

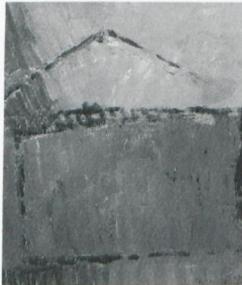
ERICH KRAEMERS „VILLA MASSIMO“ - FOLGE

Im Frühsommer des Jahres 1992 hielt sich Erich Kraemer, als Gast der Villa Massimo, in Rom auf. Seine Tage verbrachte er dort im Wechsel zwischen intensiver visueller Aneignung der „Ewigen Stadt“ und künstlerischer Verarbeitung des Gesehenen, in der rhythmischen Entsprechung von Schauen und Tun.

Es ist spannend und lehrreich, die Begegnung des Künstlers mit der anschaulich-geistigen Physiognomie dieses Stadtgebildes zu verfolgen.

Eine Reihe genau datierter Gouachen erlaubt eine Rekonstruktion dieser Begegnung.

Siebzehn Arbeiten davon seien in ihrer chronologischen Reihenfolge genauer betrachtet. Sie geben Einblick in Erich Kraemers bildnerisches Denken.



24)

Am Anfang steht ein Blatt datiert „12. - 15. 5. 92“. Als einziges Datum umfaßt dieses mehrere Tage, woraus geschlossen werden darf, daß sich die künstlerische Arbeit an diesem Werk auf die gesamten Seh-Erfahrungen, auf die Erlebnisse und Reflexionen des bezeichneten Zeitraumes bezieht, denn schwerlich kann die spontan wirkende malerische Prozedur so lange gedauert haben, auch sind keine Überarbeitungen festzustellen.

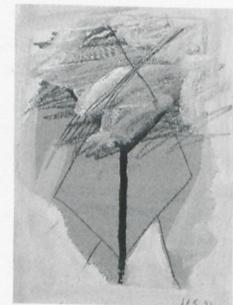
Die bläulichgrauen Konturlinien lassen eine von einem Dreiecksgiebel bekrönte Fassade assoziieren, mithin ein bildnerisches Schema, das als visuelle Quintessenz der sakralen Architektur Roms gelten kann, die antike Tempelfront, die in ganz unterschied-

lichen Verwandlungen fortlebt in so vielen römischen Kirchenfassaden des Mittelalters, der Renaissance und des Barock.

Bildmotiv und Bildgrund einen die Farben. In mehreren Schichten zeilenförmig übereinander gelegt, reichen sie von Braunrot zu Ockergrau. Die Sockelzone teilt sich in einen dunkleren, von Blaugrau zu Ocker gestuften Bezirk und einen hellen, gelblich-grauen. Und im Giebel strahlt diese Teilung in aufstrebenden Schrägen aus. Die rechte Giebelseite verliert sich im warmen Grau: hier werden Architektur und Atmosphäre eins.

Die leichte Neigung der Waagerechten, die Versetzung der Dreiecksspitze aus der Bildmitte, die Bewegung der Farbstriche dynamisieren das Bildmotiv. Rechteck und Dreieck, die einfachen, rationalen Formen der „Fassade“ öffnen sich in das Ausstrahlen der Farben. In den Grau- und Brauntönen erscheint die Farbe des Steins wie vom warmen, südlichen Licht durchdrungen.

Die zwei mit dem Datum 17.5.92 versehenen Arbeiten sind von sehr unterschiedlichem Charakter. Eine Collage aus brauner, gerissener Pappe, strukturiert durch schwarze Striche und von transparenten weißen Pinselzügen überdeckt, wirkt wie eine bildnerische Reflexion auf das Motiv der „Giebelfront“.



25)

Um eine schwarze breite Mittelsenkrechte sind mit dünnen Linien zwei Dreiecke gezeichnet.

Giebelformen, senkrecht gestellt und verdoppelt, bil-

den eine quasi-symmetrische Gestalt. Schrägen stützen nach unten ab, ein anderes Dreieck dringt oben in die stehende Vertikale ein, spreizt die Flächenform auf: Flächiges wird räumlich, erscheint nach vorne (oder nach hinten) geklappt und wie von oben (wie von unten nach oben) gesehen. Über die „Dachzone“ legen sich breite Strichellinien und darüber schwebt wie Wolken das Weiß.

Erneut, und nun auf eine grundsätzlichere Weise, kontrastiert einer geometrischen Konstruktion die Spontaneität freigesetzter Pinselzüge.



26)

Das andere Blatt, ein Querformat, befreit das „Malerische“. Über einen schwarzen Grund ist, mit breiten, unterschiedenen Strichen, ein von Bläulich nach Elfenbeingelb schimmerndes Weiß gezogen. Es läßt eine antike Fassade erahnen, die Fassade des Pantheon, dessen säulengetragenen, giebelgeschmückten Vorbau vor dem massigen Rund. Der Bau löst sich in ein flimmerndes Licht vor der Dunkelheit des Grundes, die vereinzelt durchscheint, - auch bei den geometrischen Zeichen zwischen und auf einigen der „Säulen“: den Dreiecken, Rechtecken, Kreisen, Diagonalkreuzen, Zeichen, die immer wieder in Kraemers Werken auftauchen, geheimnisvolle Zeichen einer fremden, elementaren Schrift, Spuren einer unvordenklichen Vergangenheit gleichend.

Am folgenden Tag, am 18. Mai, entstand eine Gouache in Hochformat als neue Synthese von lichtdurchtränktem Grau und geometrischer Struktur. Aus den Farbstrichen selbst bildet sich die geometrische Form, die Unterteilung des Bildfeldes in ein liegendes und ein stehendes Rechteck und dessen Gliederung durch ein Diagonalkreuz. Eine „abstrakte“ Komposition also? Ja, insofern kein abbildendes

Motiv, kein Verweis mehr auf Architekturen zu entziffern ist. Und dennoch erscheint auch dieses Bildgefüge gespeist aus Erinnerungen an den besonderen Ort, an Rom, an die Innenräume römischer Kirchen mit ihrem Kontrast von lichterfüllter Kuppel und dunklen Sockelgeschossen, von Schiffen, die sich öffnen auf einen licht-erfüllten Chor.

Denn das Grau wirkt wie durchstrahlt von Licht, es trägt sein Licht in sich und mutet, in seinem Wechsel zu Weiß, doch an wie hinterlegt, überformt von einem anderen, höheren Licht. Sphärisch scheint es sich zu weiten und Lichtbahnen zu sammeln. Im Untergeschoß fließt das Grau in Schwarz und dieses, verschmälert, steht gegen eine ferne Helle. Vor ihr flackert eine Dunkelsilhouette auf.



27)

Vier Blätter tragen das Datum: 23.5.92. Über die Abfolge ihrer Entstehung an diesem Tag läßt sich nichts aussagen. Eine sinnvolle Reihe ergäbe sich als Weg vom Einfacheren zum Komplexen.

Kraemer scheint sich, nach der Vielfalt der auf ihn einstürmenden optischen Eindrücke, erneut seines bildnerischen Vokabulars in Formen und Farben vergewissert zu haben.

So stünde am Anfang dieser Reihe eine Arbeit, die sich auf die Präsentation seiner bildnerischen Elemente konzentriert. Auf ockergelben Grund ist eine bläulichgraue Fläche aufgebracht, und in ihr erschei-



28)

nen die „Zeichen“: ein großes, stehendes, spitzwinkeliges Dreieck (mit einer offenen rechten Seite) in Blauschwarz mit bläulichgrauen Aufhellungen, darüber, getrennt durch Horizontale und zwei Zeilen kleinerer Zeichen, ein blauschwarzes, frei gesäumtes und fließend aufgehelltes Quadrat. Links neben diesem ein ovaler Ring, der als perspektivische Verkürzung eines Kreises gelesen werden mag, denn zwischen ihm und dem Quadrat öffnet sich der gelbliche Grund und eine steile X-Form scheint ein Scharnier zu bilden; hier kippt die bläulichgraue Folie in die Tiefe. Links unten dann, in einem „Rechteck-“ Rahmen, ein Nebeneinander von Winkel- und Leiterformen. Die Zeichen können verschiedene Raumorte besetzen, können sich verändern durch die Dynamik ihres Farbauftrags.



29)

Ein anderes Blatt desselben Tages breitet eine graue Fläche aus, mittels eines schmalen, leicht nach rechts abfallenden, hellen Streifens vom oberen Bildrand getrennt. So kann eine Assoziation an Horizont, an den Kontrast von dunkler Erde und lichtem Himmel sich einstellen. Im reich nach Grauocker und Blau-

Grau-, Weißtönen modulierten Himmelsstreifen werden (statt Wolken) Zeichenfragmente sichtbar, und Zeichen tauchen auf im grauen Feld, zumeist in Zellen gefaßt, gerahmt von dunkelrotbraunen und schwarzgrauen Geraden. Von Zelle zu Zelle wandelt sich, kaum merklich, der Farbklang in den Akkorden des Grauen und des Bräunlichen. Zugleich wechselt der Ort der Zeichen, sie können nach vorne treten oder in die Bildtiefe sich entziehen. Damit wird die Fläche raumhaltig, ambivalent in ihrer Erscheinung. Kann sie, als Fläche verstanden, wirken wie Erde

oder auch wie eine von Zeichen bedeckte Mauer, so vertieft sie sich, raumhaft gelesen, zu Verweisen auf nächtliche Straßen. Das Bild verdichtet Erinnerungen an eine Stadt, an deren Grund, Mauern und Straßen und übersetzt sie in eine autonome farbig-formale Komposition.

Die Braun- und Grautöne trennen sich in einer dritten Arbeit vom 23.5. Die obere Hälfte wird bestimmt von Orangebraun-Strichen. Wie Ziegel sind sie zu einem Rahmen um ein graues, von Kritzelspuren bedecktes Feld gefügt. In der unteren Hälfte erscheint ein räumlich unbe-



30)

stimmtes Grau, wie von einem verborgenen Licht durchstrahlt, und davor monumentale Zeichen: X I O I 8 I. Darunter aber öffnet sich ein nach Licht und Dunkel geteilter Streifen, links hellgrau in einem Winkel nach oben geführt, rechts zu Schwarzblau verdichtet.

Kraemer zeichnet mit der Farbe, schafft so in seinen Bildern Bezüge, die entweder mehr das farbige oder das lineare Element akzentuieren können. Das lineare Moment lädt ein zu einer genauen Lektüre des Bildes, lädt ein zur Nahsicht, zur Entzifferung der Zeichen, die Farbakkorde machen sich bei größerer Distanz umso wirksamer geltend, und damit auch die Einheit des ganzen Bildes.

Doch relativiert die Bilderfahrung solche Trennung auch wieder, zeigt sich doch in der Nahsicht erst die Mikrostruktur der farbigen Relationen.

Das vierte Blatt mit dem Datum 23.5.92 grenzt Farbflächen und Farbstriche schärfer voneinander ab und damit das Farbige vom Linearen. Harmonische Felder in Grün und warmem, bräunlich durchsetztem Grau kontrastieren zu einem mittleren Bezirk



31)

mit wilden Farbstrichen in Weiß, Schwarz, Hellbraun. Wie in einem Labyrinth verliert sich darin der Blick. Von unten steigen weißgraue Farbzüge auf, stoßen am linken Bildrand in eine schwärzliche Tiefe. Ein Blatt von farbiger Schönheit und linearer Ausdruckskraft steht vor uns, ein Blatt, das sich

selbst genügt in solcher Spannungsharmonie. Sind nicht gleichwohl auch hier Erfahrungen des besonderen Orts aufbewahrt, Erfahrungen einer in sich bewegten, dynamischen, großen Stadt mit ihren aufblitzenden Lichtern, ihren Verlockungen, ihren Abgründen? Bildnerische Prozesse können gelesen werden als Spuren städtischen Lebens.

Zwei Tage später nimmt eine Gouache diesen Farbklang, ins Kühle transponiert und entschieden tieferäumlich strukturiert, wieder auf. Einer senkrecht nach oben stoßenden Weißzone am rechten Bildrand, begleitet von einem schmalen türkisgrünen Streifen, antwortet



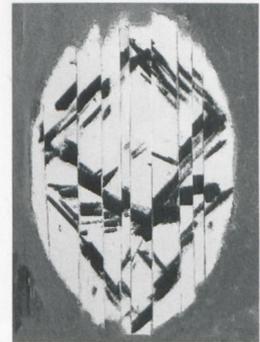
32)

ein kleinerer Weißbezirk, der eine ferne Helligkeit repräsentiert, bedingt durch die bläulichgrauen Farbzüge darüber, die den Blick in die Tiefe führen. Purpurgraue, karminrote, ockerbraune Farbstriche bilden ein perspektivisch verkürztes Geflecht nahe der Bildmitte, gestützt, über einem optisch weit nach vorne tretenden Dreieck, von Zonen in Rötlichbraun- und Schwarztönen. Links aber scheinen die Farbformen zu stürzen: in einen Korridor verhüllten

Lichts, in eine Straßenschlucht? Etwas von einer futuristischen Durchdringung des „Innen“ und „Außen“, von Vergegenwärtigung großstädtischer Dynamik, vom Erscheinen und Verbergen gegenständlicher Reminiszenzen kehrt hier wieder, - in einer gleichwohl als abstrakt aufzufassenden Komposition.

Auf denselben Tag ist ein Werk gänzlich anderen Charakters datiert, als erneutes Zeugnis der Spannweite von Erich Kraemers bildnerischem Denken.

Der Maler kehrt hier zurück zu seiner eigensten künstlerischen Grundform, dem Hochoval, der „Ei-Form“ als Symbol des Organischen innerhalb der geometrischen Strenge des rechteckigen Bildfeldes, als Synthese kurviger und gerader Grenzen und Linien,



33)

nicht zufällig schon eine Grundform der Kubisten. Hier erscheint das Hochoval als Collage aus weißlichem Karton, in schmale Vertikalstreifen zerschnitten, auf graubräunlichem Grund. In das helle Oval sind mit schwarzen, gebrochenen, mehrfachen Kontursäumen ein perspektivisch verkürztes Quadrat über ein verkürztes Dreieck gezeichnet, mithin die geometrischen geradlinig begrenzten Grundformen in der Spannung zwischen Flächendarstellung und Raumprojektion. Das bildnerische Grundproblem aller hier versammelten Arbeiten, wie des Kraemerschen Oeuvres im ganzen, wird hier in abstrakter Reinheit präsentiert, - verbunden jedoch mit der Thematisierung von Wahrnehmung, stört doch das zuckend Gebrochene der Grenzen diese geometrische Reinheit auf das empfindlichste.

Geringer erscheint die Spannweite in den beiden am 28.5. entstandenen Blättern. Ihre Pole sind Raum-

projektion und Flächendarstellung. Die Arbeit in Hochformat zeigt eine Komposition in der Grauskala, von Weißgrau nach Schwarz geführt, über einer Basis von Braunoliv. Sie läßt an eine monumentale Architektur denken, an eine auf lichter Höhe errichtete Tempelfront, aber geprägt aus den Zeichen Diagonalkreuz, Kreis und Dreieck. Die Kraemerschenschen Zeichen werden nun selbst zu Elementen einer antiken Architektur. Vor der Tempelfassade aber erhebt sich ein kleines Kreuz. Eine Synthese aus Symbolen der Antike, des Christentums und seinem eigenen bildnerischen Formenrepertoire vollzog der Künstler in diesem Blatt.



34)

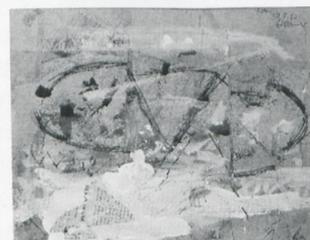
Die Darstellung der anderen Gouache, in Querformat, aber erinnert an eine kostbare antike Scherbe, an ein mit Schriftzeichen versehenes Fundstück. Eine rosabräunliche Fläche, vor schwärzlichem Grund präsentiert, trägt in Weißflecken eingegrabene Zeichen. Ein Leiterzeichen ist zu erkennen und zwei weitere, die als „Alpha“ und „Omega“ gelesen werden können, als erster und letzter Buchstabe des griechischen Alphabets, symbolisierend die Göttlichkeit Christi als das Beginn und Ende der Zeiten umspannende Zeichen seiner Ewigkeit, dem man immer wieder in den sakralen Denkmälern Roms begegnet. Auch dieses Werk gibt somit ein Inbild des Charakters von Rom als Ort weltgeschichtlicher Durchdringung von Antike und Christentum.



35)

Auf diese beiden malerischen Arbeiten folgt am 29.5. eine Collage, gleichfalls in Querformat, ein komplexes Gefüge aus Zeitungs- und Kartonfragmenten, aus linearen Kurven- und Winkelgebilden und wolkigen Weißzonen.

An futuristische Collagen scheint der Künstler hier gedacht zu haben, und erneut mag im Bildmotiv eine Anspielung auf Rom gesehen werden. Denn die horizontal sich erstreckende, gelängte und zerteilte „Ei-Form“ erinnert, gegenständlich, raumillusionistisch verstanden, an den riesigen Ovalraum des Kolosseums. Und diesem Ort der Massenversammlungen entspricht der bildnerische Verweis auf ein Medium der Masseninformati



36)

Das späteste Datum: 1.6.92, tragen vier Blätter, zwei von hellem Grau umfaßte Motive und zwei dunkeltonige. Sie geben eine letzte Quintessenz der bildnerischen Erfahrungen des Künstlers mit dem konkreten Ort, mit Rom.

Das eine helltonige gerahmte Blatt rühmt die Steine, die Mauern Roms. Zwischen schwarzen Horizontalstreifen nahe dem unteren und oberen Bildrand, die als Basis und Gesims wirken können, ist in eine graue bewegte Fläche ein zwischen Bläulichbraun und Braunrot gestuftes Feld eingelassen. Darf man sich hier erinnern an die kostbaren Marmorarten wie an den amorphen Mörtelverbund römischer Architektur? Nach links hin öffnet sich das Farbgefüge in eine graublau

Wie in Luft und Licht.



37)



38)

Beim anderen Blatt kontrastieren weißlich-graue vertikale Randstreifen gegen eine mittlere, nach links gerückte Zone, die in ihrer Dunkelheit sich räumlich vertieft. In diese Dunkelheit dringt von oben und von links rotes, gelbes, graugebrochenes Farblicht. Nach der Tiefe zu hellt sich das Schwarz in ein gestuftes Grau auf, und dem suchenden Blick entschlüsselt sich, - als eine mögliche Lesart -, ein sakraler Innenraum: von hellen Eingangswänden gefaßt ein dunkles Mittelschiff, in das Licht durch die Fenster dringt und das mit einem helleren Chor in der Tiefe schließt. Dieser so verstandene Innenraum aber wird bestimmt von steilen, ganz unantiken Proportionen und repräsentiert darin einen „mittelalterlichen“ Raumcharakter, - wie zur Ergänzung der Geschichte römischen Sakralbaus.

Ganz anders dann die beiden letzten Blätter: aus dunklen Farben gefügt, höhlenartig im Gesamteindruck wirkend.



39)

Eine Gouache erscheint wie eine Komposition aus den Kraemerschen Elementarzeichen, aus turmartig übereinandergebauten, in eine unbestimmte Tiefe führenden Oval-, Spitzoval-, Dreiecksformen. Sie lassen einen dicht gefüllten, engen, gleichzeitig von starker Dynamik durchzogenen Bildraum entstehen. Wie in einer mächtigen Wellenbewegung steigt sie von Bläulichweiß links unten auf zum dunklen Graublau.

Geheimnisvolle Zeichen in einer höhlenartigen Dunkelheit, - lebt darin nicht eine Erinnerung weiter an „Roma sotterranea“, an das unterirdische Rom mit seinen Katakomben und übereinanderggebauten Grabkammern, - aber auch, im aufwogenden Weiß-, der Gedanke an Transzendenz, an die Überwindung des Dunkels und des Todes?

Den Abschluß bildet ein Werk, das einen in Gelb und Rot aufleuchtenden Kern von dichter schwärzlicher Dunkelheit umhüllen läßt. Ganz tief ist diese Höhle flammenartig flackernder Farbformen in die Dunkelheit eingelassen, und mit ihnen die Zeile der Elementarzeichen.



40)

Erinnerung an ein Äußeres erscheint nun getilgt. Das unausmeßbare eigene Innere gewinnt hier eine symbolhaft verweisende Gestalt, und die Folge der betrachteten Blätter erweist sich als ein Weg der Erfahrung und Verarbeitung äußerer Eindrücke zum Geheimnis der eigenen Innerlichkeit.

Erich Kraemers Schaffen hielt sich abseits vom Kunstbetrieb. Gleichwohl stand es immer im Zentrum spezifisch künstlerischer Probleme.

Sein Fundament fand es im Kubismus. Ihm verdankt es die Strenge des Bildbaus, die Gesetzlichkeit geometrischer Fügung, die Achtung der bildnerischen Materialien. Der Kubismus arbeitete an der Grenze zwischen Bildautonomie und Gegenstandsverweisung.

Erich Kraemers Gemälde sind autonome Bilderfindungen, die jedoch, in wechselndem Maße, Erinnerungen an die äußere Wirklichkeit in sich aufnehmen können.

In Erich Kraemers Werken durchdringen und verwandeln sich ineinander die Logik des formalen Gefüges mit der Freiheit, der Spontaneität einer reich differenzierten Farbwelt. Zeichnerische Form und Vielfalt der Farben stützen sich gegenseitig und bewahren zugleich ihre besonderen Werte.

Mit seinen Elementarzeichen läßt der Künstler eine fremde Schrift ahnen als Spur einer traditionsstiftenden, jedoch entrückten Vergangenheit.

Diese bildnerischen Mittel ermöglichten es Erich Kraemer, in seiner „Villa Massimo“- Folge sich einem Gegenstand höchsten künstlerischen und historischen Ranges zu öffnen, dem geistig-anschaulichen Gefüge der Stadt Rom. Seine Werke zeigen die Weite seines Horizontes wie die Konsequenz der Verwandlung dieses Motivs in die eigene künstlerische Sprache.

Lorenz Dittmann