

## ZUR KUNST MICHAEL CROISSANTS

Peter Anselm Riedl

### I Einführung

Fast unüberbrückbar groß mag auf den ersten Blick der Abstand zwischen einem frühen Werk Michael Croissants wie *Torso I* von 1963 (Tafel 7) und einer neueren Arbeit wie *Figur W 763/1998* (Tafel 200 bis 200d) vor der Deutschen Botschaft in Peking erscheinen: Bewegtheit und Offenheit der – alle Zeichen modellierender Behandlung tragenden – plastischen Form bei der einen, geometrisierende Gerafftheit des – unübersehbar auf dem Weg konstruierender Fügung gewonnenen – Gebildes bei der anderen. Doch es gibt zumindest ein Verbindendes, das sich assoziationsbereiter Betrachtung erschließt und das zugleich auf ein Kernanliegen des Künstlers verweist: Hier wie dort ist Form von menschlicher Gestalt abgeleitet, das eine Mal, indem ein gewandumwehter Rumpf mit Schulteransätzen und Halsstumpf formal geradezu zügellos ausgedeutet ist, das andere Mal, indem eine Figur auf einen zu prismatischer Klarheit neigenden Körper reduziert ist, der letztlich nur durch das aufrechte Stehen und durch Wandungsverwölbungen, die man von einer Seite her als Einziehungen, von der Gegenseite her indessen als Ausschwingungen wahrnimmt, an den anthropomorphen Anlaß erinnert. Verbal kaum faßbarer Formenreichtum ist ein Merkmal des frühen Torsos, aber auch das jüngere Werk entgeht insofern technoider Glätte, als die Schweißnähte der Kanten nicht verschliffen sind und sich die Bearbeitungs- und Alterungsverfärbungen des verwendeten Bronzeblechs offen zeigen.

Es böte sich an, die *Figur W 763/1998* als spätes Produkt eines sich über Jahrzehnte hinziehenden Verknappungsprozesses zu verstehen. Doch es existieren bereits in zeitlicher Nachbarschaft von *Torso I* Arbeiten, die mehr dem Gedanken der Straffung als dem der Formentgrenzung verpflichtet sind. Bei dem für den Eisenguß in Ton modellierten *Torso* von 1970 (Tafel 26) etwa verbindet sich eine zur Ge-

schlossenheit tendierende Gesamtform mit einer unruhigen, aber nicht mehr zerklüfteten Oberfläche; die Masse des Rumpfes erfährt durch die leichte Einziehung in der Taillenregion und die asymmetrische Krümmung der Schulterzone eine Belebung, die zugleich innere Sammlung spüren läßt. Von Werken wie diesem oder der – im Hinblick auf die Ausbildung des Rumpfblockes abstrakteren, doch in der Ausdrücklichkeit ihres Kopfbereichs menschlicher Gestalt näheren – Bronze *Halbfigur I* von 1971 (Tafel 27) aus mag sich der Blick auf die Entwicklung der Folgezeit leichter eröffnen als von den Arbeiten der frühen sechziger Jahre.

Es entspringt aber gewiß keiner Geringbewertung der Initialphase, wenn in diesem Band das Hauptgewicht auf Werken aus jüngerer Zeit liegt. Die vom Künstler selbst getroffene Auswahl geht einmal von der Tatsache aus, daß viele der frühen Arbeiten in Katalogen und Aufsätzen reproduziert sind; zum anderen berücksichtigt sie den Umstand, daß ein Werkverzeichnis im Entstehen ist, mit dem der vorliegende Band nicht konkurrieren will. Gleichwohl lassen sich zwei gewichtige Rechtfertigungsgründe für eine dem Catalogue raisonné vorausgehende Veröffentlichung nennen: die Überfälligkeit einer selbständigen Buchpublikation über Michael Croissant und die Notwendigkeit, dem erstaunlich reichen Œuvre der späten achtziger und neunziger Jahre – in dem es keineswegs nur Arbeiten von der Art der Pekinger Figur gibt – die verdiente Bekanntheit zu sichern. Unter den gegebenen Umständen kann dem Text nicht die Aufgabe zufallen, Croissants Gesamtchaffen zu würdigen; vielmehr soll er, vor allem die Bildauswahl kommentierend, Wege des Zugangs zur oft genug hermetisch anmutenden Formenwelt eines großen Künstlers zu finden helfen.

## II Die Anfänge und die informelle Phase

Als früheste Bekundungen des individuellen Idioms sind Croissants Werke aus den Jahren zwischen etwa 1960 und 1966 Zeugnisse der Verweigerung und der Zustimmung: der Verweigerung gegenüber einer figurativen Tradition, wie sie letztlich auch noch für Croissants Münchener Lehrer Toni Stadler verbindlich ist, und der Zustimmung zu einer zeitcharakteristischen Auffassung, für die sich der Begriff des Informel eingebürgert hat. Daß Stadlers eigener Stil in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg ständig an Freiheit gewinnt, steht außer Frage. Um 1960 erreicht er, hauptsächlich in einigen kleineren, mit Hilfe des Wachsauerschmelzverfahrens hergestellten Einzelfiguren eine Offenheit, die man mit dem Hang des Künstlers zum Fragmentarischen und mit seiner »Angst vor der Schönheit« (Doris Schmidt)<sup>1</sup> erklären mag, die aber auch aus der Auseinandersetzung mit neueren internationalen Richtungen resultiert. Daß der unterschwellige Klassizismus, den man der deutschen Bildhauerei der ersten Jahrhunderthälfte so gern nachsagt, in Wahrheit mit gegenseitigen Momenten unterschiedlicher Art durchsetzt ist, ist längst erkannt worden; es war, um es formelhaft zu sagen, eben nicht nur Maillol, der in Deutschland Schule machte – es war auch Rodin.

Für Croissant ist, wie für Christa von Schnitzler, Herbert Peters und Leo Kornbrust, die alle in den späten vierziger und frühen fünfziger Jahren bei Stadler studieren, das Vorbild des Lehrers zunächst in hohem Maße prägend. Die menschliche Gestalt ist Angelpunkt der frühen Erkundungen, an ihr hat sich die bildnerische Phantasie zu bewähren. Das Widerspiel von Körpermasse und lebendiger Außenhaut, stabilisierender Binnenstruktur und bewegter Peripherie wird nach dem Stadlerschen Beispiel auf seine Interpretationsmöglichkeiten hin untersucht. Immer freier wird dabei das Verhältnis zur Natur, immer dringlicher die Frage, bis zu welcher Grenze sich Organisches plastisch umsetzen läßt, ohne daß – jeweils zu definierende – morphologische Grundeigenschaften aus dem Blick geraten.

Daß in den fünfziger Jahren der Wille zu einer grundlegenden Umorientierung viele der jüngeren deutschen Bildhauerinnen und Bildhauer erfaßt und auch etliche Mitglieder der Generation eines Toni Stadler oder Anton Hiller berührt, ist Folge eines Internationalisierungsschubes, der nicht zuletzt als Reaktion auf die von der Nazidiktatur herbeigeführte Lähmung oder gar Vernichtung der Innovationskräfte

zu begreifen ist. Meister wie Constantin Brancusi, Jacques Lipchitz, Ossip Zadkine, Henri Laurens, Naum Gabo, Nicolas Pevsner, Hans Arp, Alberto Giacometti, Germaine Richier und die Engländer Henry Moore, Kenneth Armitage und Lynn Chadwick treten ins Bewußtsein und ermutigen zu eigenen Antworten. Abstrakte Tendenzen setzen sich immer mehr gegen die figurativen durch, zumal in der Malerei, die durch Künstler wie Wols in Europa und Jackson Pollock in den Vereinigten Staaten energische Impulse im Sinne eines expressiven Anti-Konstruktivismus erhält, dessen Besonderheiten und Spielarten mit den Bezeichnungen Informel, Abstrakter Expressionismus, Tachismus, Action Painting und Abstraction lyrique angedeutet seien. Daß der gerade auch im Bereich der Bildhauerei zu einem unglücklichen, aber kaum mehr korrigierbaren Standard gewordene Begriff Informel nicht Formpreisgabe meint, sondern einen besonderen Extremmodus der Formsetzung, muß nachdrücklich betont werden.

Nicht nur als Alternative zu der in den Nachkriegsjahren noch durchaus mächtigen figurativen Überlieferung wird das Informel für viele deutsche Bildhauerinnen und Bildhauer am Anfang ihrer Laufbahn zur Herausforderung: Erheblicher ist wohl, daß sich in ihm ein epochenspezifisches Lebensgefühl äußert, das mehr noch als durch den sich überall regenden Neuaufbruch durch die sowohl im Gedächtnis als auch in Gestalt von Ruinen nach wie vor bedrückend gegenwärtige Kriegskatastrophe geprägt ist. Es ist das Gefühl jener Geworfenheit, die von der Existenzphilosophie als menschliche Grundbefindlichkeit beschrieben wird, jener Erfahrung eines Davongekommenseins, das neben Keimen der Zuversicht solche eines möglichen neuen Scheiterns birgt. In den Figuren Giacomettis, denen Jean-Paul Sartre die »unaussprechliche Anmut der Vergänglichkeit« zuerkennt, spricht sich derartiges Empfinden subtil aus, in den *Kleinen Statuen des bedrohten Lebens*, die Jean Dubuffet 1954 aus disparaten Materialien geformt hat, manifestiert es sich auf grimmig-humorvolle Weise; auf seine apokalyptische Dimension zielt Marino Marinis Wort vom »Hiroshimastil«.

Zahlreiche, wenn nicht die meisten Arbeiten Michael Croissants aus der Phase zwischen etwa 1960 und 1966 lösen Vorstellungen von Gefährdung und Vergänglichkeit aus. Ob es beim *Pferdekopf I* von 1962 (Tafel 5) oder bei dem um 1966 entstandenen *Tierkopf* (Tafel 17) ein Zustand ist, der an beginnenden oder fortgeschrittenen Zerfall denken läßt, oder

ob es wie beim *Torso I* (Tafel 7) um die Zerschichtung von Körper- und Gewandmassen geht: Figurative Integrität, wie sie bei aller vereinfachenden Stilisierung noch den zeitlich unmittelbar vorausgehenden Werken eignet – als Beispiele seien die *Liegende Figur* von etwa 1957 (Tafel 1) und *Der Gute Hirte* von 1958 (Tafel 2) genannt –, erscheint zugunsten einer plastischen Verfassung aufgehoben, die durch Kräfte des Klüftens, Fließens und Verwerfens charakterisiert ist. Der *Pferdekopf* von 1962 wahrt eine kritische Mittellage zwischen fleischlicher und schädelhafter Wirkung und ist insoweit noch den aus den Jahren vor 1960 datierenden Arbeiten nahe. Beim jüngeren *Tierkopf* mit seinen scharfgratigen Einsackungen und seiner zernagten Vorderpartie herrscht der Eindruck des Knochigen vor. Zum Abbildhaften halten beide Köpfe ebenso Distanz wie der *Torso*. Auffallend ist, daß der plastische Kern in jedem Falle stark genug ist, um sich gegen die zehrenden und bewegenden Energien zu behaupten.

Selbst bei Werken, die schon aufgrund ihres Motivbestands relativ massearm sind, bleibt die plastische Substanz als eine Art verlässlicher Anker wichtig, so bei *Hand und Vogel I* von 1964 (Tafel 14) und noch spürbarer bei der ungefähr ein Jahr später entstandenen sockellosen Fassung *Hand und Vogel III* (Tafel 16). Zu nennen wären auch *Nautis II* (Tafel 11), die – in ihrer wehenden Zottigkeit den *Torso I* noch übertreffende – Bronze *Mänade* von 1963 (Tafel 8), *Beutevogel II* (Tafel 12), alle von 1963, sowie *Ganymed* von 1965 (Tafel 15) und *Laokoon* von 1966 (Tafel 18). Vehementer machen sich massezehrende Kräfte in anderen Arbeiten geltend: der nach einem Gipsmodell in Bronze gegossene *Hirschkopf* von 1961 (Tafel 6) präsentiert sich als ein weitgehend auf astförmige Elemente abgekürztes Gebilde, im *Torso (Sebastian)* von 1963 (Tafel 9) ist ein menschlicher Rumpf auf zwei Paare schildartiger Hüft- und Brustfragmente verknüpft, die miteinander durch ein – an eine Ansammlung von Pfeilen erinnerndes und darum die Sebastiansassoziation weckendes – Gestängewerk verstrebt sind. Die Bronze *Gestalt*, ebenfalls von 1963 (Tafel 10), ist auf verwandte Weise als schmalbündeliger Körperstamm mit seitlichen Auslegern und schildartigen Reststücken einer imaginären Rumpfwandung gebildet. Bei einem anderen *Torso* von 1966 (Tafel 19) ist Masseabbau weniger durch eine generelle Skelettierung als durch ein Offenlegen anatomischer Binnenformen erreicht.

Was die Werke verbindet, ist die in der Idee des Organischen verwurzelte Thematik: Menschen- und

Tierkörper oder -torsi, Inhalte, die mit Versehrung und zuweilen, wie bei den Varianten von *Hand und Vogel*, auch mit Schutzbedürfnis zu tun haben, Rekurse auf antike Mythologie und christliche Ikonographie – dies alles stellt die Arbeiten zugleich in einen Traditionszusammenhang, der in der Faktur offenkundig eher einen Widersacher findet. Im Hinblick auf diese Faktur gilt für die Mehrzahl der informellen Plastiken eine nicht ohne weiteres nachvollziehbare Eigenart. Nach einem Verfahren, das Croissant von Stadler vermittelt wurde, sind die plastischen Formen negativ in Ton modelliert.<sup>2</sup> Eine optische Kontrolle, wie sie den Modellaufbau gewohnter Art begleitet, ist nur bedingt möglich; wichtiger ist der haptische Bezug zu einem Hohlraum, dessen Umkehrungspotential in jedem Augenblick von den formenden Händen erfühlt werden muß. Den Blicken enthüllt sich die finale Werkgestalt erst, wenn die Positivabformung die Negativform verläßt. Ob man diese Weise plastischer Gestaltung als eine mittelbare bezeichnen will oder ob man sie nicht vielmehr als eine besonders unmittelbare aufzufassen hat, bleibe hier dahingestellt. Für Michael Croissant, der das Negativverfahren in einigen Fällen schon vor 1958 praktiziert hat und der ihm dann bis 1968 den Vorzug vor anderen Methoden, wie der gelegentlich verwendeten Wachsaufbau- und -ausschmelztechnik, gegeben hat, ist der Direktumgang mit einem zur plastischen Masse reziproken Volumen jedenfalls zu einer wesentlichen Erfahrung geworden.

Mit seinen informellen Arbeiten gliedert sich Croissant in einen für die deutsche Kunstgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts bedeutsamen Zusammenhang ein. Es sind mehrere, von unterschiedlichen Positionen ausgehende Persönlichkeiten, die in den ausgehenden fünfziger und sechziger Jahren Modi informeller Grundnatur nutzen: Emil Cimiotti beispielsweise, der auch in späteren Jahren dem informellen Ansatz treu bleiben wird, Otto Herbert Hakjek, bei dem sich früh schon Konstruktives mit dem Informellen verbündet, Paul Reich, der in seiner kurzen informellen Phase heterogene Materialien zu kombinieren pflegt, und nicht zuletzt Christa von Schnitzler, Herbert Peters und eben Michael Croissant, Mitglieder des Münchener Schülerkreises von Toni Stadler. Gelegentliche Annäherungen der individuellen Idiome können nicht von deren Eigencharakter ablenken, und ähnliches gilt für Bezugnahmen auf fremde Lösungen. Eine Arbeit wie Croissants *Beutevogel II* von 1963 (Tafel 12) ist – das hat man richtig bemerkt<sup>3</sup> – sichtlich von nachkubistischen

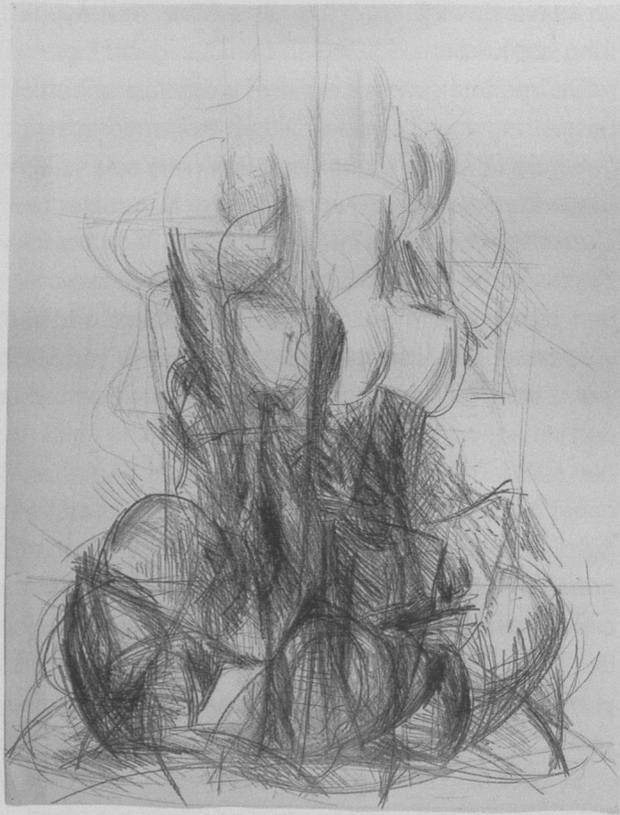
Werken Jacques Lipchitz', wie *Prometheus überwindet den Adler* von 1943, beeinflusst, doch erscheint bei Croissant das Modelé noch weitergehend vom Mimetischen befreit. Insgesamt wirken die informellen Plastiken Croissants ernst und hintergründig; Züge des Experimentellen und Spielerischen, die nicht ganz fehlen, gehen in einer Gestimmtheit auf, in der sich ankündigt, was seit den späten sechziger Jahren mehr und mehr zum Signum der persönlichen Haltung wird.

### III Vom Informel zu Formenstrenge

Der Weg, der vom Informel allmählich zu größerer Formenstrenge führt, läßt sich besonders gut an der Geschichte eines Motivs nachvollziehen, das zusammen mit dem menschlichen Torso im Zentrum des Croissantschen Schaffens steht: das Motiv des menschlichen Kopfes. Ein Kopf von 1960 (Tafel 3) bringt seinen Titel *Porträt* dadurch ins Zwielficht, daß er den Körperteil auf eine klumpige Masse mit äußerst sparsamen Markierungen der Binnenformen reduziert, die Bronze *Kopf I* von 1962 (Tafel 4) präsentiert sich als ein unregelmäßiges Ovulargebilde, dessen Oberfläche mit schrundiger Äderung überzogen ist, die Bronze *Totenkopf* (Tafel 13) und ein aus Bleiblechteilen zusammengelötetes Werk gleichen Titels aus dem Jahre 1964 lassen eher an Verpuppungsstadien eines menschlichen Hauptes mit großen Augenhöhlen und klaffender Mundpartie denken als an Zustände völliger Fleischlosigkeit.

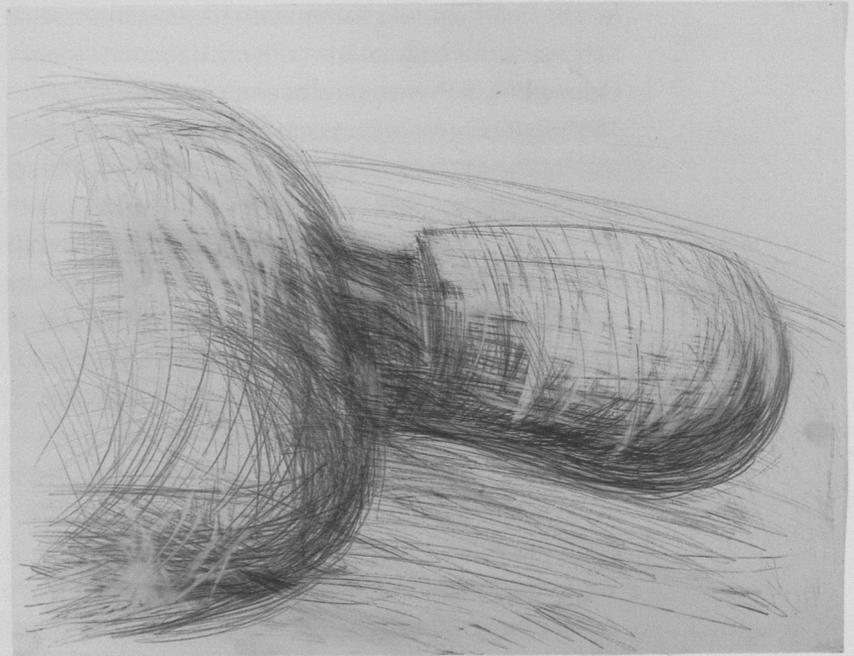
Eine Bronze *Helm* von 1966 (Tafel 20), der andere Arbeiten mit dem Titel *Helmkopf* vorausgehen, scheint Schädel und panzernde Hülle in eine aufgerissene Masse zu bannen. Hingegen bringt ein Werk von 1969, das wiederum nur den Titel *Kopf* trägt (Tafel 21), die Idee der Verhüllung – in diesem Fall der Ummantelung eines Holzkerns mit Bleiblechsegmenten – höchst augenfällig zur Geltung. Hülle ist zu einer Schale geworden, die morphologisch auf das Darunterliegende verweist und zugleich dessen einziger Existenzgarant ist. Noch anders wird tendenzielle Ummantelung im *Kopf mit Visier* von 1969 (Tafel 22) ausgelegt, einem entschieden vereinfachten steinernen Kopf, dessen Frontseite ein gekrümmter Stab mit zwei Spangen in Mund- und Augenhöhe als Abbraviatur eines Helmes vorgelagert ist.

Man muß diese Stufen der Erschließung der Kopfproblematik kennen, um die Skulptur *Schmaler Kopf* von 1970 (Tafel 23) und die anderen um und bald

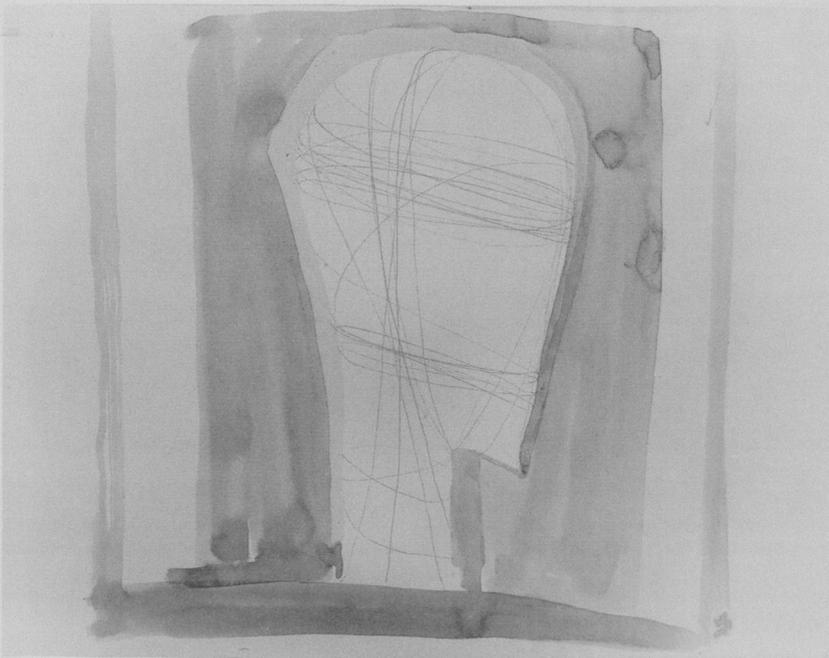


Sitzende Figur, 1967  
Bleistift auf Papier, 65 x 50 cm

nach 1970 entstandenen Varianten des Kopftemas besser zu verstehen. Was den *Schmalen Kopf* angeht, läßt der Titel ahnen, daß der Profilsansicht ein



Liegender Kopf mit Schulter, 1969  
Bleistift auf Papier, 50 x 65 cm



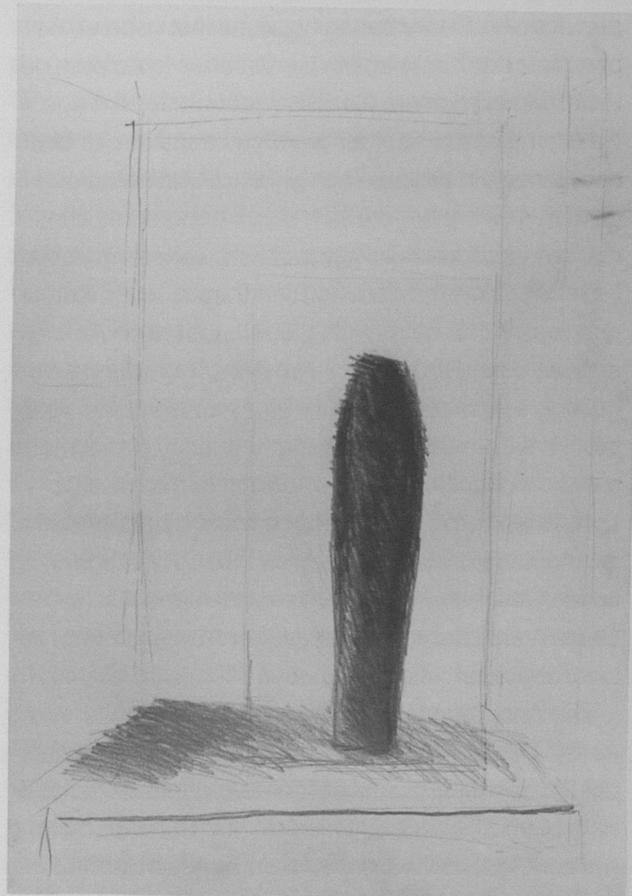
Schmaler Kopf, 1970  
Bleistift, Pinsel und blaugrüne Aquarellfarbe auf Papier,  
30 x 39 cm

besonderes Gewicht zufällt, für die eine steile Nackenpartie, eine klare Schädelkrümmung, eine in ein relativ ausgeprägtes Kinn mündende, kaum modulierte Vorderlinie, ein schwach geritzter Mund und unmerklich angedeutete Augen charakteristisch sind. Erweckt schon der helle Stein mit seinen vielen Meißelnarben den Eindruck abweisender Verletzlichkeit, so wird dieser Eindruck durch ein dunkles Fadengespinnst, das den Kopf wie ein schütterer Kokon umfängt, aufs merkwürdigste bestätigt. Daß eine Vitrine den umgarnten Kopf schützt wie eine empfindliche Antike, gibt dem Ganzen eine Wendung ins Magische.

Robust wirken dagegen zwei um diese Zeit entstandene Terrakotten. Ein halsloser *Helmkopf* (Tafel 24) erinnert mit seiner gleich einem schweren Riegel in das Sphäroid des Schädels eingreifenden Vorderpartie an einen Astronautenhelm oder Roboterkopf. Als kunstgeschichtliche Referenz kommen einem Henry Moores *Helmet Heads* aus den vierziger Jahren in den Sinn, doch sorgen bei Croissant berechnete Unregelmäßigkeiten der Faktur für stärkere Gegenakzente zum Technoiden. Beim *Liegenden Helm Kopf* (Tafel 25) aus dem Anfang der siebziger Jahre tritt alles Technische gegenüber der Anmutung des Zerstörten zurück: Das Panzerfragment mit seinen Augen- und Nasenschlitzen und seinem demolierten rechten Schulterstück ist leere Schale und

als solche Trägerin einer Erzählbotschaft, die freilich nur das tragische Ende eines im Namenlosen verbleibenden Geschehens dokumentiert. Von Inhaltlichkeit ganz anderer Art kann man bei einem *Kopf* aus der Zeit um 1971 (Tafel 28) sprechen, der eigentlich eine Büste ist. In Eisenguß nach einem streifig verkleideten Gipsmodell verwirklicht, sendet er Zeichen einer Emotionalität aus, die nicht auf eine an Gesichtsdetails gebundene Mimik angewiesen ist, sondern der eine leichte Neigung genügt, um In sichgekehrtheit und Melancholie auszudrücken. Ähnliche Empfindungen vermittelt das Haupt der Holzskulptur *Kopf und Rumpf* (Tafel 29) aus der Zeit um 1970.

So verschieden die zuletzt genannten Lösungen sind – der Kopf ist stets als ein Teil des menschlichen Körpers aufgerufen, der nicht durch den Besitz wiedererkennbarer Personaleigenschaften Individualitätsstatus gewinnt, sondern durch die Unverwechselbarkeit der auf formale und thematische Verdichtung gerichteten Gestaltung. Für den menschlichen Körper insgesamt und den mensch-

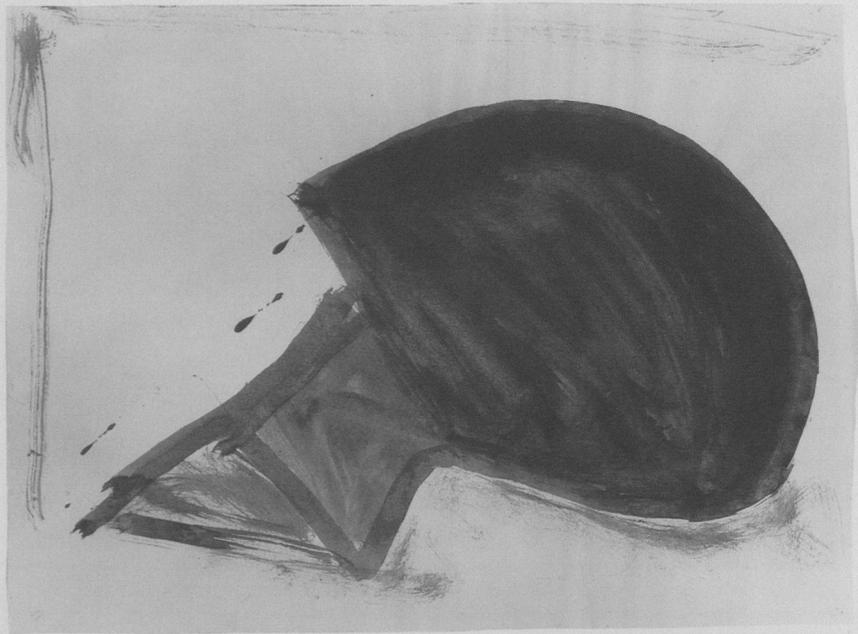


Figur, 1970  
Bleistift auf Papier, 61 x 42,7 cm

lichen Torso gilt Entsprechendes. Die schon erwähnten Arbeiten *Torso* von 1970 (Tafel 26) und *Halbfigur I* von 1971 (Tafel 27) verknappen die Anatomie auf einen Formenbestand, der einerseits an der figurativen Herkunft keinen Zweifel läßt und andererseits den bildnerischen Anspruch bezeugt, modifizierend in die Naturvorgaben einzugreifen. Bemerkenswert ist in beiden Fällen die Machart. Dem Eisenguß des Torsos liegt ein in Ton geformtes und mit grobstrukturiertem Stoff überzogenes Modell zugrunde. Die Halbfigur hat in ihrer Urfassung einen aus einer annähernd rechteckigen Rumpfplatte und einem kolbenförmigen Kopfstück bestehenden Holzkern; Sackleinwandbeschichtung mit einer Art Bleiversiegelung gibt dem Rumpf, unregelmäßige Beplankung mit Bleiplatten dem Kopf eine Urtümlichkeit der Erscheinung, die etwas Mumienartiges und dabei Improvisiertes hat. Körperlichkeit zeigt sich als ein Verhülltes, als ein sich im Akt der Präsentation dem Blick Entziehendes.

Solche Spielart der Verweigerung, die bei aller Radikalität eine sinnliche bleibt, ist für mehrere Arbeiten Croissants aus den frühen siebziger Jahren kennzeichnend. So für die *Verhüllte Figur I* von 1971 (Tafel 30), deren Übersetzung in Eisen ein komplizierter Modellaufbau vorausging: Zunächst habe er, so berichtet der Künstler, ein Gerüst aus Holzleisten gezimmert und diesem Gerüst einen mit der Axt aus Holz gehauenen Kopf aufgesetzt; dann habe er über das Ganze ein grobes Tuch gehängt und damit eine Gestalt gewonnen, die sich durch behutsame Gipsabformung bis zur Gußtauglichkeit weiterentwickeln ließ.<sup>4</sup> Man darf mit Ludwig Rinn fragen, inwieweit das, was der Blick gewahrt, überhaupt noch Anwesenheit einer Figur meint – ob nicht vielmehr die Verhüllung selbst zum Medium eines spezifischen Ausdrucks wird: »Diese Geste der Trauer, ›Geknicktheit‹, menschlicher Gefühlsregung ist in dem Maße betont, ja pathetisch, als sie nicht mehr eingebunden ist in einen konkreten Zusammenhang menschlichen Geschehens, ja nicht einmal menschlicher Gestalt, also bei völliger sonstiger Abwesenheit des Menschen sich ereignet.«<sup>5</sup>

Die Aporie gegenüber einem Menschenbild, wie es von der Kunst so lange hochgehalten wurde, ist in der Tat der Hauptschlüssel zum Verständnis der bildnerischen Strategie Croissants. Seit Rodin und der frühen Moderne werde, so argumentiert der Künstler in einem 1985 geführten Interview, die Bildhauerei mit der Schwierigkeit konfrontiert, ein »unverstelltes Bild« vom Menschen zu vermitteln: »Ähnlich



Kopf und Schulter, 1976  
Pinsel und schwarze Tusche auf Papier, 20,6 x 28 cm

sind in meinen Arbeiten die Verhüllungen, das Schemenhaftes, das Schattenbildartige, Versuche, dieser Schwierigkeit inhaltlich zu begegnen. [...] Wahrscheinlich ist es die einzige Möglichkeit – für mich – überhaupt Figur darstellen zu können.«<sup>6</sup> Daß Verhüllung und Unverstelltheit, auf welcher Ebene auch immer, in Beziehung zueinander treten, klingt wie eine Paradoxie Beckettschen Zuschnitts.

Im übrigen ist das Motiv eines stoffverhüllten Körpers, der selbst bis zur Skeletthaftigkeit ausgezehrt ist, kunstgeschichtlich nicht ohne Entsprechung. Gerade die *Verhüllte Figur I* läßt an gotische Funeralskulpturen denken: an die sogenannten Pleureuses mit ihren verhängten Häuptionen oder an jenes berühmte Grabmonument im Bamberger Dom, das den Bischof Friedrich von Hohenlohe fast entkörperlicht in kurvig drapiertem Ornat zeigt. Geht von dieser Figur aus dem mittleren vierzehnten Jahrhundert das Air einer mystisch dem Jenseits verschworenen Geistigkeit aus, so kündigt die Figur Croissants von einem In-sich-Zurückgezogenensein, dem die Hülle nicht als ein Rang- und Bedeutungsattribut zugeordnet ist, sondern als ein Anonymität verbürgender Schutz. Mehrfach hat Croissant diese Idee abgewandelt, beispielsweise in der nach einem mit wachsgetränkten Tüchern überzogenen Tonmodell gegossenen Bronze *Verhüllte Figur II* von 1972 (Tafel 34) und einer auf ähnliche Weise wie *Verhüllte Figur I* vorbereiteten Eisenfigur von 1980. Im Gegensatz zu diesen als Standfiguren konzipierten Werken, die unge-

fähr lebensgroß oder etwas überlebensgroß sind, ist die knapp neunzig Zentimeter hohe und mit ihrem System der Bandagierung besonders mumienartig wirkende *Figur zum Anlehnen* von 1972 (Tafel 35) für eine Schräglagerung vor der Wand bestimmt. Auch die der Morphologie und Aktionslosigkeit der verhüllten Figuren noch gemäßere Lagerung auf dem Boden hat Croissant erprobt: in der *Liegenden Figur* von 1971 (Tafel 31) in Gestalt eines langgestreckten Körpers mit kräftig artikuliertem Kopf und stammartigen Beinen oder in einer anderen, titel- und zeitgleichen Figur in einer etwas bewegteren und weniger symmetrieverpflichteten Form. Gleich diesen beiden Werken sind auch einige spätere Liegefiguren Eisengüsse: so eine Liegefigur aus dem Jahr 1981 (Tafel 63). Zwar ist bei ihr die Grobform durch Ausgießen einer Negativschalung mit Gips gewonnen, doch hat dieser Gipsleib seine leisen Bukkelungen und Verjüngungen offensichtlich der überarbeitenden Hand des Plastikers zu danken. Förmlich an den Boden angesaugt, verweist das an eine abgeplattete Mumie oder Larve erinnernde Objekt durch sein Liegen auf eine enge Beziehung zwi-

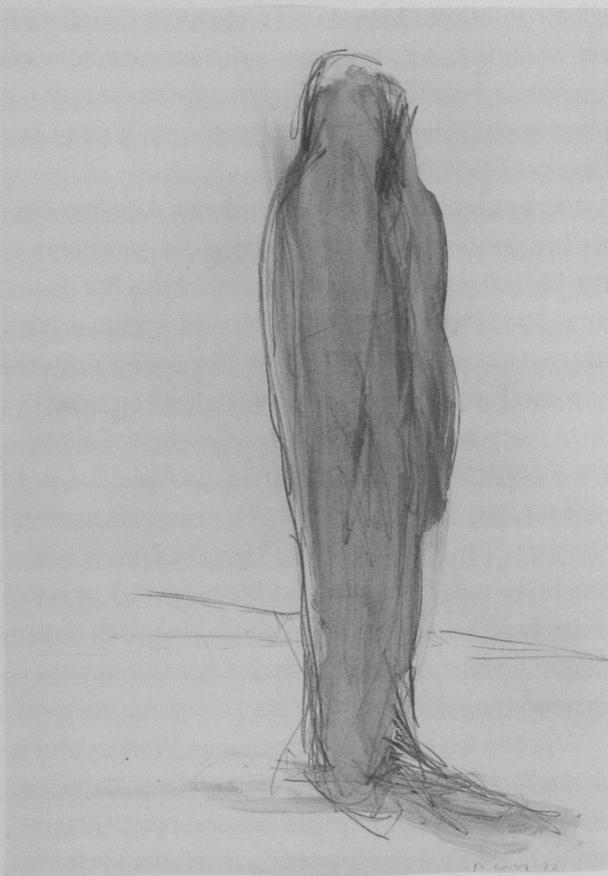


Relief, 1977  
Schwarze Kreide, Pinsel und Aquarellfarbe auf Papier,  
70 x 50 cm

schen geformter Masse und tragendem Grund. Die schwellenartige Erscheinung ruft auch eine Schwelensituation ins Bewußtsein: Leben – als Gestalt eben noch faßbar, aber regungslos – am Punkte des Übergangs ins Chthonische!

Wo bei den um 1970 entstandenen Arbeiten Blei als Ummantelungsmaterial verwendet ist, erfährt das Verhüllungsmotiv eine eigentümliche Steigerung. Die für dieses Metall typische Doppelqualität der textilnahen Biegsamkeit und lastenden Schwere gibt den Figuren gleichsam die Sinnlichkeit eines nicht mehr zu eigenen Lebensäußerungen Fähigen. Die stehende *Figur* (Tafel 32) und die *Figur C, Liegende* (Tafel 33), beide von 1971, sowie die bereits genannte *Figur zum Anlehnen* besitzen jeweils einen hölzernen Kern, dem das Bleiblech in Zuschnitten unterschiedlicher Größe gleich einer sich gegen Glättung sträubenden und an den Lötseamen runzelnden Haut aufmodelliert ist.

Was alle die zuletzt besprochenen Werke vereint, ist die Tendenz zu einer strengen und sich damit von der Auffassung des Informel abkehrenden Gesamtstruktur. Was sie gleichwohl noch mit dem Informel verbindet, ist die Dominanz plastischer Eigenarten gegenüber solchen, die mehr in synthetisch-konstruktiven Vorstellungen verankert sind. Wenn auch manchen der verhüllten Figuren gerüsthafte Aufbauten vorausgehen oder wenn ein Torso multimateriell angelegt ist: Beim bildnerischen Endprodukt herrscht stets der Charakter des Modellierten vor oder, sofern es sich um eine Steinskulptur handelt, der Charakter einer weniger um Ebenheit als um Lebendigkeit der Oberfläche besorgten Meißelarbeit. Der Stilwandel Croissants, der als ein Prozeß der Klärung, der Vereinfachung und des Fortschreitens zu neuen Möglichkeiten zu begreifen ist, hat Analogien in der Entwicklung etlicher anderer Künstlerinnen und Künstler dieser Generation, so von Christa von Schnitzler, mit der Croissant seit 1953 verheiratet ist, Herbert Peters und Otto Herbert Hajek. Insgesamt erscheint das Informel in der deutschen Plastik, von wenigen Ausnahmefällen abgesehen, spätestens um die Mitte der siebziger Jahre von anders gerichteten Mitteilungsweisen abgelöst, denen man allerdings nicht vorschnell den Generalverzicht auf Freiheiten unterstellen darf, wie sie vorher ausgekostet wurden. Was die vanitasbeschwörende Thematik des Verhüllens und Entziehens von Körperlichkeit angeht, hat vor allem Inge Herold auf inhaltliche und formale Beziehungen von Arbeiten Croissants zu solchen von Jürgen Brodwolf, Hede Bühl, Edgar



Figur, 1977  
Bleistift, Pinsel und Aquarellfarbe auf Papier, 61 x 43 cm  
Bezeichnet rechts unten: M. Croissant 77

Augustin und Lothar Fischer hingewiesen und zugleich entscheidende Differenzen benannt.<sup>7</sup> Dem, was nach Herold »geradezu als ein Topos in der Kunst dieser Zeit betrachtet werden« könne, war in Mannheim bereits 1976 eine umfassende Ausstellung mit dem ebenso prägnanten wie geheimnisvollen Titel »Der ausgesparte Mensch« gewidmet.

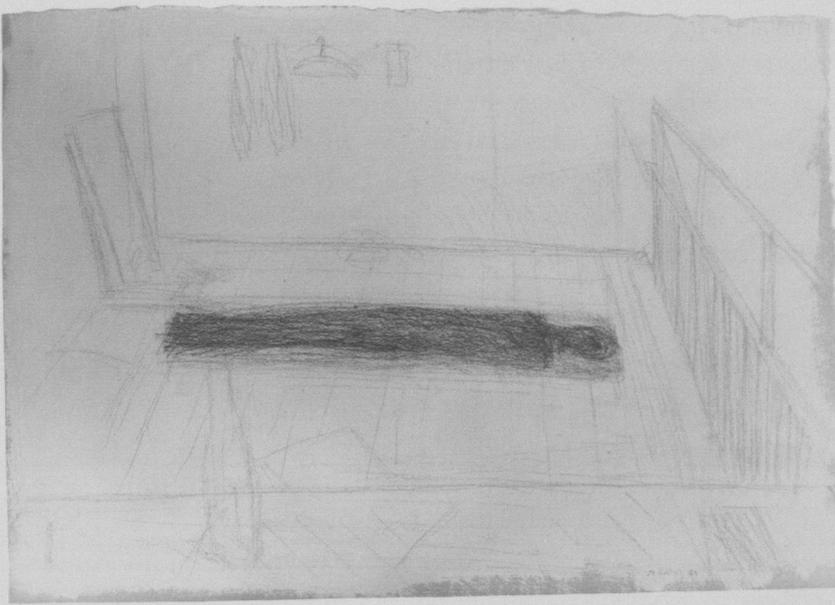
#### IV Die Technik des modellierenden Konstruierens

Die Relativierung des Verhüllten durch die Allein-gegenwart des Verhüllenden sichert einem weiteren Schritt seinen Sinn, nämlich dem der Aufhebung des Unterschieds zwischen Schale und Kern. Eine für ihn neue Technik setzt Croissant um die Mitte der siebziger Jahre in die Lage, Werke konstruierend zu gestalten, ohne sich vom Plastischen ganz loszusagen. Das Prinzip ist leicht erklärt, der Reichtum der von Croissant verwirklichten Lösungen läßt sich dagegen nur andeuten. Ausgangsmaterial der neuen

Metallarbeiten ist industriegängige Plattenware.<sup>8</sup> Zunächst sind es vier Millimeter dicke Eisenbleche, dann in selteneren Fällen Aluminium- und Cortenstahlbleche, schließlich Bronzebleche von drei Millimeter Dicke, die mit Elektrowerkzeugen in Form gebracht werden müssen. Für die Grobsegmentierung ist der sogenannte Nager zuständig, für die Feinabtragung der Winkelschleifer, für die Verbindung der Teile das Schweißgerät. Während der Rohzuschnitt Helfern überlassen werden kann, behält Croissant in der Regel alle anderen Arbeiten selbst in der Hand. Und zu diesen Arbeiten gehört sehr oft eine Verformung, welche physikalische Eigentendenzen des Materials zu überwinden hat – Tendenzen wie die, eine plane Form zu halten, auf die versuchte Überschreitung der von der spezifischen Materialbeschaffenheit abhängigen Verdrehwinkelgrenzen mit Sperrigkeit zu reagieren, sich bei Erhitzung unkontrolliert zu verwölben und ähnlichem. Derartige Eigenarten fordern die gestalterische Phantasie auch dadurch heraus, daß sie ein Sich-Einlassen auf Unvermeidliches erzwingen. Wenn das Material manchmal mache, was es wolle, hat Croissant einmal bemerkt, dann mache er einfach mit.<sup>9</sup>



Kopf, 1978  
Pinsel und schwarze Tusche auf gelblichem Papier, 40 x 30 cm



Liegende Figur, 1979  
Bleistift auf weißgrundiertem gelblichem Papier, 35,5 x 50,5 cm  
Bezeichnet rechts unten: M. Croissant 79

Um sich das Verfahrensprinzip noch besser zu vergegenwärtigen, stelle man sich die Aufgabe der Zusammenfügung eines Würfels aus sechs quadratischen Platten vor. Solange die Geometrie aller Teile gewahrt bleibt, ist die Verbindung ohne Schwierigkeiten möglich. Sobald hingegen die Form einer Platte, und sei es geringfügig, verändert wird, führt das zur Notwendigkeit der Anpassung anderer Teile und der Auseinandersetzung mit Spannungen – das heißt aber der Modifikation des Gesamtkonzepts. Aus dem Konstruieren wird ein Formen, das viel mit Modellieren zu tun hat, auch wenn der verwendete Werkstoff nicht die Gefügigkeit von Ton oder Gips besitzt und wenn von den Oberflächen nicht das gewohnte Bild einer plastischen Faktur zu erwarten ist. Croissant gebietet über viele Mittel, um den Eindruck des frei Gestalteten gegen den des ingenieurmäßig Konstruierten zu verteidigen, was schon deshalb nicht den Verzicht auf den Einsatz technischer Rationalität bedeuten kann, weil eine technische Methode und technische Instrumente zu den Grundbedingungen der Werkproduktion gehören.

Die ersten auf dem Wege der modellierenden Konstruktion – um mit diesem Terminus der Mittelage zwischen einer plastischen und einer technisch-kombinatorischen Herstellung gerecht zu werden –, die ersten derart gewonnenen Werke also datieren aus dem Jahr 1974. Bis in die Zeit um 1980/81 gibt es, was die Metallarbeiten betrifft, im Œuvre Croissants noch Eisengüsse und dazwischen hybride

Werke wie den von etwa 1975 stammenden *Schwan* (Tafel 36), eine aus Gußteilen geschweißte Figur, die mit ihrem röhrenförmig gestreckten Körper und zurückgekrümmten Kopf die Gestalt des Tiers eigen-sinnig und markant interpretiert. Die neue Technik wird aber immer wichtiger und bestimmt seit Beginn der achtziger Jahre vollends das Schaffen Croissants. Um die geschweißten Arbeiten vor Rost (der für Gußeisen kaum eine Gefahr darstellt) zu schützen, behandelt der Künstler sie mit einem Graphit-Wachs-Gemisch, eine Maßnahme, die dann unnötig ist, wenn anstelle von Baustahl der in vorkalkuliertem Umfang rostende Cortenstahl verwendet wird. Der Wechsel zum Bronzeblech hat nicht nur in der von Haus aus guten – und von Croissant durch patinierende Behandlung mit sogenannter Schwefelleber, einer Schwefel-Kalium-Verbindung, noch erhöhten – Witterungsbeständigkeit der schönen und traditionsreichen Legierung seinen Grund, sondern auch in der, gemessen am Stahl, leichteren Verformbarkeit. Edelstahl mit seiner indifferenten Kühle wäre dem Materialempfinden des Künstlers fremd, nicht minder eine homogenisierende Beschichtung mit Farbe.

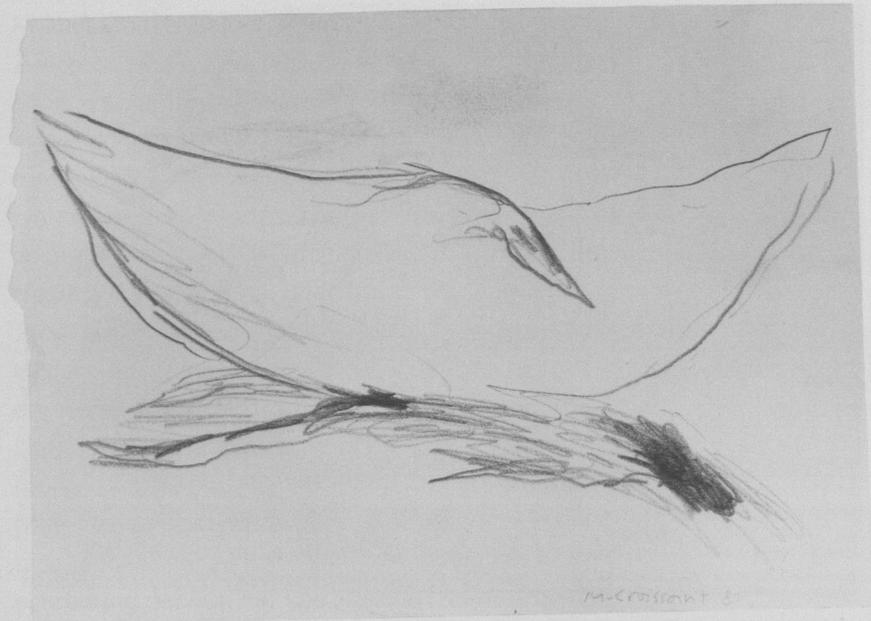
Der Übergang zur modellierenden Konstruktion hat auf das Themenrepertoire Croissants nur begrenzt Einfluß. Das Hauptinteresse gilt weiter der menschlichen Gestalt und ihren Teilen, genauer der frei stehenden und der auf dem Boden lagernden Ganzfigur, dem Torso, der Kopf-Schulter-Region und dem vom Hals getragenen oder ganz isolierten Kopf. Auch Tiere werden zuweilen weiterthematisiert. Ein Novum ist die reliefgebundene menschliche Figur. Nicht selten entstehen nach geschweißten Arbeiten in kleiner Auflage Bronzegüsse, und im übrigen bleibt das Modellieren in Gips eine bis 1981 gelegentlich genutzte Alternative. Was Croissant der Methode des modellierenden Konstruierens an Vielfalt abgewinnt, ist bewundernswert.

Das bezeugen bereits die zahlreichen Variationen auf das Kopf- und das Kopf-Schulter-Thema aus der frühen Phase der neuen Herangehensweise, mit der hier die Zeit bis in die mittleren achtziger Jahre gemeint sei. Die Bildauswahl dieses Bandes legt es nahe, nicht einer Systematik zu folgen, wie sie Marion Jentzsch entworfen hat<sup>10</sup>, sondern sich auf die Kommentierung einiger Werke zu beschränken, an denen sich die Eigenarten der für Croissant zur Regel werdenden Technik ablesen lassen. Eine als *Kopf und Hals* bezeichnete, aus Eisenteilen geschweißte Büste von 1978 (Tafel 53) mutet mit dem leicht vor-

gestreckten Hals und dem flachen Oval des Hauptes bei aller Kargheit sonderbar empfindsam an, darin einigen anderen Arbeiten aus dieser Zeit verwandt und gleich diesen auf ähnlich gestimmte Werke späterer Jahre vorausweisend. Ihrem weiblichen Timbre steht die ausgeprägte Kantigkeit von Köpfen gegenüber, die man als männlich einzustufen geneigt ist.

Ein Beispiel für eine morphologisch harte Auslegung ist *Kopf und Schultern* von 1980 (Tafel 60). Dieses beträchtlich über natürliche Körperdimensionen hinausgehende Werk setzt sich aus zwei Körpern zusammen: einem liegenden dreiseitigen Prisma und einem im Aufriß etwa rhombusförmigen, im Querschnitt konvexkeilförmigen Gebilde, das hochkant mit dem Prisma verbunden ist. Die Verwendung stereometrischer Bezeichnungen verlangt sogleich nach der korrigierenden Ergänzung, denn keines der beiden Elemente entspricht wirklich einem mathematisch definierbaren Grundmuster. Es gibt gerade Kanten und Ebenen, aber es dominieren gekrümmte Begrenzungslinien und Wölbflächen, und eben die Abweichungen vom Normgemäß-Erwartbaren bestimmen entscheidend das Erscheinungsbild. Alle Kanten sind roh verschweißt, einige Flächen sichtbar zusammengestückt. Man schließt nicht nur ohne weiteres auf das Material, den Plattenstahl, sondern spürt auch die Nicht-Massivität des Ganzen. Die Formen sind, obgleich wuchtig und lückenlos geschlossen, Schalen, die nicht eigentlich auf einen Druck vom Kern her antworten, keine Expansivität und keinen Widerstand anzeigen. Und dennoch sind sie alles andere als indifferent. Ihr Ausdruck ergibt sich zum einen aus der Spannung zwischen Konstruiertem und Irregulärem, zum anderen aus der ebenso stumm wie nachdrücklich kundgegebenen Figurenhaltigkeit. So unumwunden man mit dem Gefüge eine menschliche Kopf-Schulter-Partie assoziiert, so schwer tut man sich daran, eine solche Verknüpfung zur Deutung zu erweitern. Handelt es sich um einen lemurenhafte Riesen, der in der Erde versinkt oder aus der Erde auftaucht? Ist die gestürzte Büste eines gesichtslosen Menschen gemeint? Da alles Gestische und Mimische konsequent ausgeklammert ist, hilft Psychologisieren kaum weiter.

Croissant ruft, Gedanken aus früheren Jahren, vor allem aus der Zeit der verhüllten Figuren, folgerichtig fortführend, Gestalt als Erscheinung auf, die alles Individuelle hinter sich gelassen hat. Anthropomorphes ist dem Geometrischen nahe, Leben äußert sich in der gegensinnigen Spielart der Starre. Von einer Mittellage zwischen organischer Körperlichkeit



Ganymed, 1981  
Bleistift auf Papier, ca. 21 x 28 cm  
Bezeichnet rechts unten: M. Croissant 81



Ganymed, 1981  
Bleistift, Pinsel und schwarze Tusche auf Papier, 21 x 29,7 cm  
Bezeichnet links unten: M. Croissant 81

und Stereometrie zu sprechen, wäre insofern mißverständlich, als es dem Künstler sichtlich weniger um Vermittlung zu tun ist als um die Darlegung einer merkwürdigen Dialektik: Indem das Organische sich geometrisch verfestigt, wächst ihm ein fremder Ausdruck zu, und indem sich das Geometrische vertrauter Gestalt annähert, verliert es seine Anonymität. Und dennoch wird kein Ausgleich erreicht, der

das Neue auf die gleiche Weise zugänglich machen würde, wie das für das eindeutig Figurative und das eindeutig Geometrische gilt. Gewiß wird man so aufgefaßte Figürlichkeit mit Ludwig Rinn in die Nähe des Zeichenhaften bringen dürfen.<sup>11</sup> Zu bedenken hat man nur – und Rinn ist sich dessen sehr wohl bewußt –, daß dem Zug ins Objektivierende, wie er Zeichen zu eigen sein pflegt, auf seiten des Bildwerks eine Expressivität gegenübersteht, die sich gegen jede schematisierende Lesart verwahrt.

Der besprochenen Fassung von *Kopf und Schultern* gehen verwandte Formulierungen voraus, so eine im Duisburger Wilhelm-Lehmbruck-Museum bewahrte Arbeit von 1976 (Tafel 40), bei der das Haupt als helmartig gerundeter Teil mit scharfer Frontkante und spitzem Kinn ausgebildet ist, ein ähnlich geformtes Werk, ebenfalls von 1976 (Tafel 41), mit pentimentoartig angestückter Frontpartie und eine Fassung von 1979 (Tafel 58), die mit der geraden Frontkante und der großen Schädelkurve Eigenarten dieser beiden Stücke und der Variante von 1980 verbindet und die ihrerseits als Vorbild für ein formverwandtes Werk aus dem Jahre 1981 (Tafel 62) betrachtet werden kann. So unverkennbar diese und andere hier nicht erwähnten Arbeiten einer Familie angehören, so unübersehbar ist die auf den Differenzen der Proportionierung und der Formartikulation beruhende Unterschiedlichkeit ihres Ausdrucks.

Eine Antwort auf die Frage nach der Genese des Kopf-Schulter-Motivs geben die noch vor den letzten Eisenguß-Liegefiguren entstandenen geschweißten Arbeiten dieses Typs. Ein Werk in der Pfalzgalerie

Kaiserslautern von 1978 (Tafel 49) läßt zudem durch die besondere Haltung und die Lagerung auf einem Sockelquader einen kunstgeschichtlichen Hintergrund in den Blick treten, den der Titel *Liegende Figur (Etruskische)* auch ausdrücklich benennt. Wie die langgestreckte Gestalt den Oberkörper scharf aus der Liegeachse dreht und dabei aufrichtet, als wolle sie Kontakt zu einem Gegenüber aufnehmen, das ist offenkundig etruskischen Grabbildwerken abgeschaut. Und man ist geneigt, an ein Echo von Eindrücken zu denken, wie sie Croissant in jungen Jahren auf Reisen in die Stammlandschaften antiker Kunst empfangen hat. Die Art der Interpretation der Figur als ein Komposit aus geometrisierend verknüpften und roh verschweißten Teilen will allerdings nicht einfach als ein Archaisieren und noch weniger als ein spielerisches Paraphrasieren im Sinne der (damals noch kaum aktuellen) Postmoderne ausgelegt sein – eher als Erkundungsschritt in Bereiche des Prä- oder Postfigurativen, der umfassende Kenntnis dessen voraussetzt, was Figur zu sein und zu sagen vermag.

Bei anderen, ohne die Bettung auf einen kline- oder tumbaartigen Sockel auskommenden geschweißten Liegefiguren ist der sepulkrale Beiklang nicht weniger vernehmlich als bei der mit etruskischen Reminiszenzen aufgeladenen Arbeit. Eine deutlich überlebensgroße Figur von 1979 (Tafel 54) hat einen als breites Band auf den Boden hingegossenen Körper, einen achsengerecht angefügten, mächtig hohen Schulterkeil und eine bogig konturierte Kopfscheibe. Was an Leben erinnert und zugleich

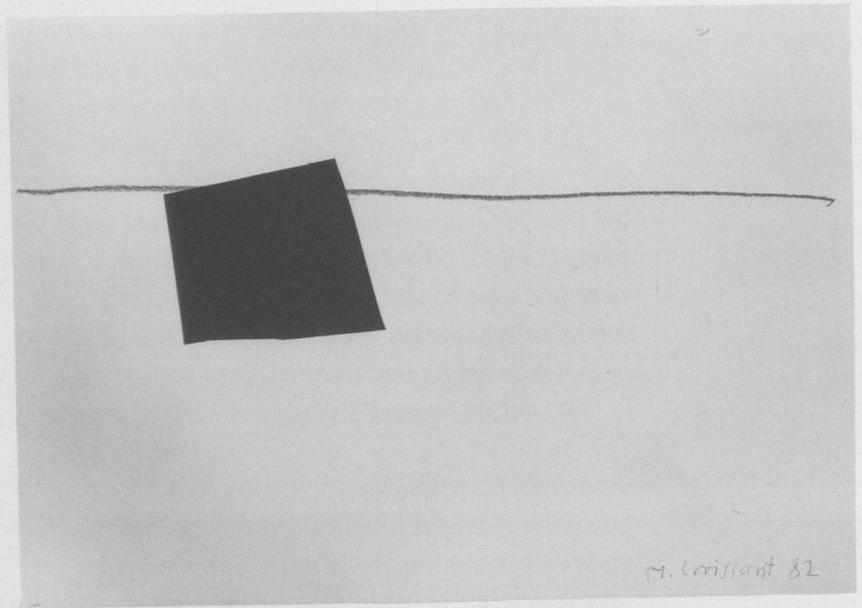


Liegende Figur, 1981  
Bleistift und rötlicher Stift auf Papier, 25,2 x 65 cm

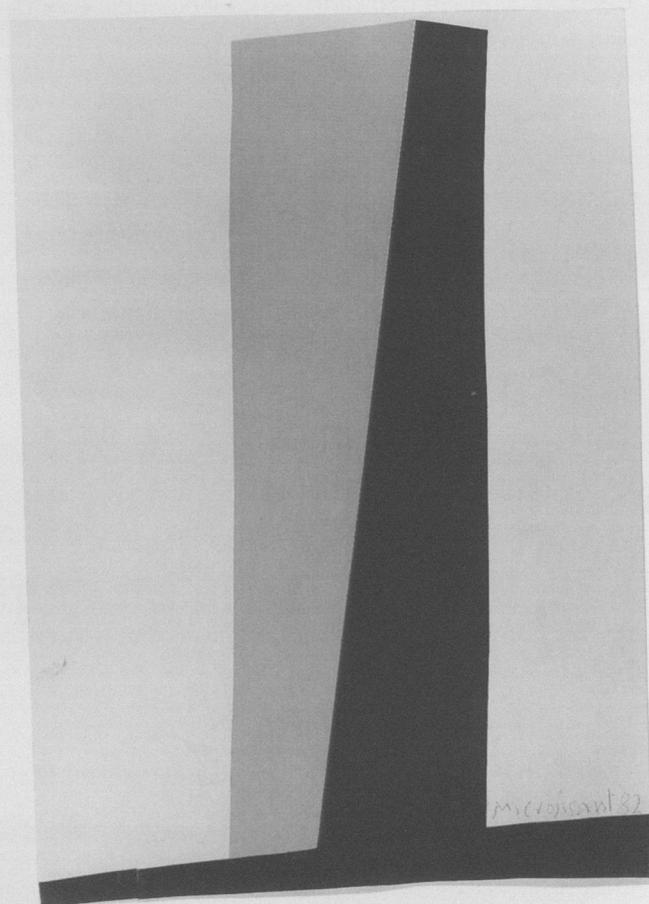
die Distanz zu natürlicher Leiblichkeit bewußt macht, sind jeweils die verhaltene Schwellung des Körperbandes und die leise Seitenneigung des Kopfes. Noch weiter ist menschliche Gestalt in einer nur noch durch das An- und Abschwellen einer bandartigen Masse als körperähnlich ausgewiesenen Liegefigur von 1979 (Tafel 55) abstrahiert. Das Extrem ist in einer abgeplatteten Liegefigur von 1981 erreicht, die sich gleich einem Schatten mit ausgekrümmten Flanken auf dem Boden breitet. Zu nennen ist auch eine durch Schweißnähte dreigegliederte Liegefigur aus der Zeit um 1978 (Tafel 52), die eine freie und eigenwillige Analogie in einer aus sechs bossierten Steinen breitfugig gereihten Figur von 1977 (Tafel 44) hat.

Eine Sonderposition, gleichsam am anderen Ende der Skala, kommt einer Liegefigur von 1981 zu, bildet sie doch zusammen mit der – in der Formidee dem eisernen *Schwan* verwandten – Abbeviatur eines Adlers eine Gruppe mit dem Titel *Ganymed* (Tafel 65). Es ist bezeichnend, daß Croissant, anders als in der stürmischen Fassung aus dem Jahr 1965 (Tafel 15), die *Ganymed*-Geschichte nicht mehr als dramatisches Geschehen, sondern als aktionsloses, aber enges Beieinander des Knaben und des sich als Adler maskierenden Entführers auffaßt, daß er also dem Zuständlichen den Vorzug vor dem Szenischen gibt und das Gefälle zwischen Macht und Unterlegenheit als Kontrast plastischer Formen und Volumina zur Wirkung bringt. Den Auftakt zur Großausführung des *Ganymed* bildet übrigens ein etwa fünfundzwanzig Zentimeter breites Kartonmodell (Tafel 64).

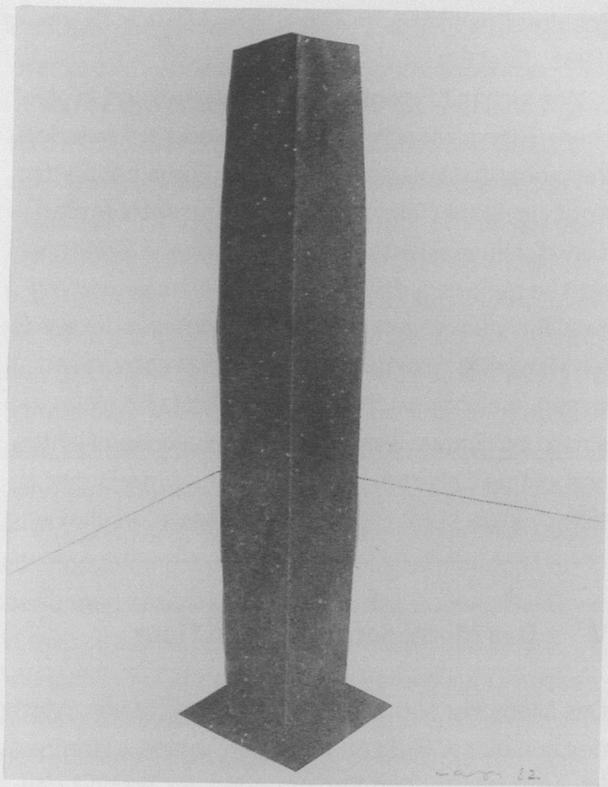
Was den aus dem Schulterzusammenhang gelösten Kopf angeht, erfindet Croissant in den Jahren zwischen etwa 1980 und 1985 eine Reihe von Grundtypen, die Abwandlungen nach verschiedenen Richtungen hin erlauben – Abwandlungen, die alleamt den schlichten Titel *Kopf* tragen. Der eine Typ ist durch einen bis zu ganzer Schädelhöhe aufwachsenden Teil charakterisiert, der sich als Hals oder auch als Haarmasse verstehen läßt und dem eine Gesichtspartie vorgegliedert ist, die frontal gratig zu laufen oder die Form einer Mandorla haben kann; als Beispiele wäre zwei jeweils zwei Meter hohe und damit kolossal wirkende Köpfe aus der Zeit um 1980 und 1985 (Tafel 73 und 83) zu zitieren. Eine formal verbindlichere Version stellt sich als Kopf mit einem gedrunghenen Hals, einer mehr oder minder stark gekrümmten Nacken-Schädel-Linie und einer wiederum mandorlaförmigen Gesichtsregion dar. Repräsentiert



Kopf, 1982  
Bleistift und anthrazitfarbenes Collage-Papier  
auf weißem Papier, 21 x 29,7 cm  
Bezeichnet rechts unten: M. Croissant 82

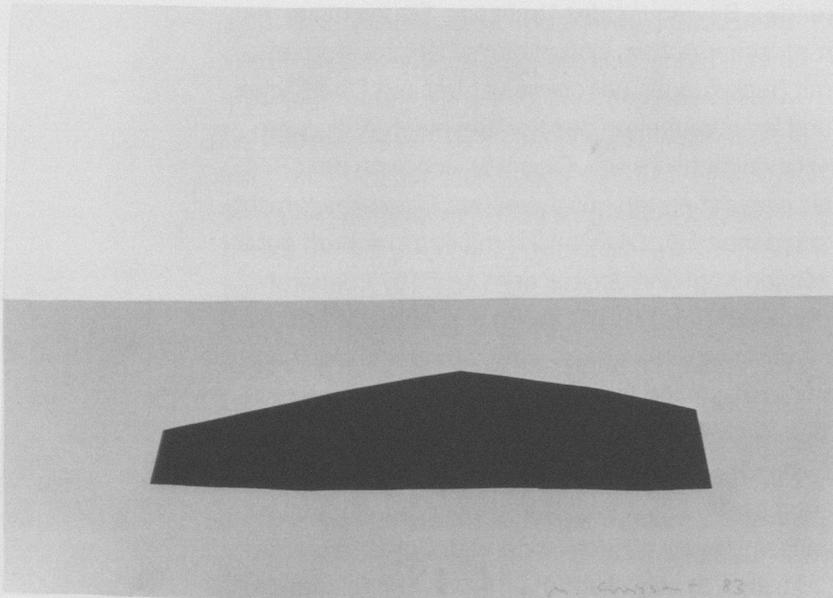


Figur, 1982  
Hellgraues und anthrazitfarbenes Collage-Papier  
auf weißem Papier, 29,4 x 21 cm  
Bezeichnet rechts unten: M. Croissant 82



Figur, 1982  
 Packpapier-Collage auf gelblichem Papier, 38,8 x 31 cm  
 Bezeichnet rechts unten: M. Croissant 82

wird er nicht nur durch geschweißte Arbeiten wie ein zwei Meter hohes Werk von 1983 (Tafel 76), sondern auch durch Gips- und Eisengußvarianten mit unterschiedlicher Proportionierung und Kontur-



Liegende Figur, 1983  
 Hellgraues und anthrazitfarbenes Collage-Papier  
 auf weißem Papier, 21 x 29,7 cm  
 Bezeichnet rechts unten: M. Croissant 83

bogenführung von 1981 (Tafeln 67 bis 69). Die Art der Flächen- und Kantenbehandlung der modellierten Stücke verrät einen Einfluß der Morphologie der aus Platten zusammengeschweißten Arbeiten, das heißt: eine Rückwirkung des Verfahrens der modellierenden Konstruktion auf eine im Kern traditionelle Methode des plastischen Aufbaus. Ähnliches läßt sich von einem in Gips angelegten halslosen Kopf mit gerundetem Schädel, in schräger Geraden abfallenden Vorderpartie und leicht angehobenem Kinn aus dem gleichen Jahr sagen (Tafel 70); als Eisenabguß nähert sich das Aussehen des scheibenartig strukturierten Werkes dem eines aus Segmenten zusammengefügt an (Tafel 71). Bei einem in Gips modellierten Kopf aus der Zeit um 1980 (Tafel 72) ist das anders, weil die Verwölbungen der Flächen und die Verschleifungen einiger Kanten über das hinausgehen, was für Croissant, jedenfalls in diesem Moment der Entwicklung, technisch erreichbar ist. Daß der Kopf dennoch der Formauffassung der konstruierten Werke verpflichtet ist, wird beim Vergleich mit einem aus Alabaster gearbeiteten und bei aller helmartigen Strenge menschlicher Anatomie näheren *Kopf* von 1979 (Tafel 57) augenfällig.

In eine ganz andere Richtung zielt die Wirkung einiger großformatiger, aus Platten zusammengeschweißter Köpfe aus dieser Schaffensphase. Aus planen Teilen setzt sich ein um 1980 zu datierender Kopf (Tafel 61) zusammen, der sich eher als ein pentagonales Prisma mit knappem Basisansatz verstehen läßt als eine Form organischer Abkunft. Ein anderer Kopf von 1981 (Tafel 66) läßt sich als spitzkeilförmig in den Raum vorstoßendes Gebilde mit dreieckiger Stirnabfasung und leicht gekrümmter Deckfläche definieren. Noch rigoroser nehmen sich ein Eisenkopf und dessen Cortenstahlvariante von 1985 (Tafeln 82 und 84) aus. Ein im Grundriß stumpfkonischer, kastenartiger Korpus hat den Aufriß eines dem Quadrat angenäherten, unregelmäßigen Vierecks; die untere Kante ist derart geknickt, daß die Grundfläche des Kastens nur teilweise auf dem Boden aufliegt. Die Assoziation eines leicht angehobenen, bis an die Grenze des Möglichen stilisierten Kopfes stellt sich nicht ohne weiteres ein, doch ist sie einmal geweckt, ist es schwer, sich von ihr zu lösen. Man unterliegt dabei kaum der Versuchung, in die großen Flächen differenzierende Formen hineinzuendenken – das Objekt widersetzt sich solcher Untergliederung, verteidigt gewissermaßen seine Potentialität gegenüber dem Ansinnen einer Festlegung. Die minimalistische Neutralität, die man dem



Kopf, 1986  
 Pinsel und violettbräunliche Aquarellfarbe auf Papier,  
 39,6 x 30 cm  
 Bezeichnet links unten: M. Croissant 86

Werk auf den ersten Blick unterstellen könnte, ist in Wahrheit die Maske äußerster Konzentration. Formsensibilität zeigt sich als die Kunst, morphologische Fülle zu einem Gebilde zu verdichten, das durch wenige, aber unmißverständliche Eigenschaften auf seinen Gestaltungsprung verweist.

Abgewandelt gilt das soeben Gesagte auch für andere, um Grade weniger radikal reduzierte Arbeiten, so für einen *Kopf* von 1985 (Tafel 85), bei dem die Härte der Kastenform vor allem dadurch gemildert ist, daß die Gesichtsfäche einem oben gekappten Steiloval angenähert ist, oder für einen *Kopf* mit geradliniger Frontpartie und weitem Schädelbogen aus demselben Jahr (Tafel 86). Einen anderen Typ vertreten Köpfe, die in Form eines scharfgratigen Keils mit einer Deckfläche, deren sehnige Krümmung gleichsam Hals- und Schädelverlauf zusammenfaßt, vom Grund nach oben drängen. Ein kleines Exemplar von 1986 (Tafel 88) ist aus Bronzeblechsegmenten geschweißt, ein monumentales, knapp drei Meter hohes in Cortenstahlausführung (Tafel 89) steht seit 1986 in einem Park in Hanau. Ein weiteres Mal begegnet man der Form, jetzt erweitert zu einem etwa fünf Meter hohen und acht Meter ausladenden Kopf-

Schulter-Ensemble, im Franz-Haniel-Park in Duisburg (1985; Tafel 87).

Wie sich mit Eisenblech konstruieren und in gleichem Zuge plastisch formen läßt, lehrt auf geradezu frappierende Weise ein mit grauer Farbe patinierter *Kopf* von 1984 (Tafel 81). Zwei in entsprechender Krümmung zugeschnittene, formidentische Streifen sind so gebogen, daß sie sich miteinander und mit zwei Füllstücken an der unteren Kinn- und der vorderen Halsseite zu einem Hohlkörper verschweißen lassen, welcher wach erhobener Kopf und Helm in einem ist. Schweißnarben an den seitlichen Nähten und leichte Scharten im Hauptkontur unterlaufen absichtsvoll die kühle Prägnanz der Gesamterscheinung.

## V Das Motiv der stehenden Figur

Das Motiv der stehenden Figur, das nicht vom Motiv des von dieser Figur abgeleiteten Torsos zu trennen ist, erfährt unter den Bedingungen der Technik des modellierenden Konstruierens eine Ausdeutung, die in gleichem Maße seine mimetische Mitteilbarkeit mindert, wie es seine außerordentliche formale Wandelbarkeit unter Beweis stellt. Als frühes Zeugnis für eine Nutzung von Eisenplatten überrascht eine Arbeit mit dem Titel *Torso* von 1975 (Tafel 38) durch ihre Flächigkeit. Aufgewogen wird die geringe Raumhaltigkeit durch die – eine Ausbuchtung der Hüftregion, ein In-die-Breite-Gehen des oberen Rumpfes und eine kurvierte Schulterlinie indizierende – Bewegung des Umrisses. Ein leicht asymmetrischer Aufbau sichert dem Werk zusammen mit Buckelungen der etwas verwölbten Oberfläche und Brennrauhheiten des Konturs einen Anflug von »Handschriftlichkeit«. Dies läßt sich auch der 1974 als eine der ersten geschweißten Eisenarbeiten entstandenen *Figur A* (Tafel 37) mit ihrem schroff aufsitzenen Kopf und der aus dem Jahr 1977 datierenden *Figur* (Tafel 45) mit ihrem aus Plattenteilen zusammengesetzten, schlank aufragenden und nur wenig in die Tiefe entwickelten Körper nachsagen. Anders als beim *Torso*, dem ein Eisensockel Halt gibt, ist der Stand der Figur durch eine Verbreiterung der Fußzone verbürgt, die sich als Andeutung eines einseitig ausschwingenden Gewandes lesen läßt, ähnlich, wie man eine mäßige Verdickung im oberen Körperbereich als Markierung der Brust verstehen darf. Der anatomischen Wirklichkeit um ein spürbares Quantum näher ist der dreizonig aufwachsende *Torso II* von 1978 (Tafel 50); Hüft-, Rumpf- und

Schulterpartie sind klar unterschieden, ohne daß die Grenze zum Abbildhaften überschritten würde.

Von einem geböschten Sockel wächst eine *Figur* von 1979 (Tafel 56) als betont raumarmes Gebilde auf, das mit seiner doppelten Schwellsequenz der *Liegenden Figur* aus demselben Jahr (Tafel 55) geschwisterlich ähnelt. Die Flächenaffinität bringt beide Arbeiten in die Nähe einer in den Jahren 1976 bis 1982 geschaffenen Werkgruppe, der Croissant den Sammeltitle *Relief* gegeben hat (Tafeln 46 bis 48, 51 und 59). Reliefqualität resultiert allerdings aus einem schichtigen Aufbau aus Plattenteilen, die nur dann den (seinerseits planen) Grund über das Maß ihrer Eigendicke hinaus überragen, wenn sich das aus herstellungsbedingten Verbiegungen und Verzerrungen ergibt – ein Faktum, das Ludwig Rinn von »plastischen Zeichnungen« sprechen ließ.<sup>12</sup> Menschliche Gestalt ist in den Reliefs auf Umrisse reduziert, die durch Symmetrie- und Lotabweichungen auf eine Lebendigkeit verweisen, die zum, bisweilen gefäßhaft stilisierten, Schemen geworden ist. Bei frühen Arbeiten der Gattung, wie *Relief II* von 1977 (Tafel 47), ist die Oberfläche durch gewollte Versehrungen und Schweißbrennerspuren aufgeraut, bei späteren tendiert sie zu strenger Einheitlichkeit.

In einem Fall sind drei Tafeln zu einem *Relief-Triptychon* (Tafel 75) vereint. Dieses 1982 entstandene Ensemble umfaßt eine breitrechteckige Mitteltafel und zwei Flankentafeln, die jeweils aus drei fast unmerklich geschichteten Teilen zusammengeschweißt sind. Nur in Kenntnis der Morphologie Croissants wird man die mittleren Streifen als Figuren lesen: eine liegende im Mittelfeld, zwei stehende in den Seitenfeldern. Das ist nicht ohne Pathos, wie denn auch die Wahl der Triptychon-Formel für eine eigentümliche Großgestimmtheit sorgt. Aber zugleich nimmt die Kargheit der Formen das Feierlich-Bedeutungsvolle zurück, geht das versteckt Anthropomorphe in der schweren und gleichwohl empfindlichen Rhythmik auf. Unüberhörbar ist der elegische Klang: Der Rückgang auf das Einfache – besser: das vermeintlich Einfache – steht gleichsam im Zeichen der Trauer über den Verlust eines Reichtums äußerer Erscheinung, wie er als Thema der Kunst zunehmend diskreditiert worden ist. Croissants Antwort auf diese Situation ist eine Monumentalität ohne heroische Spitzen, eine Gestalthaftigkeit ohne Umwege über das Deskriptive.

Eine Stellung zwischen raumhaltigem Gebilde und Relief nehmen Arbeiten ein, bei denen eine flächig

aufgefaßte Figur in einen räumlich-körperhaften Kontext eingebunden ist. Im Falle der *Wandfigur* von 1976 (Tafel 42) markiert eine gewinkelte Platte einen schmalen Boden-Wand-Ausschnitt, vor dem sich die scheibenartige Gestalt in einer Haltung zeigt, die mehr ein Stützensuchen als ein Heraustreten suggeriert. Die Wirkung des im selben Jahr geschaffenen Ensembles *Bett* (Tafel 43) verdankt sich dem Gegensatz einer als monströse stereometrische Masse interpretierten Liegestatt und einer flach eingesackten Figur, deren eigene, Schwäche indizierende Masselosigkeit nur durch die brüsk herauskanktende vordere Kopfpartie in Zweifel gezogen wird.

Flächigkeit ist auch ein wesentliches Merkmal jener *Figur* von 1983 (Tafel 77), deren Umriß dem der Figuren des Triptychons ähnelt. Das von einer Plinthe getragene Werk, das sich aus zwei vertikal verschweißten Eisenstreifen konstituiert, gewinnt nur in einem durch zwei schwache Querknickungen dieser Bahnen bestimmten Ausmaß eine gewisse Tiefe. Die Abweichungen von der Planflächigkeit und die bescheidenen Winkelungen genügen, um Erinnerungen an eine stehende menschliche Figur zu wecken. Für vergleichbare Konnotationen sorgt bei einer bewegteren *Figur* (Tafel 78) aus demselben Jahr, die sich aus zwei im rechten Winkel geradkantig miteinander verschweißten Blechbahnen zusammensetzt, der betont asymmetrische Wellenschwung der seitlichen Konturlinien.

Anders als in diesen Fällen hat man es bei einem weiteren, wiederum nur als *Figur* bezeichneten Werk von 1983 (Tafel 80) mit einem allseits geschlossenen Objekt zu tun, nämlich einem steilproportionierten Hohlkörper, der aus zwei bikonkaven und zwei den Biegungen folgenden, gestreckt rechteckigen Wandteilen sowie zwei quadratischen Abschlußplatten besteht. Die einander gegenüberliegenden Wandungen sind jeweils formidentisch, und insoweit ist der Körper im stereometrischen Sinn regulär. Nach einem von Croissant um 1983/84 erarbeiteten komplexeren Prinzip ist, um gleich ein entwickelteres Beispiel zu nennen, eine *Figur* von 1986, tituliert *Figur II* (Tafel 90), gestaltet. Auf den ersten Blick ist sie ein stehendes Prisma mit ungleichseitig-polygonalem Grundriß, doch erst durch Verstöße gegen die stereometrische Idealstruktur – Verstöße, die sie dem Bereich des Formelhaft-Meßbaren entrücken und dem des Organischen annähern – wird sie zum ausdrucksvollen Gebilde. Kantenbiegungen, Flächenwölbungen und Torsionen, die alle noch im Rahmen natürlicher Materialnachgiebigkeit bleiben,

laden sie mit einer Belebtheit auf, die den Materialcharakter überspielt, oder richtiger: die verborgene Qualitäten des technischen Konstruktionsstoffes Plattenstahl zum Sprechen bringt. Mit dem Wechsel des Betrachtungsortes wandeln sich die Ansichten auf signifikante Weise: Die Figur wirkt einmal mehr gespannt-statisch, das andere Mal mehr bewegungserfüllt. Diese als virtuelle Wandlungsfähigkeit begreifbare Vielgesichtigkeit gibt der Phantasie die Chance, auf menschliche Gestalt und menschliches Verhalten zu folgern. Vielleicht darf man die vitruvianische, von den Künstlern der Renaissance wieder aufgenommene Vorstellung ins Gedächtnis rufen, nach der man den menschlichen Körper als vornehmstes Proportionsmaß für Architekturglieder, wie Säule und Pfeiler, aufzufassen habe. Croissant bezieht, so könnte man sagen, die Idee auf architekturunabhängige Werke zurück, indem er in ihnen menschliche Morphe als Formungsanlaß und als Formsinn spürbar macht.

Die Bauelemente für die Figuren erhält Croissant durch Teilung der von ihm meist in einem handelsüblichen Format von zwei mal einem Meter bezogenen und damit bestimmte Werkdimensionen vorgebenden Metallplatten. An die Stelle geradlinig-rechtwinkliger Teilung treten bald die Trennung durch Schrägschnitte und die gegensinnige Verbindung der so erhaltenen Plattenteile, später, wie sich zeigen wird, auch noch kompliziertere Teilungs- und Kombinationsverfahren. Die Orientierung am Grundformat der Platten und an Formentsprechungen, die sich aus dem Schnittverlauf ergeben, sichert den Werken einen systematischen Zug. Der schmälert freilich nicht, was man als ihre innere Vitalität verstehen kann.

## **VI Bronze statt Stahl – die Köpfe seit Mitte der achtziger Jahre**

Die mittleren und späteren achtziger Jahre bringen keinen grundsätzlichen Wandel in Croissants Schaffen, wohl aber einige bemerkenswerte Veränderungen. Bronzeblech wird mehr und mehr zum Material der Wahl; mit ihm gewinnen Methoden der Bearbeitung an Gewicht, die konstruierendes Gestalten in noch größere Nähe zu plastischem rücken. Für die Rezeption durch Publikum und Wissenschaft und wohl auch für die eigene Beziehung zum Werk ist von Belang, daß der Künstler seit August 1987 ein Verzeichnis führt, das die präzise Benennung der Stücke – die weiterhin sehr allgemeine Haupttitel wie *Kopf* oder

*Figur* tragen – durch Beifügung von Werknummer und Entstehungsjahr möglich macht. Die immer schon ungewöhnlich hohe Produktivität nimmt seit der Emeritierung als Professor an der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste in Frankfurt am Main im Jahr 1988 noch einmal erstaunlich zu.

Beherrschende Themen bleiben der Kopf und die aufrechtstehende Figur. Daß es unter den Köpfen, von denen zunächst die Rede sei, einige gibt, die im Hinblick auf Form und Material an ältere Lösungen anschließen, wird beispielsweise durch die an die rigoros vereinfachten Köpfe der achtziger Jahre erinnernden keilförmigen *Köpfe W 233/1991* (Tafel 122) und *W 363/1993* (Tafel 142) belegt – mächtig wirkende Stücke, die aus tendenziell planen Eisenplatten zusammengefügt sind. In Schweißtechnik aus Eisen hergestellt sind auch die ähnlich großen *Köpfe W 241/1991* (Tafel 124) und *W 350/1993* (Tafel 138); der erste ist als ein sich der Durchdringung zweier parabelförmiger Volumina verdankender Körper zu beschreiben, der zweite als parabelförmig beschnittener Spitzkeil; die Wahl des Schrägungswinkels garantiert jedesmal, daß die Kinnpartie spitzer ist als die Stirnpartie. Besonders prononciert wirkt das Kinn bei der dem *Kopf W 241/1991* vorausgehenden kleinen Fassung *W 214/1991* (Tafel 119). Diese ist aus Bronzeblech gearbeitet, besitzt aber Unregelmäßigkeiten, wie man sie eher von Bronze-güssen nach Gips- oder Tonmodellen kennt: Das Kinn zeigt Spuren einer unteren Erweiterung, die Kanten sind schartig, die wolkg patinierten Flächen haben narbige Stellen. Biegewerkzeug und Schweißbrenner haben mithin eine Art der Erscheinung generiert, die man für die Folge einer bewußt unbekümmerten Behandlung von Modelliermaterial und einer Umsetzung in Bronze-guß, die ihrerseits bestimmte Zufälligkeiten in Kauf nimmt, halten kann.

Die Zahl der mit Qualitäten dieser Art ausgestatteten *Köpfe* Croissants ist groß, nicht minder groß ist der Variantenreichtum der Werkgruppe. Daß geschweißte Exemplare, auch wenn nicht gleich als Prototypen konzipiert, in mehreren Fällen als Vorlagen für Bronze-einzelgüsse und Bronze-gußserien verwendet wurden, kann angesichts der geschilderten Fakten nicht als Verletzung der Idee einer Übereinstimmung von Material und Technik verstanden werden – es bleiben Differenzen der Stofflichkeits- und Oberflächenanmutung, die auch den Güssen ihren Eigenreiz sichern. Der Unterschied zwischen geschweißten und gegossenen Stücken soll bei den folgenden Darlegungen aber keine Rolle spielen.

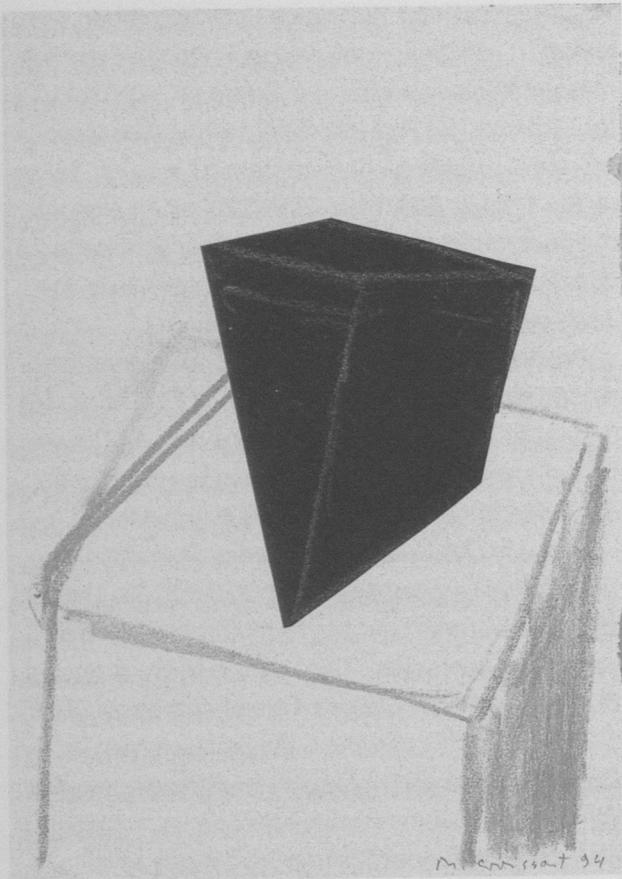
In zahlreichen *Köpfen* läßt sich das Grundmuster eines Schildes erkennen. Es kann – immer auf Frontalansicht bezogen – symmetrisch auslegt sein wie bei dem *Kopf W 21/1987* (Tafel 95), dessen durch einen Grat getrennte Gesichtshälften von einer breiten Halsfläche flankiert und einer halbkonusförmigen Stirn überfangen werden. Und es kann asymmetrisch strukturiert sein wie bei dem *Kopf W 10/1987* (Tafel 92), dessen eine, oben gerade begrenzte Gesichtshälfte die andere, eine Drehung und leise Neigung suggerierend, an Ausdehnung übertrifft. Die Köpfe *W 12/1987* (Tafel 94), *W 22/1987* (Tafel 96), *W 24/1987* (Tafel 97) und *W 150/1990* (Tafel 107) wandeln diese beiden Typen ab, indem sie den Verlauf der Stirnlinie, die Form der seitlichen Halssegmente (die sich auch als Andeutungen fallenden Haares lesen lassen) und die Rechts-Links-Gewichtung ändern; betonte Steilproportionierung zeichnet den *Kopf W 83/1989* (Tafel 102) aus.

Eine aus dem Oval entwickelte Grundform ist einigen Köpfen gemeinsam, deren Halspartie zudem weniger prominent ist als die der genannten Werke. Beim *Kopf W 11b/1987* (Tafel 93) teilt ein Schrägknick ein oben kuptiertes Spitzoval in eine schmal segmentförmige und eine breite Gesichtspartie, beim *Kopf W 165/1990* (Tafel 109) wird ein unten gespitztes, geneigtes Oval von zwei Knicklinien durchzogen, beim *Kopf W 168/1990* (Tafel 110) läßt eine weitere Knicklinie das Bild eines von Haarmassen gerahmten Gesichts entstehen – ein Bild, das beim *Kopf W 169/1990* (Tafel 111) in Richtung einer abstrakteren Gliederung der schmalen Ovalschildfläche modifiziert ist. Im Unterschied zu diesen stark von gerundeten Umrißformen geprägten Köpfen herrscht bei anderen facettierende Entschiedenheit vor, so bei dem energisch geschnittenen Stück *W 34/1998* (Tafel 98), dessen Titel *Gedrehter Kopf* auf die immanente Dynamik verweist, bei den kristallähnlich aufwachsenden Köpfen *W 145/1990* (Tafel 105) und *W 198/1990* (Tafel 115), dazu bei einer Reihe von Köpfen, die primär stereometrischer Klarheit verpflichtet erscheinen und durch eine entsprechend präzise Faktur charakterisiert sind; um Beispiele zu nennen: *W 164/1990* (Tafel 108), *W 202/1990* (Tafel 117), *W 268/1991* (Tafel 128), *W 305/1992* (Tafel 134), *W 382/1993* (Tafel 144) und *W 425a/1994* (Tafel 152). Der diamantierend pure Aufbau einiger Stücke, den man gleichsam als Härtingsspielart der Form des zuerst erwähnten Kopfes *W 21/1987* (Tafel 95) auffassen kann, wird bei den Stücken *W 385/1993* (Tafel 145) und besonders

*W 429/1994* (Tafel 154) durch Schweißnarben konterkariert. Während man die aus kräftigen Zylindermassen herauswachsenden Köpfe *W 199/1990* (Tafel 116) und *W 275/1990* (Tafel 130) als Varianten früherer Formulierungen verstehen kann, hat der gereckte Kopf *W 235/1991* (Tafel 123) einen eigenen, mit dem lotrechten Mittelgrat und der schattend vorkragenden Brauenlinie an Gesichter Alexej von Jawlenskys erinnernden Ausdruck.

Andere kunstgeschichtliche Konnotationen verbinden sich mit den Köpfen *W 439/1994* (Tafel 156) und *W 461/1994* (Tafel 159). Wenn man an Constantin Brancusis abstrahierende Varianten des Kopfes der *Schlafenden Muse* und daraus entwickelte Werke wie *Der Neugeborene* oder *Skulptur für Blinde* denkt, wird man die schon durch die Machart bedingte Differenz der räumlich-körperlichen Wirkung nicht übersehen. Dem prinzipiell Ovularen bei Brancusi steht bei Croissant eine Form gegenüber, die man sich als konische Scheibe aus einem im Querschnitt unregelmäßig ovalen Strang vorstellen kann: Daß die Seitenflächen der Stücke nicht ganz plan sind, begründet zusammen mit den etwas unruhigen Schweißrändern die besondere Form der Plastizität.

Eine eigene Formulierung Croissants, die bereits in Schweißtechnik realisierte Arbeit *Kopf und Hals* von 1978 (Tafel 53), scheint in dem *Kopf W 442/1994* (Tafel 157) nachzuklingen; aus dem flachen Gesichtsoval des frühen Werkes ist ein sacht aufgewölbtes Gebilde geworden, das mit seiner Gegenneigung zum seinerseits etwas seitengeneigten Hals eine von keinerlei physiognomischen Details gestützte, geradezu madonnenhafte Sensibilität bezeugt.<sup>13</sup> Detailverzicht und Ausdrucksintensität ergänzen sich auch bei einigen anderen Köpfen, deren Gesichtspartie ein mehr oder minder stark aus der geometrischen Idealform gebrachtes Oval ist; vor Köpfen wie *W 651/1997* (Tafel 181), *W 781/1998* (Tafel 205) und *W 818/1999* (Tafel 213) fallen einem Charakterisierungen psychologischer Art ein, ohne daß man sich auf mehr als die von Binnenformen freie Gestalt berufen könnte. Und das gilt ähnlich für Köpfe, deren Gesichtsfrent ein Oval mit annähernd mittigem Knick ist. Bei den dieser Gruppe zugehörigen Köpfen *W 659/1997* (Tafel 186) und *W 702/1997* (Tafel 192) antwortet der Neigungswinkel des Knicks jeweils der Gegenschräge eines entsprechend gefalteten Halses. So auch beim *Kopf W 663/1997* (Tafel 188), dessen vom Schweißbrenner schrundig aufgeschmolzene Kanten den Spuren einer flüchtig



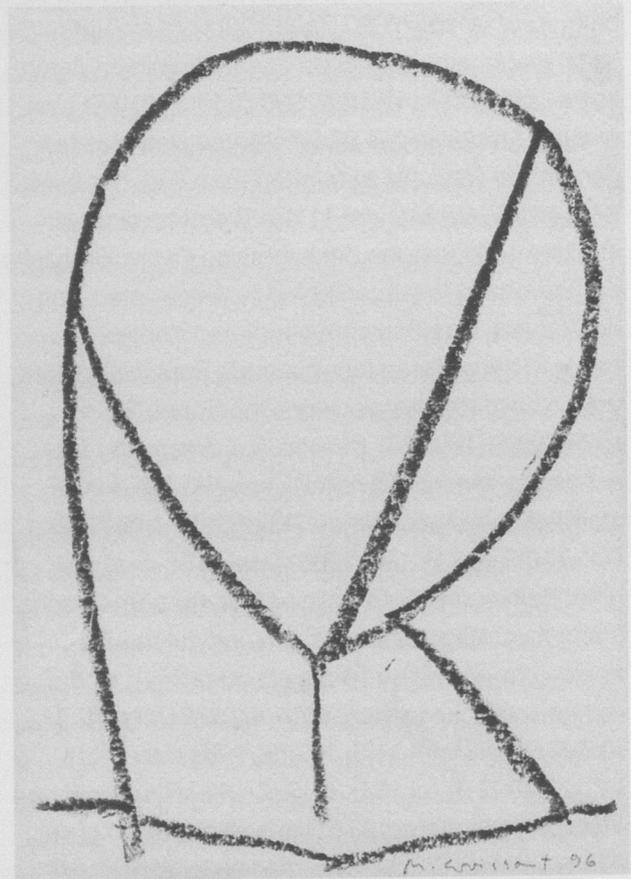
Kopf, 1994  
 Anthrazitfarbenes Papier auf beigem Papier, silbergraue Ölkreide,  
 29,7 x 21 cm  
 Bezeichnet rechts unten: M. Croissant 94

modellierenden Hand verwandt sind. In der Faktur ist ihm der in seiner unmerklich gebrochenen Vertikalität an Wilhelm Lehmbruck gemahnende *Kopf W 621/1996* (Tafel 178) vergleichbar. Eigenwillig empfindsam wirkt der *Kopf W 618/1996* (Tafel 177), bei dem Hals- und Gesichtspartie biegeflächig verschliffen sind.

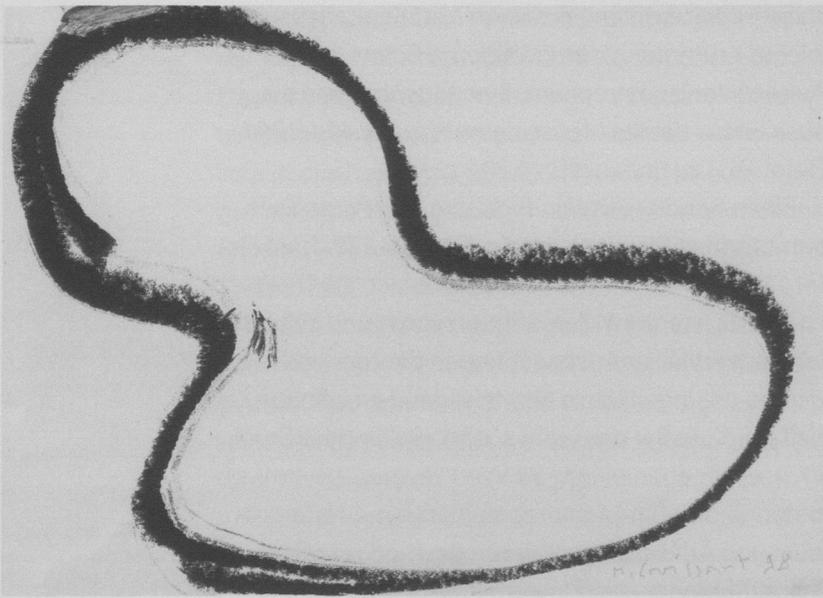
Es ist, als ließe Croissant in manchem der Köpfe aus den neunziger Jahren kunsthistorische Erinnerungen aufblitzen und, da er Zitatnähe zu meiden weiß, gleich auch wieder verdämmern. Offenkundig ist, daß er sich gewissermaßen monologisierend mit dem eigenen Formenhaushalt auseinandersetzt. In Stücken wie den Köpfen *W 770/1998* (Tafel 202) und *W 771/1998* (Tafel 203) variiert er den Typ mit dem median gefalteten Ovalgesicht, im *Kopf W 661/1997* (Tafel 187) besinnt er sich auf den kristallähnlich organisierten Typ, im *Kopf W 810/1999* (Tafel 212) wandelt er den für die liegenden Köpfe *W 439/1994* (Tafel 156) und *W 461/1994* (Tafel 159) verbindlichen Typ in Richtung größerer Schwerformigkeit ab. Am flachkuppeligen Schädeldach des insge-

samt zu gerundeten Formen neigenden *Kopfes W 857/1999* (Tafel 215) läßt sich deutlicher als an anderen Beispielen die zumindest teilweise angewendete Art der Metallverformung ablesen: Nur durch treibende und damit die innere Materialstruktur irreversibel verändernde Bearbeitung läßt sich Blech, sieht man von hitzeerzeugten Deformationen ab, in solchem Umfang modellieren.

Flächenkrümmungen besonderer Art finden sich bei dem etwa einen Meter hohen *Kopf W 799/1999* (Tafel 209). Was seine Grundform angeht, ist er zur Klasse der konisch aus einem Strang mit unregelmäßig ovalem Querschnitt geschnittenen Körper zu zählen, doch diese Form wird durch eine Aufweitung im unteren Rückbereich kompliziert. Die Ecken schwingen hier beiderseits aus, was sich in der Seitenansicht mehr wie der Ansatz eines stämmigen Halses, in der Frontalansicht hingegen mehr wie die Enden von Haarstrahlen ausnimmt. Morphologisch ist der Abstand zu den ähnlich dimensionierten Eisenköpfen früherer Jahre denkbar groß, was nicht zuletzt eine Folge der Entscheidung für das geschmeidigere Bronzematerial ist.



Kopf, 1996  
 Hellblaue Ölkreide auf hellbeigem Papier, 29,7 x 21 cm  
 Bezeichnet rechts unten: M. Croissant 96



Kopf und Schultern, 1998  
Schwarze Ölkreide auf hellbeigem dünnen Karton, 29,7 x 21 cm  
Bezeichnet rechts unten: M. Croissant 98

Eine ähnliche Kopfform, allerdings ohne Eckaufweitungen, kehrt bei der Gruppe *Kopf und Schultern* W 769/1998 (Tafel 201) wieder. Diese gehört einer Reihe verwandter Stücke an, mit der sich Croissant Ende der neunziger Jahre erneut dem für ihn so wichtigen Thema zuwendet. Und wieder kann man nur eine außerordentliche Distanz zu Werken wie den eisernen Kopf-Schulter-Stücken aus den Jahren von 1976 bis 1981 diagnostizieren. Sehr vereinfachend könnte man sagen, daß Eckiges zu Gerundetem geworden ist, doch die Unterschiede sind zahlreich und subtil. Wenn die spätere Arbeit sich auch in gewissem Umfang mit natürlicher Anatomie versöhnt, so wahrt sie doch ein – sozusagen ihr Grundmerkmal der Schweigsamkeit schützendes – Maß abstrahierender Strenge. Der Schulterpartie, die sich wie eine annähernd ovale, flachkeilförmige Insel mit kurvig verlaufendem Grat aus dem Boden hebt, ist der Kopf übergangslos angefügt. Diesem additiven Charakter steht bei der kleinformatischen Arbeit W 796/1998 (Tafel 208) und der von ihr abgeleiteten großen Fassung W 800/1999 (Tafel 210) eine betont fusionierende Formgebung gegenüber: Aus der Brust-Hals-Region wächst in steilem Bogen der Kinnzwickel heraus, die geschweiften Schultern gehen weich in die Seitenflächen des Kopfes über. Deutet die flache Liegehaltung hier auf Tod oder tiefen Schlaf, so läßt der büstenartig aufgefaßte *Kopf* W 822/1999 (Tafel 214) nicht völligen Aktivitätsverlust, wohl aber abweisende Versunkenheit spüren –

eine Befindlichkeit, die von der karstigen Rauheit unterstrichen wird, die der Schweißbrenner dem in diesem Falle verwendeten Eisenblech mitgegeben hat.

Dem in der Anlage den Arbeiten W 696/1998 und W 800/1999 verwandten Kopf-Schulter-Stück W 868/1999 (Tafel 218) ist ein Ausdruck zu eigen, der insofern auch im Sinn einer Rückerinnerung an Werke der Zeit um 1980 verstanden werden kann, als ein Ton der Härte in die gerundeten und geschweiften Formen eingebrochen ist. Vor allem die Schärfe des von der Stirnregion zum Kinn führenden Grates und die Eckigkeit des Kinns widerrufen die tendenziell organischen Momente und bringen Harnisch- oder Mumienreminiszenzen ins Spiel. Ohnmacht und Mächtigkeit, Getroffensein und finale Selbstbehauptungskraft erscheinen eigentümlich verschränkt. Was seine formale Verfassung angeht, hält das Werk auf bemerkenswerte Weise die Mitte zwischen konstruierendem und modellierendem Gestalten.

## VII Das Motiv der stehenden Figur seit Mitte der achtziger Jahre

Schwieriger als mit den Kopf- und Kopf-Schulter-Bildwerken lassen sich mit etlichen der als *Figur* bezeichneten Arbeiten anthropomorphe Eigenschaften assoziieren. Doch stelenhafte Geometrisierung, wie sie als Prinzip bereits erläutert wurde, kennt bei Croissant in den späten achtziger und neunziger Jahren eine Fülle der Verwirklichungsformen. Und zum anderen gewinnt mit einer zunehmenden plastischen Differenzierung figurative Körperhaftigkeit – um nicht zu sagen Leiblichkeit – einen neuen Stellenwert.

Die Formenvielfalt hat zunächst ihren Ursprung in der Anwendung der andeutend beschriebenen Techniken der Segmentierung und Kombination des Plattenmaterials. Am Dialog mit dem Metall, der sich als Austausch zwischen Formungsansinnen und Werkstoffreaktion begreifen läßt, ist neben der unverzichtbaren Kraftausübung oft auch Überlistung beteiligt. Es ist fesselnd zu sehen, wie Croissant die Eigenheiten des Materials immer weiter auslotet und immer gewagtere Möglichkeiten des Einsatzes seines technischen Instrumentariums, darunter leistungsfähigen Mehrwalzenmaschinen für die biegende Verformung, ersinnt. Von einem zuweilen mathematisch stringenten Ansatz aus weiß er Wege zu eröffnen, die letztlich alle in den Bereich der bildnerischen Intuition münden.

Welche Wirkungen schon durch relativ einfache Schnittführungsvariation erreichbar sind, läßt sich an einigen Werken aus der Zeit um 1990 zeigen. So an der *Figur W 70/1988* (Tafel 101), deren Volumen dadurch erzeugt ist, daß drei zwei Meter hohe Bronzeplatten jeweils in sanfter Krümmung segmentiert, umgekehrt wiederverbunden und an den Außenrändern vereint sind. Nach dem gleichen Prinzip gewonnen ist die 3,60 Meter hohe und schlanker proportionierte *Große Ulmer Säule (zur Erinnerung an die Reichskristallnacht) W 48/1988* (Tafel 100). Das Bild der *Figur W 109/1989* (Tafel 103) wird durch das Widerspiel gerade aufstrebender und in weitem S-Schwung gekrümmter Kanten bestimmt. Daß ihm ein ebenso einfaches wie raffiniertes Baumuster zugrunde liegt, welches sich mit Hilfe von zwei Kartonsstreifen und einem Ritzmesser leicht nacherproben läßt, ist auf den ersten Blick kaum auszumachen: Ein Paar zwei Meter hoher und sechzig Zentimeter breiter Bronzeblechbahnen ist jeweils kurvig angefräst, entlang dieser Linie geknickt und dann an den Außensäumen miteinander zu einem Hohlkörper verschweißt. Der gestaltverwandten *Figur W 146/1990* (Tafel 106) sichert ein weicherer Verlauf der Sinuskanten einen um Grade sanfteren Charakter. Einen Gegenpol zu solchen Arbeiten markieren Werke, bei denen, wie im Falle der *Figur W 135/1989* (Tafel 104), diagonale Knicklinien einen insgesamt mehr das Kantig-Scharfe betonenden Aufbau begründen.

Eine nächste Komplikationsstufe ist erreicht, wenn, wie etwa bei der *Figur (Synagoge) W 40/1988* (Tafel 99), Polygonalanlage und kurvige Kantenführung zusammenkommen. Was hier als Anflug einer anthropomorphen Bewegtheit spürbar wird, meldet sich bei anderen Werken weitaus vernehmlicher zu Wort. So bei einer Gruppe von Arbeiten, die dem Prinzip der gegensinnigen Kombination zweier sinusförmig gekrümmter Hohlkörper folgen. Diese im Querschnitt flach segmentförmigen Elemente sind, wie sich am Beispiel der *Figur W 189/1990* (Tafel 114) beobachten läßt, mit ihren planen Rücken so verbunden, daß die Krümmungslinien, eine Identität von Vorder- und Rückansicht bewirkend, einander in Gegenrichtung antworten. Das Ergebnis ist so etwas wie eine elastische Statuarik der Erscheinung. Entsprechendes gilt für die sich im Hinblick auf Proportion und Oberflächenplastizität unterscheidende *Figur W 226/1991* (Tafel 121) und für die mit dem Titel *Torso* ausgestatteten Arbeiten *W 294/1992* (Tafel 132) und *W 352/1993* (Tafel 139). Die kurvierten Schalen des gedrungeneren *Torsos W 353/1993*

(Tafel 140) haben jeweils einen Mittelgrat, dessen leichte Krümmung den kräftigeren Schwung der Außenlinien apostrophiert, eine Eigenart, wie sie auch ist bei der kleinformatigen *Figur W 424/1994* (Tafel 151) zu finden ist.

Einen Schritt weiter in Richtung einer organisch anmutenden Plastizität ist die *Figur W 270/1991* (Tafel 129) entwickelt. Der Korpus läßt sich als Ovalzylinder mit latentem Vierpaßquerschnitt und schwelenden vertikalen Ausbauchungen deuten, und man darf es mit Inge Herold als vielsagend empfinden, daß der Künstler das wohl soeben vollendete Stück im Atelier neben einem als Werkzeugablage verwendeten Baumstumpf photographiert hat.<sup>14</sup> Naturprodukt und Artefakt signalisieren ein merkwürdiges Einvernehmen – ein Einvernehmen, das zugegebenermaßen nicht nur mit dem Gerundeten der Formen zu tun hat, sondern auch mit der Brüskheit der die Schäfte begrenzenden Schnitte.

Organoide Bewegtheit kommt auch dort zum Tragen, wo Schärfe und sehnige Entschiedenheit den Leitton angeben. Es ist vor allem das Motiv der Verdrehung im Spiralsinn, das manche der über dreieckigem oder viereckigem Grundriß aufgebauten Arbeiten mit besonderer Wirkungsenergie auflädt. Konkave Ausbildung der Grund- und Deckplatten und entsprechende Flächenverwölbungen können den Torsionseffekt in unterschiedlichem Ausmaß steigern: weniger stark tun sie das, um Beispiele zu nennen, bei der *Figur W 315/1992* (Tafel 136), ausgeprägter bei den *Figuren W 209/1991* (Tafel 118), *W 244/1991* (Tafel 126 rechts) und *W 299/1992* (Tafel 133), extrem bei der *Figur W 399/1993* (Tafel 147). Mitunter ist es mehr die Negativwölbung der Wandflächen als die Torsion des Gesamtkörpers, die über den Gehalt einer Figur an innerer Dynamik bestimmt; lehrreich in diesem Zusammenhang ist die relativ drehungsarm aufwachsende *Figur W 470/1994* (Tafel 164) mit ihren markant einschwingenden Wandungen.

Der Variantenreichtum der in den frühen und mittleren neunziger Jahren entstandenen Figuren ist dem Auge zweifellos besser zugänglich als dem beschreibenden Wort. Denn oft droht der Versuch, die diffizilen körperlich-räumlichen Sachverhalte zu verbalisieren, das einzuebnen, was der Blick sehr wohl auseinanderzuhalten weiß. So mag es genügen, auf Abwandlungsspielarten hinzuweisen, die sich aus so klaren Entscheidungen ergeben wie die für eine Kombination konkaver und konvexer Aufrißformen – verwirklicht in Werken wie den *Figuren W 276/1992*

(Tafel 131 Mitte) und *W 397/1993* (Tafel 146) oder der Figur *W 763/1998* (Tafel 200 bis 200d) vor der Deutschen Botschaft in Peking –, eine Umkehrverbindung geschweift konturierter Formen – verwirklicht in der Figur *W 356/1993* (Tafel 141) – oder grundsätzlich geradkantiger, aber axial verwundener Formen – verwirklicht zum Beispiel in der Figur *W 365/1993* (Tafel 143).

Werke solcher Art sind in den mittleren und fortgeschrittenen neunziger Jahren indessen in der Minderzahl. Repräsentativer sind Arbeiten, die deutlicher, als das die zuletzt genannten tun, menschliche Körperformen und -haltungen in Erinnerung rufen. Auf welche Weise Sinnlichkeit und Abstraktionswillen dabei im Spiel sind, läßt sich an zwei kleinformatischen Arbeiten von 1993 erfahren. Die einundsechzig Zentimeter hohe Figur *W 403/1993* (Tafel 149) ist, knapp gesagt, eine Scheibe mit kandelaberförmigem Umriß – einem Umriß, der allerdings auch die Lesart als Silhouette einer weiblichen Figur mit prononciertem Hüft- und Brustbereich nahelegt. Die Asymmetrie des Aufbaus, die offenkundig auch die Folge einer sehr freien Führung der Trennflamme ist, und die gürtelartige Schweißnaht in Taillenhöhe bewirken eine sich dem Flächig-Reduktionistischen widersetzende Lebendigkeit. Voluminöses Gegenstück ist die zweiundfünfzig Zentimeter hohe Figur *W 416/1993* (Tafel 150). Schlanker proportioniert und weniger rau an den Kanten, aber ausgeprägter in der Umrißwelligkeit, läßt sie sich, was ihre Körperhaftigkeit angeht, eher mit einem voll ausgebildeten Kandelaberpfeiler in Verbindung bringen – oder eben einem belebten weiblichen Körper.

Die 1,90 Meter hohe Figur *W 438/1994* (Tafel 155) und ihre drei Meter hohe Variante *W 445/1994* (Tafel 158) haben auf den ersten Blick wenig mit diesen beiden Arbeiten gemein. Aus jeweils zwei Schalen teilen zu Körpern mit flachspindelförmigem Querschnitt zusammengefügt, weisen nur die sanft ein kurvenden Seitenlinien und der Konvexbogen der oberen Begrenzung auf einen Bezug zur stehenden menschlichen Gestalt. Die formverwandte Figur *W 505/1995* (Tafel 167) macht eine solche Relation dank einer zur Flankeneinschwingung konträren Ausbuchtung, die sich leicht als Hüftausladung zu erkennen gibt, aber um so augenfälliger. Noch viel evidenter ist die anthropomorphe Grundverfassung bei der Figur *W 519/1995* (Tafel 168) und den nur zwanzig Zentimeter hohen Figuren *W 521/1995* (Tafel 169) und *W 521a/1995* (Tafel 170), letztere zu einer Serie von acht Stücken zählend, die Croissant für ein

Monument zum Gedenken an den 20. Juli 1944 entworfen hat. Die Figuren, die als wenig raumhaltige Körper so angelegt sind, daß ein vertikaler Mittelgrat einem betont asymmetrischen Umriß Halt gibt, wirken wie trauernd verhüllte Gestalten und insofern wie ein später, freierer Widerhall der vermummten Figuren der frühen siebziger Jahre. Bei den überlebensgroßen Figuren *W 547/1996-98* (Tafel 171) und *W 558/1996* (Tafel 173 vorn) erscheint dieses Formenvokabular verfestigt; aus dem Mediagrät ist eine gewinkelte Trennlinie zwischen facettenartig aneinanderstoßenden, außen aber kurvig konturierter Flächen geworden. Merkwürdig zurückgenommen ist der den Figuren von 1995 eigene elegische Tenor.

Für die stehenden Figuren der mittleren und späten neunziger Jahre gilt grundsätzlich das, was über die Kopfdarstellungen dieser Zeit gesagt wurde: Die Skala der formalen Lösungen ist breit, die Ausdrucksvielfalt bemerkenswert und die Neigung zu Rückblicken in die eigene Schaffensvergangenheit und in die Kunstgeschichte auffallend. Wenn man sich von der Gruppe 3 Figuren *W 552/1996* (Tafel 172) an jene berühmte antike Skulptur der *Drei Grazien* in der Libreria Piccolomini des Domes von Siena erinnert fühlt, die von Raffael und Correggio über Rubens bis hin zu Maillol die Phantasie vieler Künstler bewegt hat, dann resultiert das nicht aus Detailübereinstimmungen, wohl aber aus der Ähnlichkeit der räumlichen Anordnung der unverkennbar weiblichen Gestalten. Weibliche Morphologie kennzeichnet auch die Figur *W 603/1996* (Tafel 174), deren beide an den Seiten weich gerundete Schalen flechtwerkartig fusioniert sind. Im Umriß den aus zwei gegenüberliegenden Teilen gewonnenen Figuren verwandt, eignet dem Stück die Einheitlichkeit eines plastisch modulierten Körpers.

Bei einer Höhe von 1,76 Meter nur zwölf Zentimeter tief ist die vom noch flacheren Modell *W 616/1996* (Tafel 176) vorbereitete Figur *W 617/1996* (Tafel 175). Läßt die Art ihrer Plastizität an ein schräg durchspanntes Gebilde mit segelartigen Flächen denken, so wirkt der asymmetrische Doppelschwung ihrer Seiten wie ein großzügiger Reflex auf den Umriß einer der Eisenfiguren von 1983 (Tafel 79). Daß hinter der frühen und der späten Arbeit die Idee einer in sich kontrapostisch verschobenen, gewandeten Menschengestalt steht, bedarf kaum der Erwähnung. Variationen auf den menschlichen Körper in unterschiedlichen Standhaltungen sind auch die zahlreichen Werke, die in der vertikalen Abfolge ihrer Schwellungen und Einziehungen der Struktur eines

Kandelaberfeilers nahekommen. Zu nennen wären übereck gestellte und mit einem geschwungenen mittleren Grat ausgestattete Arbeiten, wie die geschmeidig aufwachsende *Figur W 636/1996* (Tafel 179) oder die stämmigeren *Figuren W 652/1997* (Tafel 182), *W 653/1997* (Tafel 183) und *W 656/1997* (Tafel 184); weiter formverwandte Arbeiten, bei denen der Vertikalgrat, auf die Frontalansicht bezogen, gerade verläuft, wie bei den *Figuren W 712/1997* (Tafel 194) und *W 720/1997* (Tafel 195). Einer Gruppe von Werken, die sich aus im Querschnitt flach segmentförmigen Elementen zusammensetzen, gehören beispielsweise die *Figuren W 657/1997* (Tafel 185) und *W 666/1997* (Tafel 189) an, einer anderen, durch die bikonkave Ausbildung des Viereckquerschnitts charakterisierten Gruppe Arbeiten wie die *Figuren W 670/1997* (Tafel 190) oder *W 680/1997* (Tafel 191). Gerade das letztzitierte Stück und die sich über einem rechteckigen Grundriß aufbauende *Figur W 709/1997* (Tafel 193) wecken eine Erinnerung, die in mehr oder minder starkem Maße auch von zahlreichen anderen der hier als kandelaberähnlich aufgefaßten Arbeiten evoziert wird: die Erinnerung an eine Vase.

In einem Gespräch mit Christa Lichtenstern hat Croissant bemerkt, wie wichtig für ihn das Vorbild chinesischer Bronzegefäße sei, als deren faszinierende Eigenschaften er die »meisterhafte Gußtechnik, die Dünnwandigkeit, die einfachen, fließenden Konturen, die proportionale Stimmigkeit der Gefäßteile untereinander sowie die lebendige Patina« genannt hat.<sup>15</sup> Neben den ästhetischen Aspekten sollte aber auch ein ikonographisch-ideengeschichtlicher Bewandtniszusammenhang erwogen werden. Ich denke dabei an die Vorstellung vom menschlichen Körper als eines Behältnisses des Geistes, wie sie in Ciceros Metapher »corpus quasi vas« ihre klassische Formulierung gefunden hat und wie sie, unter christlichem Vorzeichen vor allem von Theoretikern und Künstlern der Renaissance fortentwickelt, bis in unsere Tage nachwirkt. Die für so viele Werke Croissants bezeichnende Ambivalenz von körperhafter Anmutung und tatsächlich hohlkörperhafter Beschaffenheit wird dort zur symbolischen Größe, wo die Form sowohl auf die Gestalt eines Menschen als auch auf die eines Gefäßes verweist und wo noch dazu die Gestalt eines seinerseits auf den Menschen beziehbaren Architekturelements – das heißt der von der Säule oder vom Pfeiler abgeleiteten Kandelaberstütze – ins Spiel kommt.

Daß sich unter den Werken der späten neunziger Jahre auch solche finden, die ihren anthropomorphen Ursprung nur zögernd zu erkennen geben, belegt schon die Pekinger *Figur W 763/1998* (Tafel 200 bis 200d). Anders als diese angelegt sind einige Arbeiten, deren stelenhafte Schäfte durch Horizontalakzente so gegliedert sind, daß sich eine vertikale Dreierfolge graduell in der Höhe abnehmender Abschnitte ergibt. Bei der *Figur W 790/1998* (Tafel 206) und deren größeren Fassung *W 791/1998* (Tafel 207) hat der im Querschnitt rhombusförmige Körper jeweils drei sanft einschwingende Kompartimente. Bei der *Figur W 859/1999* (Tafel 216) ist ein im Querschnitt mandorlaförmiger Schaft auf vergleichbare Weise rhythmisiert; daß sich die Erinnerung an eine weibliche Gestalt leichter einstellt als im Falle der beiden anderen Figuren, liegt an der Art der Proportionierung und am Fehlen eines die Wölbschalen optisch teilenden Mittelgrats. Eine weitere Möglichkeit der Gliederung ist bei der *Figur W 866/1999* (Tafel 217) genutzt: Ähnlich wie bei der früher erwähnten *Figur W 603/1996* (Tafel 174) sind die einzelnen Höhenabschnitte gleichsam flechtwerkartig ineinander verschliffen; die Andeutung des Flechtmotivs beschränkt sich auf die seitlichen Ränder, ist aber vernehmlich genug, um den Eindruck einer auch den imaginären Kern erfüllenden Bewegtheit zu stiften. Was den Bezug zur menschlichen Gestalt angeht, mag das Ganze weniger assoziationsfördernd sein als viele andere Figuren der neunziger Jahre. Im Hinblick auf das Plastisch-Sensualistische der Erscheinung ist es ein ebenso geistreiches wie schlüssiges Ergebnis dessen, was auf dem Wege modellierenden Konstruierens erreicht werden kann.

Das für Croissant in früheren Jahren bedeutsame Thema der liegenden menschlichen Figur spielt im Spätwerk keine Rolle. Dafür wird das Liegemotiv einige Male in anderem Kontext interessant, nämlich bei Gebilden mit dem gemeinsamen Titel *Fisch*, die, wie *Fisch I* von 1987 (Tafel 91), *W 260/1991* (Tafel 127) und *W 400/1993* (Tafel 148), aus drei ungleichen, annähernd lanzettförmigen Segmenten zusammengeschweißt sind oder, wie *W 467/1994* (Tafel 162) und *W 779/1998* (Tafel 204), aus zwei langgezogenen, verwundenen Schalenteilen. Die Formen halten genug Distanz zu Vertrautem, um für unterschiedliche Ähnlichkeitsunterstellungen offen zu sein (man mag außer an Fische an die Rückenschale von Sepien, an Weichtiere oder an Blätter denken); Abbild sind sie jedenfalls so wenig wie bloße Abkürzungen.

Werke mit dem Titel *Fisch* legen den Vergleich mit Constantin Brancusis berühmter, in Marmor- und Bronzeversionen überlieferter Komposition aus den zwanziger Jahren nahe. Brancusis Postulat: »Eine wahre Form sollte den Eindruck von Unendlichkeit erwecken. Die Oberflächen müßten so aussehen, als ob sie endlos weitergingen, als ob sie aus der Masse herauskämen, aus ihr hervorgingen in eine vollkommene und absolute Existenz«<sup>16</sup>, dieses Postulat wird von den modellierten und skulptierten Fischen des Rumänen durch die Entschiedenheit der Grundform und die Politur der Außenhaut eingelöst. Das bildnerische Objekt schafft sich, unterstützt von einem Sockel oder gar von einer spiegelnden Scheibe, gleichsam selber das Medium für sein abgehobenes Dasein: Rückstrahlung des Außenlichts wird zur eigenen Ausstrahlung, die »Annäherung an das Unendliche« (Ezra Pound)<sup>17</sup> ereignet sich als Epiphanie des körperlich durchaus präsenten, zugleich sich aber dem Umraum mitteilenden Werks.

Croissants *Fische* wirken karger und ausgesetzter, ausgesetzter auch im wörtlichen Sinn, denn als Bodenplastiken müssen sie die Bedingung niedrig-unvermittelten Lagerns in Kauf nehmen. Sie wölben sich freilich etwas von der Erde weg, reagieren auf den Umstand ihres Liegens mit Zeichen der Lebendigkeit. Mit Bedacht unterlaufen sie Symmetrieerwartungen, und Makellosigkeit der Oberfläche verweigern sie ostentativ. Auf ihre Weise bezeugen sie ein Grundgefühl, das den Abstand der Position Croissants zu der Brancusis bezeichnet: Der Künstler des späten zwanzigsten Jahrhunderts stellt sich einer Endlichkeit, die der Bahnbrecher der Moderne noch zu transzendieren suchte; er bekennt sich zur Gebrochenheit und damit zu einer letztlich nicht abweisbaren Generations- und Individualerfahrung. Gleichwohl teilt er mit Brancusi die Überzeugung, daß im Geometrischen der Funke des Kreatürlichen spürbar bleiben müsse.

### **VIII Michael Croissants Position in der zeitgenössischen Kunst**

Die letzten Bemerkungen sind schon ein Teil der Antwort auf die Frage nach der Position Michael Croissants in der zeitgenössischen Kunst. Weitere Teile der Antwort ergeben sich aus dem vorher Ausgeführten. Was der vorliegende Band – der nur etwa ein Sechstel des Œuvres dokumentiert – eindrucksvoll sinnfällig macht, ist ein großer, von der Herb-

heit mancher Einzelarbeit aus nicht ohne weiteres zu erwartender formaler Erfindungsreichtum. Deutlich erkennbar ist ein Entwicklungsbogen, der von einer erregten Frühphase über eine Phase absichtsvoller Verhaltenseinheit zu einer wieder stärker sensualistisch gestimmten, aber dank dem angewendeten Verfahren des modellierenden Konstruierens immer durch eine Grundvorgabe an Strenge charakterisierten Spätphase führt. Daß sich die ernst und verschlossen wirkende Person, die Michael Croissant ist, in mancher der informellen Arbeiten von einer höchst temperamentvollen Seite zeigt, macht vieles von dem verständlich, was, in eine moderatere Tonart übersetzt, Werken der achtziger und neunziger Jahren ihr Gepräge gibt. Man darf unterstellen, daß die wechselnden Erscheinungsweisen der Emotionalität mit Veränderungen der äußeren und inneren Lebenssituation zusammenhängen, doch ob ein Versuch gelingen könnte, Formenwandel und Biographie in eine Beziehung zu setzen, deren Benennung mehr auszusagen vermöchte als die Werke selbst, ist zu bezweifeln.

Vom Anregungsspektrum, das in den Jahren des Studiums und der ersten freien Tätigkeit auf Croissant gewirkt hat, war ebenso die Rede wie von der Tatsache, daß der Übergang zu einer gestrafften Mitteilungsweise in den Jahren gegen und um 1970 Entsprechungen in der Entwicklung anderer deutscher Bildhauerinnen und Bildhauer hat. Croissants Idiom, schon in den Jahren des Informel bemerkenswert eigenständig, gewinnt in dem Maße noch an Unverwechselbarkeit, in dem die Verknappung der Formen zunimmt und in dem die Technik des Aufbaus aus Stahlsegmenten an die Stelle der herkömmlichen bildnerischen Verfahren tritt. Wenn sich, was die Reduktion der menschlichen Anatomie oder die sockellose Lagerung der Figur auf dem Boden angeht, beispielsweise Annäherungen an Arbeiten Franz Bernhards beobachten lassen, wollen auch die Unterschiede wahrgenommen sein: Während Bernhard in der vergleichsrelevanten Zeit die Kombination von Eisen und Holz bevorzugt und zu einer eher vom Gestischen bestimmten Körpermimik neigt, stellt Croissant das Monomaterial Stahl in den Dienst einer asketisch-zuständlichen Körperinterpretation.<sup>18</sup> Auch auf dem Höhepunkt der Reduktion organischer Leiblichkeit hält Croissant betont Distanz zu den damals aktuellen Strömungen wie Minimal Art und Concept Art. Vom Minimalismus amerikanischer Spielart ist seine Art, Industriebleche einzusetzen, denkbar weit entfernt, und Planung auf gedank-

licher Ebene ist für ihn nur als unmittelbare Vorstufe der Werkproduktion von Belang.

In den Arbeiten der späteren achtziger und neunziger Jahre erreicht Croissant einen Ausgleich von Gebundenheit und Freiheit, der auch eine Balance zwischen grundsätzlicher Bejahung der figurativen Wurzeln und souveränen Verfügens über die Möglichkeiten geometrisch-konstruktiver Gestaltung ist. In dieser Haltung, die man als genuine Folge der persönlichen Entwicklung begreifen darf, begegnen sich Introvertiertheit und Vitalität, Beherrschtheit und Emotionalität. Offen zutage tritt gerade in den letzten Jahren die Freude an der Variation, die nichts anderes ist als die Freude an der Entdeckung immer subtilerer Formungsgelegenheiten. Und man darf nicht vergessen, daß hinter aller Formerkundung letztlich das Bild des Menschen steht.

Diese Behauptung gilt für den Zeichner Croissant nicht weniger als für den Gestalter dreidimensionaler Werke. Schon die kleine Auswahl an Handzeichnungen und Collagen, die diesen Text begleitet, gibt eine Vorstellung vom graphischen Potential des Künstlers. Wiederum umfaßt die stilistische Spanne scheinbar Unvereinbares, und erneut erweist sich das Anthropomorphe als eine Klammer, welche ungestüme Äußerungen aus informeller Zeit, extreme Flächenabbreviaturen aus den achtziger Jahren und resolute Umrißzeichnungen aus jüngerer Zeit, zusammenhält. Auch wenn zumeist ein Bezug zur gleichzeitigen plastischen Produktion gegeben ist, deuten die zweidimensionalen Arbeiten die in den Bildwerken thematisierten Formanliegen auf eine dem anderen Medium gemäße Weise aus. Eine Sonderstellung behaupten die Collagen: Schere und Tonpapier haben gewissermaßen die Rollen von Elektronager und Blech übernommen, mit dem Resultat silhouettenhafter Formulierungen, die an Klarheit und Dichte kaum hinter den Metallfiguren zurückstehen und dabei strikt das Gesetz der Fläche beachten. Was der Schwarzweißdruck vorenthält, ist der Part der Farbe, der in den Zeichnungen und Collagen ein sehr unterschiedlicher sein kann. Häufig gesellt sich Farbe als Sekundärwert zum Schwarz des Striches oder der Fläche, doch nicht selten wird sie, vor allem seit den späten achtziger Jahren, zu einem dominanten Wirkungsmittel. Daß es sogar zu dekorativen Akkorden – etwa von Gelb, Grün und Violett oder Rostrot und Seegrün – kommt, steht in Einklang mit dem, was sich bei den Bronzefiguren und -köpfen in dieser Phase an vitalisierender Lockerung ereignet.

Auch als Eigenchronist setzt Croissant die Zeichnung ein, indem er den Eintragungen in seine seit 1987 geführte Werkliste kleine, als Identifizierungshilfen gemeinte Illustrationen beifügt. Ein weit wichtigeres Dokumentationsmittel ist allerdings die Photographie. Schon früh hat Croissant angefangen, seine plastischen und skulpturalen Arbeiten mit der Kamera zu erfassen. Der im Laufe der Jahrzehnte zusammengesammelte große Fundus, dem die Mehrzahl der Tafeln des vorliegenden Bandes entstammt, ist insofern ein Zeugnis der Selbstinterpretation, als die Wahl des Blickwinkels, der Lichtführung und gegebenenfalls des Ausschnitts über die Präferenzen des Künstlers Auskunft gibt. Was als authentische Sicht verstanden werden darf und was – man denke an das berühmte Beispiel Brancusi – als Photographie künstlerischen Rang besitzen kann, hat als Betrachtungsanleitung zwangsläufig seine Grenzen. Denn dreidimensionale Werke wollen auch dann aus verschiedenen Perspektiven und unter verschiedenen äußeren Bedingungen wahrgenommen sein, wenn sie Vorzugsseiten besitzen, die vom Autor oder der Autorin als solche ausgewiesen sind. Oder besser: Erst in Kenntnis des Ganzen lassen sich Vorzugsseiten richtig würdigen. Daß es bei Croissantschen Arbeiten privilegierte und minder ergiebige Ansichten gibt, ist, jenseits der Belehrung durch die Photographien, aus der Werkstruktur selbst erschließbar. Umgekehrt liegt es an der Struktur namentlich der aus Segmenten geschweißten Arbeiten, daß man eine charakteristische Ansicht in der Vorstellung zumindest näherungsweise zu einem Gesamtbild ergänzen kann. Was immer Photographien – und mehr noch Kommentare – zu leisten vermögen: Ihre Aufgabe erfüllen sie wohl dann am besten, wenn sie den Wunsch zur Begegnung mit den originalen Werken wach werden lassen. Als eine Aufforderung, nach Chancen für eine solche Begegnung zu suchen, möchte jedenfalls dieses Buch verstanden werden.

Michael Croissant, der seit den sechziger Jahren zur deutschen Künstlerelite gehört und der sich als Lehrer an einer renommierten Akademie hohes Ansehen erworben hat, ist ein Mensch, dem jedes selbstinszenatorische Gehabe fremd ist. Um Ausstellungen war er nur selten bemüht, und um internationale Präsenz war er stets weniger besorgt als um Sicherung der Bedingungen für ein möglichst konzentriertes Arbeiten. Was die Umwelt mitunter als abweisend empfinden mochte, ist in Wahrheit Ausdruck einer inneren Sammlung, die in der Grund-

stimmung vieler Werke ihr Echo hat. Auf die auch für Künstler der dritten Generation der Moderne unverändert bedeutsame Frage, wie Figürlichkeit und frei erfundene Form zu einer bildnerisch überzeugenden Allianz zu bewegen seien, hat Croissant im Lauf der Jahrzehnte Antworten gegeben, die in der Kunstgeschichte dank ihrer innovativen Formqualitäten ihren

Ort haben werden, vor allem aber auch dank ihrer Fähigkeit, Botschaften von menschlicher Befindlichkeit zu übermitteln – Botschaften vom in sich Verschlössen-sein, vom Standhalten gegenüber der Welt und vom letztlich Bekennen zur leiblich-sinnlichen Existenz.

#### Anmerkungen

- 1 DORIS SCHMIDT: Toni Stadler, St. Gallen 1972, S. 9.
- 2 Nach einer brieflichen Auskunft des Künstlers an Marion Jentzsch; vgl. MARION JENTZSCH: Studien zu Michael Croissant, unveröffentlichte Magisterarbeit, Universität Heidelberg 1995, S. 8 f. Stadler selbst lernte die Methode in den dreißiger Jahren bei Mirko Basaldella in Rom kennen.
- 3 INGE HEROLD: Zum Werk des Michael Croissant, in: Michael Croissant – Plastiken und Zeichnungen 1990–1995, Katalog der Ausstellung im Kunstverein Ludwigshafen, 1995, S. 10 f.
- 4 Mündliche Mitteilung des Künstlers an Marion Jentzsch; vgl. MARION JENTZSCH, wie in Anm. 2 zitiert, S. 25 f.
- 5 LUDWIG RINN: Die gefährdete Figur: Auflösung, Hülle, Zeichen, in: Michael Croissant. Retrospektive 1958–1989, Katalog der Ausstellung in Kaiserslautern, Marl und Ludwigshafen, 1990/91, S. 11.
- 6 Aus einem Interview mit Dieter Dempfle, in: »skulptur aktuell II«, Katalog der Ausstellung in Bielefeld, 1986, S. 20; hier zitiert nach: Skulpturenallee Heilbronn: Natur – Figur – Skulptur, Katalog der Ausstellung der Städtischen Museen Heilbronn, 1985, S. 34.
- 7 INGE HEROLD, wie in Anm. 3 zitiert, S. 14 f.
- 8 Die Bezeichnungen Bleche und Platten werden hier synonym gebraucht; in der Tat wird in der Technik unter Blech alles ge-

walzte Metall in Form von ebenen Tafeln oder von Bändern verstanden. Croissant verwendet in der Regel flache Platten der mittleren, das heißt die Dicken zwischen drei Millimeter und knapp fünf Millimeter umfassenden Kategorie.

9 Erwähnt in der Besprechung einer Ausstellung im Institut für Moderne Kunst Nürnberg von Thomas Kliemann, in: Nürnberger Zeitung vom 15. 12. 1989, hier zitiert nach MARION JENTZSCH, wie in Anm. 2 zitiert, S. 39.

10 MARION JENTZSCH, vgl. Anm. 2, entwickelt eine an bestimmten morphologischen Grundeigenschaften ausgerichtete, durchaus instruktive Systematik.

11 LUDWIG RINN, wie in Anm. 5 zitiert, S. 14.

12 LUDWIG RINN, wie in Anm. 5 zitiert, S. 13.

13 Der Madonnenausdruck ist keineswegs zufällig; das belegt ein Atelierphoto Croissants, das diesen und einen verwandten Kopf neben der Reproduktion einer Madonna von Bellini zeigt; vgl. dazu Inge Herold, wie in Anm. 3 zitiert, S. 22 und Abb. 25.

14 INGE HEROLD, wie in Anm. 3 zitiert, S. 19 f.

15 Hier zitiert nach INGE HEROLD, wie in Anm. 3 zitiert, S. 20.

16 Vgl. FRIEDRICH TEJA BACH, Constantin Brancusi, Köln 1987, S. 24.

17 Ebenda.

18 Vgl. dazu INGE HEROLD, wie in Anm. 3 zitiert, S. 16 f.