

**Lukas Kramers Bilder in der
Landeszentralbank Saarbrücken
in der Perspektive einer Reflexion über
das Verhältnis von Geld und Kunst**

Lorenz Dittmann

Den Aufenthaltsraum der Landeszentralbank Saarbrücken schmücken sechs hochformatige Bilder Lukas Kramers. *Jumping* lautet der Titel dieser 1997 entstandenen Folge. Sie schließt an die Reihe von *Röhrenbildern* an, die Kramer in den vorangegangenen Jahren geschaffen hat. Das Neue ist, dass sich die *Röhren* hier zu straffen, in sich zurücklaufenden Formen zusammenschließen haben, zu Fragmenten zweier Ringe, die eine Klammer aus zwei geraden *Röhren* trennt und verbindet. So entstehen Gebilde hochkonzentrierter, nach innen gewandter Energie, Energie, die in den Kurvenbögen expandiert, in den Klammern komprimiert wird. Auch die Kurvenbögen selbst werden als Kraftträger unterschieden, ein Bogen bewahrt seine Röhrenglätte, um den anderen aber zuckt und flimmert es, und ein in Punkte sich lösender Farbschleier verhüllt die Form. Die Energie der Gebilde entlädt sich zudem in ihrer Stellung innerhalb der Bildfläche: sie schweben oben, nahe der Bildmitte oder unten, vertikal, horizontal oder schräg, vor homogenem Grund. Meist werden sie vom Bildrand überschritten, strahlen ihre Energie über die Bildfläche in den umgebenden Raum. In dieser Wirkung unterstützen sie schwarze punkartige Halbkreise an je anderen Orten der Bildränder.

Die Werke sind in einer strengen und spannungsreichen Farbigkeit gehalten. Messinggelb glänzen die Kurven auf, das Grau der Klammer verbindet auch im Farbton und schlägt die Brücke zum Grau des Grundes, das stellenweise in einen Gelblichton sich weitet. Grau- und braunviolette Bahnen tropfen von den Formen ab. Zum Violetten wird auch das Grau induziert, entsprechend dem hier waltenden Komplementärkontrast von Gelb und Violett.

An der Längswand des Aufenthaltsraumes bilden die sechs Gemälde drei verschiedene Ordnungen, – links eine Zweiergruppe, in der Mitte, zwischen zwei Wandöffnungen zum Innenhof hin, eine Dreiergruppe, rechts ein Einzelbild. Horizontale und vertikale Ausrichtung kontrastieren in der Zweiergruppe, die Dreiergruppe veranschaulicht Steigen, Stürzen, Schweben, das Einzelbild rechts wirkt als Schlussmotiv. Das intensive Spiegeln der Verglasung lässt die Bilder bisweilen fast

unsichtbar werden. Die Formen tauchen auf und entziehen sich, verschwinden in die Spiegelreflexe der gegenüberliegenden Fenster. Unterschiedliche Raumdistanzen erscheinen wie ineinandergeblendet. Die Nahbetrachtung aber zeigt die Präzision und Freiheit der Malerei.

Die Motive dieser Kramerschen Bilder kehren in seinem Werk nicht wieder. Haben sie zu Recht ihren Ort in der Landeszentralbank Saarbrücken gefunden, oder ist es einer beliebigen Wahl zu verdanken, sie gerade hier zu präsentieren?

Die Landeszentralbank Saarbrücken beherbergt eine Sammlung von Meisterwerken saarländischer Kunst. Die Tatsache, dass ein Geldinstitut zugleich die Funktion eines Museums übernimmt, erlaubt, – ja vielleicht sogar: fordert – die Frage nach dem Verhältnis von *Geld* und *Kunst*.

Diese Frage sei unter Rückgriff auf Simmels *Philosophie des Geldes* versuchsweise beantwortet.

Georg Simmel (1858-1918) gilt als ein Klassiker der Soziologie und zudem als »erster Soziologe der Moderne«. ¹⁾ Seine *Philosophie des Geldes* erschien erstmals im Jahre 1900 und erfreut sich seit einiger Zeit wachsender Wertschätzung, wird nun in ihrem weit voraus weisenden Gedankenreichtum erkannt. Ich zitiere dieses Werk nach dem sechsten Band der *Georg Simmel – Gesamtausgabe* im Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1989. ²⁾

In Simmels Untersuchung durchdringen und stützen einander soziologische, geldwissenschaftliche, psychologische, ästhetische, wert-, kultur- und lebensphilosophische Ideen und Argumente. In seiner geistvollen, metaphernreichen, vielfältig um Analogien bemühten Denk- und Darstellungsweise wechseln ständig die Betrachtungsperspektiven und die Sachaspekte. Gleichwohl finden sich immer wiederkehrende Kategorien, um die sich die Beobachtungen und Gedanken sammeln. Einige dieser Orte der Kristallisation, dieser Elemente der Strukturierung, seien zur Ermöglichung eines Vergleiches von *Geld* und *Kunst* herausgegriffen.

Der Zentralbegriff der Simmelschen Soziologie ist der der *Wechselwirkung*. Simmel geht aus vom *Tausch* und stellt fest: »Man muß sich... klar machen, daß die Mehrzahl der Beziehungen von Menschen untereinander als Tausch gelten kann; er ist die zugleich reinste und gesteigertste Wechselwirkung, die ihrerseits das menschliche Leben ausmacht, sobald es einen Stoff und Inhalt gewinnen will.« (S. 59) *Wechselwirkung* bestimmt auch das Wesen des Geldes: »Indem der Grundzug aller erkennbaren Existenz, das Aufeinander-Angewiesensein und die Wechselwirkung alles Daseienden den ökonomischen Wert aufnimmt und seiner Materie dieses Lebensprinzip erteilt, wird nun erst das innere Wesen des Geldes verständlich. Denn in ihm hat der Wert der Dinge, als ihre wirtschaftliche Wechselwirkung verstanden, seinen reinsten Ausdruck und Gipfel gefunden.« (S. 121) An einer anderen Stelle spricht Simmel von der »steigenden Vergeistigung des Geldes«: »Erst im Geiste wird die Wechselwirkung der Elemente ein wirkliches Sichdurchdringen. Den Werten bereitet die Wechselwirkung im Tausche diese geistige Einheit. Darum kann das Geld, die Abstraktion der Wechselwirkung, an allem Räumlich-Substantziellen nur ein Symbol finden, denn das sinnliche Außereinander desselben widerstrebt seinem Wesen.« (S. 246) Es nimmt nicht wunder, dass *Wechselwirkung* auch eine zentrale ästhetische Kategorie darstellt, – und als solche, wenngleich nur *symbolisch* – auf das *Wesen des Geldes* verweisen kann. Von Wechselwirkungen mannigfachster Art sind Lukas Kramers Bilder bestimmt, Wechselwirkungen innerhalb der Einzelbilder und ihrer Gruppierungen. Und nur nebenbei sei bemerkt, dass sich *Wechselwirkungen* auch entfalten zwischen allen anderen Werken, – bei ihrer Betrachtung im zeitlichen Vollzug. Wechselwirkungen entfalten sich in den Bezügen zwischen Bildern und Wänden hinsichtlich Proportion und Farbigkeit, zwischen Skulptur und Ort, so beim geistig-naturhaft in sich ruhenden Stein Paul Schneiders, beim zart in sich bewegten, grau-ockerfarbigen Stein der *Inneren Linie* von Leo Kornbrust vor rötlichbrauner Ziegelwand und dem Grau der übrigen Wand- und Bodenflächen.

Eine prägnante Form von *Wechselwirkung* stellt der *Kreis* dar, eine von Simmel bevorzugte Metapher: »Eines der häufigsten Bilder, unter denen man sich die Organisation der Lebensinhalte deutlich zu machen pflegt, ist ihre Anordnung zu einem Kreise, in dessen Zentrum das eigentliche Ich steht.« (S. 658) Oder, spezieller: »Wenn nun das Denken in seinen allgemeinsten Grundlagen und als Ganzes angesehen sich im Kreis zu bewegen schien, weil es sich `durch eigenes Schweben halten` muß ... – so ist damit das Verhältnis zwischen den Inhalten des Denkens bezeichnet.« Simmel fährt an dieser Stelle fort: »Der *Prozeß* dagegen, in dem sich dieses Verhältnis nun psychologisch realisiert, folgt dem kontinuierlichen, geradlinigen Verlauf der Zeit, er geht seinem eigenen und inneren Sinne nach ins Unendliche, obgleich der Tod des Individuums seinen Weg verendlicht.« (S. 115) Verbindet man in der Vorstellung Kreis und kontinuierlichen, linearen, zeitlich gestreckten Verlauf, so entsteht die Spirale. Ist es bloßer Zufall, dass die Spirale dreimal bei Werken der Landeszentralbank Saarbrücken erscheint: monumental in der orangefarbenen Spirale Sigurd Rompzas, die den Innenhof ausmisst, an dessen Längswänden immer nur ausschnittsartig sichtbar wird und so konzeptuell zu ergänzen ist, – als Lichtglasspirale in der Wendeltreppe Werner Bauers, klar und zugleich in ihrer Transparenz das Rationale transzendierend, – ins Lebensweltlich-Expressive überführt im sechsteiligen Bild von Thomas Wojciechowicz in der Kundenhalle, eine rote Spirale über vielen spiraligen dünnen dunkelroten Linien in weißlich abgestuftem Grund?

Immer wieder taucht in Simmels Ausführungen auch der Begriff *Abstraktion* auf: »... die reinste Wechselwirkung hat (im Geld) die reinste Darstellung gefunden, es ist die Greifbarkeit des Abstraktesten, das Einzelgebilde, das am meisten seinen Sinn in der Übereinheit hat...« (S. 137) »Sobald das Leben nicht mehr zwischen sinnlichen Einzelheiten verläuft, sondern sich durch Abstraktionen, Durchschnitte, Zusammenfassungen bestimmen läßt, so wird insbesondere in den Beziehungen der Menschen untereinander der schnellere und genauere Vollzug der Abstrak-

tionsprozesse einen erheblichen Vorsprung verleihen.« (S. 170) »Die Steigerung der intellektuellen, abstrahierenden Fähigkeiten charakterisiert die Zeit, in der das Geld immer mehr zum reinen Symbol ... wird. (S. 171/172) »(Das Geldgeschäft) drückt sozusagen das reine Geschäft an der geschäftsmäßigen Behandlung (der Dinge) aus, wie die Logik die Begreiflichkeit an den begreiflichen Dingen darstellt. Und indem nun das abstrakte Gebilde, das den aus den Dingen herausgezogenen Wert ihrer ausmacht, die Form arithmetischer Genauigkeit und damit die unbedingte rationale Bestimmtheit besitzt, muß dieser Charakter auf die Dinge selbst zurückstrahlen. Wenn es wahr ist, daß die jeweilige Kunst allmählich die Art bestimmt, wie wir die Natur sehen, wenn die spontane und subjektive Abstraktion aus der Wirklichkeit, die der Künstler vollzieht, das scheinbar so unmittelbare sinnliche Bild derselben für unser Bewußtsein formt – so wird wohl der Überbau der Geldrelationen über der qualitativen Wirklichkeit in noch viel eingreifenderer Weise das innere Bild derselben nach *seinen* Formen bestimmen.« (S. 615) Simmel konnte im Jahre 1900 von einer *abstrakten Kunst* noch nichts ahnen.³⁾ Aber es ist zu vermuten, dass deren Entstehung auch in der zunehmenden *Abstraktheit* aller Lebensbeziehungen grundgelegt war.

Abstraktion steht in Zusammenhang mit *Distanz*. Simmel entwickelt diesen Begriff aus dem psychologischen Ursprung der wirtschaftlichen Bewegung: für ihn ist erforderlich, »als das definitiv entscheidende Moment für die wirtschaftliche Bewegung die *Begehrtheit* der Objekte anzusetzen.« (S. 75) Aber »wir begehren erst wirklich, wo der Genuß des Gegenstandes sich an Zwischeninstanzen mißt, wo mindestens der Preis der Geduld, des Aufgebens anderen Strebens oder Genießens uns den Gegenstand in die Distanz rücken, deren Überwindenwollen das Begehren seiner ist.« (S. 76) *Distanz* aber benennt auch ein prinzipielles Weltverhältnis: »Es gibt einen Modus des Verhältnisses zwischen dem Ich und den Dingen, Menschen, Ideen, Interessen, den wir nur als Distanz zwischen beiden bezeichnen können. Was uns zum Objekt wird, das kann, inhaltlich ungeändert



Lukas Kramer, *Jumping-Serie*
6-teilig, 1997, Acryl auf Karton
je 140 x 100 cm
Raum 2. 11

bleibend, nahe an das Zentrum (das Ich) heran- oder bis zur Peripherie unseres Blick- und Interessenkreises abrücken...« Simmel verwendet folgerichtig den Distanz-Begriff dann auch zur Charakterisierung von Kunststilen: »Die innere Bedeutsamkeit der Kunststile läßt sich als eine Folge der verschiedenen Distanz auslegen, die sie zwischen uns und den Dingen herstellen.« (S. 658) *Distanz* fordert zur *Überwindung der Distanz* heraus: »... diese ganze Distanzierung geht Hand in Hand mit der Knüpfung von Beziehungen zu dem Fernsten, mit dem Interessiertsein für weit Entlegenes, mit der Gedanken-gemeinschaft mit Kreisen, deren Verbindung alle räumliche Nähe ersetzen.« »Der Umfang und die Intensität der Rolle, die das Geld in diesem Doppelprozeß spielt, ist zunächst als *Überwindung der Distanz* sichtbar« (S. 663), wichtiger aber wird das Geld »als Träger der entgegengesetzten Tendenz«, der *Distanzierung* also. (S. 664) »Die entweder offenbare oder in tausend Gestalten verkleidete Geldhaftigkeit der Beziehungen schiebt eine unsichtbare, funktionelle Distanz zwischen die Menschen« (S. 665) und auch zwischen »Mensch und Ware. Seit der Geldwirtschaft stehen uns die Gegenstände des wirtschaftlichen Verkehrs nicht mehr unmittelbar gegenüber, unser Interesse an ihnen wird erst durch das Medium des Geldes gebrochen,

ihre eigene sachliche Bedeutung rückt dem Bewußtsein ferner, weil ihr Geldwert diese aus ihrer Stelle in unseren Interessen-zusammenhängen mehr oder weniger herausdrängt.« (S. 665/666)

In einer Landeszentralbank macht sich das Prinzip der *Distanzierung* bis zur, aus Sicherheitsgründen notwendigen *Distanzierung* aller *unberufenen* Besucher geltend. *Distanz* ist auch ein ästhetisches Prinzip. Aber jedes Kunstwerk spannt um sich seine eigene Distanz, wird Zentrum seines eigenen Ortes. Zugleich jedoch strahlt von ihm *Nähe* aus, – eine Nähe, die weitaus mehr ist als bloße Distanzüberwindung. Denn es ist Nähe als Medium einer Kundgabe von Subjekt zu Subjekt. Solche Nähe ist dem Geld prinzipiell un-erreichbar.

Als weiterer Vergleichsbegriff zwischen Geld und Kunst sei der des *Rhythmus* angeführt. Simmel beschreibt eindringlich den *Rhythmus von Hebung und Senkung* als Rhythmus des Lebens und der Natur, als Rhythmik von Lebensreihen und Kulturentwicklungen (S. 677 ff.) und kontrastiert dagegen die Eigenart des entwickelten Geldwesens als »Kontinuität des Sich-Darbietens ..., mit der es sich allen sachlichen und persönlichen Notwendigkeiten, frei von dem Zwange eines rhythmischen ... Schemas, anschmiegt.« (S. 686) Geld

selbst »ist absolut formlos, es enthält in sich nicht den geringsten Hinweis auf eine regelmäßige Hebung und Senkung der Lebensinhalte, es bietet sich jeden Augenblick mit der gleichen Frische und Wirksamkeit dar, es nivelliert durch seine Fernwirkungen wie durch seine Reduktion der Dinge auf ein und dasselbe Wertmaß unzählige Schwankungen, gegenseitige Ablösungen von Distanz und Annäherung, Schwingung und Stillstand, die dem Individuum sonst allgemeingültige Abwechslungen in seinen Betätigungs- und Empfindungsmöglichkeiten auferlegten.« (S. 691)

Dazu stehen Werke der Kunst in entschiedenem Gegensatz. Sie bewahren und vermitteln den Rhythmus des individuell Lebendigen, – auch die hier versammelten Werke bezeugen dies durch ihre je eigene Rhythmik. –

Schließlich sei, im Hinblick auf Kramers Bilder, der Zusammenhang von Geldwesen und Maschinenteknik kurz angesprochen. Simmel verweist mehrmals auf diesen Zusammenhang: In der »Leistung des Geldes, Werte zu kondensieren, ... schließt es sich den großen Kulturmächten an, deren Wesen es ist, überall in einem kleinsten Punkt die größte Kraft zu sammeln und vermöge der Form der Konzentrierung der Energien die passiven und aktiven Widerstände gegen unsere Zwecke zu überwinden. Hier ist vor allem an die Maschine zu erinnern und zwar nicht nur nach der auf der Hand liegenden Seite, daß sie die Naturkräfte in konzentrierter Weise in die Bahnen uns erwünschter Betätigung lenkt; sondern auch nach der hin, daß jede Verbesserung der Maschine und Erhöhung ihrer Geschwindigkeit den Arbeiter zu erhöhter Intensifikation seines Krafteinsatzes zwingt.« (S. 243) Unter dem Aspekt der *Arbeitsteilung* heißt es: »Hat bisher die Arbeitsteilung als eine Spezialisierung der persönlichen Tätigkeiten gegolten, so wirkt die Spezialisierung der Gegenstände selbst nicht weniger dazu, sie in jene Distanz zu den Subjekten zu stellen, die als Selbständigkeit des Objekts erscheint, als Unfähigkeit des Subjekts, jenes sich zu assimilieren und seinem eigenen Rhythmus zu unterwerfen. Dies gilt zunächst für die Arbeitsmittel. Je mehr diese differenziert, aus einer Vielheit

spezialisierter Teile zusammengesetzt sind, desto weniger kann die Persönlichkeit des Arbeitenden sich durch sie hindurch ausdrücken, desto weniger ist seine Hand im Produkte zu erkennen. Die Werkzeuge, mit denen die Kunst arbeitet, sind relativ ganz undifferenziert und geben deshalb der Persönlichkeit den weitesten Spielraum, sich mittels ihrer zu entfalten; sie stellen sich ihr nicht gegenüber wie die industrielle Maschine, die durch ihre spezialistische Komplikation selbst gleichsam die Form personaler Festigkeit und Umschriebenheit hat, so daß der Arbeiter sie nicht mehr wie jene, an sich unbestimmteren, mit seiner Persönlichkeit durchdringen kann.« (S. 636) »Der automatische Charakter der modernen Maschine ist der Erfolg einer weit getriebenen Zerlegung und Spezialisierung von Stoffen und Kräften. ... Indem die Maschine aber zur Totalität wird, einen immer größeren Teil der Arbeit auf sich nimmt, steht sie ebenso dem Arbeiter als eine autonome Macht gegenüber, wie er ihr gegenüber nicht als individualisierte Persönlichkeit, sondern nur als Ausführer einer sachlich vorgegebenen Leistung wirkt.« (S. 636/637) »Die stark arbeitsteilige, mit dem Bewußtsein dieses Charakters vollbrachte Leistung drängt ... in die Kategorie der Objektivität, die Betrachtung und Wirkung ihrer als einer rein sachlichen und anonymen wird für den Arbeitenden selbst immer plausibler, der sich nicht mehr in die Wurzel seines Gesamtlebenssystems hinabreichen fühlt.« (S. 630) Solche *Objektivität* – als Entfremdung – entspricht der Objektivität des Geldwesens. Gerade weil Lukas Kramer in seinen früheren Werken Gebilde der Maschinenteknik, *Apparate, Aggregate, Stationen, Systeme (Fluid Systems)* in ihrer Faszination, Gefährlichkeit, Zwanghaftigkeit darstellen konnte⁴⁾, kann er nun in seiner *Jumping* – Folge auch Aspekte des Geldwesens anschaulich symbolisieren, – positiv als Wechselwirkung, ambivalent im Verhältnis von Nähe und Distanzierung, kontrastierend im eigenen lebendigen Rhythmus der Werke.

»Die Bedeutung des Geldes liegt darin, daß es fortgegeben wird; sobald es ruht, ist es nicht mehr Geld seinem spezifischen Wert und

Bedeutung nach. Die Wirkung, die es unter Umständen im ruhenden Zustand ausübt, besteht in einer Antizipation seiner Weiterbewegung. Es ist nichts als Träger einer Bewegung, in dem eben alles, was nicht Bewegung ist, völlig ausgelöscht ist. ...« So gibt es »für den absoluten Bewegungscharakter der Welt ... sicher kein deutlicheres Symbol als das Geld.« (S. 714)

Menschliche Existenz aber bedarf auch der Dauer und der Ruhe. Und so bedarf auch Geld einer Sinnerfüllung in Dauer und Ruhe. Kunstwerke stehen ein für Dauer und in sich lebendige Ruhe. Dass die Landeszentralbank Saarbrücken zu einem Schatzhaus saarländischer Kunst wurde, zu einer vielstimmigen Einheit aus Architektur und bildender Kunst, ist das große Verdienst ihres Präsidenten Hans-Jürgen Koebnick. Er vereint in sich Kompetenz im Geldwesen und in der Kunstkennerschaft. »Man muß doch Spuren hinterlassen«, kann als ein Motto seines Handelns gelten.

Anmerkungen

- 1) Vgl.: Simmel und die frühen Soziologen. Nähe und Distanz zu Durkheim, Tönnies und Max Weber. Herausgegeben von Otthein Rammstedt. suhrkamp taschenbuch wissenschaft. Frankfurt/M. 1988. Georg Simmel. Schriften zur Soziologie. Eine Auswahl. Herausgegeben und eingeleitet von Heinz-Jürgen Dahme und Otthein Rammstedt. suhrkamp taschenbuch wissenschaft. Frankfurt/M. 1983.
- 2) Georg Simmel. Gesamtausgabe. Herausgegeben von Otthein Rammstedt. Band 6: Philosophie des Geldes. Herausgegeben von David P. Frisby und Klaus Christian Köhnke. Frankfurt/M. 1989.
- 3) Zur historischen Situation Simmels vgl.: Hannes Böhringer, Karlfried Gründer (Hrsg.): Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel. Frankfurt/M. 1976; aber auch: Hannes Böhringer: Die »Philosophie des Geldes« als ästhetische Theorie. Stichworte zur Aktualität Georg Simmels für die moderne bildende Kunst. In: Heinz-Jürgen Dahme, Otthein Rammstedt (Hrsg.): Georg Simmel und die Moderne. Neue Interpretationen und Materialien. Frankfurt/M. 1984, S. 178-182.
- 4) Vgl.: Lukas Kramer. Meßstation. Arbeiten 1990 – 98. St. Ingbert 1998.