

# Der verdeckte Drache

Gustav Weiß

Im I Ging, dem Buch der Wandlungen, wird das Schöpferische dargestellt als lichte, starke, geistige Urkraft. Woher diese Urkraft kommt, haben bisher weder die Tiefenpsychologen noch die Kreativforscher herausbekommen. So könnten wir heute auch nicht mehr darüber sagen als was die alten Chinesen, die alten Griechen, Goethe oder Nietzsche meinten. Am tiefgründigsten ist immer noch die Metapher der weisen Chinesen, für die „Der Weg des Schöpferischen durch Veränderung und Umgestaltung wirkt, dass jedes Ding seine rechte Natur und Stimmung erhält und in dauernde Übereinstimmung mit der großen Harmonie kommt“. Die heute noch erhaltene Fassung des I Ging, die Richard Wilhelm 1923 aus dem Chinesischen ins Deutsche übersetzt hat, ist eine Kommentierung des Buches der Wandlungen durch Konfuzius (= Kung-tse) um 500 v.Chr. Darin orientiert sich das Schöpferische, „das seinem Wesen nach Bewegung ist“, hin zur Harmonie mit der ewigen Weltordnung, dem Tao (= Weg) des Himmels. Das stimmt mit den Erkenntnissen der modernen Neurologie überein, wonach „das Wandlungserlebnis zur Erfüllung des Sinnes des Lebens und damit zu einer größeren seelischen Harmonie führt“ (Kankeleit). Und der Sinn des Lebens, schrieb Lao-tse im Tao-te-king, liege im unwandelbaren ewigen Gesetz, das in allem Wandel wirkt. Nicht so von innen, dem schöpferischen Tun her, sondern vom Ergebnis her gesehen, orientiert sich bei uns heute das Schöpferische fast nur noch am Markt. Mit seiner Gier nach Neuem sorgt er für den Wandel. Oft hört man sagen, es gäbe nichts Beständigeres als den Wandel. Der Sprecher weiß zumeist nicht, dass diese Weisheit schon im ersten Jahrtausend vor Christus von Lao-tse im „Tao-te-king“ niedergeschrieben wurde. Die Welt wird darin als im ewigen Wandel begriffen aufgefasst und: „nur das Tao des Wandels ist beständig“.

Was hilft es, wenn einer alle Merkmale erfüllt, mit der die Philosophie die Kreativität definiert, wenn das, was dabei herauskommt, nicht den Lebensunterhalt sichert. An die Stelle der Harmonie tritt der Wettbewerb, an dem sich der Schöpferische orientiert. Das Feld, auf dem sich die Keramik überhaupt als Wettbewerberin betätigen kann, ist – wenn man sie als Töpferei meint – sehr eng geworden. Und wenn man die aus der Töpferei hervorgegangene Kunst meint, ist sie in ein ganz neues Wettbewerbsfeld eingestiegen, in dem sie sich erst noch zu rechtfertigen muss. So oder so scheint sich zu bewahrheiten, was das I Ging über das schöpferische Gestalten sagt: In der ersten Stufe, der des „verdeckten Drachens“, ist die schöpferische Kraft zwar vorhanden, aber noch nicht aktiv. Der Töpfer oder Kerami-

ker – wenn wir es nun auf unsere Situation beziehen – ist von den schöpferischen Problemen angeregt und darauf ansprechbar, aber ohne dass eine Verwirklichung erfolgt. Erst in der zweiten Stufe: „Erscheinender Drache auf dem Feld“ tritt der schöpferische Prozess ins Bewusstsein, um in den folgenden Stufen das zu gestalten, was einem aus der eigenen Tiefe zufließt. Das jedoch ist mit der Gefahr verbunden, auf einen Weg zu geraten, der mit den Erfordernissen der Zeit nicht in Einklang steht; das galt schon 500 vor Christi Geburt. Weiter heißt es: der Aufschwung schwankt mit Zweifeln, ob man es wagen soll. Der Zweifel hält die Dinge in Bewegung, bis man sich zum Schöpferischen in seiner ganzen Fülle bekannt hat. Danach kennt das I Ging eine fünfte Phase: „Fliegender Drache am Himmel“. Darin lauert in der nächsten Phase: „Hochmütiger Drache wird zu bereuen haben“ wieder eine Gefahr, weil sich der Schöpfer auf seine Schöpfung etwas einbildet, sich mit dem Schöpfer identifiziert. Das alles klingt so als sei es eben erst formuliert worden.

Im neuen Wettbewerbsfeld, in das der Keramiker als Künstler gerät, haben die Interessen des Kunstmarktes den Charakter legaler Kulturinteressen angenommen. Die Kunst unterliegt hier einem autoritären System, das eine eigene Dynamik entwickelte. Das hört sich schrecklich an, ist aber ganz natürlich, denn Kunst kann nicht demokratisch sein und nach Volkes Stimme gehen. Das kann wohl die Töpferei als ein gestaltendes Handwerk, nicht aber die zur Kunst gewandelte Keramik. Hier ist nicht die dekorative, angewandte Kunst gemeint, die ein Kunst-Handwerk ist, sondern die bildende Kunst. Sie verlangt einen ganz anderen kreativen Prozess, dessen Ergebnisse nicht mehr konsumiert werden. Der Benutzer ist zum Betrachter geworden, von dem eine Aktivität verlangt wird, nämlich das Nachdenken über den Inhalt. Das Kunstwerk erschließt sich ihm nämlich nicht durch Freude an der Dekoration, sondern durch reflektierendes Nachvollziehen.

Die ganze Tragweite der Entscheidung für den abstrakten Expressionismus, die wie eine Revolution 1952 in Kalifornien in der Auseinandersetzung mit Bernard Leach, Hamada und Yanagi gefällt wurde, war den akademischen Keramikern, die sich für die freie Kunst entschieden, nicht bewusst. Die Freiheit der Gestaltung und die Freude, etwas ganz Neues zu erschaffen, hatten eine größere Anziehungskraft als Feinheit und Empfindsamkeit im japanischen Sinne.

Wie es im I Ging gefordert wird, stand aber in der japanischen Keramik ein Wandel nach den Erfordernissen der Zeit an. Er war

von den USA angestoßen worden und eignete sich gerade recht, um der Keramik der Song- und Mingzeit, dem Koryo-Seladon oder dem Temmoku etwas in einer eigenen Art und Weise hinzuzufügen. In Ostasien ist diese Umgestaltung metaphysisch verwurzelt als eine an die Oberfläche drängende geistige Naturkraft. Bei uns hingegen sind schöpferische Zeiten Gegenreaktionen gegen die klare, kühle Vernunft. Denn im Gegensatz zur Stetigkeit des nach Harmonie strebenden Seelenzustandes der fernöstlichen Menschen verläuft bei uns die Entwicklung als wellenförmig wiederkehrender Konflikt zwischen Klassik und Romantik, zwischen Neuer Sachlichkeit und Postmoderne, zwischen Konstruktivismus und Dekonstruktivismus als Erhebung über den konventionell gewordenen Zustand. Darin manifestiert sich eine Charaktereigenschaft, die im Gegensatz zum fernen Osten, wo das Alter verehrt wird, der Jugend den Vorrang gibt und der Erneuerung gegenüber der Tradition. Das hatte in unserer Geschichte schon in der italienischen Renaissance und im deutschen Sturm und Drang immer wieder zur Erneuerung der Kunst geführt, als von Keramik noch nicht die Rede war.

Bei uns ist der Töpferei die Belanglosigkeit in der Industriegesellschaft schlecht bekommen. Sie könnte eine Erneuerung gut vertragen, um für kommende Generationen interessant zu bleiben. Die Qualitätssicherung ist ihre Moral, die Nietzsche („Zur Genealogie der Moral“) als „Stehenbleiben auf mäßigem Niveau“ bezeichnete. Auch als angewandte Kunst beharrte die Keramik auf dem Fundament des Handwerks; weit davon entfernt, sich mit dem Publikum anzulegen. Es sollte ja zum guten Geschmack erzogen werden. Die Neue Sachlichkeit, die ihr lange anhaftete, war erfahrbar, praktisch und nützlich, mit viel Ordnung und Vernunft und wenig zündendem Funken. Beide, Töpferei und angewandte Kunst, waren schließlich konventionell erstarrt und zu sehr mit dem erreichten Zustand zufrieden, als dass sie das Spektrum ihrer Möglichkeiten ausgeschöpft hätten. Die Kunstglasur war zwar eine Neuerung, die es vor dem Zeitalter der Moderne nicht gab, aber sie blieb im allgemeinen in den Rezepten stecken. Der Erfindergeist ist auf diesem Gebiet noch seltener geworden, als er eh schon war. Immer noch wird als Erstes gefragt, wie ist es gemacht? Die Sprache des Materials haben wir erst von den Japanern gelernt und es als Feingefühl uns zu eigen gemacht. Aber für uns ist die Sprache, in der wir denken und gestalten – anders als im fernen Osten – eine Form, die Welt zu beschreiben, sie auch unterschiedlich zu sehen und es unterschiedlich

auszudrücken. Seitdem die Welt über uns hereingebrochen ist, schleichen sich in die gewordene Sprache, die als Außenseite und Brücke unseres Denkens eine einzige Bestimmung hat, nämlich die der Mitteilung, Unsicherheiten ein. Das hat insofern mit dem Anpassungsprozess an die Universalsprache (Englisch = „Brückensprache“) zu tun, als der mitteilungs-fähige Gedanke eine entsprechende Formulierung verlangt.

Wie muss der „erscheinende Drache auf dem Feld“ beschaffen sein, damit er seine Selbstzweifel überwinden und sich über die Tiefe aufschwingen kann? Wenn es schon kein Marktwert sein kann, so soll es doch zumindest ein Ausstellungswert sein. Anstatt der Reflexionskultur, die es hätte werden können, ist es eine Anerkennungs- und Prestigekultur geworden (Lyotard). Wie können jetzt Individual- und Gesamtinteresse auf einen Nenner kommen? Nach Ansicht der sozialen Marktwirtschaftler ist das nur durch eine Wettbewerbswirtschaft zu erreichen. Darin muss sich jeder am Preissystem orientieren, das sich, was die Garten- und Blumenkeramik betrifft, durch den weltwirtschaftliche Preisdruck im Importhandel und, was die Geschirrkernik angeht, durch die Industrialisierung stark verändert hat. Für den Töpfer, der aus der Werkstatt und auf Märkten verkauft, ist der Wettbewerb so gut wie auf Krüge, Übertöpfe, Teekannen, Vasen und Schalen eingeschränkt. Was auch immer es ist, es beansprucht Besonderheit. Der Keramiker, der als Künstler über Galerien oder Internet verkauft, sieht, dass sein Wettbewerbsfeld der Globalisierung ausgesetzt ist. Er spricht in seinen Arbeiten in der Universalsprache mit seinem individuellen Dialekt.

Wie auch immer, die Kreativität ist unsere Hoffnung und unsere Motivation. Wir werden motiviert, wenn wir sehen, was andere bei uns und in der Welt hervorbringen. Der Hamburger Nervenarzt Otto Kankeleit hat Dichter, Maler und Komponisten befragt und alle verwiesen auf das Unterbewusste als Keimstätte des Schöpferischen. Er befragte auch C.G.Jung, den Spezialisten für das Unterbewusste. Von ihm bekam er zu hören: „Ich könnte eine detaillierte Darstellung eines schöpferischen Prozesses geben, aber ich tue es nicht, weil mir die Sache zu geheimnisvoll ist. Vor großen Geheimnissen empfinde ich eine solche Scheu, dass ich sie nicht auszusprechen vermag“ (von Kankeleit berichtet). An anderer Stelle (in Bd.5 seiner „Zarathustra-Seminare“) sagt Jung: „Nur Leute mit einer Inflation können behaupten, dass sie etwas schöpfen; der Mensch ist nicht ein Schöpfer, sondern dadurch, dass er schöpferisch gestaltet, arbeitet ´etwas´ in ihm – der Schöpfer ist nur Instrument und wird als Schöpfer vom schöpferischen Drang selber auch gestaltet („in creation you are created“). Das allerdings ist keine neue Erkenntnis. Hegel hat es schon hundert Jahre früher, als es noch gar keine Psychoanalyse gab, als Selbstverwirklichung beschrieben, durch die der Mensch „erst zu dem wird,

was er am Ende dieses Prozesses ist“. Das interessiert den Betrachter des Kunstwerks aber nicht, denn bildende Kunst fragt nicht danach, wie sich der Künstler bildet, sondern wie sein Werk durch Bilder bildet. Als Bilder sind alle Arten von visueller Kunst gemeint. Und Bilden heißt, die Bildung erweitern durch Reflexion. Durch die Revolution von 1952 sollte die Keramik zur bildenden Kunst werden. Der abstrakte Expressionismus sollte in keramischem Material ausgedrückt werden. Das ist eine Frage an das Material. Die Frage an das Material lautet im Handwerk, was „keramisch“ sei. Die Antwort ist: möglichst ohne Probleme und in kurzer Zeit viele langlebige Gebrauchsgegenstände herzustellen. Im Kunsthandwerk verlor der Zeitfaktor bei der Herstellung an Bedeutung und wurde ersetzt durch Freude am Gebrauch oder auch nur an einem dekorativen Gegenstand. Das wird es immer geben und seinen Markt finden. Im industriellen Design ist die Frage an das Material, wie es maschinell gestaltet werden kann. Alle diese Fragen haben in der Kunst keine Priorität. Jetzt ist die Frage an das Material: wie kann die Kunst der Keramik mit ihrem Material die Bildung fördern, veredeln, durch Bilder, die ihm gemäß und infolge seiner Eigenschaften nur ihm möglich sind. Der abstrakte Expressionismus ist seiner Bestimmung nach dazu geeignet, diese Forderung zu erfüllen, denn er soll bei einem gegenstandslosen oder nur allgemein an der Realität orientierten Gegenstand das Material als autonomen Faktor in die Bildwirkung einbeziehen. Der künstlerische Schaffensprozess des Gestaltens soll frei aus Formen und Farben entwickelt werden.

Aber die Antwort auf die gestellte Frage ist nicht so einfach. Sie braucht Zeit, um sich zu bilden – Entwicklungszeit. Der für die Revolution von 1952 entscheidende Keramiker, Peter Voukos, ein Meister der kreativen Zerstörung, hatte diese Zeit nicht. Er ging zu Bronze über. Ebenso der Keramikprofessor an der Berliner Hochschule der Künste, Lothar Fischer. Sie verließen das Material, weil die Antwort nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine ökonomische Rechtfertigung verlangt. Die Entwicklung der Keramik, wie wir sie zu sehen bekommen, erfüllt uns mit Hoffnung. Der Drache erscheint auf dem Feld.

#### Literatur

Béky, Gellért: „Die Welt des Tao“.

Freiburg: Alber 1972.

I Ging. Das Buch der Wandlungen.

Düsseldorf: Diederichs 1970.

Jung, C.G.: „Symbole der Wandlung“. Werke 5.

Olten: Walter-Verlag 1973.

Kast, Vera: „Kreativität in der Psychologie von C.G.Jung“. Zürich: Juris 1974.

Kankeleit, Otto: „Das Unbewusste als Keimstätte des Schöpferischen“.

München/Basel: Ernst Reinhardt Verlag 1958.

Wilhelm, Richard: „K'ungtse und der Konfuzianismus“. Berlin: de Gruyter 1928.

#### I Ging – Triptychon I: „Der verdeckte Drache“

Mit dem chinesischen Schriftzeichen Kiën = das Schöpferische und mit einem Zeichen aus der alt-japanischen Gras-Schrift. Im I Ging, dem „Buch der Wandlungen“, beginnt das Schöpferische verdeckt. Es gibt „seine Kraft nicht voreilig aus, um etwas erzwingen zu wollen, das noch nicht an der Zeit ist“. 2010, 66x66 cm.

