

## Laudatio Lukas Kramer

Lorenz Dittmann

Lukas Kramer erhält für sein Gesamtwerk den Albert Weisgerber-Preis 1997. Dieses Gesamtwerk umfaßt Gemälde, Graphik und Wandgestaltungen im Bereich von „Kunst im öffentlichen Raum“, zuletzt, 1995 entstanden, die monumentalen Wandmalereien bei IDS Prof. Scheer in Saarbrücken.

Dieses Gesamtwerk entwickelte sich in einer Reihe markanter Phasen, die im Folgenden kurz, exemplarisch, charakterisiert werden sollen, wobei ich an Ihre Vorstellungskraft appellieren muß, denn nur einige Werke, Werke dieses Jahres sind uns heute zur Anschauung präsent.

Aber Lukas Kramer ist ja für Sie kein Unbekannter, und so mag es mir erlaubt sein, Grundzüge seines Schaffens in Ihre anschauliche Erinnerung zurückzurufen.

Lukas Kramer, geboren 1941 in Saarbrücken, studierte an der ehemaligen Werkkunstschule in Trier, an der Ecole des Arts décoratifs in Straßburg und am Istituto di belle arti in Urbino, hat mithin sein Studium von vorneherein international angelegt, – war danach auch Stipendiat der Bundesrepublik Deutschland in der Cité internationale des Arts in Paris, erhielt den Kunstpreis der Stadt Saarbrücken und den Ramboux-Preis der Stadt Trier.

Zu den frühesten Arbeiten Kramers zählen Grafikmappen von 1969 und 1970, Blätter in leuchtenden Farben und geometrischen Formen, die durch Antigeometrisches gestört werden, Arbeiten, die erkennen lassen, welch weiten Weg dieses Schaffen durchmessen hat, und wie es sich auszeichnet durch Verwandlung, aber auch Kontinuität.

Es folgen in den siebziger Jahren Bilder mit geometrischen Teilformen, stellenweise transparent wie Glas wirkend; dann verdunkelt sich der Bildgrund und schließlich beherrschen surreal anmutende Gegenstandsfragmente, gespeist von fotografischen Vorlagen, und nicht selten in scharfer perspektivischer Verkürzung, die Bildfläche.

In den frühen achtziger Jahren entstehen Nachtbilder, „Black out“ – Bilder. Dunkelheit ist ihr Medium. Sie heißen „Tatort“, „Verlassene Zone“, „In der Falle“.

Auch bei ihnen nimmt Kramers Schaffensprozeß noch von Fotos seinen Ausgang, so etwa dem Foto der Gaskammertür eines Konzentrationslagers, oder dem Foto der Beuys'schen Bahren in der Münchner Städtischen Galerie, – von Bildern des Todes und des Schmerzes.

Nun aber ist solch Gegenständliches nur noch als Erinnerung, als Fragment oder als Spur gegeben, eingespannt zwischen Anwesenheit und Abwesenheit. Und das Dunkel der Kramerschen Bilder ist nicht nur „Nacht“, nicht nur benennbares Fehlen von Licht, – vor allem ist dieses Dunkel Dimension des Ausdrucks.

Dunkel, Finsternis wurde zur Ausdrucksmacht erstmals bei Goya. Kramer bewundert ihn. – Fahles Halbdunkel, trübe Dämmerung beherrscht den Himmel in Goyas „pinturas negras“, in abgründige Finsternis versinken deren Figuren und Landschaften.

Dem Schwarz und seinen Erhöhungen ins Graue fehlt auch bei Kramer alles Gefällige. Mißfarben, dissonant wirkt es. Ähnlich ist auch den Buntfarben alles Sensualistische entzogen, sie erscheinen grell, scharf, schneidend, und gleißend-kalt leuchtet das Weiß.



Fluid-System V/90, Acryl / Leinwand, 200 x 150 cm

Dunkelheit ist der Ort der Formkonstruktion. Eine „illustrative Form“, erläuterte Francis Bacon in einem Gespräch mit David Sylvester, „teilt einem durch den Verstand unmittelbar mit, 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 Erscheinungen vieldeutig sind, und darum diese Art der Aufzeichnung von Form der Wirklichkeit näherkommt, – gerade durch die Mehrdeutigkeit ihres Aussehens“. Soweit Francis Bacon.

So verhält es sich auch mit Lukas Kramers Form bei seinen „Nachtbildern“. Auch sie ist „nicht-illustrativ“, trifft unmittelbar die Empfindung, enthüllt damit die Mehrdeutigkeit der Tatsachen, die Vieldeutigkeit der Erscheinungen, – und wird gerade dadurch der Unfaßbarkeit des Wirklichen gerecht.

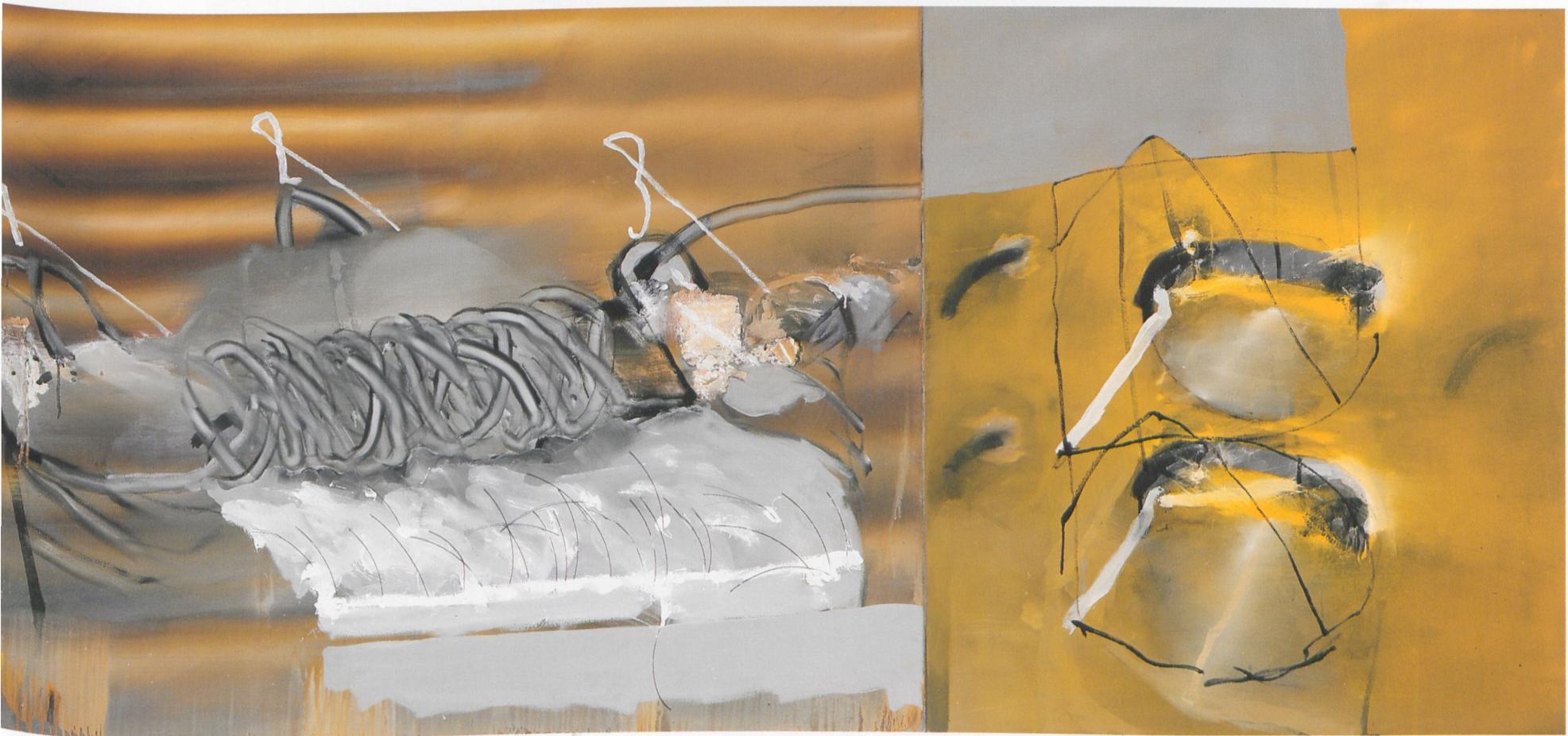
Der Ort dieser „nichtillustrativen Form“ ist die Dunkelheit, die sie, – anders als bei Bacon –, überall durchwächst. Dunkelheit und nicht-illustrative Form steigern sich wechselseitig. Dunkelheit macht die nichtillustrative Form zur Lichtform, macht die gleich einem Echo nachklingenden Gegenstandskonturen zu Lichtbahnen. Mit den gegenstandsfreien Lichtblitzen schießen diese Konturen zu je neuen, zu je anderen „magnetischen Feldern“ bildnerischer Dynamik zusammen, zu Feldern, die Potentiale höchster Bild-Energie in gerade noch gewahrem Spannungsgleichgewicht halten. Mit pfeilartigen Bewegungen scheint sich die nervöse Erregung des Pinselstrichs mit der Schnelligkeit des Bildlichts zu identifizieren.

Licht schafft Raum. Fragmente perspektivischer Verkürzung reißen die Bildfläche optisch auf. Die Lichtform weitet Dunkelheit zur abgründigen Finsternis. Doch glimmt auch im Finsternen noch fahles Licht auf. Lichtbahnen versickern stellenweise ins Dunkel. Eins wandelt sich ins andere, das eine wird aufgezehrt vom anderen. Nicht nur Gegenständliches wird mehrdeutig, auch Finsternis und Licht verlieren das Eindeutige polarer Opposition. Finsternis kann gleißen wie das Licht, Licht stumm werden wie das Finstere.

Dargestellt sind beklemmende Orte, – nein: Nicht-Orte der Verstörung, labyrinthische Stätten. Die Zeit ist die der Desorientierung, des Sich-Verlierens. Phasen fließender Metamorphosen werden sichtbar: Gegenständliches wird abstrakt, Dingoberflächen wandeln sich in Malmaterie, Konstruktives, – im ersten Anschein dem Organischen kontrastierend –, wird selbst Träger atemloser, dem Vergehen anheimgegebener Lebendigkeit. Verletzbar Leibliches wird starr wie das Gestänge, die Käfige, die es umschließen.

Die dargestellte Außenwelt ist zugleich Bild der Innenwelt. Die „verlassenen Zonen“, die „Fallen“, die Dunkelheit sind zugleich ein „Innen“, sind wir selbst. Bis in dieses Innere reichen die Verwüstungen der Welt, wir können uns nicht von ihnen rein bewahren. Nur im harten Blick auf sie fallen wir ihnen nicht gänzlich anheim, nur so gehen wir durch sie hindurch.

Ähnlich empfand es Manfred Röbbell, als er schrieb (und dieser Text ist aufschlußreich gerade wegen der Fülle seiner Gegenstandsassoziationen): „Die wuchernden und glimmenden Farben mit ihrem kalten Licht bilden keine vegetative Formenwelt, eher eine metallene, eine technoide. Es ist Technisches, Maschinelles, was da wächst und sich biegt, was auf-



Aggregat und Station, 1991, Acryl / Leinwand, 120 x 250 cm



Galvan 1, 1991, Acryl / Karton, 107 x 150 cm



Kelvin 2, 1991, Acryl / Leinwand, 200 x 260 cm



Aggregat 4, 1990  
Acryl / Leinwand, 195 x 195 cm

bricht und zusammenschießt, was sich krümmt und windet, auseinanderplatzt und auseinanderfliegt, mit scharfen Kanten oder mit verwischten Übergängen abbricht, was metallisch schimmert oder sich stumpf und schlierig verbirgt. Es sind keine erkennbaren Situationen, es sind Visionen, es sind Ahnungen, es sind Gesichter, das, was wir sehen, wenn wir von den Dingen wegsehen und in uns hineinschauen, es ist die Spiegelung der Außenwelt in der Innenwelt, ist Reagierendes und Befürchtetes, Erahntes und Erlittenes.“

Und an einer anderen Stelle seines Textes „Im kalten Licht“, einem Beitrag zu Lukas Kramers Ausstellungskatalog des Saarland Museums von 1989, heißt es: „Apparate, Aggregate, Systeme, Verbund der Systeme, Verbund der Apparate. Die technische Welt baut sich daraus auf, den Röhren, den Krümmungen, den Verpolungen, den Rohrverbindungen, den Nuten, den Laschen. Metallisch Glänzendes, glänzende Farben der Metalle und der Lacke, die Präzision der sich drehenden und der schwingenden Elemente und Apparate ...“

Diese Passage bezieht sich in der Thematisierung von „Röhren“ schon auf den Übergang zur nächsten Phase in Lukas Kramers Schaffen, auf die Folge der „Fluid System“-Bilder.

1988 steigt das bildnerische Motiv in Helldunkel modellierter Graustreifen, die man „illusionistisch“ als „Röhren“ sehen kann, zur Hauptform auf. Dicht, wie ein Dschungel, besetzen solche „Röhren“ nun das Bildfeld. Der Bildraum wird eng und die Polarität von Schwarzgrund und Lichtlinien konzentriert sich zum fließenden Wechsel zwischen Grau- und Weißlich-Tönen. Anfänglich öffnet sich dies Röhrendickicht noch auf einen schmalen, weißstrahlenden Horizont, vor dem Gebilde wie Kleinapparate schweben, dann wird es undurchdringlich, homogen.

Grau ist als Farbe von Metall anschauliches Symbol einer technischen Welt in seinem optischen Charakter teilt es sich mit als bedrohliche Indifferenz. Bisweilen können Kramers graue Bilder noch bedrückender wirken als seine schwarzen, denn die erscheinungshafte Unermeßlichkeit, das Abgründig-lockende des Schwarz ist nun der Monotonie und Monochromie des Grau und seiner Abtönungen gewichen. Im Gewirr der Röhren verliert sich der Blick. Er findet keinen Halt, wird auch nicht von der Bildoberfläche abgewiesen, sucht vielmehr in sie einzudringen, veranlaßt durch die ambivalente Erscheinungsweise des Grau. Denn dieses Grau ist einerseits Oberflächenfarbe von Metallröhren, zum anderen aber ermöglicht es, dank seiner zarten Verwischungen, das Eindringen in die Bildtiefe wie durch einen Nebel. Dann kann es als labyrinthisch wirken und als ausweglos. Und zugleich sind diese Bilder Abenteuer reiner Malerei.

Aufschlußreich in der Entwicklung dieses Schaffens sind aber immer auch die Überlagerungen, die Schnittstellen der einzelnen Phasen, in denen zum einen frühere Motive verwandelt wiederaufgenommen werden, zum anderen das Neue zuerst nur vereinzelt, als Randscheinung oder experimentelles Moment sich ankündigt, damit Kontinuität und Erneuerungskraft aus dem eigenen bildnerischen Repertoire bezeugend.

So taucht nun etwa die Thematik der „Fallenbilder“ in neuer Wendung wieder auf. Das Bild „In der Falle / Fluid System“ von 1990 etwa läßt das Bildlicht durch eine vom oberen Rand halb verdeckte Quelle einbrechen und dramatisiert damit das Geschiebe der Röhren. Man glaubt, das Poltern ihres Stürzens hören zu können. „Falle III / Fluid System“ aus demselben Jahr setzt das Motiv der „Falle“ in einen Graubezirk, der als Leerstelle innerhalb eines



erschreckend lebendigen Gewimmels von „Röhrenwürmern“ dient.

Zunehmend verdinglichen sich einzelne „Bild-motive“, und so ist es nur konsequent, daß in einer „Acryl-Collage auf Karton“ (1990, Abb. S. 13) das Material nun selbst zum Farbträger wird. Kartonfragmente mit ihrer hellbraunen Eigenfarbe, mit Braunlasuren stellenweise übergegangen, kontrastieren gegen das Grau von Röhrenstummeln und das Schwarz von Gitterformen.

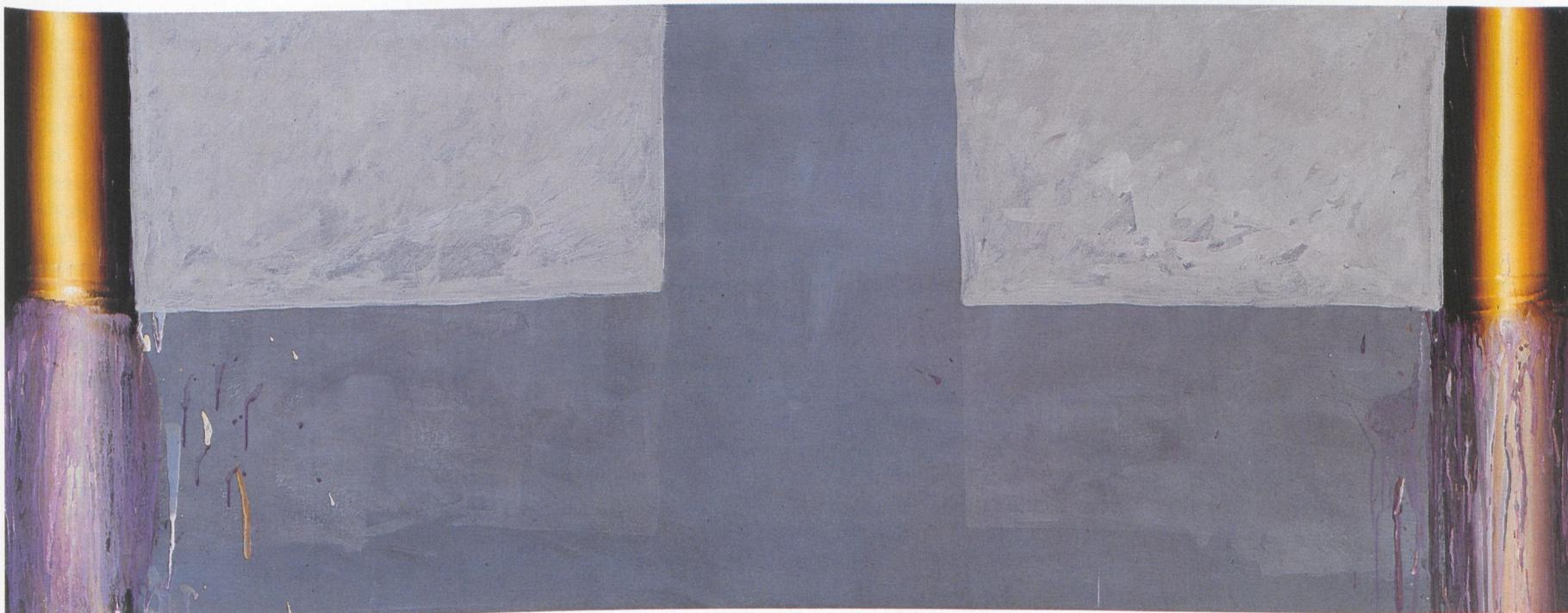
Daran wird eine Linie der folgenden Entwicklung ansetzen.

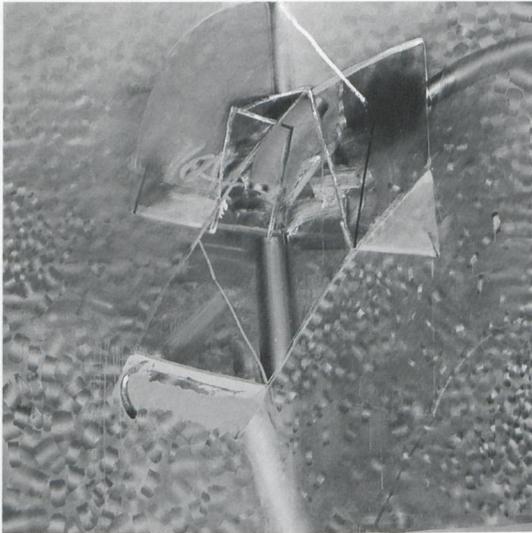
Die andere aber greift erneut zurück auf fotografische Arbeiten, – aber auch das in entscheidend verwandelter Art.

14 Meinrad Maria Grewenig, der sich als erster ausführlich mit Kramers Foto-Arbeiten befaßte, hat diesen neuen Ansatz in seinem Katalogbeitrag zu Kramers Ausstellungen in Cottbus und Potsdam beschrieben: „1982 hatte Kramer den ersten Lichtraum während seines Besuches des neu entstehenden Pariser Stadtviertels 'La Defense' aufgenommen ..... Lukas Kramer war damals nicht so sehr fasziniert von den Skeletten der in den Himmel schießenden Bauwerke mit ihrem die Jahrtausende übergreifenden Anspruch. Es fesselten ihn auch nicht die automatischen Türen, nicht die gestylten Armaturen und Aufzüge, nicht die neuen Wegleitsysteme und die in vielen unterirdischen Geschossen übereinanderliegenden Verkehrsebenen oder gar das technoide Gewand der Gebäude mit seinen hellen und metallenen Oberflächen. Auf der Suche nach Architektursituationen für seine Malerei war Lukas Kramer von einem winzigen Detail dieser riesigen Stadtmaschine fasziniert. Milchige, gelbe Scheiben von an den Wänden hängenden Werbekästen, hinter denen Neon-

röhren ihr diffuses Licht verbreiteten, besaßen für Lukas Kramer eine solche Anziehung, daß sie ihm zum Symbol dieser neuen technoiden Welt wurden. Dies bannte er auf den Film. Das Foto 'Lichtraum' verriet nur noch sehr wenig von dem auslösenden Gegenstand, einem schäbigen Lichtkasten einer unbenutzten Werbefläche zwischen einem riesigen unterirdischen Parkplatz und einem späteren Kaufhaus. Lukas Kramer selbst sagt dazu: 'Der bestimmte Ausdruck dieses Lichtes mit seinen weichen fließenden horizontalen Lichtbändern, die eigenartige Tiefe des Lichtes, nicht greifbar, schien mir wie das Spiegelbild der Stimmungen, die mich auf Grund meiner Wanderungen in der unwirklichen Welt beherrschten.' Erneut wird also die „Außenwelt“ zum Spiegel der „Innenwelt“.

Die Wirkung solcher „Lichtbänder“ übersetzt Kramer dann in Malerei, in Werke, die unter dem Titel „Pulsation“ zusammengefaßt werden. Doch solche Übersetzung verwandelt auch die Erscheinung des Ausgangsmotivs. Denn die gemalten Zylinder, die horizontalen „Röhren“ wirken ambivalent. Stellen die hellen Streifen in der Mitte jeder „Röhrenform“ das Beleuchtungslicht einer konvexen Wölbung dar, – oder das selbstleuchtende Licht von Leuchtröhren? Und Lukas Kramer tut alles, um die Spannung zwischen Verdinglichung und lichthafter Entmaterialisierung zu steigern, vor allem durch Verschleierung unterschiedlich großer Bildbezirke mittels transparenter Gelblich- oder Weißlich-Töne. Solche Schleier können auch wieder zerreißen und die festeren Formen darunter sichtbar machen. Oder es hängen, wie bei „Pulsation 19“ von 1995 (Abb. S. 30/31), zwei Tafeln von je 150 x 200 cm nebeneinander und richten eine Wand messinggelber Röhren vor uns auf, entrückt durch Schleier unterschiedlicher Tönung, gelblich links, grünlichgrau rechts. Aber das Materielle scheint zu





Falle, 1990, Acryl / Leinwand, 200 x 200 cm

zergehen und damit die Härte und Begrenzung der technischen Welt, – und es öffnet sich ein Lichtraum, ein fremder Raum, – ein Raum des Unbekannten, vielleicht ein Raum der Hoffnung auf eine neue, menschenfreundlichere Technik?

Die andere Richtung, die Einbeziehung von Kartonmaterialien, führt Lukas Kramer zur Gestaltung plastischer Objekte, die in den „realen“ Raum vordringen und gleichzeitig Einblicke in „irreale“, gemalte Räume freigeben und sich somit mit der Thematik der gemalten „Lichtbänder“ durchdringen. – In der St. Wendeler Ausstellung bildeten sie 1996 überraschende, neuartige Kombinationen.

Ich erinnere nur an die „Zehn Elemente für variable Anordnung“ von 1995, Einheiten aus einem, zwei, drei oder vier kleinen Wellpappe-Kästen, montiert auf polygonal ausgeschnittenen Wellpappe-Gründen, frei über die Wand verteilt. Die kleinen Kästen enthalten gemalte „Grauröhren“ und an den Schmalseiten gemalte messinggelbe „Röhrenenden“. Die je andere Zuordnung dieser einfachen Elemente läßt eine, mit dem Wechsel der Ansichten noch sich steigernde Fülle der Relationen entstehen. Im wandernden Licht wachsen und vergehen die Schatten, überlagern und trennen sie sich. Wie über die Wand hingeweht können die Elemente erscheinen, wie Blätter vom Wind bewegt, und eingelassen in das Naturhafte von Luft und Licht.

Will man auch solchen Werken eine inhaltliche Dimension zubilligen, so können sie uns wiederum anmuten wie die Zeichen einer Hoffnung auf eine neue, naturzugewandte Technik, auf eine Versöhnung von Technik und Natur.

Eine neue Freiheit, Gelassenheit und Beweglichkeit kennzeichnet schließlich auch die hier ausgestellten Bilder von 1997, sechs Bilder in

Hochformat, betitelt „Jumping“ (Abb. S. 52). Die gelben Röhren haben sich zu weichen, organischen Formen zusammengeschlossen, zu doppelten Ringen, wie eingeschnürt durch eine graue Klammer, Formen von hochkonzentrierter, nach innen gewandter Energie. Diese Energie entlädt sich in deren Stellung innerhalb der Bildfläche. Sie schweben oben, nahe der Bildmitte oder unten, vertikal, horizontal oder schräg, vor grauem Grund. Meist sind sie leicht vom Bildrand überschritten, strahlen damit in ihrer Energie über die Bildfläche hinaus, – und die Folge der Bilder läßt sich lesen als Phasen einer Gesamtbewegung, – des Hüpfens, des Auf und Ab, federnd-kraftvoll. Bei genauerer Betrachtung erkennt man auch kleine schwarze Halbkreise an den Bildrändern, auch sie über die Bildfläche hinausdrängend, und man erkennt weiter, wie jeweils einer der beiden Ringe dieser Doppelmotive in flackerndem Gelb gleichsam phosphoresziert. Neue Kraft und Lebendigkeit bestimmen nun Kramers Schaffen, es scheint ein Aufbruch zu neuen Ufern bevorzustehen.

Der Albert Weisgerber-Preis wird am Todestag Weisgerbers verliehen. Lukas Kramer verbindet manches mit Weisgerber. In seinen Sebastians- und Jeremias-Bildern, um nur diese zu erwähnen, gestaltete Weisgerber Bilder der Gefährdung des Menschen, und von der Gefährdung des Menschen in unserer Zeit handeln viele Bilder Lukas Kramers.

In seinen Landschaften und Akten aber rühmte Weisgerber das Leben und die Natur, – und von Lebensfreude und organischer Kraft sind nun zunehmend gleichfalls Lukas Kramers Bilder erfüllt.

So gebührt Lukas Kramer auch in solcher Spannweite des Werks mit höchstem Recht der Albert Weisgerber-Preis der Stadt St. Ingbert.

(Rede anlässlich der Preisverleihung am 10. Mai 1997)