

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