



CHRISTOPH PETERS | GÖTZ WRAGE

JAPAN BEGINNT AN DER OSTSEE

DIE KERAMIK DES JAN KOLLWITZ

WACHHOLTZ



JAPAN BEGINNT AN DER OSTSEE

DIE GEFÄSSE DES JAN KOLLWITZ

Wer zum ersten Mal durch Cismar fährt und am Zaun des – von der mittelalterlichen Klosteranlage abgesehen – schönsten Gebäudes der kleinen Ortschaft das Schild „Jan Kollwitz – Japanische Keramik“ liest, könnte einen Moment irritiert sein. Nimmt er die Irritation zum Anlaß, aus dem Wagen zu steigen und nachzuschauen, was es damit auf sich hat, sieht er im Vorgarten des alten Pastorats zwischen hohen Bäumen und dichten Sträuchern mächtige, rotbraun schimmernde Tongefäße liegen, die aus einer anderen Epoche, mindestens aber einer anderen Weltgegend zu stammen scheinen.

Zunächst geht er aufgrund des Schilds wahrscheinlich davon aus, daß es Stücke japanischer Herkunft sind, und nimmt an, daß es sich bei Jan Kollwitz um einen Import-Export-Kaufmann mit Schwerpunkt Fernost handelt. Vermutlich benötigt er weitere Augenblicke und Indizien, ehe ihm der Gedanke kommt, daß jemand hier, in unmittelbarer Nähe zur Ostsee, Keramiken fertigen könnte, die sich nicht nur lose und irgendwie an japanischen Vorbildern orientieren, sondern bis in die Tiefen des Herstellungsprozesses japanischen Traditionen gehorchen. Jetzt wird er entweder achselzuckend seinen Weg fortsetzen, oder aber er ist neugierig geworden, folgt dem ausdrücklichen Hinweis, daß Besucher willkommen sind, und klingelt.

Der Mann, der die Tür öffnet und ihn hineinbittet, ist augenscheinlich Deutscher, strahlt jedoch eine asiatisch anmutende Freundlichkeit aus, die dem Besucher ein wenig ungewohnt, aber durchaus vertrauenerweckend scheint. Wenn er schließlich die lichten Räume der Werkstattgalerie im Erdgeschoss betritt, hat er Schleswig-Holstein endgültig verlassen und ist mit Hilfe eines unmerklichen Zeit-Raum-Wandlers einige tausend Kilometer Richtung Osten verbracht worden, mutmaßlich auf die japanische Insel Honshū. Der Schauer, der jetzt draußen niedergeht, stammt denn auch nicht von atlantischen Tiefausläufern, sondern ist so typisch für die japanischen Sommer wie das rauschende Konzert der Zikaden nach dem Regen und die mühelos arrangierten Winden in der Ikebana-Schale. Entlang der Wände, auf tiefen, niedrigen Schränken, die von papierbespannten Schiebetüren verschlossen werden und deren Stellflächen mit den klassischen Reisstrohmatten bedeckt sind, stehen verschiedene Gefäße, in eine stumme Unterhaltung vertieft. Die



meisten changieren in ähnlichen Farbtönen wie die bauchigen Riesenvasen im Garten. Bei genauerem Hinschauen finden sich außerdem grüne und blaue Tropfenverläufe, auf einigen Stücken still zurückgenommen, auf anderen beinahe expressiv aufgeladen. Zunächst erscheinen die Gefäße fremd, doch sie strahlen zugleich eine ruhige Selbstverständlichkeit aus, als gehörten sie eher dem Bereich der Natur, denn dem der Kunst an. Obwohl sie eine fraglose Gegenwart verkörpern, werfen sie, sobald man anfängt, über sie nachzudenken, eine Vielzahl von Fragen auf, und längst ist man mitten im Gespräch mit Jan Kollwitz, der sie geformt und gebrannt hat. Nach einer Weile wird er vorschlagen, sich zu setzen, und Tee anbieten. Darauf hat der Besucher, während er die Vasen, Schalen und Töpfe betrachtet, den Erläuterungen zugehört hat, insgeheim gehofft. In den hinteren Bereichen seines Gedächtnisses sind verschwommene Bilder von geheimnisvollen Kulturen abgelagert, die es dereinst in Japan gab. War dort rund um den Tee nicht etwas wie eine Religion entstanden? Damals in „Shogun“, meint er sich zu erinnern, hatten doch solche sonderbaren Rituale in engen, verschatteten Räumen stattgefunden... Draußen vor dem Fenster treibt der Wind jetzt gestaffelte Wolkenbänder vor sich her, die sich an den Hängen des Ryohaku-sanchi-Gebirges ausregnen werden. Später, wenn die Sonne untergeht, beginnen die Formen von Innen zu glühen, als hätten sie eine geheimnisvolle Energie gespeichert, deren Ursprung und Quelle im Dunkel der Vorzeit verborgen liegen.



HANDWERK AUS ZEN

Die zunehmende Fertigung der Gegenstände und Güter des täglichen Bedarfs in industrieller Massenproduktion entsprechend ständig wechselnder Design-Moden, hat dem Handwerk seit Mitte des 19. Jahrhunderts in Europa ebenso wie in Japan, wo dieser Wandel mit der Öffnung des Landes nach über zweihundertjähriger Selbstisolation zusammenfiel, eine fundamental veränderte Rolle zugewiesen. Wurden vormals sämtliche Lebensbereiche mit handwerklich hergestellten Dingen ausgestattet – in regional variierenden Gestaltungen und von Werkstatt zu Werkstatt unterschiedlicher Qualität –, blieben für das Handwerk am Ende dieser Entwicklung nur zwei Nischen übrig: Einerseits das sogenannte „Kunsthandwerk“: Dort werden meist überflüssige Dinge für einen sentimental oder atmosphärischen Mehrwert produziert, deren Gestaltung sich entweder ins Folkloristische gewandelten Traditionen oder aber bewußt von allen Traditionen losgelösten kreativen Impulsen Einzelner verdankt. Daneben hat sich das Luxussegment behauptet, für das von Hand oder im Manufakturbetrieb besonders hochwertige Stücke in limitierter Menge oder nach individuellen Maßgaben hergestellt werden. Beide Bereiche bedienen unterschiedliche Bedürfnisse, haben jedoch gemeinsam, daß den jeweiligen Erzeugnissen eben jene Fraglosigkeit abgeht, die den Handwerkerzeugnissen früherer Epochen eigen war.

Parallel zur Industrialisierung der Produktion hat es seit Mitte des 19. Jahrhunderts zahlreiche Versuche gegeben, neue, sowohl ästhetisch als auch ökonomisch tragfähige Konzepte für zeitgemäßes Handwerk zu entwickeln: In England waren es vor allem William Morris und das Arts and Crafts Movement, in Kontinentaleuropa folgten Art Nouveau bzw. Jugendstil – beide stark durch die Japanmode infolge der Pariser Weltausstellung von 1878 beeinflusst, mit weitreichenden Folgen für die gesamte Entwicklung der modernen Kunst –, die Wiener Werkstätten oder der Deutsche Werkbund. Auch die großen, teilweise sozialutopisch motivierten Künstlerbewegungen des frühen 20. Jahrhunderts wie der russische Suprematismus, de Styl in den Niederlanden und das Bauhaus haben nach Wegen gesucht, Handwerk und Industrieproduktion, Massenware und ästhetische Qualität miteinander zu versöhnen.

In Japan führte die Begegnung des in Hongkong geborenen, englischen Keramikers Bernard Leach mit dem Kunsttheoretiker Yanagi Sōetsu, sowie den Töpfern Hamada Shōji und Kawai Kanjirō zur Gründung der Mingei-Bewegung. Für Yanagi, der seit den 20er Jah-



ren eine umfängliche Sammlung ostasiatischer Volkskunst zusammentrug und mit seinen Aufsätzen⁵ die theoretischen Grundlagen der Bewegung formulierte, war – und darin griff er unmittelbar auf Rikyūs Ansätze zurück – Handwerk in seiner ursprünglichen Gestalt vor allem in dieser einfachen Volkskunst zu finden, also dort, wo Gegenstände gemäß einer regionalen Überlieferung für den Eigenbedarf und ausgerichtet am Gebrauchswert hergestellt wurden, ohne daß individuelle Vorlieben oder gar modische Überfeinerung bei der Formgebung eine Rolle gespielt hätten. Im Zentrum von Yanagis Vision stand eine Art „edler Wilder“ des Handwerks, der vor jeder geschmäcklerischen Verbildung aus einem natürlichen Schönheitsempfinden und eingebettet in Jahrhunderte zurückreichende Erfahrung Dinge jenseits aller ästhetischen Kriterien und gerade deshalb der höchsten Güte schuf. Den zunehmenden Individualismus im Bereich der Künste hielt er für einen Irrweg, da seiner Ansicht nach nur wenige Ausnahmebegabungen befähigt waren, außerhalb der Überlieferung Gegenstände von vergleichbarer Qualität hervorzubringen. Andererseits war ihm bewußt, daß in einer Zeit, die persönlichen Ausdruck und eigenen Stil als höchste künstlerische Werte betrachtete, zwangsläufig auch jeder Versuch eines Einzelnen, sich innerhalb der Tradition zu bewegen, zur individuellen Positionsbestimmung geriet und so aus der Selbstverständlichkeit herausfiel. Die Bemühungen der Handwerker, die seine Überzeugungen teilten, hatten in seinen Augen dementsprechend primär den Zweck, bestimmte Fertigungstechniken, die andernfalls unwiederbringlich verloren gehen würden, in eine künftige, bessere Epoche hinüberzuretten.

Auch wenn es in jüngerer Vergangenheit vermehrt kritische Auseinandersetzungen mit Yanagi gegeben hat – unter anderem wurde ihm vorgehalten, einem „orientalischen Orientalismus“ das Wort zu reden –, wäre die Entwicklung des japanischen Kunsthandwerks im 20. Jahrhundert ohne ihn und seine Aktualisierung der ästhetischen Programmatik der Momoyama-Zeit vollständig anders verlaufen. Unter anderem auf dem Umweg über Leachs „A Potter's Book“⁶ fanden seine Gedanken ab den 1940er Jahren auch unter europäischen und amerikanischen Töpfern weite Verbreitung, und so verdanken sich zahlreiche Strömungen innerhalb der westlichen Keramik bis heute indirekt den Wertsetzungen und Innovationen des alten Japan.

Zugleich war durch die Industrialisierung das von Rikyū beschriebene Dilemma der sich selbst unterlaufenden Absichtslosigkeiten noch einmal verschärft worden: Hatte Rikyū die alten, ohne persönlichen Ehrgeiz oder künstlerische Eitelkeiten entstandenen Erzeugnisse namensloser Töpfer früherer Epochen zu Beispielen für Wahrhaftigkeit und Authentizität



EIN GESPRÄCH MIT JAN KOLLWITZ

CP | Du hast deine Keramikerausbildung 1983 in Deutschland bei Horst Kerstan begonnen, der in regem Austausch mit japanischen Töpfern stand und einen der ersten, wenn nicht gar den ersten Anagama-Ofen in Deutschland gebaut und gefeuert hat. Galt dein Ursprungsinteresse damals primär der Keramik oder eher der japanischen Kultur?

JK | Ich bin zwischen Gefäßen von Jan Bontjes van Beek groß geworden, mit dessen Witwe meine Mutter eng befreundet war. Als ich dann nach verschiedenen Umbrüchen vor der Frage stand, mit welcher Art Tätigkeit ich mein Leben verbringen wollte, fielen mir diese Arbeiten wieder ein, und ich hatte plötzlich den starken Impuls, einen ähnlichen Weg einzuschlagen.

CP | Das heißt, die von der Esoterikwelle bestimmte Japan-Mode Anfang der Achtziger Jahre hatte mit der Entscheidung gar nichts zu tun?

JK | Nein. Bevor ich bei Horst Kerstan die ersten Gefäße aus japanischen Werkstätten sah, war ich nicht näher mit Japan in Berührung gekommen. Ich fühlte mich aber auch von den Arbeiten, die aus seiner eigenen Auseinandersetzung mit Japan entstanden waren, sehr angesprochen.

CP | Gab es Arbeiten japanischer Kollegen in der Werkstatt Kerstan, die ihm und den Lehrlingen als Anregung dienten?

JK | Horst Kerstan besaß eine kleine Sammlung von Originalstücken, die er uns gezeigt hat, um bestimmte Dinge deutlich zu machen. Einerseits schien mir dieser Zwischenbereich von Gefäß und Skulptur, der für die japanische Keramik eigentümlich ist, unmittelbar einleuchtend, andererseits bargen diese Stücke ein Rätsel, das eine starke Anziehung auf mich hatte. Mir war dann sehr bald klar, daß ich genau diese Art Keramik machen wollte und keine andere.

CP | Das japanische Handwerk unterscheidet sich vom europäischen vor allem dadurch, daß es so etwas wie eine spirituelle Grundierung hat. Hast du das intuitiv gespürt und wurde das in den Werkstattgesprächen reflektiert?

JK I Herr Kerstan redete viel über japanische Haltungen und Werkstattstrukturen, über Zen-Buddhismus und Handwerk, all diese Dinge. Ich habe dann bald angefangen, Bücher über Zen zu lesen. Diese andere Sicht auf Kunst und Welt, hat mich sehr rasch in ihren Bann gezogen.

CP I Hattest du, als du dich entschlossen hast, nach Japan zu gehen, konkrete Vorstellungen von japanischen Ausbildungsstrukturen – zum Beispiel von dem sehr anders gearteten Lehrer-Schüler-Verhältnis?

JK I Als sich die Zeit bei Horst Kerstan dem Ende näherte, hatte ich ein vages Bild im Hinterkopf, wie Lehre und Lernen in Japan sein könnten, insbesondere auch von der Rolle des Meisters, die mir irgendwie gefiel. Darüber hinaus wußte ich, daß ich mit einem Anagama-Ofen arbeiten wollte, dafür aber noch eine Menge lernen mußte. Da Horst Kerstan keine Möglichkeit sah, mich als Gesellen zu übernehmen, und Anagama-Öfen in Deutschland nicht gerade weit verbreitet waren, blieb mir eigentlich keine andere Wahl, als nach Japan zu gehen und dort so einen Meister zu finden.

CP I Woher wußtest du, wie sich das bewerkstelligen lassen könnte?

JK I Ich hatte ein Paar getroffen, das längere Zeit auf den Spuren der Keramik durch Japan gereist war. Die erzählten, wenn ich überhaupt eine Chance haben wolle, Einlaß in die relativ geschlossene Welt des japanischen Kunsthandwerks zu bekommen, müsse ich halbwegs fließend Japanisch sprechen. Leider waren die wenigen Japanisch-Kurse, die es hierzulande gab, über Monate hinaus ausgebucht, so daß ich mir einen Kurs zum Selbststudium besorgt und durchgearbeitet habe. Gleichzeitig habe ich den Visumsantrag gestellt und die Reise mit der transsibirischen Eisenbahn organisiert, weil es mir irgendwie zu billig schien, einfach ein Flugzeug zu nehmen. Mit Zug und Schiff war ich dann vierzehn Tage unterwegs bis Yokohama.

CP I Hattest du dort eine Anlaufstation?

JK I Es gab eine Galeristin in Berlin, Marion Suhr, deren Bruder Karsten europäisches und japanisches Kunsthandwerk hin- und her exportierte. Ihre Eltern lebten in Yokohama und hatten recht gute Kontakte in die japanische Kulturszene. Unter anderem kannten sie einen Keramiker in Mashiko, bei dem sie Stücke gekauft hatten. Karsten Suhr ist einige Tage

