

Sven Kroner – »Schnee ist weder blau noch lila«

Oliver Zybok

»Sobald wir von ›Objekt‹, ›Realität‹, [dem] ›Ding selbst‹ sprechen, befinden wir uns zwangsläufig in der Arena der Bedeutung und damit auch der Darstellung«, schreibt der Autor und Maler Julian Bell (geb. 1952) in seinem Buch *Was ist Malerei?* (1999).¹ In der Betrachtung der Gemälde von Sven Kroner (geb. 1973) wird einem diese Tatsache noch einmal besonders bewusst, weil seine kompositorischen und malerischen Setzungen, obwohl sie zunächst unscheinbar alltäglich erscheinen mögen, auf den zweiten Blick für Irritationen sorgen, die zu einer detaillierten Begutachtung auffordern. Gemeint sind in diesem Zusammenhang nicht die vereinzelt ungewöhnlichen Motivkombinationen, wenn zum Beispiel ein Schiff in einer überschwemmten Landschaft auftaucht oder ein Schneemann in einem Atelier. Vielmehr sind die vom Künstler dargestellten Blickwinkel und der Einsatz von Licht und Schatten bewusst eingesetzte Mittel zur Schaffung von Illusionen, von denen man erkennt, dass sie derart physikalisch und wahrnehmungstheoretisch gar nicht möglich sind. Hinzu kommt eine eigenwillige malerische Umsetzung, die an eine Form des Action-Painting erinnert, und die man beim ersten Anblick von Kroners Gemälden nicht vermuten würde. Der performative Charakter seiner Malweise fällt vor allem bei den Arbeiten auf, die der Künstler zu Beginn der letzten Dekade angefertigt hat, wie bei den unbetitelten Werken aus dem Jahr 2002, die schneebedeckte Berghänge zeigen, oder dem Gemälde *Pisspanorama* (2003) mit einer sommerlichen Berglandschaft. Für alle Werke werden zunächst Skizzen erstellt, die nicht nur einzeln, sondern auch in Kombinationen das Motiv für ein Gemälde ergeben können. Immer wieder klebt Kroner sie zur genaueren kompositorischen

Bestimmung auch auf einzelne Leinwände auf. Er betont, dass es sich bei diesen zum Teil auch collagierten Zeichnungen nicht um eigenständige Papierarbeiten – also Kunstwerke – handelt, sondern vielmehr um Pläne, die eine Vorstufe der malerischen Umsetzung bedeuten. Zu Beginn liegen die Leinwände auf dem Boden und werden großflächig mit Acrylfarbe bearbeitet, deren Verläufe dann durch Drehen oder Kippen beziehungsweise hochkantiges Aufstellen des Bildträgers gesteuert werden. Das Fließen der Farbe kann in dieser Form nicht punktgenau erfolgen, sondern geschieht in gewissem Maß unkontrolliert. Im Anschluss werden malerische Details mit Pinseln ausgeführt, ergänzt durch unmalerische Methoden wie das leichte Ritzen der Oberfläche mit dem Pinselstil, das zum Beispiel eine für den Künstler angemessene Realisierung von Fichtenwäldern ermöglicht oder Spuren andeutet, die Skifahrer im Schnee hinterlassen. Bewusste malerische Planung und zufälliger Farbverlauf prägen die Bildoberfläche – ähnlich wie bei der Entstehung der Drip-Paintings von Jackson Pollock (1912–1956), der seine Arbeiten auch auf den Boden liegend anfertigte.

Die Berghänge, grünen Wiesen und Straßenverläufe in *Pisspanorama* zeigen den Fluss der Farbe, die sich durch das Verfahren des Kippens und Drehens des Bildträgers ergeben haben. Gleichzeitig weisen unter anderem die Hütte oben rechts, das Auto in der unteren rechten Ecke, einzelne Bäume und der Skilift, der von unten rechts nach unten links durch das Bild verläuft, detailreiche Ausführungen auf. Das Motiv gleicht einer panoramaähnlichen Ansicht, zeugt aber bei einer zweiten Betrachtung von einer Perspektive, die man beim einer Naturlandschaft nicht erreichen kann. Die unterschiedlichen Blickwinkel ergeben sich durch verschiedene kompositorische Elemente im Bild, die sich in unterschiedlichen Fluchtlinien zeigen. Zum einen erfolgt der bereits beschriebene Verlauf des Skilifts aus einem markanten Blickwinkel in die Tiefe des Bildes, zum Tal der Landschaft. Zu dieser Achse konträr verläuft die unnatürlich steil aufsteigenden Straße von der Bildmitte unten nach oben rechts, virtuell

zur Hütte. Der horizontale Blick, der sich aus der visuellen Verfolgung der Straße ergibt, kreuzt sich mit der Vogelperspektive auf Teilabschnitte der Straße, den Skilift und das Tal. Bei dem Gemälde *Fuji Film* (2014) ist der dunkle Himmel, der ein drohendes Unwetter vermuten lässt, hinsichtlich der Farbverläufe wieder durch den körperlichen Umgang mit der Leinwand geprägt, während die Landschaft detailreicher und malerischer ist. Der Himmel ist farblich in abgestuften Blautönen komponiert, am Horizont wird er hellviolett, eine Färbung, die aus der Ferne betrachtet auf ein drohendes Gewitter schließen lässt. Vom unteren Rand des Gemäldes führt ein Weg zu einem Wasserloch, das von einer flachen landschaftlichen Umgebung und einer eher niedrigen Vegetation bestimmt wird. Am Horizont erkennt man eine flache Bergkette, davor befinden sich drei in der Landschaft verloren wirkende Häuser. Visueller Hauptanziehungspunkt ist jedoch ein Zeppelin mit der Werbeaufschrift »Fujifilm«, der bedrohlich schwankend knapp über der Erdoberfläche schwebt. Hier ist weniger eine Verzerrung des Blickwinkels zu erkennen als vielmehr ein irritierendes Größenverhältnis zwischen Zeppelin und dem Rest der Bildkomposition. Wie bereits bei dem Gemälde *Pisspanorama* ist dieses Motiv ein vom Künstler konstruiertes. Auch wenn er von fotografischen Vorlagen immer wieder motivische Anleihen übernimmt, überträgt Kroner diese nicht originalgetreu in seine Arbeiten. So sind bei *Fuji Film* Landschaft, die Setzung der Häuser und der Zeppelin fiktiv zusammengesetzt. Den Zeppelin hat er aus der Erinnerung rekonstruiert, er flog Ende der 1990er-Jahre über längere Zeit immer wieder an seinem Atelierfenster in Düsseldorf vorbei.

Neben dem Eindruck verzerrter Blickwinkel und irritierender Größenverhältnisse zwischen einzelnen Bildelementen, die einem zentralperspektivischen Ansatz widersprechen, zeugt in zahlreichen Gemälden von Kroner der Umgang mit Lichtquellen, die jeglichen physikalischen Gesetzmäßigkeiten widersprechen, von einer bewusst inszenierten Absicht, eine Illusion zu

vermitteln und den Betrachter zu täuschen. Diese Täuschung fällt ihm aber erst bei genauerer Betrachtung auf, wenn er glaubt, kompositorische Elemente in einem Bild zusammenfügen zu können. Dieter Krieg (1937–2005), Kroners Lehrer an der Düsseldorfer Kunstakademie, sprach in diesem Kontext von »Malerfindungen«.² Bei dem Werk *Fuji Film* ist in der linken Bildhälfte ein Lichteinfall zu sehen, dessen Ursprung der Betrachter aber nicht lokalisieren kann, da er sich außerhalb des Bildträgers befindet. Er wirkt unnatürlich, wie ein Spot, den man von Inszenierungen auf einer Bühne kennt. Die artifizielle Beleuchtung verstärkt den Eindruck einer motivischen Konstruktion.

Der illusionistische Einsatz von Licht fällt besonders in Kroners Darstellungen von Dunkelheit auf, einem im 21. Jahrhundert eher ungewöhnlichem Sujet in der Malerei. Wie zeigen sich in diesem Zusammenhang Kroners bildnerische Darstellungen von Dunkelheit im Vergleich zu historischen Vorläufern? Francisco de Goya (1746–1828) hat die bedrohliche Seite der Dunkelheit in seinem Gemälde *Die Erschießung der Aufständischen* (1814) dargestellt. Besonders auffällig ist hier, dass die Licht spendende Laterne keine beruhigende, gemeinschaftsbildende Funktion mehr einnimmt, wie derartige Lichtquellen in zahlreichen Werken zuvor, zum Beispiel die Kerze in Joachim von Sandrarts (1606–1688) *Allegorie der Nacht* (um 1650). Laternen und Kerzen gelten in der Nachtmalerei vor dem 19. Jahrhundert als Symbole der Erlösung und der Verheißung des ewigen Lebens. Sie bilden den Lichtblick in einer Welt der Dunkelheit, die von der Hoffnung auf ein besseres Jenseits getragen wird. Ebenso steht der Mond als Garant des Fortbestehens der göttlichen Ordnung, selbst dann, wenn unter ihm die Erde im Chaos versinkt, der Weltuntergang sich ankündigt oder Verrat und Unrecht geschehen, wie bei der *Gefangennahme Christi* (1620) von Frans Francken dem Jüngeren (1581–1642). Goya hat diese Sichtweise negiert. In der *Erschießung der Aufständischen* spendet die Laterne als kompositorischer und thematischer Mittelpunkt des

Werkes keineswegs Zuversicht auf Erlösung, im Gegenteil: als einzige Lichtquelle steht sie in der nächtlichen Szenerie auf der Seite des todbringenden Erschießungskommandos – die Betrachter sind Augenzeugen. Hinsichtlich des grundsätzlich neuen Blicks auf die Nacht mit ihrer Dunkelheit, die Goya schließlich mit seinen *Schwarzen Bildern* aus den Jahren 1820 bis 1823 noch vertieft hat, schreibt der Kunsthistoriker Fred Licht (geb. 1928): »Im Gegensatz zur barocken Tradition [Licht als Zeichen der Heilsgewissheit] entstammen die *Schwarzen Bilder* dem Nährboden furchteinflößender Dunkelheit. Ihre Wirkung ist überraschend und völlig neu. Trotz der manchmal sogar grellen Farbpalette gelingt es Goya, den Effekt totaler Dunkelheit zu erzeugen [...]. Schwärze entscheidet den Kampf für sich. Sie ist allgegenwärtig – nicht nur als Formkontur, sondern auch als Grundton, der durch die darübergelegten Farbschichten hindurchscheint. Das Auge ist sich ständig bewußt, daß hinter den flüchtigen, unbeständigen hellen Bereichen ein geschlossenes Dunkel liegt. [...] Wir erkennen in ihnen [den *Schwarzen Bildern*] die Gesetze unseres eigenen Lebens: Von dem unendlichen Abgrund des Dunkels stehen die Fragmente unseres Wissens und unserer Erfahrung, die zugleich dringliche Signale und dunkle Bedrohungen enthalten.«³ Diese Sichtbarmachung eines allgegenwärtigen Dunkels, vor dem sich die lichte Welt des Tages nur als scheinhafte Folie bewegt, lebt nicht nur weiter bei Arthur Schopenhauers (1788–1860) Gegenüberstellung der untergründigen Welt des dunklen Willens und der sie überlagernden, hellen Welt der Vorstellung, in der Verstand und Logik herrschen. Von Schopenhauer ausgehend bringt Friedrich Nietzsche (1844–1900) diese Vormachtstellung des nächtlichen Dunkels, die Goya in die bildende Kunst einführte, in seinem Gegensatzpaar des Dunkel-Dionysischen und Hell-Apollinischen philosophisch zum Ausdruck. Auch in den Werken der romantischen, symbolistischen und surrealistischen Künstler sowie den Vertretern der Neuen Sachlichkeit im 19. und 20. Jahrhundert, die von Schopenhauer und Nietzsche beeinflusst waren, lebt dieser

nächtliche Urgrund des menschlichen Seins nicht nur fort, sondern mächtig auf.⁴

Dass bis heute in der Betrachtung von Kunst, die eine Dunkelheit in Abend- oder Nachtdarstellungen zeigt, eher negative Emotionen hervorgerufen werden, äußert sich bereits in ganz profan anmutenden Reaktionen: Wenn Kunstinteressierte Nachtbilder aufgrund ihrer Dunkelheit nicht käuflich erwerben möchten, und die Galeristen dem Künstler empfehlen, von der Produktion von Nachtbildern abzusehen.⁵ Im Dunkeln kann man nichts sehen, Orientierungslosigkeit droht, Ängste über Kontrollverlust treten hervor. So wirkt die Nacht als unabwendbare Dunkelheit bedrohlich und verführerisch (zum Beispiel durch das nächtliche Treiben in einer Großstadt) zugleich. Vielleicht liegt die Einstellung zu dunklen Bildern in der Assoziation zur Farbe Schwarz begründet, die jeglichen Bildraum zu negieren scheint und damit eher einen nihilistischen Charakter einnimmt. In der abendländischen Kunst bis ins frühe 20. Jahrhundert war Schwarz fast ausschließlich Synonym für Dunkelheit. Kasimir Malewitsch (1878–1935) war 1915 einer der ersten, der in seinen *Schwarzen Quadraten* Schwarz als Farbe im Bild manifestiert hat. Zuvor verwendeten es Künstler zumeist nicht als Farbe, sondern zum Abdunkeln, zum Beimischen in Schattenbereichen, denn die Vermittlung eines illusionistischen Raums durch eine rein schwarze Fläche, die Räumlichkeit eher aufzuheben scheint, gestaltet sich schwierig.

Ihre Eigenständigkeit gewann die schwarze Fläche mit der Skepsis der Künstler gegenüber der Perspektive, auch wenn es bereits um 1600 Beispiele gibt, wie sie Räumlichkeit aufzulösen scheint, so in dem Spätwerk des fast völlig erblindeten Jacopo Bassano (1510–1592), *Anbetung der Hirten* (1591), oder den Werken *Stigmatisierung des heiligen Franziskus* (um 1595) und *Die Gefangennahme Christi* (1598) von Caravaggio (1571–1610), in denen Räumlichkeit fast gänzlich aufgehoben wird. Dunkelheit ist jedoch nicht zwangsläufig gleichbedeutend mit einer absoluten Finsternis. Vincent van Gogh (1853–1890) etwa sah im

Schwarz noch ausschließlich eine Farbe zum Beimischen: Er schrieb 1882 an seinen Bruder:
»Über das Schwarz in der Natur sind wir, soweit ich begreife, natürlich ganz einig. Absolutes Schwarz kommt eigentlich nicht vor. Es ist jedoch beinahe in allen Farben vorhanden [...].«⁶

In diesem Kontext ließe sich vereinfacht sagen, dass man zum Beispiel bei einer grünen Fläche an eine Wiese denkt, bei einer blauen an den Himmel oder Wasser, während Schwarz dann lediglich die Abwesenheit von Licht bedeuten kann, das alles erst sichtbar macht.

Schwarz markiert also das Unsichtbare, das als Farbe maximaler Verdichtung der Materie jedoch zugleich alles Sichtbare einschließt. Damit stellt sie etwas nicht Ergründbares und Abstrakt-Absolutes dar. Eine reine Farbe Schwarz ist für van Gogh noch etwas Künstliches, Unnatürliches beziehungsweise Geistiges, das folglich in Bildern nach der Natur nichts verloren hat. Aber nicht nur das Ungegenständliche förderte seit Malewitsch den Einsatz von Schwarz, sondern auch ein Maler wie Max Beckmann (1884–1950), der Zeit seines Lebens motivisch im Gegenständlichen verhaftet geblieben ist, begreift es als Farbe, allerdings nicht für den Bildraum, sondern sinnbildlich für die bedrohlich wirkende Unendlichkeit, wie er in einem Brief schreibt: »[D]ieser unendliche Raum, dessen Vordergrund man immer wieder mit etwas Gerümpel anfüllen muß, damit man seine schaurige Tiefe nicht so sieht. Was würden wir armen Menschen machen, wenn wir uns nicht immer wieder eine Idee schaffen würden von Vaterland, Liebe, Kunst und Religion, mit der wir das finstere schwarze Loch immer wieder so ein bißchen verdecken können. Dieses grenzenlose Verlassensein in Ewigkeit. Dieses Alleinsein.«⁷

Sven Kroner weiß um die emotionalen Stimmungslagen, die die Farbe Schwarz auslösen kann. Doch nutzt er sie nicht in ihrer reinen Form wie Malewitsch, sondern wie van Gogh als Mischfarbe, um in der Darstellung von Dunkelheit in kontrastreicher Setzung mit Lichtquellen Stimmungen zu evozieren. Durch die Darstellung von Dunkelheit hebt er die

artifiziellen Lichtquellen im Bild hervor, die wiederum seine »Malerfindungen«, die Illusionen des Gezeigten in den Vordergrund stellen. Das Gemälde *Am Rhein 2* (2010) zeigt den von einem Schiff befahrenen Fluss in einer Biegung bei Neuss mit Blickrichtung nach Düsseldorf-Hamm. Das Gebäude stellt eine in dieser Gegend tatsächlich vorhandene Kläranlage dar, auf der Wiese sieht man eine Weggabelung, von der ein Pfad zum Gewässer hin- und der andere wegführt, Zelte sind zu sehen. Die Wolken, aus denen in der linken Bildhälfte ein hell erleuchtender Blitz am Horizont einschlägt, sind pastos, also wieder in der körperlichen Malweise Kroners ausgeführt. Der Himmel ist durch das grelle Licht des Blitzes dunkelviolett gefärbt. Auch wenn einzelne architektonische und geografische Begebenheiten der Realität entsprechen, sind die malerisch ausgeführten landschaftlichen Attribute (die nahe Bewaldung am Fluss und die Wege) Konstrukte des Künstlers. Es irritieren die beiden Lichtspiegelungen auf dem Wasser links und rechts, die physikalisch derart nicht möglich sind und wie Lichtkegel von Bühnenspots wirken, als gäbe es eine Lichtbewegung um das Bild. Eine dritte hell erleuchtete Fläche, die gleichmäßig gestreut ist, befindet sich auf der Wiese. Der Blitz mit der Spiegelung auf dem Wasser suggeriert als kompositorische Weiterleitung über den Weg links im Gemälde eine Blickachse, ebenso wie der Weg rechts direkt zur zweiten Lichtspiegelung im Fluss zu führen scheint.

Andere Arten von Lichtspiegelungen beziehungsweise -reflexionen zeigen sich im Werk *Kaarst 2* (2010). Eine verschneite Straße einer Einfamilienhaussiedlung markiert die Mittelachse, die von verschneiten Vorgärten mit Jägerzäunen, Laternen und einem parkenden Auto gesäumt wird. Auf der Straße sind Fahrspuren im Schnee zu sehen, ebenso Fußspuren, vereinzelt auch auf dem rechten Bürgersteig. Links im Bild befindet sich Fläche ohne Schnee, die ein vormals parkendes Auto an dieser Stelle hinterlassen hat. Der Himmel ist leicht violett gefärbt, wie man es im Winter von Lichtreflexionen kennt. Im Bildvordergrund leuchtet eine

Laterne grellweiß den Straßenausschnitt aus. Ihre gewisse Unschärfe kennt man von Fotografien und zeugt davon, dass Kroner auch für diese Komposition fotografische Vorlagen verwendet hat. Rechts aus dem ersten Hauseingang strahlt eine warme Lichtquelle. Bäume aus den Vorgärten werfen Schatten in dem gleißenden Licht. Auf der Schneeoberfläche sind punktuell andere Farben (ein helles Rosa und Gelb) gesetzt, wohl durch Lichtspiegelungen auf den Schneekristallen entstanden.

Neben diesen Nachtbildern setzt Kroner den Schatten als einen weiteren Aspekt von Dunkelheit ein, um ästhetische Blickwinkel hervorzuheben. Der Schatten verändert das Raumgefühl, scheinbar die Perspektive, sei es bei einem Blick aus dem Fenster, wie bei einzelnen Atelierbildern (unter anderem *Aerodromio* und *Paraskeva*, beide 2014) oder Darstellungen von Gewächshäusern. Sonnenlicht wirft Schatten von floralen Elementen und Fensterstreben in den Raum. Der Ausblick wird durch farbiges und verschmutztes Fensterglas erschwert, die äußere Umgebung – meist handelt es sich um fiktive Situationen wie das Rollfeld eines Flugplatzes – ist dadurch nur schwer zu erkennen, sodass sich das Augenmerk eher auf das Licht-Schatten-Verhältnis in den Räumen konzentriert. Wiederum andere Gemälde zeigen nur den Innenraum und die durch den Lichteinfall durch das Fenster entstehenden Schatten, die ein räumliches Orientierungsvermögen erschweren (zum Beispiel *Im Atelier [Thüringer Wald]* und *Atelierecke 2*, beide 2016). Erhellend in Bezug auf das Licht-Schatten-Verhältnis bei Kroner ist die Huldigung des Schattens im Essay *Lob des Schattens* (1933) des japanischen Schriftstellers Jun'ichirō Tanizaki (1886–1965). Hier wird die Dunkelheit als der einzige Zugang zum Schönen gepriesen. Sie könne nicht gleich gesetzt werden mit dem, was man nicht sehen kann, sondern wird als Antriebskraft aufgefasst, mit der überhaupt erst gesehen werden kann.⁸ Dunkelheit eröffnet also Einsichten und suggestive Wahrnehmungstiefen, die beim Tageslicht vielleicht eher verborgen bleiben: »Wir [Japaner]

sind der Meinung, Schönheit sei nicht in den Objekten selbst zu suchen, sondern im Helldunkel, im Schattenspiel, das sich zwischen Objekten entfaltet.«⁹ Auch wenn in Kroners Darstellungen der Ateliersituationen zum Beispiel die Schatten der Fensterstreben ein umfassendes Raumempfinden erschweren, so legen sie sich wie ein Raster über das Motiv, das durch seine damit inhärente kompositorische Bildeinteilung den Blick auf im Raum befindliche Details lenkt, wie die zahlreichen Modelle von Häusern und Schiffen, die dem Künstler als Vorlage für seine Arbeiten dienen. Wie bei Tanizaki ist auch bei Kroner Dunkelheit nicht einfach das Gegenteil von Licht, sondern eine Voraussetzung für die Sichtbarkeit, eine Quelle der Einsicht und Erhellung, sie ist eine andere Aufklärung. Die Funktion des Lichts wird in seinen Gemälden nicht degradiert, sondern entfaltet durch die Einsichten des Betrachters im Hinblick auf die Schatten erst ihre Bedeutung. Das Sehen wird also nicht durch das Licht geschärft, sondern durch die Dunkelheit.

Das Fenster, ob in direkter oder indirekter Darstellung, spielt in Kroners Werken immer wieder eine gewichtige Rolle. Auch wenn es als eigentliches Motiv nicht in Erscheinung tritt, ist die Darstellung des Künstlers oftmals vom Blick durch ein Fenster angeregt worden, sei es aus einem fahrenden Zug heraus oder durch den Blick aus dem Atelier oder einer Wohnung.

Das Fenster fungiert als Schnittstelle zwischen einem Innen- und einem Außenraum.

Ursprünglich wurden als Schutz durchscheinende Materialien wie Marmor oder Reispapier in die Fensteröffnungen gesetzt, bevor dann Glas ab dem 17. Jahrhundert neben der schützenden Funktion für mehr Transparenz hinsichtlich der Wahrnehmung von Licht und Farben sorgte.

Diese Transparenz wurde »zum Modell einer in zwei Richtungen möglichen Visualität [...]».

Das Fenster umrahmt den Blick aus der Privatsphäre nach draußen – als Bildfenster – und den Blick der Öffentlichkeit nach drinnen – als Schaufenster.«¹⁰ Bei geschlossenem Fenster bleibt der Kontakt auf das Sehen beschränkt, die anderen Sinne sind unbeteiligt. Dieser Fokus auf

die visuelle Wahrnehmung führte dazu, dass Leonardo da Vinci (1452–1519) das Auge als »Fenster der Seele« beschrieb, und die Gebrüder Jacob und Wilhelm Grimm (1785–1863 und 1786–1859) hielten im *Deutschen Wörterbuch* fest, das Fenster ähnele »einem Auges des Hauses, das Auge einem Fenster des Leibs«. ¹¹ Nachdem Leon Battista Alberti (1404–1472) in seiner Schrift *De Pittura* (1436) die Metapher vom Bild als einem offenen Fenster zur Welt formuliert hat, steht das Fenstermotiv in enger Beziehung zu einer der Zentralperspektive verhafteten illusionistischen Malerei. ¹² Durch sie wird die Dreidimensionalität äußerer Erscheinungen auf die Zweidimensionalität des Bildträgers übertragen. Die Eigenschaften des Fensters sowie die Lichtdurchlässigkeit und das Spiegelungsvermögen des Glases faszinieren über seine abbildende Funktion hinaus und verleiten zum künstlerischen Experiment mit den Grenzen der Wahrnehmung und Erkenntnisfähigkeit. Das Fenstermotiv ermöglicht Reflexionen über die grundsätzlichen Bedingungen der Malerei und den Prozess des Sehens. Somit führte das Thema »Fenster« zu einem Umdenken im Hinblick auf bisherige künstlerische Bildvorstellungen. ¹³ Zahlreiche Fensterbilder von Kroner bieten – wie dargelegt – einen Einblick auf Innenraumsituationen und einen Ausblick – meist – auf eine trostlose Mehrfamilienhaus-Architektur, und auch dieser ist bisweilen durch halb geöffnete Fenster nur unzureichend gewährleistet, weil das Glas beschlagen ist. Übersteigerte Spiegelungen verzerren zudem den Gesamteindruck vom Ausschnitt. Der Blick aus dem Fenster wird zum Anlass reflektierter und selbstreflexiver Arbeiten.

Als Ausgangspunkt für zahlreiche Neuinterpretationen des Fenstermotivs gelten zwei Sepiazeichnungen von Caspar David Friedrich (1774–1840), die er 1805/06 in seiner Atelierwohnung am Dresdner Elbufer angefertigt hat. Er machte das geöffnete Fenster auf solche Weise zum Hauptmotiv der beiden Blätter, dass sich der Betrachter mit dem Maler im Raum zu befinden scheint. Eine der beiden Arbeiten zeigt das Atelierfenster in Frontalansicht,

für das später entstandene zweite Blatt, welches das gleiche Fenster in einer Schrägansicht wiedergibt, veränderte Friedrich seinen Standpunkt im Raum und begab sich rechts näher zur Wand.¹⁴ Er gab aus zwei unterschiedlichen Entfernungen von ein und derselben Situation im Atelier eine Ansicht wieder, die durch Nebeneinanderlegen der beiden Blätter nicht zu einem kongruenten Raumkontinuum zusammenzufügen ist. Bei den im Spiegel zu erkennenden Augen des Künstlers, den Bilderrahmen, der Schere, dem sich spiegelnde Kreuzzeichen auf dem geöffneten rechten Fensterflügel in der einen, bei dem Schlüssel und einem auf dem Fensterbrett liegenden Brief, zugestellt »Dem Herrn C. D. Friedrich in Dresden vor dem Pirnaischen Thor«, auf der anderen Zeichnung, handelt es sich nicht um reine kompositorische Bildeffekte.¹⁵ Vielmehr verdeutlichen die Blätter exemplarisch, dass sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein verändertes künstlerisches Selbstverständnis andeutet: Das Atelier wird zum Raum reflektierter Produktionen. Die beiden Papierarbeiten Friedrichs sind Resultat eines erweiterten ästhetischen Form- und Bildfindungsprozesses, bei denen neben der mimetischen Funktion sowohl selbstreflexive Momente als auch außerbildliche Bezugssysteme eine Rolle spielen. Die Selbstreflexivität verändert sich gegen Ende des 19. und mit Beginn des 20. Jahrhunderts mit der Loslösung von der Mimesis und der damit verbundenen Distanzierung zahlreicher Künstler vom zentralperspektivischen Konzept Albertis. Kroner steht mit seiner Maltechnik, der Auswahl der Sujets und Stilmittel am vorläufigen Endpunkt dieser Traditionslinie.

Der Düsseldorfer Maler begann seine Fensterbilder, da er irgendwann das Gefühl bekam, dass seine Motive zu sehr einer klassischen Malereitradition verhaftet waren, auch wenn die Malweise, die Sujetauswahl und die Kompositionselemente diesem Gedanken doch eher widersprechen, wie zum Beispiel die trostlosen Einfamilienhäuser in *Kaarst 2* verdeutlichen. Er versuchte mit ihnen eine gewisse Trostlosigkeit des Alltags auszudrücken. Zu einem

unbetitelten Fensterbild aus dem Jahre 2013 schreibt er: »Man blickt aus dem Fenster auf ein anderes Dach. Dort befindet sich ebenfalls ein Dachfenster. Wahrscheinlich sitzt ein Jugendlicher darin und langweilt sich. Es gibt eigentlich gar keinen Ausblick. Alles ist beschlagen. Diese Szenerie erinnert mich sehr an meine Heimat, das Allgäu. Das ›Nicht-Sehen‹ bei diesen Bildern – und nicht nur hier, sondern in vielen anderen meiner Arbeiten auch – macht sie wahrscheinlich sehr suggestiv. Malerisch haben sie Freude gemacht: Etwas wird gemalt, und dann verunklärt. Ich finde diesen Vorgang so schön depressiv. [...] Ein Maler schafft sich seine Realität. Einem Spiegel glaubt man alles. Schnee ist weder blau noch lila.«¹⁶

Anmerkungen

1 Julian Bell, *Was ist Malerei?*, Hamburg 2000, S. 238.

2 Sven Kroner in einer E-Mail an den Autor am 23. Januar 2017.

3 Fred Licht, *Goya. Beginn der modernen Malerei*, Düsseldorf 1985, S. 188 ff.

4 Vgl. *Die Nacht*, Ausst.-Kat. Haus der Kunst, München, Bern 1998, S. 269–555.

5 Der Autor im Gespräch mit dem Künstler am 3. Oktober 2016: Im Hinblick auf seine Gemäldeserie, die eine abendliche oder nächtliche Atmosphäre vermitteln, hat Sven Kroner festgestellt, dass weder Sammler noch Galeristen eine Vorliebe für sie entwickeln konnten.

6 Zit. n. Hermann Uhde-Bernays (Hrsg.), *Künstlerbriefe über Kunst*, Dresden 1957, S. 903.

7 Max Beckmann, *Briefe*, Bd. I: 1899–1925, hrsg. von Uwe M. Schneede, München 1993, S. 136.

8 Vgl. Jun'ichirō Tanizaki, *Lob des Schattens. Entwurf einer japanischen Ästhetik* [1933], Zürich 2010.

9 Ebd., S. 58.

10 Anne Friedberg, »Gerahmte Visualität. Das virtuelle Fenster«, in: *Der Sinn der Sinne (Forum, 8)*, hrsg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, Göttingen 1998, S. 436.

11 Eintrag »Fenster«, in: Jakob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GF02991#XGF02991> [letzter Zugriff: 6.4.2017].

12 Vgl. ganz allgemein Leon Battista Alberti, *De Pittura. Über die Malkunst* [1436], hrsg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2010.

13 Zur Vertiefung des Themas vgl. Lorenz Eitner, »The Open Window and the Storm-Tossed Boat. An Essay in the Iconography of Romanticism«, in: *The Art Bulletin*, 37, 1955, 4, S. 281–290, und Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth, »Fensterbilder. Motivketten in der europäischen Malerei«, in: *Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Ludwig Grote, München 1970, S. 13–165.

14 Vgl. hierzu ausführlich Werner Busch, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2003, S. 190 f.

15 Die aufgezählten Bildelemente sind eben nicht »purely for pictorial effect« eingefügt, wie die Kunsthistorikerin Sabine Rewald bemerkt. Vgl. hierzu Sabine Rewald, »Rooms with a View. The Open Window in the 19th Century«, in: *Rooms with a View. The Open Window in the 19th Century*, Ausst.-Kat. Metropolitan Museum of Art, New York, New Haven u. a. 2011, S. 3.

16 Sven Kroner in einer E-Mail an den Autor am 9. März 2017.