

## Lukas Kramers Werke in der Landeszentralbank Trier

Lorenz Dittmann\*

Lukas Kramer schuf 1998 die malerische Ausgestaltung der Kundenhalle und der Cafeteria in der Landeszentralbank Trier. Diese Ausgestaltung berücksichtigt genau die Bedingungen der architektonischen Gegebenheiten und fügt sich zugleich bruchlos in das Gesamtwerk des Malers ein.

Die Kundenhalle misst im Grundriss 9,50 m zu 9,50 m bei einer lichten Raumhöhe von 4 m. Man erreicht sie durch einen Vorraum mit einer wandhohen Glastür. Die Abfolge dieser beiden Räume ist auf Kontrast hin angelegt: Der Vorraum, licht und durch homogene, helle Flächen begrenzt, gibt den Blick frei auf die mit starken Helldunkelgegensätzen komponierte, graumodulierte und von einem unbestimmten Flimmern der Wände erfüllte Kundenhalle.

Dieser quadratische Raum erhält sein Licht durch eine große kreisrunde, mit einer Glaskuppel geschlossene Lichtöffnung in der Decke und durch das breite Fensterband des Schalterraums mittels seiner Durchreiche. Während das Fensterband einen Ausblick auf die städtische Umgebung mit ihren Bauten und Bäumen gewährt, läßt die Deckenöffnung den Himmel hereinscheinen, sein Blau und sein Weiß, Sonnenlicht und Wolkendunkel. Zwischen diesen beiden Lichtöffnungen erstreckt sich optisch der Raum, und seine malerische Ausgestaltung nimmt darauf Bezug.

Völlig einheitlich ist die Kundenhalle in einem Grauton mittlerer Helligkeit ausgemalt, wobei dies Grau selbst in vier Farb- und Helligkeitsnuancen differenziert ist, variiert nach wärmer und kühler, lichter und dunkler, - nicht systematisch, sondern frei verteilt in Felder einer Horizontal - Vertikal - Gliederung, deren Grenzen sich nach den architektonischen Unterteilungen richten, nach Unter- und Oberkante der Durchreiche und der verbleibenden Fläche über ihr. So ergibt sich eine Felder - Vierteilung in der Höhe und eine Achtteilung in der Breite. Die Gliederung führt hinweg über drei Türen und ist auch auf die Decke ausgedehnt. Hier übernehmen zarte Diagonallinien die Unterteilung zu den Raumecken. Erreicht wird ein Höchstmaß an einheitlicher Wirkung. Das Grau des Bodens, der Ton dieses Naturbelags in Basaltlava, setzt das Grau der Wände in einer etwas dunkleren Variante fort.

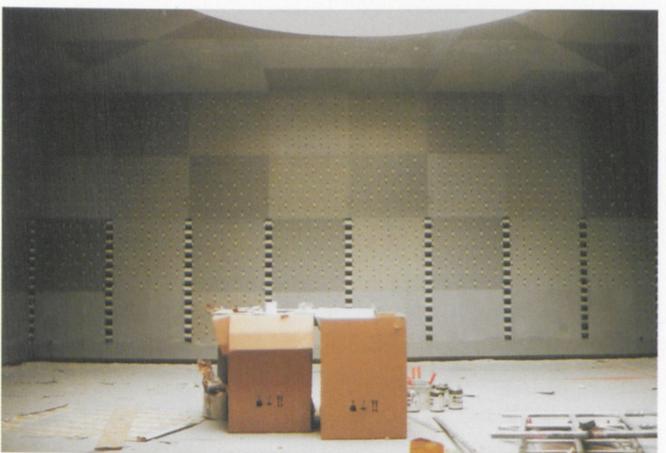
Grau in Grau also! Aber welch ein Grau! Dass Grau eine Farbe ist, eine kostbare Farbe, kann man hier erfahren. Grau ist aber nicht nur Farbe, sondern auch, - und sogar hauptsächlich -, Helligkeitswert. In jeder Buntfarbe durchdringen sich Bunt- und Helligkeitswert, - so ist Gelb die hellste, Violett die dunkelste Farbe -, die Grauskala, die Skala zwischen Schwarz und Weiß, scheint dagegen vor allem eine Ordnung zunehmender Helligkeitswerte zu sein.<sup>(1)</sup> Aber auch Schwarz, Weiß und Grau sind Farben, für die künstlerische Arbeit verwendbare Elemente. Die Steigerung dieser „Neutralfarben“ zu bildbestimmenden Gestaltungsfaktoren stellt ein spannendes Kapitel der Koloritgeschichte dar.<sup>(2)</sup> In diesen weiteren Horizont ist auch Lukas



Abstimmung des Farbkonzeptes in der Kundenhalle mit Prof. Bernhard Focht und Hans-Jürgen Koebnick, Präsident der LZB



Lukas Kramer bei der Arbeit...



Die Baustelle während der Ausmalungsphase

Kramer Ausmalung der Trierer Kundenhalle einzuordnen. Denn in der Kundenhalle wird Grau mit seinen Abtönungen im gleichen Maße Farbe und Helligkeitswert. Als Helligkeit ist es eine tiefere Stufe des von oben und von der Seite einströmenden Lichts, als Dunkelheit nimmt es das Dunkel des Raumes in sich auf, schafft eine Zone des Übergangs zwischen Raum und Raumgrenze. Erfahrbare wird dies vor allem in den oberen Raumecken, dort, wo das alte architektonische Problem des Übergangs von einem kubischen in einen zylindrischen Raum (in den Raum der kreisrunden Decköffnung) gelöst werden soll. Pendentifs oder Trompen vermittelten in der alten Baukunst zwischen diesen Raumteilen, hier aber das Raumdunkel, das sich in diese Ecken einnistet und in das sich das Grau von Wänden und Decke zu lösen scheint. Zusätzlich entfaltet die Diagonaleilung dieser Zonen Ansätze perspektivischer Wirkungen.

Über die grauen Felder sind zarte Vertikalstreifen verteilt, Streifen, die von einem violetten Anfang über Gelb und eine weiße Mitte zu Gelb und einem violetten Abschluss führen. So vermitteln sie eine scheinplastische Illusion, sie scheinen sich nach vorne zu wölben. Die Wahl dieser Farben ist nicht zufällig, - verbunden sind hier vielmehr die hellste und die dunkelste Buntfarbe, und zugleich Farben, die in einem „Komplementärkontrast“ zueinander stehen, also in einem Kontrast, den das Auge selbst produziert, indem es die komplementär entsprechende Farbe selbst erzeugt. So heißt es in Goethes „Farbenlehre“. „Wenn das Auge die Farbe erblickt, so wird es gleich in Tätigkeit gesetzt, und es ist seiner Natur gemäß, auf der Stelle eine andere, so unbewußt als notwendig, hervorzubringen, welche mit der gegebenen die Totalität des ganzen Farbkreises enthält. Eine einzelne Farbe erregt in dem Auge, durch eine spezifische Empfindung, das Streben nach Allgemeinheit“.<sup>(3)</sup> Künstlerisch gestaltete Komplementärfarben bekunden dementsprechend eines Künstlers „Streben nach Allgemeinheit“.

Die Farbstreifen scheinen in einem genau bestimmten Raster über die Felder verteilt, - dennoch entziehen sie sich einer monotonen Ordnung. Sie sind ja frei gemalt, bisweilen etwas schräg geführt, auch in den Abständen nicht immer gleich. Zudem wirken die Farben anders, je nach dem Grauton des jeweiligen Feldes, - deutlich vor allem beim Vergleich zweier benachbarter Felder. So kann der Betrachter unterschiedliche Konstellationen zwischen den Rasterstreifen „hineinsehen“, und bei längerer Betrachtung beginnen die Streifen nach oben zu streben, zu flimmern, ja zu tanzen.

Als drittes Element sind in den beiden unteren Gliederungsreihen zwischen die Felder Wellenbänder in schwarz-weißem Wechsel gemalt, auch hier mit verschleifenden Übergängen und damit scheinplastisch wirkend, wie vor- und zurückgewölbte Metallbänder. Sie geben ein architektonisches Maß, erinnern an vertikale Gliederungselemente, an Lisenen der alten Architektur. Aber auch ihnen eignet der Charakter des Lebendigen. Auch sie sind nach keinem Schema, sondern frei gemalt, und so können sie wie rhythmisch auf- und absteigende Wellen, wie Fontänen, in Erscheinung treten. Um die Ecken herumgeführt, verschleiern sie deren präzise Kanten.

Im Deckenbereich sind die Farbstreifen schmaler gehalten. Aus dem Halbdunkel auftauchend, da und dort her-

vorglitzernd, lassen sie Assoziationen an einen sternbeckten Himmel aufkommen.

Mit einer seidenmatten Farbe bemalt, liegt über den Wänden zarter Glanz. Verhalten spiegeln sich die dunkelgraue Marmorplatte der Durchreiche und das Licht, das durch die Glastür kommt, in der Decke. Der Wechsel des durch die Deckenöffnung einfallenden Lichts zeichnet sich im sanft wechselnden Aufschimmern der Wände ab.

So verändert sich der Raumeindruck entschieden im Laufe einer verweilenden, suchenden, aufspürenden Betrachtung. Was vorher beengt, ja bedrängend erscheinen mochte, wird zusehens weiter, offener, freier. Die Wände beginnen sich zu entmaterialisieren. Der Raum, anfangs streng geschlossenen wirkend, scheint seine Begrenzungen in eine Zone des Unbestimmten hinein zu lösen, scheint zu atmen. Die strenge Architektur beginnt zu leben.

Die Cafeteria liegt im Obergeschoss. Schon im gläserntransparenten inneren Umgang wird ihre Ausmalung sichtbar, wird die Erinnerung an die Ausgestaltung der Kundenhalle erweckt, handelt es sich doch auch hier um ähnliche Rasterflächen.

Bemalt ist in der Cafeteria nur die äußere Längswand. Zehn Fenstertüren der inneren Raumbegrenzung entsprechen zehn Gliederungselemente der gegenüberliegenden Wand, wenn auch nicht symmetrisch. Denn den Rhythmus der bemalten Wand verändert eine breite zweiflügelige Tür. Diese Tür trennt sechs Elemente rechts von dreien links. Es wechseln jeweils Rasterfelder mit homogen hellen, leeren Feldern, die in einem ganz zarten, kalten Türkisgrün gehalten sind. Orangefarbene Streifen rahmen diese lichten Grünfelder an drei Seiten, so auch hier durch den Komplementärkontrast die Farbwirkung steigernd. Die vierte Seite aber wird besetzt von einem vertikalen Wellenband, übergänglich wechselnd von Schwarz nach Weiß, entsprechend dem Gestaltungsmotiv der Kundenhalle. Das Wellenband hier lässt jedoch unten und oben die Ecken frei, schließt also nicht die orangefarbene Rahmung. Damit verzahnt sich das anschließende Rasterfeld mit dem gerahmten Hellfeld.

Die Vertikalstreifen im Rasterfeld sind wiederum von Violett nach Gelb und Weiß (und zurück) geführt, aber größer genommen als in der Kundenhalle, auch unregelmäßiger gesetzt als dort. Zudem lichtet sich das Grau des Grundes an unterschiedlichen Stellen weißlich auf, wird damit raumhaltig, tief.

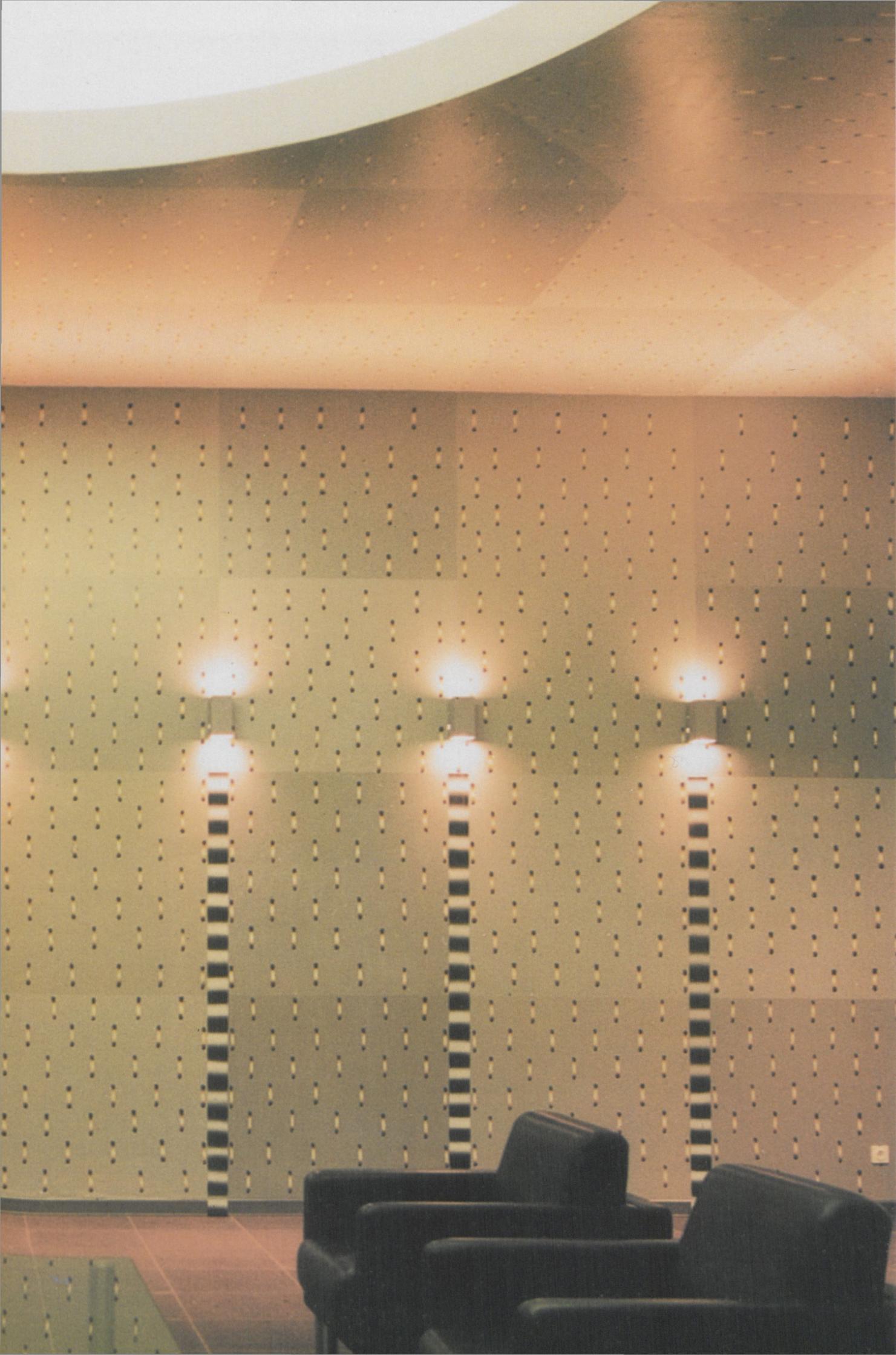
Im Wechselspiel der Felder vollzieht sich, auf andere Weise als in der Kundenhalle, bei genauerer Betrachtung eine Veränderung des Raumeindrucks, nicht einfach vom Engen zum Weiten, vom Geschlossenen zum Offenen, sondern im Wechsel des Akzents von Schließung und Öffnung. Bisweilen erscheinen die türkistonigen Hellflächen als Öffnungen, vergleichbar gerahmten Fenstern, dann aber wieder die Rasterfelder mit ihrem zum Raumhaften sich vertiefenden grauen Grund und dem Flirren und Nach-vorne-Treten der Farbstreifen, während die Hellfelder nun als Wandteile, als feste, undurchdringliche Flächen wirken.

Die schwarz-weißen Wellenbänder aber sind die Scharniere dieses Umkehrphänomens. In ihren Hellzonen steigen sie bis zur Helligkeit der leeren Felder auf, ja, sie lassen das Irisieren ihrer Wellenbewegung ausstrahlen in deren gleichförmige Helle. Die Türflügel jedoch werden



Blick aus der Eingangshalle in die Kundenhalle







Die Lichtkuppel der Kundenhalle

in einem hier blockartig-plastischen Wellenband geschlossen. Das Gestaltungselement des Wellenbandes ändert mithin gleichfalls seinen Realitätscharakter.

Auch der Raum der Cafeteria, der im ersten Eindruck kühl und schlicht gegliedert erscheint, wird bei längerer Betrachtung immer komplexer, rhythmischer, spannungsreicher.

In der Kundenhalle der Trierer Landeszentralbank konnte Lukas Kramer zum ersten Mal einen ganzen Raum nach einem Prinzip seiner Kunst gestalten. Das Prinzip ist hier das „Raster“, eine bestimmte Ausprägung des „Seriellen“, und die daraus gewonnene konkrete Raumbestimmung durch die Farbe.

Unter „Rasterbildern“ versteht Kramer Bilder mit vielen klei-

nen Elementen vor homogenem Grund. Das erste Rasterbild Kramers entstand 1996, als Ergebnis einer langen künstlerischen Entwicklung, die über expressive „Nachtbilder“ zu „Röhrenbildern“, die meist horizontal sich erstreckende scheinplastische und zugleich lichthafte Formen thematisierten, führte.

Dies erste Rasterbild ist schon ein Doppelbild. Auf dem linken Bild erscheinen vor grauem Grund kleine gelbe Röhrenstummel in rasterartigen Reihen, aber metrisch frei gesetzt. Sie kommen optisch weit nach vorne, scheinen wie losgelöst frei im Raum zu schweben, hinterlassen im Bildgrund jedoch Spuren in Gelb und Violett.

Auf dem rechten Bild aber sind die gelben Raster-Elemente verwischt, und zwar in unterschiedlichem Maße. Man

möchte sich die Augen reiben, - sieht man denn richtig? Glimmt gelbes Licht auf und verlischt wieder? Wird gelbe Farbe von Schleiern, von Nebelschwaden halb verhüllt? Erblickt man Farbe durch ein regennasses Glas? Und mit dem Wechsel der Wahrnehmung verändert sich auch der Ausdrucksgehalt der Farben.

In anderen Rasterbildern erscheint ein grauer Raster vor Grau, wobei die Elemente entweder in den Ton des Grundes weich eingebettet oder entschieden von ihm abgehoben sind. Oder es wird ein olivgrünes Feld konfrontiert mit einem purpurrosafarbenen, so den Komplementärkontrast zum Farbthema erhebend.

In seinen Rasterbildern erkundet Kramer also unterschiedliche Wahrnehmungsmöglichkeiten und Ausdruckscharaktere von Farben, unterschiedliche Tiefenwirkungen der Farben im Wechsel der Farbkontraste. Hinzu kommen Kontraste in der stofflichen Konsistenz der Farben. In einem Interview anlässlich seiner Ausstellung in St. Ingbert 1998, als Albert Weisgerber-Preisträger, betonte der Künstler, es sei ihm wichtig, daß seine Farben „verschiedene Konsistenzen bezüglich der Anteile von Pigmenten, Dispersion (also Bindemitteln) und Wasser haben. Schwarz und weiße Farbe rühre ich meistens selber aus fertigem Farbteig und Pigmentbinder an. Im Gegensatz hierzu benutze ich Gelb und Purpur als fertige Tubenfarben, da ich beim Selbstanrühren der Farben nicht die Farbtintensität erreiche. - Beim Malen bedeutet das Verarbeiten der unterschiedlichen Farbkonsistenzen einen größeren Aufwand. Dies hat auch zur Folge, dass man eine Reihe interessanter Beobachtungen macht, z.B. das Auslaufen stark verdünnter Farben, oder das Kristallisieren von Pigmenten oder das Aufweichen einer Form durch Überwässern von ange-trockneter, aber im Innern noch flüssiger Farbmassen.“

Das „Raster“ ist eine Ausprägung des „Prinzips der Serialität“, der Form- oder Farbwiederholung, dem in der Kunst der Gegenwart hohe Bedeutung zukommt, auch als Zeichen der Verflechtung von Kunst und ökonomisch-technischen Verfahrensweisen. Auch Kramer fasst es in dieser Symbolkraft auf, zugleich aber wird es ihm Medium künstlerischer Entdeckungen.

Ähnliches gilt für das „Prinzip der Mehrteiligkeit“, also der Wiederholung und Variation von Rasterbildern. Mit ihm ist auch schon die Brücke geschlagen zu dem von Kramer angestrebten Raumbezug seiner Malerei. Bei der Aufgabe, „auf einen bestimmten Architekturraum zu reagieren“, sind die Wände „auch immer die Bildbegrenzungen“, heißt es in dem erwähnten Interview. „Die Mehrteiligkeit einer Arbeit bedeutet für mich, dass das Bild nicht erstarrt auf der großen oder kleinen Wand hängt, sondern auf die Wand reagieren kann, es kann in großen oder kleinen Zügen atmen.“<sup>(4)</sup>

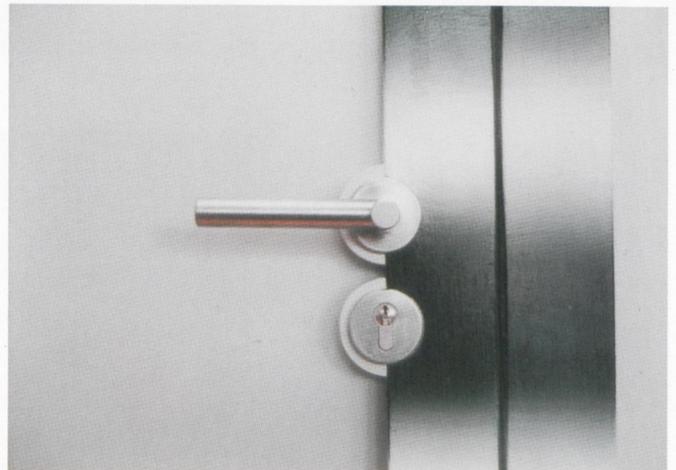
Schon früher hatte Lukas Kramer architekturbezogen gearbeitet, große Wandbilder in Schulen und Firmengebäuden geschaffen, aber erst mit seiner Ausgestaltung von Räumen der Landeszentralbank Trier kommt diese Intention der Kramerschen Kunst zu ihrer Erfüllung. Hier ist jede Wand, jede Raumbegrenzung Bild geworden, und damit der Raum selbst bildhaft. Der Raum als ganzer kann nun atmen, kann seine Erscheinungsweise wechseln, kann sich weiten und verengen, öffnen und schließen, und wird damit gleichsam Teil des Lebendigen.

1) Vgl. etwa Eckart Heimendahl: Licht und Farbe. Ordnung und Funktion der Farbwelt. Mit einem Geleitwort von Carl Friedrich von Weizsäcker. Berlin 1961, S. 63 ff, 113 ff.

2) Siehe: Ernst Strauss: Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien. Hrsg. von Lorenz Dittmann. München, Berlin 1983, S. 119 - 121, über Grau und Braun als künstlerische Gestaltungsmittel der neueren Malerei.

3) Goethe: Zur Farbenlehre (1810), Sechste Abteilung: Sinnlich-sittliche Wirkung der Farben, Totalität und Harmonie, 805. Zitiert nach : Goethe. Farbenlehre. Vollständige Ausgabe der theoretischen Schriften. Tübingen 1953, S. 332

4) Zitiert nach: Lukas Kramer. Meßstation. Arbeiten 1990 - 98. Ausstellungskatalog St. Ingbert 1998, S. 40, 41



\* Lorenz Dittmann  
geboren 1928 in München, Studium von Kunstgeschichte, Klassischer Archäologie und Philosophie an der Universität München.

1955 Promotion mit der Arbeit „Die Farbe bei Grünwald“.

1965 Habilitation an der RWTH Aachen mit der Schrift „Stil, Symbol, Struktur - Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte“.

1977-96 Lehrstuhlinhaber am Institut für Kunstgeschichte der Universität des Saarlandes.