

Zur Raumform in den Werken Lukas Kramers

Lorenz Dittmann

In den frühen achtziger Jahren waren Lukas Kramers Bilder bestimmt von einem schwarzen, nächtigen Ausdrucksraum, in dem Apparate, Maschinenteile, Fragmente von Leitungen schwebten, verwischt, wie in heftige Bewegungen hineingerissen, umflackert von Fäden kalten Lichts, aufstrahlend in eisigem Grün, Metallblau, grellem Gelb.

An diese „Blackout“-Serie und ihre die Zerrissenheit und dynamische Wucht des Bildgefüges noch steigernden Nachfolger („Interieur“, „Trauma“, „Aggregat“, „Falle“, „Block“, „Verlassene Zone“) schließen sich die Werke an, die der Künstler unter dem Titel „Fluid System“ zusammenfaßte. Ein Dickicht aus „Röhrenformen“, wie regellos durcheinandergeschüttet, füllt nun den Bildgrund; vor ihm erscheinen Lichtbahnen energetischer Systeme, – dann fehlen auch diese und zurück bleibt ein wildes Geschlinge grau-weißer Zylinderstummeln, wie animalisch belebt, von der Gefährlichkeit einer Schlangengrube („Fluid-System V,VI“): Abfall, Müll der technischen Welt, zu eigenem Leben erweckt.

„Ohne Titel. Symmetrie“ von 1994 setzt einen neuen Anfang. Ein Graufeld spannt sich zwischen zwei stehenden „Röhrenformen“ aus. Ein hochrechteckiger Mittelstreifen trennt zwei querrchteckige Bereiche, deren obere Hälfte in hellem Grau gehalten ist. Wie durch ein Fenster öffnet sich die Sicht auf ein graues Meer und einen grauen Himmel, so könnte es scheinen, – und es handelt sich doch nur um eine zugleich strenge und malerische Rechteckgliederung eines Querformates. Ein Bild melancholischer Stille, in sich verhaltener Ruhe!

„Vibrant 7“ (1994) kontrastiert scharfer Öffnung und Schließung des Bildfeldes. Die linke Hälfte besetzt eine dichte Folge horizontaler grauer „Röhren“. Zwei ziehen sich am oberen Rand über die ganze Breite des Bildes. Darunter aber füllen Graubraun- und Grautöne wie Nebel die Fläche. Gelbe „Röhren-Enden“ markieren den rechten Bildrand. Ein hellgrauer Winkel durchquert das „leere“ Feld, schließt

an ein solches „Ende“ an. Doch wo öffnet, wo schließt sich das Bild? Die „Röhren“ beginnen zu flimmern, die Leerfläche kann wandhaft sich verdichten.

Die Spannung von Verdinglichung und raumhafter Entmaterialisierung führt Lukas Kramer in „*Vibrant 16*“ durch Verschleierung einer Addition waagrechtter Röhren mittels eines transparenten Weißgelblich-Tones aus. (Kramer entwickelte eine eigene malerische Technik für derartige künstlerische Wirkungen.) An einzelnen Stellen scheint dieser Schleier in vertikalen Streifen zerrissen: von Weiß nach Gelb und Schwarzgrau irisierende Zylinderfragmente werden sichtbar. Oder schweben diese Streifen vor dem Schleier?

Auf immer neue Weise – und doch nach derselben Methode – lassen Kramers Werke Raum aus kontinuierlichem Farbwechsel und durch Kontrastierung verschiedener Erscheinungsweisen der Farben entstehen. Schneller, stetiger Farbwechsel bildet Zylinder-, „Röhren“-Formen, wobei die Farben als Bezeichnung von Gegenstandsflächen verstanden werden können. Ihre Verschmelzung dagegen führt sie zu atmosphärischer Wirkung; Nebelschleier scheinen sich vor die Gegenstände zu legen, scheinen sie in eine unbestimmbare Ferne zu entrücken.

So arbeitet „*Vibrant 17*“ (1995) mit der Entgegensetzung unterschiedlich dichter Schleier und einem „Riß“, der Zylinderformen in höherer Klarheit sichtbar werden läßt.

Doch diese Zylinder, diese „Röhren“, sie wirken selbst ambivalent. Der Lichtstreifen in ihrer Mitte, bezeichnet er optisch das Beleuchtungslicht einer konvexen Wölbung, – oder das selbstleuchtende Licht von Röhrenleuchten? Kramer fotografierte Neonröhren in Schaukästen des Pariser Stadtteils „La Défense“: Licht, durch Glas gebrochen und getrübt. Dies technische Licht an tristen Orten faszinierte ihn und bestimmt die Vision auch seiner Gemälde.

„*Pulsation XVII*“ von 1995 reduziert die Anzahl der horizontalen Zylinder auf drei, die nach den seitlichen Rändern zu ihrer Gegenstandsform zu verlieren scheinen. Das Weißlichgelb der Lichtzonen wandelt sich zum Violettgrau der Schatten. Das Licht strahlt ganz vorne oder scheint aus der Tiefe zu leuchten, die Dunkelheiten verändern

dementsprechend ihren Ort und so hebt ein Wechselspiel an zwischen Abwehr und Anziehung: Je näher man dem Bilde kommt, desto stärker die Verlockung, im Raum des Bildes sich zu verlieren.

„*Pulsation XVIII*“ (1995) steigert noch die Monumentalität der Bilderscheinung. Ein Diptychon, zwei Tafeln von je 150 x 200 cm, richten eine Wand messinggelber Röhren, entrückt durch Schleier unterschiedlicher Tönung, links gelblich, grüngrau rechts, vor dem Betrachter auf. Aber das Materielle zergeht, und damit die Härte und Begrenzung der technischen Welt. Ein Lichtraum scheint sich zu öffnen, ein fremder Raum, ein Raum des Unbestimmten und Unbekannten

Mit seinen „Objekten“ dringt Kramer in den „realen“ Raum, in den Raum des Betrachters ein und öffnet zugleich Einblicke in „irreale“, in gemalte Räume. Aus Wellpappe sind diese Objekte, einem weichen, alltäglichen Material, das in seinem Bräunlichton ebenso Naturhaftes assoziieren läßt wie seinen Charakter als Verpackungsmaterial bewahren kann.

Naturhaftes dominiert in der „*Großen Box, (Positiv-negativ)*“ (1994). Ein Wellpapperahmen umschließt zwei in chromatischer, geteilter Farbgebung bemalte Flächen, die obere ragt über den Rahmen hervor, die untere ist ein wenig in ihn eingetieft; in der oberen herrschen Bräunlichtöne vor, in der unteren ein kaltes Grünspangrün. Wie Schneeflocken schweben Weißflecken in der oberen, in der unteren grüne Partikel, beidemal kann der Eindruck umschlagen in die Erinnerung an Splitter von Röhrenformen, die wie in einem Raster über die Bildfläche verteilt sind: Natur, erfaßt in einem „technischen Sehen“, – Fragmente der Technik, in den Zustand von Natur zurückversetzt.

In einem anderen Sinne konfrontiert die zweite „*Große Box*“ von 1994 Leiblich-Naturhaftes und Technisches: Fünf Fotos von „Folientürmen“, jeweils anders beleuchtet und deshalb farbig variiert, sind nebeneinander geklebt, die Zwischenräume aber besetzen Teile stehender Röhrenformen, gelb-weißlich irisierend, mit grauem Abschluß, vor grauem Grund, in der „archaischen“ Methode: in Malerei dargestellt. Und der Blick kann beide Möglichkeiten miteinander vergleichen, kann deren Nähe und Distanz erfassen. Das Ganze ist unter Glas gesetzt, dies Glas aber nur mit Klebstreifen wie provisorisch befestigt.



Fluid-System I, 1989, Acryl/Lw., 130 x 170 cm, Privatbesitz Berlin

Unterschiedliche Materialcharaktere werden damit aufgerufen, das Kostbare der Verglasung verbunden mit dem Alltäglich-Nachlässigen der Klebstreifen-Verwendung.

Aus solcher Kontrastik gewinnen die „*Vier Variationen*“, gleichfalls von 1994, einen Teil ihrer Spannung. Gemalte Röhrenelemente, aufglänzend in Bronzetönen, sind eng umschlossen von grau bemalten Wellpappe-Rahmen und an beiden Seiten von Wellpappe-Kästen eingefasst. Das Rotierende der Röhren erscheint wie gefangen in den Kastenrahmen, das Schlichte, Ärmliche der Wellpappe wird zur Verglasung in Opposition gesetzt, deren Tiefenwirkung steht gegen das Spröde, Nahe, gleichsam dem Gebrauch Zugängliche der Wellpappe-Kästen.

„*Trek*“ von 1995 kombiniert vier Wellpappe-Kisten, verschieden in den Maßen, zu einem Raumobjekt. Eine grau bemalte Kiste liegt auf dem Boden, fungiert als Basis, schafft Distanz. Sie stützt eine in der Kartonfarbe belassene Kiste, neben ihr hängt eine zweite, etwas größere und über beiden, an der Wand sich aufrichtenden, liegt

asymmetrisch eine dritte, kleinere. So stehen die vier Elemente in einem freien Gleichgewicht zusammen. Die braunen Wellpappe-Kisten bilden eine gegliederte Fläche vor der Wand, aber aufgemalte Röhren vertiefen diese Fläche in ein Unbestimmt-Räumliches, einen Raum, der stellenweise wie durch Nebel verschleiert erscheint. Oben münden die Röhren „illusionistisch“ in den roten Querstreifen, der (umgekehrt) die Inschrift „*Trek*“ enthält. Realraum, Fläche, Illusionsraum durchdringen sich zu einem komplexen Ganzen. Das Objekt erhebt sich etwas über die durchschnittliche Größe einer menschlichen Figur. Dies trägt bei zur Identifikationsmöglichkeit mit ihm: wie mit Armen scheint es sich zu bewegen, ein Zwischending zwischen illusioniertem Lebe- und Maschinenwesen, von einem in sich kreisenden Leitungssystem aktiviert.

Die „*Zehn Elemente für variable Anordnung*“ (1995) setzen sich zusammen aus Einheiten von einem, zwei, drei oder vier kleinen Wellpappe-Kästen, montiert auf polygonal ausgeschnittenen Wellpappe-Gründen, und diese frei über eine Wand verteilt. Die „Grund“-Flächen sind selbst Teile von Kästen, sind – an einer oder mehreren Seiten –, versehen mit senkrechten Wänden. Die kleinen Kästen enthalten gemalte „Grauröhren“ und an den Schmalseiten messinggelbe „Röhrenabschlüsse“. Die „Rückseite“ der Kästen zeigt die geschlossene Wellpappewand. Aus der je anderen Zuordnung dieser einfachen Einheiten entsteht eine, mit dem Wechsel der Ansichten noch sich steigernde, Fülle der Relationen. Das wandernde Licht läßt Schatten wachsen und vergehen, sich überlagern und trennen. Eine dünne Richtungslinie wird an je anderer Stelle aus den Grundflächen entlassen, die so wie Blätter wirken können, die ihre Stiele mit sich tragen.

Das strenge System der „*Pulsationen*“ ist nun ganz verlassen, deren Addition hat sich gelöst und bereichert in eine Vielfalt von Bezügen, dem Zufall, der Improvisation Raum gewährend, – und einer Gesamtbewegung, die die Elemente wie „hingeweht“ erscheinen läßt, dem Naturhaften von Luft, Licht, Wind preisgegeben.

Die Röhrenform als Zeichen der technischen Welt wird so Teil eines größeren Ganzen, dies Größere weckt Erinnerungen an Natur. Spricht darin die Hoffnung auf eine neue, naturzugewandte Technik sich aus, auf eine Versöhnung von Technik und Natur?