





# Im Dunkel des Raumes

Lorenz Dittmann

Lukas Kramers Bilder sind, bis auf seine jüngsten, bestimmt von der Macht des Dunkels, der Farbe Schwarz. Eine einleitende Betrachtung soll die kulturgeschichtliche Bedeutung dieser Farbe zur Erinnerung bringen.

In der Symbolik von Schwarz versammelt sich alles Lebensverneinende, Bedrohliche, Unfaßbare. Schwarz als anschauliches Symbol des Dunkels steht im Gegensatz zum Licht, zur Helle, zur Klarheit, gegründet auf der Erfahrung des Dunkels der Nacht in ihrem Kontrast zur lichten Klarheit des Tages (Abb. S. 29/1).

So galt der griechischen und römischen Antike<sup>1)</sup> die Nacht als schwarzgefedert, schwarzgewandet, schwarzverschleiert, schwarzgegürtet. Schwarze Rosse waren ihr zu eigen. Schwarz waren der Schlaf und sein Reich. Schwarz wie die Nacht ist auch das Erinnere, der Ort der Unterwelt. Schwarz waren ihre Gewässer, schwarz der Pfosten in der Unterwelt, auf den die Namen der Toten geschrieben wurden, schwarz Hades, ihr Herr. Der Tod selbst ist schwarz oder schwarzgeflügelt. Wie eine dunkle Wolke oder die Nacht legt er sich über die Sterbenden.

Für schwarz hielt man alle Wesen, die mit der Unterwelt in Zusammenhang standen, Cerberus niger, der an ihrem Tore wacht, den schwarzen Charon auf schwarzem Schiff, der auf die Toten wartet. Schwarzgewandet erschienen dem Orestes die verfolgenden Erinnyen. Schwarze Schlangen winden sich im Haar der schwarzgestalteten Furien, der Tochter der Nacht. Ares, der Gott des Krieges, hieß schwarz, schwarz ist die Lanze, die er trägt.

Die Schicksalsgöttinnen aber waren schwarz oder weiß – je nachdem, welches Geschick sie dem Menschen sandten. Spannen sie den Faden des Unheils, waren sie schwarz und finster, – candidae sorores, die weißen Schwestern aber hießen sie, wenn sie dem Menschen freundliches Schicksal bestimmten. Ähnlich trugen die germanischen Walküren bald weiße, bald schwarze Gewänder.

Der Nacht und den Göttern der Unterwelt opferte man schwarze Tiere, auch zur Abwendung des Unheils, das von schwarzen Dämonen drohte, waren Opfer schwarzer Tiere nötig. Im gleichen Sinne galt Schwarz bei Traumerscheinungen als Vorausdeutung auf Unglück und Tod. Die

1) Nach: Gerhard Radke, Die Bedeutung der weißen und der schwarzen Farbe in Kult und Brauch der Griechen und Römer, Dissertation Berlin, Jena 1936, S. 14–19, 21, 22, 27–29, 33, 51, 52, 69, 70, 73, (mit ausführlichen Textverweisen). – Vgl. auch: Frédéric Portal, Des couleurs symboliques dans l'antiquité, le Moyen Age et les temps modernes, Nouvelle édition, Paris 1957, S. 103–111.

Traumbücher verzeichnen schlechte Vorbedeutung für den Anblick eines schwarzen Gesichtes, einer schwarzen Gestalt, schwarzer Pferde, schwarzer Kleider.

Schwarz als Sinnbild des nächtlichen Dunkels und des Todesgrauens ist Träger auch des Ausdrucks menschlichen Schmerzes. Schwarz war und ist die Farbe der Trauer. Schwarz sollte Mitleid erregen, Schutzfliehende kleideten sich so. Schwarz sollte aber auch beängstigen und erschrecken. Krieger bemalten sich mit schwarzer Farbe, trugen schwarze Kleidung, um den Gegnern Furcht einzuflößen.

Solche *Ambivalenz* wird spürbar schon in der magischen Verwendung der Farbe Schwarz. Schwarz war nicht nur Zeichen des Dunkels und des Unheils, sondern sollte auch davor schützen, indem es wie die Nacht einzuhüllen, unkenntlich zu machen, zu verbergen für fähig erachtet wurde. So kann auch die frühe Verwendung von Schwarz als Farbe von Trauergewändern aus dem Wunsche verstanden werden, sich vor dem gefürchteten Toten oder den ihn umgebenden Dämonen ins Dunkel zu hüllen und so sich vor ihnen zu verbergen.

Das christliche Mittelalter folgte der Antike in der Symbolik des Schwarz als Inbild des Lebensfeindlichen und Verderblichen. Der Teufel ist der »Fürst der Finsternis«, der »Schwarze«, wie der Volksglaube ihn bezeichnete. Schwarz ist die Farbe des Unglaubens und der Sünde – aber auch, wiederum umschlagend, der Absage an das mit Sünden behaftete Leben, – als Farbe der Mönchskutten. Schwarz ist so Ausdruck der »humilitas«, der Demut und Erniedrigung, der Abtötung des Fleisches. Zugleich bleibt es, in Fortführung des antiken Brauches, Farbe der Trauer und des Schmerzes. Es ist die liturgische Farbe des Karfreitags und der Totenmessen<sup>2)</sup>.

Auch das philosophische Denken schloß sich weithin der Negativwertung von Schwarz an. Für Plotin ist die Materie dunkel, die Form aber licht. Der Intellekt ist bei der Erkenntnis auf die Form gerichtet, wie das lichthafte Auge dem Licht zugewandt; die dunkle Materie läßt er unter sich<sup>3)</sup>.

Die Bedeutung kann auch hier sich umkehren. Gerade für die höchste Spekulation wurde Dunkel, Schwarz zur symbolischen Vergegenwärtigung höchsten, göttlichen Seins. Dionysius Areopagita, ein griechisch schreibender syrischer Mystiker des 5. Jahrhunderts, dessen Werke als Schriften eines unmittelbaren Apostelschülers galten und als solche großen Einfluß auf die mittelalterliche Theologie ausübten, bezeichnete Gott als das »Urlicht«, das »Überlicht«, das, unzugänglich, auch »göttliche Finsternis« genannt werden kann. Aus ihm geht der göttliche Logos, Jesus Christus, der Sohn, als das erste Licht hervor<sup>4)</sup>.

Eine vergleichbare Auffassung findet sich bei Jakob Boehme (1575–1624), dem esoterischen Naturtheologen. Seiner Spekulation

2) Vgl.: Gottfried Haupt, Die Farbensymbolik in der sakralen Kunst des abendländischen Mittelalters (Ein Beitrag zur mittelalterlichen Form- und Geistesgeschichte), Dresden 1941, S. 113; Friedrich Kobler, Farbe, liturgisch (kath.), in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. VII, München 1974, Sp. 99 f.

3) Vgl.: Artikel »Farbe« in: Reallexikon für Antike und Christentum, Bd. VII, Stuttgart 1969, Sp. 388.

4) Nach: Ernst Benz, Die Farbe im Erlebnisbereich der christlichen Vision, in: Die Welt der Farben, Eranos Jahrbuch 1972, Bd. 41, hrsg. von Adolf Portmann und Rudolf Ritsema, Leiden 1974, S. 283–285.



1 2



1  
Odilon Redon (1840 Bordeaux – 1916 Paris),  
*Der Mensch war alleine in einer nächtlichen Landschaft*, 1886,  
Lithographie 29,3 x 22 cm

2  
Odilon Redon (1840 Bordeaux – 1916 Paris),  
*Es ist der Teufel, der unter seinen beiden Flügeln die sieben  
Todsünden trägt*, 1888  
Lithographie 24,5 x 20 cm, Kunstmuseum Winterthur

3  
Hans Memling (um 1433 Mömlingen bei Aschaffenburg –  
1494 Brügge),  
*Maria Magdalena Baroncelli, Frau des Tommaso*, um  
1470/72  
Öl/Eichenholz 44,1 x 34 cm, Metropolitan Museum of Art,  
New York



3

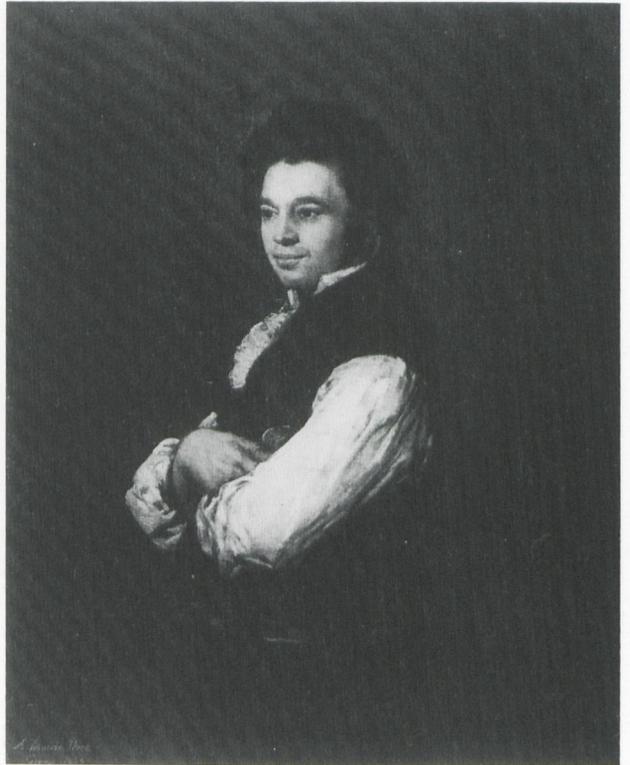
gemäß drängt Gott aus der innersten dunklen Tiefe seines Wesens zur Selbstoffenbarung, zur Manifestation. Boehmes Gedanken sind eine christliche Parallele zur kabbalistischen Lehre<sup>5)</sup>. Auch hier ist die Rede von einem »dunklen Licht«, das auch »Finsternis« heißt. Es »ist die Lichtfülle, die das Auge blendet. Sie heißt Finsternis nicht etwa, weil ihr alles Licht fehlt, sondern weil keine Kreatur, ja nicht einmal Engel oder Propheten in ihrer Vision es ertragen oder erfassen können.« Auf einer anderen Ebene der Symbolik ist bei den Kabbalisten dies »dunkle Licht«, das »mystische ›Nichts‹«, »das nur deshalb so heißt, weil es sich der kreatürlichen Erkenntnis entzieht. In Wahrheit aber ist solches ›Nichts‹ der Gottheit – um mit einem Kabbalisten aus dem Ende des 13. Jahrhunderts zu sprechen – ›unendlich realer als alle andere Realität‹.«<sup>6)</sup>

Wie verhält sich nun Schwarz in der Geschichte der Malerei? Erst allmählich wurde die kunstgeschichtliche Forschung der umfassenden Bildbedeutung dieser »negativen« Farbe gewahr. Vor allem die Studie Max Raphaels »Die Farbe Schwarz. Zur materiellen Konstituierung der Form«<sup>7)</sup> hat die Einsicht in die mannigfaltigen Möglichkeiten dieser Bildfarbe gefördert. Schwarz ist Farbe des Grundes bei vielen Malern, um nur einige zu nennen: bei Frans Hals und Anthonis van Dyck, bei Francisco de Goya, Ingres und Edouard Manet, ja schon im 15. Jahrhundert, bei Memling (Abb. S. 29/3) in den Niederlanden, bei Domenico Ghirlandajo in Italien. Bei letzteren wirkt das Schwarz, wie Raphael bemerkt, als habe es auf dem Porträt »eine analoge Funktion wie das Gold auf einem Heiligenbild.« Es ist »Grund des Absoluten«, hat »die Weite der Unbestimmtheit, der Allbestimmtheit« (bei Memling als verdichtete Dunkelheit, bei dem Italiener als flächige Folie). In Bildnissen von Lucas Cranach wirkt Schwarz häufig mit Weiß zusammen. Beiden Farben eignet der Charakter der »Unbestimmtheit«. Das Schwarz aber »wirkt eher so, als ob es noch keine Bestimmtheit ausgeschieden hätte, es ist gleichsam von einer undifferenzierten Einheit; das Weiß dagegen scheint alle anderen Bestimmtheiten ausgeschlossen zu haben«. In Porträts van Dycks kann Schwarz einen »metaphysischen Akzent« gewinnen, während es bei Frans Hals mehr dem Individuum zugehörig erscheint. Goya (Abb. S. 31) differenziert das Schwarz in die Farbe der Kleidung als »Farbe der gelebten Erfahrung« und in das Schwarz des Hintergrundes als Farbe »der noch ungelebten, unbekanntes, also auch unbezwungenen Erfahrung«. »Während das erste begrenzt ist und eine geschlossene endliche Identität bildet, ist das zweite eigentlich nur durch seine Bezogenheit auf das Zentrum (auf die Achse) endlich, also nur ästhetisch begrenzt, dem Wesen nach aber eher unbegrenzt . . . Nur ein verhältnismäßig kleiner Teil des Schwarz (ca. 1/3) ist gelebte und beherrschte Erfahrung, sie ist ringsum eingepreßt und eingengt von der ungelebten, die ihrerseits durch die gelebte konzentriert wird. Es herrscht eine starke, fast dramatische Wechselwirkung

5) Nach: Ernst Benz, wie Anm. 4, S. 292.

6) Gershom Scholem, Farben und ihre Symbolik in der jüdischen Überlieferung und Mystik, in: Die Welt der Farben, wie Anm. 4, S. 24.

7) Max Raphael, Die Farbe Schwarz, Zur materiellen Konstituierung der Form, Mit einem Nachwort von Bernd Growe (hrsg. von Klaus Binder), Frankfurt/M., Paris 1984, S. 30, 31, 40, 49, 61; vgl. auch: Lorenz Dittmann, Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei, Eine Einführung, Darmstadt 1987, Sachregister: »Schwarz«.



Francisco de Goya (1746 Fuendetodos/Spanien – 1828 Bordeaux)  
*Tiburcio Perez y Cuervo*, 1820  
Ö/Lw. 120,1 x 81,3 cm, Metropolitan Museum of Art, New York

zwischen dem Unbeherrschten und dem Beherrschten, dem Gelebten und dem Ungelebten, dem Bewußten und dem Unbewußten . . . Das Schwarz ist die Farbe einer schlechthin undurchdringlichen Nacht, der allein der kalte Wille, die warme Sinnlichkeit und die leuchtende Intelligenz des Menschen gegenüberstehen.«

Derartige Aussagen, wenn sie bisweilen auch nur Anmutungen wiedergeben mögen, weisen doch darauf hin, daß Schwarz – wohl in höherem Maße als die Buntfarben – abhängig ist vom Zusammenhang der übrigen Bildfarben, abhängig auch von Materialität oder Immaterialität des Farbauftrags, abhängig vom Farbträger – Bildgrund oder Bildgegenstand –, abhängig von der Lichtsituation des Bildes und von der Erscheinungsweise der Farben. Schwarz ist deshalb abhängiger von diesen Komponenten, weil sein eigener Charakter »unbestimmter« erscheint, schwanken kann zwischen der anschaulichen Symbolik von »Fülle«, »Allheit« –und »Nichts«.

In ähnlicher Spannweite bewegen sich auch die Aussagen der Künstler über die Farbe Schwarz. Nur zwei seien herausgegriffen. Odilon Redon, der Schöpfer symbolistischer »Noirs«, »Schwarz-Bilder« als Kohlezeichnungen und Lithographien (Abb. S. 29/2), ist einer der ersten, der sich über den anschaulichen Charakter des Schwarz äußerte. 1913 schrieb er<sup>8)</sup>: »Schwarz ist die wichtigste Farbe. Es bezieht seine erhabene Lebendigkeit, wenn ich es gestehen darf, aus tiefen und geheimen Quellen der Gesundheit. Der Kohlezeichnung läßt sich gedämpfte Lebensglut abgewinnen, wenn sie aus guter Diät, vollkommener Ruhe oder, noch besser, aus dem Vollbesitz physischer Kraft hervorst. Sie erscheint so in voller und reiner Schönheit inmitten unserer kürzeren oder längeren Lebensbahn. Sie erschöpft uns im Alter, wenn die Nahrung sich nicht mehr so gut dem Körper anpaßt. Man kann dann noch immer schwarzen Staub auf einer Oberfläche verteilen, aber die Kohle bleibt eben Kohle und der Lithographierstift übersendet nichts mehr; mit einem Wort, die Materie bleibt in unseren Augen als was sie erscheint: unbeweglicher, lebloser Stoff. Anders in der glücklichen Stunde aufbrausender Kraft, wenn die Vitalität eines Wesens aus ihr entspringt, seine Energie, sein Geist, ein Stück seiner Seele, der Abglanz seiner Sensibilität, so etwas wie die Spiegelung seiner Substanz. — Schwarz muß man bewundern. Nichts kann es zu Schanden machen. Es ist dem Auge nicht gefällig, erweckt nicht die Sinnlichkeit. Es ist ein Bote des Geistes, mehr als die schönste Farbe auf der Palette oder im Prisma. Deshalb wird gute Graphik mehr in ernsten Ländern geschätzt, wo die ungnädige Natur den Menschen ins Haus verweist, in die Kultur seiner eigenen Gedanken; in den Regionen des Nordens etwa, aber nicht im Süden, wo die Sonne uns von außen entzückt . . . «

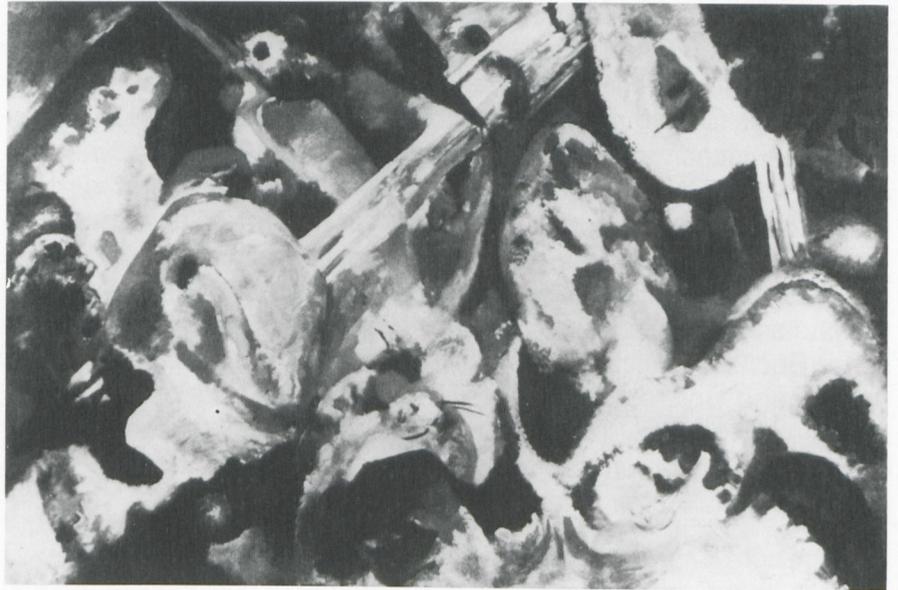
Demgegenüber konzentrieren sich Kandinskys (Abb. S. 33) Aussagen zum Schwarz allein auf die negative Dimension dieser Farbe. In seinem Buch »Über das Geistige in der Kunst« heißt es: »Und wie ein Nichts ohne Möglichkeit, wie ein totes Nichts nach dem Erlöschen der Sonne, wie ein ewiges Schweigen ohne Zukunft und Hoffnung klingt innerlich das Schwarz. Es ist musikalisch dargestellt wie eine vollständig abschließende Pause, nach welcher eine Fortsetzung kommt wie der Beginn einer anderen Welt, da das durch *diese* Pause Abgeschlossene für alle Zeiten beendet, ausgebildet ist: der Kreis ist geschlossen. Das Schwarz hat etwas Erloschenes, wie ein ausgebrannter Scheiterhaufen, etwas Unbewegliches, wie eine Leiche, was zu allen Ereignissen nicht fühlend steht und alles von sich gleiten läßt. Es ist wie das Schweigen des Körpers nach dem Tode, dem Abschluß des Lebens. Das ist äußerlich die klangloseste Farbe, auf welcher deswegen jede andere Farbe, auch die am schwächsten klingende, stärker und präziser klingt . . . «<sup>9)</sup>

Schwarz als Zeichen der Bedrohung, der Lebensverneinung, des Todes, Schwarz als Farbe der Trauer, des Schmerzes und der Verlas-

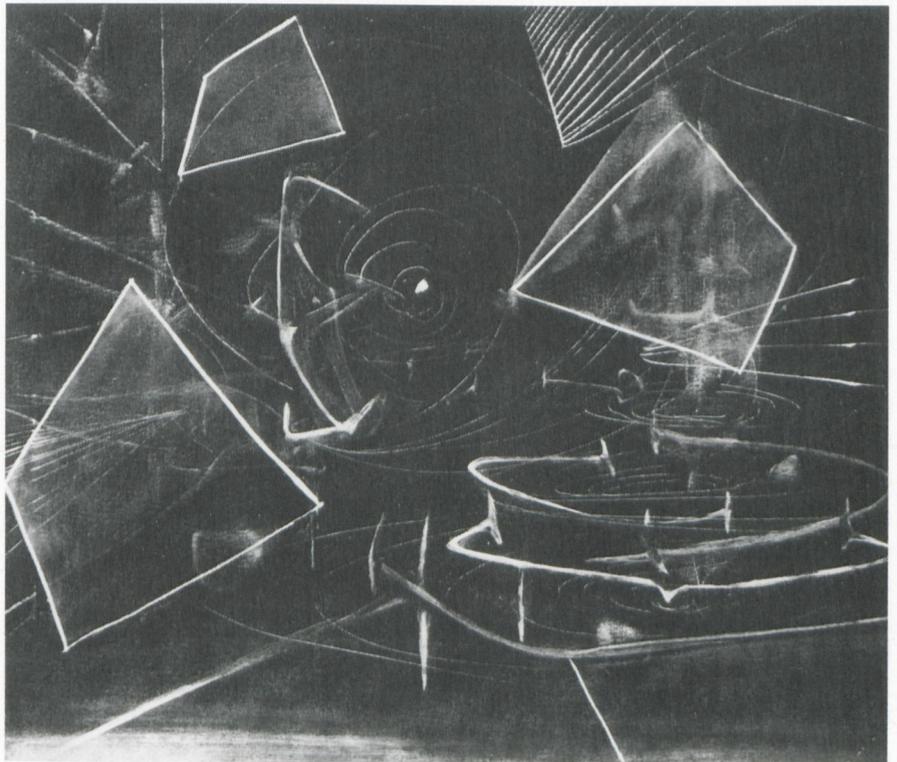
8) Zitiert nach: Klaus Berger, Odilon Redon, Phantasie und Farbe, Köln 1964, S. 121 f.; vgl. auch: Odilon Redon: Selbstgespräch. Tagebücher und Aufzeichnungen 1867–1915, (hrsg. und übertragen von Marianne Türoff, mit einem Essay von Gert Mattenklott), München 1971, S. 100 f.

9) Wassily Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst (1912), 6. Auflage (mit einer Einführung von Max Bill) Bern-Bümpliz 1959, S. 98.

Wassily Kandinsky (1866 Moskau –  
1944 Neuilly sur Seine)  
*Improvisation Sintflut*, 1913  
Öl/Lw. 95 x 150 cm.  
Städtische Galerie München



Roberto Matta (1911/12 Santiago, lebt  
in New York)  
*Children's fear of idols*, 1942  
Öl/Lw. 55 x 56 cm. Privatsammlung  
Paris



senheit, Schwarz als Medium des Unbestimmten, Unfaßbaren, des Nichts, all diese Bedeutungsfacetten bringt Lukas Kramers Malerei zur Anschauung – und auch die andere Dimension, Schwarz als Verlockung, als Geheimnis, als ein Symbol des Geistes. »Auf schwarzem Grund baut man die Objekte ins Nichts« sagt der Künstler, aber auch: »Schwarz-Weiß ist anspruchsvoller, gibt dem Betrachter mehr zu denken. Buntfarbe ist nur Hilfsmittel. Je länger man malt, desto weniger Farbe braucht man.« Schwarz, von Weißschleiern überflort und damit zum Grau werdend, von Weißlinien graphisch durchwirkt, genügt ihm. Malend erkundet er die Bedeutungsvielfalt dieser Farbe, die im historischen Rückblick aufzufächern war. Er erreicht sie durch Tondifferenzierungen und Unterschiede in der Oberflächenwirkung. Der flüssigen Acrylfarbe wird bisweilen Lack zugesetzt, um ihr Glanz zu verleihen, oder Marmormehl, um sie pastoser zu machen, oder Eisenglimmer, damit ein metallischer Charakter zur Geltung kommt.

Um eine erste Orientierung für die kunsthistorische Positionsbestimmung der Malerei Lukas Kramers zu gewinnen, sei erinnert an Werke von Roberto Matta und Francis Bacon. In Mattas Bild »*Children's fear of idols*« von 1942 (Abb. S. 33) schweben Lichtlinien vor dunklem Grund. Sie bilden annähernd geometrische, transparente Formen, erscheinen als bogig bewegte Lichtfäden oder als Fluchtlinien des Lichts, orientiert auf ein helles, punkthafes Zentrum. Zu Mattas Bildern dieser Jahre schrieb Marcel Jean in seiner »Geschichte des Surrealismus«: »Das optische Phänomen ist hier auch optische Empfindung. Die Farben sind bei Matta wie jene leuchtenden Erscheinungen, die man mit geschlossenen Augen wahrnimmt. Nur sie haben für ihn . . . Bedeutung, (er) überträgt . . . sie unmittelbar auf das Bild . . .«<sup>10)</sup> So ist der schwarze Raum hier der innere »schwarze Raum«, der, wie Eugène Minkowski<sup>11)</sup> erkannte, den Menschen durchdringt, ihn »allseitig erfüllt«, ihn in sich einschließt. Dieser schwarze »innere Raum« ist eine Dimension auch des Dunkelraumes bei Lukas Kramer.

»Ist es nicht so, daß man etwas so wirklichkeitsnah wie möglich haben möchte und doch gleichzeitig ebenso tiefgründig suggestiv oder tieferliegende Empfindungsschichten enthüllend – anstatt einer bloßen Wiedergabe des Gegenstands, den man sich vorgenommen hatte. Geht es bei der Kunst nicht vor allem darum?« fragte Francis Bacon in einem Gespräch mit David Sylvester, und dieser stellte die Gegenfrage: »Könnten Sie versuchen, den Unterschied zu definieren zwischen illustrativer und nichtillustrativer Form?« »Der Unterschied scheint mir der zu sein, daß eine illustrative Form einem durch den Verstand unmittelbar mitteilt, was ihr Inhalt ist, während eine nichtillustrative Form zunächst auf die Empfindung einwirkt und dann erst langsam zum Wirklichen durchsickert. Warum das so ist, wissen wir nicht. Es kann damit zu tun haben, daß Tatsachen selbst mehrdeutig sind, daß

10) Marcel Jean, unter Mitarbeit von Arpad Mezei: *Geschichte des Surrealismus*, Köln, <sup>(2)</sup> 1968, S. 324.

11) Vgl.: Eugène Minkowski, *Le temps vécu. Etudes phénoménologiques et psychopathologiques*, Paris 1933, S. 372: »Or, la nuit noire, l'obscurité complète, je ne l'ai plus devant moi; elle m'enveloppe de toutes parts, elle pénètre tout mon être bien davantage, elle me *touche* de façon bien plus intime que la clarté de l'espace visuel . . . La nuit obscure a aussi quelque chose de plus personnel par rapport au moi; je reste en tête à tête avec elle; elle est plus 'à moi' que l'espace clair, qui, lui, est du domaine public, s'il est permis de s'exprimer ainsi . . .« S. 393: »L'espace noir . . . me touche directement, m'enveloppe, m'étreint, pénètre même en moi, me pénètre tout entier, passe au travers de moi, de sorte qu'on a presque envie de dire que le moi est perméable pour l'obscurité, tandis qu'il ne l'est pas pour la lumière . . .«; vgl. dazu auch: Alexander Gosztonyi, *Der Raum, Geschichte seiner Probleme in Philosophie und Wissenschaften*, Freiburg, München 1976, Band 2, S. 951–954.

Erscheinungen vieldeutig sind, und darum diese Art der Aufzeichnung von Form der Wirklichkeit näherkommt – gerade durch die Mehrdeutigkeit ihres Aussehens.« Anschließend kam Bacon auf den Unterschied von Photographie und Gemälde zu sprechen: »Ich glaube, im Unterschied zur direkten Aufzeichnung durch die Kamera muß man als Künstler irgendeine Falle aufstellen, in der man die fließende Wirklichkeit lebendig einzufangen hofft . . . Ich glaube, die Textur eines Gemäldes wirkt direkter als die einer Photographie, weil die Textur einer Photographie das Nervensystem mittels eines illustrativen Prozesses erreicht, während die eines Gemäldes unmittelbar in das Nervensystem einzudringen scheint . . .«<sup>12)</sup>

Die hier angesprochenen Probleme: Schaffung einer »nichtillustrativen Form«, die unmittelbar und mehrdeutig wirkt – die darin der Mehrdeutigkeit der Erscheinung entsprechen kann –, Verwandlung einer photographischen Vorlage mittels ihrer, gelten auch für Kramers Kunst. Wie Bacon (und viele andere Maler) geht Kramer in seiner Bildgestaltung von photographischen Vorlagen aus, wie Bacon transformiert er sie in eine nichtillustrative, mehrdeutige Form, eine Form als Bewegungspur. Während jedoch Bacons Kunst auf die menschliche Figur sich konzentriert – ein Beispiel ist die Studie zum *Kauernden Akt* von 1952 (Abb. S. 36) –, schafft Kramer unbewohnte, unbewohnbare Orte, die dennoch Zeugnis ablegen von menschlicher Existenz.

In kalter, dunkler Leere schweben Gegenstandsfragmente, Maschinenteile, Rohre, Leitungen, Lampen, ein Waschbecken, Stahlblätter, Rahmen, in fliehenden Pinselzügen gemalt, beschienen von einem fahlen Licht, das sich an ihnen fängt, um sogleich in schwarze Unbestimmtheit zu versickern. Ein Zustand des »Zwischen« der Sperre, der Blockade, der Ohnmacht auch: *Black out* (Abb. S. 47) gewinnt hier anschauliche Gestalt, ein Zustand ungewissen Wartens in drohender Gefahr. Lichtfäden huschen nervös über abgründiges Dunkel, aus schwarzem Nebel taucht eine Fliesenwand auf, ihr phosphoreszierendes Licht verliert sich in Dunkelschwaden. Das Neunkircher Maschinenhaus bot einer Ausstellung der 1983 entstandenen Bilder den düster-gewaltigen Ort (Abb. S. 44).

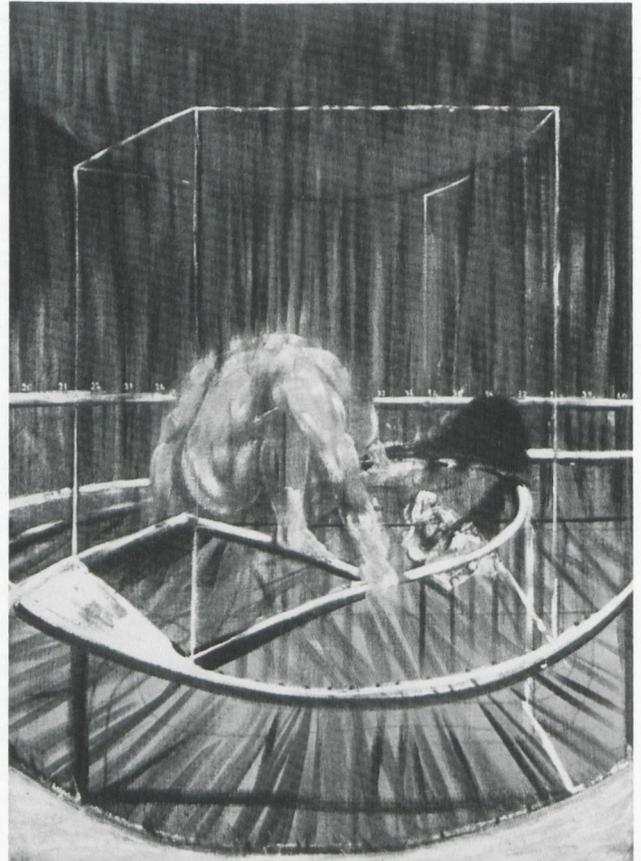
*Trauma* von 1984 (Abb. S. 100) steigert das Gespinsthafte des Lichts. In rasender Schnelle queren Lichtfäden den Raum, hellen ihn auf zu blendendem Widerleuchten. Nur vereinzelt verdichten sich die Lichtformen zu Gegenstandsassoziationen; die Übermacht des Lichtes bricht in Buntkraft aus: ein grellgelber Blitz fährt durch Dunkelinseln, nahe der Bildmitte lauert glühendes Rot.

Kramer kontrastiert eine Großkomposition aus schwarzen, weißen und gelben Linien mit Farb- und Dunkelnebeln und mit Malspuren kalkulierter Zufalls: die Rinnsale der Acrylfarbe werden Gewebe, Kämmen, Eis-

12) David Sylvester, Gespräche mit Francis Bacon. München 1982, S. 58 f.



Chaim Soutine (1894 Smilowitsch bei Minsk – 1943 in der Touraine)  
*Das Huhn*, ca. 1925–25.  
 Öl/Lw. 65 x 45 cm. Kunstmuseum Bern



Francis Bacon (1909 Dublin, lebt in London)  
*Study for crouching nude*, 1952  
 Öl/Lw. 198 x 137 cm. Institute of Fine Arts, Detroit

zapfen, die vom Lichtgerüst tropfen. Licht, Linie und Bewegung werden eins. Das in der Linie beschlossene Zeitmoment<sup>13)</sup> gewinnt in der Geschwindigkeit der Lichtspur eine neue Dimension.

Kramer erkundet die anschauliche Dynamik von Weiß und Schwarz innerhalb des Kontrastes von Liniengefüge und Dunkelgrund. In *Urnen III* (Abb. S. 58) und *Urnen IV* (Abb. S. 59) von 1985 stehen Rahmenformen, schwarz oder von Schwarz nach Weiß gleitend, vor Lichtgeraden und fahlen Gelbinseln, in *Lichtspuren* von 1984 (Abb. S. 56) verlieren die Linien im gleißenden, blendenden Licht ihre prägnante Gestalt. Licht verbirgt, macht unkenntlich – wie das Dunkel. Licht ist bei Lukas Kramer nicht die lebensbejahende, -erweckende Kraft, die Gegenkraft zum Dunkel als anschaulichem Symbol des Schmerzes,

13) Vgl. dazu etwa: Paul Klee, *Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre*. (Hrsg. und bearbeitet von Jürg Spiller), Basel, Stuttgart 1956, passim; Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche, Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente* (1926). 7. Auflage (mit einer Einführung von Max Bill) Bern-Bümpliz 1973, S. 57 ff.

Fernand Léger (1881 Argentan/  
Orne – 1955 Gif-sur-Yvette)  
*Akte im Walde*, 1910  
Öl/Lw. 120 x 170 cm. Rijksmuseum  
Kröller-Müller, Otterlo



des Todes, des Negativen schlechthin. Das Licht selbst ist kalt, grell, feindlich; schrill sind die Farben als seine Buntakzente. Wie kann der Betrachter davor sich behaupten?

Die »Fallenbilder«<sup>14</sup>, *Durch die Falle I* (Abb. S. 26) 1985, *III* 1987 (Abb. S. 68), *VI* 1988 (Abb. S. 92), *VII* 1988, machen käfigartige und organische Gebilde zu Polen der Bildgestaltung. Im Bild von 1987 prallt eine Rotform, Inbild gemarterten, zerfetzten Fleisches – Kramer bewundert die Werke Chaim Soutines (Abb. S. 36) – gegen einen harten Rahmen, dessen Lichtfläche splittert wie Glas. *Fassung VI* (Abb. S. 92) zeigt die Dunkelsilhouette einer Figur wie in einer Flugkanzel schwebend. Ihr Körper scheint zu brechen, unförmige Teile fallen in die offene Tiefe, vorbei an einem weißgrauen Rost, der die Kanzel bedrängt. Von rechts stoßen grelle Farben ins Bild, Rot und transparentes, scheibenartiges Gelb. In der siebten Version erscheint der Oberkörper einer dunklen, weißbestrahlten Figur in einem Raum aus Dunkel und glühendem Rot, wie angesogen vom sperrigen Käfig der Bildmitte. Fallen wir der Falle anheim, schnappt sie über uns zu?

Ein Stück Weg mit Stufen, von einem Geländer begleitet, steigt aus dem Dunkel auf, nach links und rechts hin führen Lichtspuren in die Tiefe. *Landschaft* von 1986 (Abb. S. 61) vergegenwärtigt alle Lockungen und Gefährdungen der Nacht, ist Etappe einer »Reise ans Ende der Nacht«. Lukas Kramer liebt dieses ungestüme Buch Célines, die Schilderung der Reise durch das Dunkel des Lebens zum Dunkel des Todes, durch die Grauen des Krieges, durch fremde Länder, durch öde

14) Dazu Verf.: »Durch die Falle«, Die Bilder des Lukas Kramer, Ausst. Katalog Galerie Kunstblock München 1987.

Pariser Vororte, durch alle Erniedrigungen hindurch. » . . . und dann kopfüber in das widerliche Abenteuer, in die Finsternis des Niemandslands! Man ist so lange von einem Ende der Dunkelheit zum anderen spaziert, daß man schließlich geglaubt hat, sich ein bißchen darin auszukennen . . . Wenn eine Wolke etwas heller war, hat man schon geglaubt, etwas zu sehen. Aber vor uns war alles unbestimmt, bis auf das Echo vor uns, das kam und ging . . . Ich habe mir in einem fort gesagt, der erste Lichtschein, den ich sehen werde, wird aus dem Gewehrlauf kommen, der den tödlichen Schuß entsendet.« »Hie und da tauchten in der Nacht Viertelstunden auf, die fast jenen köstlichen, schon unglaublich gewordenen Friedenszeiten ähnelten, in denen alles so lind war, wo nichts besondere Folgen nach sich zog, in denen sich so vieles ereignete, was so ungewöhnlich, so wundervoll angenehm erschien. Er war lebendiger Samt, der Frieden . . . Aber bald waren auch die Nächte gnadenlos gehetzt.« »Wenn man immer wieder so in der Nacht herumgestoßen wird, muß man doch schließlich irgendwo hinkommen, sagte ich mir. Es war ein Trost. »Mut«, . . . sagte ich mir immer wieder, um mich aufzumuntern, »du wirst so oft herausgeschmissen, daß du sicher schließlich auf den Trick kommen wirst, vor dem alle diese Schweinehunde sich so fürchten, und den muß man am Ende der Nacht finden können. Deshalb gehen sie ja nicht bis ans Ende der Nacht!«<sup>15)</sup>

Aber dieser »Trick« ist nicht zu finden. Auch Kramers Malerei bezeugt dies: die Reise ans Ende der Nacht ist immer neu zu beginnen und zu bestehen. In *Trauma II* 1986 (Abb. S. 65) führt sie ins All, in den dunklen kosmischen Raum, in dem verloren fremdartige, kaum fixierbare Dinge schweben, oder sie führt ins *Interieur* von 1986 (Abb. S. 63), das grelle, zuckende Farben noch unwohnlicher machen als das trostlose All.

Je unterschiedlich ist das Maß von Gegenstandsverweisungen in Kramers Bildern. *Rücken* 1985 (Abb. S. 57): eine massige, kurvig begrenzte, durch eine höhlenartige Öffnung verletzte Form (das Foto eines Versuchstieres diente als Vorlage) erhebt sich drohend über einem Rost. Gleißendes Licht verliert sich im Dunkel, zuckt in Linien auf, fängt sich an schwarzen Kleinformen, die wie Fische im Leeren schwimmen. *Fundstück* 1988 (Abb. S. 85) verdinglicht den Bildgegenstand zur plastisch-widerständigen Form. Einer riesigen Armrüstung gleich – transformiert aus einem Foto von Flugzeugtrümmern (Abb. S. 41) – scheint es am Horizont zu hängen, über einer graugelblichen Zone, die sich in ihre eigene Tiefe öffnet. Ein stilles, weißes Dreieck ganz vorne steigert noch das Ungefüge und Bedrohliche dieses »Fundstücks«.

*Aggregat II* 1986 (Abb. S. 67): Die Bildform verdichtet sich zur Mitte hin, Energien sammeln sich und strahlen von ihr aus, in dünnen Röhren und blendenden Lichtflächen. Wie eine breite Ölspur fließt Schwarzes

15) Louis-Ferdinand Céline, *Reise ans Ende der Nacht*, Roman (Dt. von Werner Rebhuhn) Reinbek bei Hamburg 1988, S. 25, 30, 189.

nach unten. 1988 setzt das *Kleine Aggregat* dagegen flächige und plastische, abstrahierende und gegenständliche Formen in entschiedene Opposition, zugleich aber auch homogenes und raumhaftes Grau, Schwarz, flächig gebunden und räumlich verdünnt, Gelb, plastisch modelliert und linear gefaßt. Die freie Strahlkraft des Lichtes hat sich verwandelt in die Verschiedenartigkeit farbiger Erscheinungsweisen.

*Block I* von 1988 (Abb. S. 77) versammelt um ein graues Zentrum fragmentarisch bezeichnete dreieckige Kastenelemente, aus denen messingfarbene Röhren weiße Blitze entsenden. *Block III* (Abb. S. 79) aus demselben Jahr verdreifacht die Energiepotentiale, dünne Röhren stoßen drohend gegen die vordere Bildebene, lange weiße Blitze durchqueren die Zone der Hochspannung: ein Bild technischer Übermacht, den Menschen fern und feindlich. *Blutbild* 1988 (Abb. S. 81): verzweifelte Klage über menschliches Schicksal in solcher Übermacht der Technik, rohes »Fleisch«, zerfetzt, zerfasert im Röhrengestänge. *Verlassene Zone III* 1988 (Abb. S. 91): ein Warnbild technischer Verwüstung der Erde. Über eine gelbbraunliche Zone, die in das Erdinnere zu führen scheint und zugleich eine Zone des formalen Chaos darstellt, zischen grellgelbe Blitze aus viereckigen Röhren. Graue Pfosten tragen diese Röhren. Sie enthalten Eisenglimmer, der den Charakter des Metallischen akzentuieren soll.

Schneidend kontrastieren in diesem Bild Kälte und Wärme, technische Welt und Erde. Auch in anderen Werken bedient sich Kramer der Möglichkeit der optischen Bildteilung. Im *Greifer* 1988 (Abb. S. 90) durchziehen zwei weiße Lichtkanten vertikal das Bildfeld, stellenweise begleitet von oder ersetzt durch Gelblinien. Drei graue Raumstücke bilden sich zwischen ihnen, je eigens in schwärzliches Dunkel vertieft und je eigens durch Gegenstandsfragmente akzentuiert. Graue Nebel erfüllen sie. Aus dem gelblichen Nebel des Mittelstücks stößt eine weißkonturierte, verzogene Rechteckform, der *Greifer*, und durchbricht die linke Lichtkante. Das Energiesystem des Bildes kulminiert – gerade in der Störung der Großgliederung: ein anschauliches Symbol technischen Widerspruchs?

Zweigeteilt ist auch *Thermolyse* von 1988 (Abb. S. 87), geteilt in eine kühle Zone rechts und eine wärmere grüngraue, aus verhangenem Rot aufsteigende links. Aus dem kühlen Grauraum stoßen, in splittrigem Licht, Fühler nach vorn, scheinen sich an der vorderen Bildebene festzusaugen, senden gelbe Strahlen ins warme Feld, das alle Energien wie im Wärmetod versickern läßt.

Die zweigeteilten Bilder sind Voraussetzung der höchst komplexen Werke *Große Spaltung I* (Abb. S. 73) und *Große Spaltung II* (1988). Die erste Fassung erscheint wie ein Chaos disparater Einzelmotive und greller Farben: von Rosa, Violett, Gelb, durchdrungen von Dunkelheit

und Grau, durchsetzt von linearem Weiß. Aber drei Zentren binden die Details, und je länger der Blick das Bild durchwandert, desto mehr entdeckt er an formalen Bezügen, an Wiederholungen, Umkehrungen, Verwandlungen, an kalkulierten Gegensätzen zwischen kaum wahrnehmbaren Differenzierungen und plastischer Eindeutigkeit, an zarten Farbtönen, besonders im Graubereich, die das Grellfarbige folieren. *Große Spaltung II* dagegen ist schon in der Graumodulation der jüngsten Werke gehalten. Nur wenige Rosabezirke und einige Gelblinien bereichern die Schwarz-Weiß-Klänge des Bildes. Es ist ein Bild des Grauens und der Zerstörung. Zugrundeliegt ein AP-Foto der Ramsteiner Flugtag-Katastrophe (Abb. S. 41): »Trümmerfeld: Die Absturzstelle, wie sie sich am Montag darstellte: Zwischen Flugzeugtrümmern ein Kinderwagen, umgestürzte Campingstühle, zerstörte Autos.« Einzelne Bildbezirke lassen sich als Analyse der photographierten Gegenstände, etwa des Kinderwagens vorne rechts, verstehen. Aber während das Photo eine vollzogene Katastrophe dokumentiert, vergegenwärtigt Kramers Bild katastrophisches Geschehen als Bildprozeß, als Explosion linearer Energien, als Härte der Richtungskontraste, als Wirrnis der Überschneidungen und Durchdringungen – aber aufgefangen in das freie Spiel künstlerischer Kontraste.

Kramers jüngste Bilder erheben das bildnerische Motiv in Helldunkel abgestufter Graustreifen, der »Röhren«, das zuvor häufig in Randzonen erschien, zur Hauptform. Dicht besetzen »Röhren« das Bildfeld, die Spannung zwischen weitem, dunklem Raumgrund und linearen Lichtformen schwindet. Der Bildraum wird eng, entsprechend verengt sich die Polarität von Schwarz und Weiß zu Stufungen zwischen Grau und Weißlich, zum Konzentrat in Grau. *Fluid-System I* (Abb. S. 94) öffnet sich noch auf einen schmalen weißstrahlenden Horizont, vor dem in vierfacher Wiederholung Gebilde wie Kleinapparate schweben. In *Fluid-System II* (Abb. S. 95) gibt das Röhrendickicht nur noch einer Bahre aus Lichtkonturen Raum, *Fluid-System III* (Abb. S. 6) schließlich läßt in und vor der Röhrenmasse nur einige Kapselformen zu, in Form und Tonwert den Röhren nah verwandt. Diese Bilder sind nicht mehr nach photographischen Vorlagen, sondern, wie der Künstler bemerkte, nach einer »Idee« gemalt. In ihrer Durchdringung von Röhrenformen lassen sie sich vergleichen mit frühen Bildern Fernand Légers, etwa seinen *Akten im Walde* von 1910 (Abb. S. 37). »Körper und Stämme setzten sich (hier) aus Röhrenformen zusammen, die im Rapport mit den anderen stereometrischen Abstraktionen ein massiges metallisches Formgeschiebe ergeben, das das Gegenständliche nur schwer lesbar macht<sup>16)</sup>.« In einem Vortrag bemerkte Fernand Léger 1914: »Das Dasein der modernen schaffenden Menschen ist viel gedrängter und komplizierter als das der Menschen in den vorausgegangenen Jahrhunderten . . . Das Gedrängte des modernen Bildes, seine Vielfalt, das Aufbrechen der Formen sind das Ergebnis all dessen<sup>17)</sup>.«

16) Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, München 1954, S. 363.

17) Zitiert nach: Edward Fry, *Der Kubismus*, Köln 1966, S. 146.

»Runter wie ein Klavier«,  
Metro-III-Absturzstelle bei Mülheim



Trümmerfeld: Die Absturzstelle, wie  
sie sich am Montag darstellt:  
Zwischen Flugzeugtrümmern ein  
Kinderwagen, umgestürzte Cam-  
pingstühle, zerstörte Autos.



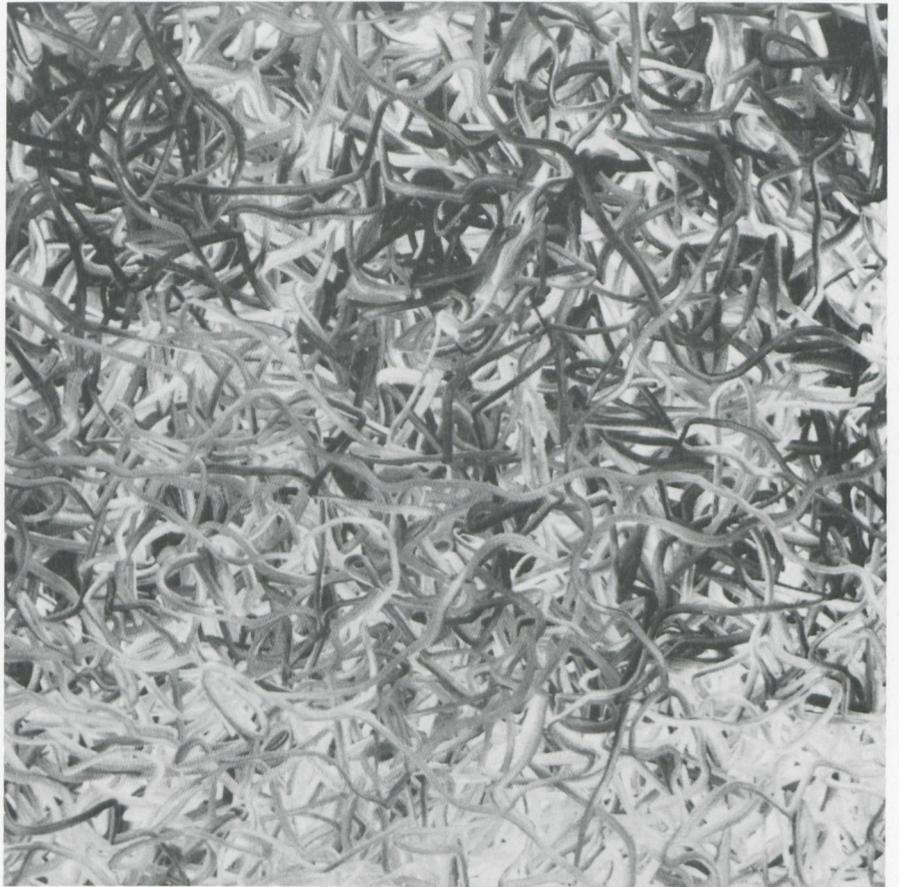
Auch Lukas Kramer führt die Idee, das Gedrängte, Beengende der modernen Existenz darzustellen, zur Wahl eines dichten Röhrengeschiebes. Aber die Welt ist jetzt noch viel enger geworden. Sie hat den Menschen ausgeschieden, ist zugestellt vom Unmaß technischer Produkte, die ins Unbegrenzte fortsetzbar erscheinen.

Auch Gerhard Richters Bild *O. T. (grau)* (326/1-3) (Abb. S. 43) von 1972 kann zum Vergleich herangezogen werden. Lianenhaft durchdringen sich Grauschlieren als Spuren des Malvorgangs, ohne Bezug zur technischen Welt. Grau ist für Richter, wie er 1975 feststellte, »die willkommene und einzig mögliche Entsprechung zu Indifferenz, Aussageverweigerung, Meinungslosigkeit, Gestaltlosigkeit. Weil aber Grau, genau wie die Gestaltlosigkeit usw., nur als Idee wirklich sein kann, kann ich auch nur einen Farbton herstellen, der Grau meint, aber nicht ist. Das Bild ist dann die Mischung von Grau als Fiktion und Grau als sichtbarer proportionierter Farbfläche<sup>18)</sup>.« Solche Bestimmung von Grau ist denkbar weit von Lukas Kramers Idee entfernt. Grau bekundet für ihn nicht »Indifferenz, Aussageverweigerung, Meinungslosigkeit« – im Gegenteil: Grau ist als Farbe von Metall anschauliches Symbol der Technik, in ihrem Charakter des Bleiernen Medium der Bedrängung und Bedrückung. In der Tat erscheinen Kramers graue Bilder noch bedrohlicher als seine schwarzen. Die innere Unermeßlichkeit, das Lockende, Abgrundhafte des Schwarz ist der Monotonie und Monochromie des Grau gewichen. Im Gewirr der Röhren verliert sich der Blick. Er findet keinen Halt, wird aber auch nicht von der Bildfläche abgewiesen, sucht vielmehr in sie einzudringen, angeregt von der Erscheinungsweise des Grau. Denn dies Grau ist Oberflächenfarbe der Metallröhren und zugleich, dank seiner zarten Verwischungen, atmosphärisches, raumhaftes Grau, das dem Blick das Eindringen in die Bildtiefe ermöglicht, die aber gerade dann als labyrinthisch, als ausweglos, den Atem raubend sich erweist.

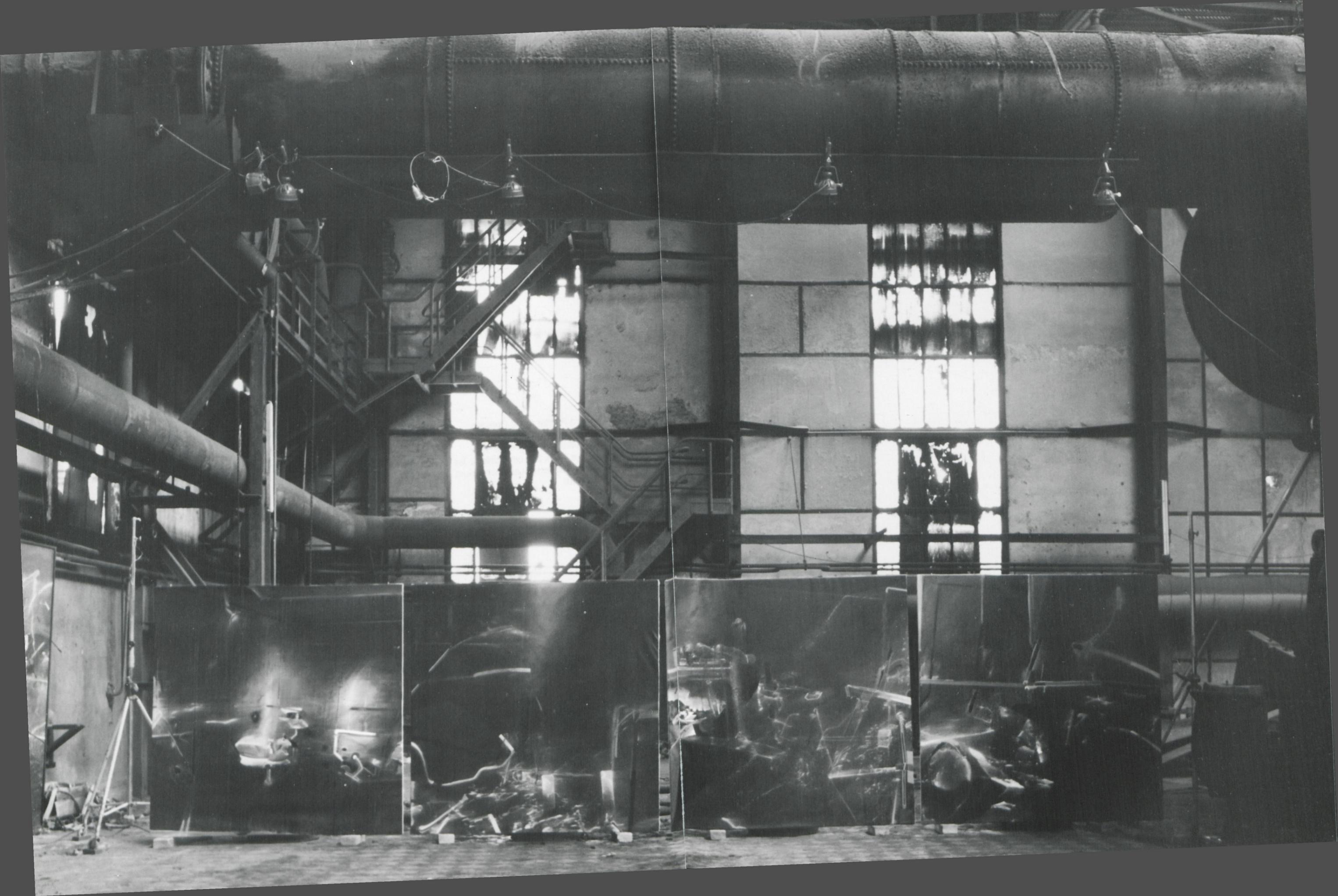
Im Dunkel des Raumes, in der Kälte des Lichts erfahren wir die Verwüstungen einer technischen Welt, erfahren wir in Kramers Katastrophenbildern aber auch die Faszination des Dunkels, spüren wir die Sehnsucht nach volleren Leben. Wir erfahren in ihnen, im kühnen Spiel der Formvariationen, in der Spontaneität des Malprozesses, der zarten Abstufung »negativer« Farben, das Abenteuer reiner Malerei. Malend hält der Künstler dem Unheil stand, im freien Blick auf seine Werke tun wir es ihm gleich.

18) Gerhard Richter in: Katalog »Fundamentale Schilderkunst – Fundamental Painting«, Stedelijk Museum, Amsterdam 1975; Zitiert nach: Gerhard Richter, Bilder aus den Jahren 1962–1974. Ausst.-Kat. Kunsthalle Bremen 1975/76, S. 96 (Richters Zyklus »18. Oktober 1977« von 1988 ist dagegen von einer anderen Auffassung bestimmt).

Gerhard Richter (1932 Dresden,  
lebt in Düsseldorf)  
*O. T. (grau) (326/1-3)*, 1972  
3 Teile je 250 x 250 cm, mittlerer Teil.  
Öl/Lw., Hessisches Landesmuseum  
Darmstadt

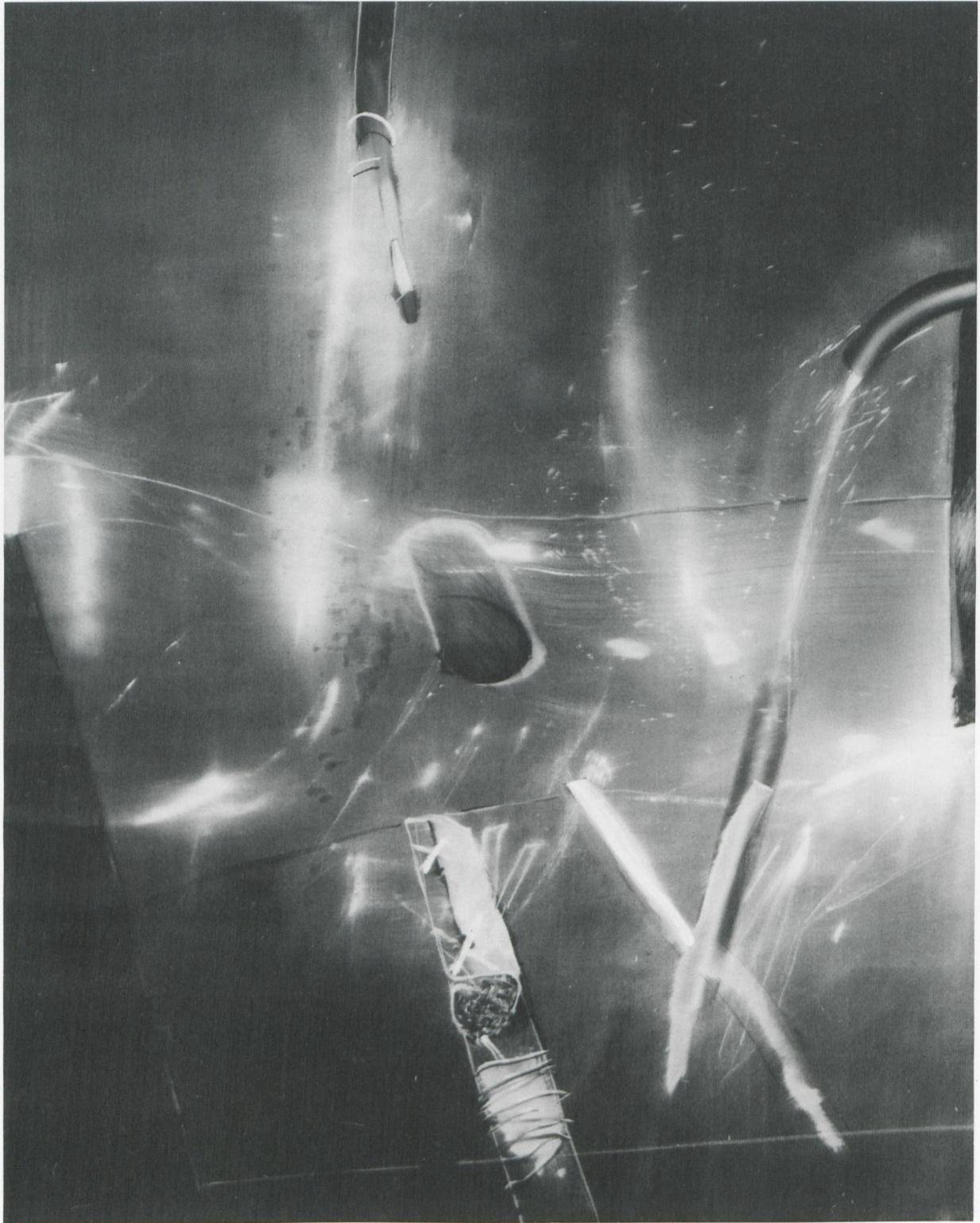


Nachfolgende Abbildung: »Nachtausstellung« von Lukas Kramer  
im Eisenwerk Neunkirchen, 1984, (Neue Gebläsehalle, 1985 abgerissen)



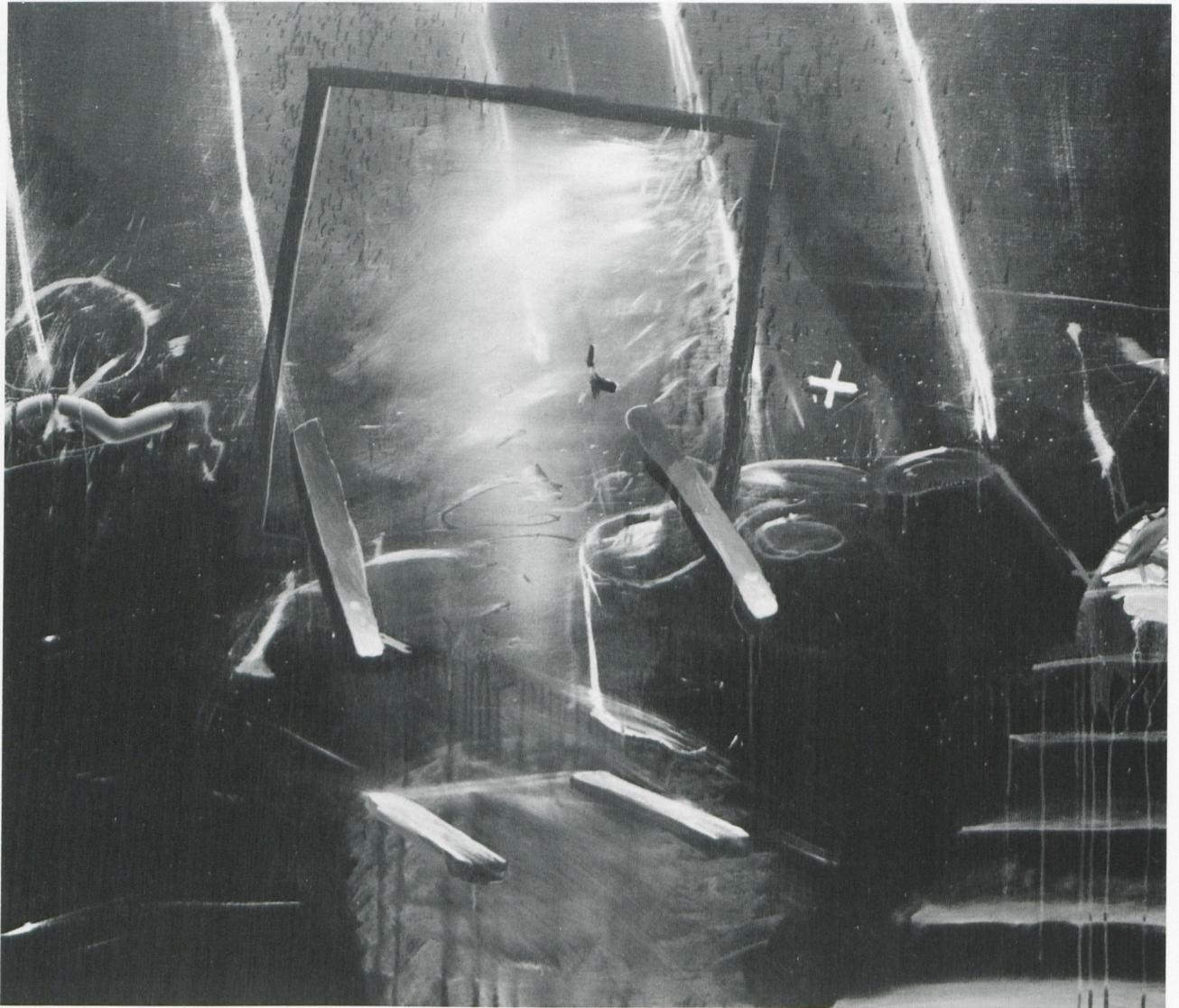


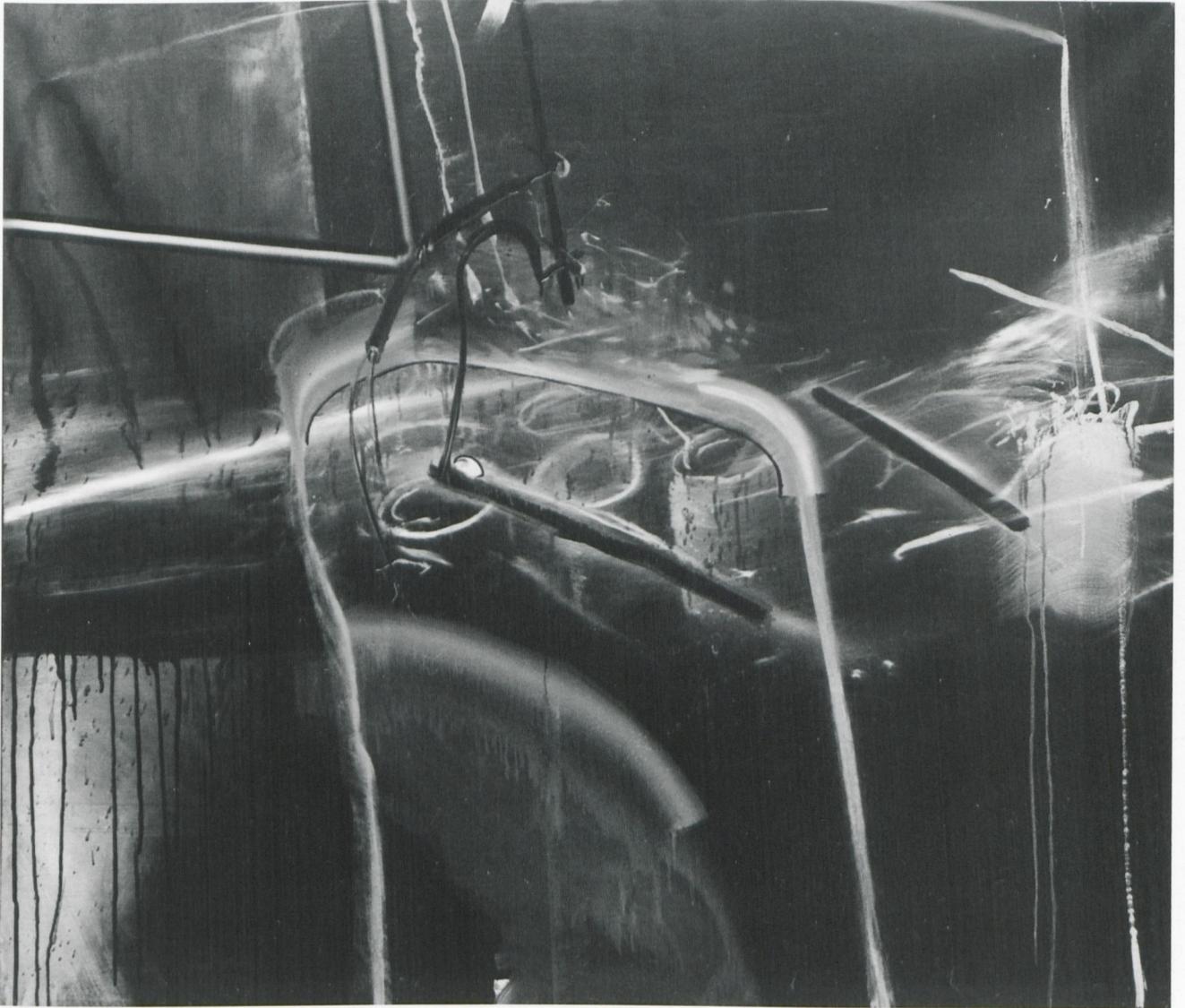
*Blackout I*, 1983, Acryl/Lw., 200 x 200 cm





*Rücken*, 1985, Acryl/Lw., 150 x 180 cm





*Urnen IV*, 1985, Acryl/Lw., 120 x 140 cm



*Landschaft*, 1986, Acryl/Lw., 140 x 160 cm



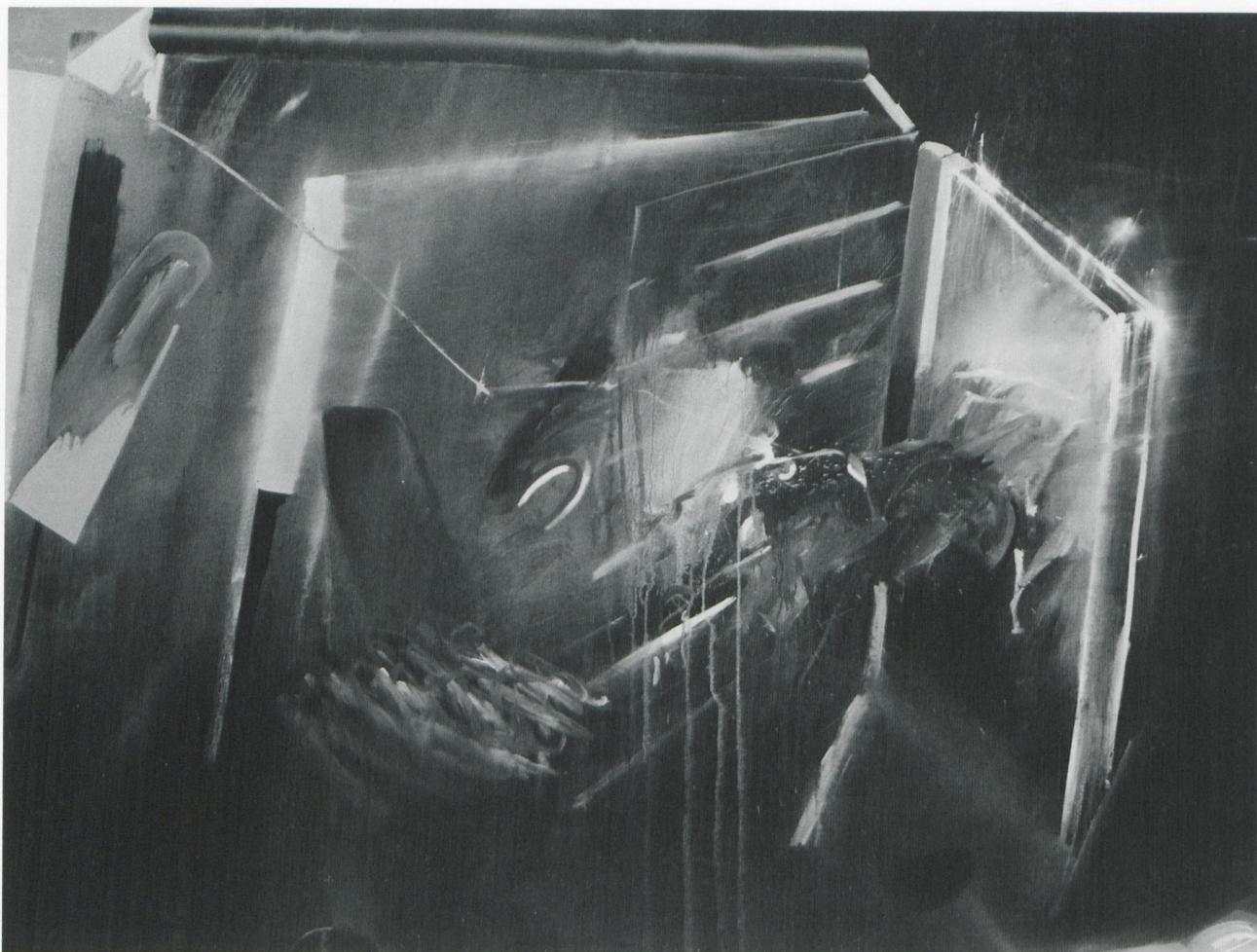
*Interieur*, 1986, Acryl/Lw., 120 x 100 cm



*Trauma II*, 1986, Acryl/Lw., 150 x 300 cm



*Aggregat II*, 1986, Acryl/Lw., 180 x 160 cm





*Große Spaltung I*, 1988, Acryl/Lw., 200x200 cm



*Block I*, 1988, Acryl/Lw., 200 x 200 cm



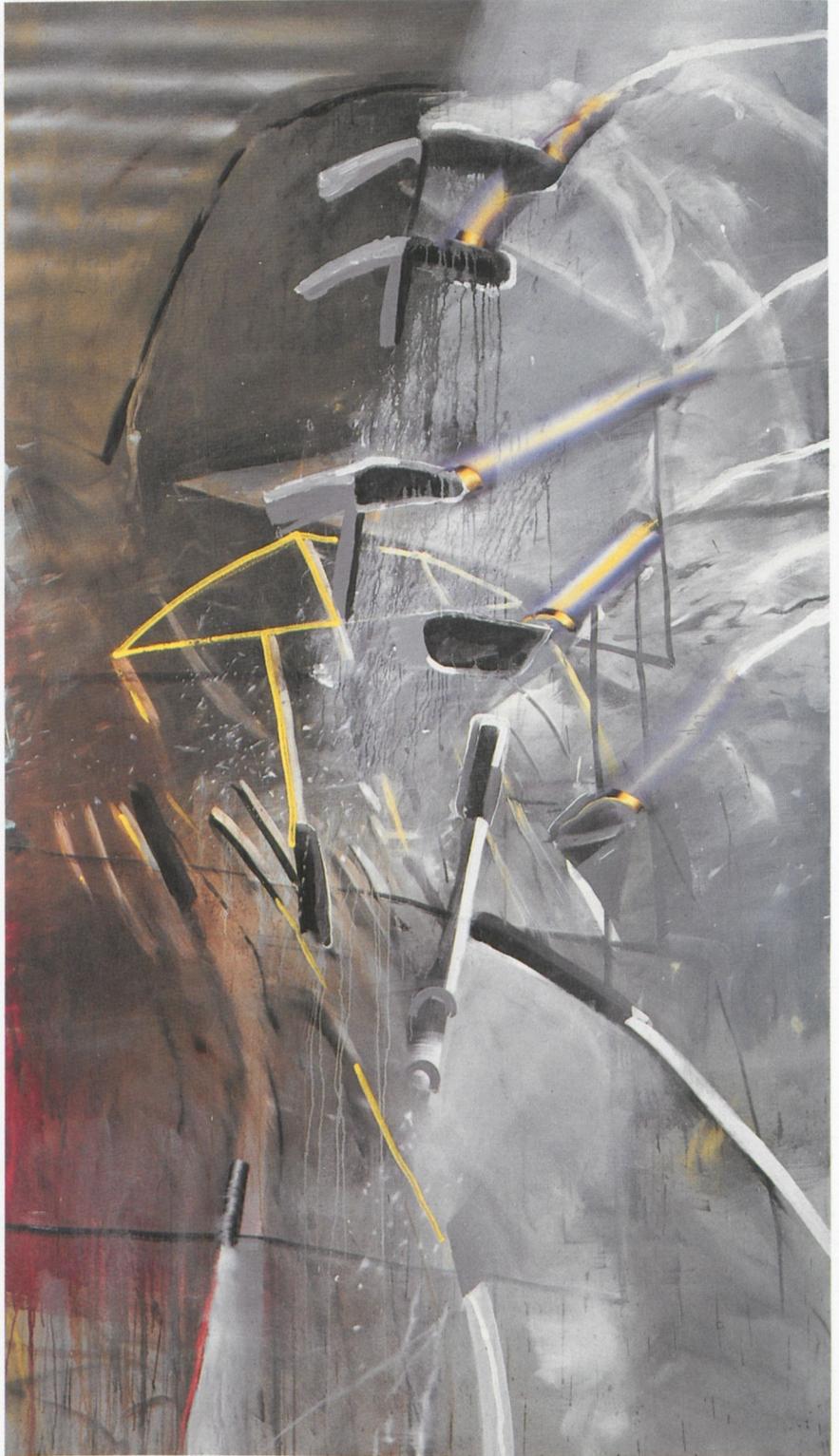
*Block III*, 1988, Acryl/Lw., 200 x 300 cm



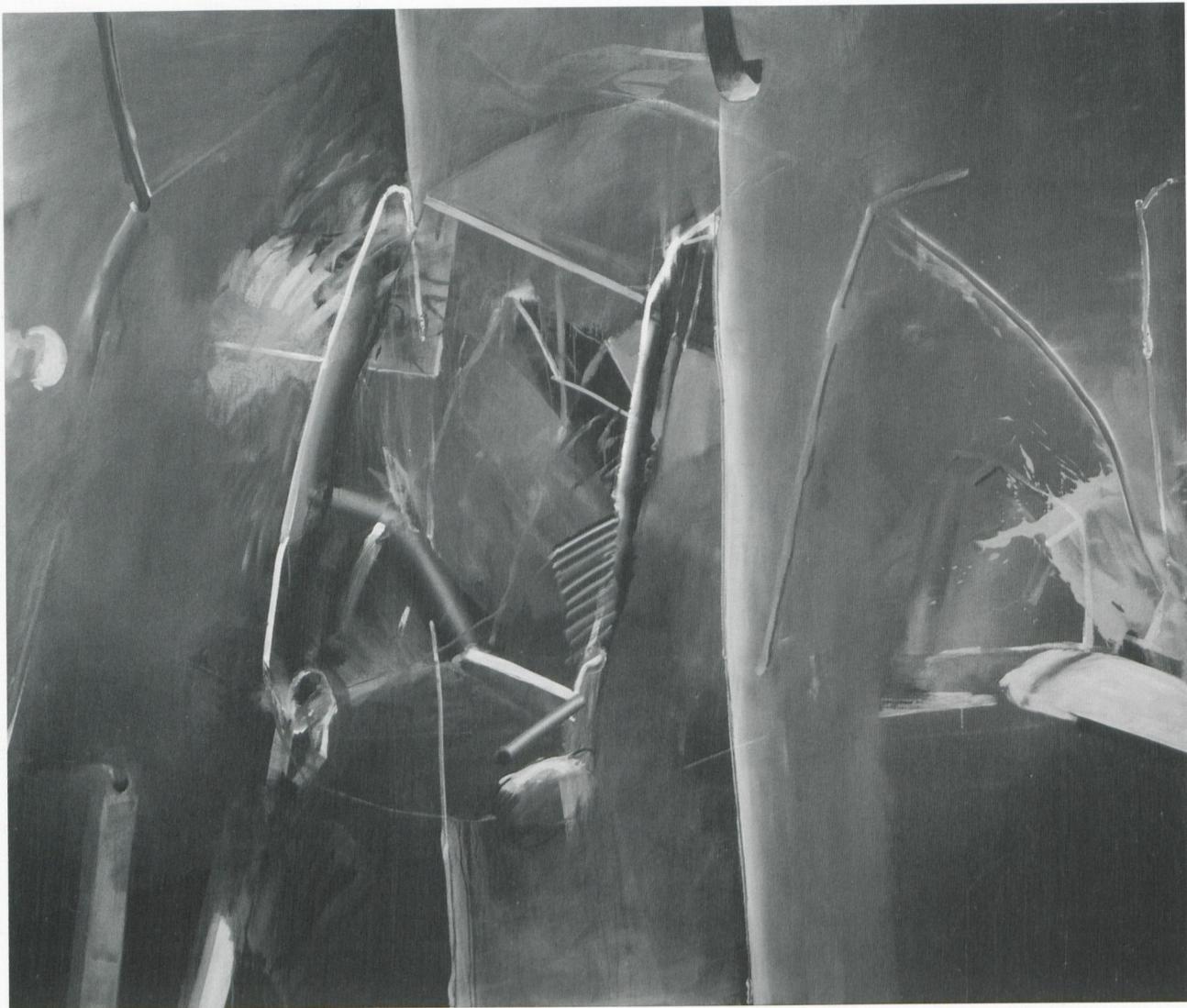
*Blutbild*, 1988, Acryl/Lw., 200 x 200 cm

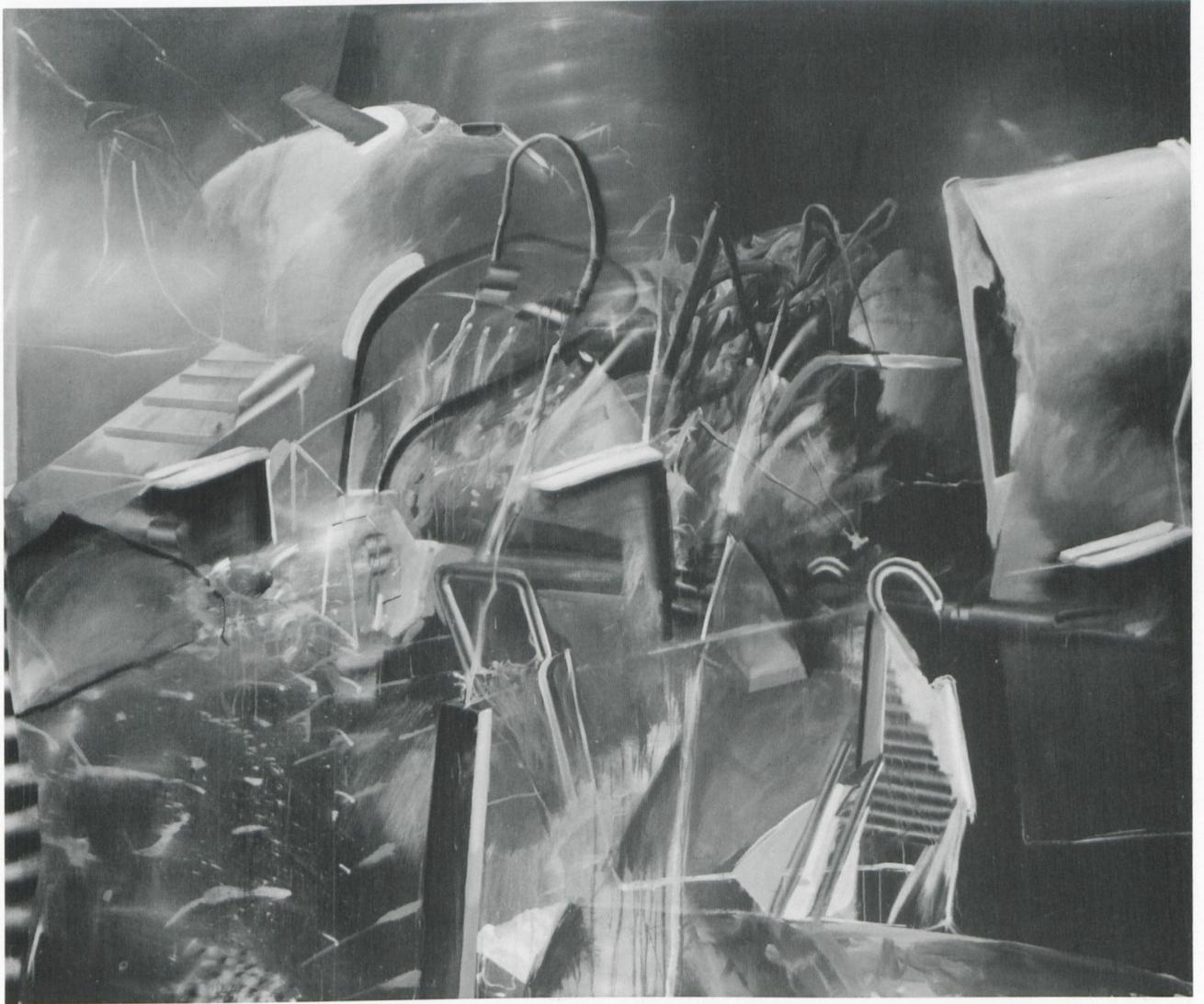


*Fundstück*, 1988, Acryl/Lw., 150 x 180 cm

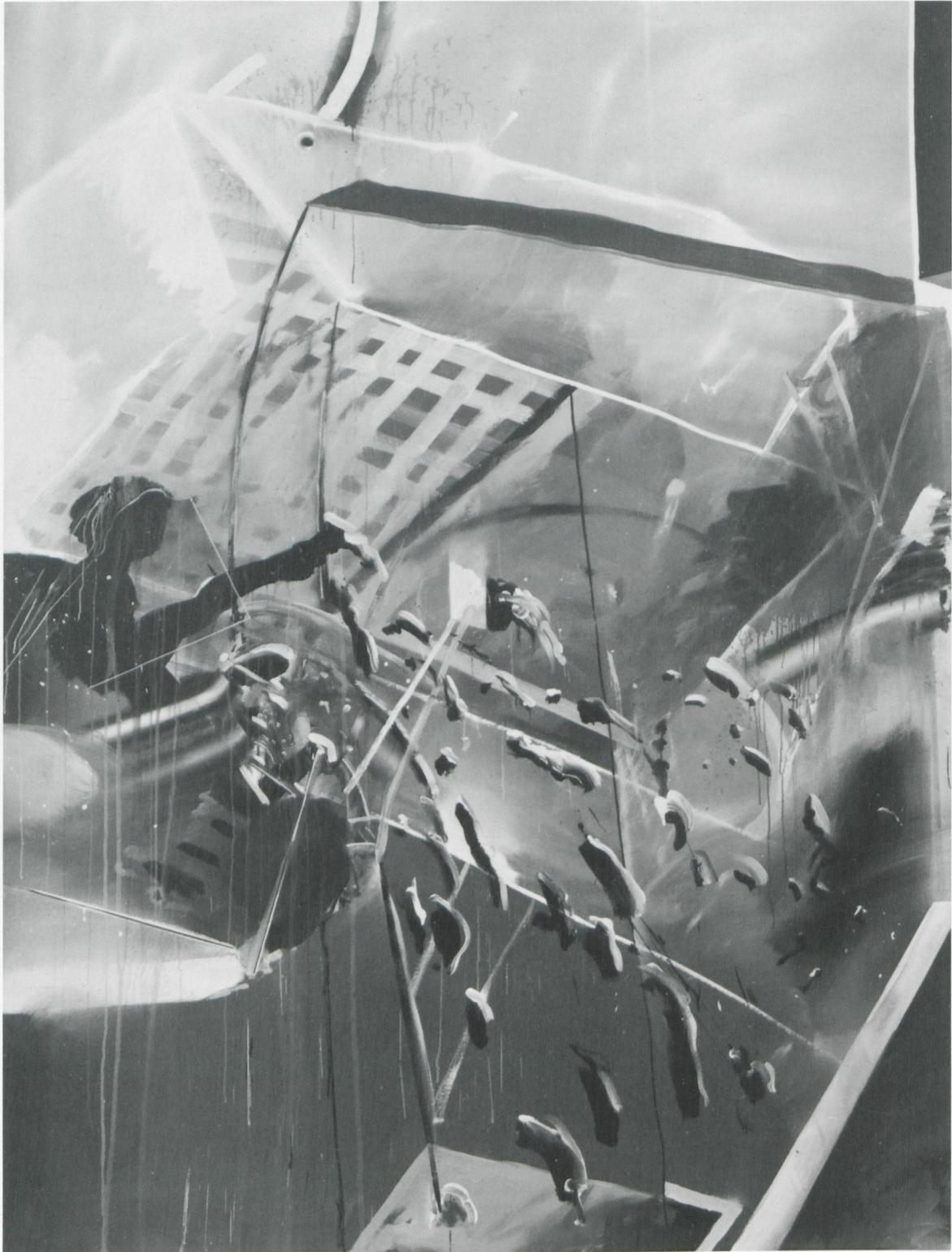


*Termolyse*, 1988, Acryl/Lw., 280 x 150 cm

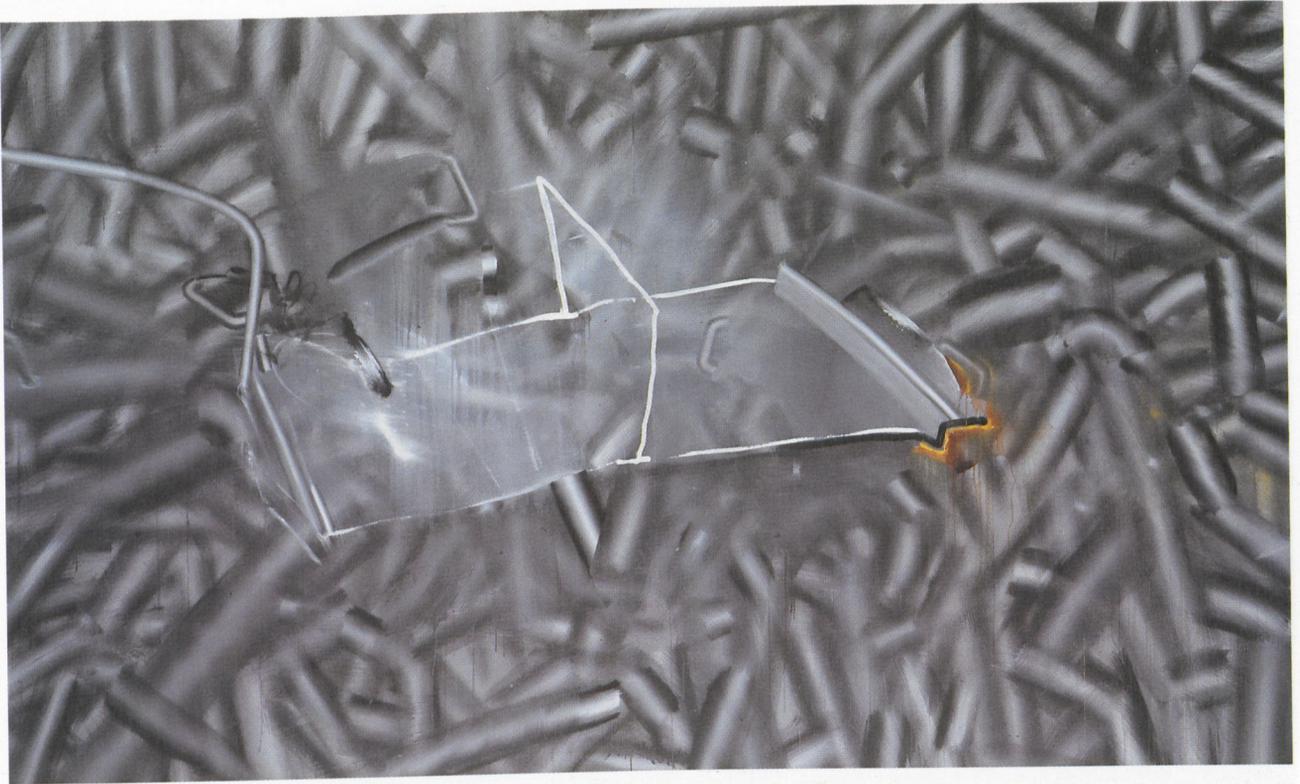




*Verlassene Zone III*, 1988, Acryl/Lw., 250 x 300 cm







*Fluid-System II*, 1988, Acryl/Lw., 180 x 300 cm



