

band (30 × 40 cm), erschienen anlässlich einer Ausstellung im Kunstmuseum Wolfsburg 2003/04, bietet jetzt eine ideale Gelegenheit, Peter Keetman mit der ganzen Kraft seiner visuellen Gestaltungsmittel wiederzuentdecken.

Das Buch gibt jene 71 Bilder der Serie „Volkswagenwerk“ wieder, die die Volkswagenbank unlängst als einzigartiges Dokument der frühen Konzerngeschichte für ihre Sammlung erwerben konnte. Keetman schuf die Photographien (insgesamt sind es 150) ohne Auftrag und mit einfachsten technischen Mitteln binnen weniger Tage im April 1953 – ein legendäres Kapitel in der Geschichte der Industriephotographie in Deutschland. Die Bilder zeigen den gesamten Prozeß der Fertigung des VW-Käfer und sind gleichermaßen konkret wie abstrakt. Grandiose Übersichten wechseln sich ab mit rätselhaften Detailaufnahmen: dicht an dicht gestapelte Kotflügel oder Motorhauben, Zahnräder oder Radkappen. Keetman komponierte Bilder, die einerseits die jeweiligen Werkstücke in ihrer vollen Plastizität zur Geltung bringen, sie aber andererseits auch rigoros dem Gesetz der Fläche unterwerfen und zu gegenständlich kaum mehr deutbaren Strukturen verschmelzen. Frei nach Kracauer könnte man sagen: Er entdeckte im Volkswagenwerk das Ornament der Massenfertigung. Er gehört insofern unbedingt in den Stammbaum der strukturversessenen (und natürlich am Computer bearbeiteten) Bilder etwa eines Andreas Gursky.

Die Reproduktionen von Keetmans Baryt-Abzügen sind nicht nur brillant, sondern auch in der originalen Größe angelegt, so daß man beim Durchblättern des Buches glauben könnte, die Originale selbst zu studieren. Der dominante Abbildungsteil wird gerahmt von sechs kurzen Texten. Sie zeichnen sich durch Prägnanz und gute Lesbarkeit aus und beleuchten die Genese und die Bedeutung der Serie „Volkswagenwerk 1953“ aus unterschiedlichsten Perspektiven. Dabei wird ebenso der Photographie- wie der Firmengeschichte Rechnung getragen, und auch von der Wirkung, die Peter Keetmans Bilder ausübten, wird gehandelt. Es ist allerdings zu vermuten, daß das vorliegende Buch der Keetman-Rezeption seinerseits viele neue Impulse geben wird. Ein besseres Bild von seiner Arbeit hat man sich jedenfalls bisher kaum jemals machen können.

ROLAND MÖNIG
Museum Kurhaus Kleve

Der Bildhauer Michael Croissant (1928–2002) mit dem Werkverzeichnis der Skulpturen. Hrsg. von Josephine Gabler und Birk Ohnesorge im Auftrag der Stiftung für Bildhauerei. Mit Beiträgen von Josephine Gabler, Inge Herold, Dorothee Höfert, Christa Lichtenstern und Birk Ohnesorge; Berlin: Stiftung für Bildhauerei 2003; 334 S. m. 1478 Abb., davon 31 farb.; ISBN 3-00-011483-1; € 25,50

Den Einband des Buches ziert das Foto einer einfach wirkenden, dreidimensionalen Form, deren genaue Beschreibung jedoch kompliziert ausfiel. Das augenscheinlich aus Cortenstahl bestehende, wuchtige, übermannshohe stereometrische Gebilde äh-

nelt entfernt dem halben Kern einer exotischen Nuß und ist als „Kopf“ bezeichnet. In seiner Verschmelzung des Ausdrucks einer autonomen, äußerst sparsamen, technoïden Form mit dem anklingenden Verweis auf das Erscheinungsbild organischer Realität ist dieses Objekt beispielhaft für das Grundanliegen, das sein Schöpfer in einem ungewöhnlich umfangreichen Oeuvre verfolgte. Die Stiftung für Bildhauerei in Berlin erlangte im Sommer 2001 die Zustimmung des bereits schwerkranken Bildhauers Michael Croissant zur Erarbeitung eines Werkverzeichnisses. Es sollte zu seinem 75. Geburtstag zusammen mit einer Ausstellung im Berliner Georg-Kolbe-Museum vorliegen. Der Künstler, der am 21.9.2002 verstarb, erlebte beides nicht mehr. Die Publikation und die anschließend nach Schloß Waldthausen in Budenheim, Rheinland/Pfalz, dem Land seiner Geburt, und in die Rathausgalerie von München, seinem Wohnort seit 1988, weitergegangene Ausstellung gelten einem persönlich zurückhaltenden und selbstkritischen Bildhauer, dessen „Gesamtschaffen [...] in weiten Teilen bereits vergessen war“, aber „im kleinen Kreis der Kenner immer Anerkennung fand“ (Ohnesorge, S. 33).

Michael Croissant, am 7.5.1928 in Landau geboren, entstammte einer pfälzischen Künstlerfamilie. Er wuchs zunächst bei seiner Mutter auf, die als Jüdin 1933 aus Berlin und 1938 aus Wien nach England emigrierte, danach beim Vater in Landau. Nach einer Steinmetzlehre und Besuch der „Schule des deutschen Handwerks“ in Kaiserslautern ging er 1946 nach München an eine private Kunstschule und 1947–53 an die Akademie der bildenden Künste, wo ihn Toni Stadler nachhaltig prägte und für seinen begabtesten Schüler hielt. Der mit seiner Studienkollegin Christa von Schnitzler verheiratete Freischaffende erhielt bald Aufträge und mehrere Preise, lehrte dann von 1966 bis 1988 an der Städelschule in Frankfurt und lebte anschließend bis zu seinem Tod am Rand von München, wo er 1972 auf Vorschlag Stadlers Mitglied der Bayerischen Akademie der schönen Künste geworden war.

Das von JOSEPHINE GABLER und BIRK OHNESORGE zügig erarbeitete Werkverzeichnis (1549 Nrn.) mit Besitzer-, Ausstellungs- und Abbildungsnachweisen konnte sich erst für die Zeit ab 1987 auf ein sehr kurz gehaltenes Arbeitsbuch des Künstlers (Abb. S. 104) stützen, für die Jahre davor nur auf dessen eigene, nicht immer genau beschriftete Fotos, sowie auf Ausstellungskataloge. Die Unsicherheiten bei der Identifizierung von sehr ähnlichen Skulpturen mit gleichem Titel und weitere Schwierigkeiten werden eindringlich dargelegt. Croissant hatte manche frühen, achtlos abgestellten Arbeiten selbst schon fast vergessen, während seine Produktivität mit zunehmendem Alter immer üppiger wurde und „die Schmerzgrenze eines ernstzunehmenden bildhauerischen Oeuvres erreicht hat“ (Ohnesorge, S. 33). Fast die Hälfte aller Werke, die nahezu durchgängig Unikate sind, entstand erst seit 1990.

Ohnesorge beschreibt die Entwicklung von Croissants Schaffen und den Sinn seiner Motive. CHRISTA LICHTENSTERN vertieft das in Richtung auf des Künstlers Verhältnis zu älterer Kunst. INGE HEROLD untersucht die Rolle, die Zeichnungen und Collagen dabei spielten, von denen allerdings nur wenige abgebildet wurden. DOROTHEE HÖFERT ordnet vor allem den frühen und reifen Croissant in die Tradition der Münchener Bildhauerei von Adolf von Hildebrand bis Toni Stadler und Heinrich

Kirchner ein. Die Vielfalt der von Croissant angewandten Techniken würdigt JOSEPHINE GABLER. Seit den 70er Jahren schweißte Croissant ausschließlich ausgeschnittene und gebogene Eisen-, später Bronzebleche zusammen. Insgesamt ergibt sich so eine gute Analyse eines Lebenswerks, das auf persönliche Art an der vorherrschenden Entwicklung beteiligt war. Dieser entsprachen anfangs Croissants immer stärker abstrahierende Köpfe, Menschen- und expressive Tierfiguren, so daß er 1958 einen ersten Auftrag für eine öffentliche Plastik erhielt („Guter Hirte“ für das Städtische Krankenhaus Landau, WV 29), 1959 an der internationalen Biennale für Bildhauerkunst in Middelheim teilnehmen konnte und 1960 den Pfalzpreis empfing. Die Verfasser der Beiträge des Buches beleuchten Croissants vielfältiges Erproben von stilistischen Möglichkeiten, Motiven, Techniken und Materialien in den 60er Jahren, seine intensive Auseinandersetzung mit der griechischen Antike (fünfzehn Griechenlandreisen) wie der etruskischen und ägyptischen Plastik, die Anregungen durch Henry Moore, bei dem er schon während des Studiums gern ein Gastsemester verbracht hätte, und heben seinen durchgängigen Bezug auf lebendige Realität bei schließlich äußerst radikaler Abstrahierung hervor. „Das reduzierte menschliche Gestaltschema wird zum Formanlaß, der noch nicht sinnentleert ist“ (Ohnesorge, S. 14). „Die Form ist stets, so abstrakt sie auch wirken mag, von der menschlichen Gestalt abgeleitet“ (Herold, S. 75). Das gilt ebenso für seine späten „Fische“ (z. B. WV 892 von 1991, Länge 310 cm). Die abstrahierten, geradezu plattgewalzten „Liegenden“ (z. B. WV 416 von 1981) wirken weniger überzeugend. Von 1975 (WV 263) bis 1999 (WV 1493) befaßte sich der Bildhauer mit dem Motiv „Kopf und Schulter“, das er 1985 bis ins Gigantische trieb (WV 534, 5 × 7,5 m, Duisburg, Franz-Haniel-Platz). Vor allem variierte er aber unablässig die Motive stehende „Figur“ und „Kopf“, die organoid geschmeidig oder in technoider Härte geformt wurden. Bis Anfang der 70er Jahre überwogen noch erregte Zeichen für existenzielle Gefährdungen, z. B. verhüllte (WV 64) oder von Eisen umklammerte Köpfe (WV 157). Später ist das Humane nur noch als Spurenelement in Formen spürbar, die sich als aufrechte Haltung oder innere Sammlung deuten lassen und auch als Denkmal für antifaschistischen Widerstand (München, 1995/96, WV 1175–94) oder zur Artikulation eines Freigeländes fungieren können (Peking, Deutsche Botschaft, 1998, WV 1389).

Das merkwürdigerweise ohne eine komprimierte biographische Übersicht gebliebene Buch¹ hält sich, was zu verstehen ist, mit differenzierender Wertung der einzelnen Arbeiten zurück, die sich zu einem großen Teil noch im Nachlaß, in Privatbesitz, aber auch in vorwiegend südwestdeutschen Museen befinden. Einordnende Vergleiche mit anderen Künstlern erfolgen ganz sparsam. Die grundsätzlicheren Fragen, wie die Wendung zur Abstraktheit zu beurteilen sei, und ob sich das Schaffen Croissants auf vollkommeneren Lösungen zu bewegte, werden nicht aufgeworfen.

PETER H. FEIST
Berlin

1 Kurz zuvor erschien: Michael Croissant, hrsg. von Klaus Waldschmidt mit einem Text von Peter Anselm Riedl; München 2002.