

ESSAYS

von Wolfgang Walliczek

Inhaltsverzeichnis

„Re-Reading SZ“ – künstlerische Rezeption mit den Mitteln digitaler Malerei	2
Motiv und Methode: Anmerkungen zum Wechsel der Bildkonzeptionen bei Werner Kroener Auseinandersetzung mit der Tradition des Deutschen Expressionismus	3
Aspekte einer emotionalen Malerei oder der Zusammenstoß von Natur und zivilisierter Lebenswelt	5
Spurensicherung historischer Darstellungsmodi: Ein Versuch Geschichte neu zu sehen	7
Maskierte Köpfe	8
Historische Bildmuster als Gestaltungsprinzip des „Freisinger Christusbild 1987“	10
Geschichtserfahrung zwischen Pressefoto und Historienbild	11
Bildscherben und arrangierte Schilde	12

„RE-READING SZ“ – KÜNSTLERISCHE REZEPTION MIT DEN MITTELN DIGITALER MALEREI

von Wolfgang Walliczek, 2010

Werner Kroeners „Re-Reading SZ“ ist das digitale Künstlertagebuch eines Malers, das sich jeden Tag neu mit dem aktuellen Titelfoto der Süddeutschen Zeitung und seinem erläuternden Untertext befasst.

Keine künstlerische Manipulation verfremdet dabei das vorgegebene fotografische Bildmaterial durch verfügbare Bildbearbeitungsprogramme wie etwa Adobe Photoshop. Vielmehr entstehen die neuen, „rezipierten“ Bilder dieses Tagebuchs durch digitale Malerei, die mit Hilfe des Computers generiert wird. Über das Eingabegerät eines Graphiktablets wird das Bildkonzept von der Hand des Künstlers direkt digital realisiert, das Pressefoto quasi mit technoiden Mitteln abgemalt, und dabei lassen sich Effekte erzeugen, die traditionellen Maltechniken überraschend ähneln: die Tools gestatten es beispielsweise, flächige gegen lineare Strukturen auszuspielen, Schraffuren verschiedener Intensität zu erzeugen und fließende farbliche Übergänge zu generieren, die vertraute optische Qualitäten einer Zeichnung oder eines Gemäldes suggerieren.

Die Wiedererkennbarkeit der ursprünglichen Bild- und Textnachricht soll bei dieser digital generierten Rezeption voll erhalten bleiben: Bildmotiv und aktuelles Ereignis werden im Bewusstsein des Betrachters neu aktiviert, wenn auch aus der Deutungsperspektive heraus, die Werner Kroener dem Dokumentarfoto durch seine Gestaltungsvariation beigebracht hat.

Bildjournalismus und Kunstduktus gehen hier eine überraschende neue Verbindung ein: Durch die Dominanz des zitierten Tagesereignisses tritt das künstlerische Ego in den Hintergrund, zudem relativiert die digitale technische Produktion die künstlerische Aura der Arbeit oder einsetzbarer Malmaterialien. Aber eine solche Verwandlung des ursprünglichen Pressefotos spielt nach Kroeners Intention auch bewusst mit der Vorliebe der jungen Generation für eine triviale Ästhetik, provoziert bewusst ein Abrücken von den Stilprinzipien einer Hochkunst zugunsten eingängiger, dekorativer Schemata, die vor allem die Kommunikation erleichtern sollen.

-2-

Das entspricht einer aktuellen Tendenz zum Verständlichen, wenn auch plakativ Vereinfachten der Darstellung, wie sie sich seit den Arbeiten von Jeff Koons im Kunstbetrieb etablieren konnte.

Bilder wieder-zu-sehen hat für den Maler selbst aber auch dann reizvolle Konsequenzen, wenn beispielsweise unmittelbar seine eigene spielerische Reflexion darüber angeregt wird, auf welche Bildschemata das Pressefoto rekurrieren könnte, welches kunstgeschichtliche Bildgedächtnis, welches Diktat eines traditionellen Motivs und Darstellungsmusters hier unterschwellig aktiviert wird. So gerät die Bildnachricht vom Auftritt des Bundespräsidenten Köhler und seiner Gattin vor der Presse, um den Rückzug vom Amt anzukündigen, unversehens in eine merkwürdige ikonographische Korrespondenz mit der Darstellungsüberlieferung von Adams und Evas Auszug aus dem Paradies (SZ Titelseite vom ...2010). Hier setzt auch die digitale Malerei Pointen, operiert mit versteckten Zitaten und frechen Anspielungen auf die Traditionen der Kunst und ihrer Gattungen. Die Umsetzung eines Pressefotos ins digitale Medium erlaubt also ganz gezielt die Offenlegung solcher Ambivalenzen der verschiedenen implizierten Bildmuster, die unser kollektives kulturelles Gedächtnis transportiert. Und gerade darin liegen oft der Reiz und die künstlerische Raffinesse dieser Erfahrung: „Re-Reading SZ“.

MOTIV UND METHODE:

Anmerkungen zum Wechsel der Bildkonzeptionen bei Werner Kroener Auseinandersetzung mit der Tradition des Deutschen Expressionismus

von Wolfgang Walliczek, 1980

Seit seiner Studienzeit bei Horst Antes hat sich Werner Kroener mit den Anregungen auseinandergesetzt, die er einerseits von dessen Kunst der neuen Konfiguration, andererseits von der expressiven Farbigkeit und dem spontanen Malvorgang des Action painting bezogen hatte. Er versuchte zunächst präformierte, aber bis zum banalen Klischee reduzierte Bildelemente als figurale Motive zu benutzen, indem er „Zitate“ aus Werken der darstellenden Kunst früherer Epochen, auch vorfabrizierte triviale Muster der Konsumwelt in einen eigenen bildnerischen Zusammenhang brachte und dem Zugriff seiner Darstellungsmethode aussetzte. So werden diese vorgegebenen figuralen Motive nicht zu Collagen und Montagen zusammengebaut, sondern umgesetzt in ein anderes Material, in die makellosen chromatischen Bildflächen übertragen, die herzustellen Kroeners höchst sensible Farbspritztechnik gestattete. Allerdings wandte sich Werner Kroener von dieser Konzeption des nahezu immateriell wirkenden Farbauftrags bald wieder ab. Er verzichtete auf die Farbspritztechnik, die hauchdünnen Pigmentierungen seiner Leinwände und die transparenten fließenden Übergänge zwischen den Farbzonen. Stattdessen suchte er neue bildnerische Dynamik zu erreichen, die aus dem impulsiven Malgestus selbst und dem spontanen heftigen Farbauftrag mit dem Pinsel gewonnen wird, eine Konzeption also, wie sie programmatisch das Action painting entwickelt hat. Zwar wird die Bindung an figurale Motive auch jetzt nicht aufgegeben, doch ändert sich der Darstellungsmodus, es entstehen graphische „Vergitterungen“, unter denen sich die Formelemente aufzulösen beginnen. Zugleich setzen sich Portrait und Figur als neue dominante Gestaltungsthemen durch, die Kroener zu seriellen Variationen in seinen Arbeiten anregen.

Die identifizierbare Gegenständlichkeit dieser Bilder, die in den Jahren 1976-1979 entstehen, erscheint im Prozess des Malens bis auf wenige Erkennungszeichen abgearbeitet. Keine Kontur sichert die Gesichtsformen vor der expressiven Vehemenz der Farbzüge, die dem Betrachter den Malvorgang suggerieren und die Konfiguration des Bildraums stärker bestimmen als der gegenständliche Vorwurf. Die Portraitmerkmale sind in einem Zentrum versammelt, das sich gegen den aggressiven Zugriff der Bildbewegung im Arbeitsprozess behauptet. Das große Format widerlegt den Anspruch, die Abbildung einer realen Person zu vermitteln, entzieht das Portrait seinem vorbestimmten Gebrauch. Dass die Bilder oft angeschnitten sind, ihr Objekt nur selektiv erfassen, zerstört die Fixierbarkeit der geschlossenen Form. Stattdessen beherrschen die Spuren, die der nervöse gestische Duktus des Farbauftrags hinterlässt, die harten Spannungen, in denen die Farbwerte zueinander stehen, die heftigen Brechungen und Überschneidungen, mit denen die Farbpassagen sich treffen. Die Bildoberfläche stellt sich dar als graphische Textur, die den Malprozess und seine expressive Mechanik abbildet. Das Portrait aber, als Interpretation eines real vorgegebenen menschlichen Gesichts, ist das Produkt dieses Bildvorgangs, die komplexe Bildstruktur, die im Vollzug des Malens erreicht wird. Dieses Ergebnis ist im voraus nicht kalkulierbar wie die bloße Ähnlichkeit des Dargestellten mit der realen Person.

So verstanden „ereignet“ sich das Portrait als Auseinandersetzung der Bildvorstellung mit dem Material der expressiv gesetzten harten Farben im Vorgang seiner Herstellung.

Seit 1979 hat Werner Kroener an Bildern gearbeitet, die – wie er selbst sagt – Figuren in „Extremzuständen“ zu erfassen suchen. Er geht dabei aus von der Darstellung typisierter Körperhaltungen, die ihre eigene, gesicherte ikonographische Tradition im Bereich der darstellenden Kunst zur Voraussetzung haben, und benutzt dies Formvorgaben von Gestik und Körpersprache, um sie zu monumentalen Ausdrucksschiffren zu steigern. Die Erscheinungsform dieser Figuren wird von dem gleichen Konzept bestimmt, das schon in den Portraits immer deutlicher hervorgetreten ist: Die Körper gehen über in Felder einer eigenwertigen graphischen Struktur, die

ihrerseits im Betrachter Assoziationen zu anderen Form- und Materialwerten wachruft und der sinnlichen Erfahrung punktuell den Eindruck einer neuen Gegenständlichkeit suggeriert. Die Farbwirbel und Bewegungsströme der Pigmentierung erinnern an Landschaftsformen und atmosphärische Phänomene, manche Bildzonen erzeugen den virtuellen Reiz einer besonderen Stofflichkeit. Die Bildvorstellung ist durch das figurale Thema nicht mehr eindeutig festgelegt. Umdeutungen, Veränderungen der Wahrnehmung, die der Betrachter vollziehen kann, sind nicht nur zugelassen, sondern entsprechen der Wirkungsabsicht des Künstlers. Der pathetische Gestus, mit dem die Figuren in Szene gesetzt sind, zielt ebenso auf eine offene Dramatik des Bildentwurfs, wie die Methode der maltechnischen Realisierung.

Nach solchen Versuchen, aus dem Pathos einer einzelnen, ganz auf sich bezogenen Figur die dominante Ausdrucksfunktion seiner Bilder abzuleiten, hat sich Werner Kroener vor allem mit dem Problem auseinandergesetzt, Kompositionen zu entwickeln, die auf Figurenensembles aufbauen, und einen Darstellungsmodus zu finden für die vielfachen Überschneidungen und Verschränkungen von Körpern bei gegensätzlicher Raumorientierung. Die Anregungen für diese Konzeptionen bezog er immer wieder von Delacroix, der den pathetischen Gestus eng aufeinander bezogener Figurengruppen mit höchstem artistischen Anspruch zu verbinden wusste. Diese Orientierung am Vorbild trat deutlich als „Zitat“ von Formgruppen hervor, als bewusste Wiederverwendung von historisch verbürgten formalen Lösungen, die unserem Bewusstsein längst schon als Kunstgeschichte verfügbar geworden sind. Der Rückgriff auf Vorgeprägtes in der Form des Zitats und die spielerischen Operationen mit einer quasi unendlichen Vielfalt solcher möglichen Reproduktionen sind häufig als Versuch dieser Kunst der 80er Jahre interpretiert worden, den Mythos der Kunst selbst wiedererstehen zu lassen in der aktuellen Aneignung durch den Künstler, der sich subjektiv auf ihn zurückberuft und gerade diese Erfahrung mit allen ihren emotionalen Brechungen, bewusstseinsmäßigen Relativierungen und ikonographischen Zwängen zum Thema einer neuen eigenen Bildkonzeption macht. Dass die Stilmittel und mythenbildenden Vorstellungen vergangener Epochen heute wieder die Imagination jener neuen Generation von Künstlern organisieren, die noch allzu pauschal als Verfechter einer „wilden“ Malerei begriffen werden, ist allenthalben erfahrbar, wenn auch die plausible Notwendigkeit dieser Faszination, die heute eine neue Kunst inspiriert, noch in höchst kontroversen Diskussionen um ihre Anerkennung ringt.

Kroeners Versuche einer ikonographischen Ausweitung seiner Bilder auf mehrfigurige Szenen und eine komplexe Gegenständlichkeit hin haben ihn zuletzt dazu geführt, einen offenen epischen, breit erzählenden Stil anzustreben und sich im Sinne von Renato Guttuso auch mit „Zitaten“ einer unmittelbar aktuellen Realität auseinanderzusetzen. Als solche präfigurierte Angebote von Bildnachrichten begreift er Pressephotos mit ihren standardisierten Inhalten und ihrem engen ikonographischen Repertoire, auf das die „Mythen“ einer Zivilisationswelt tagtäglich von neuem rekurren. Die journalistische Inszenierungsstrategie solcher Photos bleibt in Kroeners Bildern zwar erhalten – man betrachte daraufhin nur die medientypischen Darstellungsschablonen, wie sie den Werken „Herrn Johnson bei seinem Unfall in Brooklyn“, „Hubschrauber“ oder „Pferde und Reiter“ zugrunde liegen aber die heftige emotionale Imagination des Künstlers bemächtigt sich gleichsam dieser manifesten Bildvorgaben und „erzählt“ sie neu unter der Perspektive jener direkten, subjektiven Betroffenheit, die sich ebenso im heftigen gestischen Malduktus wie in der fatalen Übersteigerung der grellen oder alptraumhaft verdüsterten Farben artikuliert und die den prosaischen Bildgegenstand zersetzt und ihm vehement eine neue Botschaft aufprägt, die eine mythische in dem Sinne ist, als sie Deutungsmuster für unsere Erfahrungen in einer hochtechnisierten Zivilisationswelt anzubieten sucht. Ob Kroener auf den kanonhaften Bildervorrat älterer Kunstwerke oder aber auf die seriellen Bildprodukte der Sensationspresse zurückgreift, seine Intention bleibt doch immer wieder die gleiche: den mythenbildenden Vorstellungsgehalt solcher Rekurse in seinen Bildern als neue Botschaft erfahrbar zu machen.

ASPEKTE EINER EMOTIONALEN MALEREI ODER DER ZUSAMMENSTOSS VON NATUR UND ZIVILISIERTER LEBENSWELT

von Wolfgang Walliczek, 1983

Die Faszination oder der Schock, die von diesen Bildern ausgehen, treffen den Betrachter im Zentrum seiner subjektiven Erfahrung. Diese Kunst spekuliert nicht mit kühler Rationalität. Aus ihr sprechen die Zeichen einer unmittelbaren emotionalen Heftigkeit und die Leidenschaft eines malerischen Zugriffs, der sich der Gegenstände bemächtigt, sie an sich reißt, um sie zu verwandeln und mit neuem Ausdruck aufzuladen.

Diese Bilder strotzen von Verweisen auf das Imaginäre, Visionäre und Irrationale. Sie versuchen, die Erregung von Gefühlen mitzuteilen im wilden Gestus ihrer malerischen Darstellung. Oszillierende, beunruhigend-schrilles Farbströme zersetzen den Bildraum und zwingen den Sujets eine seltsam unkontrollierte Dynamik auf. Die Pinselschrift selbst, spontan und expressiv gesetzt, erscheint als Ausdruck einer impulsiven inneren Bewegung, die sich mit Vehemenz im Bildentwurf ausprägt, den sie wie ein hektisches Stenogramm entwirft, eine atemlose malerische Aktion, so, als ginge es darum, etwas wenigstens anzudeuten, was dem Zugriff rasch wieder sich zu entziehen droht.

Alle diese Stilzüge kennzeichnen eine neo-expressionistische Auffassung und Verwirklichung von Malerei. Gegen die puristische Kühle einer Kunst, die Abstraktionen verfolgte und sie mit theoretischem Kalkül zu begründen wusste, wird hier eine unerhörte Direktheit des Appells an Emotionen gesetzt. Mehr wird der spontanen Imagination vertraut als der strengen wohldurch-dachten Komposition und dem ästhetischen Spiel mit kalkulierbaren Elementen. Dieser Widerspruch aber zur etablierten Kunst von Minimal art und artistischem Funktionalismus ist direkt erfahrbar. Was dieser strenge, klar konzipierte Rahmen der Architektur umschließt, ist eine Abrechnung mit dem Prinzip, dem er selbst seine Entstehung verdankt. Und daraus resultiert der Schock, den diese Kunst provoziert: Sie verweigert anzuerkennen, woran wir uns nachgerade in der Verfolgung von Pop-Art und Farbfeldmalerei gewöhnt hatten, die Verdrängung subjektiver Bedürfnisse und Gefühle aus Malerei und Plastik, den Kult eines strengen Formalismus und die Zerstörung jeder unmittelbaren Verbindung zum Leben. Die Malerei einer neuen Generation, der Werner Kroener zuzurechnen ist, bricht ebenso rigoros wie hemmungslos mit den Prinzipien der kargen, abstrakten Stile, die die 70er Jahre beherrschten. Sie versucht sich in einer neuen expressiven Freiheit, die all das wieder ins Spiel bringt, was an malerischen Möglichkeiten fast schon vergessen war; einen Überfluss an Bildlichkeit, schrillen Farben und wilder, spontaner Formzerstörung. Der subjektive Gestus der Darstellung ist jetzt alles; die unverwechselbare Handschrift des einzelnen Künstlers setzt die Form, die die Inhalte transportiert und in epischer Breite neu erzählt.

Das klingt alles sehr programmatisch. Und es klingt so, als werde hier einer neuen Anarchie der Gefühle das Wort geredet. Um es gleich zu sagen: Diese neue Malerei richtet sich nicht gegen die Vernunft zugunsten einer neuen direkten, emotionsgeladenen Aussage. Sie versucht nur wieder einzuholen, was zu malen gerade verpönt war: die Darstellung subjektiver Erfahrung mit pathetisch übersteigerten Mitteln. Wenn Werner Kroener in seinen Bildern auf Pressephotos zurückgreift, benutzt er die Darstellungsschablonen jener Medien, die tagtäglich Nachrichten an uns herantragen. In diesem Gebrauch wird Erfahrung abgeschliffen: Die immer gleichen Bilder der Sensationspresse stellen die Ereignisse dar in einem festen Schema von Motiven, typischen Bild-Ausschnitten und unveränderlichen Inhaltsformeln. Die Wahrnehmung des Betrachters beginnt abzustumpfen, Informationen degenerieren zu Serienprodukten, die jede Situation mit einem Klischee belegen.

Aber Kroener lässt sich gerade von diesen Klischees anregen. Dabei geht es nicht um den konkreten Anlass, auf den solche Pressephotos sich jeweils beziehen, Entscheidend ist für ihn die Bilderfahrung selbst, nicht die Nachricht, die sie transportiert. Der Hubschrauber über einem tief angesetzten, landschaftlichen Horizont, die Pferde berittener Polizisten, die über die Karosserie eines Autos hinwegsetzen, der Fallschirmspringer über dem karto-

graphischen Grundriss einer Landschaft: es ist immer wieder dasselbe, dieser ungeheure Zusammenstoß von Natur und zivilisierter Lebenswelt ist es, der in diesen Bildern sich ereignet. Selbst dort noch, wo ein Rennwagen in einem Orkan von Flammen, Dampf und Rauch aufgeht, ein Rückfall ins ungebändigte Chaos der Naturgewalten. Die Bewegung des Seelischen, die diese Prozesse im Vorgang der Erfahrung freisetzen, manifestiert sich im gemalten Bild. Die hochtechnisierte Maschinerie wird in diesem Zusammenhang quasi anthropomorph, sie gewinnt Züge einer dämonischen Natur. Der Hubschrauber erscheint wie ein bedrohliches Insekt vor einer apokalyptisch erleuchteten Landschaftskulisse. Seine glatten Fenster werden zu den Augen einer imaginären Fratze, die auf den Betrachter zukommt, so, als wollte sie ihn in den Brand hineinreißen, der den Horizont erhellt. Die Dimensionen des Technischen sind gleichsam in Natur zurückgeführt, in eine Natur aber, die insgesamt als Metapher für Wildheit, berstend Elementares und anarchisches Chaos erfahren wird. Die Menschen, die in diesen Vorgang hineingezogen werden, sind gesichtslos, nicht Identifizierbar; der Kontakt zum konkreten, sensationelltragischen, aktuellen Anlass ist in diesen Bildern gelöscht, denn es geht nicht um die Nachricht, auf die sich das dem Bild zugrunde liegende Pressephoto bezog, sondern um den Mythos vom Zusammenstoß von Kultur und Natur und um beider Vereinigung im Untergang des technischen Objekts.

Es geht aber auch – und hier kommt wieder die Ratio mit ins Spiel – um ein Fest bizarrer Formen und einen Aufruhr kühner, schriller Farben, den die wie rasend hin gekritzelte Pinselschrift entstehen lässt, und das alles hat konkret nichts mehr mit den Situationen zu tun, in denen Menschen gestorben sind und wovon die Pressefotos berichteten. Also: Die ästhetische Distanz bleibt auch hier, wo eine auf Emotionen gerichtete Malweise die Darstellung bestimmt. Was aus diesen Bildern spricht, ist ein Plädoyer für die Sinnlichkeit der Farbe und ihre gefühlssuggestierende Wirksamkeit, natürlich auch ein Überdruß am steril Konzeptionellen und an der Vorherrschaft des bloßen Intellekts. Aber diese Kunst bietet zuerst ästhetische Konzepte an gegenüber dem Widerwillen an allem Kargen, Sparsamen und Reduzierten im Bereich malerischer Möglichkeiten. Der pathetische Gestus der Darstellung wird als eine Form der künstlerischen Auseinandersetzung mit Erfahrungen gesucht, ohne auf die moralische oder politische Dimension abzielen, Und das gilt auch dort noch, wo die Ikonographie des aktuellen Pressefotos einen direkteren Bezug zur Wirklichkeit nahe legen könnte.

Diese dominante Funktion des Ästhetischen in Kroeners Bildern lässt sich gerade dann beobachten, wenn die menschliche Figur den Gegenstand der Darstellung setzt: Hier werden keine photographischen Momentaufnahmen ungewöhnlicher Körperhaltungen vorgeführt, sondern die pathetisch übersteigerte Geste bleibt immer künstlerische Inszenierung. Das heißt: Hier waltet die gleiche artistische Distanz zur Realität wie beim Ballett, wenn es darum geht, durch Körperhaltung und Körpersprache Ausdruck zu setzen. Es bleiben künstliche Gesten, dramatische Übersteigerungen von Ausdruckshaltungen, pathetische Inszenierungen, um seelische Zustände zu bedeuten und auszudrücken in kühnen Überschneidungen von Körpern, die in den Bildraum gestellt sind. Auch darin liegen ein intellektuell durchschauter Rückgriff auf darstellerische Konventionen und ein Gebrauch von formalen Lösungen, die aus der Darstellungsgeschichte der Kunst gewonnen werden. Das Arrangement von Figuren und Figurengruppen im Raum folgt Konzepten, die das Barock ebenso wie spätere Epochen zu entwerfen sich bemühten. Und der Rückgriff auf Delacroix und dessen artistischen Anspruch, die Verschränkung von Körpern bei gegensätzlicher Raumorientierung ebenso raffiniert wie unerhört vielgestaltig durchzuspielen, ist Kroeners Kompositionen deutlich anzumerken. Denn dieser Rückgriff ist bewusst gesucht und aus kunstgeschichtlicher Kenntnis heraus hergestellt, weil Kroener sich mit vergleichbaren Problemen der Figurenkonstellation auf einer Bildfläche auseinandersetzen will, wie Delacroix vor ihm es getan hat. Das gemeinsame Interesse für den pathetischen Gestus der Figur, für den stilisierten Ausdruck der Körpersprache ist der Anlass für diesen Rückgriff und die Anbindung dieser Malerei an eine Tradition des 19. Jahrhunderts.

Auch hier also ist der Intellekt im Spiel, das rationale Bewusstsein von der historischen Leistung vorgängiger formaler Lösungen, die der Künstler selbst zitiert oder abarbeitet in seiner Auseinandersetzung mit solchen Darstellungsproblemen. Der Rückgriff auf Vorgeprägtes und die spielerischen Operationen mit solchem Material sind als der Versuch dieser neuen Kunst der 80 er Jahre interpretiert worden, den Mythos der Kunst selbst

wiedererstehen zu lassen in der aktuellen Aneignung durch den Künstler. Unter dieser Perspektive sind Kroeners Bilder dieser Produktionsphase zu begreifen als Ausdruck einer Balance der eigenen Existenz zwischen dem Ansturm der inneren Anarchie des Emotionalen und dem kulturellen Wissen und insofern Ausdruck einer tiefen direkten Betroffenheit durch beide Kräfte zugleich. Eine Balance, die in der Wahl des pathetisch Bedeutsamen und seiner Bändigung durch die formalen Mittel der gestisch-spontanen Malerei ihr legitimes künstlerisches Konzept zu finden sucht.

SPURENSICHERUNG HISTORISCHER DARSTELLUNGSMODI: EIN VERSUCH, GESCHICHTE NEU ZU SEHEN

von Wolfgang Walliczek, 1985

Jede Gegenwart sucht die Vergangenheit, um sich ihrer zu vergewissern, um sie sich anzueignen und um sie selbst kennen zu lernen. Unsere eigene Gegenwart wagt viele solcher Versuche, Vergangenheit als Thema zu begreifen und über dieses Thema zu arbeiten – mit den Mitteln der Sprache ebenso gut wie mit den Mitteln der darstellenden Kunst, des Films oder der Musik. Rückgriffe auf die Historie zum Zweck der Spurensicherung, die Rekonstruktion und Aneignung zugleich möglich machen soll, sichern ein neues Verständnis der auf uns gekommenen Relikte der Vergangenheit. Und das für jeden, der sich selbst dieser Erfahrung aussetzt.

Ein Maler, der in Koblenz geboren ist, erfährt aus der Rückschau Koblenzer Geschichte und antwortet darauf mit seinen Bildern. Diese Bilder greifen das Thema der Geschichte überraschenderweise ganz konkret dort auf, wo historische Erinnerung sich selbst eine eigene Gattung der Malerei als Medium geschaffen hat, im Portrait. Aber die Serie der „Koblenzer Köpfe“, die Werner Kroener gemalt hat, ist nicht einfach eine Ahnengalerie, ein Panoptikum der Portraits bedeutsamer Damen und Herren, deren Leben in irgendeinem bestimmenden Zusammenhang mit dieser Stadt Koblenz und ihrer Geschichte verbunden war. Kroener will nicht die überlieferten historischen Darstellungen von einzelnen Persönlichkeiten noch einmal kopieren - das wäre im Zeltalter der photographischen Reproduktion ohnehin ein überflüssiger Auftrag. Vielmehr erinnern seine Bilder die eigenen Seh-Erfahrungen des Malers bei der Betrachtung solcher vorgegebenen Portraits, die besondere Art seiner optischen Inbesitznahme und die Aneignung dessen, was als geschichtliches Dokument sich seiner Wahrnehmung anbietet.

Ganz banal kann man sagen: Kroener sieht alte Bilder von Köpfen, sieht historische Portraits, und was er sieht, mit den Augen des modernen Malers, setzt er um in ein neues Bildkonzept, das die Auseinandersetzung mit den Konventionen solcher Bildmuster zum Thema hat. Der bedeutungsschwere Blick des Dichters, die stilisierte Schönheit der Kaiserin oder die kühle, distinguierte Rationalität des Politikers werden von Kroener als historische Bildmuster kenntlich gemacht, als Darstellungsschemata für soziale Rollen, Attitüden und typisierte Verhaltenswürfe. Kopfhaltung und Gesichtsausdruck erscheinen als „Inszenierungen“, als geschickte Versuche der Maler und Zeichner vergangener Epochen, Figuren so ins Bild zu setzen, daß schon in der Pose der Portraitierten ihr Anspruch auf geschichtliche Bedeutung und Würde dem Betrachter sich zwingend mitteilt.

Kroeners Bilder sind deshalb kritische Reporte einer Seh-Erfahrung, Einsichten in die Verfahrensweisen der geschichtlichen Bildgattung Portrait, aber nicht einfach Abbildungen geschichtlicher Persönlichkeiten um ihrer selbst willen. Aus diesem Grunde wird nirgends in diesen Bildern eine abbildhafte Illusion von Ähnlichkeit mit den historischen Figuren zu erreichen angestrebt, auf die sie sich beziehen. Klemens von Metternich wird unter dem Zugriff des Malers Kroener als „dekoriertes Gesicht“ ausgewiesen, Carl von Clausewitz erscheint als „Kopf mit kalten und warmen Farben“ begriffen: Schon die Titel der „Koblenzer Köpfe“ bezeichnen eine Verfremdung der historischen Figuren, indem die Angabe von Bildkonzepten des Malers in Konkurrenz zu den Namen der Dargestellten tritt. Zugleich geht es aber doch auch ganz entschieden um eine besondere neue Art der Aktualisie-

zung dieser historischen Personen im Medium dieser modernen Malerei aus dem Jahre 1985 mit all ihren gegenwärtigen Möglichkeiten: Wenn einerseits die Ähnlichkeit der Portraitierten mit historisch verbürgten Bilddarstellungen ihrer selbst nur noch sehr vage in der Erinnerung hergestellt erscheint, ist andererseits die geschichtliche Person, um die es auf den einzelnen Bildern geht, ganz neu aktualisiert, wieder in Erinnerung gebracht und aus dem Dunkel des Vergessens hervorgeholt, indem sie durch den Maler Werner Kroener in eine neue, provokative, sinnlich wahrnehmbare Präsenz zurückgebracht erscheint.

Mehr noch: Die Bilder, die eine eigene, optisch vermittelte Art der Aneignung von Geschichte bezeugen, stimulieren auch den Betrachter, sich selbst mit der Historie dieser „Koblenzer Köpfe“ zu befassen, den Appell der Bilder als Aufforderung zu verstehen, zu einer eigenen Geschichtserfahrung zu gelangen. Die Bilder legen Fragen nach dem Leben der Dargestellten nahe. Der historische Sinn einer Portraitgalerie kehrt in die thematische Aufarbeitung der historischen Darstellungsschemata unter den Vorgaben moderner Malerei gleichsam verwandelt zurück: Die Bilder erinnern die Notwendigkeit für den Betrachter, sich selbst der Erfahrung von Geschichte neu auszusetzen. Sie werden selbst Sinnbilder für den Versuch, sich dieser Geschichte neu zu vergewissern und sie sich anzueignen. Das Medium Bild gewinnt in diesem Zusammenhang die Aufgabe, auf Geschichte in der Zur-Schau-Stellung ihrer Figuren hinzuweisen. So sind diese Bilder der subjektive Versuch, Geschichte im wahrsten Sinne des Wortes neu zu sehen und die Betrachter zu eigenen Seh-Erfahrungen aufzurufen: Bilder als Spielraum einer gegenwärtigen Geschichtserfahrung.

MASKIERTE KÖPFE

von Wolfgang Walliczek, 1986

Kroener hat eine Serie von Köpfen vorgestellt, die dem Betrachter gewisse Arbeitsweisen und Ausdrucksprinzipien dieser Malerei durch den Vergleich thematisch einander entsprechender Bilder verständlich machen. Wer die Reihe merkwürdig „maskenhafter“ Köpfe sieht, muss wissen, mit welcher stupenden Faszination Werner Kroener die Gattung des Portraits seit langem verfolgt hat. Seine früheren Bilder waren oft sehr große Leinwände, die vor allem die Köpfe der Portraitierten monumental gesteigert in Szene setzten und schon von ihren Dimensionen her den Gegenstand dem Vergleich mit der Realität entzogen. Kroener malte Thomas Mann und Sadat, Kardinal Ratzinger und persönliche Freunde, und er wählte diese Portraitthemen – mit oder oft auch ohne konkreten Auftrag – sofern ihn nur das individuelle Gesicht dazu anregte, eine eigene expressive Bildvorstellung in der Begegnung mit dem real Vorgegebenen zu entwickeln.

Die neuen Köpfe legen allerdings sehr provokativ die Frage nahe, wie ein Maler dazu kommt, dieses Thema jetzt so völlig anders aufzugreifen, nachdem er jahrelang Portraits gemalt hat. Diese Köpfe sind keine Portraits, weder reale noch imaginäre, Was sie darstellen, sind Gebilde einer Kunstwelt. Es sind quasi synthetische Kopfbilder, die aus dem Spielmaterial von frei erfundenen Gesichtsformen gebildet erscheinen, Artistische Variationen über das Thema „Kopf“ ohne jede Ähnlichkeit mit bestimmten realen Personen und doch auf eine merkwürdige Art Ausdruck einer zeitgenössischen humanen Aktualität. Künstliche Bilderfindungen also, aber von der Art, als seien hier Archetypen von Menschengesichtern dargestellt worden, wie wir sie in der realen Lebenswelt um uns herum wahrnehmen können. Nicht individualisiert, sondern bis zu bloßen „Kennmarken“ abgearbeitet und formelhaft stilisiert erscheinen diese Köpfe, um zu Chiffren eines allgemein Menschlichen zu werden, das sich in diesen larvenhaften Bildformen zugleich beunruhigend aktuell und doch auch mit kritischer Distanziertheit ausspricht. Das Bild mit dem ironisch pointierten Titel „Maske mit Rot“ weckt bei flüchtiger Wahrnehmung möglicherweise zuallererst die vage Assoziation „Kopf eines Negers“. Das plastische Volumen des Schädels, der wie kahl wirkt, die gedrungene Gesichtsform insgesamt, auch die breite, flache Nase können diese Deutung nahe legen. Aber diese

Vorstellung, die das Bild mit einer möglichen Realität zu vermitteln sucht, versagt gerade dort, wo in der Realität ein Merkmal dominant und eindeutig hervorgetreten wäre: bei der Hautfarbe. Wenn schon die Assoziation „Kopf eines Negers“ sinnvoll wäre, so entziehen die Farben, die diesen Kopf markieren, eben dieses identifizierende Kennzeichen „Hautfarbe“ einer realen Lebenswelt. Dieser Kopf zerfällt gleichsam in zwei gegensätzliche Farbzonen. Die eine Hälfte des Schädels ist überwiegend in Rottönen, die andere in Blautönen gemalt. Und dieser höchste Kontrast zwischen komplementären warmen und kalten Farbwerten wird noch einmal wiederholt in der Zeichnung des Hintergrunds, vor dem der Kopf wie vor einer Farbfolie sich abhebt. Helle blaue und weiße Farbbahnen rahmen die rote Kopfhälfte, helle rötliche Schlieren und bis zu einem satten Braun vertiefte Schattenzonen umgeben die blaue Kopfhälfte. Der einfache Gegensatz rot-blau scheint auf einen inneren Zustand der Figur zu verweisen, vielleicht – so legen unsere Erfahrungen mit Menschenbildern der modernen Kunst als Rekurs nahe – auf einen emotionalen, affekthaften Gegensatz, der in diesem Kopfbild schematisch ganz einfach, aber auch klar wahrnehmbar ausgedrückt erscheint, Solche einfachen Gegensätze der Physiognomie oder mehr noch der seelischen Innenwelt, die sich im Gesichtsausdruck mitteilt, kennen wir: kühle und heftige Gemütszustände, emotionale Spontaneität und rationale Distanziertheit, heißer Zorn und kalter Hass, alle diese Gegensätze könnten durch die extreme Farbspannung zwischen rot und blau bezeichnet sein, wie sie die Bildform dieses Kopfes bestimmt. Das Bild selbst erschiene dann als Chiffre für einen inneren Zustand, für eine innere Zerissenheit oder für innere Gegensätze, auch für gleichzeitig gegebene Möglichkeiten der inneren Verfassung – wie auch immer der Gegensatz zwischen den dominanten Farben Rot und Blau mit einer psychischen Realität vermittelt werden kann.

Damit sind Möglichkeiten des Verständnisses angedeutet, die das Bild assoziativ im Betrachter wecken könnte. Das Bild selbst aber ist so eindeutig nicht festgelegt, wichtige Züge seines artistischen Konzepts werden bei einer psychologisierenden Deutung seiner Aussage allzu sehr vereinfacht. Was auf den ersten Blick als streng geteilte rote und blaue Zone dieses Kopfes erscheint, stellt sich zugleich dar als ornamentale, dicht aneinander gesetzte Menge von impulsiven Farbzügen, deren enges graphisches Geflecht das plastisch wirkende Bild vom Volumen eines Kopfes zu überlagern sucht, um es in die Fläche zurück zu binden, Und diese graphischen Strukturen zersetzen als vehemente Farbstriche die geschlossene Kopfform, prägen ihr schwarze Linien auf, die wie harte Tätowierungen ein Zeichenmuster von eigenem Sinn zu entwerfen scheinen. Das Bild des Kopfes zeigt sich auf einmal mindestens eben so sehr von Gegensätzen ornamental-graphischer Art bestimmt wie von dem Hell-Dunkel-Kontrast insgesamt und von den vielfach ausgespielten Oppositionen zwischen kalten und warmen Farbentönen. Die komplexen Spannungen der Bildform spiegeln ihrerseits die Vehemenz des Malvorgangs. Die heftig gesetzten Farbzüge vermitteln die Assoziation einer heftigen inneren Bewegung oder Gespanntheit. Der Malprozess selbst wird im Bild als emotionaler Akt unmittelbar erfahrbar.

Wenn sich die Bilderfindung in der Weise, wie sie für Werner Kroener typisch ist, gerade erst im Arbeitsprozess formt und konkretisiert, kann das synthetisch konzipierte Kopfbild für den Maler selbst zur Begegnung mit einer seelischen Innenwelt werden, deren Ausdruck er unter der Perspektive seiner aktuellen zeitgenössischen Lebenswahrnehmung zu bestimmen sucht. So entstehen Bilder vom Menschen, die gegenwärtige menschliche Zustände und Konstellationen auszudrücken fähig sind in der Sprache ihrer einfachen, schematisierten anthropomorphen Erkennungszeichen.

HISTORISCHE BILDMUSTER ALS GESTALTUNGSPRINZIP DES „FREISINGER CHRISTUSBILD 1987“

von Wolfgang Walliczek, 1987

Den künstlerischen Auftrag, Christi Auferstehung als Thema eines großen Altarbildes darzustellen, hat Werner Kroener ganz zentral als Auseinandersetzung mit vorgegebenen Bildtraditionen begriffen.

Schon das formale Konzept des Werks rekurriert auf die Bildgattung und die sakrale Funktionsgeschichte des Triptychons, dessen drei Tafeln nach einem weltverbreiteten Typus des Flügelaltars durch ein zusätzliches Bildfeld ergänzt werden, das für die Predella bestimmt ist. Jede der vier Tafeln hat ihr eigenes Darstellungszentrum in einer Figur oder in einer Personengruppe, aber alle Motive beziehen sich aufeinander und treten zu einer Großform zusammen.

Die Assoziationen, die ein solches durch Tradition und Geschichte geprägtes Arrangement von Bildträgern auslöst, können nach dem individuellen Erfahrungszusammenhang der einzelnen Betrachter höchst verschieden sein. Allerdings gibt es ikonographische und formale Konnotationen, auf die hinzulenken – dem Prinzip nach und mit der demonstrativen Deutlichkeit eines Zitats – Kroeners Altarbild von vornherein angelegt zu sein scheint. Die dominante Bildordnung verweist ebenso auf Grünewalds Isenheimer Altar, wie die Motive im einzelnen Erinnerungen an religiöse und profane Bildmuster bis hin zum geschichtsträchtigen, legendären Pressephoto freisetzen. Das geschieht mit wechselnder Präsenz für das Bildgedächtnis des einzelnen Betrachters zwar, bleibt aber doch entschieden in dem gewollten Verweisungscharakter erkennbar und provoziert den Betrachter zu einem spontanen Vorgang der Selbstvergewisserung und der Identifizierungssuche zugleich.

Wer sich auf diesen Appell zur Rekapitulation einlässt, um der Geschichte des ikonographischen Bezugs und der programmatischen Formverwendung auf die Spur zu kommen, die als vielfach gebrochene Anspielung in Kroeners Bildkonzeption hervortritt, wird überrascht feststellen, wie die historischen Bildvorgaben sich immer wieder gegenseitig überlagern: Die Figurengruppe der linken Bildtafel entspricht in ihrem Umriss weithin den Trauernden um Maria in Grünewalds Passionsbild, in ihrer vehement zum Boden gelenkten Bewegungsrichtung aber erinnert sie an eine Gruppe von Soldaten auf einem berühmten Pressephoto vom Ende des Zweiten Weltkriegs, das die Hissung der amerikanischen Flagge auf der Pazifikinsel Iwo-Jima zeigt, und sie verweist auch auf ein Bild von Anselm Feuerbach in der Münchener Neuen Pinakothek, auf dem eine Gruppe von Fischern mit aller Kraft zu Medeas Flucht ein Boot ins Wasser schiebt. Der kompositionelle Umriss dieser Gruppe, ein spitzes Dreieck, und die bildhafte Organisation ihrer vehementen Bewegtheit sind hier offenbar konstitutiv für einen Vorgang, nach dem im Sinne der Gestaltanalogie immer wieder verschiedene „historische Lösungen“ zur Wiederverwendung ein und desselben formalen Konzepts tendieren und über die Tradition der Formbedeutung für den Betrachter entscheiden.

Wenn Werner Kroener die Wirkung seines Altarbildes so bestimmt, dass über die Erfahrung von gestalthaften Ähnlichkeiten und Formanalogien Bildwahrnehmung als Auseinandersetzung mit der Geschichte von Vor-Bildern freigesetzt wird, erschließt er gleichermaßen für den Betrachter einen aktuellen meditativen Freiraum wie eine Form kritischer Anschauung des Gegenstands. Die Elemente seines Bildes geben sich in der Geschichtlichkeit der verwendeten Bildmuster zu erkennen und reflektieren dadurch ein aktuelles Bewusstsein von der Präsenz historischer Leistungen des Mediums, die sich für den Produzenten wie für die Rezipienten solcher Kunst aus dem Fundus eines kollektiven Bildgedächtnisses ausgrenzen lassen.

Die Aussage des Bildes zum zentralen Thema „Christi Auferstehung“ wird erst in der Verschränkung und Überlagerung der historischen Sinnebenen begriffen, auf die im einzelnen die optischen „Zitate“ verweisen: So zeigt die rechte Tafel nach dem Vorbild eines Photos, das sich schmerzlich in der Erinnerung der Überlebenden einprägte, den Engel, der nach der Zerstörung Dresdens als rudimentäre Bauplastik vom Rathaus auf die Altstadt hinab-

schaut, und sie verbindet diese Szenerie zugleich mit dem Bild der geborstenen Eisschollen, wie sie Caspar David Friedrich in seinem Gemälde „Das Eismeer oder die gescheiterte Hoffnung“ konfiguriert hat. Der Engel vom Dresdener Rathaus wiederum erscheint mit einem Gestus ins Bild gesetzt; der sehr genau der deutenden Gebärde Johannes‘ des Täufers bei Grünewald entspricht. Die zitierten Bildvorgaben thematisieren kritische Augenblicke der Geschichtserfahrung in der Katastrophe von Untergang und Zerstörung

In die Bildopposition von heftiger Aktivität der Figuren einerseits (linke Tafel) und passiver Ruhe des Augenzeugen andererseits (rechte Tafel) sind als trennende optische Achse die hervorbrechende Christusgestalt des Mittelteils und die hingestreckte schlafende Figur der Predellatafel gestellt, die ihrerseits durch den Gegensatz von Ruhe und Bewegung bestimmt erscheinen. Die harten Kontraste zwischen der strahlenden Helligkeit des Christus und der Dunkelheit der träumenden Gestalt auf der Tafel darunter, zwischen den warmen, bis zu einem leuchtenden Rot gesteigerten Farben der linken Tafel und der kühlen Farbpalette des rechten Altarteils organisieren den Bildaufbau insgesamt in einer extremen Gespanntheit der konstitutiven Elemente.

Der Heftigkeit einer solchen Bildsprache gegenüber sieht sich der Betrachter in eine notwendige rationale Distanz versetzt, wenn er die Verschränkung der Sinnebenen, die optischen Anspielungen und Bildzitate in ihrer historischen Schichtung erfahren will. Vielleicht wird er aber zuletzt doch wieder dem Sog der Assoziationen zu erliegen, die bewusst oder unbewusst dem aktivierten Repertoire seiner ganz persönlichen Bilderinnerungen entstammen. Unter dieser Perspektive der intendierten Rezeption wird Werner Kroeners „Freisinger Christusbild“ zu einem repräsentativen Beispiel für die Aneignung religiöser Bildtraditionen aus dem Geschichtsbewusstsein dieser Gegenwart und für künstlerische Sensibilität gegenüber dem unabweisbar dominanten Angebot bewusstseinsbildender historischer Bildmuster und Gestaltanalogien.

GESCHICHTSERFAHRUNG ZWISCHEN PRESSEPHOTO UND HISTORIENBILD

von Wolfgang Walliczek, 1988

Wenige Dokumentarphotos haben sich so dauerhaft im kollektiven Bewusstsein festgesetzt und eingepägt, daß ihnen stellvertretend die Aufgabe zugewachsen ist, eine historische Situation im Brennpunkt einer entscheidenden, zeichenhaft bedeutungsvollen Szene zu markieren. Die rote Fahne über der Kuppel des zerstörten Reichstags in Berlin, genauer noch: den Augenblick, in dem die Fahne aufgepflanzt wird, hat ein Pressebild aus dem Jahre 1945 festgehalten. Seither wird es in Geschichtsbüchern und Berichten über den zweiten Weltkrieg immer wieder zitiert, als Sinnbild für den Zusammenbruch einer unmenschlichen Utopie.

Werner Kroeners monumentales Gemälde „Deutscher Reichstag“ greift auf eben dieses Kriegsfoto zurück und setzt es um in ein neues Bildkonzept, das dem Betrachter die besondere Art einer optischen Inbesitznahme und wiederholten Aneignung eines geschichtlichen Dokuments zur eigenen Wahrnehmung, zum Wiedersehen und Neu-Sehen anbietet. Auf den ersten Blick aber ist der Rückgriff auf die Historie, die im Medium eines Pressebilds erinnert wird, gar nicht so deutlich offengelegt: Kroener zerstört die Illusion eines monumentalen Bildzusammenhangs, indem sechs Leinwände verschiedener Größe als Bruchstücke einer Gesamtszene fungieren, deren volles Ausmaß zu erschließen, dem Betrachter in seiner Vorstellung überlassen bleibt. Die malerische Aktion transponiert das „Bildzitat“ einerseits in die monumentalen Dimensionen eines repräsentativen Historienbildes, verweist das Thema der Geschichte also überraschenderweise auf eine Darstellungstradition, die sich historische Erinnerung als eigene Gattung der Malerei zu ihrem Medium geschaffen hat - und zerstört zugleich diesen dominanten Anspruch durch die Form des Fragmentarischen, Torsohaften, die den pathetischen Gestus der Historienmalerei konsequent unterläuft. So reflektiert hier die Bildform das Thema von vornherein unter der Perspektive der Gattungsgeschichte einer Malerei, die sich seit jeher mit der Darstellung von geschichtlichen Ereignissen befasst

hat. Als künstlerische Rezeption von Vergangenheit suchte sie deren bildhafte Vergegenwärtigung mit einem eigenen Sinnanspruch zu erfüllen.

Was geschieht aber in diesem Deutungszusammenhang mit dem Bildzitat, mit dem vorgegebenen Pressebild, aus dem das Thema abgeleitet wurde? In der Umsetzung erscheinen bei Kroener alle episodischen Einzelheiten, alle photographischen Realdetails gelöscht. Stattdessen wird die dargestellte Handlung, das Hissen der Fahne, durch die kompositionelle Spannung des fragmentierten Bildaufbaus vehement gesteigert und Insgesamt als große Bewegung verstärkt. Ihre theatralische Inszenierung beherrscht das Bildgefüge noch über die „Bruchstellen“ der einzelnen, nebeneinander gesetzten Leinwände hinweg, Der konkrete Schauplatz aber, an dem sich das historische Ereignis abgespielt hat, fungiert in diesem Szenarium als abstruse Kulisse von Formrudimenten, die in ihrem Erscheinungsbild ganz von den harten Gegensätzen der Farben bestimmt werden.

Die expressive Malweise, die spontane, vehemente Pinselschrift, das Pathos der dargestellten stilisierten Aktion, die das Thema setzt, konstituieren den Bildgegenstand in einer quasi mythischen Überhöhung, die ihn von der Medienvorgabe des Photos zurückführen zur ikonographischen Tradition der Historienmalerei und ihrer mythisierenden Deutungsstrategien. Aber diese Metamorphose, die einem Pressebild in der Umsetzung eine vieldeutige allegorische Aura verleiht und es mit dem Anspruch eines Bild-Denkmal neu „inszeniert“, ist nicht naiv gesetzt, sondern in kritischer Relativierung gebrochen. Schon die Bezeichnungen, die Kroener den Leinwänden programmatisch zuordnet, desillusionieren die Pathosformel eines geschichtsträchtigen Ereignisbildes. Reichstag I, Reichstag II, Rotarmist, Fahne, Berlin, Himmel. So lassen sich Handlungsträger, Staffage, Kulisse und Versatzstücke eines *Theatrum mundi* benennen.

Die Darstellung eines geschichtlichen Augenblicks von großer Tragweite gibt sich selbst in ihren bildnerischen Elementen zu erkennen, erklärt sich als theatralische Wiederholung und „Inszenierung“ eines Themas, das dem kollektiven Bewußtsein eingeprägt ist und von den Betrachtern im Vorgang des Sehens aktiviert wird, Das Geschichts-Bild erinnert die Notwendigkeit, sich der Erfahrung von Geschichte neu auszusetzen und über die neue provokative optische Präsenz des Zeichens hinweg auf Reflexionen über Geschichte einzulassen.

BILDSCHERBEN UND ARRANGIERTE SCHILDE

von Wolfgang Walliczek, 1996

Seit 1993 hat Kroener an Bildobjekten gearbeitet, die gegenüber der Auflösung der herkömmlichen Bildeinheit in mehrere thematisch aufeinander bezogene Bildtafeln – so in seinen „Historienbildern“ – eine neue Konzeption des Tafelbildes verfolgen. Auf den ersten Blick muten sie wie archäologische Fund- und Bruchstücke an: riesige Bildscherben, die plastisch in den Raum gesetzt sind und als Fragmente auf einen umfassenderen ursprünglichen Bildzusammenhang verweisen. Die Bildidee aus den Zufälligkeiten des Fragmentarischen heraus zu rekonstruieren und virtuell zu ergänzen, bleibt ganz dem Betrachter und dessen produktiver Wahrnehmung überlassen. Zugleich problematisiert aber die Erscheinungsform der „Bildscherben“ eben diese Vorstellung von einer ganzheitlichen, geschlossenen, quasi ungebrochenen Bildidee und lässt deren Darstellbarkeit von vornherein fraglich erscheinen. Schließlich assoziiert jedes Fragment immer auch eine dominante Erfahrung von Zertrümmerung und Zerstörung. Der implizierte Anspruch des fragmentierten Bildes, das verletzte Ganze zu einer imaginären Totalität zu ergänzen, gerät so zur Provokation des Betrachters: Er sieht sich selbst mit der Krise einer alten Darstellungstradition von Tafelmalerei konfrontiert, die der Künstler metaphorisch im Prinzip des Fragments auszudrücken versuchte.

Kroeners unregelmäßige, räumlich verformte Bildobjekte sind an ihren Rändern oft zerfetzt und ausgerissen.

Die torsohaften Sujetausschnitte, die sie zeigen, zumeist Körperbilder mit dem Duktus einer extremen Emotionalität und Gespanntheit, werden von den Bruchlinien zersprengt, aufgebrochen und zerteilt, bis oft nur noch ein Gestus angedeutet erkennbar bleibt. Die Darstellungen selbst erscheinen ihrerseits reduziert auf die scharfen Konturen von Umrisszeichnungen, die ihre Gegenstände auf einem Fond abstrakter Farbflächen markieren und konfigurieren. Der Reiz solcher minimalistischer Eintragungen von Umrissen auf einem Farbgrund wird dort umso raffinierter ausgespielt, wo Kroener in seinen neuesten Werken erotische Themen in einer seiner Serien („erotic shields“, 1995) aufgreift und dazu einen Malstil zitiert, der aus dem Repertoire erotischer Graffiti bezogen wurde. Wie die bloße zeichnerische Andeutung die Phantasie zu aktivieren vermag, operiert die fragmentarische Form mit dem imaginären Ergänzungsversuch, auf den sich der Betrachter spontan einlassen kann. Eine inszenierte Animation also, auf die diese Bildscherben hin angelegt erscheinen, soll die produktive Rezeption des Publikums bis hin zu dessen eigener Selbstvergewisserung vor dem Horizont des Bildthemas lenken. Dem Betrachter werden durch die Bildelemente quasi nur interaktive Vorgaben angeboten, aus denen sich unmittelbar und spielerisch assoziative und kreative Methoden der Bilderfahrung ableiten lassen.

Die Linie, die den Körperumriß „zitiert“, wirkt bis zum bloßen Reflex der Kontur abgearbeitet, formal so reduziert, als fasste sie nur noch die Projektion des Körpers auf die Fläche. Aber die Körpersprache, die Ausdruckshaltung des Körpers, die sie „erzählt“, hat Kroener bis zu einer unerhörten Form individueller „Verrenkung“ gesteigert, in der aus der Balance zwischen Sport und Tanz ein neues Idiom des Gestischen sich artikuliert, das in den Serien der Körperbilder seit 1994 immer klarer programmatisch hervortritt. Die Semantik der Körperhaltungen, die Kroener mit seinen Figuren vorführt, hat ihre ganz eigene Authentizität: Solche Stellungen existieren realiter nicht, es sind extrem „künstliche“ Verdrehungen, in die aus der Bewegung heraus die Körper gebracht worden sind, wie Kroener in einem Fernsehfilm die Arbeit mit seinen Modellen dokumentiert und analytisch gedeutet hat. Und diese körpersprachliche Übersteigerung hat ihre Tradition in der Moderne seit den kühnen Ausbrüchen des Gestischen bei Egon Schiele und Francis Bacon.

In den psychologisierenden „Röntgenbildern“, einer Werkserie von 1989, die Kroener eigens für eine Ausstellung in Amerika konzipiert hatte, war das neue körpersprachliche Signalement der Figuren gerade nur angedeutet oder noch aus dem Kanon jener typischen extremen Körperhaltungen abgeleitet, wie sie bei der Ausübung bestimmter Sportarten unmittelbar in Erscheinung treten. Auf den „Bildscherben“ hatten sich solche Ausdruckshaltungen quasi verselbständigt und in der Werkgruppe der freien „Montagen“ aus Bildschilden und monochromen Farbflächen weiter bis zu extremen Überdehnungen und Verspannungen der Figuren gesteigert. Kroeners „erotic shields“ schließlich haben die neue körpersprachliche Expression in einer ebenso kühnen wie aber auch ironisch gebrochenen Direktheit vorgeführt. Diesen Bildkonzeptionen einer aktuellen Malerei, die sich den Problemen der Darstellungskrise durch Verweigerung zu widersetzen sucht, dient auch das archaisch direkte Verhältnis zwischen farbiger Linie und durchgearbeiteten Farbfeldern, auf das sie immer wieder von neuem rekurriert: Die Linien in ihrer Eigenfarbe beziehen aus dem farbigen Grund, auf dem sie stehen, das subtile Ambiente ihrer wahrnehmungspsychologischen Wirksamkeit, wenn sie sich je nach dem Modus ihres Bezugs gegenseitig steigern, ergänzen, dämpfen oder sogar auslöschen. Zeichnung und Farbfelder arbeiten insgesamt auf eine Verselbständigung der Bildelemente hin und bewirken damit auch die „Selbstäußerung des Materials“: die Linie führt sich als Farbe vor, der Bilduntergrund der Farbschilde wölbt sich plastisch in den Raum, der Farbstrich wird nicht willentlich geführt, sondern folgt konsequent der vorgegebenen Materialität des Bildträgers.

Solche Wirkungen der Farbe sind in Kroeners Bildobjekten mit programmatischer Absicht meist ganz primitiv direkt und kalkuliert auf die Thematik der Darstellungen bezogen, und sie gewinnen daraus unmittelbar ihren ironisch pointierten Anteil an deren expressiver Emotionalität. Die Kooperation der Mittel wirkt geradezu provokativ demonstriert, wenn Kroener hinter die plastischen Raumkörper der Bildscherben mit ihren minimalistischen Zeichnungen einfach großformatige, monochrome Bildflächen setzt, um daraus ein Ensemble vor der Ausstellungswand zu organisieren. Die Bildtitel solcher Konstellationen – „Orangefigur vor dunklem Feld“, Schwarzschild vor geometrisch Rot“ – verraten den Sinn dieser Arrangements.

Hier kooperieren abstrakte Farbfelder mit gegenstandsbezogener Zeichnung, verbinden die plastischen Objekte der Bildscherben formal Tafelbild und Skulptur und setzen einen neuen Raumbezug der Ensembles zur Architektur, in der sie exponiert sind. Die stilisierte, emotionale Aussagequalität von Farbe tritt in Opposition zur Linie und deren gestaltvermittelnder „Erzählung“. In der Spannung zwischen der Organisation differenzierter abstrakter Farbfelder und dem rudimentären Darstellungsangebot der Linien muss der Betrachter seine eigene interferentielle Leistung einbringen, um das Bild aus seinen Elementen selbst erzeugen zu können. In dem Maße aber, als Kroener immer strikter die konstitutiven Elemente seiner Malerei bloßlegt, muss auch der Malvorgang selbst für ihn wieder neu zum Thema werden.

Seine Aquarelle, die er im Frühjahr 1996 in der Toskana gemalt hat, rekurrieren deutlich auf die neuen Erfahrungen, die sich beim Malvorgang und der Bildentstehung einstellen: die Art des Farbauftrags, die je besondere Technik des Farbverlaufs, sogar die Farbnasen und ihre zufälligen Bahnen, die der Malvorgang auf dem Papier freisetzt, all diese Phänomene einer Selbstvorführung der spezifischen Eigenart des Farbstoffs, der Farbflüssigkeit und ihrer besonderen Materialität, werden unmittelbar in den Bildern dokumentiert, um den spontanen Produktionsprozess dem Betrachter bewusst zu machen. So treffen sich in der Konzeption dieser Bilder archaische und minimalistische Komponenten mit einer Tradition expressionistisch übersteigerter Körpersprache und gestisch-heftiger Malaktion. In Bildspuren und Farbfeldern wird zugleich ein ungebrochener Rekonstruktionswille gegenüber einer dominanten Erfahrung von Zerstörung und dem Verlust bildnerischer Themen sichtbar.