

21.000 Z.

## **Welt hinter Glas**

Thomas Hirsch

Was für eine Aussicht! Wie vom Scheitel einer Achterbahn stürzt der Blick in die Tiefe. Das räumliche Gefüge der Holztreppe verschiebt sich, Stufe für Stufe weicht die Dunkelheit der Helligkeit. Mit den sich optisch verkürzenden Rastern des Geländers, den Lichtfeldern und der Haptik von Holz und Putz stellt sich ein Wechselverhältnis von Dynamik und Innehalten ein. Das Empfinden der eigenen Konstitution, die Stiegen zu Füßen, und die mentale Verfasstheit zwischen Draufgängertum und Bedrängnis sind in dieses Zusammenspiel von Perspektive und Struktur eingebunden. Und indem auf den Stufen neben Malutensilien Darstellungen eines Dinosauriers, ein Buch mit dem Titel „Evolution“ und ein Modell-Häuschen und Kinderspielzeug liegen, wird das Vergehen der Zeit in der sanften Nachgiebigkeit der Holzstufen als metaphorische Umschreibung für die Lebensphasen und vielleicht sogar für die Entwicklung von Leben auf der Erde augenscheinlich. So als würde sich jemand am oberen Treppenabsatz noch einmal umdrehen und nach unten, also zurück schauen: auf die Vergangenheit.

„Im Treppenhaus (Evolution)“ ist eines von drei Bildern von Sven Kroner, die 2018/19 diese fundamentale architektonische, zwischen Stockwerken verbindende Konstruktion fokussieren. Eine weitere dieser Malereien führt ebenfalls nach unten. Im dritten Bild hingegen steigt die Treppe, wahrgenommen mit etwas Abstand, nach oben, zugleich senkt sich der Blick hin zur halb verdeckten Haustür. Bei genauer Betrachtung wird deutlich, dass die drei Bilder verschiedene Abschnitte ein- und desselben Gebäudes zeigen und so buchstäblich die Anlage des Treppenhauses vermessen. Einmal lässt sich durch den Türsturz in ein Zimmer schauen, ansonsten stößt der Blick auf Wände und Fenster. Jedoch legen die Gegenstände und die verschieden getönten Bretter Fährten.

Schon 2016 kommt in einem Bild eine derartige Treppe vor, allerdings noch

als Randerscheinung. Es handelt sich bereits um das Haus, dem sich die neueren Bilder widmen. „Yoda“ – so der Titel, benannt nach dem Jedi-Meister in „Star Wars“ – beschreibt das Zimmer, in welches drei Jahre später der Blick vom Treppenabsatz aus führt, wiedererkennbar an den farbigen Glasscheiben der Tür sowie den Bohlen diesseits und jenseits der Schwelle. „Yoda“ ist im letzten Katalog 2018 abgebildet und zusätzlich auf das Cover gesetzt und zwar seitenverkehrt. Nun durchquert der Blick den Raum und stößt direkt auf die Treppenstufen und folgt ihnen aufwärts ... Das Zimmer selbst befindet sich im Rohzustand, noch vor dem Tapezieren und der Einrichtung. Zusammen bezeichnen diese vier Bilder Phasen des Gebrauchs eines Hauses. Noch mehr, durch die Wiederkehr der achtlos liegenden Gegenstände und Holztrümmer wird wahrscheinlich, dass es sich hier um das unmittelbare Lebensumfeld von Sven Kroner handelt: Die eigene Erfahrung ist Gegenstand des Sezierens und ein unterschwelliges Thema dieser – und auch anderer – Bilder.

Die Dinge, Papierfetzen und Bruchstücke, die auf dem Boden ausgebreitet sind, bestätigen darüber hinaus und gemeinsam mit den späteren „Treppen“-Bildern und der Konzeption des Raumes wesentliche durchgehende Aspekte in Kroners Werk, im besonderen das sezierende Interesse für den Innenraum, der über Fensterscheiben mit dem Außen verbunden ist; die Präsenz der Lichtquellen und die gebrochenen Lichtverhältnisse, die den Ton von Gebrauch oder Verlassenheit tragen; das Thema des Übergangs und der Reise. Darauf weist in „Yoda“ das Modell-Schiff, das zwischen kantigen Platten auf Caspar David Friedrichs „Das Eismeer (Die gescheiterte Hoffnung)“ (1823/24) anspielt, und auch das findet sich wiederholt und doch jedes Mal anders: die Referenz auf Kunst und Kunstgeschichte. Ebenso liegen Bezüge zur eigenen Profession als Maler vor. „Yoda“ ist außerdem ein wunderbares Beispiel dafür, wie subtil Sven Kroner den Bildraum arrangiert, wie Licht, Raster und Spiegelungen den Blick lenken und wie eines aufs andere weist. So lehnt unterhalb eines Fensters ein leerer Bilderrahmen mit der Glasscheibe an der Wand und bildet ein dreieckiges Raumsegment, unter dem, seitlich verschoben, ein Bild mit einem Schiff zu sehen ist. In paralleler Position befindet sich eine umgedrehte aufgespannte Leinwand hinter dem Türrahmen, flankiert vom Dreieck auf der Kassette des folgenden

Türflügels, und dann fällt auf, dass sich überall an der Wand und auf dem Boden Schrägen befinden, als Lichtflecken und sogar als Kippschalter neben der Türöffnung. Das Schiffsmodell ist auf ein Blatt Papier hin ausgerichtet, auf welches ein Oktopus – ein weiteres maritimes Motiv – gezeichnet ist. Ähnlich vitale Korrespondenzen und Mikroerzählungen inmitten der vermeintlichen Ereignislosigkeit, ja, Windstille lassen sich ebenso in den anderen Werkgruppen von Sven Kroner feststellen. Die Spuren von Handlung breiten sich als Hinterlassenschaften vor unserem Blick aus: als Zeugnisse stürmischer Zeiten. – Das spiegelt sich schon als gesteigerte Aufmerksamkeit in der geradezu plastischen Ausformulierung wider, bei der ein Motiv das andere aktiviert. Dazu ist der menschliche Körper das Maß aller Betrachtung. Das Geschehen auf dem Boden, auf den Stufen, die noch zu Sockeln werden, und an den Wänden, die den Raum erst begrenzen, wird in der Malerei minutiös abgetastet. Der Innenraum wird als panoramatisch ausgebreitetes Geschehen dargelegt, und es ist konsequent, dass Kroner zwischen Innen und Außen nicht unterscheidet und das Geschehen im Interieur ebenso als Landschaft versteht (1). Ohnehin, immer wieder verbinden Fensterscheiben oder Türen die beiden Sphären, die der Mensch – wie die Türschwelle vom Treppenhaus aus – überschreitet. Und was ist, wenn die Inszenierung im Interieur, empfunden in der Aufsicht, auf dem Boden oder als Diorama ein Exterieur zeigt?

Die Übersicht mitsamt deren Unterlaufen kennzeichnet Kroners Malerei seit ihren Anfängen. Die Bilder enthalten Brüche in der Wahrnehmung und Logik, insbesondere in der Abweichung von der Zentralperspektive mittels wechselnder Blickpunkte und Größenverhältnisse, dem Disparaten der mitunter wie collagierten Teile sowie eines kontrolliert gestischen Duktus, der jeden Realismus wieder aushebelt. Der Blick wechselt zwischen dem eines innerbildlichen Akteurs und dem eines außenstehenden Betrachters des Gemäldes, also: zwischen Wirklichkeit und Illusion, vorgetragen als Fest der Erinnerung und Vergegenwärtigung. Ein Bild von 1997 zeigt – in expressiver Notation – zwei Männer in weißen Hemden mit Bierkästen neben sich, die in ein Tal und so auf die Dächer einer Gemeinde schauen. Sie selbst sind von oben gesehen und damit Teil der landschaftlichen Erfassung. Bei aller perspektivisch abstrahierten Darstellung erschließt sich die Anlage der

Ortschaft weit unten, mit der Kirche im Zentrum, umgeben vom landschaftlichen Panorama. In einer Malerei aus dem Jahr 2000 zeigt die Vogelperspektive – wie aus einem Heißluftballon – ausschließlich einen Ortskern. Die topographische Klärung geht mit Fragen der Herkunft und des Heimischen einher: Gegenüber der Kirche, getrennt durch eine Straße, steht ein Gasthaus mit der Aufschrift „Kroner Bräu“: Wie später bei den Darstellungen seines Ateliers oder seines eigenen Wohnhauses findet Sven Kroner die Sujets und szenischen Situationen in der eigenen Biographie. Das „Pisspanorama“ (2003) wiederum leitet den Blick, ganz von Trunkenheit überwältigt, auf schlingenden Serpentin ins Tal; zwischen der abschüssigen Straße sind die roten Gerüste der Seilbahn als technoide Gegenstücke zur wellen-artigen Landschaft in sich verschoben. Die Natur scheint sich der zivilisatorischen Vereinnahmung aufrührerisch zu widersetzen, der Sog der Schwerkraft steigert noch den psychedelischen Schwindel. Mit diesem weiten Potential der überschauenden Übersicht, die in ihrer Sorgfalt sukzessive mit den Augen erwandert ist und die er in einem Bildtitel „Mapping the Countryside“ (2007) genannt hat, hat Sven Kroner derartige ländliche Gefilde seit den frühen 2000er-Jahren auch als Schneelandschaften erfasst. Gesehen von einer gegenüberliegenden Anhöhe, wird der Schnee als dichte malerische Substanz vorgetragen. Vereinzelt fahren Skifahrer den Berg hinab, aber vor allem haben sich Lawinen gebildet, die auf die touristischen Ortschaften zu rasen und immer auch reine Malerei sind. (2)

Bis heute malt Sven Kroner die landschaftlichen und urbanen Räume auch im Schnee. So entstehen märchenhafte Szenen mit einer Hütte im Wald. Oder in der Nacht liegt der Schnee auf den Hausdächern und Straßen und hüllt die Autos am Straßenrand ein; auf einer Motorhaube sind mit dem Finger Worte in den Schnee geschrieben; die Stiefelabdrücke und Spuren der Autoreifen weisen – ebenso wie die Lichter – darauf, dass doch noch Leben herrscht; Licht erhält hier die Bedeutung des Wärmenden und des Rückzugs in den Innenraum. Die Leere auf den Straßen und der weiße Überzug, der noch im Halbdunkel reflektiert, vermitteln eine atmosphärische Dichte des Gedämpften und Entschleunigten. Adolf H. Kerkhoff hat für Kroners Malerei der verschneiten Berge eine „scheinbare Idylle“ ins Spiel

gebracht (3) und damit zugleich die Katastrophe als Kehrseite angesprochen, die sich im Gebirge in tonnenschweren Lawinen äußert. Die Touristen beobachten sie geschützt vom Aussichts-Balkon. In seinem gesamten Werk agiert Kroner mit der Dialektik von Idylle und Anti-Idylle. Ausgehend zum einen von der Pastoralen der barocken und romantischen Malerei, zum anderen einer ländlichen Moderne, wie sie ihn bei Grant Wood beeindruckt hat (4), befragt er die Vorstellung einer heilen Welt für die Gegenwart. Idylle als ästhetische Schilderung eines vergangenen Zustandes paradiesischer Unschuld, als verklärte Gegenwart mit utopischer Erwartung (5) unterliegt als Wirklichkeitsflucht dem Wirklichkeitsfluch. Am Beispiel der Schneelandschaft und der Lawine infolge des Tourismus impliziert sie den Gedanken der Erderwärmung mit der Schneeschmelze, mitsamt des Steigens der Meeresspiegel und der Flüsse, über deren Ufer das Wasser tritt: als Indiz der Klimakatastrophe. Der Mensch nimmt von der Natur wie selbstverständlich Besitz. In Kroners frühen Bildern feiert er in ihr, badet im See und campst in einer pittoresken, urwüchsigen Vegetation. Die Reaktion der Natur leitet Kroner von konkreten Ereignissen ab. Unterstrichen ist dies durch einen verstärkten Realismus in der Malweise seit 2005 (etwa mit dem Bild „Sturmschaden Lothar“). Der Mensch selbst verschwindet im Laufe der 2000er-Jahre weitgehend, zurück bleiben Überschwemmungen. Das Wasser legt sich über bewirtschaftete Felder. Waschmaschinen und ganze Wohnungseinrichtungen hängen im Sumpf zwischen Gestrüpp. Die Vegetation blüht üppig, streckenweise wie unberührt vom Mensch. Dann wieder fährt ein Schiff auf einer Wasserfläche, aus der Baumgipfel ragen. In anderen Bildern ist ein Dampfer auf Feldern gestrandet oder hängt im Wald fest, den das Wasser nach einem sintflutartigen Regen wieder verlassen hat. Oder ein Forschungsschiff schwimmt in einem Eismeer. Die Eisbrocken, die als kantige Bruchstücke in der See treiben, wirken wie Gebäuderümmer. Auf dem Land sorgt der Sturm für Schneisen, in denen nun Wildtiere äsen. Das Verlassene, das dem Verfall ausgeliefert ist, kennzeichnet den Rohbau eines zweigeschossigen Hauses, welches wohl nie fertiggestellt wird. Kroners so komplexe, detailliert souveräne Schilderungen zelebrieren feine Absurditäten und Zuspitzungen, die in ihrem malerischem, im Detail expressivem Realismus als Dystopien von apokalyptischen Ausmaßen zu empfinden sind. Derartige Überlegungen greift er indirekt in seinen neuesten Bildern auf,

indem er – mit den Titeln auf den Buchdeckeln oder mit Spielzeug-Dinosauriern – auf die globalen Katastrophen der Erdgeschichte mit dem Aussterben ganzer Rassen anspielt.

Das sinnliche Zusammenspiel der Natur und der Himmelsphänomene veranschaulicht ein Gemälde wie „Am Rhein 2“ (2010): Aus der Wolkendecke, die sich dunkel zusammengezogen hat, schlägt ein Blitz in die Waldung in der Ferne ein. Der Donnerschlag und das Unwetter stehen bevor. Inmitten der Bäume und Büsche ist ein Zelt zu entdecken; auf der anderen Seite des Flusses ragt ein Hochhaus in den Himmel. Die Szenerie erhält durch ihre Beleuchtung mit dem Moment der Entladung von Energie etwas ausgesprochen Theatralisches. In der Landschaftsauffassung und als Nachtstück mit seinen Hell-Dunkel-Kontrasten einem Barockmaler wie Adam Elsheimer verwandt, stellen sich Stimmungen zwischen heimisch, vertraut und fremd, bedrohlich ein: eine Ambivalenz, die viele der Exterieurs von Sven Kroner kennzeichnet, auch weil seine Bilder mit aller Intensität des Beteiligt-Seins eine distanzierte Analyse der Szenerie auszeichnet. Dazu greift er auf Topoi und Klischees zurück – den Mond, das theatralische Gewölk, den Blitz, die Schichtung des Gebirges oder den Schnee auf den Tannen, die Dunkelheit – und übersteigert sie mitunter ironisch, etwa wenn er ein Lasttier der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts als Repoussierfigur der deutschen Frühromantik über eine Landschaft schauen lässt. Häufig setzt die Betrachtung im Vordergrund auf einer Anhöhe etwa hinter dem weit ausladenden Dach eines Hauses oder einem Gehöft ein. Die Landschaft entfalte sich „wie ein Atlas“, hat Rudi Fuchs geschrieben. Es entstehe eine „stabile Übersicht [...] und ein robustes Spielfeld, das buchstäblich Raum bietet: Wir können den Vorgang quasi chronologisch verfolgen, anhand allerlei im Bild verteilter Details“. (6) So wie Sven Kroner in den frühen Bildern Dorfmittelpunkte fokussiert hat, so wendet er sich mittlerweile versprengten Ortschaften mit wenigen, oft vereinzelt Gebäuden inmitten einer flachen Landschaft zu. Er widmet sich Durchgangsstationen, an die die Landstraße oder die Bahnlinie angeschlossen sind. Ankunft und Abfahrt sind hier eins. Die Reise, der Wechsel der Orte aus der Sesshaftigkeit heraus, wird zu einem durchgängigen Motiv, das auf der Fußwanderung, mit dem Auto, Schiff,

Zeppelin, der Eisenbahn und schließlich im Flugzeug vorgenommen wird (7).  
Zugleich beschreibt Kroner die Zersiedlung der Landschaft. Dazu wirken die Gebäude unbelebt und unwirtlich, zumal die Beleuchtung oft einzig von hohen Laternen ausgeht. In der allmählichen Abfolge der Gehöfte ergibt sich ein rhythmisierter Wechsel von Hell und Dunkel, und ganz in der Ferne, hinter Baumgruppen, scheint einsam ein Licht. Eine ähnliche Stille, der die Zeit abhanden gekommen scheint, kennzeichnet die urbane Peripherie mit ihren Hauszeilen und Vorgärten, davor die geparkten Autos, die Sven Kroner wenige Schritte vor sich oder doch durch das Fenster als stoffliche Ereignisse festhält. Die Schatten umfassen breit die Dachgiebel oder Zäune. Ein diesiger Ton liegt über allem, mitunter ein Nebel, so wie die Landschaften mit ihren blau-grauen Abstufungen des Himmels und der Gebirge die Witterung sichtbar machen (8).

Und doch gibt es kaum einen Maler, der so hingebungsvoll den Menschen mitdenkt. Auch – oder gerade indem – dieser selbst abwesend ist, abgesehen von den frühen Jungs mit den Bierkästen und den späteren Spielzeug-Figuren, die meist als Paare inmitten der Dioramen als Maß und Orientierung dienen. Aber Kroner malt die Fußabdrücke im Schnee. Und er malt die Kinder, die dick verhüllt einen Schneemann bauen. Im Atelier und in der Wohnung ist das Spielzeug wie nach einem Orkan verteilt, nun ausgesetzt der systematisierenden Wahrnehmung des Erwachsenen, der schließlich die Kunststofffiguren, Schiffe und die Bücher in das Regal stellt. Hier, in geradezu typologischer Abfolge auf den Fächern neben- und übereinander, die Glasschiebetür noch leicht offen, kennzeichnet sie eine Kostbarkeit der Erinnerung an den einstigen Umgang mit ihnen.

Kroners Interieurs zeigen zunächst das Atelier mit den dort hängenden, lehrenden, liegenden, teils umgedrehten Leinwandbildern und Zeichnungen. Diese Atelieransichten verdeutlichen sein Verfahren, einzelne Motive wiederholt aufzugreifen, ja, die Bilder in Variation zu konzipieren. Sie zeigen auch, dass Modellbauten als Vorlagen dafür dienen. Kroner malt, was er hier sieht und wie er die Perspektiven gestaltet, und malt dieses Malen nun also wie zur Klärung und Bezeugung als Interieur. Eine Katze kauert auf einem Stuhl, die Häuser und die Eisenbahn vor ihr sind als Miniaturanlage

Nachstellungen ländlicher Situationen, dazu mit gemalten Hintergründen, teils noch als wildes Durcheinander. Das betrifft schon den Bauschutt, der auf dem Boden, mit einem Schiffsmodell dazwischen, an Eisschollen erinnert. In anderen Bildern stehen die Modellhäuschen auf einer Fensterbank oder sind mitsamt einer Nachttischlampe unter einen Stuhl geschoben und bilden hier einen erleuchteten Raum für sich. Vielleicht leiten sie ja auch mit einzelnen Malereien, die ein Zimmer mit einem Aquarium zeigen, die Bilder mit Diaromen ein, die seit einigen Jahren ein Schwerpunkt der Malerei von Sven Kroner sind.

Üblicherweise stehen Dioramen als Schaukästen in naturkundlichen und kulturgeschichtlichen Museen. Sie sind topographische oder geologische Darlegungen, Schauplätze von Ereignissen, veranschaulichen strategisches Vorgehen oder halten als Modellanlage anschaulich fest, was es nicht mehr gibt oder ganz in der Vergangenheit, in Urzeiten passiert ist. Sie helfen der Vorstellung. Sven Kroner belässt die Dioramen in seinen Malereien im Museum, erkennbar anhand von Pfeilen auf dem Boden, die eine Laufrichtung vorgeben, oder anhand der Malereien, die hinter ihnen hängen. In anderen Bildern scheinen sie – wie eine Modell-Eisenbahn – im privaten Interieur zu stehen. Aber der Betrachter geht nahe heran und blickt mitunter auf Augenhöhe zu den Land- und Ortschaften, so dass fast nur sie zu sehen sind. Evident ist die Bedeutung der Scheibe als Schutz, Abstandnahme und Fokus, hier dient sie noch der Intensivierung. Positioniert über Eck forciert sie mit ihren Kanten und den Überschneidungen dieser Linien die Lichtbrechung, unterstützt mitunter durch Fenster, selbst teils mit einer Deckenlampe mitten über der Szenerie. Halb heruntergezogene Lichtschutzwände sorgen für schneidende Schatten, während in der Nacht Licht aus dem gegenüberliegenden Haus scheint. Schon die farbigen, kantig ineinandergefügten Scheiben an den Glasschränken, Türen oder Fenstern, die als abstrakte Malereien zu verstehen sind, initiieren spektakuläre Verschachtelungen. Dominierten vor einigen Jahren Grüntöne in der Malerei von Sven Kroner, so sind die Darstellungen häufig mit einem lichterfüllten Blau überzogen. Es unterstreicht noch die Rolle von Glas und Licht als Membran aus der Enge in die weite Ferne. Vielleicht ist es überhaupt das subtile Verhältnis von Innen und Außen (auch im Sinne von mentaler

Vorstellung und physischer Wirklichkeit), das Spiel mit den Größenverhältnissen im Einbezug des Betrachters und die skulpturale Haltung, wie in „Yoda“ ein Gemälde hinter eine lehrende Glasscheibe zu stellen, welche nun selbst wie ein Fenster wirkt, was zum Kern der Malerei von Sven Kroner führt. Schließlich handelt es sich bei dem, was an Landschaftlichem und Urbanen in den Dioramen zu sehen ist und was zuvor in den Bildern auf dem Boden des Ateliers verteilt lag, häufig um Wiedergaben der vorausgehenden Exterieurs, so dass sich die Frage nach der Wirklichkeit dieser früheren Bilder und der Plausibilität der Landschaft als Landschaft neu stellt. Bei Sven Kroner ist alles gleichzeitig möglich, und indem er dieses Zusammenspiel ausformuliert, befragt er die Rolle der Malerei, die Realität widerzuspiegeln und zu reflektieren. Wir treten zurück und schauen – ein bisschen wie Peter Weirs Truman Burbank – auf unsere Einrichtung in der Welt aus Zivilisation und Natur.

Vielleicht sind die beiden Bilder „Beim Bahnhof“ (2020) ja die Sicht auf eine Modell-Eisenbahn, bei der die Berge und Wolkengebirge im Hintergrund ein Gemälde für sich sind. Die Illusion aber verstärkt sich durch den stromlinienförmigen Sog der Gleise, zwischen denen der Betrachter zu stehen scheint. Die beiden – im Gegensatz zum klassischen Landschaftsgemälde nahezu quadratischen – Bilder wirken trotz der Abweichungen der Gebäude wie die Sicht auf die sich gegenüberliegenden Bergketten, die das Tal umfassen und in denen das Licht nach und nach hervortritt. Erneut finden sich die Mächtigkeit der Natur, eine Weite und schiere Unendlichkeit, die die Gleise mit der Eisenbahn durchqueren, die solitären Gebäude mit ihren spitzen Dächern und Schornsteinen, die leeren Wartebereiche und die künstlichen Lichter, deren Schein einmal gelborange und einmal weiß ist, die Schneereste. Deutlich wird, dass das Leben eine Wiederholungsschleife ist, die mit ihren subtilen Verschiebungen und Verflechtungen, den wechselnden Wahrnehmungen im Tagesablauf und sowieso infolge wachsender Erfahrung doch jedes Mal neu, wie nie zuvor zu entdecken ist. In der Einrichtung des Menschen in der Natur aber zeigt sich der ländlich urbane Raum so wie er ist: Ein ganz normaler Tag eben.

- (1) Gespräch im Atelier in Neuss, 19. Oktober 2019.
- (2) Es war ein Phänomen besonders der Malklasse von Dieter Krieg an der Kunstakademie Düsseldorf, Malerei als materielle Substanz auf ihre Darstellungsqualitäten zu befragen. Neben Sven Kroner gilt dies etwa auch für Axel Brandt und Cornelius Völker.
- (3) Adolf H. Kerkhoff, Ausstellungskatalog Sven Kroner, Schneebilder, Amsterdam 2002, s.p.
- (4) Gespräch im Atelier in Neuss, 6. Dezember 2020.
- (5) Vgl. Rolf Wedewer/Jens Christian Jensen (Ed.), Die Idylle, Eine Bildform im Wandel 1750-1930, Köln 1986.
- (6) Rudi Fuchs, in: Oliver Zybok (Ed.), Sven Kroner, Ausstellungskatalog Kampen et al, Berlin 2017, S. 21.
- (7) Ein Aspekt, der Kroner bei allen Unterschieden aber auch Parallelen in der Landschaftsauffassung mit der neusachlichen Malerei von Franz Radziwill verbindet, ist das Vorkommen unterschiedlicher Fahrzeuge in der Landschaft (Das rote Flugzeug, 1932, Wvz 384; Die Bahnlinie Borgstede – Varel, 1932, Wvz 386), wobei Radziwill aus seiner Zeit heraus u.a. das Einbrechen des technischen Fortschritts zum Ausdruck bringt.
- (8) Sven Kroner hat in einigen seiner Ausstellungstitel die Rolle von Luft und Atmosphäre für die Wahrnehmung und Wirkung seiner Bilder benannt, insbes. 2004 Fog; 2007 Witterung; 2011 The air was magic when we played, alle Galerie Fons Welters, Amsterdam; 2008 Like a Hurricane, Gemeentemuseum Helmond.