

# Jemand, der malt

Über Michael Kramer ✓

*Wenn er sich hinsetzt, wird auch was. Was der Mensch anfängt, hat Hand und Fuß. Sehn Se, das sitzt, das ist alles gemacht, da könnte man bittere Tränen vergießen.*

*Gerhart Hauptmann, Michael Kramer*

Jemand, der malt, spricht in Bildern, also in Farben, Formen und Figuren; ihnen mit Worten zu entsprechen fällt dem, der schreibt, schwer. Denn die Worte dürfen sich nicht vor die Bilder stellen oder gar an deren Stelle treten wollen (was aber leider oft geschieht); sie müssen den Weg beschreiben, der zu ihnen hin und in sie hinein führt, und dann verstummen. Wer sie gehört oder gelesen hat, darf sie auch wieder vergessen – sobald er zu sehen beginnt. Dazu sind sie da, und sonst zu nichts.

## KERAMISCHES ODER: DAS BEMALEN

Im Sommer 1895 – das ist schon lange her – fand Hans Thoma in Oberursel, in der Nähe von Frankfurt, einen Töpfer, der ihn Teller und andere Gefäße bemalen ließ; Thoma hätte nicht gedacht, daß ihn diese Tätigkeit so fesseln könnte. „Aber so eine Tonwarentechnik hat etwas sehr Anreizendes, daß man nicht leicht vom Probieren loskommt; und so kam es, daß ich auch in Karlsruhe, wohin Süs mit seiner Majolikamalerei übergesiedelt war, noch lange an dieser Technik herumprobierte. Gar zu interessant ist der Kampf mit dem Feuer, aus dem die Arbeit immer ganz anders herauskommt als man es gemeint hat – von dem man aber später sieht, daß diese Zufallsgewalt des Feuers doch gesetzlich gewaltet hat und etwas Schönes, Naturproduktähnliches hervorge-

bracht hat.“<sup>1</sup> Was Thoma in seiner schlichten Sprache hier schreibt, führt nicht nur zurück zu den Anfängen der badischen Majolika-Manufaktur, sondern zu denen der Kunst überhaupt, die sich schon vor über 7000 Jahren dem Verzieren von Gefäßen widmete; und zugleich zu dem, was einen Maler wie Kramer an dieser Kunst noch heute faszinieren kann.

Da ist, zum ersten, das Elementarische. Erde und Feuer, aber auch Wasser und Luft wirken zusammen, um ein geformtes, geschmücktes Gebilde hervorzubringen. Man muß an die alten Alchemisten denken, von denen die Keramiker ja teilweise abstammen; und man muß selber sehen, wie der ursprüngliche Teller, der sogenannte „schrühgebrannte Scherben“, nachdem er glasiert und vom Künstler bemalt worden ist, ein weiteres Mal gebrannt wird, dieses Mal bei 1040 Grad, so daß er tatsächlich glüht; worauf, nach dem Auftrag von Gold, ein weiterer Brand bei 650 Grad folgt, der wieder ganz gelingen oder ganz mißlingen kann.

Denn zum zweiten ist da, auch schon bei Thoma, das Aleatorische, das Zufällige (das ja in der Kunst dieses Jahrhunderts, und nicht nur in der bildenden, eine große Rolle spielt). Man weiß nie, was im Brand aus den Farben wird, ob überhaupt etwas aus ihnen wird, ja was aus dem ganzen Gefäß wird, ob es nicht etwa zerspringt. Der Maler wird zum Spieler, der den Lohn für seine Mühe auf eine Karte setzt; dazu ist längst nicht jeder bereit. Doch schon vor dem Brennen, nämlich beim Malen selber, steht das Ganze auf dem Spiel. Der einmal gebrannte Scherben saugt die Farbe sofort auf, läßt keine Korrekturen zu. Wie bei der alten al-fresco-Malerei muß der Maler wissen, was er will, und muß es können. Der Lohn liegt dann in der



Michael Kramer, Schale „Strudel“ (2000). Fayence, Durchmesser 50 cm

Dauer: Keramik bleibt, auch als bemalte, länger als irgendetwas anderes.

Was zieht einen Maler sonst noch zur Keramik hin? Daß da, zum dritten, eine Form vorgegeben ist, und zwar wiederum eine elementare: meist der Kreis. Das vom Tellerrand umgrenzte Tellerrund ist die immergleiche Frage, die eine immer andere Antwort verlangt. (Auch dafür gibt es viele Beispiele in der Kunst.) Hier ist immer wieder neu zu sehen, wie aus dem Nichts etwas entsteht und sich entfaltet, wie es den runden Rahmen füllt oder nicht, wie es ihn vielleicht sprengt und überspielt, wie es gleichsam

überfließt, sich auf der Unterseite fortsetzt, so daß man den Teller anfassen und umwenden muß.

Denn, dies zum vierten, ein Teller – oder eine Schale, eine Vase – ist keine Fläche, sondern ein Körper. Somit gewinnt das Gemalte, das Gemälde den Raum, indem es der Wölbung des Gefäßes folgt, sich so dem Betrachter entzieht, zu schrumpfen oder sich zu dehnen scheint. Schon die barocken Deckenmaler verstanden sich auf solche Effekte, und Picasso entdeckte sie wieder, nachdem er in Vallauris die Keramik entdeckt hatte. „Ich habe gewölbte



Oberflächen bemalt. Ich habe Kugeln bemalt. Das ist seltsam: Sie machen eine Flasche. Sie entschlüpft Ihnen: sie dreht sich um die Kugel.<sup>2</sup>

Von Thoma bis Picasso – das war wahrhaftig eine lange Geschichte, und doch ging es in ihr immer nur um das, was den Maler, was Kramer zur Keramik zieht. Sie ist das Feld, auf dem

er mit dem Stoff, mit der Form, mit dem Raum und mit dem Glück spielt, oder aber mit ihnen allen kämpft; sie ist sein Experimentierfeld.

Aber dies gilt nicht nur für die Keramik, von der bisher, scheinbar ausschließlich, die Rede war; dasselbe lässt sich von der Plastik sagen, die Kramer in einem komplizierten Verfahren aus Gips formt und in Lack- und Aquarelltech-



Michael Kramer, „Sonnenmonstranz“ (1998). Fayence, 80 x 69 x 19 cm

nik bemalt; von der Graphik, die er in kleiner Auflage druckt und anschließend Blatt für Blatt aquarelliert; und von der Malerei. Immer schafft er unverwechselbare Unikate, und immer mit primär malerischen Mitteln.<sup>3</sup>

## **IKONOGRAPHISCHES ODER: DAS MALEN ÜBERHAUPT UND DAS BEMALTE**

Da breitet sich dann eine pralle Fülle von Farben, Formen und Figuren aus; viel Rotes, viel Rundes dabei. Da scheint alles proteisch aus sich selbst zu entstehen, sich aus sich selbst zu erzeugen. Da ist noch alles im Gange, im Fluß, in einem durchaus sprühenden, schäumenden, schwellenden Fluß. Doch da und dort taucht, zwischen Geometrischem, Organisches auf: etwas wie Protozoen, Spermatozoen, Embryonen, Mollusken... oder eine nur eben angedeutete Hand, ein Auge, ein Gesicht. Und schließlich erscheint, scheinbar schwerelos und schwebend, die menschliche Figur selbst, freilich meist als Fragment; immer wieder Beine und das, was zwischen den Beinen ist; Organe, die erregen und Erregung zeigen.

Denn Kramers Kunst ist eine ganz und gar erotische Kunst, und das, wovon sie handelt, heißt eben Erregung, Begegnung, Zeugung, Geburt. Vom Geschlecht handelt sie, oder eher von den Geschlechtern, vom Weiblichen und Männlichen – oder, so Kramer selber, vom Irdischen und Himmlischen, von Yin und Yang. Sie ist sinnlich; wollüstig und manchmal ein wenig wüst; schamlos, aber niemals unverschämt; niemals zu direkt oder zu konkret; niemals pornographisch, aber immer poetisch. Diese Bilder sind Vexierbilder, und was sie zeigen, ist ein heiteres und munteres Durcheinander, etwas wie ein Traum (an dem Freud seine Freude gehabt hätte<sup>4</sup>). Oder wie ein Märchen.

Kramer gibt seinen Bildern manchmal Titel. Da erscheint dann, aus den Grimmschen Märchen, der „Froschkönig“, der, so kalt und feucht er auch ist, partout ins Bett der Königstochter schlüpfen will (wozu Bruno Bettelheim, der große Psychoanalytiker, schon alles gesagt hat<sup>5</sup>). Und da erscheint, immer wieder, „Zwerg Nase“ aus dem Märchen von Wilhelm Hauff. Was es mit dieser Figur wirklich auf sich hat, sieht der Betrachter der Bilder schon selber:

das übergroße, aufgerekte Riechorgan verweist – auch ohne das ihm im Märchen zugedachte Futteral „von rosenfarbigem Glanzleder“<sup>6</sup> – auf ein ganz anderes Organ. Deshalb definiert schon Laurence Sterne in seinem „Tristram Shandy“, gleich nachdem er die eindeutige Zweideutigkeit des Wortes „Spalt“ definiert hat, „die Nase wie folgt, indem ich nur noch vorher meine Leser beiderlei Geschlechts welchen Alters, Aussehens und Standes immer dem lieben Gott und dem Heil ihrer Seele zu liebe ersuche, sich vor Versuchungen und Einflüsterungen des Teufels zu hüten und keinesfalls zu leiden, daß er listig und kunstvoll euch eine andere Vorstellung einflüstere als die, welche sich aus meiner Definition ergibt. Denn unter dem Wort Nase verstehe ich das ganze lange Kapitel hindurch und ebenso in jedem anderen Teile meines Werkes, wo das Wort Nase vorkommt, eine Nase und weder mehr noch weniger.“<sup>7</sup> Was ja überhaupt nicht stimmt, sowenig wie bei Kramer.

Von solchen Sachen wußte (um nun, fast zum Schluß, noch einmal ins Badische, in den Umkreis Thomas und zur Keramik zurückzukehren) auch Johann Peter Hebel etwas, etwa in seiner Erzählung „von dem Adjunkt, der jetzt in Dresden ist. Hat er nicht dem Hausfreund einen schönen Pfeifenkopf von Dresden zum Andenken geschickt, und ist ein geflügelter Knabe darauf und ein Mägdlein und machen etwas miteinander.“<sup>8</sup> Es versteht sich, daß der geflügelte Knabe kein anderer als Eros selber ist; und was er mit dem Mägdlein macht, versteht sich auch. „So herrsche denn Eros, der alles begonnen!“<sup>9</sup>

## **BIOGRAPHISCHES ODER: DER MALER SELBER**

Vielleicht erklärt sich dieses vorherrschende Interesse am Körperlichen, am Geschlechtlichen auch daraus, daß Kramer 1942 als Sohn eines Arztes in Karlsruhe geboren wurde und aufgewachsen ist; und vielleicht erinnern seine Bilder, in ihrer unverblühten Genauigkeit, noch an die medizinischen Schaubilder, mit denen der Vater umging. Schon früh hat Kramer vieles gesehen, was andere nicht einmal ahnen – und hat gern in einem Buch über Hieronymus Bosch (von Charles de Tolnay)





Michael Kramer, „Doppelgeburt“ (1997). Aquarell, 95 x 82 cm



geblättert, das seine Eltern besaßen. Was er da sah, war etwa der sogenannte „Garten der Lüste“ mit seinen vielfältigen Sexuelsymbolen; oder auch anderswo die vielfigurigen Motive, von denen Tolnay sagt, sie glitten „wie Traumbilder dahin; von jeglicher Schwere befreit, gehorchen sie den Gesetzen eines magischen Raumes, in dem weniger die Schwerkraft, eher die Anziehungskraft zwischen den Dingen wirkt“<sup>10</sup>.

Nach dem Abitur, das er 1964 am Karlsruher Helmholtz-Gymnasium ablegte, kam das Studium an der Karlsruher Akademie. Die Lehrer waren Heinrich Klumbies<sup>11</sup>, der seine Schüler gern gewähren ließ, der ihre jeweiligen Begabungen finden und fördern wollte; und Fritz Klemm<sup>12</sup>, der sie während der viersemestrigen „Werklehre“, die ihm übertragen war, mit allen möglichen Materialien und Techniken vertraut machte.

Und dann kam, wie ein Elementarereignis, Horst Antes an die Akademie. Er war weitaus jünger als Klumbies und Klemm, ja sogar von allen deutschen Akademielehrern der jüngste. (Er war gerade sechs Jahre älter als Kramer.) Und mit ihm kam die Abwendung von der allgemeinen Abstraktion und die Hinwendung zum Figürlichen, d. h. dessen Wiedergeburt aus dem Geist der Pop-art. Hockney und Kitaj gingen als ferne Sterne am Himmel auf. Die wie immer deformierte, verfremdete, entwirklichte Figur wurde Kramers Thema, um es bis heute zu bleiben.

Antes wählte seine Schüler aus, bildete kleine Klassen; zwei bis drei Schüler arbeiteten in einem Raum und waren dabei weithin auf sich selber angewiesen. Aber alle paar Wochen fanden Besprechungen vor der ganzen Klasse statt, und dabei wurde, bei aller Freundschaft zwischen den Schülern und dem Lehrer, rücksichtslos kritisiert und korrigiert. Da wehte dann ein frischer Wind in die Akademie hinein, der Wind der Professionalität. Man lernte, den eigenen Standort ständig zu überprüfen, lernte voneinander, lehrte einander. (Aber man feierte auch, und nicht zu knapp.) 1969 schloß Kramer sein künstlerisches Studium mit dem Staatsexamen ab, und zugleich sein kunstgeschichtliches, das er bei Franzsepp Würtenberger an der Akademie begonnen und bei Klaus Lankheit an der Universität fortgesetzt hatte.

Man mag, wenn man will, die Spuren suchen, die Antes im Werk seiner Schüler und im Werk von Kramer hinterlassen hat; es gibt sie.<sup>13</sup> Aber was er lehrte, war weniger eine Form als eine Haltung. Auch führte er seine Schüler in die Kunstwelt, auf den Kunstmarkt hinaus; so konnte Kramer schon 1967 am „Kunstpreis der Jugend“ teilnehmen und dabei in Bochum, Mannheim und Enschede ausstellen. Seither sind viele Ausstellungen gefolgt, in Freiburg, Wolfsburg, Düsseldorf, Celle, Braunschweig, Nürnberg, Jockgrim, Neureut, Achern, Ettlingen, Mannheim, Nancy, St. Gallen, mehrere in Baden-Baden, Stuttgart und Berlin, immer wieder welche in Karlsruhe, wo Kramer auch lebt; und Veröffentlichungen, die auf ihn hinweisen wollten, wie diese hier.<sup>14</sup>

---

#### Anmerkungen

- 1 Hans Thoma, Im Winter des Lebens. Aus acht Jahrzehnten gesammelte Erinnerungen. Jena 1925, S. 94.
- 2 Zit. n. Daniel-Henry Kahnweiler, Picasso. Keramik-Ceramic-Céramique. O. O. 1957, S. 27 (Übers. vom Verf.). – Übrigens haben sich viele moderne Maler, und gerade die bedeutendsten, der Keramik zugewandt: vgl. Irmela Franzke, Keramik von Malern im 20. Jahrhundert. In: Horst Antes, Werkeverzeichnis der Keramik 1962–1988. Karlsruhe 1995, S. 9–14.
- 3 Man wird, wie gesagt, Kramer nicht gerecht, wenn man nur von seiner Keramik spricht; aber sie ist vielleicht das, was ihn am meisten hervorhebt, und zugleich etwas, womit die „Staatliche Majolika-Manufaktur Karlsruhe“ wieder den Anschluß an die Kunst der Zeit gewann, den sie nach ihrer Gründung vor genau 100 Jahren fast verloren hatte.
- 4 Was im Traum symbolisch gestaltet wird, ist vor allem „der Kreis des Sexuallebens, der Genitalien, der Geschlechtsvorgänge, des Geschlechtsverkehrs“ (Sigmund Freud, Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. 2. Aufl. Leipzig/Wien/Zürich 1922, S. 151 f.).
- 5 Vgl. Bruno Bettelheim, Kinder brauchen Märchen. 5. Aufl. Stuttgart 1990, S. 273–278.
- 6 Wilhelm Hauff, Der Zwerg Nase. In: W. H., Werke Bd. 2. Hrsg. von Bernhard Zeller. Frankfurt a. M. 1969, S. 114–140; hier S. 124.
- 7 Laurence Sterne, Das Leben und die Ansichten Tristram Shandys. Wiesbaden 1946, S. 254 f.
- 8 Johann Peter Hebel, Die Probe. In: J. P. H., Werke Bd. 1. Hrsg. von Eberhard Meckel. Frankfurt a. M. 1968, S. 37–40; hier S. 40.
- 9 Johann Wolfgang Goethe, Faust II (V.8479).
- 10 Charles de Tolnay, Hieronymus Bosch. Baden-Baden 1965, S. 27 (EA Basel 1937).
- 11 Vgl. Ernst Schneider, Heinrich Klumbies – der Lehrer. In: Heinrich Klumbies, Vom Dinghaften zum Wesenhaften. Karlsruhe 1995, S. 91–94.

- 12 Vgl. Eva Studinger, Biographie. In: Fritz Klemm, Retrospektive 1992. Karlsruhe 1992, S. 177-184; bes. S. 179 f. („Zum Unterricht“).
- 13 Und es gibt Parallelen; auch Antes hat sich (vgl. Anm. 2) intensiv mit Keramik beschäftigt – und die Figurengruppe, die er für die Bundesgartenschau 1967 in Karlsruhe schuf, nannte er „Garten der Lüste“!
- 14 Vgl. z. B. Daniela Wagner, Michael Kramer. Neue Aspekte der Vieldeutigkeit/New Aspects of Ambiguity. In: Neue Keramik/New Ceramics 6/2000, S. 340-343. – Der vorliegende Aufsatz geht zurück auf einen Vortrag, mit dem der Verf. am 19. 1. 1997 im Asamsaal des Ettlinger Schlosses eine Ausstellung von Kramers Werk eröffnet hat; wobei sich weitere, wenn auch zufällige, Parallelen ergaben: auch Cosmas Damian Asam konnte, was er „al fres-

co“ auf den frischen Gipsgrund malte, nachher nicht mehr ändern; auch er mußte mit einer nicht flachen, sondern gekrümmten, gewölbten Fläche rechnen; und auch er brachte einen bunten, barocken Reigen von Figuren hervor, ein unübersehbares Gewimmel und Getümmel... freilich ein frommes. – Gern denkt der Verf. auch an die vielen Gespräche, die er im Laufe der Jahre mit Kramer geführt hat, und denen sich dieser Aufsatz letztlich verdankt.

Anschrift des Autors:  
Dr. Johannes Werner  
Steinstraße 21  
76477 Elchesheim-Illingen