

## Wissen, Gewissheit und Symbol

Für uns als Keramiker haben Wissen und Gewissheit eine andere Bedeutung als für die Philosophen. Für sie besteht Wissen aus Gewissheit und Zweifel. Diese Gewissheit ist objektiv und begründbar. Mit zunehmendem Wissen wird die Gewissheit geringer bis zu dem Punkt, wo ich weiß, das ich nichts weiß. Das ist dann schon Weisheit. Platon zählte sie zu den Kardinaltugenden.

In der Keramik ist Gewissheit hingegen oft subjektiv. Man macht eine Erfahrung und ist sich gewiss, dass sie allgemein gilt. Die so gemeinte Gewissheit kann aber auf Unwissen beruhen. Das keramische Wissen ist sehr anspruchsvoll, und die Praxis ist voll von kleinen Gewissheiten, die objektiv oder subjektiv sein können. Wir nennen es praktische Erfahrung. Es sind Feinheiten, die im Großen und Ganzen das Fachwissen nicht in Zweifel ziehen aber ergänzen. Dazu gehört zum Beispiel, dass ein ungeschruht glasierter Scherben gegenüber der Glasur reaktionsfreudiger ist als ein vorgebrannter Scherben. Die Fließneigung der Glasur ist geringer, und Kristalle entwickeln sich besser als im Zweifachbrand. Die Ursache ist in beiden Fällen die beim Zerfall der Tonminerale frei werdende Kieselsäure. Im ersten Fall erhöht sie die Viskosität der Glasur, im zweiten verringert sie den relativen Anteil der für die Kristallisation ungünstigen Tonerde. Ein anderes Beispiel für die Feinheiten der praktischen Erfahrung bietet der Paperclay, der immer nur mit positiven Eigenschaften erwähnt wird. Da die Fasern die Kapillaren unterbrechen, behindern sie auch beim Trocknen den Transport des Wassers aus dem Inneren. Deshalb muss der Paperclay dünn gearbeitet werden, weil er sonst nach der normalen Trockenzeit zu nass in den Ofen kommt.

Im Fachwissen kann auch etwas durch Forschung überholt sein. Ein Beispiel dafür ist die Behauptung, dass eine Glasur umso schwerer schmilzt, je mehr Kieselsäure sie hat. Das ist nur in den meisten Fällen richtig. Wenn es sich aber um eine Glasur aus Kieselsäure, Natrium- und Calciumoxid handelt, schmilzt sie im Gegenteil mit mehr Kieselsäure leichter, mit weniger Kieselsäure schwerer. Skepsis gegenüber dem gelernten Wissen wäre also auch in der Keramik nicht völlig auszuschließen. Aber es hat sich in der Praxis bewährt und dabei bleibt es auch, denn man soll die Dinge nicht unnötig komplizieren. Schließlich sagt man ja, dass Ausnahmen die Regel bestätigen. Anders drücken es die Philosophen aus, indem sie von einem nichtwissenden Wissen und einem wissenden Nichtwissen sprechen – als würden sie die Keramik meinen.

Das Wissen kann ein beschreibendes sein, das sich darum handelt, was es alles gibt: in der Tierwelt, in der Pflanzenwelt, in der Gesteinswelt. Das beschreibende Wissen ist additiv und wenig kreativ. So sind auch Teile des Fachwissens, das gelehrt wird. Anders das begründende Wissen wodurch etwas kommt, wie und warum es sich so entwickelt hat oder reagiert. Ein solches Wissen steckt in der Medizin, in der Psychologie, in den Naturwissenschaften, in allen geschichtlichen Wissenschaften. Begründend ist auch das Wissen des Keramikers, das er für die Produktion braucht. Eine dritte Art von Wissen ist verknüpfend. Es bewegt sich zwischen den festgelegten Wissenschaften, ist interdisziplinär und erfinderisch. Zwischen den Wissenschaften finden sich Angriffsmöglichkeiten für neues Forschen. Es entstehen neue Wissenschaftszweige. Dem entspricht eine Keramik, die sich zwischen den Kunstsparten bewegt, auch multimedial sein kann. Allgemein gesprochen: bei der die Hände ausführen, was man im Kopf hat, unabhängig von jeglicher Bevormundung durch Regeln.

Das verknüpfende Wissen ist kreativitätsfördernd, aber die Kreativität selbst ist, wie die Weisheit, nicht auf Wissen angewiesen. In der Weisheit sind auch Erfahrung und Lebensklugheit enthalten. Ähnlich ist es auch mit der Kreativität. Man kann sie nicht erlernen; sie ist eine Fähigkeit. Sich zwischen abgegrenzten Positionen bewegen, bedeutet geistige Flexibilität und unkonventioneller, produktiver Denkstil. Ein kreativer Keramiker definiert Keramik anders als einer, der nur das Wissen über das Material kennt. Seine Weltoffenheit und Frustrationstoleranz entsprechen der Lebensklugheit in der Weisheit. Noch etwas anderes kommt zum Vorschein, wenn von Kreativität die Rede ist: die ästhetische Gewissheit. Sie beruht (nach Jacques Maritain) darauf, dass Dichter und Künstler

sich mehr als gewöhnliche Menschen dem Weltbild gegenüber kontemplativ verhalten, das heißt, dass sie sich mit dem Schöpfer vergleichen\*), für den alle Logik und alle Theorien überflüssig werden. Das führt zur Überwindung der Beziehungslosigkeit des Menschen zu den Dingen, die sich in der modernen Zivilisation breitmacht. Die ästhetische Gewissheit ergibt sich dadurch, dass sich der Künstler selbst in den Prozess seines Schaffens einbezieht. Da sie in den Tiefen der Seele gegründet ist, steht die ästhetische Gewissheit zwischen Wissen und Symbol, von dem Johann Jakob Bachofen (1815–1887) sagte, dass es, „um allgewaltig zu ergreifen, notwendig mit einem Blick der Seele vorgeführt werden muss“.

Der T-shaped man, der allgemein und breit gebildet ist, aber in einer Sache eine tiefe Kenntnis besitzt, ist als Ideal fraglich geworden. Böswillig ausgedrückt, wäre es ein small talkender Fachidiot. Auch die Tiefe soll auf größere Zusammenhänge gerichtet sein. Dem könnte man den Vorwurf der praktisch irrelevanten Gedankenspielerlei entgegenhalten, aber es bildet das Bild von der Welt. Und damit sind wir bei der bildenden Kunst.

Jegliches Wissen strebt nach absoluter Gewissheit, denn sonst hätte es nicht den Anspruch, sich vom Meinen zu unterscheiden. Die Erkenntnistheorie besagt, dass zu den Möglichkeiten einer Erkenntnisvermittlung auch die Kunst gehört. Von Ludwig Wittgenstein stammt der berühmte Satz: „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen“. Das kann für die Kunst verstanden werden, in bildhafter Darstellung über das hinauszugehen, wovon man nicht sprechen kann.

Kunst kann dekorativ sein oder symbolisch oder beides zugleich. „Angewandte Kunst“ heißt in anderen Sprachen „dekorativ“. Wenn wir davon sprechen, dass die Keramik zur Kunst strebt, ist damit weniger die Dekoration gemeint als die Semantik. Semantik ist die Wissenschaft von der Bedeutung der Zeichen, und Symbole sind Zeichen. Sie haben eine Bedeutung. Immer war Symbolik eine irrationale Gegenströmung zum Rationalismus, zur Aufklärung des 17./18. Jahrhunderts, heute zur kalkulierenden angewandten Kunst des 20. Jahrhunderts. Darin zeigen sich die Wellen der Geistesbewegungen und der Lebenseinstellung. Mal hat die Ratio die Oberhand, mal das Gefühl.

Im „Figaro“ vom 18. September 1886 veröffentlichte Jean Moréas einen Artikel, „Le Symbolisme“. Er verlangte, „die Idee in eine symbolische Form zu kleiden“. Im 20. Jahrhundert erfuhr die Farbsymbolik eine psychologische Aufladung vom „Farbklang“ zur „Farbmusik“. Daraus entstand ein neuer Forschungszweig, die Farb-Ton-Forschung, als Teilgebiet der Synästhesie, das heißt, eines Sinneserlebnisses in einem anderen Sinnesgebiet.

In symbolischen Richtungen kann der Sinn für Geschichte weit stärker ausgeprägt sein als in Strömungen, deren Wesen im Dekorativen liegt. Im Geschichtsbegriff der Symbolisten des ausgehenden 19. Jahrhunderts verwirklichte sich die imaginäre Wiedergeburt der Vergangenheit als Gegenwart und Zukunft im Kreislauf der Zeit. Auch manches Andere scheint für die symbolische Bewegung von damals auch heute zuzutreffen. Sie suchte die traditionellen Grenzen zwischen den „hohen“ und den „niederen“ Künsten zu überwinden. Dann wurde die Kunst der Jahrhundertwende auch von dem Gedanken beherrscht, dass jeder Künstler seine eigene Technik besitzt, die sich von jeglicher industriellen Technik unterscheidet und nicht dazu dient, für das Leben nützliche Dinge zu produzieren, die sich aber wissenschaftlichem Suchen zu assimilieren vermag. Die Technik wird zum antiindustriellen Stil. Und schließlich betont der Symbolismus die Gleichsetzung von Kreativität und Imagination, die ihrerseits sowohl Rückerinnerung an Vergangenes wie Vorausschau der Zukunft ist: zwei unendliche Dimensionen, in denen sich Übergänge wie jahreszeitliche Wechsel ausnehmen im ständigen Geborenwerden, Sterben und Wiedergeborenwerden der Natur. Alles das ist wie von selbst in der Keramik zu erkennen, wie wir sie heute sehen.

Für den Keramiker, der sich der allgemeinen künstlerischen Entwicklung anschließt, geht es nicht mehr um eine Fortentwicklung, sondern um eine radikale Wandlung sowohl im Schaffensprozess als

auch in den Zielsetzungen. Damit besitzt die Keramik nicht mehr ihre natürliche soziale Verwendbarkeit, und der Keramiker, der ihr folgt, muss sich Klarheit darüber verschaffen, was dieser Entschluss für ihn bedeuten könnte. Seit der Antike und dem Mittelalter, als es sieben freie Künste gab, wird bis heute Kunst als eine intellektuelle Kategorie angesehen. Das waren damals nach der Wortbedeutung geistig Tätige, fern von jeder praktischen Tätigkeit. Inzwischen wird der künstlerischen Tätigkeit, auch wenn man sich dabei schmutzig macht, Intelligenz zugestanden. Aber im Unterschied zu den mittelalterlichen freien Künsten strebt die Kunst heute danach, sich von der Ratio zu befreien. Das begann in der modernen Kunst mit der Abkehr von der Natur und (besonders auffällig im Surrealismus) mit der Lösung von der Logik überhaupt. Paul Klee charakterisierte seine „Schöpferische Konfession“ mit dem Satz: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar“. Und jetzt geht auch in der Keramik die Kunst eher auf eine verborgene Welt des Unbewussten zu als auf die Intellektualität des Konstruktivismus, der die angewandte Kunst kennzeichnete.

Was aber in der Öffentlichkeit als Kunst gilt, schillert in vielerlei Meinungen. Sie kann statisch oder dynamisch aufgefasst werden, imaginär oder realistisch, akademisch oder revolutionär. Wie auch immer, es geht um die Wirkung auf den Betrachter, von der er mehr oder weniger berührt wird inmitten der Flut von Informationen, denen er in der modernen Gesellschaft ausgesetzt ist. Das kann schon eine vierjährige Aelita Andre in New York leisten, indem sie Farben auf die Leinwand klebst. Oder in Berlin dürfen mehr als achtzig junge Leute aus vielen Ländern ohne eine berühmte Kunstakademie im Lebenslauf in einer Leistungsschau („Based in Berlin“) mit ihrer künstlerischen Glaubwürdigkeit („Street credibility“) jenseits aller Kunstsparten Aufsehen erregen. Und das ohne den Anspruch, für immer eine neue Kunstwelt zu etablieren, denn „für immer wäre ein wenig lang“, hieß es. Das alles kann man als Dagegenhalten gegen die herkömmlichen Autoritäten ansehen, wie es auch Ende des 19. Jahrhunderts aufkam.

Das Suchen nach dem eigenen Weg ist ein inneres Abenteuer jedes Einzelnen, das sich in Individualität ausdrückt. Und Symbolik kann das Resultat eines unabhängigen Suchens sein, der Poesie und Literatur nicht unähnlich. Das hat sehr wohl einen intellektuellen Charakter. Die Keramik bleibt dabei eine Randerscheinung, weil sich die wirtschaftliche Elite nicht dafür interessiert. Sie kann ihr nicht als elitärer Konsum gegenüber dem Kleinbürgertum dienen. Aber auch das braucht nicht für alle Zeiten zu gelten. Wir können dazu beitragen, dass es anders wird.

\*) Paul Klee sagte zu dem Vergleichen mit dem Schöpfer: „Kunst verhält sich zur Schöpfung gleichnisartig. Sie ist jeweils ein Beispiel, ähnlich wie das Irdische ein kosmisches Beispiel ist.“ zitiert nach Günther Regel (Hrsg.) in „Paul Klee Kunst-Lehre. Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formlehre“. Leipzig: Reclam 1991.

## Literatur

Wiedmann, Franz: „Das Problem der Gewissheit“. München: Pustet 1966.

Gerlitz, Peter (Hrsg.): „Symbolik der Künste“. Bd.15 der Neuen Folge von „Symbolon“, dem Jahrbuch der Gesellschaft für wissenschaftliche Symbolforschung. Frankfurt/M.: Peter Lang 2002.

Maritain, Jacques: „Creative Intuition in Art and Poetry“. Washington: Pantheon Books, Bollingen Series XXXV, 1955.

Bachofen, Johann Jakob: „Versuch über die Gräbersymbolik der Alten“. 1859. 2.Aufl. Basel: Helbing & Lichtenhahn 1925.

Argan, Giulio Carlo Hrsg. Über Symbolismus. In „Die Kunst des 20.Jahrhunderts 1880-1940“, S.43. Propyläen Kunstgeschichte Bd. 12, Berlin: Propyläen 1977.

„Vierjährige stellte Gemälde in New York aus“. Stern.de vom 06.06.2011.

Knöfel, Ulrike: „Wowi-Center“. Der Spiegel Nr.23 vom 06.06.2011 S. 108-111.