

Der Maler Erich Kraemer

Lorenz Dittmann

Erich Kraemer, heute Professor an der Trierer Fachhochschule, wurde 1930 in Trier geboren. Nach einer ersten Ausbildung an der Werkkunstschule Trier wurde er, achtzehnjährig, aufgenommen in eine Meisterklasse an der Stuttgarter Akademie der bildenden Künste. 1952 erhielt er ein Staatsstipendium des Landes Rheinland-Pfalz und setzte seine Studien an der Pariser Academie Grande Chaumière fort. Seine von 1970 bis 1973 gewonnenen Erfahrungen als Dozent an der Internationalen Sommerakademie in Salzburg konnte er 1974 einbringen in die Gründung der Europäischen Sommerakademie in Luxemburg, sodann 1976 als Gründer und künstlerischer Leiter der Europäischen Akademie für bildende Kunst in Trier. Möglichst vielen für bildende Kunst Begeisterten eine solide künstlerische Ausbildung zu vermitteln, wurde zur tragenden Idee seines unermüdlichen Wirkens für diese Akademie, eines Engagements, das seine reichen Früchte trägt im Erfolg dieser Akademie, die sich eines überaus lebhaften Zuspruches erfreut. Seine künstlerische Arbeit ist geprägt vom selben Ernst und von derselben Beständigkeit. Sie wurde gewürdigt durch den Ehrenpreis der Stadt Salzburg und 1978 durch den Staatspreis für Kunst und Architektur des Landes Rheinland-Pfalz. Eine große Reihe von Einzelausstellungen machte sein Werk im In- und Ausland bekannt, regelmäßig beteiligt er sich am Pariser Salon „Grands et Jeunes d'aujourd'hui“ und am Salon „Comparaisons“, 1987 wurde er zum „Salon de Mai“ eingeladen.

Kraemers Schaffen setzt ein mit einer subtilen Rezeption frühkubistischer Gestaltungsweisen. In Landschaften von 1947 bis 1949 fügt er die Bauten zu rhythmischen Strukturen, gestimmt in Grau-, Rotbraun- und Bläulichtöne. Karge Stilleben in genau bedachter Komposition begleiten die Stadtlandschaften. Daß Kraemer aus den Möglichkeiten, die sich im Nachkriegsdeutschland, zur Anknüpfung nach der Barbarei des Nazismus, der künstlerischen Wahl sich anboten, zum Frühkubismus stieß, ist für seine Kunstauffassung höchst bezeichnend, – legte der Kubismus doch die Basis bildnerischer Reflexion, auf der die gesamte „klassische Moderne“ aufbauen konnte. Kraemer ging auf den Kubismus in seiner noch vom Vorbild Cézannes bestimmten Ausprägung zurück. Die Bilddinge stehen im genauen Gleichgewicht, alle wilde, expressive Gestik ist vermieden. Doch nicht nur Formprobleme werden hier abgehandelt, vielmehr wird Gestalt die Zartheit der Berührungen, der Begegnungen von Dingen, die selbst Teil

eines übergreifenden, den Bildgrund gleichberechtigt einschließenden Ganzen sind. Der Grund selbst wird zum Bildmotiv und dies ist eine Voraussetzung für alle „Materialisierung“ des Bildes, alle Akzentuierung des Pigments, die in Kraemers Werk im folgenden bedeutsam werden soll.

Kraemer begann also mit gegenständlichen Darstellungen, getreu dem Konzept des Kubismus, der immer die Auseinandersetzung mit den Gegenständen unserer Erfahrung suchte, sich am Widerspruch der Wirklichkeit zur Kunstwelt entzündete und daraus einen Großteil seiner künstlerischen Kraft bezog. Bis heute hat Kraemer seinen Kontakt zur sichtbaren Welt nicht aufgegeben. Aquarelle, die künstlerischen Resultate der Reisen in südliche Landschaften, bekunden die unwandelbare Liebe des Malers zur Schönheit und Einfachheit der Natur.

Um 1950 entstehen die ersten gegenstandsfreien Werke. Mit ihnen schloß Kraemer an die Linie von Hauptrepräsentanten der „Ecole de Paris“ an: Nicolas de Stael und Poliakov geben die Richtpunkte ab. Nie aber geht Kraemers Eigenart verloren, seine Übersetzung kubistischer Formstrenge und -zartheit ins Abstrakte, seine Bewahrung kubistischer Subtilität im Farbigen. Ebenfalls dem Kubismus wird die Collage-Technik entnommen, die es ermöglicht, über die Form- und Farbbezüge hinaus eine dritte Stimme von Oberflächenstrukturen der Polyphonie der Bilder einzufügen.

Wo auf Collage-Elemente verzichtet wird, gewinnt die Farbe als Materie und Körper neue Bedeutung. Die in Farbsäumen sich darstellende rhythmische Gliederung klingt nach in der verhaltenen Relieferung der farbigen Bildgründe, sodaß die Farbformen in einem von gemeinsamer Bewegung erfüllten Farbraum zu schweben scheinen.

In der Mitte der fünfziger Jahre werden die Bilder großformiger, der Atem der Kompositionen wird weiter, die Entgegensetzung der Materialien kühner. Die Einbindung in den Klang der Neutral- und Halbneutralfarben Grau und Braun wird abgelöst vom Kontrast ausgebreiteter weißer, rötlicher, olivgrüner und ins Dunkle versinkender Flächen. Das monochrome Bild liegt außerhalb der künstlerischen Intentionen Kraemers. Immer geht es ihm um den *Zusammenklang* von Farbe, Form, Materie zu „kammermusikalisch“ komplexen und verhaltenen Kompositionen.

Doch bleibt diesem Schaffen heftiger, drängender Ausdruck nicht fremd. Zunehmend gewinnen Formkürzel, zeichenartige Gebilde als Varianten zu X- oder O-Formen an Bedeutung, die im expressiven Pinselduktus zu Trägern verschlüsselter Mitteilungen werden, im Verbund mit entsprechend sich gliedernden Ritzungen in der Farbmaterie.

Auch die Farbe wird nun weiter ins Expressive geführt. In der „Komposition I“ von 1964 steht glühendes Rot gegen nächtliches Dunkel und aufleuchtendes Weiß, eine eigene Ausdruckswelt entfaltend. Dem entsprechen Bildthemen wie „Erinnerung an les Halles“ (1962) mit nur zu ahnenden geschlachteten Tierkörpern.

Ähnlich wird der Ausdruckswert abstrakter Formen ausgemessen, immer aber innerhalb des individuellen Charakters der Kraemerschen Kunst, der alles Laute, Outrierte fremd ist. In „Rot

auf Schwarz“ von 1967 erhalten die Formteile schraubstockartige Härte vor dunklem Grund, in „Kryptogramm“ von 1965 sind über ein mittleres weißes X-Zeichen dunkle, hermetische Formkürzel gesetzt, in denen sich innere Erregung verdichtet.

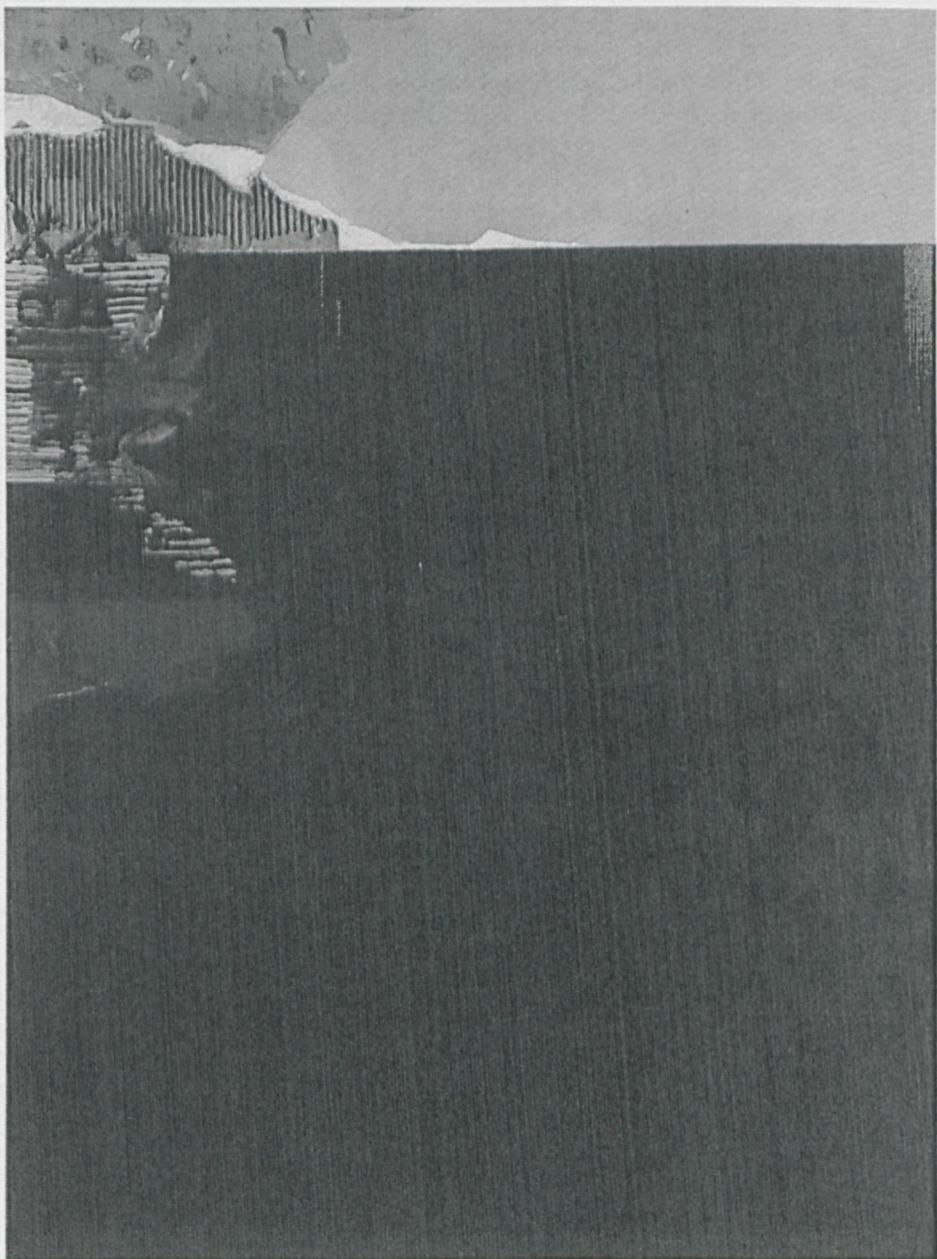
Die Schrift- und Collage-Elemente kristallisieren sich als Grundbestandteile für die weitere künstlerische Entwicklung heraus. Über Fragmente mit Buchstaben und Zahlen werden Farbgründe gelegt, diese wiederum durch Dunkelbahnen energisch durchkreuzt, mit Schriftkürzeln unbekannter Bedeutung überzeichnet, so mit dem eigenwertigen Bild Verfügbarkeit und Verfremdung durch Buchstabe und Zahl, verbale und rechnerische Kommunikation thematisierend.

Als Collage-Teile werden nun zumeist Wellpappe-Fragmente verwendet, die mit ihrer kräftigen Rillung, im Kontrast zu ausgebreiteten Farbzonen, einzelnen Bildstellen entschiedenen plastischen Akzent verleihen, den Bildraum nach vorne erweitern und mit ihren horizontalen oder vertikalen Richtungszügen die Grundordnung des Bildes aufnehmen und betonen. In vielfach differenzierten Mittelstreifen, auftauchend aus dem Dunkel oder gegen eine mildweiße Farbebene gesetzt, können diese Collage-Zonen erscheinen, oder in rechteckigen Feldern, ihrerseits überlagert von gemalten Dunkelstreifen, die sich stellenweise auf das strukturierte Feld hin öffnen.

Meist aber tritt nun ein stehendes Oval als großkompositionelle Grundform auf, auch dies noch in Erinnerung an die kubistische Bildform, war doch das Oval in seinem Zugleich von Ausgewogenheit und Spannung eine von Picasso, Braque und Gris bevorzugte Definition des Bildfeldes. Kraemer steigert in seinen Ovalkompositionen die Vielteiligkeit, die Lockerheit der Beziehungen der Einzelglieder. Zwar richten sich die großen Ovale oft schildartig streng vor dem Betrachter auf, doch bleiben sie auch dem Grund verbunden, im gemeinsamen, meist grauen oder braunen Farbton, wie auch in der Fragilität der Binnengliederung. Das Oval ist eine untektonische Form, hat keine Basis, seine Schwerpunkte ruhen in ihm selbst. Seine Collage-Teile sind zart, mit mannigfachen Brüchen und Verletzungen aneinandergefügt. Die Bilder sind, gleichzeitig fest, insichruhend und verletzbar, anschauliche Symbole menschlicher Existenz.

Abgebildet ist eine große Komposition von 1984, die den Künstler auf dem Weg zu neuer Ausdruckssteigerung zeigt. Bis an die Grenze eines additiven Bildaufbaus ist nun die Selbständigkeit der Teile gesteigert, in schichtenmäßig nicht mehr auflösbaren Raumspannungen gegeneinander gesetzt, auftauchend aus dem Dunkel des Grundes und darin wieder versinkend. Eine heftigere Erregung bestimmt nun auch die Pinselschrift der allenthalben sich zeigenden und verweigernden Kürzel. Kein Weg also der Beruhigung, sondern neue Erfahrung von Unsicherheit, von Fragwürdigkeit – jenseits aller lauten Demonstration, alles selbstgewissen Pathos. Zugleich aber, in der unverminderten Präsenz des Bildes, Beispiel von Selbstbehauptung, Festigkeit in der Gefährdung.

Erich Kraemers Kunst steht für die Möglichkeit von Tradition in der Moderne, von Synthese



Erich Kraemer
Collages Abstraites
162 x 130 cm, 1984

aus Tradition und Modernität. Nicht auf die je sich überholenden „Trends“ kommt es an, sondern auf die Unbeirrbarkeit, die Konsequenz des Ganges auf dem einmal als richtig erkannten Weg, auf das Ausschöpfen von Möglichkeiten innerhalb selbstgesetzter Grenzen. Kraemers Kunst hielt sich abseits der jäh wechselnden Radikalpositionen des „Aktuellen“. Dies verurteilte sie zu einer Existenz „am Rande“. Nun, im fortgeschrittenen 20. Jahrhundert, mit der Überprüfung von „Moderne“ und „Postmoderne“, ist es an der Zeit, auch jene leiseren, deshalb nicht weniger aussagekräftigen Stimmen zu vernehmen, die sich jenseits der je aktuellen Strömungen – aber nicht in deren fauler „Mitte“ – artikulierten.