

Eröffnungsrede von Dr. Walter Lokau zur Ausstellung
Keramik von Otto Meier (1903-1996)
vom 1. September bis 24. November 2013
in der Städtischen Galerie im Königin-Christinen-Haus, Zeven

Meine Damen und Herren,

nicht wenige der für die deutsche Keramik nach 1945 Bedeutsamen kenne oder kannte ich noch persönlich – ihn allerdings lernte ich nicht mehr kennen, Otto Meier, den, von Süddeutschland aus gesehen, wo ich herstamme, fernen Altmeister, der ganz hoch oben im Norden, in Worpswede arbeitete – ich lernte ihn nicht mehr kennen, obwohl das noch möglich gewesen wäre, war er doch der Langlebigste jener Generation von Keramikern und Töpfern, die noch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts begonnen hatten und nach dem Zweiten Weltkrieg (dieser auch für die deutsche Keramik schrecklich-unsinnigen, folgenreichen Zäsur) das keramische Gefäß zu einer vorher nie gekannten Blüte und Eigenart entwickelten – der Bauhaus-Töpfer Otto Lindig in Hamburg – Richard Bampi in Kandern – Jan Bontjes van Beek in Dehme und wiederum Hamburg – Hubert Griemert in Krefeld und Höhr-Grenzhausen – der große Lehrer Walter Popp in Kassel kam erst nach dem Krieg zur Keramik – sie alle gaben ihr Wissen und Können weiter an eine nächste Generation, waren Lehrer an Fach- und Hochschulen oder im eigenen Betrieb, bildeten stilistische Schulen, hatten ihre, einander nicht immer grünen Schülerschaften... Otto Meier allerdings war anders, er war nie Lehrer – darin und nicht nur darin machte er eine große Ausnahme – dabei hatte man auch ihm, mehrfach sogar, Avancen gemacht, lehrend in einer öffentlichen Institution tätig zu werden, was Otto Meier aber (und man mache sich klar, was eine solche Bestallung zu Zeiten, da es auch einem Otto Meier schlicht und einfach dreckig ging, bedeutet hätte: die gesicherte Existenz nämlich...) – was Otto Meier aber beharrlich ausschlug – ja noch nicht einmal einen Lehrling duldete er in der eigenen Werkstatt – er könne das nicht, seine Zeit teilen, seine Unabhängigkeit aufgeben, mit jemandem gemeinsam arbeiten... Liest man das einzige längere, zumindest in Ausschnitten veröffentlichte Gespräch mit Otto Meier im Katalog zum Ehrenpreis Deutsche Keramik, den er 1988 erhalten hatte, findet man von seiner Seite immer wieder als Antwort auf Fragen, ob er nicht dieses oder jenes in Leben und Werk hätte anders machen können, die schützend-abwehrende Formel: „Ich kann das nicht...“ – was ja, positiv gewendet, nur heißt: „Ich konnte das nur so machen, wie ich es eben gemacht habe...“ Otto Meier war einer, der nicht anders konnte, in Leben und Werk – sich selbst nannte er eine „Einzelfigur“ – und so wurde er auch wahrgenommen, aus respektvoller Distanz, geschätzt und geachtet von Kollegen, verehrt von Sammlern und Museumsleuten – als ein Einzelner, der Einzigartiges hervorbrachte in nicht leicht zu durchdringender Klausur: seine unverwechselbaren „Pötte“, wie er selbst seine Arbeiten gelassen-bodenständig, doch auch mit selbstbewußtem Understatement bezeichnete.

Obwohl ihm selbst jegliche Stilisierung und Attitüde zeitlebens fremd blieben, wurde Otto Meier noch zu Lebzeiten ein Mythos und war das lange schon, als ich überhaupt erst die keramische Gegenwart und Geschichte für mich entdeckte. Das war ganz am Anfang der 1990er Jahre, da ich, in keramischen Dingen vollkommen unbedarft, kurioserweise eine Anstellung am Keramikmuseum in Staufen bekam, von hier aus gesehen ganz tief im Süden, im Südwesten, um genau zu sein. Ich erinnere mich sehr gut, wie mir hier gleich am Beginn meiner Befassung mit Keramik der Name Otto Meier und seine Pötte erstmals begegneten, was so tief im Süden, im Badischen, im keramischen Reich Richard Bampis und seines Meisterschülers und Nachfolgers Horst Kerstans, sich nicht von selbst versteht. In diesem kleinen, eigentlich eher volkskundlich ausgerichteten Museum fand 1992 nämlich eine erste Ausstellung mit zeitgenössischer Keramik statt – die in Zahlen bescheidene, gleichwohl aber äußerst qualitätvolle, ja liebevolle Sammlung des Freiburger Buchhändlers Hanns Bückler wurde gezeigt – und der nannte als die Säulen seiner konziserlesenen Kollektion zunächst (Wie sollte es anders sein...?!) Richard Bampi und Horst Kerstan, aber zum Dritten (das war nun wirklich eine Überraschung von fernher – der Name sagte mir, ich gestehe es, bis dato nichts...) – Otto Meier. Der keramophile Buchhändler war mit der ehemaligen Direktorin des Otto Meier stets verbunden gewesenen Bremer Focke-Museums, Rosemarie Pohl-Weber, befreundet und hatte auf ihre Vermittlung hin den singularen Töpfer mehrfach in Worpswede besuchen dürfen. Die Gefäße in der Bücklerschen Sammlung stammten, wie ich heute ohne

Zudem festzustellen weiß, alle aus Otto Meiers späterer Schaffenszeit: Arbeiten aus Porzellan, wie sie nach 1978 entstanden, mit jenen typischen cremeweißen, aber immer matten, zinn- oder titangetrübten, oxidierend gebrannten Glasuren mit fein nuancierten, sparsamen, den gedrehten oder montierten, oft modellierten Gefäßkörper hie und da betonenden Zonen von Kupfergrün oder schwarz-braun-violett verlaufendem Eisen-Kobalt-Chrom. Ich gebe gerne zu, daß mein Vergleichsspektrum damals noch arg beschränkt war, doch ich merkte gleich: Diese seltsam weichen, zwischen Natürlichkeit und Künstlichkeit spielenden, zugleich kühlen wie zurückhaltend lebendigen Vasen mit ihren minimalen Öffnungen und die zart gezeichneten Schalen waren von so eigenem, gänzlich traditionslosem Charakter, daß ich meinte, ihre Art, ihren Klang oder Ton sofort durch alle Variationen hindurch immer wiedererkennen zu können – ich hatte eine starke keramische Handschrift wahrgenommen – vielleicht war es das erste Mal, daß ich angesichts dieser stillen, aber unverkennbaren Kraft der Meierschen Arbeiten ahnte, worum es in der Keramik des 20. Jahrhunderts ging, lange Jahrzehnte zumindest – um das nicht länger durch Zweck und Funktion bestimmte, allen Traditionen entfallene Gefäß, das als Unikat einer eigenen Schönheit folgte und zugleich in seinen zahllosen Variationen *eine* Persönlichkeit widerspiegelte – es ging um die immer wieder modulierte Schönheit eines idiomatischen Stils – um ein Thema und seine unendliche Variation im selbstgewählten Rahmen sehr enger Möglichkeiten technischer und formaler Art – es ist kein Zufall, daß in solchen Umschreibungen Analogien zur Musik sich einstellen...

Otto Meier hat sich dieser Sache der Keramik so konsequent und eigensinnig gewidmet wie kaum ein anderer – ich sage das, ohne die Leistungen der Kollegen schmälern zu wollen, aber der Meiersche Eigensinn hat eine besondere Note, so finde ich ihn nirgends, und ohne ihn wäre er gar nicht geworden, was er schließlich wurde – dieser Eigensinn durchzieht seine ganze Biographie, sein ganzes Leben, das reich an den Härten des 20. Jahrhunderts war... Es war ihm nicht in die Wiege gelegt, Keramiker zu werden – er bevorzugte übrigens das Wort „Töpfer“ – ja daß er überhaupt mit der Sphäre von Kunst und Kultur in Berührung kommen sollte, war seiner Herkunft nach zumindest sehr unwahrscheinlich. Otto Meier, 1903 in Dortmund geboren, entstammte kleinbürgerlichen Verhältnissen, von acht Geschwistern war er das sechste – der Vater arbeitete als Meister, schließlich als Betriebsleiter in einem Dortmunder Eisenwalzwerk – 1916, Otto war 13, schon starb der Vater, und die Inflation fraß die ausgezahlte Lebensversicherung schneller weg, als man Brot kaufen konnte. Mit 14 verließ der Junge die Schule und ging arbeiten, ernährte mit den Brüdern die Familie – just in dem Walzwerk, in dem auch der Vater tätig gewesen war, freilich nicht in den Büros der dortigen Verwaltung, hier hatte man ihm eine wenig einträgliche Stelle angeboten, sondern gleich in der Produktion – das brachte mehr Lohn. Und da blieb er sechs Jahre, unter Bedingungen, die heute die sofortige Schließung des Betriebes zur Folge haben würden: Urlaub war ein Fremdwort, gearbeitet wurde sechs Tage die Woche, zwölf Stunden am Tag, nach dem Ersten Weltkrieg am Samstag nur acht Stunden – eine ungeheure Erleichterung. Diese Zeit prägte ihn – im negativen Sinne: So wollte er *nie wieder* arbeiten. Doch wie entkommt man diesen Umständen? Durch einen Freund aus der Nachbarschaft, der die Dortmunder Handwerker- und Kunstgewerbeschule besuchte, bekommt Otto Meier Kontakt zur Wandervogel-Bewegung und eine Ahnung davon, daß sein Leben auch anders aussehen könnte, daß es Kunst und Kultur gibt. Man besucht Theatervorstellungen, Kunstausstellungen, diskutiert über die Form der Gesellschaft – sein Horizont weitet sich rasch. Und als 1923 eines Tages eine kleine Gruppe dieser jugendlichen Kunstbegeisterten ihm eröffnet, sie wollten nach Italien wandern, läßt Otto Meier augenblicklich alles stehen und liegen und schließt sich den Freunden an. Geld haben sie fast keines, trotzdem sind sie ein Jahr lang unterwegs, darben aber glücklich, und sie erleben sich das gelobte Kunstland Italien. Von diesem Jahr wird Otto Meier ewig zehren, es ist die Wende seines Lebens, wenngleich er von seinem Lebensziel, der Keramik, noch gar nichts weiß. Zurück in Dortmund möchte der Einundzwanzigjährige Künstler werden – 1924 beginnt er, an der Kunstgewerbeschule seiner Heimatstadt Architektur und Bildhauerei zu studieren. Bald träumt er mit anderen von einer Werkstattgemeinschaft aus Künstlern und Kunsthandwerkern, er selbst will nun Drechsler werden – das darum besichtigte Bauernhaus, das billig zu haben gewesen wäre, aber ist dermaßen marode, daß der Plan sofort platzt. Auf dem Rückweg von diesem Ortstermin geschieht etwas völlig Unerwartetes: Man kennt den Namen Bernhard Hoetger – der Bildhauer betreibt in Worpswede seine Kunsthütten, eine Reihe kunsthandwerklicher Werkstätten, die

Hoetgers Entwürfe verwirklichen, darunter auch eine Töpferei. Die Gruppe der durch den gescheiterten Hauserwerb kurz Desillusionierten schneit auf ihrem Rückmarsch bei Hoetger herein – Otto Meier sieht die Drehscheibe und weiß sofort, daß er das kann: Töpfern. Er hat seine Berufung gefunden. Es ist das Jahr 1925. Sein Studium bricht er ab und beginnt eine Töpferlehre in den Hoetgerschen Werkstätten unter Willy Ohler. Dummerweise verläßt Ohler schon drei Monate später den Ort – doch der Töpfer-Frischling Meier, man glaubt es kaum, übernimmt stante pede die Worpsweder Werkstatt und arbeitet fortan für Hoetger – nach dem Prinzip: Learning by doing – nicht wenig geht technisch zunächst und lange Zeit noch schief. Die frühen Arbeiten sind merkwürdige Gebilde, oft nach Entwürfen des Bildhauers, eine Mischung aus archaischer Keramik Lateinamerikas und Hoetgers eigenartig schwerfälliger Variante eines expressiven Konstruktivismus, wie er sie, im Auftrag des mäzenatischen Bremer Kaffee Großhändlers Ludwig Roselius, auch architektonisch umsetzen wird bei der kuriosen Neugestaltung der Böttcherstraße in Bremen: Meist sehr große, unglasierte Gefäße mit seltsamen, oft vielfachen Henkeln, abstrakt geritzt und bemalt mit dunklen Engoben. Hoetgers Plastiken der Sieben Faulen, die bis heute den gleichnamigen Brunnen in der Böttcherstraße zieren, hat Otto Meier ausgeführt und gebrannt. Der Kaffee HAG-Erfinder und Kunstbesessene Ludwig Roselius läßt in der Böttcherstraße, die er zur Gänze aufgekauft hat, kunsthandwerkliche Werkstätten einrichten – Otto Meier übernimmt 1927 hier die Töpferei, radelt aus Worpswede, wo er wohnt, täglich an und ist weiter für Hoetger tätig. Zwölf Jahre lang wird das die Meiersche Werkstatt bleiben. Mit seiner keramischen Not- und Rumpfausbildung allerdings empfindet Otto Meier einen großen Mangel: er hat keine Ahnung von Glasuren. 1929 gewährt Roselius dem Mangel-Töpfer ein Stipendium für ein kurzes Glasurstudium an der Keramischen Fachschule in Bunzlau – der dortige Lehrer Eduard Berdel gilt damals als *die* Kapazität auf dem Gebiet der Glasurtechnologie. Danach, ab 1930, beginnt, in meinen Augen, Otto Meiers eigentliches Werk. Er vereinfacht seine Gefäßformen radikal, modernisiert sie, leicht gebauchte Walzen- und Kugelformen, oft mit engen Öffnungen, und steilwandige Schalen auf engem Fuß, mit sachten Drehrollen, angetan mit Glasuren von zurückhaltender, monochromer Farbigkeit, moduliert mit jener oberflächlichen Reduktion aus dem gerauchten Brand, die ein weiches Netz von Hautcraquelée hinterläßt und Tropfen und Laufspuren der Glasur wie mit Schattenrändern nachzeichnet. Freilich: Auch andere suchen in ähnlicher Weise mit klaren Formen und reduzierendem Glasurbrand nach einer zeitgemäßen Modernität des keramischen Gefäßes: Richard Uhlemeyer in Hannover, Richard Bampi in Kandern – mitunter merkt man Otto Meiers Gefäßen der 30er Jahre auch an, welche Keramiker er bewundert, die Bremerin Auguste Papendieck etwa oder Paul Dresler in Krefeld, den späten Max Laeuger – aber die Arbeiten des noch immer jungen Töpfers reihen sich souverän neben die der älteren Kollegen, sind keramisch absolut auf der Höhe der Zeit – erste Museumsankäufe zollen dieser hohen Qualität Anerkennung und bestätigen früh den Rang. Zweierlei allerdings unterscheidet Otto Meier von anderen Keramikern: Er arbeitet schon damals nur allein – und er macht kein Geschirr, keine Serie – was für eine Töpferei ja recht eigentlich das täglich' Brot bedeutet: Otto Meier ist ganz und gar konzentriert auf das Unikatgefäß.

Der Krieg dann reißt ein tiefes Loch in die Biographie Otto Meiers – sein geradezu instinktiver Widerwille gegen den Nationalsozialismus nützt ihm nichts – er wird eingezogen – der zweite Weltbrand des Jahrhunderts raubt ihm sechs Jahre – mit unwahrscheinlichem Glück überlebt er Fronteinsätze in ganz Europa – als er 1944 heimkehrt, liegt Bremen in Schutt, auch seine Werkstatt in der Böttcherstraße – er wird sie nicht wieder instandsetzen. Unter größten Mühen birgt er aus den Trümmern seinen Ofen und baut sich in Worpswede eine neue Werkstatt auf. Dieser Satz verschluckt gnädig alle Hindernisse und Schwierigkeiten der Nachkriegszeit, von denen man sich heute keine Vorstellung mehr macht – Otto Meier hatte kein Geld, alles mußte organisiert und improvisiert werden – vielleicht kann man ermessen, wie hart diese Zeit war, wenn man erfährt, daß er für eine kurze Zeit tatsächlich seinem Eigensinn nicht nachgab und eine kleine Serienproduktion unterhielt, Becher, Schalen, Aschenbecher und dergleichen herstellte, die er vornehmlich an die amerikanischen Soldaten verkaufte, mit ihnen gegen Zigaretten tauschte, die damalige Schwarzmarktwährung – es muß eine Qual für ihn gewesen sein. Die aus selbsthergestellten und gefundenen Elementen zusammengebaute, schwere, kugelgelagerte Fußdrehscheibe hat er bis an sein Lebensende benutzt – sie wurde nie elektrifiziert – bis zum Schluß bleibt die Werkstatt technisch im Grunde auf diesem Stand der Nachkriegszeit – bis auf die Öfen:

Mit jedem noch höher brennenden Ofen erschließt er sich neue Möglichkeiten und treibt seinen reifenden Stil zu neuer Spitze.

Seine Arbeit knüpft zunächst ganz unmittelbar an die Vorkriegszeit an, derselbe Formenkanon, dieselben Glasuren – doch schon bald werden die perfekten Formen noch strenger, Drehspuren sind ganz verschwunden, manche Schulter flacht sich ab, eine Ahnung von Diskusformen, leicht konische Zylinderformen – im Rückblick wird Otto Meier zum Vorläufer: Viele seiner Gefäße schon der 50er Jahre würde man heute ihrer bloßen formalen Anmutung nach gut und gern ein Jahrzehnt später einordnen – seine Ausschließlichkeit treibt ihn offenbar rascher voran als diejenigen, die um's Brot immer auch Serie machen, und das tun die Kollegen zu dieser Zeit alle: Er antizipiert für das Unikatgefäß in Form und Haltung, was anderswo erst später auftaucht. 1958 kommt ein hochbrennender Elektroofen in die Worpsweder Klause, Steinzeug bei 1200°C ist endlich möglich, die Glasuren werden herber, farblich reduzierter, steiniger, aber auch nuancierter, verlieren jeglichen Effektcharakter, werden gleichsam zu Naturoberflächen. Mitunter bekommen gebaute Gefäße auf drei hohen Füßen und mit mehreren Hälsen den Charakter abstrakter Plastiken. Die Öffnungen der nun oft schwebenden Steinen gleichenden Gefäßen, manchmal zu Gruppen montiert, werden immer noch kleiner, in den 70er Jahren dann modellierte Ringobjekte auf hohem Fuß, wie kultische Sonnensymbole, Knospen- und Blütengefäße – die Vielfalt der Formen läßt sich hier nur andeuten. Ende der 1960er Jahre steigert noch einmal ein neuer Ofen die Temperatur um 100 Grad, auf nun 1300°C. 1978 schließlich kommt ein neues Material hinzu und gibt dem Werk einen ganz anderen Charakter in Form und Glasur: Das spröder als Steinzeugton zu drehende Porzellan. Noch öfter werden nun die Gefäße modelliert, gleichen der niederen Tierwelt, werden doppelwandig, charakteristisch die quadratisch geschnittenen schmalen Füße – auf dem hellen Scherben wird die Glasur licht und Farbe markiert Partien sacht, wie die Natur Oberflächen mit Flechten oder Moosen überzieht – eine ungemeine Sensibilität spricht aus diesen späten Arbeiten.

Obwohl Otto Meier ein Klausner blieb, kam die keramische Welt ihm gewissermaßen entgegen. Zwar war er vergleichsweise selten in Ausstellungen vertreten, auch nahm er nicht, wie nahezu die gesamte damalige Keramikerschaft, teil an der Frankfurter Messe – was man heute Marketing nennt, war seine Sache nicht, Preisgestaltung ein Greuel. Seit dem Ende der 50er Jahre aber, zögerlich zunächst, doch durch die 60er und 70er Jahre vehement, war in Deutschland eine veritable Keramikszene entstanden, und so konnte es nicht ausbleiben, daß Sammler, Museumsleute den Ausnahmekeramiker be- und verehrten und mit Freuden und Gier seine raren Arbeiten erwarben. Die großen Anerkennungen freilich kamen spät – 1964 hatte er zwar den Niedersächsischen Staatspreis erhalten – in den 80er Jahren aber wurde man erst vollends der einzigartigen Qualität der Arbeit und des Lebenswerkes Otto Meiers gewahr: Der nun über 80jährige erhielt zunächst den Westerwaldpreis, dann den Auguste-Papendieck-Preis, 1988 wurde er in die Académie Internationale de la Céramique in Genf aufgenommen (gewissermaßen der Olymp der globalen Keramikerschaft), wurde zugleich Mitglied der Gruppe 83 (gewissermaßen der kleine Olymp der deutschen Keramikerschaft), und im selben Jahr wurde ihm der Ehrenpreis Deutsche Keramik zuteil, der davor nur einmal – an Hubert Griemert – und danach bislang lediglich zwei weitere Male – an Bruno und Ingeborg Asshoff und an Gisela Schmidt-Reuther – vergeben wurde.

Die letzte Ausstellung, an der Otto Meier noch mit neuen Arbeiten beteiligt war, wurde am 1. Juni 1996 in Otterndorf eröffnet – Peter Hagenah, Galeristen-Legende der deutschen Keramik, hatte den 92jährigen noch einmal gewinnen können – es waren ausschließlich gebaute Gefäße, die Kraft zum Drehen hatte er nicht mehr. Die von Peter Hagenah mit den ihm gesandten Arbeiten bestückte Ausstellung selbst hat Otto Meier nie gesehen – er starb in der Nacht vor dem Eröffnungstag.

Meine Damen und Herren, Otto Meier hat in unglaublichen 70 Jahren keramischer Tätigkeit ein einzigartiges Werk hinterlassen, das die Möglichkeiten der modernen Keramik überhaupt exemplarisch repräsentiert. Er hat sein Werk geschaffen, wie Sie nun wissen, oft unter widrigsten Umständen, Umstände, die jeden von uns mehr als einmal hätten aufgeben lassen – er hat sein Werk geschaffen mit einem ungeheuerlichen Eigensinn, der aber nichts Egoistisches hatte,

sondern das Höchstmögliche eines Menschen, der nicht anders konnte und vieles eben auch nicht konnte, verwirklichte. Und obwohl er nicht gelehrt oder ausgebildet hat, hat er gleichwohl gewirkt: Durch sein rigoroses Beispiel. Als Mensch wie als Keramiker. Es fehlen uns Eigenwillige, wie er einer war.

Es hat sich vieles verändert in der keramischen Welt in Deutschland in den letzten 20 Jahren – Ausstellungen wie diese kleine, doch veritable Retrospektive mit Arbeiten Otto Meiers, alle übrigens aus dem Besitz der Tochter Susanne Meier, sind eine große Seltenheit in der Museumslandschaft geworden. Daß diese Ausstellung stattfindet, ist mir eine große Freude.

Es gibt nur eines, was ich angesichts ihrer bedaure: ihn, Otto Meier, nicht mehr kennengelernt zu haben...

Ich danke Ihnen für's Lauschen.

Dr. Walter Lokau, Kunsthistoriker, Bremen
dr.walter.lokau@swbmail.de