



Blackout III, 1983, Acryl/Lw., 200 x 200 cm



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

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. 25/1).

So galt der griechischen und römischen Antike¹⁾ 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.

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.

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

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 Totenmessen²⁾.

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 sich³⁾.

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 hervor⁴⁾.

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.

gemäß drängt Gott aus der innersten dunklen Tiefe seines Wesens zur Selbstoffenbarung, zur Manifestation. Boehmes Gedanken sind eine christliche Parallele zur kabbalistischen Lehre⁵⁾. 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‹.«⁶⁾

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«⁷⁾ 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. 25/3) 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. 25) 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 eingegengt 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«.

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. 25/2), ist einer der ersten, der sich über den anschaulichen Charakter des Schwarz äußerte. 1913 schrieb er⁸⁾: »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 hervorwächst. 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. 26) 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

- 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.
- 10) Marcel Jean, unter Mitarbeit von Arpad Mezei: Geschichte des Surrealismus, Köln, ⁽²⁾ 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.

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 . . .«⁹⁾

Schwarz als Zeichen der Bedrohung, der Lebensverneinung, des Todes, Schwarz als Farbe der Trauer, des Schmerzes und der Verlassenheit, 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. 26) 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 . . .«¹⁰⁾ So ist der schwarze Raum hier der innere »schwarze Raum«, der, wie Eugène Minkowski¹¹⁾ erkannte, den Menschen durchdringt, ihn »allsei-

tig 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 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 . . .«¹²⁾

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. 26) –, 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* gewinnt hier anschauliche Gestalt, ein Zustand ungewissen Wartens in drohender Gefahr. Lichtfäden huschen nervös über abgründiges Dunkel, aus schwarzem Nebel taucht

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



1



2



3



4

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

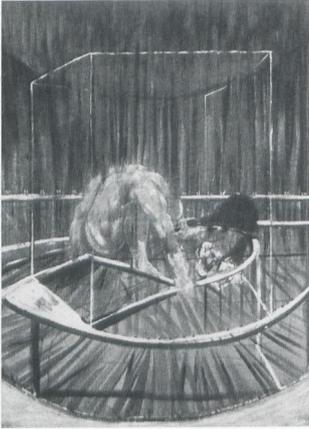
3
Hans Memling (um 1443 Mömlingen bei Aschaffenburg — 1494 Brügge),
Maria Magdalena Barocelli, Frau des Tommaso, um 1470/72
Öl/Eichenholz 44,1 x 34 cm, Metropolitan Museum of Art, New York

4
Francisco de Goya (1746 Fuendetodos/Spanien — 1828 Bordeaux)
Tiburcio Perez y Cuero, 1820
Öl/Lw. 120,1 x 81,3 cm, Metropolitan Museum of Art, New York

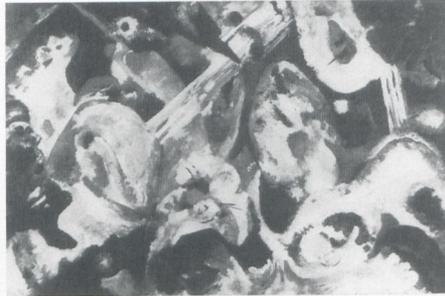
5
Chaim Soutine (1894 Smilowitsch bei Minsk — 1943 in der Touraine)
Das Huhn, ca. 1925
Öl/Lw. 65 x 65 cm, Kunstmuseum Bern



5



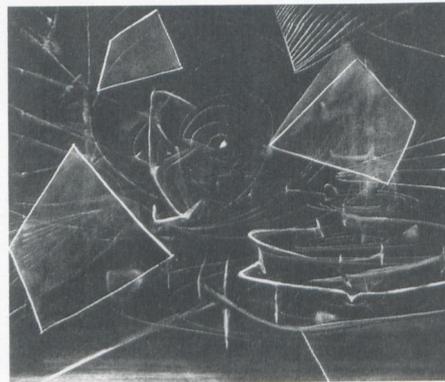
1



2



3



4



5

1

Francis Bacon (1909 Dublin, lebt in London)

Study for crouching nude, 1952

Öl/Lw. 198 x 137 cm,

Institute of Fine Arts, Detroit

2

Wassily Kandinsky (1866 Moskau – 1944 Neuilly sur Seine)

Improvisation Sinfonie, 1913

Öl/Lw. 95 x 150 cm,

Städtische Galerie München

3

Fernand Léger (1881 Argentan/ Orne – 1955 Gif-sur-Yvette)

Akte im Wald, 1910

Öl/Lw. 120 x 170 cm, Rijksmuseum

Kröller-Müller, Otterlo

4

Roberto Matta (1911/12 Santiago, lebt in New York)

Children's fear of idols, 1942

Öl/Lw. 55 x 56 cm, Privatsammlung

Paris

5

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

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 zur Fläche, Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente* (1926). 7. Auflage (mit einer Einführung von Max Bill) Bern-Bümpliz 1973, S. 57 ff.

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

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. 15).

Trauma von 1984 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 kalkulierten Zufalls: die Rinnsale der Acrylfarbe werden Gewebe, Käämme, Eiszapfen, die vom Lichtgerüst tropfen. Licht, Linie und Bewegung werden eins. Das in der Linie beschlossene Zeitmoment¹³⁾ 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* und *Urnen IV* von 1985 stehen Rahmenformen, schwarz oder von Schwarz nach Weiß gleitend, vor Lichtgeraden und fahlen Gelbpinseln, in *Lichtspuren* von 1984 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, 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«¹⁴⁾, *Durch die Falle I* 1985, *III* 1987, *VI* 1988, *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. 25) – gegen einen harten Rahmen, dessen Lichtfläche splittert wie Glas, *Fassung VI* 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. 18) 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 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.« »Hier 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 ausgeschmissen, 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!«¹⁵⁾

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. 35) führt sie ins All, in den dunklen kosmischen Raum, in dem verloren fremdartige, kaum fixierbare Dinge schweben, oder sie führt ins *Interieur* von 1986 das grelle, zuckende Farben noch unwohnlicher machen als das trostlose All.

Je unterschiedlich ist das Maß von Gegenstandsverweisungen in Kramer Bildern. *Rücken* 1985: 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 (Abs. S. 45) verdinglicht den Bildgegenstand zur plastisch-widerständigen Form. Einer riesigen Armrüstung gleich — transformiert aus einem Foto von Flugzeugtrümmern (Abb. S. 33) — scheint es am

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

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. 39): 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 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. 49) versammelt um ein graues Zentrum fragmentarisch bezeichnete dreieckige Kastenelemente, aus denen messingfarbene Röhren weiße Blitze entsenden. *Block III* 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. 48): verzweifelte Klage über menschliches Schicksal in solcher Übermacht der Technik, rohes »Fleisch«, zerfetzt, zerfasert im Röhrengestänge. *Verlassene Zone III* 1988: 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 andere Werken bedient sich Kramer der Möglichkeit der optischen Bildteilung. Im *Greifer* 1988 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. 46), 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 Bildseite fest-

zusaugen, 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* 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 follieren. *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: »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 Bilder erheben ab der zweiten Hälfte des Jahres 1988 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* (Abb. S. 55) öffnet sich noch auf einen schmalen weißstrahlenden Horizont, vor dem in vierfacher Wiederholung Gebilde wie Kleinapparate schweben. In *Fluid-System II* (Abb. S. 56) gibt das Röhrendickicht nur noch einer Bahre aus Lichtkonturen Raum, *Fluid-System III* (Abb. S. 57) 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. 26). »Körper und Stämme setzten sich (hier) aus Röhrenformen zusammen, die im Rapport mit den anderen stereometrischen Ab-

- 16) Werner Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert, München 1954, S. 363.
- 17) Zitiert nach: Edward Fry, Der Kubismus, Köln 1966, S. 146.
- 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).

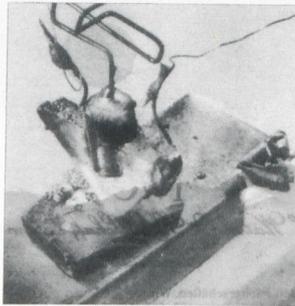
straktionen ein massiges metallisches Formgeschiebe ergeben, das das Gegenständliche nur schwer lesbar macht¹⁶⁾.« In einem Vortrag bemerkte Fernand Léger 1914: »Das Dasein der modernen schaffenden Menschen ist viel gedrängter und komplizierter als das der Menschen in den vorausgegangenen Jahrhunderten ... Das Gedrängte des modernen Bildes, seine Vielfalt, das Aufbrechen der Formen sind das Ergebnis all dessen¹⁷⁾.«

Auch Gerhard Richters Bild *O. T. (grau)* (326/1-3) (Abb. S. 26) 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 Farbfläche¹⁸⁾.« 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, Abgründhafte 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.

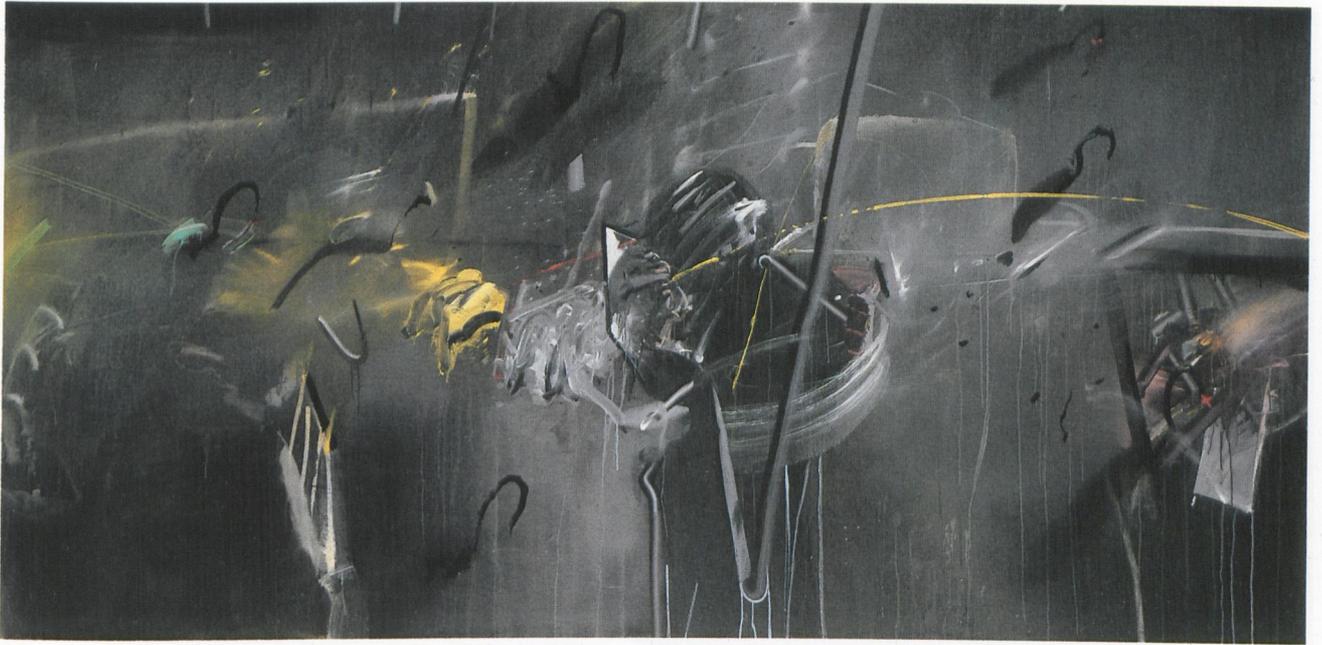
Im Dunkel des Raumes, in der Kälte des Lichts erfahren wir die Verwüstungen einer technischen Welt, erfahren wir in Kramers Katastrophenbildern aber auch die Faszination des Dunkels, spüren wir die Sehnsucht nach vollrem Leben. Wir erfahren in ihnen, im kühnen Spiel der Formvariationen, in der Spontaneität 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.



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



Basis-Erfindung Transistor*
Ablösung durch den Bio-Chip?



Trauma II, 1986, Acry/Lw., 150x300 cm



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



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



Thermolyse, 1988, Acryl/Lw., 280 x 150 cm



O.T., 1988, Acryl/Lw., 240x150 cm



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



Block I, 1988, Acryl/Lw., 200x200 cm



Verlassene Zone IV, 1988, Acryl/Lw., 130 x 190 cm

Fluid-System 1989—90

Lorenz Dittmann

»Fluid-System«: dies Thema verfolgt Kramer seit 1988. »System« meint dabei von Anfang an das Unübersichtliche, das Undurchschaubare, das Disfunktionale und Monströse des technischen Zusammenhangs, »fluid« verweist auf Energiefluß, aber dieses Fließen gerät allenthalben ins Stocken, wird beherrscht von Brüchen, ist gekennzeichnet durch Ziellosigkeit.

In mannigfacher Weise verschränken Kramers Bilder von 1989 und 1990 die Motive, verändern sie stufenweise oder auch abrupt.

Aggregat III von 1989 setzt eine 1986 begonnene Folge fort. Nun aber scheint das »Aggregat«, die mehrteilige Apparatur, zu zerfallen, in zuckenden Bewegungsimpulsen zu zerstreuen. Ins Dunkel stürzen Kurvenelemente, in weißlichen Nebel schnellen schwarze Winkel hoch. Kurzatmig, heftig ist der Bildrhythmus geworden, vergleicht man damit *Aggregat II* von 1986.

Auch die »Fluid-System«-Bilder verwandeln sich. *Fluid-System VI* von 1989 hatte ein Zentralmotiv ganz ausgeschieden. Bei *Fluid-System VII*, noch im selben Jahr entstanden, erscheinen Röhren-Elemente wie in einem Käfig gefangen, durchzogen von giftigem Gelb, als ein in sich kreisendes und zerbrechendes System. Mit schroffen Richtungskontrasten heben sie sich vom Grund der überwiegend horizontal geschichteten Zylinderteile ab.

In neuer Weite dagegen stellt *Fluid-System II* von 1990 sich dar. Die Abstände zwischen den Zylinderlementen sind größer genommen. Diese selbst, meist in leichter Schräge aufragend, nehmen etwas vom Charakter von Baumstämmen an. Ihr Gefüge tut sich auf wie ein Wald, von atmosphärischen Grauschleiern durchweht. In seinem Nuancenreichtum, seinem milden Strahlen wird das Grau nun kostbar, subtil. Das Binnenmotiv kann sich mit weißen und gelben Linien räumlich frei darin entfalten.

Das *titellose Bild* vom Winter 1989/90 deutet ein »Röhrensystem« nur mehr verhalten an, im linken Randstreifen nähert sich der Grund einer planen Wand an. Dagegen kontrastiert entschieden das Binnenmotiv; es scheint herauszukippen, gehalten nur von weißflirrenden Zylindern und dünnen Weißlinien. In neuer Weise zeigt ein grauer Streifen am un-

teren Bildrand, auf dem etwas wie »Metallschutt« lagert, Schwereverhältnisse an. Den Ort vor ihm besetzen die Stützen der Weißlinien: Raum vor dem Bild wird nun thematisiert.

Nicht mehr wird der Betrachter vom Dunkel des Bildraumes gleichsam angesogen, — das Bild kommt uns nun *entgegen*. *Fluid-System III* aus dem Jahre 1990 ist bestimmt von mächtigen braunen Bogenformen, die einander überschneiden und deren Standlinien in einem grauen Winkel zusammenlaufen. Wie sich dieser Winkel perspektivisch vom röhrenbesetzten Bildgrund abstößt, so spreizen sich die braunen Hebel nach vorne, weht das giftig-schwelende Braungelb dem Blick entgegen.

Mit seinem kristallin-stereometrischen Zentralmotiv stellt *Fluid-System V* gewissermaßen den Gegenpol zu *Fluid-System III* dar: Es ist das Prinzip der Wiederholung im Schaffen Kramers, aus ähnlichen Bildmotiven je andere anschauliche Charaktere zu entfalten! Aber auch hier kontrastiert die »gläsern«-weiße Pyramidenform gegen den Bildgrund. Kraftvolle Zylinderstücke akzentuieren die Bildrichtungen; sie scheinen das Bildgefüge nach vorne hin zu durchstoßen. In *Fluid-System VI/90* aber öffnet sich ein Abgrund nach vorne wie ein durchhauener Brunnen-schacht. In ihn scheinen Röhrenstücke zu stürzen, die in ihrem Sturz zugleich ein scharfgelbes Energiezentrum umkreisen.

Immer neu und anders vollzieht Lukas Kramer die Kombination von Binnenmotiven mit einem in Zylinderfragmenten strukturierten Bildgrund. Zweiteilig ist *Fluid-System VIII/90*. In ihren beiden Energiekernen erscheint die perspektivische Kraft der Röhren und Stege gesteigert. Grauweiße Ströme fließen nach unten ab, graugelbe Sphären hüllen sie ein. Wie stampfende Kolben stoßen graue Zylinderstücke auf die Zentren.

Kramer kombiniert nun auch verstärkt gegenständlich deutbare Binnenmotive mit dem Fluid-System-Grund. Im *Nest/Fluid-System* ist die Mitte zu einem quasi-organischen Gebilde konkretisiert. Es balanciert in einem prekären Gleichgewicht: ein schwarzer Winkel zieht links nach unten, eine perspektivisch verkürzte Bügelform weist rechts nach oben. Den Röhregrund distanziert ein ölbrauner Schleier, der nun weite Teile des Bildes überzieht. Wie dicker, zäher Firnis legt er sich über das Grau, tropft stellenweise nach unten. Vor dem »Nest« aber ziehen graue, kaltgrüne und rötliche Horizontalstreifen ihre Bahn, auch sie räumlich lesbar.

Das *Tisch/Fluid-System* von 1990 läßt dagegen ein eher konstruktiv orientiertes »Gegenstandsmotiv« erkennen: eine ovale »Tischplatte«, zur Hälfte nur als Konturform, zur anderen Hälfte mit gelblicher Binnengliederung angedeutet, darunter das Gestell der »Tischbeine«, das in seiner vorderen Partie fast greifbar aus der Bildfläche herauszustoßen

scheint. Mit »Nest« und »Tisch« werden Motive der Natur wie der Lebenswelt einer Bedrohung durch das technische Gerät, dem System der Röhren, anheimgegeben.

Auch die Thematik der »Fallenbilder« wird nun, mit neuer Wendung, wiederaufgenommen: die »Falle« ist jetzt in das »Fluid-System« eingelassen. Verglichen mit den Fallenbildern der Jahre 1985, -87 und -88 erscheint damit die Gefahr gesteigert, denn es gibt keinen Raum mehr zum Entweichen (mag dieser in den früheren Bildern auch unheimlicher Dunkelraum gewesen sein). In der *Falle/Fluid-System* 1990 läßt Licht durch eine vom oberen Bildrand halb verdeckte Quelle einbrechen, dramatisiert dadurch das Gefüge und Geschiebe der Röhren. Man glaubt, das Poltern ihres Stürzens hören zu können. In diesem Labyrinth geht das organismische Graumotiv fast unter. Ein Braunflor überzieht das Bild, nur einige Röhren durchstoßen ihn, kommen nahezu dinghaft nach vorne.

Falle III/Fluid-System 1990 setzt die »Falle« in einen Graubezirk, der wie als Einbruch, als Leerstelle innerhalb eines erschreckend lebendigen Gewimmels von »Röhrenwürmern« wirkt. — Bei einer Folge von Kartonarbeiten des Jahres 1990 variieren die »Fallen« vom insektenhaften Gebilde, das seine »Arme« gefährlich aufspreizt (*Falle I/Fluid-System*), zur weißen Spirale, die sich aus der Mitte herausdreht, dabei das Röhrensystem und den Pinselduktus der oberen Bildhälfte in diese Drehbewegung mitreißt (*Falle II/Fluid-System*), schließlich zu einem spiralenbewehrten Apparatefragment, aus dem Schmutzig-Trübes in eine Röhre rinnt (*Falle III/Fluid-System*).

Eine Spirale bildet das Zentralmotiv auch in *Sonde/Fluid-System*, als eine von glimmenden Gelbrändern begleitete Weißlinie, die ein Röhrenstück nach vorne schnell, — weit vor die Zylinderteile des Grundes: denn diese hüllt ein gelbbrauner Flor ein. Der Braunschleier der neuen Bilder Kramers wird hier zum Medium einer atmosphärischen Perspektive.

Wie abziehbar wirkt dieser Flor in *Aggregat IV/Fluid-System* und dadurch distanzierend, — in Übereinstimmung mit der verminderten Spannung der beiden »Aggregate«. Die Dichte des Schleiers läßt keine Energieausstrahlung mehr zu. In *Aggregat V/Fluid System* endlich scheint die Apparatur als Energiezentrum erloschen, scheint ganz zum Ding, zum Gerät geworden, dessen Teile durch den materialisierten Braunflor brechen.

So ist es nur konsequent, daß in der *Acryl-Collage auf Karton* (ebenfalls von 1990), — technisch eine Ausnahmeerscheinung im Werke Lukas Kramers —, das Material selbst zum Farbträger wird: Kartonfragmente mit ihrer Eigenfarbe, in Braunlasuren stellenweise übergangen und zentriert in einem »zerstäubenden« Aggregat-Motiv.

Bei *Schuhe-Falle/Fluid-System* überträgt sich die Kombinatorik der Motive auf die Kombinatorik der Formate. Quer- und Hochformat sind zusammengefügt, nehmen Schuh- und Fallen-Motiv in sich auf, nähern sie einander an, lassen den »Schuh« selbst als »Falle« erscheinen. Eine ölbraune Schicht überschwemmt das Röhrengestell. Mit weißem Liniengestänge und gelbem Halboval dringt die »Falle« nach vorn, blendet einen komplexen Bildraum dem Betrachter entgegen.

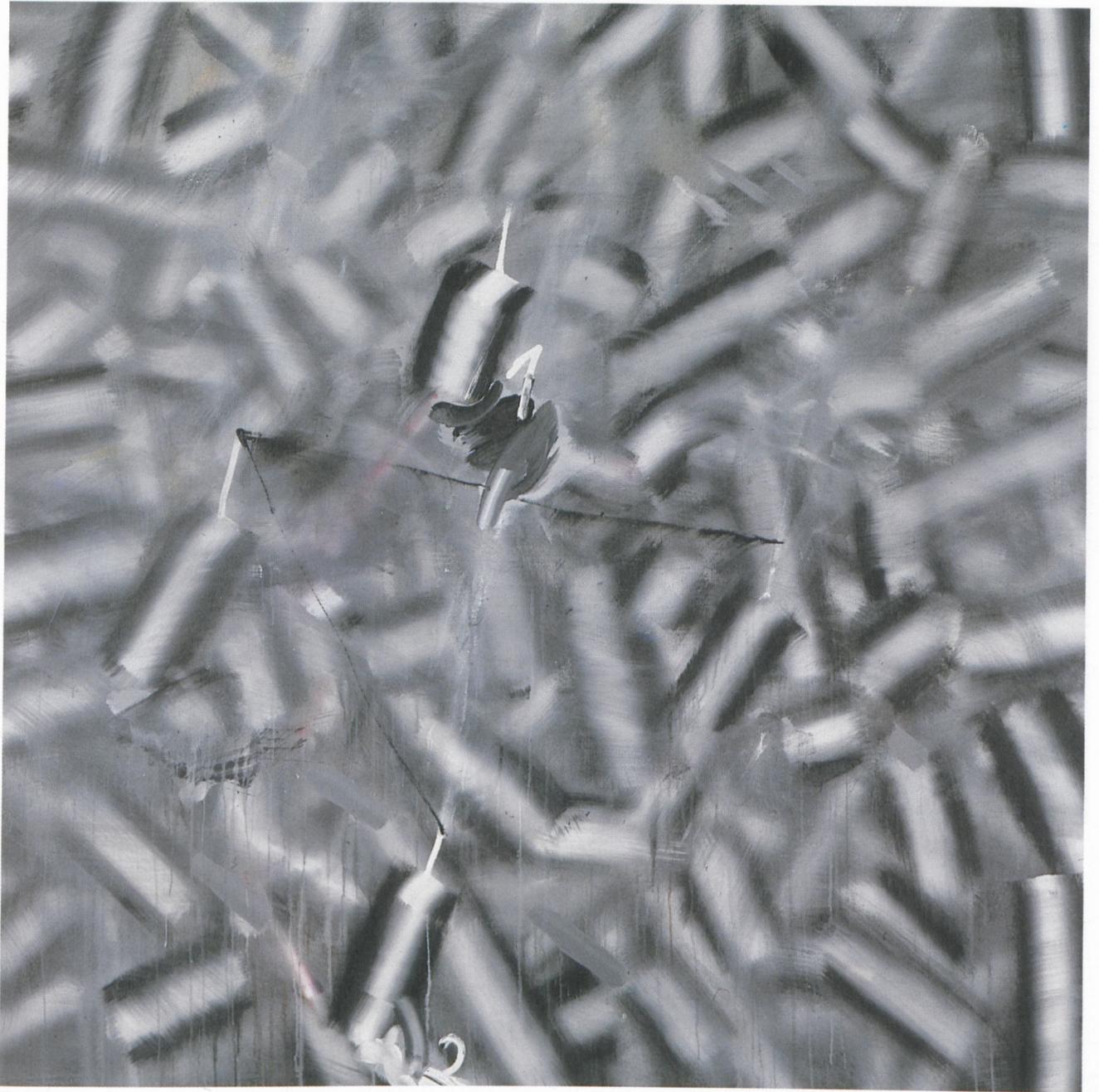
Zwei halbkreisförmige Grauzonen umgeben zwei weißlich aufgleißende Maschinenmotive im *Drei Sonden/Fluid-System* von 1990. Eine Horizontalbahn spannt sich quer über das Bild, hebt links mit einem rosagrauen Streifen an, verklammert sich rechts, jenseits eines ungefügen Gelenks, mit einem schwarzen Stummel, endet dort. Dieser entläßt, wie auch die beiden seltsamen »Maschinen«, dünne Fühler mit weißlichen Kegelspitzen. Wie suchend tasten sie sich vor den Bildraum, wie Fangarme, die auf den Betrachter ausgreifen. Das fahlgelbe Röhrendickicht des Grundes aber weicht in die Tiefe des Bildes zurück. Dazwischen liegen die grauen Halbkreise: sie gleichen Rotationsfeldern, lassen an kreisende Metallscheiben denken, — an Folterinstrumente, die sich mit den Sonden den Weg nach vorne bahnen, als drohende Symbole der Gefährdung des Menschen im Chaos einer Offenheit und Weite verstellenden Apparatur.



Fluid-System I, 1988, Acryl/Lw., 130 x 170 cm



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



Fluid-System III, 1988, Acryl/Lw., 170 x 170 cm