

DAS GEFÄSS ALS BEDEUTUNGSTRÄGER



Abb. 1: Bemalte Schalen aus Samarra, dem heutigen Irak, 6300–6000 v. Chr.

ÜBERLEGUNGEN ZU EINER GRUNDLEGENDEN FORM MENSCHLICHEN SEINS



Abb. 3: Topf mit Ritzdekor aus der Horgener Kultur, Feldmeilen, 3426–3225 v. Chr.

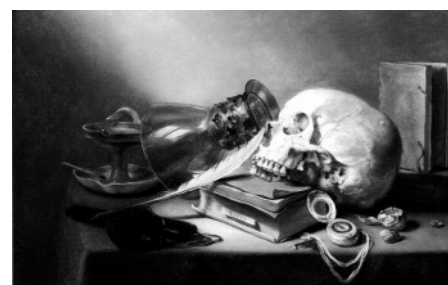


Abb. 2: Pieter Claesz, A Vanitas Still Life, 1645. Öl auf Leinwand

EINLEITUNG

«Wandung und Boden sind wohl das Undurchlässige am Gefäss. Allein das Undurchlässige ist noch nicht das Fassende. ... Der Töpfer fasst zuerst und stets das Unfassliche der Leere und stellt sie als das Fassende in die Gestalt des Gefässes her.» (Heidegger 1990, 161)

Vor 20 000 bis 30 000 Jahren verfügte der Mensch bereits über das Wissen, aus Tonerde ein hartes Material zu gewinnen. Damit verbunden war die Möglichkeit, Behältnisse herzustellen und somit wesentlich zur Sesshaftigkeit beizutragen. Seit diesen frühen Anfängen spielt das Gefäss in der Praxis der Keramik eine zentrale Rolle.



Abb. 4: Elizabeth Fritsch, Trio of spout pots, River and Moon, 1991



Abb. 5: Rachel Whiteread, House, 1993, Beton



Abb. 6: Gwyn Hansen Pigott, gelbes Stilleben, 2003, Porzellan

GEFÄSSE UND KUNST

Gefässe sind zeitlose Objekte mit sich verändernden Ansprüchen und kulturellen Bezügen. In einem weit gefassten Sinn gehört die Gefäss-Idee zu den elementarsten Grundformen menschlichen Seins überhaupt, weshalb sie auch für Künstlerinnen und Künstler von Interesse ist. Die australische Keramikerin Gwyn Hansen Pigott beispielsweise ist bekannt für ihre holzgebrannten Porzellangefässe, welche sie als Stilleben arrangiert und ausstellt. Pigott setzt sich dabei mit der Gegenüberstellung individueller Gefässformen in Bezug zu anderen auseinander. Gleichzeitig handelt ihre Arbeit von der kulturellen Evolution keramischer Gefässe und trägt zu deren weiteren Entwicklung bei.

Die britische Künstlerin Rachel Whiteread beschäftigt sich in ihrer Arbeit mit Volumen, Körper, Innen- und Aussenräumen, Fragen des Sichtbaren und Unsichtbaren. 1993 füllte sie den Innenraum eines Hauses mit Beton und entfernte anschliessend die Aussenhülle. In diesem Transformationsprozess löste sich das Sichtbare auf und das Unsichtbare, die Leere innerhalb einer architektonischen Gefäss-Form, hier dem Haus, materialisierte sich.

DAS GEFÄSS ALS METAPHER

In beiden Beispielen wird das Gefäss im engeren und weiteren Sinn als Metapher genutzt, zu der Menschen aufgrund ihrer Erfahrungen mit zahlreichen Gefäss-Variationen Zugang haben. Walter H. Lokau umschreibt «Gefässe als Metaphern von Raum und Zeit, von Biographie und Geschichte, von Revolution und Stillstand, von Transformation und Bewahrung, von aussen und innen, von Offenbaren und Verbergen» (2004, 10) und für Martina Margetts gehört das Gefäss zu den «Objekten, die ihre Wurzeln in Bezug auf Tradition, Material und Herstellungsprozess im Handwerk haben, welche diese aber zum Metaphorischen transformieren könne» (1998, 9, Übersetzung B. Baumann). In der europäischen Malerei blickt das Gefäss als Metapher auf eine lange Tradition zurück. Der barocke Maler Pieter Claesz beispielsweise war für seine symbolträchtigen Bilder bekannt. *A Vanitas Still Life* (1645) zeigt mehrere Gefässformen als Metapher für die Endlichkeit des Lebens.

Die Gefässmetapher hängt weiter eng mit der menschlichen Existenz als Körper im Raum zusammen. Dieser Körper, den Maurice Merleau-Ponty (1965) als Ausgangspunkt aller Erfahrungen versteht, durch den wir sozusagen in dieser Welt verankert sind, weist zahlreiche Parallelen mit dem Gefäss auf. In diesem Zusammenhang ist interessant, dass keramische Gefässe eine anthropomorphe Gestalt annehmen. Die gleiche Terminologie wird für die Beschreibung eines Ge-

fässes wie für den menschlichen Körper benutzt. Gefässe haben einen Fuss, Bauch, Nacken, Schultern und Lippen.

Gefäss-Wände sind ständigen Einflüssen von innen und aussen ausgesetzt. Zwischen Ein- und Ausdruck besteht Kausalität. Bachelard stellt dazu nüchtern fest: «Wenn es eine Grenzfläche zwischen einem ... Drinnen und einem ... Draussen gibt, so ist diese Grenzfläche auf beiden Seiten schmerzhaft». (2003, 216) Auch der menschliche Gefäss-Körper verändert sich aufgrund seiner Existenz, die unentwegt Einflüssen, Impulsen, physischen Erfahrungen, Stimmungen und rationalen Erkenntnissen ausgesetzt ist. Entsprechend wird dieser Körper zum Spurenlager innerer und äusserer Einflüsse.

Dabei ist die Öffnung einer Gefäss-Form, der Übergang zwischen innen und aussen ein entscheidender Ort. Es ist die Stelle von Wechsel, da wo Entscheidungen getroffen werden, oft ein Ort der Spannung, Erwartungen, unterschiedlicher Perspektiven, von dunkel und hell. Hier wird vorgängig angefüllter Raum entleert und gleichzeitig ein neuer Raum gefüllt.

Form, Raum, Oberfläche, Innen, Aussen und der Übergang vom einen in den anderen Raum sind charakteristische Eigenschaften einer Gefässform. Primäres Merkmal eines Behältnisses ist die Kapazität etwas aufzunehmen, zu beinhalten oder sich zu entleeren. Jede Gefässstruktur, das heisst Wände, Boden und Öffnung, markiert ein gewisses Territorium und kontrolliert damit die Grenze eines Volumens zwischen innen und aussen. Bekanntes und Unbekanntes liegt auf beiden Seiten. In seiner *Poetik des Raumes* (1957) widmet Gaston Bachelard ein ganzes Kapitel der Dialektik des Draussen und des Drinnen. Darin beschreibt er die Notwendigkeit, Erfahrungen und Erkenntnisse auf beiden Seiten zu sammeln, um in der Lage zu sein solche ganzheitlich

zu durchdringen, in anderen Worten phänomenologisches Erleben aus der 1. Person-Perspektive mit objektiven Erkenntnissen aus der 3. Person-Perspektive zu verbinden.

Der Zürcher Schriftsteller Carlo Sauter thematisiert in einem seiner Gedichte das Hin- und Herbewegen zwischen Materie und Geist, ästhetischer Erfahrung und kognitiver Erkenntnis. Die stetige Wechselwirkung zwischen diesen beiden Seins-Positionen gehört zu den produktiven Grundbewegungen menschlicher Existenz, die in der Gefässmetapher ihren Ausdruck finden.

*Eingeschiff in der Muschel
Am Ohr mittendrin warten.
Erst wenn sie brechen,
drehen die Dinge als Wellen
um die weisse Glut. Erfülltsein
zersetzt das Erfassthaben.
Nur wie, fragt das Gefäss,
vom Grund her, es klingt.*

Mit freundlicher Genehmigung des Autors

QUELLEN

- BACHELARD, G. (1957): Die Poetik des Raumes. Frankfurt, 2003
- BUTLER, A. et al. (Hrsg.) (1994): Art Book. London
- COOPER, E. (1972): Ten Thousand Years of Pottery. London, 2000
- COOPER, E. (Hrsg.) (2004): Ceramic Review, Nr. 207
- DE WAAL, E. (1998): Bernard Leach, St. Ives Artists. London
- HEIDEGGER, M. (1954): 'Das Ding' in Vorträge und Aufsätze, Pfullingen, 1990
- KUHN, A. (Hrsg.) (1992): Chronik der Frauen. Dortmund
- LINGWOOD, J. (Hrsg.) (1995): Rachel Whiteread House. London
- LOKAU, Walter H. (2004): Üppiges Beet im kargen Hauptstadt-Garten; in KeramikMagazin, Frechen, Nr. 6, 2004
- LUCIE-SMITH, E. (1993): Elizabeth Fritsch, London
- MARGETTS, M. (1998): Beyond Material, Llandudno
- MERLEAU-PONTY, M. (1965): Die Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin, 1974
- MESSERLI BOLLIGER, E. (1993): Keramik in der Schweiz, Zürich
- TIMMS, P. (2004): What's wrong with Contemporary Art?, Sydney
- WILSON, I. (2004): Räume und Illusionen, in KeramikMagazin, Frechen, Nr. 5/2004

BILDNACHWEISE

ABB. 1: COOPER 1972, S. 17, ABB. 2: BUTLER 1994, S. 100, ABB. 3: MESSERLI BOLLIGER 1993, S. 24, ABB. 4: LUCIE-SMITH 1993, S. 15, ABB. 5: LINGWOOD 1995, S. 99, ABB. 6: COOPER 2004, S. 26, ABB. 7: DE WAAL, S. 73