

Eine große geöffnete Aluminiumhand, die Finger strahlenförmig auseinandergespreizt, wächst aus dem säulenartigen Schaft des Armes. Zu architektonischer Prägnanz ist auch die Anatomie der Hand selber vereinfacht. Der Handteller ist einem Kreis angeglichen, die Finger sind zylindrisch gebildet. Auf die Angabe von Gelenken ist verzichtet. Damit ist die Vorstellung ausgeschaltet, hier könne sich etwas bewegen. Die Hand ist nicht Werkzeug, sie hat in ihrer Ruhe etwas Feiertägliches, beinahe Sakrales, ohne deshalb starr wie ein primitives Götzenbild zu wirken. Sie besitzt vielmehr einen physiognomischen Charakter, ist trotz ihrer Monumentalität beseelt. Die Falten des Handtellers bilden Grimassen und die Verletzungen der sonst perfekten, blanken Oberfläche deuten auf Leidenschaftlichkeit. Die Strahlenfigur bedeutet ein Ausstrahlen im Sinne einer Mitteilung geistiger Wärme. Die Öffnung zeigt vertrauende Offenheit an.

Die Skulptur hat etwas Archaisches, nicht nur durch die Einfachheit der Form, sondern auch durch die Urtümlichkeit ihrer Gestik. Die Hand ist sprachlicher Ausdruck, sie ist ein Zeichen. Die Ableitung des Begriffs Zeichen von zeigen, einem Signalisieren mit der Hand also, ist unmittelbar verdeutlicht. Das Handzeichen ist auch in unserer Welt der kompliziertesten Nachrichtenübermittlungen (die dennoch Verständigungen immer schwerer werden lassen) nicht ungebrauchlich geworden. Auf Schildern und Plakaten begegnen uns immer wieder Hände, der altmodisch zeigende Finger, die warnende Verbotshand, die Drohgebärde der geballten Faust, aber wie ungeformt sind in der Regel diese Gebilde. Zeigt sich in ihnen nicht, wie fremd dem Menschen der eigene Körper geworden ist, wie wenig über das Nächstliegende nachgedacht wird?

Die Hand ist der erste und natürlichste Gegenstand der Betrachtung. Der Säugling entdeckt zuerst an sich seine Hand und beschäftigt sich mit ihr. Dem bildenden Künstler, dem betrachten und formen die hauptsächlichsten Tätigkeiten sind, ist die Hand nächst dem Auge das wichtigste Organ des Körpers. Auf vielen Selbstbildnissen sind daher Hände besonders ausdrucksvoll wiedergegeben.

Für Rainer Kriester ist die Hand ein Hauptthema seiner Kunst. Man hat bei jeder dieser Hände von ihm das Gefühl, daß es sich um seine eigenen handelt. Möglich, daß das an der Isolierung der Hand liegt, möglich, daß sich diese Empfindung durch die Intensität der Gestaltung einstellt, die das Resultat bohrender Reflexion ist.

Die Hand, die aus dem ausgetretenen Stiefel herauswächst, ist eine kleinere burleske Vorform der großen Aluminiumhand. Die „Physiognomie“ der Hand, die hier weniger streng durchgeformt ist, strahlt Humor aus. Schuh und Hand bilden als die beiden Enden der Skulptur den Kontrast, der jedem Witz zugrunde liegt. Die Hand scheint plötzlich, wie ein Kastenteufel, aus dem Schuh emporzuschießen. Dennoch ist die Skulptur mehr als ein Witz (wie der bloße Witz dem Wesen der Skulptur widerspricht), in ihr ist das Formproblem des Gegensatzes von Abguß eines Fundstückes und Gestaltung angesprochen. Die „Verletzungen“ sind das Vereinheitlichende. Paradoxe Weise bewirkt die Nichtform die Einheit der Form. Man könnte an den ausgetretenen Stiefel mancherlei Assoziationen knüpfen, kunsthistorische, philosophische, ökonomische – der Realismus des Abgusses verführt dazu –, aber dies wird alles von der Hand gleichsam weggewischt.

Der Kontrast von Abguß und Formgestaltung kommt bei Kriester mehrfach vor. Der Abguß ist die Verführung des Naturalismus, er deutet auf den unmittelbaren Reiz, der vom vorhandenen Ding ausgehen kann, auf die passive Hingabe an die Außenwelt, auf die naive Freude am Vervielfältigen und die einfache Übertragung des unedlen in ein edles Material. Kriester verneint diese Verführung nicht. Sie ist ihm etwas menschliches, ein Grundzug des Schöpferischen.

Deutlicher noch als bei der Stiefelhand ist dieser Gedanke in der Ananas ausgesprochen, aus der ein Finger emporragt. Hier ist der Kontrast von Abguß und Gestalt, von Vielfalt und Einfachheit, von additiver und gegliederter Form, von Passivität und Aktivität, von Lagerndem und Aufragendem nur durch den Einschnitt in der Frucht vermittelt. Der Fingernagel, eine für Kriester charakteristische Form, wirkt wie ein streng blickendes Gesicht.

43 Große Hand 1973, S. 7

17 Hand-Schuh, 1972, S. 8

55 Ananas mit Finger 1974, S. 9







Mehr noch als bei den Hand-Skulpturen Kriesters wird bei seinen Köpfen deutlich, wie sehr die Erfahrungen der eigenen Existenz und das Nachdenken darüber sein Schaffen motivieren. Der Kopf, der von dem Mittelfinger einer Hand durchstoßen wird, scheint dies zu belegen, will man hinter dem Motiv eine Aussage suchen und es nicht nur als Absurdität hinnehmen. Das Bohren des Fingers steht für das Erforschen des eigenen Inneren in einem geistigen Sinn. Der Kopf als Gefäß des Gehirns und Ort der wichtigsten Sinnesorgane erscheint uns als derjenige Teil des Körpers, in dem sich unser Daseinsgefühl konzentriert. Der endlose Prozeß der Selbstanalyse findet hier statt. Aus dieser Sicht betrachtet, kann der Kopf nur ein Selbstbildnis sein, freilich nicht im üblichen Sinn, ohne Ähnlichkeit, denn der Weg der Identifizierung geht nicht über den Spiegel sondern über das Denken. So fehlen dem Kopf die Gesichtszüge, die das Innere – auch das Schicksal – im Äußeren abzeichnen. Der Kopf wirkt vielmehr wie ein dünnwandiges Gefäß – rund, aber auch zerbrechlich. An den Augen, dem Mund und der eigenartigen Einkerbung der Nase wird das deutlich. Bemerkenswert ist die formale Gleichartigkeit von Augen und Mund. Die Augäpfel entsprechen in der Gestaltung den Zähnen. Die Lippen sind deshalb zu einem flachen Wulst zurückgebildet. Das Innere – ein Nichts? – ist Gegenstand einer angstvollen Frage geworden. Diese Frage wird jedoch nicht mit expressiver Gebärde und Selbstmitleid gestellt, sondern mit einer konstruktiven Haltung, was in dem Fachwerk der Finger spürbar wird. Das auffallende Motiv der Nasenwunde erscheint nicht als Verletzung sondern als tektonische Notwendigkeit im Aufbau des Kopfes. Es gibt Skulpturen, in denen die Themen Kopf und Hand miteinander verbunden sind, bei man-

chen in einer Weise, die die Beweglichkeit der Hand suggeriert und verschiedenartige Beziehungen dadurch ermöglicht, daß Kopf und Hand gegeneinander verschoben werden können. Das experimentierende Bewegen erlaubt es dem Betrachter, verschiedene Gruppierungen zu erproben. Diese pädagogische Idee ist jedoch nicht der wichtigste Aspekt der Erfindung. Kopf und Hand sind nicht gleichwertige Körper, sondern der Kopf ist das Subjekt, die Hand ist das Objekt, das in Beziehung zum Kopf tritt. Frappierend ist das Motiv der herausgestreckten Zunge. Gemeint ist hiermit wohl kaum das Motiv der Beleidigung, sondern der formale Gedanke, daß etwas Inneres nach außen gezogen ist. Der Blick, der aus den Augenhöhlen dringt, korrespondiert damit.

Bei dem Kopf, über dem die verschränkten Hände wie ein Helm liegen, ist das Motiv der herausgestreckten Zunge durch die balancierend darauf liegende Kugel bereichert, ein Fremdkörper, der in eine Beziehung zu der „Wunde“ auf der Nasenwurzel tritt. Hier stellt sich zugleich mit dem Eindruck artistischen Spiels der von beschädigtem und verhöhntem Menschentum ein. Die Hände – hier wieder gelenklos, aber in den Formen wie eine teigige Masse fließend – pressen den Kopf wie unter Schmerzen. Es wird eine ähnliche Assoziation wie bei dem durch den Kopf gestreckten Finger erzeugt: die Zerbrechlichkeit dieses Schädels. Es ist, als sei die schwammige Masse der Hände mit ihren Verschlingungen zugleich Haar und Gehirn. Auch hier ein Hinweis auf Inneres. Dieses aber wird wiederum überspielt durch die glänzende Oberfläche der Bronze, die als ironischer Kontrast zu den Verletzungen der Gestalt und ihrer Passivität wirkt.



27 Eumed 1972/73, S. 13

18 Großer Kopf und Hand 1972, S 12







Reflexion bedeutet bei Kriester nicht nur Nachdenken über das eigene Ich sondern auch über Geschichte und Gegenwart, die ihn umgibt. Sein Werk ist voller Erinnerungen an andere Künstler, ältere und neuere, deren Formen er zitiert, so wie man sich auch in früheren Jahrhunderten der Beeinflussungen durch andere nicht geschämt hat.

Arcimboldo z. B. inspirierte ihn zu einer Büste, deren Kopf aus verschiedenen Früchten besteht. Während jedoch der Manierist etwa mit einem aus Früchten des Herbstes gebildeten Kopf den Herbst personifiziert, geht es Kriester nicht um eine Allegorie sondern um ein Übersteigen (oder Unterbiegen ?) der Vernunft, um die Andeutung von etwas in seiner Banalität Unfaßbarem im Menschen, das er jedoch ganz unpathetisch mit einem Witz bezeichnet. Der Naturalismus des Abgusses ist an dieser Stelle gerade das Wider-natürliche.

In der letzten Zeit hat sich bei Kriester ein tiefgreifender Wandel vollzogen. Hinter den älteren Skulpturen spürt man, auch wenn sie in Metall gegossen sind, ein bildsames Material, in das sich die Gedanken des Künstlers leicht einprägen. (Als Maler hat Kriester seine Ideen noch schneller in Form umgesetzt.) Der Ursprung des Kunstwerkes aus dem Inneren des Künstlers wird dadurch angedeutet. Auf diese Weise fließt das Selbstbildnishafte in das Kunstwerk ein. Neuerdings hat Kriester seine Figuren aus Stein oder aus hartem Holz, ein völlig anderer Gestaltungsprozeß und ein ganz anderes Verhältnis des Künstlers zur Außenwelt, das sich auch in den Motiven ausdrückt.

Der Ausgangspunkt ist der vorhandene Block, gewöhnlich ein Fundstück, ein billig gekaufter Grabstein oder ein Baumstamm. Diesem bereits geformten, ausrangierten Material wird eine neue Form aufgeprägt, die sich den gegebenen Maßen des Blockes anpassen muß. Er wird für

den Künstler ein Gegenüber, ein Stück Außenwelt, mit dem er sich auseinandersetzt. Die dargestellten Gegenstände sind nun folgerichtig hauptsächlich Rumpfe, auch weibliche, die nicht mehr den Charakter eines inneren Selbstbildnisses haben können. Arbeiten wie die Büsten von Ledoux und Boullée liegen auf dem Weg zu diesem neuen objektiven Stil. Bei ihnen ist jedoch noch eine improvisierende Leichtigkeit des Bildes zu spüren.

Aus zwei rötlichen Sandsteinblöcken sind weibliche Torsen gehauen, die anstelle der Köpfe pflanzliche Organe tragen. Sie gehören als Paar zusammen und können als Ausdruck verschiedener Stadien des Wachstums betrachtet werden. Bei dem Körper, der oben mit zwei aufstrebenden Blättern endigt, hat man den Eindruck, als sei er ein Boden, aus dem die Pflanze Nahrung zieht, eine „Mutter Erde“. Die verdreifachte Reihe der Brüste ist wohl kaum ein archäologisch-gelehrtes Wiederaufgreifen des Kybele-Motivs sondern eine Rückbildung der menschlichen Anatomie in pflanzliche, in Knolle und Wurzel, aus ursprünglicher Phantasie. Der Rhythmus der Brüste treibt die Form hoch und läßt die gekappte Pflanze in der Vorstellung weiter wachsen. Der Schwung der Schultern hat genügend Kraft, um den Kontur der Blätter über das tatsächlich Vorhandene hinaus fortzuführen.

In dem Gegenstück ist der Körper leibhafter und läßt kaum noch die Vorstellung von Erde und Boden zu. Die Blume an der Stelle des Kopfes mit ihrer ausgeprägten Physiognomie hat fleischige Blätter. Kann man dort von einer Metamorphose des Menschen zur Pflanze reden, so hier von einer Metamorphose der Pflanze zum Menschen. Damit ist jedoch der hoffnungsvolle Aspekt des Wachsens und Strebens verschwunden. Die Blütenblätter hängen schwer herab und befinden sich bereits im Zustand des Verwelkens. Beide Skulpturen verhalten sich zueinander wie Frühling und Herbst.

28 Arcimboldi 1972/73, S. 15

79 Frühling 1974, S. 16

80 Herbst 1974, S. 17





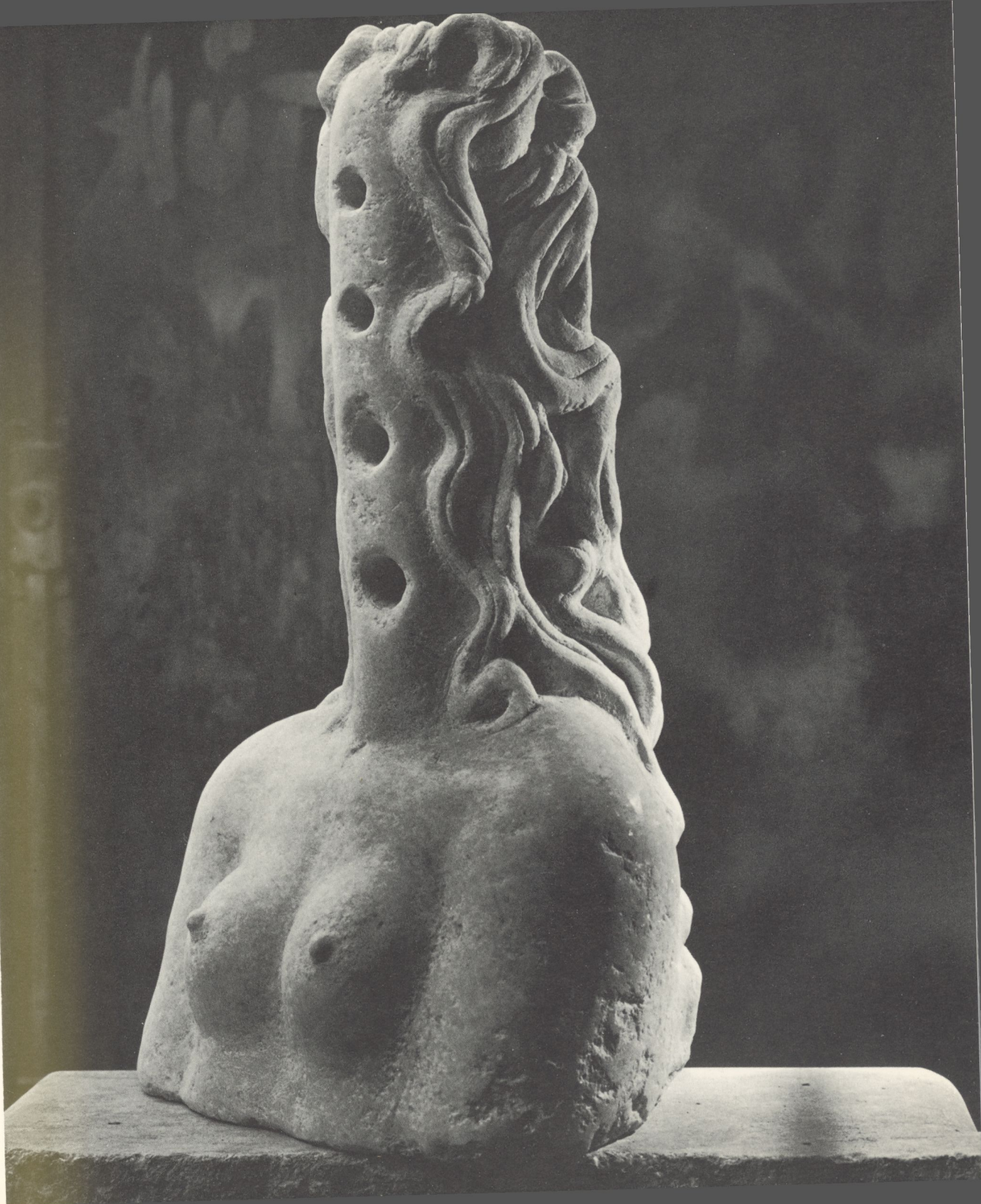


Wie eine Synthese dieser beiden Gestaltungen mutet die weibliche Marmorbüste an, deren Hals sich zu einem Pfahl verlängert. An die Stelle eines Gesichtes treten vier übereinander angeordnete Löcher. In Kontrast zu dieser Entstellung – eine technische, an eine Lochschiene erinnernde Form als Totenkopf – stehen das volle, in anmutigen Windungen herabfallende Haar und die Brüste. Die Reihe der Löcher erinnert an die verdreifachten Brüste des frühlingshaften Sandsteintorsos, aber was dort Wachstum suggerierte, bezeichnet hier das Gegenteil. „Eurydike“ ist der Titel der Figur. Die Sphäre des Friedhofes, aus der der Stein stammt, scheint in der Umwandlung zur Skulptur nicht völlig verschwunden zu sein.

Ähnliches gilt von einem Kopf, der aus dem Stück einer schwarzen Granitsäule gehauen ist. Der Härte des Materials, der dunklen Farbe entspricht die Brutalität der Physiognomie. Nase und Mund sind in größter Einfachheit angegeben. Das Irritierende der Skulptur liegt in dem verdreifachten Paar Augen, die als Löcher gebildet sind. Der feste, stechende Blick des mittleren Paares, das dort sitzt, wo Augen sitzen müssen,

verrutscht bald nach oben, bald nach unten, ein Eindruck, der durch die Glätte der Oberfläche noch verstärkt wird. Der schwere Block erhält dadurch ein unheimliches Leben, wenn es ein Leben ist und nicht Bedrohung durch eine roboterhafte Unmenschlichkeit. In den nach oben sich staffelnden Augenpaaren wirkt jedoch auch noch etwas von der aufstrebenden Kraft der Säule nach. Das Menschlichste sind noch die großen durchgebildeten Ohren.

Das Material setzt dem Formwillen den denkbar größten Widerstand entgegen. Die körperlichen Kräfte des Künstlers werden zum Äußersten angespannt. Diese Anstrengung geht in das Werk ein und gehört zu seinem Gehalt. Das Überwinden von härtestem Widerstand hat auch einen symbolischen Sinn, ohne daß Symbol hier Abkürzung und bequemeres Surrogat bedeutet (im Unterschied zu so vielen symbolischen Kunstaktionen, die leicht von der Hand gehen). Der Künstler zielt auf die Aufgabe, die Umwelt nach humanen Prinzipien zu gestalten, eine herkulische Aufgabe, zu der die bereitstehenden künstlerischen Kräfte zur Zeit nicht genutzt werden.









Eine gigantische Anstrengung war es auch, aus dem Stamm einer Akazie den Torso eines Mannes in ungefähr dreifacher Lebensgröße herauszuhaue. Die Gestalt ist eine Paraphrase auf Michelangelos David, an den besonders die herabhängende und dabei doch Energie ausstrahlende Hand erinnert. (Bei Michelangelo ist es die rechte Hand.) Das Aufwachsen des Körpers –, eine Metapher, in der der Baum weiterlebt – und das Herabhängen des Armes sind Bewegungen, die nicht durch eine Aktion sondern durch ein Sein zustande kommen. (Diese Idee des Auf und Ab erfordert bei Kriester, daß der linke Arm herabhängt.) Der Keil, der die Brust teilt, deutet etwas vom Sichverzweigen des Baumes an, ähnlich dem pflanzenhaften Kopf des weiblichen Sandsteintorsos, zugleich ist er aber auch ein Hinweis auf Zerstörung wie die Wunde am Rücken. Das Holz wird zerspalten, wie es ebenfalls die vielfältigen natürlichen Risse andeuten. Dem jugendlichen, baumartigen Aufstreben wird der Hinweis auf Endlichkeit entgegen gehalten. Die Größe der Skulptur verhindert nicht eine zarte Durchbildung der Oberfläche, besonders bei der Muskulatur der Brust, und eine sensible Führung der Konture. Überhaupt sind die taktilen Reize der Oberfläche bei den neuen Plastiken ein Gewinn gegenüber den spiegelnden Metallskulpturen, die jede Berührung abweisen. Auch darin zeigt sich ein gewandeltes Verhältnis zur Außenwelt.

Kriesters Skulpturen gehören der Berliner Kunstlandschaft an und sind kaum ohne die hier besonders intensiv geführte Realismus-Diskussion zu verstehen. Jedoch, auch wer die Unbrauchbarkeit des Begriffs „Realismus“ nicht einsieht, wird die Kennzeichnung Kriesters als Realisten ohne weitere Erläuterung als unzulänglich empfinden. Wirklichkeit ist für ihn nicht das in den gesellschaftswissenschaftlichen Lehrbüchern festgelegte Soundso der Umwelt, das sich photographisch einfangen und dann auf Leinwand oder Papier übertragen läßt, sondern es ist das Sichverzahnen von objektiver Erkenntnis und Erfahren der eigenen Subjektivität, die immer wieder Zweifel erweckt und Erkennen und Darstellen zu einem nicht endenden Prozeß macht. (Wer selber keine Substanz einbringt, kann leichter an die Lehrbücher glauben.) Weil Kriester dem Zweifelhaften der Subjektivität nicht ausweicht, zeigt sein Werk eine Entwicklung, die von einem inneren Motor vorangetrieben wird, und ein Fortschreiten, das nicht mit den stereotypen Formeln des „Fortschritts“ zu verwechseln ist.

Die Skulptur, die sich von den Affirmationen des Denkmals gelöst hat, erliegt seltener als die Malerei den Gefahren eines selbstgerechten Dozierens, bei dem die Mängel der Umwelt überall, nur nicht beim Dozenten selbst aufgezeigt werden. Dem Bildhauer geht das Herstellen von Zusammenhängen nicht so leicht von der Hand, er wird immer wieder auf die einzelne Figur verwiesen, die im mühevollen Schaffensvorgang sein Partner wird. Das Gesellschaftsmodell des Bildhauers im Allgemeinen und das Kriesters im Besonderen wird daher immer anders sein als das der kritischen Realisten in der Malerei.

Die Kunst müsse wieder im Leben verankert werden, ist eine Lieblingsphrase unserer Zeit. Ihr liegt eine richtige Einsicht zugrunde. Man glaubt, das durch Grenzüberschreitungen der Künste verwirklichen zu müssen, durch Sich-einmischen in den Betrieb, manchmal durch Überschreien der Schreier. Die Herren über Publicity und Ruhmlosigkeit bieten sich als Helfer an. Dem Maler, der Bilder malt, dem Bildhauer, der Skulpturen schafft, wird vorgeworfen, er produziere für den Konsum. Wer Leben als Teilnahme am Spektakel begreift, wird schwerlich einsehen, daß auch der Künstler im herkömmlichen Sinn, dem es um modellhaftes Verwirklichen eines Entwurfes von Humanität geht, Kunst und Leben verbindet. Stil ist der Begriff, der künstlerische Form und ethische Haltung des Schaffenden umklammert. Bei Kriester wird Stil in dieser Bedeutung sichtbar. Nur Stil kann sich entwickeln, Mode nicht.

Die Erwartungen des Publikums im Ganzen sind schwer zu ermitteln, aber ein Teil sehnt sich nach einer auf diejenigen menschlichen Tugenden ausgerichteten Kunst, die ein Zusammenleben angenehm machen. Das Soziale schließt das Individuelle, ohne das Kunst schwer denkbar ist, nicht aus. Wenn diese Tugenden auch im ästhetischen Bereich wegen Mangels an Exzentrik gern verhöhnt werden, im praktischen Leben wollen wir alle nicht auf sie verzichten. Kriesters Werke könnten zu jenem Teil des Publikums sprechen, wenn sie vielleicht auch nicht jedem verständlich sind. Eine Ausstellung als Forum für sie (ebenso wie die Aufstellung einer Arbeit in einem Museum) ist nur ein Notbehelf, seine Skulpturen müßten einen festen Platz im Stadtbild finden, wo die menschliche Geste, die an die Notwendigkeit des Zusammenlebens erinnert, notwendiger denn je ist.

Helmut Börsch-Supan





