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-schrilie 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.