

Zeitschrift: Lenzburger Neujahrsblätter
Herausgeber: Ortsbürger-Kulturkommission Lenzburg
Band: 59 (1988)

Artikel: Ein Gespräch mit Ernst Häusermann
Autor: Messerli Bolliger, Barbara E.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-918130>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 18.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Ein Gespräch mit Ernst Häusermann

von Barbara E. Messerli Bolliger

Die Idee, Ernst Häusermann zu seiner Arbeit zu befragen, entstand spontan und fast aus einer Notlage heraus. Mein Wunsch war es, möglichst genau über seine Arbeit zu berichten. Genau weniger im Sinn von exakten technischen Angaben, als vielmehr von Aufzeigen der inneren und äusseren Bedingungen des Entstehungsprozesses seiner Keramiken. Gerade diese scheinen mir eine wichtige Voraussetzung zum Verständnis des keramischen Schaffens von Ernst Häusermann. Dass dieses für mich äusserst informative Gespräch stattfinden konnte, dafür danke ich dem Keramiker.

BM: Mich interessiert in erster Linie, ob man heute überhaupt noch mit Ton arbeiten und keramische Objekte gestalten kann.

EH: Es gibt viele, die das tun, und das beweist eigentlich, dass man es kann.

BM: Ich meine, ob eine Notwendigkeit dazu besteht oder ob es einfach eine Möglichkeit unter vielen ist.

EH: Das Arbeiten mit Ton ist für mich eine Möglichkeit unter vielen. Ton ist für mich ein Material wie jedes andere Material, so wie wenn ich mit Holz arbeiten würde, mit Stein oder mit Metall. Ich sehe das Arbeiten mit Ton nicht in einem sektiererischen Sinn als etwas völlig Abgeschlossenes, das sich abgrenzt gegen alles, was rundherum läuft. Bei meiner Arbeit komme ich vom Töpfern her, wo der Ton das bestimmende Material ist. Denn für Geschirr, Tassen, Krüge usw. ist Ton – rein funktional gesehen – das richtige Material.

Weil ich vom Töpfern her gekommen bin und eben immer Ton um mich herum hatte, ergab es sich, dass ich auch begann, andere Dinge zu machen mit Ton und den Ton zu gebrauchen wie ein Bildhauer den Gips. Denn Ton lässt mit sich machen, was man will. Dies ist auch gleichzeitig die Gefahr mit diesem Material; denn man sagt, dass es praktisch keinen Charakter habe. Gewisse Töpfer werden dem widersprechen, aber es ist schon so, dass, wenn ich den Finger in den Ton drücke, dieser Fingerabdruck in der Masse zu finden ist. Und wenn man den eigenen gestalterischen Anspruch nicht hoch genug ansetzt, ist man schnell zufrieden mit dem, was entsteht.

Wer sich ernsthaft mit Ton auseinandersetzt, oder überhaupt ernsthaft gestalterisch tätig ist, der merkt, dass erste Erfolge mit dem Material relativ früh kommen, doch Fortschritt zu erreichen ist viel schwieriger, und viele kleine Schritte sind dazu nötig und mit mehr Energie verbunden, die man hineingeben muss, damit man ein bisschen weiterkommt.

BM: Dies ist auch die Ursache meines Respektes vor dem Arbeiten mit Ton, und der Grund, weshalb ich keine Objekte aus Ton mache. Das Bewusstsein der Arbeitsintensität und der Zeit, die es braucht, um zu besseren Resultaten zu kommen, hat mich immer zögern lassen.

Sie sind einer der wenigen Töpfer, der furchtlos mit dem Material umgeht, auch den Bereich des Tones verlässt und sich anderen Materialien zuwendet. Denn dies ist ein Punkt, der mich bei gewissen modernen Keramikern negativ berührt, dass sie am Ton kleben bleiben, obwohl sie geradeso gut mit einem anderen Material arbeiten könnten.

EH: Ja, wobei ich dies jenen Keramikern nicht unbedingt zum Vorwurf machen will. Denn es ist nicht zwingend notwendig, dass man dann auch mit anderen Materialien arbeitet. Man kann absolut bei einem Material wie dem Ton bleiben, so wie ein Maler diese Wahl ebenfalls nicht hat, sondern einfach mit seinen Farben malt.

BM: ... auf seine Leinwand ...

EH: ... ja, und vielleicht mischt er noch ein wenig Sand in die Farbe oder Ähnliches. Aber dies sind kleine Varianten; und das Prinzip des Malens bleibt sich gleich. Wenn einer mit Ton arbeitet und sich ernsthaft mit dem Ton auseinandersetzt, dann finde ich es eigentlich kein Makel, wenn er immer nur beim Ton bleibt. Es ist also durchaus möglich, dass man sich sein ganzes Leben lang mit einer Sache beschäftigt, wie beispielsweise die japanischen Meister, die sich in gewissen Fällen noch viel mehr beschränken, die nicht nur immer beim gleichen Material bleiben, sondern zusätzlich noch bei der gleichen Form.

Während ihres ganzen Lebens machen sie die gleiche Form und entwickeln diese in ganz kleinen, bescheidenen Schritten weiter.

Vor einer solchen Arbeitsweise habe ich Respekt, auch wenn sie nicht der meinigen entspricht.

BM: Eine solche Arbeitsweise entspricht auch nicht unserer Kultur.

EH: Genau. Wir haben auch nicht den gleichen philosophischen Hintergrund ...

BM: ... sowie eine andere künstlerische Tradition.

EH: Ja. Aber ich erwähnte dies, weil ich nicht das eine gegen das andere ausspielen will. Ich würde nicht sagen, dass die, welche einfach immer nur Töpfe machen, diese auch gut machen, und nie etwas anderes herstellen, eine langweiligere Arbeit ausführen, als wenn sie frei arbeiten würden.

Wenn ich töpfere – und jetzt komme ich wieder in eine Zeit, in der ich töpfere werde –, dann halte ich mich ganz streng an möglichst einfache Formen in bezug auf Gefässe. Ich kann dann aber nicht zwei verschiedene Dinge tun, wie beispielsweise Objekte, bei denen das Material sekundär ist, und gleichzeitig Keramik im traditionellen Sinn, wie Gefässe. Denn wenn man Gefässe herstellt, dann erfordert das hundertprozentige Aufmerksamkeit.

BM: Bei Ernst Bloch findet sich zu Beginn des *Geistes der Utopie* eine Passage, in der er vom «krugmässig geformt werden» spricht, so dass der Krug zu einem «mir teilhaftigen Gebilde» werde¹. Zu dieser Passage von Ernst Bloch und Ihren Ausführungen sehe ich eine Parallele. Denn Sie werden praktisch eins mit dem Material und der Form. Diese Einheit ist aber durch äusserliche Einflüsse gefährdet.

EH: Ja, das ist richtig. Deshalb wehre ich mich auch für die traditionelle Töpferei im Sinne von Gefäss-Töpferei. Es handelt sich dabei absolut nicht um etwas, das ich als zweitrangig hinstellen will. Denn wenn ich drin bin – im Gefässdrehen –, dann ist dies das Wichtigste im Augenblick. Doch andererseits ist es so, dass ich ein polarisierender Typ bin. Ich muss immer zwei Extreme haben, damit die Spannung aufrechterhalten wird. Deshalb habe ich – wahrscheinlich automatisch – zum Traditionellen einen Gegenpol gesucht, um mich in einem Feld bewegen zu können, in welchem eine Spannung gegeben ist.

Was mich nicht interessiert in bezug auf die Gefäss-Töpferei, das was ich als lästig empfinde, wenn ich es machen muss, ist Dinge ausführen, von denen ich zum vornherein weiss, wie sie herauskommen. Wenn ich töpfere, dann forsche ich auf meine Art genau gleich, wie wenn ich Formen suche, also frei arbeite.

Dies wird mir jeweils bewusst, wenn ich lange an einer Glasur arbeite, ich sie in den Griff bekomme, und sie so ist, wie ich es mir vorgestellt habe. Dies hat immer auch mit dem eingekreisten Zufall zu tun, mit dem Gespür, wie man etwas machen muss. Wenn ich dann diese Glasur beherrsche, dass ich sie zuverlässig herstellen kann, dann höre ich meistens auf, und suche nach etwas Neuem. Der Spieltrieb wird nicht mehr angesprochen, die Spannung ist nicht mehr vorhanden, da ich kein Risiko mehr eingehen muss, um ein Resultat zu erreichen. Und wenn die Gefässe dann eines nach dem anderen schön sind, mache ich sie zwar noch eine Zeitlang. Doch dann verflacht mein Interesse an dieser Sache, und ich beginne wieder etwas, das mir misslingt, und an dem ich erneut arbeiten kann. Im Grunde genommen muss ich suchen, überall nach Möglichkeiten suchen, auch nach Kombinationen mit anderen Materialien und mit dem Ton. Denn eigentlich will ich den Ton emanzipieren...



Keramik von Ernst Häusermann

(Foto Hans Weber)

BM: ...vielleicht auch an seine Grenzen treiben...

EH: ...ja, sehen, was geht, und was nicht geht, und darum suche ich eigentlich immer, ich bin immer am Lernen, ich werde nie ausgelernt haben. Ich lerne, wenn Sie so wollen, autodidaktisch mit der Versuch-Irrtum-Methode. Wobei anzumerken ist, dass sich mit der Zeit – wenn man sich lange mit diesen Dingen beschäftigt – so etwas wie ein sechster Sinn entwickelt. Man beginnt abzuschätzen, was drinliegen könnte. Aber man muss es zuerst machen, es lässt sich nicht theoretisch abhandeln. Gut, die Ideen, die schreibe ich auf, mache Skizzen usw., aber wie es dann effektiv herauskommt, die Ausstrahlung von einem Material zusammen mit dem anderen Material, ob sich das reibt, ob es sich ergänzt, ob eine Spannung entsteht, was geschieht, wenn man solche Dinge zusammenbringt, das kann man erst ganz erfassen, wenn man es vor sich hat, wenn man es gemacht hat. Und dort läuft es wieder völlig über das Gefühl, es ist eine gefühlsmässige Sache. Der Kopf ist vorher dabei, das Intellektuelle ist in dem Sinne gegeben, als dass man ein Konzept hat, eine Grundidee über das, was man überhaupt in eine Arbeit hineinbringen will, eine Arbeit, die ja wenn möglich verschiedene Gedankenebenen haben muss.

BM: Das ist ja eigentlich auch das Wesen der Kunst, dass sie das Ambivalente in sich trägt, und zwar nicht nur das Doppeldeutige, sondern überhaupt das Vieldeutige.

EH: Zudem muss etwas in der Arbeit stecken, das man nicht aufschreiben kann, nicht aussprechen kann, denn sonst würde man es gar nicht machen. Ja, es tönt vielleicht ein wenig pathetisch, wenn ich sage, etwas Geheimnisvolles. Aber irgendetwas in dieser Art muss in einem Kunstwerk vorhanden sein, Dinge, die man zwar spürt, die man aber nicht auf eine andere Art formulieren kann. Und dies versuche ich dann eben in meine Arbeit hineinzubringen. Dies muss auch noch offen bleiben, wenn die Arbeit fertig ist. Zugleich ist es auch das, was einer anderen Person eine Arbeit zugänglich machen kann. Man darf eine Arbeit nicht völlig mit den eigenen Gedanken besetzen, damit noch so etwas wie der kleinste gemeinsame Nenner vorhanden ist.

BM: Dieser kleinste gemeinsame Nenner soll dem Betrachter ermöglichen, seine eigene Erfahrungswelt in die vom Künstler geschaffene Arbeit hineinzubringen und das Werk auch für sich erlebbar zu machen. Sie haben vom Mehrdeutigen des Objektes gesprochen: Gilt dies sowohl für Objekte aus Keramik als auch für Gefässkeramik?

EH: Ja, für mich schon. Wobei bei der Gefässkeramik die Hemmschwelle, um etwas mehrdeutig oder auf verschiedenen Ebenen erfassen zu können, der Gebrauchszweck ist. Dadurch, dass man weiss, dass dies eine Vase ist o. ä., dass es einen Hohlraum hat, ein Loch, dass es wasserdicht ist und man Wasser hineinfüllen kann, um Blu-

men hineinzustellen, oder dass man etwas aus einer Schüssel essen kann – da hat man eigentlich für sich bereits die Erklärung, wozu die Sache da ist. In diesem Sinne ist es fast komplizierter, den Zugang zu Gefäßen zu finden als zu Objekten, besonders wenn man mehr als den Zweck hineinbringen will. Bei einem freien Objekt kommt man gar nicht in Versuchung zu sagen: Dies könnte ich jetzt als Schale oder als Briefbeschwerer oder irgendetwas gebrauchen. Bei einer Vase, oder allgemein bei einem Gefäß liegt die Erklärung eigentlich schon in der Form. Deshalb ist es schwierig, noch tiefer in den Gehalt von solchen Gefäßen hineinzugehen, da man den Zweck kennt. Das geht ins Philosophische hinein, und es wird äusserst schwierig, darüber zu sprechen...

BM: Ich glaube dies nicht unbedingt. Denn Sie haben dies ja schon mit den japanischen Meistern angedeutet. Diese gestalten ihre Gefässe so subtil, dass Veränderungen von einem Objekt zum andern äusserst klein sind. Doch genau in dieser kleinen Veränderung liegt die Kunst an und für sich. In unserer Kultur bringen wir jedoch sehr oft die Geduld nicht mehr auf, diese Veränderungen wahrzunehmen.

Doch nun zu Ihrer Ausbildung. Wie sind Sie überhaupt darauf gekommen, bei Arnold Zahner² in die Lehre zu gehen?

EH: Das hat sich einfach so ergeben. Er ist mir verwandt, und nach der Matura hatte ich keine Lust mehr, weiter zur Schule zu gehen. Das war um 1968, und es lag natürlich auch in dieser Zeit...

BM: ...in einer Zeit, in welcher man neue Wege suchte...

EH: Man begann, sich gegen die festgefügtten Wege aufzulehnen, die einem vorgeschrieben wurden. Damals jedenfalls sah man es als sehr



Kugelvase, Rheinfelden, 1968/69



Torsorförmige Vase, Oberkulm 1979

aussergewöhnlich an, dass ich keine akademische Laufbahn einschlug. Aber es hat mir irgendwie entsprochen, und ich begann eine ganz gewöhnliche Lehre von dreieinhalb Jahren. Das bedeutete, neun Stunden pro Tag hundert gleiche Teekannen, hundert Tassen usw. Dies ist nicht eine besonders interessante Arbeit. Aber andererseits lernt man dabei auch.

Ich habe bereits erwähnt, dass ich nicht gerne Serien mache, weil man dabei weiss, was herauskommt. Wenn man ein wenig bescheidener ist – was ich eigentlich auch sein will –, dann kann man aber innerhalb von Serien ausserordentlich viel für sich herausholen, indem man fast meditativ die Handgriffe wiederholt. Jedes Stück muss so gemacht werden, als ob es das einzige wäre. Nur mit der Auflage, dass schliesslich alle gleich aussehen müssen, und dies ist eine harte Schule. Man kann dabei nicht mogeln. Und wenn man wochenlang immer das Gleiche machen muss, dann kommt man mit der Zeit auf eine andere Gedankenebene, die mir auch genützt hat. Ich will damit das massenhafte Drehen von Stücken absolut nicht abwerten.

BM: Eine ähnliche Erfahrung habe ich gemacht, als ich in der Uhrenindustrie an der Maschine arbeitete und immer die gleichen Handgriffe machen musste, was natürlich weniger anspruchsvoll ist als immer die gleichen Teekannen drehen. Aber trotzdem: Dieses Wechseln des geistigen Zustandes in eine andere Ebene habe ich dabei auch erfahren. Und ich glaube, dass mich diese Zeit persönlich am weitesten gebracht hat. Es fand dabei eine Evolution in mir selbst statt.

EH: Ja, das ist ganz wichtig. Und wenn ich manchmal auf der Töpferscheibe ein Stück nach dem anderen mache, dann geniesse ich das, weil sich daraus ein bestimmter körperlicher und geistiger Zustand ergibt.

Aber eigentlich beginnt dies schon am Anfang der Töpferlehre, wenn man lernen muss, den Brocken Ton auf der Töpferscheibe zu zentrieren. Das tönt leicht, aber man muss sich das mal vorstellen: Man schlägt den Brocken auf die sich drehende Scheibe, und wenn er nicht völlig in der Mitte ist, dann schwankt er eben. Darauf muss man ihn zentrieren; denn wenn er nicht völlig ruhig läuft, nicht völlig im Zentrum ist, dann kann man überhaupt nichts damit machen. Man kann dann kein Loch bohren und den Lehm heraufziehen, weil er auf der einen Seite dick wird und auf der anderen dünn, und so geht die ganze Sache kaputt. Wenn man dies nicht lernt, dann kommt man nicht weiter. Es ist recht schwierig, dies automatisch tun zu können, der Kopf muss ausgeschaltet bleiben. Dies ist nicht abwertend gemeint, im Gegenteil, denn es hat wiederum mit einem Meditationszustand zu tun, dass die Hände selber denken. Ich habe dabei er-

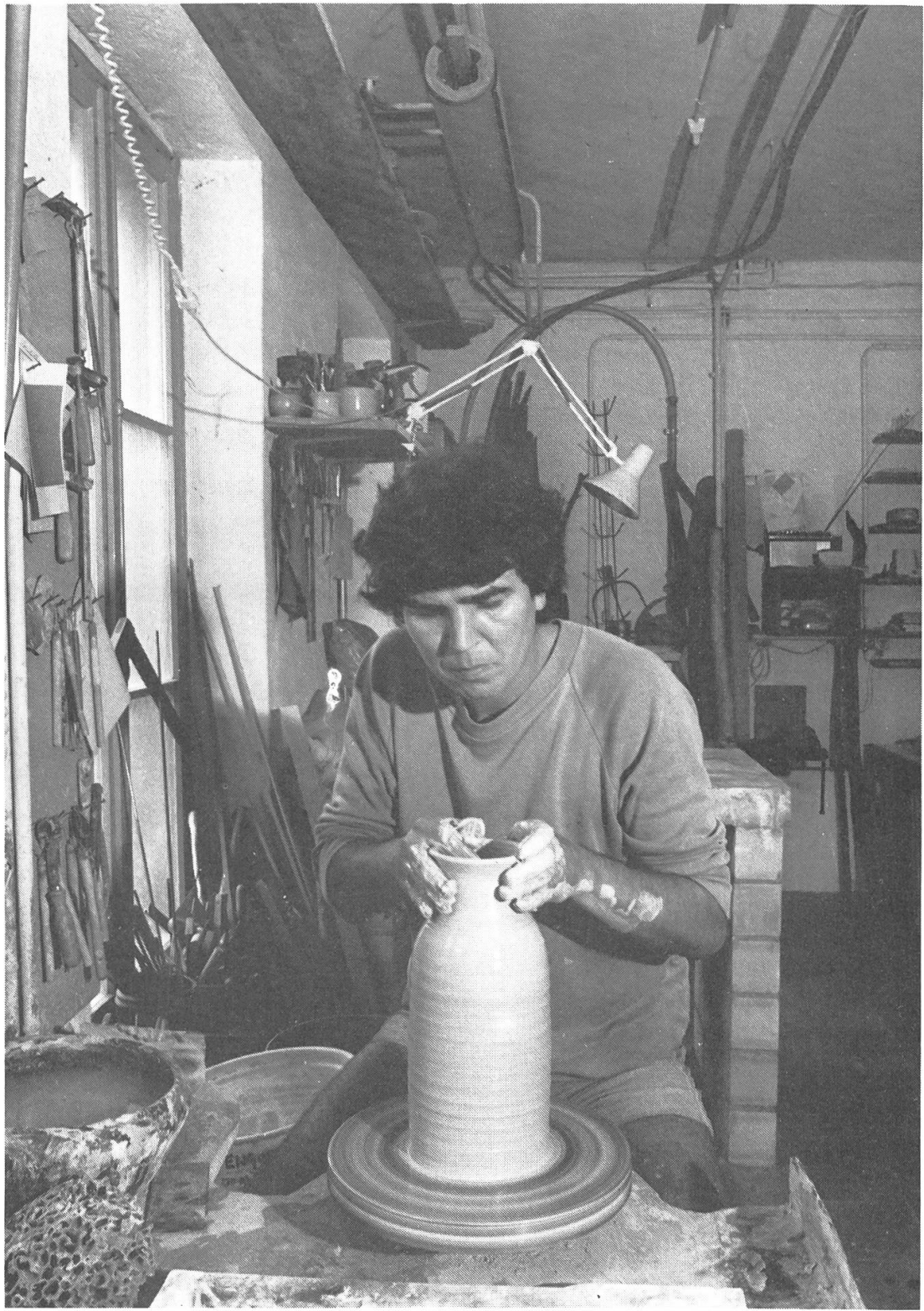
fahren, dass nicht alles mit dem Kopf gemacht werden kann. Denn wenn der Kopf denkt: Jetzt kommt dann der Brocken, jetzt muss ich ihm gleich einen Schlag geben, damit er in die Mitte geht, dann ist er schon wieder vorbei, ist es schon zu spät. Der Ablauf des optischen Aufnehmens, das Schalten ins Hirn bis zum Befehl an die Hand, was sie tun muss, dauert zu lange. Das schafft man nie. Dies kann einen zum Verzweifeln bringen. Gerade wenn man vorher ständig alles mit dem Kopf erreicht hat, begreift man nicht, dass man etwas nicht mit dem Kopf machen kann. Es war eine sehr wertvolle Erfahrung für mich, dass ich mich mit dieser Tatsache – zwar erst nach ein paar Wochen – abfinden konnte, so dass ich mir sagen konnte: Ist mir doch egal, dann kann ich es eben nicht. Doch dann ging es.

Aber erst, als ich den Willen und das Kontrollieren, also all das Verkrampfte, das der Kopf ja auch mit sich bringt, auf eine selbstverständliche Ebene hinunterschrauben konnte und eins werden konnte mit dem ganzen Körper. Von jenem Moment an gelang es mir immer, den Tonklumpen zu zentrieren. Diese Vorgänge sind jedoch schwierig zu erklären, ich könnte niemandem beibringen, wie er es machen soll. Man muss es einfach spüren. Es hat sehr viel mit Übung, mit Routine zu tun.

Auch bei diesem Beispiel werde ich wieder an die östlichen Denkweisen erinnert und an die japanische Kunst des Bogenschiessens. Die Kunst besteht darin, den Bogen auf solche Weise zu spannen, dass dabei keine harten Muskeln entstehen. Diese grosse Kraft völlig entspannt ausüben tönt paradox. Doch die Meister, welche dies wirklich als Lebensinhalt praktizieren, treffen die Zielscheibe im Dunkeln. Sie schießen den ersten Pfeil ins Zentrum und den nächsten Pfeil mitten in den ersten Pfeil.

Ein deutscher Professor wollte dies lernen und ging zu einem japanischen Meister. Er konnte es jedoch nicht lernen, denn er wollte das Problem mit dem Kopf lösen und glaubte, dass es einen Trick geben müsse. Erst nach vielen Jahren begriff er, dass er gegenüber der Sache genügend bescheiden sein musste. Darauf begann er es langsam zu lernen. Eigentlich geht es bei allen diesen japanischen Sportarten immer um dasselbe: Man soll sich selbst in der richtigen Relation zur Sache sehen und die Sache nicht beherrschen wollen. Denn wenn man sie beherrschen will, geht es nicht. Wenn man in unserem Kulturkreis sagt, dass jemand etwas beherrsche, gilt dies allgemein als positiv. Aber meiner Meinung nach darf man etwas nicht beherrschen, sondern sollte sich zu dieser Sache wie zu einem Partner stellen.

BM: Aber wer ist in unserer Zeit bescheiden der Sache gegenüber? Wer nimmt sich noch die Mühe dazu?



EH: Gewisse Erfahrungen bringen dies einem eben bei. Das Zentrieren des Klumpen Tons auf der Töpferscheibe illustriert dies. Jeder kann es erlernen, und es steckt kein grosses Geheimnis dahinter. Man muss jedoch üben und üben, bis man auf die Denkstufe kommt, auf welcher der Wille ausgeschaltet ist und sich selbst einfach machen lassen kann. Dann gelingt es. Und zwar gelingt es von einem Moment auf den anderen. Wenn dieser Moment einmal gekommen ist, dann verlernt man es nie mehr. Man kann dabei aus dem Fenster schauen, man kann sprechen, es macht sich dann einfach von selbst. Dies ist eigentlich der erste Schritt zum Töpfern. Wenn man diesen Schritt nicht lernt, kann man gar nicht weitermachen. Es ist gleichzeitig auch eine Lehre für das Denken. Dadurch ist der Einstieg ins Töpfern im Prinzip relativ anspruchsvoll, der Beginn ist nicht leicht. Erst auf diesem Können kann man aufbauen, erst dann kommt das Handwerkliche dazu. Jedenfalls ist es mir so ergangen, und ich habe den plötzlichen Schritt zum Können als Überraschung erlebt.

BM: ... und dann wahrscheinlich auch erkannt, dass der Kopf nicht zu allem zu gebrauchen ist.

EH: Ja. Aber ich will jetzt überhaupt nicht Kopf gegen Bauch ausspielen, sondern bin der Ansicht, dass beides zusammenspielen muss. Der Kopf kommt dann dazu, wenn aus dem Klumpen auf der Töpferscheibe eine Form werden soll. Die Form, die Gestaltung, die Kritik an der Form, die Beurteilung, ob etwas nicht stimmt und was dann verändert werden muss, ob die Verhältnisse des Topfs stimmen usw., das alles ist Sache des Kopfes.

BM: Arbeiten Sie beim Drehen eines Gefässes nicht in erster Linie gefühlsmässig?

EH: Das Gefühlsmässige ist das Haptische. Das Bewusste ist die Gestaltung, das Design, wie etwas sein soll. Das Drehen ist ein Zusammenspiel von beidem: der Kopf sagt den Fingern, welche Form er will, und die Finger führen diesen Befehl dann selbständig aus.

BM: Ich habe diese Frage gestellt, weil ich mir vorstellen kann, dass man sich vielleicht einfach einmal vom Ton leiten lassen kann, und nicht von einer Konzeption.

EH: Da bin ich nicht einverstanden, denn das bedeutet das Hobby-mässige. Ich will nicht ausschliessen, dass dies nicht reizvoll sein könnte; aber es ist eben die Arbeitsweise derer, die die Sache nicht im Griff haben, die finden, dass schliesslich etwas Lustiges entstanden sei, vielleicht etwas krumm, aber doch nicht schlecht. Doch es ist nicht etwas Krummes entstanden, weil es geplant wurde, sondern weil man es nicht besser konnte. Das nenne ich hilflos dem Material ausgeliefert sein. Darin sehe ich auch die Gefährlichkeit des Tons. Ein Stein beispielsweise hat eine gewisse Härte, ein gewisses Volumen, über das

ein Bildhauer nicht hinausgehen kann. Was weg ist, ist weg, kann nicht mehr angesetzt werden. Der Künstler muss sich überlegen, wie er die geplante Figur in das Volumen hineinbringt, was er weghauen muss. Beim Ton kann man ansetzen, drücken, kann machen, was man will. Das Schwierige und das Anspruchsvolle beim Arbeiten mit Ton besteht darin, dass man die Begrenzung, die einem ein anderes Material in der Härte als Widerstand gibt, in sich selbst aufbauen muss. Dies erfordert Übung und ein Wissen um das Material. Darin unterscheiden sich diejenigen, die Töpfern professionell betreiben, von allen den Hobbytöpfern, die relativ rasch etwas zustandebringen. Aber die Form ist dann nicht durch einen hindurchgegangen, sie ist nicht umgesetzt. Der Mensch, der es gemacht hat, ist nicht darin...

BM: ... und die Idee ist als solche nicht erkennbar, denn es geht ja um eine Idee, die man umsetzen will. Waren die ersten Keramiken, die Sie gemacht haben, stark von Arnold Zahner beeinflusst?

EH: Ja, sicher, das ist klar. Ich habe bei ihm gelernt, und er hat mir viel gezeigt und beigebracht.

BM: In bezug auf die Form und die Glasur?

EH: Ich war bereits zwanzig Jahre alt, als ich die Lehre begann. Ich war nicht mehr völlig hilflos, hatte schon eigene Absichten und Ziele. Bereits während der Lehre wollte ich nicht kopieren, wenn ich beispielsweise am Abend frei arbeitete. Ich suchte schon damals meine eigenen Formen, die nicht nur von Arnold Zahner beeinflusst waren, sondern auch von Dingen, die ich gesehen hatte, die ich bewunderte. In der Formensprache wurde ich ebenfalls vom Fernöstlichen beeinflusst. Kleine Lösungen, Abwandlungen, Varianten brachte ich selbst hinzu. Denn ein Gefäß ist ein Gefäß, ob es nun eine Kugel oder ein Zylinder sei. Es hat doch immer ungefähr die gleichen Grundformen, die dann der Töpfer auf seine eigene Art abwandelt.

BM: Sie verwenden oft einen ziemlich grobkörnigen Ton. Ist Schamotte darin?

EH: Ja, wenn er grobkörnig ist, hat es Schamotte drin.

BM: Es könnte ja auch Sand sein, oder?

EH: Ja.

BM: Gerade in der Zeit um 1968 war man ja auch sehr empfänglich für japanisches oder ostasiatisches Gedankengut, auch für die entsprechenden Formen, und man suchte wieder eine gewisse Einfachheit.

EH: Ja, das hatte sicher auch mit meiner Keramik zu tun, wobei dies nicht allein auf die 68er Bewegung beschränkt ist.

BM: Der Einfluss Japans und Chinas auf die europäische Keramik machte sich auch vor und um 1900 geltend. Doch er ist ebenfalls in der Gefäßkeramik der sechziger Jahre zu bemerken, als teilweise

auch japanische und chinesische Keramik nachgeahmt und imitiert wurde.

EH: Ja, Sie haben nicht ganz unrecht, wobei Nachahmen oder Imitieren vielleicht die falschen Wörter sind. Denn es steckt eine gewisse Bewunderung für die fernöstliche Keramik dahinter. Wenn man sich ernsthaft damit auseinandersetzt, dann geht dies einem selbst in Fleisch und Blut über, und man beginnt auch ein wenig so zu denken, wobei ich zwischen japanischer und chinesischer Keramik unterscheide. Die Japaner offenbaren in der traditionellen Keramik eine sehr einfache, offene Grundhaltung...

BM: ... taoistisch vielleicht...

EH: Taoistisch, genau. Der Taoismus sagt im Prinzip das, was die traditionelle japanische Keramik ausdrückt. Sogar der Riss, der im Ofen entstanden ist, wird geschätzt. Und wenn der Riss für den Künstler genau am richtigen Ort ist, wird er als Bereicherung und nicht als ein Missratenes angesehen. Ausdruck der Wertschätzung ist auch, dass diese Risse mit Gold ausgefüllt werden.

BM: Keramik dieser Art spielt dann auch in der Teezeremonie eine Rolle, wo die Teschale einen wichtigen Bestandteil darstellt und im Laufe der Zeremonie als Kunstobjekt gewürdigt wird...

EH: ... als Kunst- und Kultobjekte. So kommt es, dass ein Teezeremonienmeister jahrelang nach der richtigen Schale sucht, und wenn er sie findet, kostet eine Schale 10 000 Franken. Soviel ist sie ihm wert, wenn alles stimmt. Wie man die Schale in der Hand halten kann, wie sie tönt usw., damit alles mit der Philosophie der Teezeremonie zusammenstimmt und eins wird.

Es kommen häufig Japaner zu mir, die solche Keramik suchen. Und es ist interessant zuzuschauen, wie sie die Stücke aussuchen. Stücke, die ich als gut betrachte, finden sie zwar auch schön, halten sie aber für ungeeignet für Teezeremonien, weil beispielsweise der Fuss zu breit ist oder sie nicht ganz in die Hand passen. Sie setzen also ganz andere Kriterien an, als wir es gewohnt sind.

BM: Womit zum Ausdruck kommt, dass das Sein des Menschen wichtig ist. Nicht nur das Denken, sondern der ganze Körper spielt eine Rolle.

EH: Ja, alles. Doch dies kann ich nur äusserlich nachvollziehen. Deshalb ist meine Keramik weder eine Imitation noch eine Nachahmung der japanischen. Ich bin jedoch beeindruckt von der Art und Weise, wie japanische Töpfer die natürlichen Materialien einsetzen, wie sie diese gar nicht weit suchen gehen, sondern dem Schaffensprozess eine gewisse Selbstverständlichkeit lassen. Wenn ein Töpfer an einem Ort wohnt, wo es einen bestimmten Ton, einen bestimmten Sand und bestimmte Bäume gibt, dann macht er aus diesen Dingen seine Kera-

miken, so lange, bis er darin eine grosse Meisterschaft erreicht hat. Er sucht also nicht unbedingt nach möglichst Buntem und möglichst Verrücktem, sondern er betrachtet sich dort, wo er wohnt, als Teil der Natur, und verwendet die Dinge, die ihn umgeben. Das beeindruckt mich.

BM: Das wäre Ökonomie in ihrem besten Sinne.

EH: Ja, die Ökologie und die Ökonomie sind quasi Nebenprodukte des Schaffensprozesses. Es ist selbstverständlich, dass dies dazugehört, wobei ich sicher bin, dass es nicht der Beweggrund ist, auf diese Art zu arbeiten. Beweggrund dafür dürfte das sich Einsfühlen mit der Umgebung sein. Wir Europäer glauben immer, wir müssten beherrschen, wir könnten die Erde ausbeuten, müssen dabei alles zerstören. Obwohl hinter der Arbeit der japanischen Töpfer eine völlig andere Lebenshaltung steht, schaffen sie ein Produkt, das weltweit anerkannt ist und das bewundert wird. Das beweist, dass das Wertvolle auch in der Beschränkung liegen kann. Diese Grundhaltung hat mich beeindruckt und nicht nur mich, sondern andere auch. Ich glaube, dass dies ein Grund dafür ist, dass der Einfluss der östlichen Keramik oder überhaupt der östlichen Denkweise in die westliche Welt eindringen konnte. Somit handelt es sich weniger um ein Imitieren schöner Form aus Japan, sondern um ähnliche Denkstrukturen in bezug auf unsere Umwelt, woraus dann ähnliche Dinge entstehen. Bei denjenigen Töpfern, die imitieren, ist sofort erkennbar, dass die Keramiken nicht echt sind, dass sie nicht von diesen Denkstrukturen durchdrungen sind. Inspiration in diesem Sinne würde bedeuten, dass ein Gedanke, eine Idee hineingenommen wird, gefiltert, verarbeitet, usw. Doch daraus entsteht ein neuer Gedanke, eine neue Idee, und diese führt zu einem neuen Objekt. Wenn jedoch eine Idee nackt von aussen übernommen und nachgeahmt wird, dann ist im Stück nichts von einem selbst drin.

BM: Was haben Sie denn von den japanischen Töpfern übernommen? Die Raku-Technik³?

EH: Ja, wobei die Raku-Technik via Amerika zu uns kam. Wir haben sie nicht direkt von Japan übernommen. Man wusste zwar von den Japanern, dass sie diese Technik hatten. Die Amerikaner wenden diese Technik auch heute noch in vielen Fällen an, weil sich damit erstaunliche durch den Zufall bedingte Wirkungen erzielen lassen. Denn durch das Feuer, den Rauch oder ganz allgemein die äusseren Umstände ergeben sich raffinierte Effekte. Darüber freut man sich, und deshalb fand diese Technik auch so grosse Verbreitung. Raku auf die japanische Art ist viel weniger spektakulär und hat nicht unbedingt mit Lüsterfarben, mit bunt oder mit offensichtlichen Wirkungen zu tun. Japanische Töpfer nehmen beispielsweise mit der Zange eine Tee-

schale aus einem 1300 Grad heissen Ofen, lassen sie einfach rasch an der Luft erkalten und sagen, dass die Farbe sich durch das rasche Abkühlen um ein Kleines verändert hat. Auch dies ist Raku. Für uns wäre dies jedoch viel zu wenig spektakulär und wir würden deshalb das Risiko, dass der Topf kaputtgehen könnte, nie eingehen für einen Effekt, den niemand ausser vielleicht dem Töpfer bemerkt.

BM: Sie gehen aber als Keramiker auch Risiken ein.

EH: Ja, sicher. Aber eigentlich möchte ich der Raku-Technik kein zu grosses Gewicht beimessen.

BM: Sie haben noch ein Weiteres von der japanischen Keramik übernommen, nämlich die Temmoku-Glasur⁴.

EH: Das ist der Name einer Glasur, ein japanischer Name.

BM: Sie machen sie aus Lavaerde, die sie fein mahlen?

EH: Es handelt sich um eine traditionelle japanische Glasur, deshalb hat man ihr auch den Namen gegeben. Jeder Keramiker macht sie wieder etwas anders, meine wird aus Lavaerde hergestellt. Die Glasur ist dunkelbraun bis schwarz und an den Rändern, wo sie dünn ist, rostrot. Ich habe die Temmoku-Glasur selber entwickelt und einfach den Namen übernommen. Sie sah aus wie eine Temmoku-Glasur, und deshalb nenne ich sie nun so. Wenn ich Temmoku-Glasur sage, weiss man sogleich, dass es sich um eine schwarze Glasur mit rötlichem Rand handelt.

BM: Sie haben öfters Reisen unternommen und dabei auch bei Töpfern gearbeitet. Waren Sie auch schon in Japan?

EH: Nein. Das meinen zwar viele Leute, aber ich war noch nie dort. Meine Keramiken wurden zwar in Japan ausgestellt, und es befinden sich auch einige meiner Objekte in Museen. Museumsleute kamen teilweise auch hierher, um Keramiken zu kaufen, denn sie sind viel grosszügiger als hier in der Schweiz; was japanische Museumsleute ausstellen wollen, kaufen sie auch gleich.

Nach Japan zu gehen, würde mich schon reizen, aber es ist nicht mein grösster Wunsch. Ich habe bisher viel von Japan und von den östlichen Denkartern gesprochen, aber ich bin doch Europäer, bin von hier. Japan hat mich zwar beeinflusst, aber es gibt noch anderes...

BM: Was wären denn andere Einflüsse?

EH: Beispielsweise die Amerikaner, die mit der «Hau-Ruck»-Methode alles ausprobieren, was ihnen einfällt, auch mit einer gewissen Frische an die Dinge herangehen, und auch mal etwas auf sich beruhen lassen. Das gefällt mir auch und hat auch mit mir zu tun.

BM: Das wäre der Spieltrieb?

EH: Ja, es geht wahrscheinlich in diese Richtung. Es ist ein Konglomerat von verschiedenen Dingen. Ich brachte diese japanische Denkart deshalb in die Diskussion, weil sie uns hilft, Gefässe anzuschauen

und zugleich eine gewisse Ernsthaftigkeit aufzeigt, die es für den Schaffensprozess braucht.

BM: Haben Sie bei Ihren Reisen durch Griechenland und Zypern auch bei Töpfern gearbeitet?

EH: Nein, dort bin ich nur umhergereist. In Frankreich habe ich hie und da mal bei Töpfern gearbeitet, aber eigentlich reiste ich nicht deshalb umher, weil ich irgendwo arbeiten wollte. Gut, wenn es sich ergab... Beispielsweise arbeitete ich ziemlich lange auf einem Fischerboot, und das hat nun überhaupt nichts mit Töpfern zu tun. Damals wollte ich in erster Linie allgemeine Erfahrungen sammeln. Vielleicht damals schon aus dem Grund, dass ich einen Beruf innerhalb des Ganzen sehen und nicht nur in der Töpferecke sitzen will. Denn bei vielen Keramikern besteht diese Gefahr, dass sie nicht mehr über die eigene Nase hinaus sehen, und weil sie die eigenen Dinge so gut finden, wollen sie gar nichts anderes mehr anschauen. Das spüre ich manchmal als Mitglied der Jury des eidgenössischen Stipendiums für angewandte Kunst. Die Bewerber fallen manchmal wirklich aus allen Wolken, wenn sie kein Stipendium erhalten, wo ihnen doch ihr Freund oder ihre Bekannten gesagt hatten, wie ausserordentlich schön ihre Sachen seien. Spreche ich dann mit ihnen, merke ich, dass sie keine Ahnung haben von dem, was es sonst noch so gibt. Sie können sich überhaupt nicht im Verhältnis zum Gesamten sehen, und sind dann furchtbar enttäuscht, wenn sie kein Stipendium erhalten.

BM: Meinen Sie mit Verhältnis zum Gesamten die Arbeit anderer Töpfer und Keramiker?

EH: Ja, aber auch, was schon geschaffen wurde. Das sollte einen doch irgendwie interessieren. Andererseits kann ich dieses Sich-Verschliessen auch wieder verstehen. Wenn ich an der Arbeit bin, oder am Entwickeln von neuen Objekten, dann besuche ich keine Ausstellung. Ich will auch nicht immer alles wissen, was zur Zeit läuft. Es kam schon mehrmals vor, dass ich dasselbe entwickelt hatte wie ein anderer Keramiker. Ich beteiligte mich in Kanada an einer Ausstellung – selbst war ich nicht dort –, doch ich sah im Katalog, dass ein Kanadier genau die gleichen Keramiken gemacht hatte wie ich. Das kommt manchmal vor. Wenn eine Idee in der Entwicklungsphase ist und ich merke, dass andere Keramiker ähnliche Objekte schaffen, dann habe ich auf eine Art Hemmungen, weiterzuarbeiten. Und dies nicht unbedingt aus Originalitätssucht, sondern weil es mir den Wind aus den Segeln nimmt. Deshalb bin ich in Phasen der Entwicklung von Objekten ziemlich für mich allein.

BM: Wenn Sie merken, dass andere Keramiker in ähnlicher Richtung arbeiten, geben Sie dann das Projekt auf?

EH: Wenn ich Ideen bereits in Keramik umgesetzt habe, sind die Objekte eben da. Wenn ich jedoch erst in der Planungsphase bin, dann reizt die Idee mich nicht mehr, ist für mich kein Neuland mehr. Es gibt dann schon jemanden, der die gleichen Gedanken wie ich auch schon gedacht hat.

BM: Dann suchen Sie einen anderen Weg?

EH: Ja, ausser wenn die Idee mich so stark überzeugt, dass ich das Gleiche auf eine andere Art machen will. Denn ganz genau gleich mache ich es ja dann doch nicht.

BM: Aber eine gewisse Enttäuschung ist schon da, wenn man merkt, dass jemand anders etwas Ähnliches entwickelt hat, wie beispielsweise in Kanada, oder nicht?

EH: Irgendwie fand ich es verrückt, dass es das gibt. Aber Enttäuschung empfand ich nicht; denn ich habe nicht die Ambition, der einzige zu sein, der das Alleinseligmachende erfindet. Dies gilt vor allem in der Töpferei. Ich erwähnte bereits, dass ein Krug ein Krug ist und eine Tasse eine Tasse ist. Die Form kann zwar leicht abgewandelt werden, aber die Formen des Menschen, z. B. seiner Hand oder seines Mundes sind mehr oder weniger auf der ganzen Welt gleich. Bei Gebrauchsobjekten, z. B. einer Tasse, muss diesem Umstand Rechnung getragen werden. Der Finger muss in den Henkel passen, damit man die Tasse halten kann. Somit bestimmen die menschlichen Formen zu einem grossen Teil auch die Form des Gebrauchsobjektes. Wird aus Originalitätssucht eine Tasse gemacht, die zwar anders aussieht als alle anderen Tassen, aber aus der man nicht mehr trinken kann, die aber als Trinktasse gedacht ist, dann handelt es sich um Kitsch. Gewisse Formen bleiben sich seit Urzeiten, d. h. seit diese Formen bestehen, mehr oder weniger gleich. Gewisse Abwandlungen und Freiheiten sind jedoch relativ rasch erschöpft, da man sich nach dem Gebrauchszweck und dem Menschen richten muss.

BM: Wann begannen Sie denn mit den Objekten?

EH: Eigentlich gleichzeitig mit den Töpfen, nur habe ich sie damals nie ausgestellt. Es reizte mich einfach... ich machte sie so nebenbei. Warum sollte man aus Ton nicht auch etwas anderes machen als einen Topf? Aber ich schuf sie ohne Ambitionen und war nicht der Meinung, dass diese Objekte Kunst zu sein hatten.

BM: Sie unterschieden dann einfach zwischen Gebrauchsobjekten und Nichtgebrauchsobjekten...

EH: Ja, oder, wenn man es vornehm ausdrücken will, Objekte für den körperlichen und den geistigen Gebrauch.

BM: Und wann begannen Sie, mit anderen Materialien als mit Ton zu arbeiten?

EH: Ebenfalls ganz früh. Kürzlich fand ich ein Objekt, das ich mit Seilen und anderen Dingen gefertigt hatte, und das aus der Zeit stammt, in der ich die Lehre machte. Ich machte solche Objekte jedoch sporadisch und setzte mich nicht ernsthaft mit den gestalterischen oder inhaltlichen Problemen dieser Objekte auseinander. Ich setzte einfach einige Dinge zusammen. Als ich vor etwa zehn Jahren begann, mich intensiver mit solchen Objekten zu befassen, nahm die Quantität zu.

BM: Aber der Ton spielte daneben immer eine wichtige Rolle?

EH: Ja, und so ist es auch jetzt noch. Denn es kommt darauf an, wofür man ihn braucht. Ich will nicht auf Biegen und Brechen immer Ton brauchen, wenn er das falsche Material ist. Vor allem wenn es um grössere Objekte geht, die draussen stehen müssen, ist Ton in unserem Klima nicht mehr das Ideale. Der Ton hat technisch seine Grenzen. Man kann keine grösseren Stücke machen als der Ofen. Gut, man könnte grössere Öfen bauen, wenn man unbedingt will, aber ich sehe dann nicht ein, warum ich dafür unbedingt Ton brauchen soll.

Objekte haben für mich immer irgendwie mit dem Körper zu tun. Entweder kann man sie in die Hände nehmen, oder sie sind auf die Arme bezogen, höchstens jedoch auf die Körpergrösse. Anders ist es, wenn ich additiv vorgehe, wenn ich viele Dinge zusammensetze, wie beispielsweise die Gestaltung von vier Wänden in einem Altersheim, wo ich ebenfalls mit Ton arbeitete. Es handelt sich seit langem um die erste Arbeit, bei der ich bei einer öffentlichen Arbeit Ton verwendete.

BM: Die einzelnen Elemente dieser Installation bestehen aus Ton und wurden auf die Mauer appliziert?

EH: Ja.

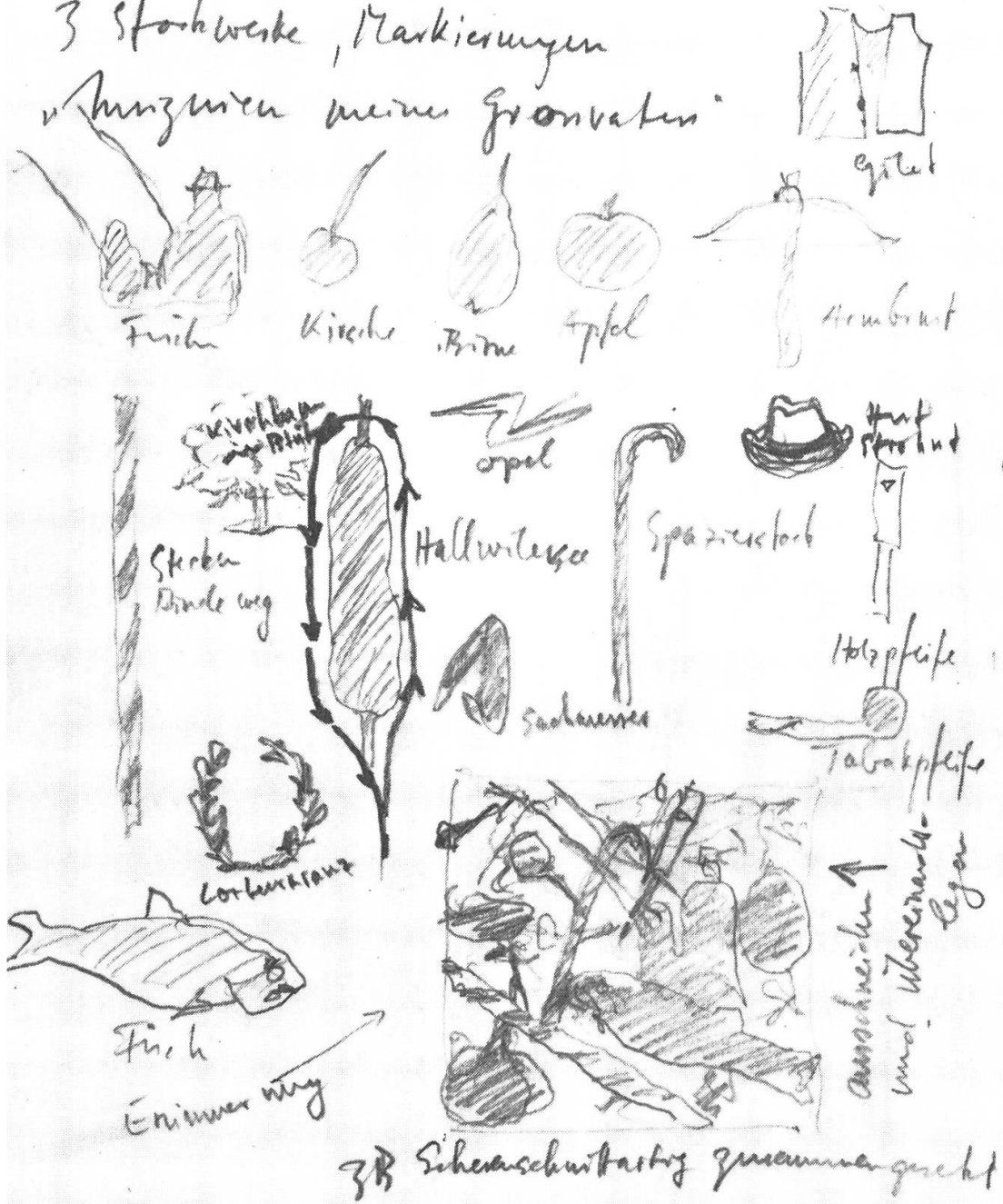
BM: Und wo befindet sie sich?

EH: In einem Altersheim in Obersiggenthal.

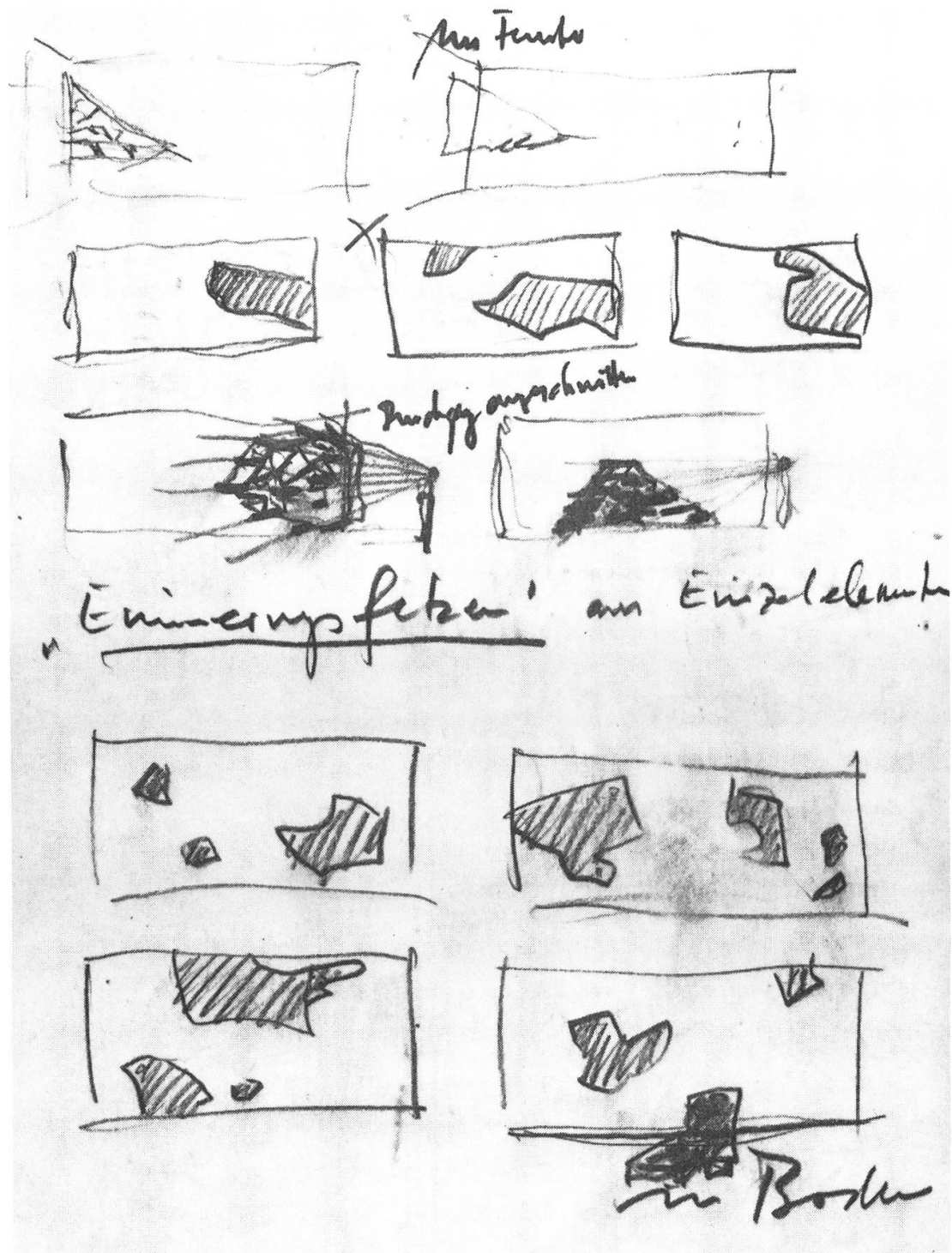
EH: Anhand dieser Installation kann ich erläutern, wie eine Idee, ein Konzept für ein Werk entsteht. Es handelte sich um einen Wettbewerb für Kunst im Bau, bei dem man ein Projekt eingeben musste, wie das bei öffentlichen Bauten üblich ist. Ich hatte Mühe, einen Einstieg zu finden, denn Altsein ist eine Erfahrung, die ich selbst noch nicht gemacht habe und in die ich mich auch nicht hineindenken kann. Etwas Belehrendes wollte ich nicht machen, denn dies wäre mir zu arrogant erschienen. Und einfach irgendeine Applike an die Wand zu schaffen, irgendein sogenannter künstlerischer Schmuck, welcher der Verschönerung dienen soll, ohne einen Inhalt zu haben, lag mir auch nicht. Deshalb ging ich völlig subjektiv vor und versuchte, mich an einen alten Menschen zu erinnern, den ich gut gekannt hatte. Das war in meinem Falle der Grossvater, der schon lange tot ist. Ich war damals noch ziemlich klein, etwa sieben, acht oder zehn Jahre alt. Er brachte mir viele Dinge bei, die einen ein Erwachsener eben so lehrt, wie einen

Max Stäger, Arch. Dammstr. 7 5400 Baden
056 / 22 86 44

3 Stockwerke, Markierungen
"Inzidenzen meine Generation"

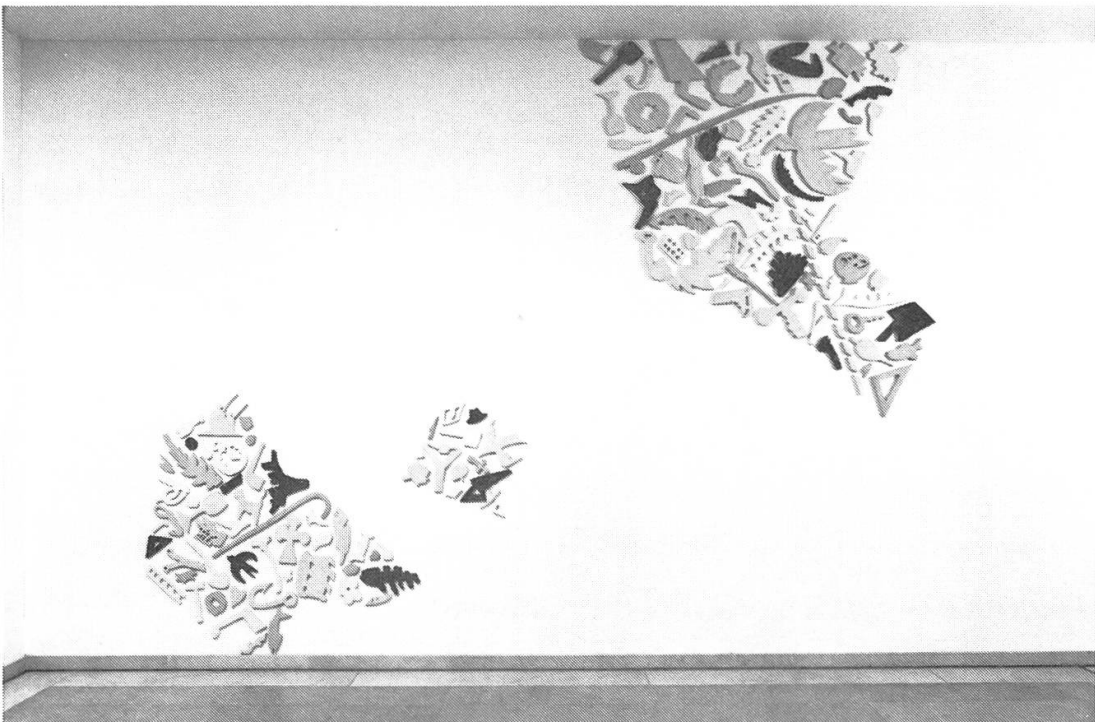
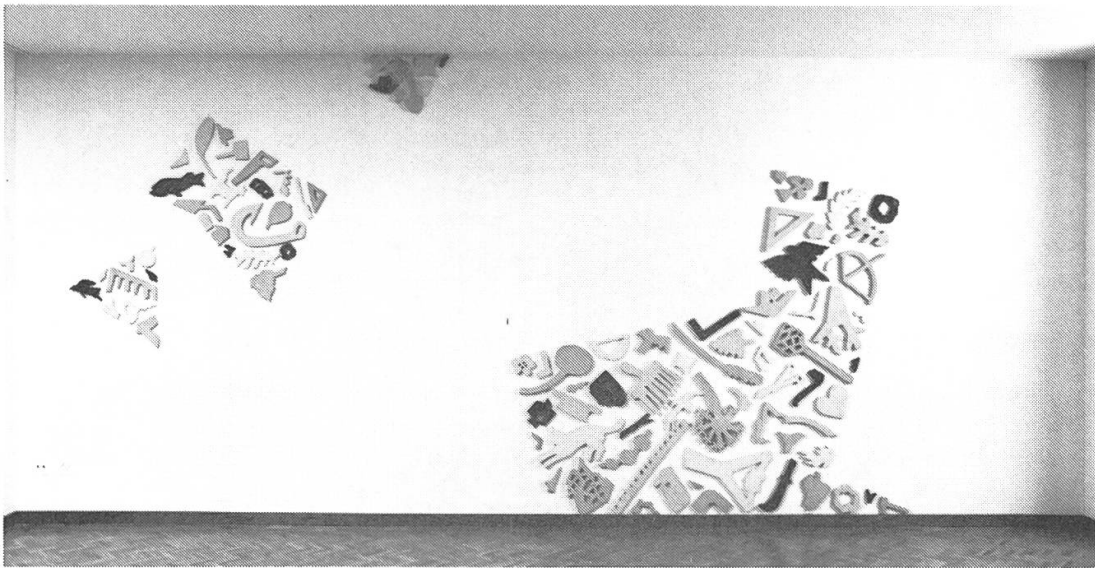
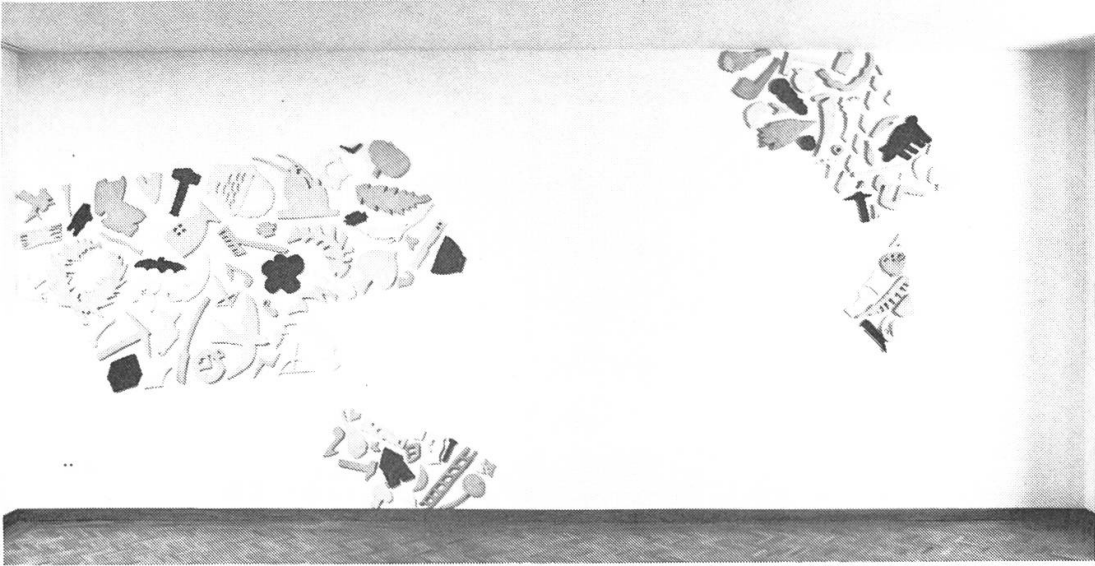


Aus dem Skizzenbuch von E. H.: Notizen zum Projekt Altersheim Obersiggenthal



Skizzen zur Wandinstallation Ober-
siggenthal

Die Wandgestaltung im Altersheim Ober-
siggenthal, Erdgeschoss bis 2. Stock (Bild rechts)



Pfeilbogen machen, Fischen oder einen Säbel kennenlernen. Er hatte also die Rolle, die Grossväter üblicherweise übernehmen. Ich verbiss mich dann in diese Idee und liess die Altersheimproblematik auf der Seite. Denn ich sagte mir, dass das einzige, was ich glaubhaft zu einer Altersdiskussion beitragen könne, etwas sei, das ganz direkt mit mir und einem alten Menschen – eben meinem Grossvater – zu tun habe. Und so begann ich, brainstormingartig Gegenstände zu sammeln, die mir zu diesem Thema einfielen, schrieb sie mir auf, und es gab Hunderte von solchen Gegenständen. Dann schnitt ich diese Gegenstände direkt, ganz spontan aus Tonplatten aus, eine Art Scherenschnitte...

BM: ...der Ton wahrscheinlich mit dem Wallholz ausgewallt...

EH: Ja, genau. Wie Teig. Ich kam mir auch so vor, als ob ich «Weihnachtsguetzli» machen würde. Ich schnitt ein Ding nach dem anderen aus. Teilweise sind sie nicht zu entschlüsseln, weil sie so privat sind, teilweise erkennt man Gegenstände. Ich ordnete sie wirr, kreuz und quer und auf dem Kopf zu Flächen zusammen, so dass die Gegenstände zu unregelmässig konturierten Einheiten zusammengefasst wurden. Von weitem sieht man nur diese unregelmässig konturierten Flächen, die ich Erinnerungsfetzen nenne, und die zu tun haben mit Erinnerungen an meine Jugendzeit.

BM: Ist diese Installation farbig?

EH: Ja, aber sehr bescheiden farbig. Schwarz, dann weiss – das Porzellan – und ein ganz schwaches Rosa wie ein gleich schwaches Beige. Es handelt sich immer um den gleichen Ton, mit Ausnahme des Porzellans, der einfach verschieden gebrannt wurde.

BM: Das Resultat ist Irdenware und Porzellan?

EH: Nein, Irdenware, Steinzeug und Porzellan.

Der Ton wurde einfach anders behandelt, aber nicht etwa bemalt oder glasiert. Bei den schwarzen Stücken wandte ich die Raku-Technik an. Diese Installation war eine aufwendige Arbeit. Jedes Stück ist mit zwei Stiften an der Wand fixiert, und ich musste etwa tausend Löcher in die Betonwand bohren. Das Haus war bereits bezogen, und so hatte ich immer ein schlechtes Gewissen. Doch den Bewohnern bereitet diese Installation Freude. Sie machen jeweils Rätselspiele, denn einen Teil der Gegenstände kennen sie. Auch die Kinder, die zu Besuch kommen, haben Freude an diesem Werk.

Somit erwies es sich als richtig, nicht ein Werk spezifisch für die Alten zu schaffen. Die Thematik hat zwar mit den Alten zu tun, aber in gleichem Masse mit den Jungen. Denn ich versetzte mich in Gedanken ja in die Kindheit zurück, um mich erinnern zu können, was mich damals von dem beeindruckte, was mir eine alte Person mitgab. Ich wollte ein Werk mit positiver Ausstrahlung schaffen, denn es hat ja keinen Sinn,

den Leuten – die ja arm genug dran sind, wenn sie im Altersheim sitzen müssen – etwas vor die Nase zu hängen, das sie trübsinnig stimmt.

BM: Dazu kommt, dass wir von alten Leuten lernen können, und nicht sie von uns.

EH: Ja, genau, und das zeigen eben die Dinge, die ich gelernt habe. Etwas anderes konnte ich eigentlich gar nicht beitragen, wenn ich ehrlich bleiben wollte.

BM: Welche Projekte haben Sie für die nächste Zeit?

EH: Grosse Projekte?

BM: Nicht unbedingt, vielleicht auch kleine. Zum Beispiel, was Sie an Gefässen realisieren wollen.

EH: Ich werde eine Ausstellung in Brugg machen mit Keramik.

BM: Das wären dann Objekte oder Gefässe?

EH: Nur Objekte. Keine Gefässe. Ich will diese beiden Arten nicht vermischen. Aber wenn die Ausstellung fertig ist, habe ich mir ein Jahr freigenommen und werde überhaupt keine Ausstellungen machen.

BM: Aber trotzdem Schule geben?

EH: Ja, aber auch in der Gewerbeschule habe ich ein halbes Jahr Urlaub. Ich will dieses Jahr brauchen, um Grundlagenforschung zu machen, aber ohne dass sich daraus wieder so und so viele Resultate ergeben müssen. Ich brauche das von Zeit zu Zeit. Es ist schon das drittemal, dass ich ein Jahr aussetze und nicht ständig irgendeine Ausstellung vorbereiten muss, denn dies ist jeweils mit ziemlich grossem Stress verbunden. Auch im Moment arbeite ich viel.

In diesem Freijahr will ich töpfern und mit den Gefässen weiterfahren. Ich habe nun schon ziemlich lange nicht mehr getöpft.

BM: Wie lange?

EH: Sicher schon ein Jahr. Es gab eine Situation, in der ich mir blöd vorkam. Der Fotograf war da, und für die Foto musste ich eine Vase drehen. Aber es ist wie beim Velofahren: wenn man es einmal kann, dann verlernt man es nicht mehr. Bei den Gefässen will ich weiterarbeiten, dann auch grössere Objekte schaffen, die nichts mehr mit Keramik zu tun haben.

BM: Zu den Gefässen: Haben Sie schon Ideen von Formen, von neuen Glasuren?

EH: Ich begann einmal, ganz einfache Objekte zu machen, ganz in Schwarz, die innerhalb des Schwarz eine gewisse Reichheit haben müssen. Also nicht einfach schwarz, sondern farbig-schwarz, mit einer gewissen Struktur. Doch es muss mehr sein als einfach schwarz. Hier will ich also weiterarbeiten, wobei eine solche schwarze Konzeption auch neue Formen bedingt.

BM: ...die wahrscheinlich auch entsprechend streng gestaltet sein müssen.

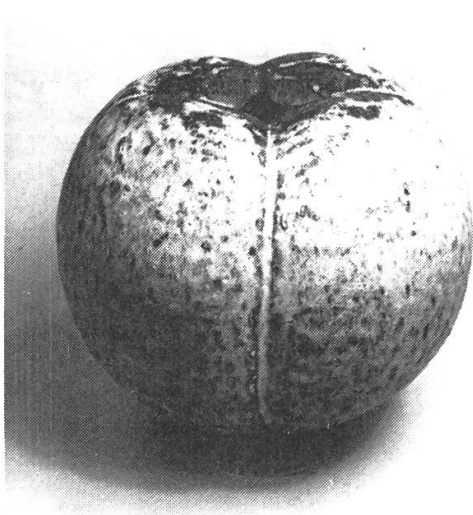
EH: Ja, genau. Wahrscheinlich werden die Formen einfach sein. Andererseits habe ich aber auch das Bedürfnis, wild zu sein. Das sind wieder die zwei Pole von mir, die auch bei den Gefäßen zum Vorschein kommen. Ich will weitermachen mit Brocken, Quadern, schweren Klötzen, die auch in der Ausstellung im Museum Burghalde in Lenzburg sind. Doch ich kann jeweils nicht genau im voraus sagen, was kommen wird. Im Moment beschäftige ich mich nicht mit Gefäßen, das heisst, ich arbeite nicht daran und denke auch nicht daran. Wenn man in einer Arbeit drin ist, ist man in Gedanken auch bei dieser Sache, wenn man gerade nicht arbeitet. Ich lasse es auf mich zukommen. Ich will keine Liste von Dingen haben, die ich machen muss.

BM: Ja, das ist klar, aber gewisse Ideen hat man doch auch von dem, das man realisieren will. Ganz in die Leere geht man ja nicht, auch von seinen Erfahrungen her.

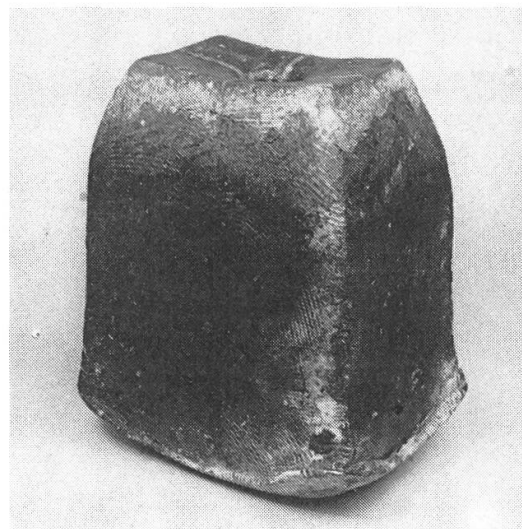
EH: Ich kann vielleicht ganz grob und einfach sagen: Auf der einen Seite faszinieren mich dünne, leichte, strenge Sachen, und auf der anderen Seite faszinieren mich genau gleich wahnsinnige Brocken, dicke, schwere... auch formal natürlich. Dinge, die man fast nicht umwerfen kann, wie Grenzsteinsituationen, Panzersituationen (ich denke dabei nicht an Militärpanzer), Dinge, die präsent sind, für die man Kraft aufwenden muss, die auch Kraft zeigen müssen. Dies also sind die zwei Gegenpole.

BM: Ich danke Ihnen für das Gespräch.

Lenzburg, den 6. Oktober 1987



Kugelvase, Oberkulm, 1976



Quadervase, Lenzburg, 1985

Biographische Angaben

- 1947 In Lenzburg geboren.
- 1968 Maturität an der Kantonsschule Aarau.
- 1967 Lehre als Keramiker bei Arnold Zahner in Rheinfelden.
Kunstgewerbeschulen in Basel und Zürich.
Verschiedene Weiterbildungsaufenthalte im Ausland.
- 1972 Keramisches Atelier in Oberkulm.
Eidgenössisches Stipendium für angewandte Kunst.
- 1974 Eidgenössisches Stipendium für angewandte Kunst.
- 1979 Eidgenössisches Stipendium für angewandte Kunst.
Westerwaldpreis an der Ausstellung «Deutsche Keramik 79» in
Höhr-Grenzhausen.
- 1984 Keramisches Atelier in Lenzburg.
- seit 1972 Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Zürich für Modellieren und
keramisches Gestalten.

Ausstellungen (eine Auswahl)

- 1970 Museum of Modern Art, Kyoto, Japan.
- 1971 Musée Ariana, Genf.
- 1972 Museum Bellerive, Zürich.
- 1973 Musée des arts décoratifs, Lausanne.
«Europäische Keramik», Nagoya, Japan.
- 1974 «World Crafts Exhibition», Toronto, Kanada.
Trudelhaus, Baden (E).
Heimatwerk Galerie, Zürich.
- 1975 Galerie Halde 36, Aarau (E).
- 1977 Vertreter der Schweiz bei der europäischen Wanderausstellung
«The Bowl».
- 1978 Stadthaus, Olten.
- 1979 Deutsche Keramik 79, Höhr-Grenzhausen.
- 1980 Museum of Modern Art, Kyoto, Japan.
Galerie Henning, Darmstadt (E).
Galerie Atrium, Basel (E).
- 1981 Galerie Schneider, Freiburg i. Breisgau (E).
- 1982 ART 82, Basel.
- 1984 «Werke des 20. Jahrhunderts», Kunsthaus, Aarau.
«Von Rodin bis Tinguely», Musée Rath, Genf.
- 1984/85 «15 Schweizer Keramiker», Faenza.
Musée des arts décoratifs, Lausanne.
Museum Bellerive, Zürich.
Hetjens Museum, Düsseldorf.
- 1985 ART 85, Basel.
Galerie Schneider, Freiburg i. Breisgau (E).

- 1986 «Europäische Keramik der Gegenwart», Keramion, Frechen.
Galerie Maya Behn, Zürich (E).
- 1987 Galerie in Lenzburg (E).
Musée des arts décoratifs, Lausanne (E).
«Céramique Suisse contemporaine», Peking (China).
Galerie Zimmermannhaus, Brugg.

Museumsankäufe (eine Auswahl)

Kunsthhaus Aarau.
Württembergisches Landesmuseum Stuttgart.
Badisches Landesmuseum, Karlsruhe.
Museum Bellerive, Zürich.
Musée Ariana, Genf.
Musée des arts décoratifs, Lausanne.
Museum of Modern Art, Kyoto.
Museum of Fine Arts, Taipei.

(E): Einzelausstellung.

Anmerkungen

- ¹ Ernst Bloch. Geist der Utopie. Zweite Fassung. Gesamtausgabe. Werkausgabe Edition Suhrkamp. Frankfurt a. M., 1977, Bd. 3., S. 19.
- ² Arnold Zahner, Rheinfelden (geboren 1919). Beruflicher Werdegang: Ausbildung in der Werkstatt des Vaters, in Chavannes-Renens und Bern, eigene Werkstatt, Inhaber und Leiter der «Rheinfelder Keramik AG» bis 1978, Studienreise in Europa, USA, im Mittleren und Fernen Osten, Japan, eigene Arbeiten in Kyoto, Mashiko, Shigaraki. Bevorzugte Arbeitstechnik: Gefässe und Plastiken aus Steinzeug, Porzellan. Künstlerische Anliegen: Kristall- und Reduktionsglasuren, Farbfenster und Mosaikarbeiten. Aus: Schweizer Keramik. Luzern 1979. Jubiläumsausstellung der Arbeitsgemeinschaft Schweizerischer Keramiker.
- ³ Raku: Diese japanische, ausnahmslos für die Teezeremonie hergestellte Keramik wurde zuerst in der Umgebung von Kyoto, später auch an anderen Orten hergestellt. Sie ist handgeformt, nicht gedreht, aus weichem Ton, leicht und niedrig gebrannt, meist mit einer dicken schwarzen oder auch tomatenroten Bleiglasur überzogen, manchmal lachsfarben, grün, seltener weiss oder gelb gesprenkelt. Einige Stücke sind mit wenigen Pinselstrichen verziert in weissem Schlicker, in Sepia oder Unterglasurblau. Die Mehrzahl wirkt aber nur durch ihre unregelmässige Form, Oberfläche und Farbe. Das Wort Raku bedeutet Freude. Die Keramik hat ihren Namen von einem vielen frühen Stücken aufgeprägten Stempel, in den dieses Wort geschnitten war. Um 1580 wurde die Ware zuerst von Chojiro (1516–1592), dem Begründer einer Dynastie grosser Raku-Meister, hergestellt. Sein Nachfolger war sein Gehilfe Jokei (1536–1656), von dessen Arbeiten nur wenige identifiziert werden konnten. Donyu (1599–1656) war der dritte und bedeutendste Raku-Meister. Er führte eine grössere Vielfalt an Formen ein und eine rote Glasur, manchmal verwendete er für die Oberflächendekoration seiner Gefässe einen Kamm. Der vierte Raku-Meister war Ichinyu (gest. 1696), der dem Stil von Chojiro treu blieb, jedoch eine schwarze mit Rot belebte Glasur aufnahm. In der Folgezeit wurde dann der Titel von Meister zu Schüler, der manchmal auch der Sohn sein konnte, übernommen. Die Tradition reicht bis zur Gegenwart, wo Kichizaemon, Raku XIV, noch im Haus seiner Vorväter in Kyoto arbei-

tet. Gleichzeitig ist die Ware von anderen Töpfern hergestellt worden, am besten von H. Koetsu, aber auch von unzähligen Amateuren (denn die Herstellung ist nicht sehr aufwendig) einschliesslich einer Reihe von Teemeistern.

Aus: Hugh Honour; John Fleming. Lexikon Antiquitäten und Handwerk. Mit einem Vorwort von Arno Schönberger. Grundlegend überarb. u. erg. dt. Ausgabe. C. H. Beck und Prestel. München 1984. S. 498.

⁴ Temmoku: Japanischer Ausdruck für Jian-Ware und andere Song- oder ein wenig spätere Schwarze Ware, von den Japanern sehr bewundert und von ihnen für die Teezeremonie (Teekeramik) gebraucht. Der Name leitet sich wahrscheinlich von den Tianmu-Bergen in Zhejiang ab, wo in einem der dort liegenden Klöster die Teezeremonie ihren Anfang nahm. Temmoku wurde aber nicht dort hergestellt.

Aus: Hugh Honour; John Fleming (vgl. Anm. 3), S. 609.