





SOTH P RIV
C-DUR



Anselm Sik

Lieber Wä
schreibst du
als malen



Trinlt
gut

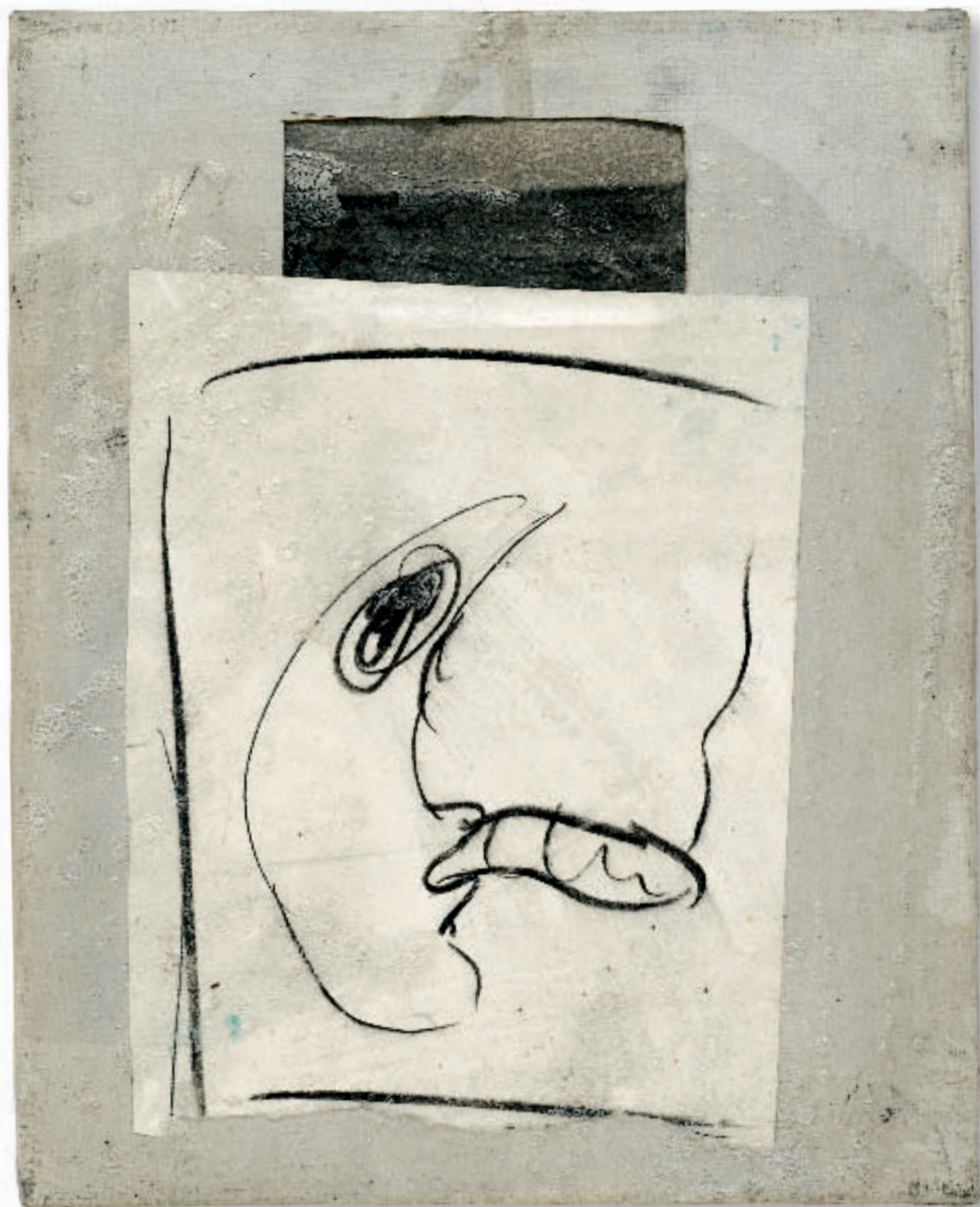


oder Schwanz
+ Fisschieß
+ macher im
Weiner er saufe





Keine Land
schaft + kein
Horizont
Keine Re
ise kein Roman



meine
Zeichnungen

nochmal
abzudecken





Schlechte
Literatur
schöner Tod



Doderer wurmisiert
in der Wohnung

Sie überquerten vom Asphalt
auf dem Hof und ich gab sie
vielleicht auf die Erde
und gebrallt damit sie
dann fressen können

model traffic

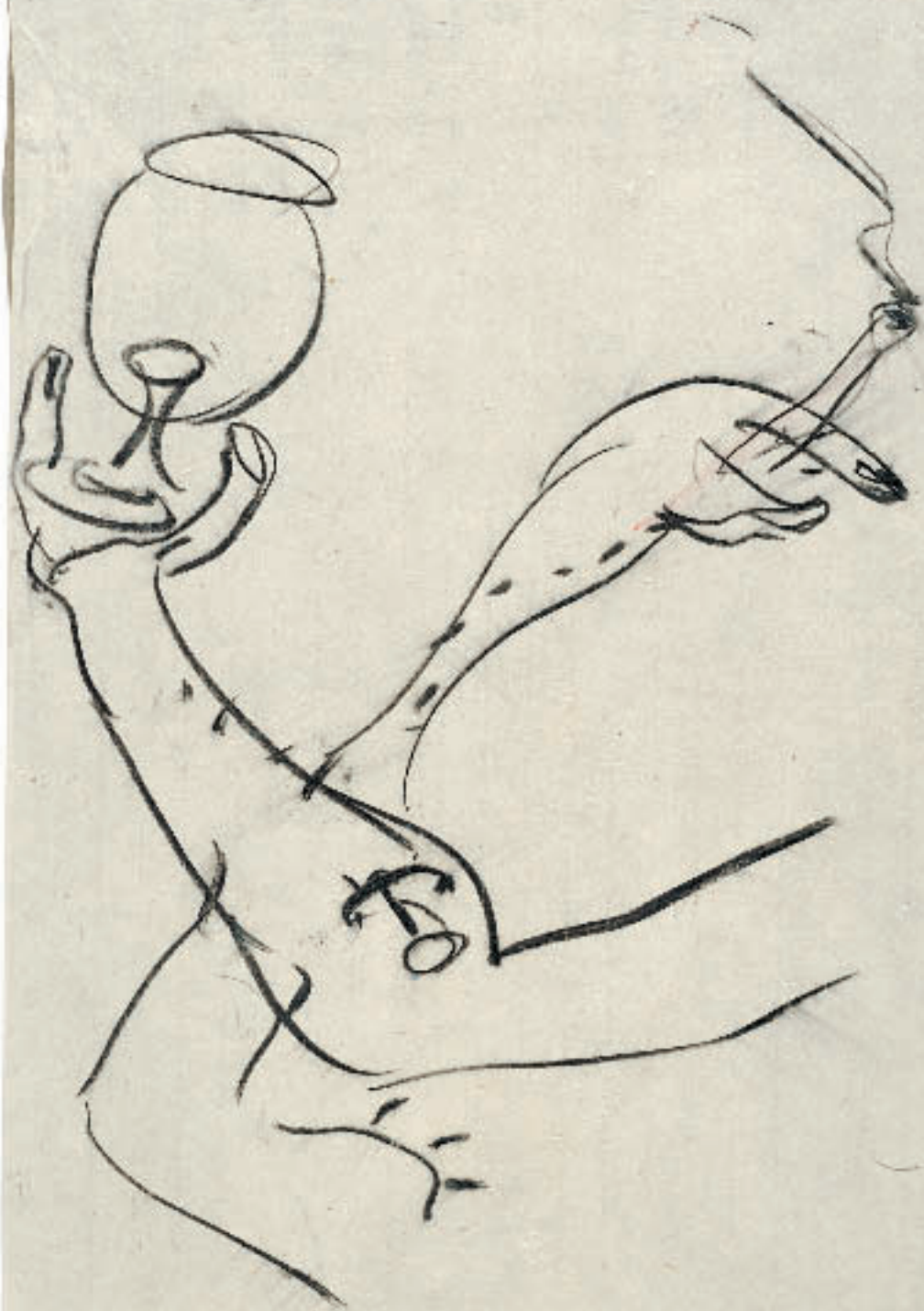


Fischgrüt









allen feldern
was ist das künftige?

was ist das künftige?









DIETER KRIEG

Museum Bochum

Dieter Krieg – Farben fürs Morgengrauen

Bild für die Dämmerung

1. April bis 28. Mai 2006

arp museum Bahnhof Rolandseck

Dieter Krieg – macht nichts

Gezeichnete Bilder

19. Dezember 2006 bis 25. Februar 2007

Band 1 – Die Hochformate

INHALT

Hans Günther Golinski:
Zur Eröffnung der Ausstellung
Dieter Krieg – Farben fürs Morgengrauen
Bild für die Dämmerung
Seite 035

Johann-Karl Schmidt:
Dieter Krieg mit Mütze
Seite 038

Volker Adolphs:
Der Anstand des Schweigens
Dieter Kriegs letzte Bilder
Seite 044

Abbildungsverzeichnis
Seite 049

Biografie
Seite 052

Impressum
Seite 053

Zur Eröffnung der Ausstellung**Dieter Krieg – Farben fürs Morgengrauen
Bild für die Dämmerung**

Werke von Dieter Krieg waren zuletzt 2001 im Kunstmuseum Bochum ausgestellt: Gemeinsam mit Hartmut Neumann kuratierten wir die Ausstellung „Fotografierte Bilder – Wenn Maler und Bildhauer fotografieren“ und zeigten großformatige C-Prints, in denen der Maler Krieg seine Zeichnungen fotografisch reflektiert. Die von ihm zum Foto transponierten Blätter wiesen teilweise schon damals eine große Nähe zu den nun ausgestellten Arbeiten auf – ich erinnere an den Blick durch die Kamera auf die schwarze Kreideschrift auf weißem Grund **Bild am Abgrund**.

Anlass für die heute zu eröffnende Ausstellung gab eine kleine, beeindruckende Präsentation aus dem letzten Werkzyklus von Dieter Krieg in der Düsseldorfer Galerie Gmyrek. Wolfgang Gmyrek berichtete in diesem Zusammenhang von Kriegs fortschreitender Abwendung von der Malerei, vom Kunstbetrieb – ja vom Leben überhaupt. So entwickelten wir die Idee einer Ausstellung dieser Werkgruppe in Bochum und hofften, ihn so aus seiner selbstgewählten Isolation ein wenig zu befreien. Leider blieb unser Versuch erfolglos; ich bedauere es sehr, dass es nicht mehr zu einer unmittelbaren Zusammenarbeit kam. Als mein Kollege Sepp Hiekisch-Picard und ich dann nach Kriegs Tod das erst Mal alle Werke dieser letzten Phase auf engem Raum für die Ausstellung sichteten, waren wir von der geballten Radikalität und Kompromislosigkeit dieser Bilder gleichzeitig erschüttert, fasziniert und verunsichert. Es war uns klar, dass eine im „klassischen Sinne ästhetische Hängung“ nicht infrage kam. Als Gefahr sahen wir eine sentimentale Verquickung der persönlichen Lebenssituation und seines letzten künstlerischen Statements. Die erste große Ausstellung nach Kriegs Ableben durfte nicht Anlass geben, als Lamento missverstanden zu werden. Neben Gesprächen mit Wolfgang Gmyrek und Andrea Peters war es die fachkundige und kollegiale Zusammenarbeit mit

Klaus Gerrit Friese, die zu dieser Präsentation führten. Im Namen des Museums Bochum danke ich den Genannten herzlich für diese gute Kooperation und die intensive Diskussion.

Auf Anhieb entfalteten die Zeichnungen im Oberlichtsaal unseres Hauses als Einzelwerk jeweils eine wirksame Kraft. Anfangs warf der in sich nahezu unhierarchisch erscheinende Zyklus das Problem von Ordnungskriterien auf. Inwieweit sollten Chronologie, Themen, Motive oder Sinnzusammenhang, Bild und Bedeutung der Worte die Verteilung im Raum strukturieren. Sollte aus formalästhetischen oder didaktischen Gründen auf einzelne Arbeiten verzichtet werden? Wir haben uns dafür entschieden, den gesamten über hundert Bilder umfassenden Werkkomplex zu zeigen – es fehlen nur die zur Zeit nicht erreichbaren Bilder aus der Sammlung Burda. Einerseits kann nun eine Vielzahl von Zeichnungen durch angemessenen Freiraum an der Wand ihre Bildwürdigkeit unter Beweis stellen; andererseits erhält der Betrachter durch zwei in barocker Manier übereinander gehängte Komplexe die Möglichkeit, die – im wahrsten Sinne des Wortes – Dichte dieser Reflexionen zu erfahren. Zusätzlich erweiterten wir die Ausstellung um ein großformatiges Gemälde aus der Reihe der „Vorhänge“; durch diese Gegenüberstellung wird die Radikalität des Abstraktionsprozess unmittelbar nachvollziehbar. Entsprechend anschaulich wird Dieter Kriegs künstlerische Leistung, sehr konzentriert vermittelt sich sein kunsttheoretisches und malerisches Können, was er konsequent und kompromislos seinen Vorstellungen unterordnet.

Obwohl oder gerade weil die Zeichnungen und Schriften bisweilen brutal wie Graffitis oder Abortkritzeleien daherkommen, wird eine existenzielle kunstphilosophische Dimension erkennbar. In der Gesamtwirkung hochaktuell verweisen sie auf kunsthistorische Grundsatzfragen. Allen voran drängt sich die von Horaz aufgestellte und seitdem immer wieder neu interpretierte Forderung „ut pictura poesis“ in die Diskussion der zeitgenössischen Malerei. Es geht, wie Krieg es prägnant for-

muliert um **abmalen – abschreiben**. Schon vor Horaz soll laut Plutarch der griechische Dichter Simonides „die Malerei als eine stumme Dichtung“ und „die Dichtung als sprechendes Bild“ aufgefasst haben – wie ein Kommentar dazu funktioniert durch die hervorgehobene Platzierung auf der großen Wand im hinteren Bereich Kriegs Bild mit der Inschrift **sprechende Bilder...**

Das wiederkehrende Motiv der Zigarre (Mond sagt nein keine Cigarren mehr) – auch als Hinweis auf zeitgenössische Malerkollegen zu verstehen – lässt Magrittes Klarstellung hinsichtlich Abbild und Wirklichkeit in der Malerei erinnern: „Ceci n'est pas une pipe“.

Dieter Krieg wird – sicher zu Recht – in die Nähe nihilistischer oder besser: existentialistischer Lebensphilosophien verortet; nahezu selbstironisch erscheinen im dichten Kontext eines Schriftbildes die Worte **Sartre Geschwätz**. Doch die Ausstellung vermittelt weder einen Menschen, der am Ende seines Lebens sich in Einsamkeit und Krankheit autistisch selbst bespiegelt, noch einen Künstler, der am Ende eines von Skeptizismus getriebenen Malerdaseins resigniert den Pinsel aus der Hand legt. Nicht zu Unrecht spürt Volker Adolphs, dass „das Grauen, mit dem man auf den Morgen wartet, einen furchtbaren Klang hat“ – und doch: Dieses Grauen findet sich in jedem wesenhaften Tun – who is afraid ...

Schon von der aufsteigenden Rampe, die zur Ausstellungshalle führt, kann man von Ferne auf einem großformatigen Bild Wortfetzen erkennen **Wozu so viele gleichaussehende Bilder** – als würde dem Betrachter jegliche Kritik oder Beschwerde schon vor Eintritt der Ausstellung durch den Maler vorweg genommen.

Durch die Wegführung wird der Bochumer Besucher als Erstes unmittelbar auf die beiden Werke **Farben fürs Morgengrauen** und **Bild für die Dämmerung** zugeführt. In ihrer bewusst rücksichtslosen Ausformulierung entwickeln sie in dieser Vereinzelung eine

poetische Kraft, lassen als Auftakt des Rundgangs Verheißung empfinden. Unmittelbar daneben lässt nicht nur ein alter Mann, sondern die Malerei selbst „die Hosen runter“ – scham- und schutzlos. Hier greift weder hemmungsloser Exhibitionismus noch geiler Voyerismus. **alte Männer die Treppe runterfallend**, ein Bild in der weiteren Folge, spielt auf Marcel Duchamps Gemälde „Akt eine Treppe hinabsteigend“ aus dem Jahre 1913 an. Obwohl Duchamp noch fünfundfünfzig Jahre als Künstler tätig blieb, war es erklärtermaßen eines seiner letzten Gemälde, und mit seiner Haltung wurde der Künstler-Künstler auch für die Malerei bedeutend. Die Ausstellung zeigt am Ende in einem der beiden barocken Großtableaus das kleine Werk **totes Gleis Malerei**. Dazwischen heißt es an einer anderen Wand **weiße Mäuse colorieren** – die Verweigerung von Illusionen durch Kunst – dies mit einem immer wiederkehrenden Humor, mit Ironie, vor allem Selbstironie. Dieter Krieg geht nicht bis zur „Ironie der Indifferenz“, wie sie Duchamp für sich in Anspruch nahm – trotz seiner analytischen und konzeptuellen Disposition prägte den mit ganzem Körpereinsatz malenden „deutschen Expressionisten“ zu viel „Temperament“. Doch Duchamps Polemik gegen unreflektierte Normativität vergangener und verbrauchter Kunst, gegen kulinarische Ästhetik und künstlerische Subjektivität teilte er sicherlich in weiten Teilen. So lässt die banale Formulierung **lieber Wäsche bügeln als malen**, die vermeintlich so unmittelbar aus Kriegs tristem Lebensalltag entsprungen zu sein scheint, Duchamps Vorschlag assoziieren, einen Rembrandt als Bügelbrett zu gebrauchen, das wäre ein reziprokes ready-made.

Neben Kunstgeschichte und Ästhetik werden Religion (**vor solchen Kirchen beten nützt nichts**), Philosophie sowie das Banale (**was gibt's zum Mittagessen**) und das Triviale – auf Bierdeckeln des Hofbräuhauses ist zu lesen **alles auf mich und mein kleinbürgerliches Leben** – in diesen geschriebenen und gezeichneten Aphorismen thematisiert. Die Bezüge zum eigenen Werk (**meine Zeichnungen nochmal abzeichnen**) sowie zu dem der Künstlerkollegen (**altes Fett**) und zur

Literatur (Zettel Zettels Alptraum AS hat zu spät Freud entdeckt) finden sich in vielen Spielarten über die gesamte Ausstellungshalle wie eine freie Assoziationskette verteilt. Die Ausstellungs-dramaturgie ist so angelegt, dass am Ende mit der Malerei aus dem Jahre 1998 der Blick zurück gewährt wird – nicht im Zorn! Malerei bzw. Kunst ent- und verhüllt zugleich. Anstatt dass mit dem letzten Werkkomplex der Vorhang auf ein unumstößliches malerisches Lebenswerk fällt, hebt er sich – ganz im Sinne der zu Anfang der Ausstellung gemachten Verheißung -, um der nachfolgenden Generationen ein weites Feld neuer Grenzerfahrungen der Malerei beim Erfassen von Wirklichkeit zu ermöglichen.

.....

Mein Dank geht noch einmal an alle beteiligten Kolleginnen und Kollegen der Dieter Krieg-Stiftung, aus anderen Instituten und aus der Galerie Gmyrek, Galerie manus presse Klaus Gerrit Frieze und Galerie Herzer, die im Sinne Dieter Kriegs dieses Projekt unterstützt und gefördert haben, sowie an alle Leihgeber.

.....

Ebenfalls bedanke ich mich im eigenen Haus bei meinem Kollegen Sepp Hiekisch-Picard sowie den Teams in Verwaltung, Technik, Aufsicht und Museumspädagogik für erneut bewiesene Experimentierfreudigkeit, Sensibilität, Engagement und Professionalität.

.....



Ausstellung Museum Bochum. Foto: Achim Kukulies

„Gilgamesch, wohin eilst du?

Das Leben, das du suchst, findest du
doch nicht!“

Dieter Krieg trug in der Regel eine Mütze, die er auch bei unpassenden Gelegenheiten auf dem Kopfe behielt – sei es aus Vergesslichkeit, sei es aus Gleichgültigkeit gegen gesellschaftlichen Comment, oder sei es einfach nur aus Gewohnheit. Jedenfalls war dieser Geste nicht absichtsvoll unterlegt jene Bedeutung der Selbstausszeichnung, die seinerzeit Michelangelo, vor den Papst tretend, dazu bewog, seinen Kopf provokativ bedeckt zu halten statt ihn nach kurialer Vorschrift zu entblößen, wodurch der Fürst im Reich der Kunst sich dem im geistlichen Reiche als ebenbürtig prätendierte. Keinem Künstler sind solche Präensionen persönlicher Selbstprofilierung fremder gewesen als Dieter Krieg, der seine Sonderbarkeiten nicht als Kostüm trug, kein in die Öffentlichkeit gewendetes Künstlerleben zelebrierte und insofern mehr Gast als Teilhaber seiner Zeit war, als er von seiner Person völlig absehen und sich lediglich als vorläufig letztes Glied einer Ahnenreihe fühlen wollte, die alle Künstler durch die Geschichte verbindet, und deren Anfang so lang zurückreicht, wie Menschen sich mit Recht Künstler nennen lassen können. In dieser Perspektive auf das Ganze (was hier steht für das große Ganze oder das ganz Große) schrumpft das Bewusstsein des eigenen Ranges und wächst die Achtung vor denen, die Werk für Werk den historischen Begriff der Kunst schufen, innerhalb dessen Grenzen der Lebende sich dankpflichtig schöpferisch bewegt. Selbstverklärung in jeder Form der Unbescheidenheit ist da weit weg; einzig respektable Haltung bleibt die der Dankbarkeit, zu denen zu zählen, die allezeit Künstler heißen werden. So, immer mit Blick hinauf zu den anderen, konnte Dieter Krieg Maler und Lehrer sein im Dienst an einer über das Individuum erhabenen Überlieferung. Soweit sah er die Kunst allgemeinbegrifflich und sich in ihrer Schuld, dass er sich bei jedem historisch benennbaren

Maler, seit Geschichte Namen überliefert, ausdrücklich bedankte – es gibt vielleicht keinen größeren Tribut an die Manen der Väter und an die Idee, der sie dienten, als seine liebevoll gewidmete Unternehmung **Allen Malern herzlichen Dank**. Gewissenhaft jeden einzelnen je Gewesenen zu namentlich nennen hilft, die Schuld der Hybris durch den die Vergangenheit übersteigende Geltungsanspruch, den jeder künstlerische Neuansatz zwangsläufig auslöst, abzutragen. Denn tatsächlich wirkte mit Dieter Krieg ein großer und besonderer Maler seiner Generation.

Dieter Krieg war ein Oberschwabe mit den mentalen Prägungen dieser Herkunft, wie sie sich ausdrücken in Verantwortlichkeit, skrupulöser Gewissenhaftigkeit, Sachgerechtigkeit, Beharrlichkeit und einem bestimmten Begriff von Perfektion. Allerdings konnte der gleichfalls verbreitete schwäbische Hang zum Genügen am bequemen Mittelmaß und dessen enge Selbstgerechtigkeit – der Unbequemen rühmt Schwaben sich immer erst nachträglich – sein auf die Kunst gerichtetes Wollen nicht befriedigen. In dieser Hinsicht war er unbescheiden. Deshalb zählt er schließlich zu jenen vielen, die Schwaben, ein kulturelles Hauptmotiv übrigens dieses Landes, ihrer Freiheit zuliebe verlassen mussten. Seine Lebensstationen führten ihn von Lindau über Baden-Baden schließlich ins offenere Rheinland. Die umsichtig mutige Personalpolitik der Düsseldorfer Kunstakademie hat in den vergangenen Jahrzehnten einen Kreis künstlerischer Persönlichkeiten in der rheinischen Landeshauptstadt zusammengezogen, wie er sich vergleichbar namhaft nirgendwo sonst in Deutschland konzentrierte. Dieter Krieg zum Düsseldorfer gemacht zu haben, ist nicht ihr geringstes Verdienst. Wurde er dort auch zum Rheinländer? Sein Atelier, eine ausgediente Reparaturwerkstatt für havarierte automobile Göttinnen in Quadrat-Ichendorf bei Köln stand gewollt links vom Strom auf rheinischer Braunkohle – schlecht fundamentiert damit sowohl für einen idyllischen Lebensvordergrund als auch für Dauerhaftigkeit, aber in seinem Sinne richtig, denn nichts soll bleiben, wie es ist, und nichts wird am

Ende übrig bleiben. Dieter Krieg wusste, dass das flüchtige Wesen Kunst bei aller Emphase den harten Tatsachen nicht wirklich würde trotzen können. Die Untergangsgefahr für das Schöne durch den Pyrrhus-Sieg der politischen Ökonomie immer mit zu bedenken war ihm wichtig. Auch deshalb wollte er bei den anderen nicht zuhause sein, die am Eiskellerberg ornamental der Gegenwart salutierte, als gäbe es weder Vergangenheit noch Nachzeit.

Für einen Künstler, mit Düsseldorf biografisch so eng verbunden wie Dieter Krieg, ist ein Eingangswort von Heinrich Heine am richtigen Platz, zumal wenn es die Sache so genau trifft, wie dieses: Kunst ist der Zweck der Kunst. Indem Heinrich Heine Kunst in romantischem Hochgefühl zum Eigenzweck erklärt, trennt er die Kunstauffassung der Moderne ab vom aristotelischen Kunstbegriff mit dessen Ziel kathartischer Wirkung auf den Betrachter. Er erhöht die Kunst vom Gedankenwerkzeug im Dienste moralischer Erkenntnis zur Autonomie im Selbstvollzug der Transzendenz für den kulturellen Bedarf einer Gesellschaft, die sich mit theologischen Spekulationen über das personale Wesen Gottes nicht länger befassen mochte. An dessen Stelle setzt er das absolute Wesen der Kunst. Der geistreiche Künstler scheidet danach entweder aus dem Kunstprozess aus, weil seine Findungsrolle fürs Ganze marginal geworden ist – Kunst entsteht jetzt ohne Geniebedarf aus der Mitte der Gesellschaft; oder der neue Künstler macht das Werk demiurgisch zum unabtrennbaren Erlebnis der eigenen Existenz, das er mit seiner Freiheit gleichsetzt. So, in der Autorität des Hervorrufens von essentiellen Symbolen für das Ganze, erkennen wir Dieter Krieg.

Der Bezug auf Heine passt auf ihn auch deshalb, weil er seine Bilder nie wie monadische, stileinheitliche Einzelwerke auf den Markt der Öffentlichkeit entlassen hat als gültig erklärte Ergebnisse abgeschlossener Atelier-Bemühungen. Zufriedenes Zurücktreten als Arbeitslohn vor dem vollendeten Werk erschlossen nicht Kreis um Kreis ein wachsendes Oeuvre. Vielmehr verwarf er in einem permanenten Neubeginn mit jeder neuen jegliche

früheren Anstrengungen – im Bestreben, alles Bisherige zu verbessern oder zu vertiefen. Hier liegt eine der beiden Wurzeln der Motivwiederholung zu Bilderreihen. Es gibt keine Lösung, schon gar nicht gibt es Erlösung – Erlösung durch die Kunst, wie Schiller sie erwartete; sondern auf jedes Bild folgt größere Erwartung, erneutes Anheben – wie man einen schweren Stein ein Stück weiterschleppt, aber vor dem Ziel, das zu fern ist, fallenlassen muss; statt Vollendung unendliches Bemühen. Jede frische Leinwand ist seine erste; demgemäß liegt in jedem Neuansatz zugleich ein eigener Anfang wie auch die Summe aller bisherigen Bilder, die er damit austilgt und überbietet. Wohl als einzigem seiner Generation gelang es ihm in den insgesamt 40 Jahren seines Experimentierens, sich mit jedem neuen Malereignis künstlerisch auf eine höhere Stufe der Intensität zu steigern. Auch jede neue Ausstellung übertraf die vorangehende und löste ihrerseits anspruchsvolle Erwartungen aus. So trafen wir im Zeitgenossen Dieter Krieg nie einen gelassen den Erfolg des gelungenen Genießenden, sondern immer den, zweifelnd am Gegenwärtigen, auf die eigenen künftigen Projekte Gespannten. Statt des ruhigen Flusses persönlicher Weiterentwicklung erregte er sich immer erneut den Drang, wie zum ersten Mal mit der Farbe vor die Leinwand zu treten, um das Unbekannte herauszufordern, so dass er einen der wenigen Künstler seiner Zeit darstellt, der ein großes und ergreifendes Spätwerk auszubilden in der Lage war, statt verstummend oder in Selbstreprise verlorener Jugendfrische früherer Jahre nachzueifern.

Unsere Kultur taxiert romantischen Überschwang hoch, während sie klassische Reife geringschätzt. Werk und Erfolg gelten ihr gern als Sache eines Augenblicks. Hölderlin nannte sich zufrieden, wenn nur ein Sommer und ein Herbst zu reifem Gesang und ein Einziges Gedicht zu vollenden ihm gegeben wären; Novalis wollte durch Willensentschluss aus der Welt gehen, weil sein poetischer Gedankenbau kein Alterswerk zuließ. Andy Warhol suchte die eine Sekunde der Berühmtheit. Im ungestümen Jugendpathos steckt

selten der Keim künstlerischer Altersweisheit, aber oft der Grund für schöpferische Kurzblüten. Zur Reife erwachsen werden konnten im 20. Jahrhundert nur die wenigsten. An der Aporie der Fortführung ins Alterswerk sind die Vertreter spontaner Ausdrucksformen meistens gescheitert, sei es persönlich, sei es künstlerisch, weil der psychische Motor das narzisstische Ich nicht dauerhaft in Bewegung zu halten vermag; wie lange lässt sich ohne Glaubwürdigkeitsverlust gesteigerte Existenz vollziehen? Die Selbstbezogenheit der idiolektischen Künstlerkunst mit der Folge gesellschaftlicher Unverbindlichkeit lässt den sich individual begreifenden Künstler sich unverwandt ins eigene Auge blicken. Hinter der zwanghaften Geständnissucht ihrer informellen Selbstbildnisse steht oft ein allzu schmaler künstlerischer Entwurf, der unter dem ökonomischen Druck zur Wiederholung einbricht. Dauer und Flüchtigkeit finden keinen Kompromiss. Selbst divinatorisches Künstlertum scheitert auf der Suche nach dem geistigen perpetuum mobile – die Göttin, havariert, hilft Heutigen nicht mehr von der Stelle. Schließlich doch den locus classicus zu finden, ist regelmäßig die letzte Gunst für derart subjektivistisch angelegtes Künstlertum, da niemand sein Leben lang Expressionist bleiben kann. Steht Dieter Krieg mit seinen letzten, den „Bildern für die Dämmerung“ aus dem Jahr 2004 als ein reifer Klassizist da – oder erweisen sie ihn als Reaktionär seiner eigenen früheren künstlerischen Anschauungen? Spätwerke sind sie ja nicht nur wegen ihres Entstehungsjahres, sondern durch die deutliche Zäsur in ihrer scheinbaren anschaulichen Fremdheit, mit der sie den Anschluss an die Werkkontinuität verweigern. Jedoch, so wie sie sind, hat er sie gewollt als ein endgültiges Statement, um nicht zu sagen, Testament. Kein vorschnelles Schicksal, kein Versiegen aus Entkräftung: Mit ihnen als dem letzten Wort hat er sein Lebenswerk abgeschlossen und entlassen.

Gegen vordergründigen Eindruck verstand Dieter Krieg seine Bilder nie als Transmissionsmittel des expressionistischen Selbstgesprächs – seine Herkunft aus der Karlsruher Grieshaberklasse, die den Künstlerberuf auf

eine breitere Verantwortung stellte, schließt das ohnehin schon aus. Zwar bediente er sich auch produktiver Methoden, die informelle Verwandtschaft nahelegen, wie Zufall, Aktion, Automatismus. Dies jedoch nicht, um, unter Umgehung des taghellen Bewusstseins, das dämmerige Gebiet der Psychoanalyse mit Psychogrammen eigener Seelenbefindlichkeit zu betreten. Seine eigene Person hielt er nicht einmal für sich selbst als Untersuchungsgegenstand für hinreichend interessant. Auch wenn der Anschein und manche Behauptung dagegen sprechen: informelle Ziele hat seine Malerei nie verfolgt. Wenn überhaupt er den Zufall zur künstlerischen Kategorie erklärt, dann nimmt er auch dessen Konsequenz an, die lautet, dass man nicht über die Kontingenz der Welt nachdenken kann, ohne sich selbst zu problematisieren. An diesem Punkt methodischer Ungewissheit verabschiedet sich der Künstler endgültig von der Divination, und was er trägt, ist nicht länger das stolze Barett Michelangelos oder Richard Wagners, auch nicht der Hut als Aufputz ideeller Überbürdung, sondern die triviale Arbeitsmütze. Für das Kunstwerk sieht Dieter Krieg hier den Gegensatz von Zufall und Notwendigkeit, Flüchtigkeit und Dauer sich auftun, den das Informel unüberbrückt lassen wollte, er dagegen sich zur Arbeitsaufgabe setzt. Wie ging er sein Problem an? Zur Auflösung dieses inneren Widerspruchs suchte er nach dem Gesetz, unter dem einem zunächst individuellen künstlerischen Akt der Rang der Verbindlichkeit und die Geltung der Zeitlosigkeit zuwachsen. Deren Maßstäbe sind weder personale Augenzufriedenheit noch öffentlicher Applaus, und schon gar nicht der Kunstmarkt. Er erkennt sie vielmehr im Vollendungsanspruch auf einer Stufe, über die kein weiterer Einsatz hinausführt. Würde er je erfüllt, dürfte sich der Künstler mit Recht neben den Gott stellen, denn an diesem Anspruch auf Vollkommenheit scheitert grundsätzlich alles Menschliche – allein der Künstler wird die utopische Probe, wie Sisyphos, immer von neuem wagen müssen. So Dieter Krieg mit jedem neuen Bildwagnis als immer demselben Felsstein an immer demselben Berg. Der Stein, sein ins Rollen zu bringender

Gegenstand, ist die Arbeit im Stoff von Form und Farbe.

Hinter Form und Farbe, die, die inhaltliche Darlegung überspringend, das Bild stiften, steht bei Dieter Krieg nicht der theoretische Wahn einer möglichen reinen Malerei. Die Kategorien des Kunstwerkes als Licht, Raum, Form, Farbe absolut zu setzen hat außer dem einmaligen Anlass seiner Behauptung keinen Erkenntniswert für den Sonderfall des einzelnen Bildes. Adolf Hölzels Postulat vom Primat der Mittel mündet in leeren Formalismus. Es ist schwer, dem Leichtsinn solch künstlerischer Tautologien zu entkommen. Für Dieter Krieg können jedoch die Mittel niemals der Beweggrund sein. Wenn er daher stoffliche Farbe vom Mittel zum Zweck erhebt, dann verliert diese zwar einerseits ihre symbolische Bedeutung, gewinnt dafür aber andererseits ihre eigene Schönheit oder, in der Sprache der Ästhetik, ihre anschauliche Autonomie. Es beginnt durch die Malertat das Liebesabenteuer der begierigen Seele mit der ungestalten Materie, die, an ihrer Formlosigkeit hängend, lustvoll mit Leben durchdrungen wird, um die Seele, das abstrakte Urprinzip, körperliche, sinnliche Gegenwärtigkeit gewinnen zu lassen. Für den Maler ist dies der Augenblick des Seins gegen die Angst, unterzugehen. Die Epiphanie des Bildes vollzieht sich jetzt im Stoff der Farbe, die als Schöpfungsfarbe ihre eigene Erscheinung feiert. Weder stofflich noch nominell (Rot bleibt Rot, bleibt pigmentiertes Acryl und wird nicht zur Rose), sondern nach Art einer Transsubstantiation ändert sich ihr Wesen; in dieser Wesensänderung berührt sich, über Zeiten und Auffassungen hinweg, mystisch das eucharistische Vergegenwärtigungswunder mit wissenschaftlich Werner Heisenbergs Unschärfetheorie, nach der das Objekt eine Funktion des Beobachters ist.

Für den Maler Dieter Krieg gibt es keine stofflosen Wirklichkeiten. Die dogmatische Differenz zwischen „Sein“ und „Bedeutung“ betrifft ihn nicht. Seine Bilder stellen Tat-Sachen vor, die sich mit der Wirklichkeitsaporie unserer Zeit unmittelbar auseinandersetzen: Tatsachen und Wahrheiten fallen deckungsgleich zu-

sammen. Das Stofflich-Natürliche des Farbkörpers sucht die gegenständliche Form, deren endliche Lebenswelt und immanente Todesverfallenheit sofort in Gegensatz tritt zur Absolutheit des beanspruchten Ideenreiches. Denn die Gegenständlichkeit ist der Sündenfall der Kunst, weil sie ihr die Bedingung der Endlichkeit setzt. Dieter Krieg entkleidet daher seine gegenständliche Form ihrer begrifflich unterlegten Wirklichkeit. Seine Rose ist keine Rose ist keine Rose – ist nicht mehr, als die namenlose Voraussetzung einer Bilderscheinung. Seine Objektvorwürfe reklamieren Eigenschaftslosigkeit – sogar mehr noch: Unbegrifflichkeit. Indem der Gegenstandsbezug als akzidentiell entfällt, hebt der Maler seine Form und seine Farbe zu freier Anschaulichkeit auf. Wenn alles Sichtbare gleichwertig gilt, so ist es, außerhalb der dinglichen Wertehierarchie, auch so gleichbedeutend wie unbedeutend. Deshalb Dieter Krieg: **immer draufschieben, damit man weiß was es sein soll – also: glocke + Bettflasche**. Spricht das Bild als Wenn es mithin nicht durch den Schein eines anderen Geltung hat, spricht das Bild dann als Tatsache für sich? Nein, denn Bilder können nicht sprechen; sie erwarten die Auslegung des Betrachters. Die Beschaffenheit einer Tatsache hängt in der Moderne vom Standpunkt des Beobachters ab; für jeden Interpretieren stellt sie sich anders dar. Das Bild wird zum Werk des Betrachters, der ihm seine Worte, Gefühle, sein Erleben zuwendet. Während wir es augensinnlich auffassen, vollziehen wir die festliche Wiederholung der Künstlertat und nehmen eigentlich unsere eigene Wahrnehmung wahr, d.h. vermöge unserer Empfindlichkeit uns selbst. Ohne den Umweg über die gedankliche Interpretation eines literarischen Inhalts geht das Bild über die Brücke der Sinnlichkeit direkt ein in die Empfindung als ein momentaner Bewusstseinsanteil der persönlichen emotionalen Betrachterexistenz, denn Sinnlichkeit und Emotion zielen als psychische Momente in die Persönlichkeit. In dieser internalisierten Wiederholung des Entstehungsfestes hebt das Bild den Unterschied zwischen der Vergangenheit des Künstleraktes und der Gegenwart des Augenzeugen auf.

Zum ästhetischen Würdeobjekt konnte der dermaßen ideell exproprierte und entauratisierte Gegenstand historisch jedoch erst dadurch werden, dass Marcel Duchamp ihn einst aus dem alltäglichen Lebensvollzug in die Aura der Ausstellung stellte. Diese kritische Differenz verlieh ihm eine neue, von Zwecken freie Ehrenweihe, die sich seither allein der Schönheit und nicht mehr einem prästabilierten System von ideologischem Nutzen, Materialwert oder kultureller Überlieferung verdankt. Das Gold von Spiegelei, Sonnenuntergang oder Heiligenschein: alles ist für Dieter Krieg gleichermaßen schön. Allerdings funktionierte Duchamps Bildkonzept nur im Öffentlichen Raum des Museums. Dessen durch vielfachen Missbrauch inzwischen nachlassendes, ja verlorenes Aktivierungsvermögen legt die Frage nach einem angepassten Verständnis dieser Bedingung nahe. Dieter Krieg erkannte dieses Dilemma und befreite sein Bild aus der Abhängigkeit vom geistigen Ort der Ausstellung. Statt des obsolet gewordenen Museums nutzt er die Würdeform des Bildes selbst, um die kritische Differenz zu bewirken. Der historische Bildbegriff an sich stiftet nun den auszeichnenden Ort, an dem die ästhetische Forderung der Kunst sich erfüllt. Allein ihre Bildwerdung entrückt die triviale Karotte, Fritte, Tulpe ihrer biologisch-ökonomischen Existenz und stellt ab ausschließlich auf ihre ästhetische Essenz. Ihr immerwährend werdendes Bild wird für die Betrachtung zum Subjekt ihrer eigenen Verzauberung. Zwar malt es der Maler souverän, aber er quält sich mit der Richtigkeit, weil er weiß, wie übermenschlich groß die Aufgabe und wie schwierig – streng genommen unmöglich – das Gelingen sind. Der Betrachter wird Bürge dieser Auseinandersetzung und bezeugt sie durch seine eigene Einfühlung. Sie beschäftigt ihn nicht nur kontemplativ, sondern entreißt seine Phantasie an einen anderen Ort, hinein in das Drama der Bildwerdung. Dieses mitzuerlebende Sichentringen der stofflichen Farbform ins Bild hat Michelangelo „terribile“ genannt; es löst Furcht und Hoffnung aus – wir sagen Empathie. Große Künstler haben die prinzipielle Unmöglichkeit des vollendeten Kunst-

werkes erkannt und sind daran verzweifelt.

Das Nonfinito war Michelangelos Antwort auf diese Verzweiflung. Dieter Kriegs Lebenswerk endet wie das von Michelangelo im Nonfinito seines einzigen, immer wieder erprobten Bildes. Das Schicksal des Gesamtkunstwerks ist unter den Bedingungen des Lebens das Fragment.

Die Malerei, bei Dieter Krieg als Lebensvollzug gemeint, fiel mit den biografischen Einschnitten seiner Düsseldorfer Emeritierung und des Verlustes seiner Frau unter neue Auspizien. Die Macht von Grenzen, die Lebenslauf und Schicksal setzen, kann kein Künstler leicht akzeptieren, sobald sie ihr Einspruchsrecht auch auf das Werk erstreckt. Deswegen treffen wir dieses Werk seit 2003 in einer Entscheidungskrise, an einem Haltepunkt, dessen Ambivalenz, wie der römische Gott Terminus, in beide Zeitrichtungen schaut, ohne dabei die Stelle seiner Selbstgewissheit zu verlassen. Wenigen gönnt es das Glück, ihr letztes Werk im Bewusstsein abzuschließen, alles gesagt zu haben und das Werkzeug künftig ruhen zu lassen. Doch hört man auch nicht ohne Wehmut die melancholische Resignation in „Vier letzte Lieder“ von Richard Strauss. Dieter Krieg hat die weißen beschrifteten „Bilder für die Dämmerung“ aus dem Jahr 2004 zum Abschluss seines Lebenswerkes erklärt, über die kein Weg hinausführen kann: das Künstlerleben als geschlossenes Projekt und der Wunsch, ab jetzt schicksallos zu sein. In seinem Verständnis bilden sie keinen Abbruch, hinter dem ein Weiter möglich gewesen wäre, sondern einen Schlussstein. Ist der Stein auf dem Gipfel? Oder verkünden sie Resignation und Ende? Beides nicht. Vielmehr krümmen sie sich an den Anfang des einen Kreises zurück, mit dem das Werk – die Frühzeit der Unversöhnten Figurenbilder und der MalschWannen unberücksichtigt – begonnen hatte. Sie fügen sich wieder dem Anfang an, wollen dasselbe noch einmal, nur kleiner, nur größer, nur reifer, aber nichts mehr ändern. Wenn an allem Anfang das Wort stand, so steht es als Letztes Wort auch an diesem Beschluss. Aufhören, womit jeder Künstlerweg angefangen wird: skizzieren, studieren, pro-

bieren. Dieter Kriegs Letzte Bilder ziehen sich auf Geschriebenes zurück, beziehen sich jedes auf ein hingeworfenes Wort, einen Satz. Aus Notwendigkeit, nicht in Bedeutungsabsicht fallen sie auf das Bild nieder. Manches ist Sentenz, manches Benennung, manches treibt als Evokation aus tief wohnenden Erinnerungen an Gehörtes, an Gelesenes, an biografische Zufälle auf in den dämmerigen Zwischenbereich, in dem sie entstehen: schwarzweiße Nachtbilder für das Halbdunkel, die auch selber keine Helligkeit wollen und ihre Schärfe im Zwielflicht gewinnen – sie versinnlichen den Bewusstseinszustand „tagheller Mystik“ nach Robert Musils Beschreibung. Das neuverwendete farblose Silikon materialisiert Licht da, wo sein wirklicher Aufschein nicht mehr gewünscht wird, eine stetige, keinem Wechsel unterworfenen Quelle als reines Sein statt auf den Tod abgestelltes werdendes und vergehendes Leben; so unvergänglich schwundlos materialisiert ließ sich Licht wohl nach ägyptischer Vorstellung in die Grabkammern der Pyramiden einmauern. Gegen solch klaustrophiles Pathos und den Verdacht der Bekenntnissucht steht dann gern wieder Selbstironie auf. Oft erwähnte Dieter Krieg James Joyce, den Leitstern seiner Generation; auch Abgelegenes, wie Heimito von Doderer begegnet auf Schleichwegen als Abfallzitat aus früherer Lektüre. Den Namen von Marcel Proust mied er; die Verschmelzung untrennbar in eins von Handlung und Gedanklichkeit macht dessen Roman zum unverfügbaren künstlerischen Ideal, den nur Übermut zur Anreicherung eigener Arbeit ausbeuten könnte.

Zum Hingeschriebenen fügt er in begrifflicher und formaler Überblendung das Gezeichnete. Wort- und Bildzeichen fliegen auf das Papier und ordnen sich von selbst zusammen um die leere Mitte dieser Bilder, die sich plötzlich, irgendwo an unvorhergesehener Stelle, verdichten. Der Hintergrund, der beiden gemeinsame Bildraum, quält ihn am meisten. Er sollte unangestrengt in einem Zug in al fresco-Anmutung schnell entstehen, durch das bloße „Es werde“ ins Dasein gesetzt, plagt aber mit Beschwerlichkeit. Die Widerständigkeit

des Stoffes arbeitet mit pastosen Verdickungen gegen den Willen der Hand; das Material versucht, dynamisch auszubrechen und Plastik zu werden, während der Maler die wankende Ordnung zu Malerei in die Fläche zurückzwingen will. Das Bild erfindet sich unter Konflikten aus der Möglichkeit zur Wirklichkeit – Malen aus dem Bedürfnis nach Ausübung als Entstehenlassen aus dem Stoff und als Antwort auf die Urfrage, „Kommt das Tun aus dem Willen; oder zeigt sich nicht vielmehr erst das Wollen im Tun?“ Schrift sucht die Nähe zur graphischen Zeichnung; insofern Rücklauf auch hier, denn mit gezeichneten Studien fängt in der Regel alle bildnerische Praxis an. Erinnerungsnotizen tauchen auf und werden noch einmal zu fruchtbaren Keimen für die schnell entstandenen späten Nachfahren der großen Bilder: zwar enthalt-sam in den Mitteln – die Pracht äußerer Erscheinung fällt zuletzt ab zugunsten eines franziskanischen Ideals äußerster Kargheit. Aber in Wahrheit treiben sie deren Haltung scheinbar anstrengungslos auf die Spitze. Was nur Zettelnotiz aus der Motivsammlung des Lebens zu sein vorgibt, verdichten sie zu dessen künstlerischer Quintessenz. Noch einmal, und wieder intakt, erscheint seine gesamte Motivwelt. Jede Skizze trägt in nuce noch einmal das Ganze, evoziert durch leichte Berührung der alten Themen leise sprechend scheue Selbstkommentare der rhetorisch aufgeladenen eigenen Heldenzeit.

Die Bilder für die Dämmerung sollten nach seiner ersten Absicht als Paralipomena rahmenlos bleiben und sich so, gleichsam Unschuld bewahrend, dem Kunstanspruch – in beiderlei Richtung – verweigern; das hätte sie im Sinne des oben Gesagten allerdings dem Gesamtwerk entfremdet. Schließlich fanden sie jedoch, und mit Recht, zur höheren Präsenz in Leinwand und Rahmen als der symbolischen Würdeform des Kunstbildes, das seinen historischen Platz beansprucht. In ihnen verbinden sich Monumentalität und Flüchtigkeit zu dem, was Dieter Kriegs Beitrag zur Geschichte der Malerei ausmacht. Auch ihm sei herzlicher Dank!

Die Worte „zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze“, lässt Hugo von Hofmannsthal den fiktiven Lord Chandos in einem Brief an Francis Bacon sagen und beschreibt damit die Erfahrung einer fundamentalen Krise der Sprache. Sie meint auch das Scheitern daran, die Welt in der Sprache zusammenzuhalten, ihr Einheit und Sinn zu geben. „Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen. Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen.“ Die einzelnen Worte werden zu Wirbeln, „in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt.“ Hofmannsthal bleibt nur noch der „Anstand des Schweigens“.¹

Wenn man ein Jahrhundert später den letzten Bildern von Dieter Krieg begegnet, dann teilt sich beinahe schmerzhaft mit, dass auch hier jemand an der Benennbarkeit der Welt zweifelt, und dass auch hier sich jemand abwendet, in ein Verstummen hineinwendet. Das schwindende Vertrauen in die Wahrheitsfähigkeit der Sprache war Teil einer umfassenderen Irritation. Sie betraf die Dinge selbst, die die Sprache doch bezeichnen sollte und die nun ins Leere griff.

Dabei ging Krieg von einem anderen Medium aus, er bewegte sich im Bild. Im Bild konnte er Sprache und Ding aufeinander stoßen lassen. Hier war das Wort nicht nur ein Abstraktum, sondern auch sinnlich-visuelle Erscheinung. An Wort und Ding mühte Krieg sich gleichermaßen ab, tilgte das eine, tilgte das andere, befragte beide und misstraute beiden, zumal ihr Zusammentreffen im Bild keine größere Klarheit, sondern nur noch größere Verunsicherung schuf. Eine Skepsis wuchs, die auch das ureigene Medium des Malers, das Bild und dessen Aussagefähigkeit, infizierte und mit dem Bild die Wirklichkeit selbst immer weiter aushöhlte, auf die sich das Bild, in welcher vermittelter Form auch immer, bezog. Ent-

warf Hofmannsthal noch die Vision, dass sich ihm mit dem Verlust der Begriffssprache die einfachen Dinge unmittelbar und neu, vielleicht in einer noch unbekannten Sprache offenbaren könnten, so war Krieg diese Hoffnung nicht gegeben. Seine letzten in ihrem Instrumentarium immer karger werdenden Bilder vollziehen Schritte, im und durch das Bild das Bild zu verlassen, zu malen, um das Malen aufzugeben. Die Zurückweisung der Malerei ist eine Zurückweisung der Welt, so wie sie sich zeigt. Biographisches spielt eine Rolle, Verlusterfahrungen am Ende des Lebens, doch lässt sich andererseits eine insistierende Sprach- und Bildskepsis im gesamten Werk von Krieg verfolgen. Die Bilder von 2004 gehören in die Kontinuität einer Entwicklung.

Allerdings dominierte im malerischen Auftritt der großformatigen Gemälde seit Mitte der siebziger Jahre eine andere geradezu aggressive Wucht. Mit Vehemenz wurde die Farbe über die Leinwand getrieben, schob sich als mit Acryl vermengtes Pigment plastisch vor. In der bewegten Farbmasse formte Krieg ein Arsenal der Alltäglichkeit, Koteletts, Salatköpfe, Pommes frites, Eimer, Messer, Gabeln, Spieße, Spazierstöcke, Glocken, Kanapees, Fenster, Kissen, Vorhänge, Spiegeleier, Hühnerkeulen, Fischköpfe, Bücher, Kreuze, aber auch deren Metamorphosen, kriechende, sich knickende Würste, seltsame amorphe Formlinge, deren Identität nicht eindeutig ist. Aufgrund ihrer monströsen Größe und malerischen Präsenz behaupten sich die Dinge im Bildraum. Hier war Krieg ihnen auch sinnlich nah, gab ihnen ein eigenes Leben. Gerade die vom Auge vollzogene unabschließbare Bewegung zwischen Gegenstand und Malerei, die Krieg in seinen Bildern realisierte, der ständige Übergang vom einen ins andere bewahrt und rechtfertigt beide, den Gegenstand als Repräsentation der Welt und die Autonomie der Malerei. Krieg hat in seinen Bildern, die die Dinge in einer widerspenstigen, quälend deutlichen Nabsicht aufrichten und sie zugleich in absolute Malerei überführen, dem Medium der Malerei eigenständige Möglichkeiten eröffnet und sie neu bestätigt. Dabei wollen die Bilder den Betrachter in keiner Weise für sich

einnehmen, die oft verführerische Opulenz dieser Malerei ist nicht kulinarisch, sie wird durch die offenbare und gewollte Hässlichkeit der Dinge und ihre Banalität konterkariert, denn das Schöne war Krieg verdächtig, erst recht die spießbürgerliche Idylle. Angesichts so prachtvoller wie unangenehmer Fleischlappen, die von Sofas heruntertropfen, bleibt der Betrachter im Widerstreit der Gefühle gefangen.

Jede zur Schau gestellte Selbstsicherheit stellte Krieg in Frage, der Ewigkeitsanspruch der Malerei und der Maler erschien ihm lächerlich. Die Dinge werden zwar mit aller malerischen Souveränität im Bildraum entfaltet, hier aber auch wie Fragmente einer nicht erreichbaren Einheit isoliert. In der Beschädigung der Welt stiftet das Bild keinen Sinn zwischen den Dingen und keinen zwischen Ding und Sprache. Sprache taucht schon früh im Werk des Künstlers auf, in konzeptuellen Arbeiten, der Übersetzung des Wortes **ähnlich** in mehrere hundert Sprachen (1974), der 270-stündigen Verlesung aller im Thieme-Becker-Lexikon genannten Künstler (**Allen Malern herzlichen Dank**, 1976) und schließlich im Bild. Hier erscheint das Wort als Malerei und als deren Deutung, in einer Doppelfunktion als Gezeigtes und als Zeigendes. Indem das Wort malerisch in das Bild integriert wird, verletzt es nicht dessen Autonomie, sondern bestätigt sie. Dabei erhalten die Dinge irritierende, scheinbar unpassende Bezeichnungen, die aber die Idiotie, Muffigkeit, Enge, den Schrecken der Alltäglichkeit, die aus den Dingen spricht, noch verstärken.

Die 2003 und vor allem 2004 entstehenden Bilder fügen sich in diesen Werkkontext und sind doch in mehrfacher Hinsicht letzte Bilder, Bilder einer Konzentration und Reduktion. Krieg nahm das oft überwältigende Format seiner Gemälde auf zunehmend bescheidenere Maße zurück. Auf einfachen Zeichenpapieren von 70 x 100 oder 140 x 100 cm zeichnete er mit Kohle und klebte die Papiere anschließend auf Leinwände. Anfangs überdeckte er Bilder teilweise mit Schriftzügen im Sinne einer Collage, einer Kombination verschiedener

Bildebenen. Krieg wollte so das Problem des Hintergrunds lösen. Das Überkleben, das bald die ganze Bildfläche einbezog, hatte schließlich eher den praktischen Grund, einen stabilen Bildträger herzustellen. Bei den wenigen Arbeiten, für die Krieg noch bemalte Leinwände benutzte, formen die ursprünglichen Malschichten das Relief des Papiers mit (**Bild für die Dämmerung, Farben fürs Morgengrauen**, 2003), aber auch bei der Verwendung nicht bearbeiteter Leinwände entstehen durch das schnelle und unsorgfältige Aufkleben mit Acryl Knautschungen und Verwerfungen des Papiers. Milchigweiße Acrylmasse erzeugt zudem wattige Knoten und zähe Schleimspuren, die einzelne Gegenstände akzentuieren. Die breite Pinselbewegung, mit der das als Klebemittel benutzte Acryl aufgestrichen wird, bleibt sichtbar und verschmiert zum Teil die Kohle. So entsteht der Eindruck eines bewusst achtlosen und rüden Umgangs mit dem Material, das nicht mit dem Interesse des Betrachters rechnet.

Das Repertoire der Dinge gibt es weiterhin, sie sind aber zu dunklen, fahrigen Konturen entleert, wirken noch isolierter, zerfallener, vorläufiger. Die Farbe ist ausgelöscht zu schmutzigem Weiß, stumpfem Schwarz. Die Sprache gewinnt größere Bedeutung, tritt bisweilen ganz an die Stelle der Dingwelt, ist selbst aber immer weniger Malerei, sondern Mitteilung des Künstlers an sich selbst, kreisendes Selbstgespräch, Fragment eines Monologs, Versuch, eine Erklärung zu finden. Die Gestik, mit der diese Zeilen dahinfließen, oft unleserlich hingekritzelt werden als schwankendes Steigen und Fallen, hat nichts von auftrumpfender Selbstentäußerung, will keinem ästhetischen Anspruch an Sicherheit, Eleganz, Ornament genügen. Die Worte sind sehr nackt, die Welt entzieht sich. Zum Schluss, 2005 vor seinem Tod hat Krieg nur noch auf der Schreibmaschine Blatt für Blatt beschrieben, gemalt hat er nicht mehr.

Die Serie der 2004 entstandenen Bilder, so geschlossen sie im Blick auf Haltung, Format und Material wirkt, umfasst doch verschiedene Themen und Akzente. Vieles steht in der Kon-

tinuität der früheren Bilder. Es ist zunächst eine Kontinuität der Dinge, die Krieg zeichnet, Glocken, Wärmeflaschen, Würste, Teller, Bügeleisen, auch Straßen, Häuser, Kirchen erscheinen auf der grauen Bildbühne. Selt-sam monströse Geräte werden zum Beispiel **Fischgrät** beschriftet, eine über der Landschaft schwebende zwischen Wolke und messerartigem Keil wechselnde Form heißt **Maggi**, mit einem Rest von Ironie wird nach der Deckung der täglichen Bedürfnisse gefragt, wenn unter dem leeren Teller mit Gabel steht: **Was gibts zum Mittagessen**. Andere Wesen tauchen auf, ein Fisch landet auf einem Teller, ein Pekinese begegnet auf einer Palette einer Ratte, ein Hund wird als Pinsel benutzt (**mit dem Hunde malen**), ein großer Vogel schnappt sich etwas Kleineres (**Amselmusik**), und immer wieder Metamorphosen: der sich windende Regenwurm ist ein Schnörkel, ist ein Chromosom, dann eine Wurst. Die Wurst wird zum **Wurstmann**, zum **Wurstklavier**. Die Würste werden auf einen Ständer gespießt. Dort sind sie wieder zwei Chromosomen, die koitieren: **Papi Mami DNS x RNS im Cafe**. Ein anderes Blatt behauptet dagegen, diese Form sei eine Zigarre, die in einem Kopf steckt, ein Holzbein in einer Fischgräthse, ein einzelner Fuß mit Unterschenkel dran auf einer Bahre (**Blebschaden**), ein abgetrennter Arm mit Hand, die eine Zigarette hält, eine andere, die ein Weinglas umklammert: **Alles falsch wo ist der Körper** fragt Krieg hier. In der Tat, wo ist der Körper? Der zeigt sich nur noch als rudimentäre Form, als Teil, das kein Ganzes ergibt, keinen Menschen, keine Identität. Wie selbstverständlich begegnen wir auch dem Tod. Er trägt einen Hut oder hängt als niedlich erschreckendes Skelett am Haken: **schlechte Literatur schöner Tod**.

Der Zweifel hat sich eingenistet in diesen Bildern. Wie begegnet man der Welt: **abmalen abschreiben**? Sind die Dinge oder die Worte verlässlicher? Immer **draufschreiben was es sein soll**, hilft wohl nicht, um die Dinge noch erkennen zu können. Krieg stellt in Frage, **daß man einen Gegenstand braucht, damit der Makrokosmos sich in ihm verkörpere, und andererseits, daß der Gegenstand unwichtig**

ist. Gibt es überhaupt das Ganze? Jedenfalls notiert Krieg **seine totale Abwesenheit in allen Teilen seiner Teile**. Könnte die Idee nützlich sein? Doch **nicht die Erfahrung bringt die Idee hervor, sondern diese entsteht vielmehr durch die Dürftigkeit des Erlebten**.

Was ist also zu tun? Vielleicht ein **Bild für die Dämmerung** malen, ein Bild, das einen in die Dämmerung, ins Dunkel begleiten kann, aber keine Dämmerung wird hier gemalt, seine schriftliche Ankündigung muss als Bild genügen. **Farben fürs Morgengrauen** scheint heiter, doch außer einem bleiernen Grau fehlt jede Aussicht auf die Farbe, und das Grauen, mit dem man auf den Morgen wartet, hat einen furchtbaren Klang. Die Mechanik der Wiederholung könnte über die Zeit helfen: **meine Zeichnungen nochmal abzeichnen**. Eher noch sollte man das Malen ganz einstellen, **lieber Wäsche bügeln als malen, weil es nichts zu malen gibt und nichts womit man malen kann**. Ein Bild zeigt eine Leinwand, die an einem Nagel hängt, Krieg schreibt darauf **das war damals** und darunter **geht jetzt nicht mehr**. In den Arbeiten von 2004 reflektiert er das eigene Tun, spricht über das Ende des Malens und vollzieht es hier auch. Diese Bilder sind keine Malerei mehr. Im äußeren Leben hat Krieg diesen Schritt ebenso getan, nach dem Tod seiner Frau die Farben verschenkt, das gesamte Malmaterial aus dem Atelier geräumt.

Es ist ein Weg fortschreitender Zurücknahme (**Mund sagt nein keine Cigarren mehr, strenge Bettruhe**). Einige Blätter wirken nicht einmal mehr wie Zeichnungen, sondern wie Notizen, aus dem Zusammenhang gelöste Begriffe, die in monotoner Reihung eine krisenhafte Befindlichkeit dokumentieren: **Gräuel der Irrtümer, Unruhe Bosheit Herzensgleichgültigkeit augenwirr herzflattern schüttelgelähmt Scheitern als Lebensstil nicht reisen, Seife Watte Abendsonne Mutterherz Verwarlosung. Als Vorsätze werden genannt schneller zittern Untätigkeit Unbeholfenheit Verfall der Bewunderung**. Man sollte dieses „Buch der Unruhe“ (Fernando Pessoa), diese Sammlung nicht mehr zu ordnender Zettel wohl endgültig abrechnen. Eine Zeichnung zeigt einen geschlossenen Buchumschlag, auf den

Krieg in Abwandlung von Arno Schmidts „Zettels Traum“ **Zettels Albtraum** geschrieben hat. Ohnehin sind die Verbindungen zur Literatur zahlreich. Für die Erfahrung der Reduktion des Menschen bietet sie von Kafka bis Beckett und Bernhard vielfache Verweise.

Eine Zukunft scheint nicht mehr möglich, nur noch der Rückblick: **vor 40 Jahren, Erinnerung an einen Zufall**. Am Ende stehen Verweigerung und Verneinung (**oder Schnaps + Eisschießen + nachher im Weiher ersaufen**).

Jede Veränderung führt nicht wieder ins Leben, sondern von ihm fort: **Wechsel des Orts: Weggang, Wechsel des Zustands: Hinscheiden**.

Was könnte bleiben? Wohl nicht die Religion, unter die Darstellung eines windschiefen Kirchleins auf einem Hügel lesen wir: **vor solchen Kirchen beten nützt nichts**, auf einem anderen Blatt heißt es: **religiöse Holzabteilung In der Leere ist nichts**. Und auch die atheistische Verheißung der Freiheit und Verantwortlichkeit des Menschen für seine Existenz bietet keine Orientierung: **Sartre Geschwätz**.

Es wurde betont, dass die letzten Bilder Kriegs trotz ihrer spezifischen Merkmale in die Gesamtheit seines Werks gehören. Sie sind Schlussfolgerungen aus einer Malerei, in der sich die Kraft, Energie und Unnachgiebigkeit ihrer Erscheinung und ihres Anspruchs auf eigentümliche Weise mit einer geradezu skrupulösen Infragestellung dieses Anspruchs verbindet. Das Vertrauen, dass die Malerei etwas zu sagen hat, ist da, aber zu scheitern ist jederzeit möglich, an sich selbst, an der Absurdität der Wirklichkeit, des scheinbar Selbstverständlichen und Gewohnten, die die Kunst nicht mit Kunstfertigkeit überdecken darf, sondern an der sie malerisch Anstoß zu nehmen hat, eine Malerei im Widerspruch.

Besonders der Blick auf den Beginn von Kriegs Kunst stellt Verknüpfungen mit den letzten Bildern her. Bereits die Arbeiten der sechziger Jahren handelten von Begrenzungen, zeigen menschliche Restformen, amputierte und bandagierte Körperteile, weiches undefinierbares Fleisch, das aus Hosenbeinen lappt, stummelartige Hände, die hinter weißen Tüchern hervorschauen. Die anonyme Malweise

mit dünn aufgetragenen, diffusen Farben verstärkt die klinische Kälte der leeren **Malsch-Wannen**, die vom Verschwinden, von der Abwesenheit sprechen. Unter dem Aspekt der Regression findet das Werk Kriegs mit den letzten Bildern an seinen Beginn zurück, ohne dass sie sich zu einer abgeschlossenen Einheit zu runden.

Doch so sehr man sich auch bemüht, die Bilder von 2004 auf Distanz zu bringen, indem man sie als Teil einer Werkentwicklung, als autonome Befragung des Mediums der Malerei begreift, sie sind vom Persönlichen nicht zu trennen, von den individuellen Erfahrungen dieses scheuen und sanften Menschen, der nie so recht passen wollte zur radikalen und insistierenden Macht seiner Gemälde. Die letzten Bilder geben das Protokoll eines Abschieds, von einem anderen Menschen, von sich, von der Kunst, vom Leben. Ich kann es nichts anders empfinden. Es ist eine bittere Summe, die Krieg hier zieht, keine, die aufgehen will. Mit aller seiner Konsequenz und seinem Reichtum stellt dieses Werk weiterhin Fragen an die Unsicherheit der Welt, an uns, die wir zurückbleiben.

Anmerkungen

1 Hugo von Hofmannsthal, Ein Brief, in: Erzählungen, Frankfurt am Main 1986, S. 126–128.

.....



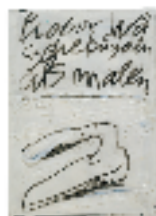
01



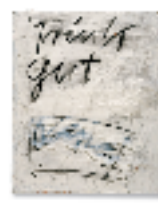
02



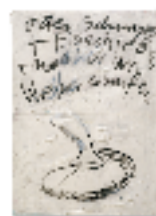
03



04



05



06

01. 2003, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 100 x 70 cm, Museum Frieder Burda Baden Baden

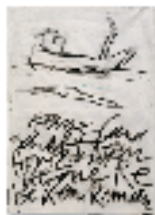
02. 2004, Kohle, Papier, Leinwand, 101 x 71 cm

03. 2004, Kohle, Acryl, Silikon, Papier, Leinwand, 100 x 70 cm

04. 2004, Kohle, Acryl, Silikon, Papier, Leinwand, 141 x 100 cm

05. 2004, Kohle, Acryl, Silikon, Papier, Leinwand, 120 x 100 cm

06. 2004, Kohle, Bleistift, Acryl, Silikon, Papier, Leinwand, 140 x 100 cm



07



08



09



10



11



12

07. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 140 x 100 cm, Privatsammlung

08. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 53 x 42 cm

09. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 53 x 42 cm

10. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 100 x 70 cm, Privatsammlung

11. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 101 x 69 cm

12. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 121 x 90 cm



13



14



15



16



17



18

13. 2004, Kohle, Acryl, Silikon, Papier, Leinwand, 102 x 71 cm

14. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 105 x 79 cm

15. 2004, Kohle, Acryl, Silikon, Papier, Leinwand, 100 x 70 cm

16. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 100 x 70 cm

17. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 101 x 70 cm

18. 2003, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 100 x 70 cm, Museum Frieder Burda Baden Baden



19



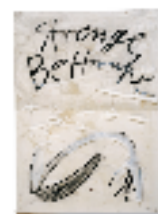
20



21



22



23



24

19. 2003, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 100 x 70 cm, Museum Frieder Burda Baden Baden

20. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 100 x 70 cm

21. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 53 x 42 cm

22. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 140 x 100 cm, Privatsammlung

23. 2004, Kohle, Silikon, Acryl, Papier, Leinwand, 140 x 100 cm, Privatsammlung

24. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 140 x 100 cm



25



26



27



28



29



30

25. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 79 x 56 cm

26. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 100 x 70 cm

27. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 100 x 70 cm

28. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 100 x 70 cm

29. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 100 x 70 cm

30. 2004, Kohle, Bleistift, Acryl, Papier, Leinwand, 100 x 70 cm



31



32



33



34



35



36

31. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 100 x 70 cm

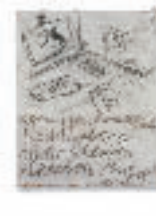
32. 2004, Kohle, Bleistift, Acryl, Papier, Leinwand, 106 x 80 cm

33. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 99 x 71 cm

34. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 140 x 100 cm

35. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 100 x 70 cm

36. 2004, Kohle, Acryl, Silikon, Papier, Leinwand, 100 x 100 cm



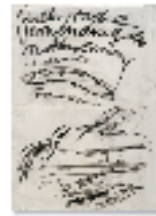
37



38



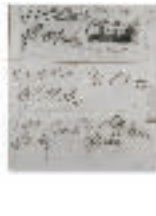
39



40



41



42

37. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Aluminium, Leinwand, 100 x 80 cm

38. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 140 x 100 cm

39. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 136 x 70 cm

40. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 140 x 99 cm

41. 2004, Kohle, Acryl, Silikon, Papier, Leinwand, 205 x 183 cm, Privatsammlung

42. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 200 x 180 cm

1937 in Lindau am Bodensee geboren

1958–1962 Studium an der Kunstakademie
Karlsruhe bei HAP Grieshaber und
Herbert Kitzel

1966 Deutscher Kunstpreis der Jugend für
Malerei, Baden-Baden

1968 Preis der Veranstalter der Biennale
Danuvius 68, Bratislava

1969 Kunstpreis der Böttcherstrasse, Bremen

1970 Kunstpreis der Stadt Darmstadt

1971/1972 Gastlehrauftrag an der
Kunstakademie Karlsruhe

1975/1976 Gastdozentur an der Städelschule,
Frankfurt

1978–2002 Professur an der Kunstakademie
in Düsseldorf

1985 Karl-Ströher-Preis, Frankfurt

1989 Internationaler Kunstpreis des Landes
Vorarlberg

1993 Hans-Thoma-Preis des Landes
Baden-Württemberg

1998 Hans-Molfenter-Preis der Stadt Stuttgart

2006 Preis der Cologne Fine Art, Köln

2005 stirbt Dieter Krieg in Quadrath-Ichendorf

Herausgeber

Stiftung Dieter Krieg, Stuttgart

Klaus Gerrit Frieze

Gestaltung

Ateliergemeinschaft Gerwin Schmidt,

München

Gerwin Schmidt, Philipp von Keisenberg

Fotografie

Frank Kleinbach, Stuttgart

Achim Kukulies, Düsseldorf

Meino, Wuppertal

Gesamtherstellung

Engelhardt und Bauer, Karlsruhe

Stiftung Dieter Krieg

Geschäftsstelle

Rienzistraße 23

70597 Stuttgart

info@stiftung-dieter-krieg.de

www.dieterkrieg.de

© Stiftung Dieter Krieg und bei den Autoren



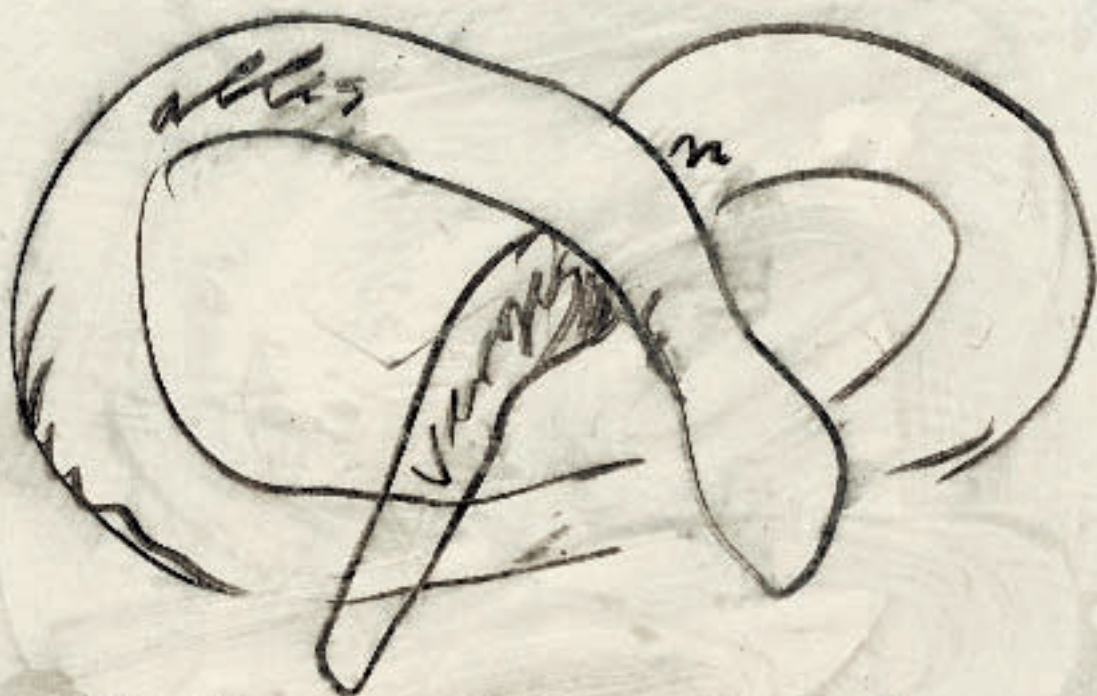
linker lid



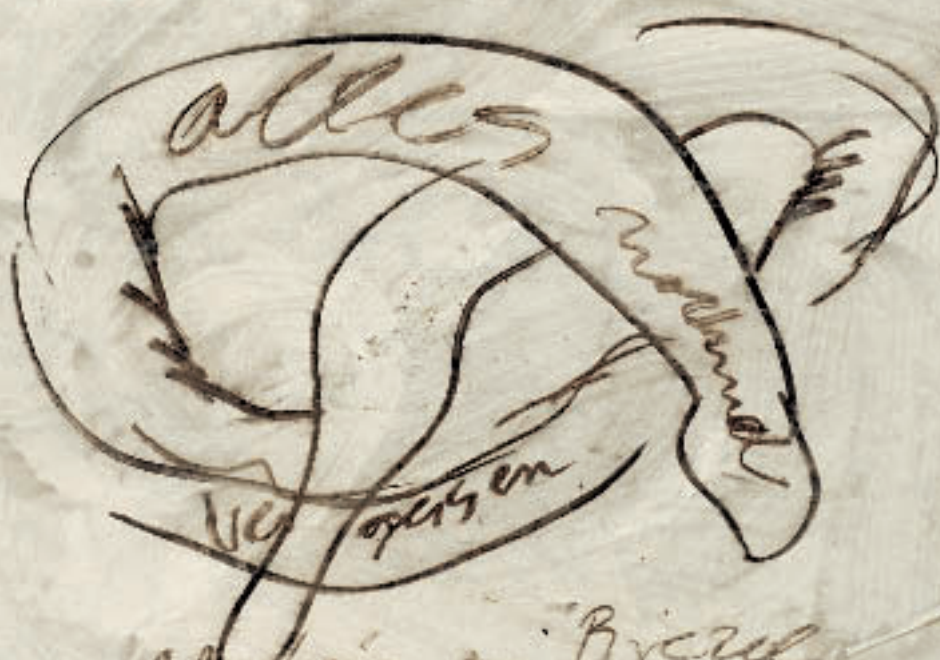
rechter unterer
lid

Strange
Bettrunk





Alzheimer Riezel



Alzheimer Riezel

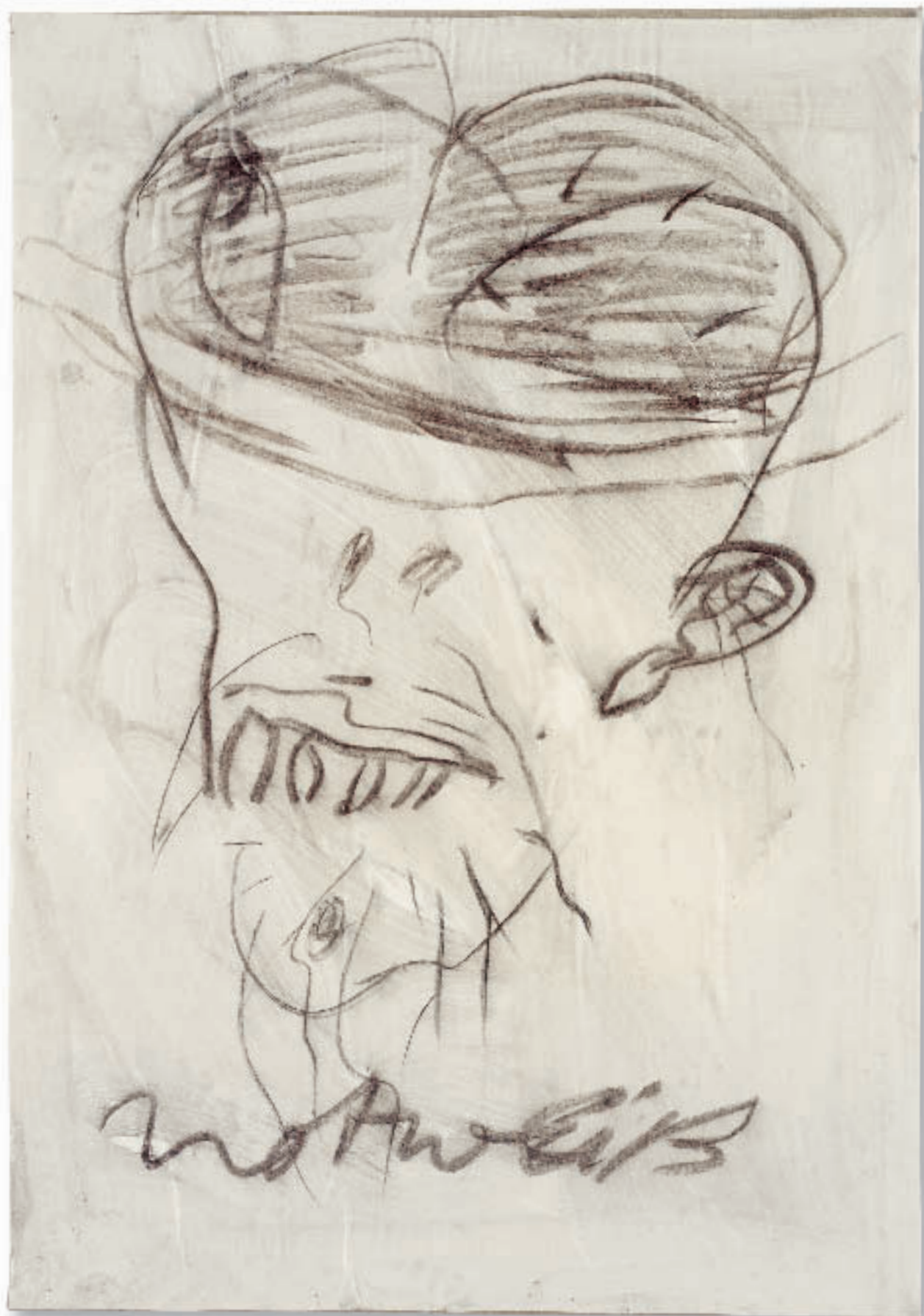




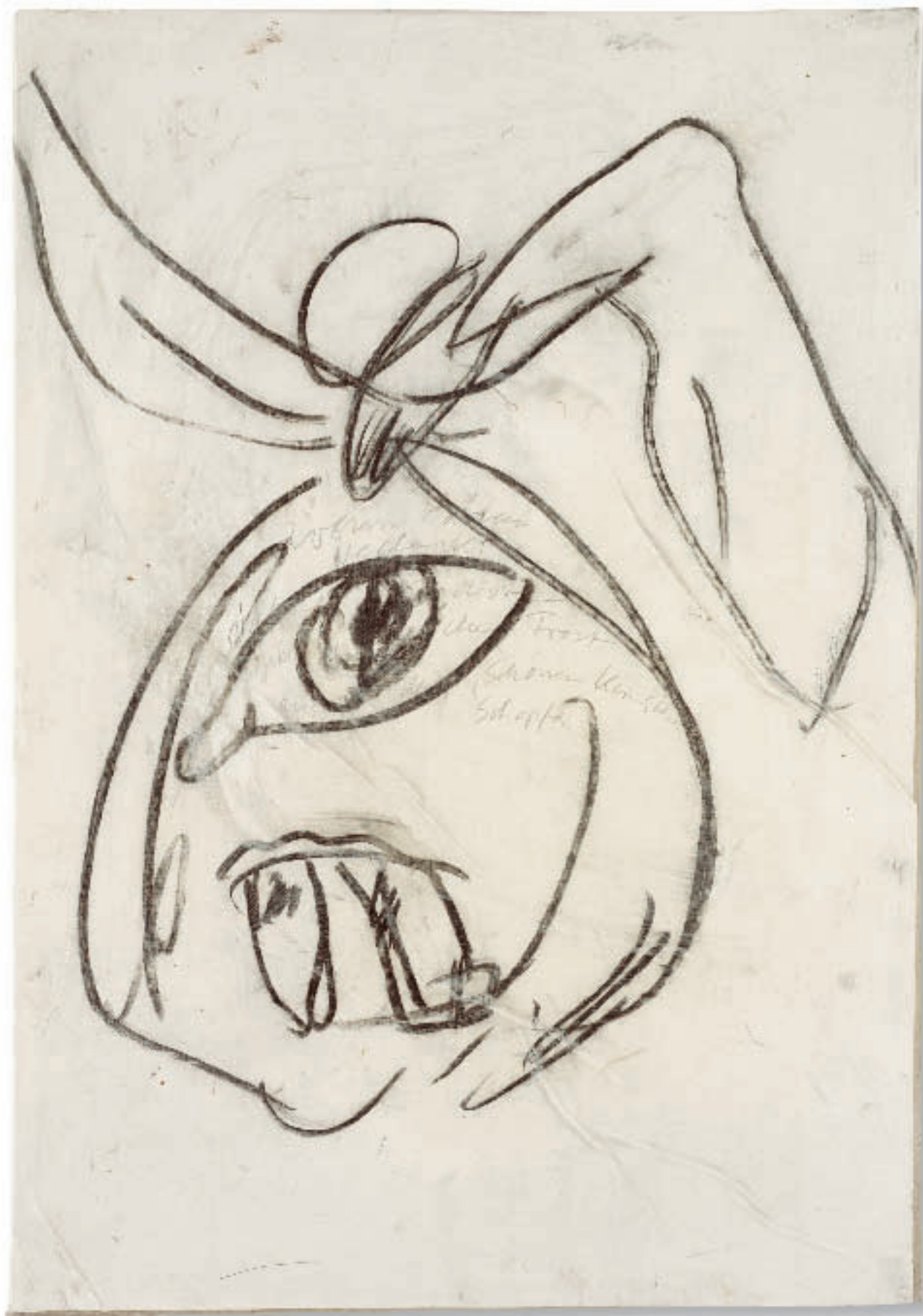
Wittgenstein.

Linker im Biervorlieb ist im Weinparadies







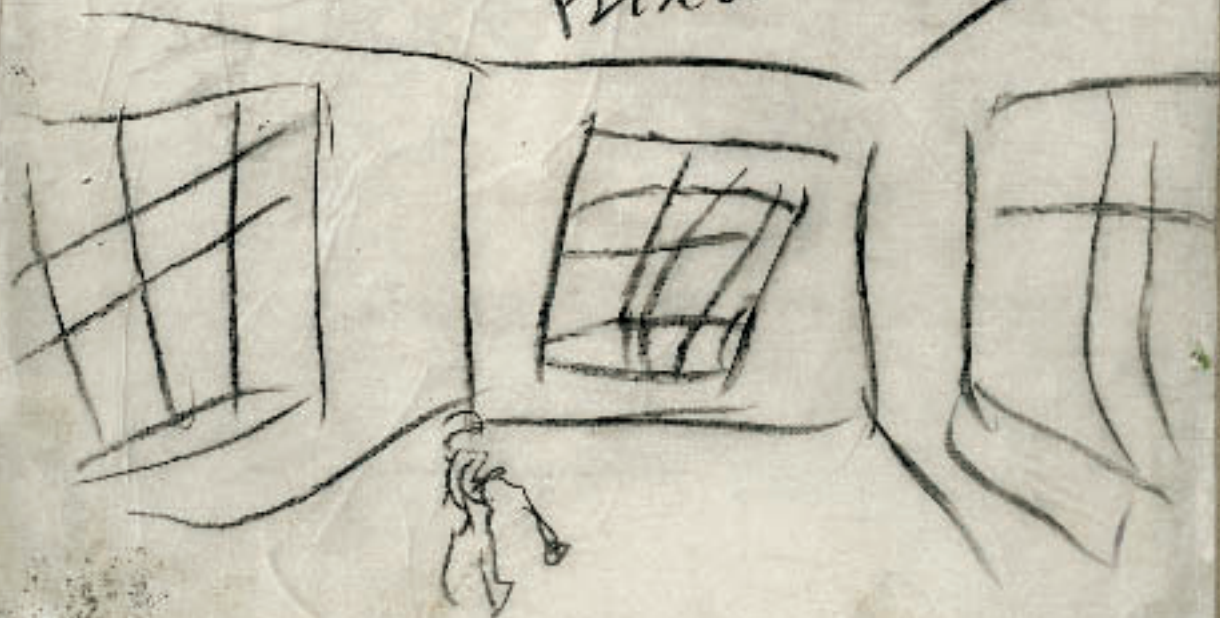


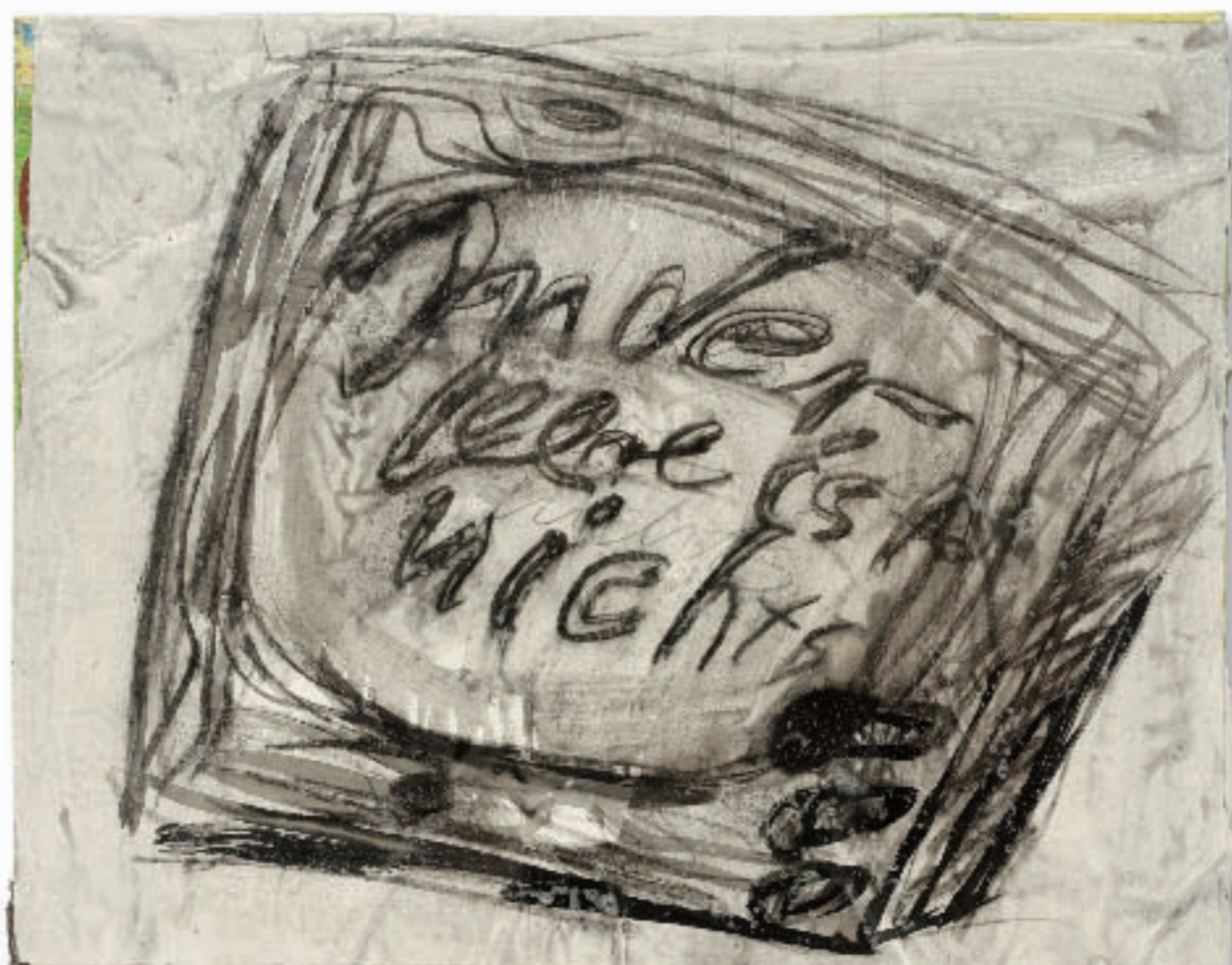


in Cafe AM

Ich verstehe die Menschen nicht
Vogel keine Luft
Ich weiß nicht mehr
Das Leben ist untrüglich
Eigentliche Farben

Sprechende
Bilder können





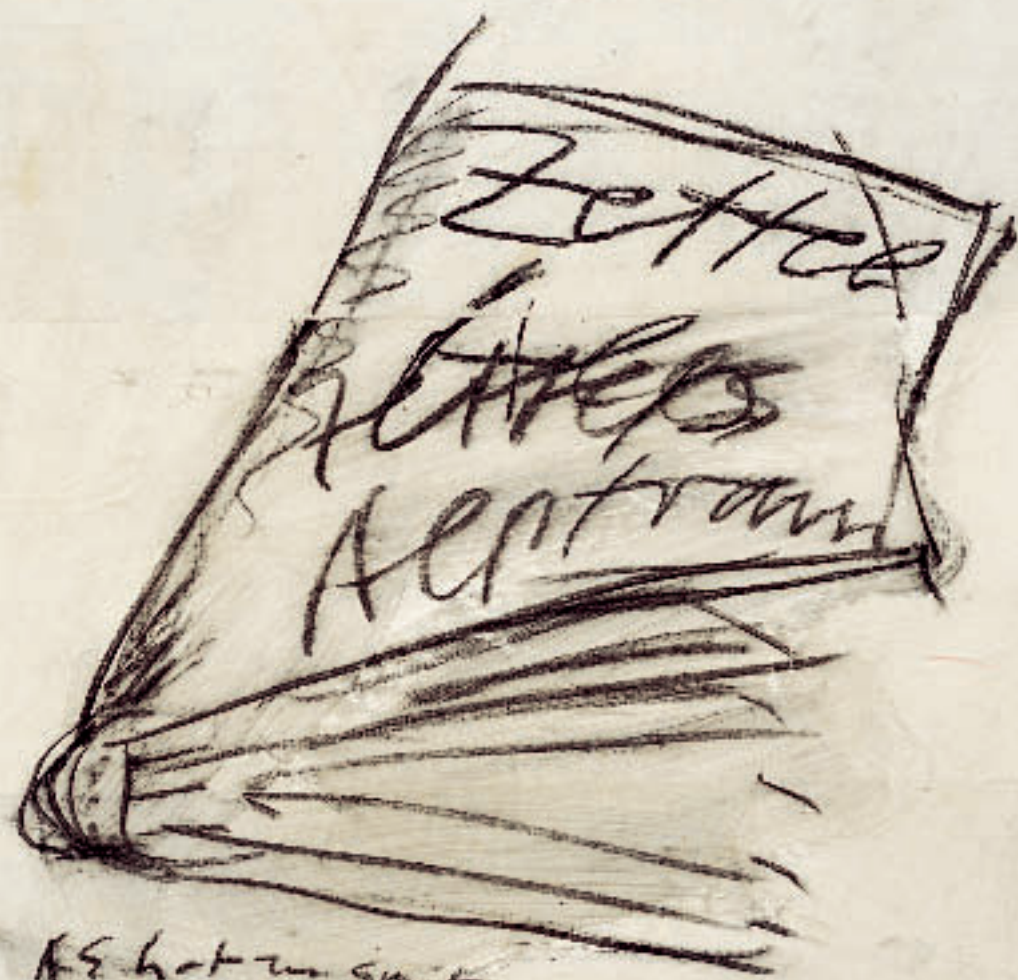
religiöse
Holzabteilung

religiöse
Holzabtei-
lung

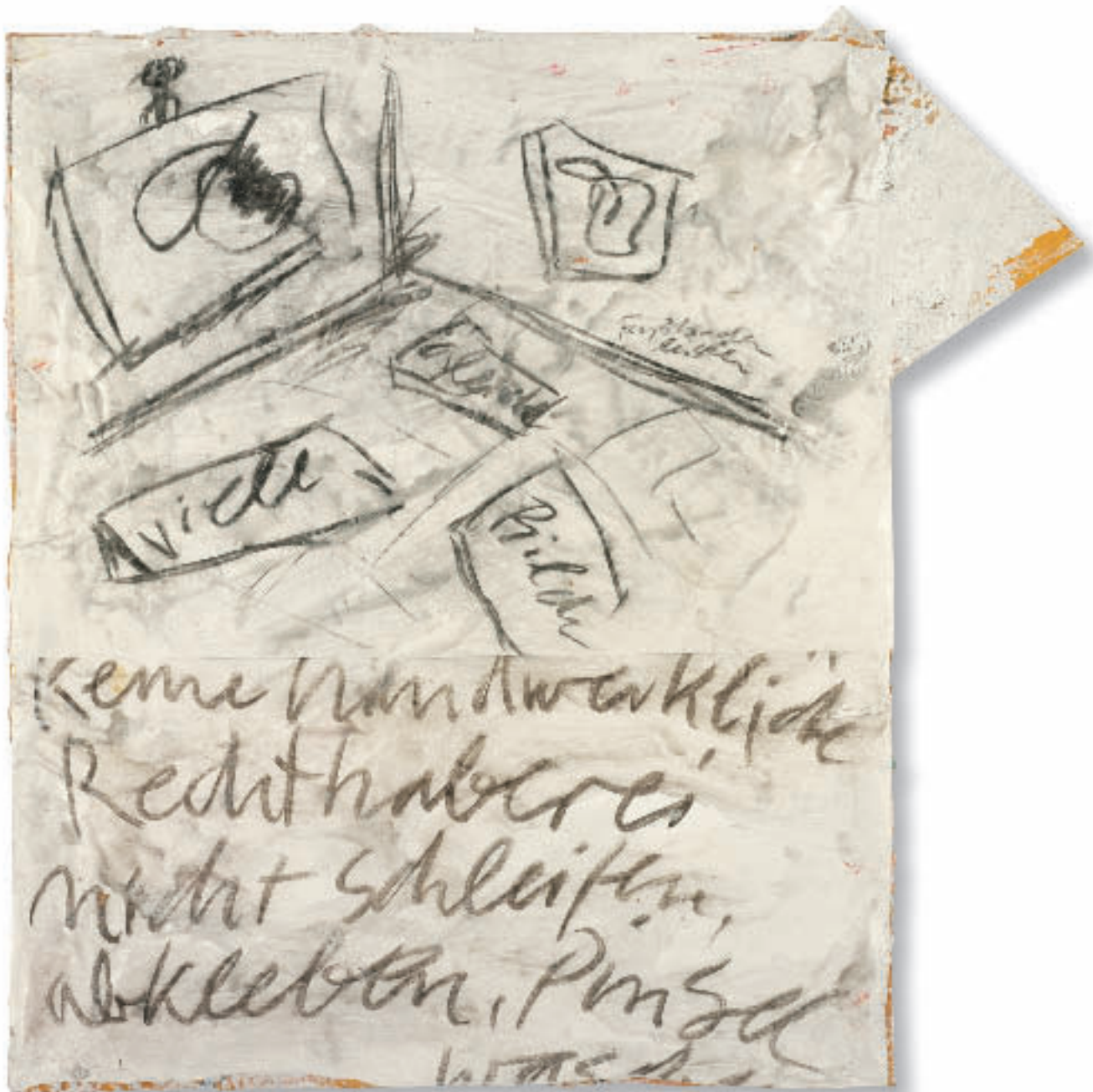


religiös
Halt ab
Führung





AS hat im Spätk
Frühling angedacht



Vorhaben = Pläne

nirgend + nie Erfolg

mehr Farbe in der
glückts Menschen
umgehen

weiße Mäule
colorieren

Vorsätze

schneller
zittern

Keine Vordr
akauer

Untätig

Unbescholtene

Anaphie

Anesis

Verfall der
Bewunderung

Mehrfache
Verwendung der
möglichen
materials



Friede Cigarette



Wilde glorie
altmodisch

Wilde glorie

Sie hatten keine
Lust zu Eiskieren
bloß konnten Sie
nicht anders



Furzkodenbilder
= nach dem
malen nicht
mehr aufrecht

Altkleiderverkauf
Wipf der untere
Hauptstadt



FlurdeKasten

Viele Wörtchen so viele
gleich aussehend
gleich Bilder



Viele Bilder
gleich

Viele Bilder viele Bilder
gleich gleich