringt er beide Exponate in einen zeitgenössischen und politischen Zusammenhang und erneuert damit auch ihren Aktualitätswert. Auch bei ihm geht es um Intoleranz. Willem de Rooij fokussiert primär auf das „unzureichende gegen-



Vogelgesteck
2010, 65 x 53 cm
Mischtechnik auf Leinwand

seitige Verstehen zweier Kulturen“³, wobei es Katrin Kunert um das unzureichende gegenseitige Verständnis zweier oder mehrerer Individuen derselben Kultur geht.

Katrin Kunerts Bilder hinterlassen den Betrachter betroffen. Nicht, dass sie es darauf anlegen würde, denn wenn dies der Fall wäre, hätten wir schließlich genügend Abwehrmechanismen, uns dieser Indoktrinierung zu erwehren. Die Atmosphäre der Bilder und bei näherer Betrachtung auch die metaphorischen Hinweise rühren an unterschwellige Bedeutungsebenen. Was auf den ersten Blick wie eine tröstliche Landschaft oder wie eine dekorative Vogelvoliere aussieht, entpuppt sich auf den zweiten Blick als etwas Weitreichenderes, etwas, das auf die Phänomene unserer Existenz verweist.

Literatur

Reiter, Cornelia, Suche nach dem Unendlichen – Aquarelle und Zeichnungen der deutschen und österreichischen Romantik, Prestel, München, 2001

De Rooij, Willem, Intolerance, Feymedia Verlags-Gesellschaft, Düsseldorf, 2010

Schneider, Norbert, Geschichte der Landschaftsmalerei – vom Spätmittelalter bis zur Romantik, WGB, Darmstadt, 2009

Lutherbibel, Standardausgabe mit Apokryphen, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart, 1985

³ De Rooij, Willem, Intolerance, S. 8



Vitrinenvögel III
2010, 150 x 120 cm
Mischtechnik auf Leinwand



Oybin
2009/10, 140 x 110 cm
Mischtechnik auf Leinwand



o.T., nach Urs Graf
2004, 100 x 140 cm
Eitempera auf Karton



Pastorale, nach Joseph Anton Koch
2005, 140 x 100 cm
Eitempera auf Karton



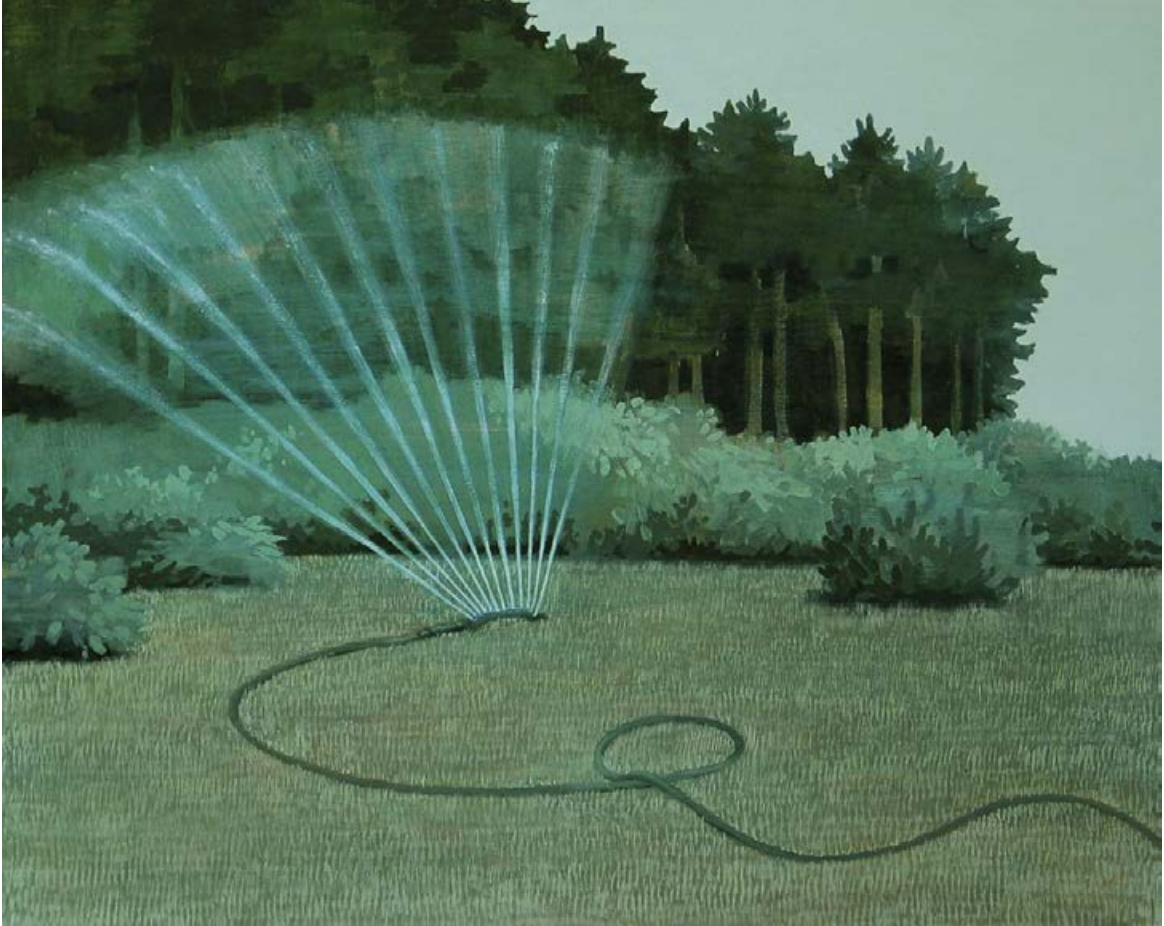
Große Birke
2007, 140 x 100 cm
Eitempera auf Karton



Am Oybin
2007, 140 x 100 cm
Eitempera auf Karton



Märkischer Wald
2004/05, 120 x 100 cm
Mischtechnik auf Leinwand



Rasensprenger
2004, 80 x 100 cm
Mischtechnik auf Leinwand



Vitrinenvögel II
2007, 65 x 55 cm
Mischtechnik auf Leinwand



Vitrinenvögel I
2007, 65 x 55 cm
Mischtechnik auf Leinwand



An der Wand
2008, 100 x 140 cm
Mischtechnik auf Leinwand



Leiter und Karussell
2007, 70 x 60 cm
Mischtechnik auf Leinwand



Kleine Rügenlandschaft I
2011, 70 x 56 cm
Mischtechnik auf Leinwand



Teich II
2005, 140 x 110 cm
Mischtechnik auf Leinwand



Die Leiter
2006, 65 x 55 cm
Mischtechnik auf Leinwand



Straße, nachts
2009, 100 x 150 cm
Mischtechnik auf Leinwand



passe'l
2010, 40 x 30 cm
Mischtechnik auf Leinwand



Fabrik im Tal
2008, 130 x 110 cm
Mischtechnik auf Leinwand



An der Straße nach Saida I (Libanon)
2008/09, 80 x 65 cm
Mischtechnik auf Leinwand



An der Straße nach Saida II (Libanon)
2009, 80 x 59 cm
Mischtechnik auf Leinwand



Beirut
2010, 44 x 30 cm
Mischtechnik auf Leinwand



Basar
2009, 60 x 50 cm
Mischtechnik auf Leinwand



Im Apfelbaum
2011, 125 x 95 cm
Mischtechnik auf Leinwand



Stare unterm Kirschbaum II
2010, 110 x 70 cm
Mischtechnik auf Leinwand



Späte Sonne II
2011, 65 x 50 cm
Mischtechnik auf Leinwand



Späte Sonne I
2011, 65 x 50 cm
Mischtechnik auf Leinwand



Am Baum IV
2011, 39 x 36 cm
Mischtechnik auf Leinwand



Am Baum V
2011, 39 x 36 cm
Mischtechnik auf Leinwand



Grundstück, Pilze
2005, je 80 x 80 cm
Mischtechnik auf Leinwand



Roschertal
2007, 120 x 170 cm
Mischtechnik auf Leinwand



homezone I
2007, 60 x 50 cm
Mischtechnik auf Leinwand



homezone II, III
2006, je 60 x 50 cm
Mischtechnik auf Leinwand



homezone IV
2006, 60 x 50 cm
Mischtechnik auf Leinwand



homezone V, VI
2006, je 60 x 50 cm
Mischtechnik auf Leinwand



Abbau
2009, 140 x 100 cm
Mischtechnik auf Leinwand



Krähen im Park
2007, 125 x 100 cm
Mischtechnik auf Leinwand



Am Baum I
2007, 80 x 70 cm
Mischtechnik auf Leinwand



Am Baum II
2010, 50 x 60 cm
Mischtechnik auf Leinwand



Am Baum III
2010, 50 x 60 cm
Mischtechnik auf Leinwand



Wörlitz
2005, 150 x 180 cm
Mischtechnik auf Leinwand



In den Cévennes
2008, 105 x 105 cm
Mischtechnik auf Leinwand

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, zeichenhaft 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



Angler am Kanal
2009, 195 x 150 cm
Mischtechnik auf Leinwand



I Katrin Kunert

1962	in Leipzig geboren
1982–89	Studium an der Hochschule für Grafik und Buchkunst (HGB) Leipzig
1989	Diplom für freie Grafik
1992	Stipendium des Landes Schleswig-Holstein, Stipendium der Bayer AG Leverkusen
1994	Meisterschülerin bei Prof. R. Kuhrt, Philip-Morris-Stipendium für Malerei
1994–97	kulturpädagogische Projekte
1998–04	künstlerische Assistentin an der HGB Leipzig
2004	Lehraufträge in Leipzig und Dresden
2006–12	Professur für Grundlagen der Malerei an der HGB

I Ausstellungsbeteiligung (Auswahl)

- 1991 Junge Kunst Leipzig, BASF Ludwigshafen
Junge Kunst Leipzig, Lindenau-Museum
Altenburg
- 1993 Ortswechsel, Frauenkulturzentrum Frankfurt
am Main
- 1994 Meisterschüler, Galerie der HGB, Leipzig
Zeitblick, Kunstlandschaft Sachsen, Schloss
Dresden
- 1996 Lehrer und Schüler der Hochschule für Grafik
und Buchkunst, Kunstverein Coburg
Bilder in Ton, Museum für Kunsthandwerk,
Leipzig
- 1997 Lust und Last, Leipziger Kunst seit 1945,
Germanisches Nationalmuseum
Nürnberg, Museum für bildende Künste Leipzig
Passagen, Leipziger Jahresausstellung
- 1998 Fetisch-Fetisch, Mädlerpassage Leipzig
Zeichnungen, Galerie der HGB Leipzig
Correspondance, Leipziger Jahresausstellung
- 1999 message, Goethe-Institut, New York
- 2000 bezeichnenderweise, Kulturforum Rheine
- 2004 Lehrer der Sommerakademie Dresden,
Motorenhalle, riesa-efau
- 2005 Große Sächsische Kunstaussstellung, Leipzig
- 2006 Landgang, Denkmalschmiede Höfgen/Grimma
- 2007 R.O.T., Leipziger Jahresausstellung
- 2010 Sachsenbank Leipzig
- 2011 Dozenten der Leipziger Sommerakademie,
Denkmalschmiede Höfgen/Grimma

I Arbeiten in öffentlichen Sammlungen

Museum der bildenden Künste Leipzig
Deutsche Bibliothek, Buch- und Schriftmuseum Leipzig
Landesbibliothek Sachsen
Kunstsammlung der Bayer AG Leverkusen
Sparkasse Leipzig
Commerzbank Thüringen
Sparkasse Dresden
Kunstsammlung Rügen

I Einzelausstellungen (Auswahl)

- 1990 Arbeiten zu Heiner Müller, Schauspielhaus
Leipzig
- 1991 Galerie Felix, Hamburg
Galerie der Moritzbastei, Leipzig
- 1992 Jeweils der Himmel, Galerie am Kraftwerk,
Leipzig
Galerie am Werk, Leverkusen
- 1994 einhäusig – zweihäusig, mit Michael Kunert,
Jena, Milch-Ziffer-Gang, Galerie Mitte,
Dresden, Stroh zu Gold, Galerie Schneider,
Leipzig
- 1996 Ahnung, Jacques Weindpot, Leipzig
- 1997 Vokabular, Galerie Bodek, Hannover
- 1999 SymbioseXII, mit Marcus Willeke, Commerz-
bank Erfurt
- 2002 Sommer, Kulturforum Schleußig, Leipzig
- 2003 Sparkasse Freital
- 2004 Galerie Kunstantin, Herne
- 2005 Im Freien, Hotel Mercure, Leipzig
- 2007 aspects, mit Christiane Wachter und Edda
Jachens, Galerie Baumann, Leipzig
- 2008 Zwischen Wasser und See, Galerie Hotel
Leipziger Hof, Leipzig

I Bibliografie (Auswahl)

Ina Gille: Katrin Kunert, *sich fortschreibender leib*,
Malerei, Katalog, 1999
Kompromissloses Beginnen, Ausstellungskatalog
Junge Leipziger Kunst, Ludwigshafen, Altenburg, 1991
In der Nähe zueinander das Eigene, Katalog zur Ausstel-
lung *einhäusig – zweihäusig*, Kunstverein Jena, 1994
Karin Weber: *Vier in Dresden*, Katalog der Philip-Morris-
Kunstförderung, 1994

I Impressum

Herausgeber

Katrin Kunert
Ingolf Döbbecke

Gestaltung/Satz

Katrin Kunert
Maria Pham

Umschlag unter Verwendung von
Stare unterm Kirschbaum, 2006,
130 x 70 cm, Mischtechnik auf Leinwand

Reprofotografie/Bildbearbeitung

Milan Gerlach
Peter Hofmann

Porträtfoto

Esther Niebel

Textbeiträge

Esther Niebel
Dr. Ina Gille

Druck

Messedruck Leipzig GmbH
An der Hebemärchte 6
04316 Leipzig

Bindung

Buchbinderei Mönch, Leipzig

Auflage

500 Exemplare

Dank an alle, die das Buchprojekt
unterstützt haben.

OEMUS MEDIA AG
Holbeinstr. 29, 04229 Leipzig
www.oemus.com

Leipzig, 2011

ISBN 978-3-00-036715-1



ISBN 978-3-00-036715-1