

Schöner Schein - Gefäßkeramik heute

Dieses Ding, einen Nutzen heuchelnd und doch mit gutem Gewissen unnützlich, das so fremd und zuversichtlich, so gegensätzlich und passend in dem dunklen Zimmer stand, schien ihm von Tag zu Tag ein unersetzlicheres Gut.

In seiner 1905 in der „Neuen Rundschau“ erschienenen Erzählung "Die Tobias-Vase“, der das Motto dieses Beitrags entnommen ist (1), beschreibt Moritz Heimann sehr genau, wie sich um die Jahrhundertwende die Einstellung gegenüber Erzeugnissen des Handwerks zu wandeln beginnt. Dieser Wandel hatte sich bereits in der Mitte des 19. Jahrhunderts angebahnt, als im Gefolge der industriellen Revolution von Hand gefertigte Gegenstände eine zuvor nur Werken der bildenden Kunst zugestandene Aura erhielten. Als Originale hoben sie sich von der Massenware der Fabriken ab, deren Surrogatcharakter schon John Ruskin, William Morris und Gottfried Semper beklagt hatten. Aus ihrem ursprünglichen Gebrauchs-zusammenhang durch Industrieprodukte weitgehend verdrängt, erschienen Erzeugnisse des Handwerks nun einer höheren Sphäre zugehörig, die jedoch eine Welt des nur gelegentlich durchschauten und dann bewußt aufrechterhaltenen Scheins ist: „einen Nutzen heuchelnd und doch mit gutem Gewissen unnützlich.“ Von eben diesem fortdauernden Widerspruch ist zu handeln, wenn heute über Gefäßkeramik gesprochen wird.

Man kann davon ausgehen, daß die traditionelle Töpferei, die Waren für den täglichen Bedarf erzeugte, hierzulande so gut wie keine Rolle mehr spielt. In England ist die Situation etwas anders. Dort gibt es in der Nachfolge Bernard Leachs und letztlich von der Arts-and-Crafts-Bewegung herkommend den „studio potter“, der Geschirr in Einzelstücken und kleinen Serien herstellt, ohne sich nachahmend an historische oder folkloristische Vorbilder anzulehnen. Oft eigenwillig in der Form, verleugnen diese Erzeugnisse doch nie, daß sie für den praktischen Gebrauch geschaffen sind.

In Deutschland fehlt eine vergleichbare Tradition. Mit der Bezeichnung Töpfer, die Otto Lindig noch mit Stolz getragen hat (2), ist auch eine alte Handwerkskultur weitgehend verschwunden. Das mag mit der Rolle des Bauhauses zusammenhängen, das die innovativen Kräfte eher in die Industrie als zum Handwerk gelenkt hat. Die heute übliche Berufsangabe Keramiker besagt zwar im Grunde nichts anderes als das alte deutsche Wort Töpfer – der griechische „kerameus“ war einer, der aus Ton Trinkgefäße machte –, im allgemeinen Sprachgebrauch ist jedoch eine Bedeutungsverschiebung eingetreten, so daß beim Keramiker weniger an das, was er herstellt, gedacht wird als vielmehr an das Material, woraus er seine Werke fertigt. In der Definition eines Handbuchs heißt das: Keramik ist „eine Warengruppenbezeichnung, die alle Waren umfaßt, die aus tonmineralhaltigen Rohstoffen oder unter Verwendung von Ton oder Kaolin erzeugt und gebrannt

werden" (3).

Die Bezeichnung Keramiker umfaßt also nach gängigem Verständnis mehr als den Töpfer. Auch wer aus Ton Kacheln, Plastiken und Objekte formt und brennt, gehört dazu. Erstaunlich ist, daß nach wie vor eine große Zahl von Keramikern vorwiegend oder ausschließlich Gefäße herstellt. Daß sie dabei kaum noch den praktischen Nutzen im Auge haben, wird durch das fast völlige Fehlen klar definierter Gebrauchsformen belegt. Krüge und Kannen beispielsweise kommen im Vokabular zeitgenössischer Keramiker so gut wie nicht mehr vor. Die Gefäßkeramik besteht heute zum größten Teil aus Schalen und Vasen, aus Objekten also, die weder von ihrer Form noch von ihrem Gebrauch her eindeutig festgelegt sind. Karl Scheid dürfte daher mit seinem Geständnis: „Ich sehe auch ein Gefäß als eine Plastik an" (4), für die meisten Keramiker sprechen, die sich außerhalb des Designs mit Gefäßgestaltung befassen.

Das Gefäß als „dreidimensionale, raumumschließende Form“ (5) scheint deshalb nichts von seiner Faszination verloren zu haben, weil die Spannung zwischen Freiheit und Regel hier immer wieder neu zu einem Ausgleich geführt werden muß. Obwohl die Vielfalt der Formen, wie ein Blick auf die jahrtausendealte Geschichte der Keramik lehrt, unendlich groß zu sein scheint, sind ihr doch Grenzen gesetzt, die sich aus praktischen Funktionen und gesellschaftlichen Übereinkünften herleiten. Diese Grenzen sind nicht ein für allemal definiert, sondern unterliegen historischem Wandel. Sie immer neu abzutasten und auf die Probe zu stellen, ist offenbar eine Herausforderung, der Keramiker bis heute erliegen. Walter Popp's montierte Vasen aus den späten fünfziger Jahren sind ein anschauliches Beispiel dafür, wie eine radikal neue Formensprache entwickelt werden kann, ohne daß darüber der Gefäßcharakter aufgegeben werden müßte.

Die Geschichte der modernen Gefäßkeramik läßt sich als Evolution beschreiben, die zu einer zunehmenden Differenzierung und Individualisierung der Formen und Oberflächen geführt hat. Auf diese Weise ist der Traditionszusammenhang nach außen gewahrt geblieben, mag die Bestimmung der Gefäße sich auch völlig verändert haben. Es gibt aber in formaler Hinsicht für den Macher wie für den Betrachter eine Referenzebene, auf die das jeweils neu vor Augen Stehende bezogen werden kann.

Das erklärt vielleicht, warum sich unter Keramiksammlern Gefäße besonderer Beliebtheit erfreuen. Sie ermöglichen es, an schon Vertrautes anzuknüpfen. Die damit verbundene Erwartungshaltung wird nun von einigen Keramikern bewußt durchbrochen. Ihre Werke irritieren, indem sie festgefügt Wahrnehmungs- und Verhaltensmustern zuwiderlaufen. Die Vasen der Engländerin Elizabeth Fritsch mit ihren Trompe-l'oeil-Effekten könnten hier als Beispiel ebenso angeführt werden wie die mit aufgesetzten Edelsteinen verfremdeten Gefäße des Amerikaners Adrian Saxe.

Nicht nur an solchen extremen Fällen wird deutlich, daß es sich bei der modernen Gefäßkeramik – um einen Ausdruck aus der Pflanzenzucht zu verwenden – um Hybridformen handelt, Formen von höchster Verfeinerung, auch wo sie sich – wie bei Gefäßen aus dem Holzofen – scheinbar grob geben. Ihr Ziel ist die Schönheit oder, allgemeiner gesprochen, das ästhetische Vergnügen. Das unterscheidet sie von Werken der Kunst, wenn diese als ein spezifischer Weg der Erkenntnis verstanden wird. Mit dieser Feststellung ist keine Wertung verbunden, sie leugnet auch nicht die Bedeutung der Schönheit und ihre transzendente Begründbarkeit (6). Es geht einzig darum, bestimmte Kategorien auseinanderzuhalten. Das Schlagwort von den „nicht mehr schönen Künsten“, mit dem die Hauptrichtung der Entwicklung im 20. Jahrhundert beschrieben wurde⁷, läßt sich auf die Gefäßkeramik nicht anwenden. Ein absichtlich häßlich gemachtes Gefäß ist nicht vorstellbar. Wohl kann ein Keramiker sein Gefäß absichtlich zerstören, aber dann hört es auf, Gefäß zu sein. Das heißt umgekehrt: das Gefäß scheint das letzte Refugium der Schönheit zu sein, das Terrain, auf dem sie sich ungehindert entfalten darf. Das Gefäß, in dem nichts mehr aufbewahrt oder dargeboten wird, bewahrt als letzten Inhalt seine eigene Schönheit.

Peter Schmitt

(1) Moritz Heimann, Die Tobias-Vase, in: Lesebuch der Jahrhundertwende, ausgewählt von Klaus Schöffling, Frankfurt am Main 1987 (Insel TB, Bd. 997), S. 261-302, hier S. 284 (2) Katalog Otto Lindig - der Töpfer, Gera und Karlsruhe 1990 (3) Hans Friedl, Warum? Weshalb? Wieso? 100 Fragen aus dem Gebiet der Keramik, Marktredwitz, 8. Aufl. 1989, S. 5 (4) Das Gefäß in der Keramik. Ein Gespräch mit Karl und Ursula Scheid, in: Keramiker über Keramik, hrsg. anlässlich der Ausstellung Gefäß, Gefäßplastik, Plastik, Ludwigsburg 1988, S. 9 (5) ibd. (6) Hans Urs von Balthasar, Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik, Einsiedeln 1961-1969 (7) Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen, hrsg. v. Hans Robert Jauss, München 1968

Text aus: Gefäß – Keramiker Gruppe 83 Schriftreihe des Bayerischen Kunstgewerbe-Vereins e.V. Heft 10, von 1994