



## **Make your hands dirty: The magic wheel**

Essay

*Christina Griebel*

*Ich wollte verschwinden.<sup>1</sup>*

Und so kam es, dass ich durch eine Tür am anderen Ende meiner Straße trat. Neben der Tür: ein Brett, darauf: krumme Keramikschalen, dahinter: eine Werkstatt für alle. Vor einiger Zeit hatte ich nach einem Ort gesucht, einem Ort in der Sprache, den es in der eigenen Sprache nicht gibt – einen Ort, an dem man sich verstecken kann, einen Ort ohne eine erste Person Singular. Irgendwer muss von irgendwoher sprechen, das lässt sich nicht vermeiden, aber es gibt Sprachen, die weniger ichzentriert funktionieren. In westlichen Kulturen hält sich jede und jeder, auch ich, für den Mittelpunkt der Welt. Das ist aus der jeweils eigenen Perspektive in Ordnung. Die daraus resultierende Neigung jedoch, dem Rest der Welt diese eigene Sicht zu unterstellen, mündet in den Drang, andere auf den Punkt zerrren zu wollen, auf dem die eigenen Füße stehen. Verstanden werden – heißt das, die Andere soll sich dort hinstellen, wo ich stehe (aber wo bin dann ich), um zu sehen, wie ich sehe? Diese Vorstellung ist Erbe einer visuellen Sozialisation, die in der Etablierung der Zentralperspektive frühe Höhepunkte fand und deren konsequente Umsetzung, das Kamera-Einauge, längst unsere Geschicke bestimmt. Wortreich. Wer das Wort hat, hat die Macht, ach, könnten wir doch einfach den Mund halten. Den Mund halten – mit der Hand? Die Hände dürfen nicht ins Gesicht.

Im Tun mag es möglich sein, s/ich, dieses Ich verschwinden zu lassen, das s/ich unablässig ausdrücken will, ausdrücken? Druck ausüben, einen Abdruck hinterlassen, den eigenen Stempel aufprägen; möglich, schrieb (ließe es sich nur vermeiden!) ich, wenn es ein Tun ist, das jeder und jedem offen steht, und traf unverhofft auf etwas, was ich für Resultate namenlosen Tuns hielt: Verworfenen Tonschalen, von niemandem abgeholt und gegen eine Spende frei zum Mitnehmen für jeden. Und auf einen Philosophen mit seinem Fahrrad in der U-Bahn (im Körbchen zerknüllte Briefe), zerzaust und etwas desorientiert, wahrscheinlich,

---

<sup>1</sup> Griebel, Christina: Gelassen versteckt, ZÄB, Jg. 11, 2019, [http://zaeb.net/wordpress/wp-content/uploads/2019/11/Beitrag\\_Griebel\\_fin-2.pdf](http://zaeb.net/wordpress/wp-content/uploads/2019/11/Beitrag_Griebel_fin-2.pdf), zuletzt überprüft 7. 12. 2020

weil er die Nacht und den halben Tag in seinem geheimen Garten gegraben hatte.<sup>2</sup> Wenn wir also den Ausdruckswillen für den Moment sein lassen, was er ist, und beherzt in die Erde greifen – kommt das Ich dann weg im Sinn von weiter? Eine Rehabilitation der Hand und umfassender der Haptik<sup>3</sup> liegt ohnehin in der Luft.

Natürlich hören wir auch in der Arbeit unserer Hände nicht auf, Ausgangspunkt einer Verortung<sup>4</sup> zu sein, die Sprache und Denken geprägt haben, ich-du-er, oben-unten-vorne-hinten-links-rechts gleichwie vergangen-jetzt-demnächst. Indes – die kulturell geprägte Dominanz des Visuellen verleitet im Verein mit ihren verbalen Ableitungen dazu, s/ich außerhalb der Welt und ihrer Dinge und Bewohner zu sehen, sie zu bewerten und gegebenenfalls mit Steinen zu bewerfen. Subjekt und Objekt werden als getrennt angenommen, doch der Kopf, der solches denkt, sitzt auf einem Körper, der sich zunächst einmal aufrichten musste, um diese Annahme über/haupt denkbar zu machen. Dieser Körper ist ein komplexes System passiv taktiler und aktiv haptischer Sinnesleistungen, die einen anderen Schluss nahelegen: Wir können nicht *nicht* spüren, dass wir in der Welt sind und wo und wann. Mittendrin. Das Zusammenspiel der perzeptuellen Ebenen des haptischen Systems<sup>5</sup> informiert uns darüber, dass wir uns innerhalb befinden und umgeben sind – eher Teil eines Ganzen als Herr und Herrin über alles. Wir berühren den Grund, auf dem wir stehen, sitzen oder liegen und greifen nach den Dingen, die wir brauchen. In diesem Wahrnehmungsmodus ist das Verbindende plausibler als das Trennende.

Der Ausfall von Seh- und Hörsinn ist kompensierbar, ein Ausfall der Haptik wird nicht überlebt. Ihr prominentestes operatives Organ sind die Hände. Wir könnten ihnen wieder einmal den Vortritt lassen, denn sie hatten ihn längst. Als wir noch im Dunkeln schwammen, nutzten wir die Zeit bis zur Geburt, uns zu betasten.<sup>6</sup> Die ersten zielgerichteten Bewegungen führten zum Mund, die meisten Selbstberührungen gelangten ins Gesicht, und so wussten wir, wie eines aussieht, lange, bevor das erste vor unseren Augen erschien. Unsere Hände haben diese Matrix im Gehirn angelegt. Noch immer fassen wir uns vier- bis achthundertmal am Tag ins Gesicht<sup>7</sup>, ob das nun ratsam ist oder nicht. Es gibt zwei Vermutungen, warum wir das tun; im Grunde sind sie eins. Es geht um Ausgleich: emotional, wenn das Reizniveau

---

<sup>2</sup> Han, Byung-Chul: Lob der Erde. Eine Reise in den Garten. Berlin 2018.

<sup>3</sup> Grunwald, Martin: Homo Hapticus. Warum wir ohne Tastsinn nicht leben können. München 2017.

<sup>4</sup> Bühler, Karl: Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache, Jena 1934.

<sup>5</sup> Das haptische System besteht aus Interozeption, (zusammengesetzt aus Propriozeption und Viszerozeption) und Expterozeption. Grunwald, Martin (2012): Der handgreiflich-körperliche Zugang des Menschen zur Welt und zu sich selbst, S. 8. [https://haptiklabor.medizin.uni-leipzig.de/fileadmin/res/pdf/publikationen/buchbeitr/2012\\_haptik\\_der\\_handgreiflich-koerperliche\\_zugang\\_transcript.pdf](https://haptiklabor.medizin.uni-leipzig.de/fileadmin/res/pdf/publikationen/buchbeitr/2012_haptik_der_handgreiflich-koerperliche_zugang_transcript.pdf), zuletzt überprüft 7. 12. 2020.

<sup>6</sup> „[...] und so ist es aus biologischer Sicht folgerichtig, dass die erste Sensitivitätsreaktion eines Fötus auf externe Reize diejenige für Druckreize auf die Lippenhaut ist. [Sie] führten bereits in der 8. Schwangerschaftswoche – bei einer Körpergröße von ca. 2,5 cm – zu heftigen Ganzkörperbewegungen.“ Ebd., S. 10.

<sup>7</sup> Grunwald: Homo Hapticus. Warum wir ohne Tastsinn nicht leben können. München 2017, S. 148.

aus der Mitte geraten ist, Beruhigung bei Unruhe, Aktivierung bei Trägheit, und kognitiv, um bei Müdigkeit die Konzentration aufzufrischen oder sie im Fall einer Störung begütigend sicherzustellen.<sup>8</sup> Ohne auf neurologische Studien zugreifen zu können, die dies mittlerweile belegen, setzte Sigmund Freud die Entwicklung des psychoanalytischen Settings mit einer (Selbst)Berührung an der Stirn in Gang: dieser Einfall, jetzt. Berühre ihn, und dann lass ihn durch das Nadelöhr der Sprache hinaus in die Welt.



21.10.2019

Ein Glöckchen bimmelte, kein Tonglöckchen, aber es war an einer Kordel über der Tür zur Werkstatt befestigt. Die Hände hatte ich schon immer im Ton, aber nun sollten sie wieder drehen lernen. Das hatten sie zuletzt als Kinderhände getan. Danach teilte sich der Weg: Töpfern, im Wortsinn Töpfemachen ist keine Kunst, das spürte ich schnell bei meinen Lehrern, wer's also nicht lassen kann, sollte es heimlich tun. Zuletzt sehe eine etwas verschlossene Elfjährige an der fußbetriebenen Scheibe einer alten Töpferin mit gütigem, runzligem Gesicht, Lachfältchen und riesigen Augen hinter einer runden Brille für Weitsichtige. Ich sehe ihre Hand, nur eine, nicht beide, kurz um meine beiden Hände und den Ton gelegt, wenn die Sache zu eskalieren drohte, und ich höre das Wort, um das sich alles dreht: *zentrieren*. Solange für das Wesentliche drei Hände nötig sind, kann ich es nicht und muss es lernen. Vielleicht werden bald wieder zwei reichen; zeigenden Meistern genügt eine. Und so kam es zur Buchung eines *one-to-one* in der neuen Werkstatt. Die Sprache des Lehrers konnte man sich aussuchen, den Lehrer nicht. Auf dem Weg dorthin, ich musste ja nur der eigenen Straße bis an ihr anderes Ende folgen, ging mir kalauernd der Titel eines Bildes nicht mehr aus dem Kopf: *Onement One*.<sup>9</sup> Die *Onements* sind eine Serie, und auch

<sup>8</sup> Grunwald, Grundwald: Haptik: Der handgreiflich-körperliche Zugang des Menschen zur Welt und zu sich selbst, S. 17. [https://haptiklabor.medizin.uni-leipzig.de/fileadmin/res/pdf/publikationen/buchbeitr/2012\\_haptik\\_der\\_handgreiflich-koerperliche\\_zugang\\_transcript.pdf](https://haptiklabor.medizin.uni-leipzig.de/fileadmin/res/pdf/publikationen/buchbeitr/2012_haptik_der_handgreiflich-koerperliche_zugang_transcript.pdf), zuletzt überprüft 7. 12. 2020.

<sup>9</sup> Barnett Newman begann seine Farbfeldmalerei mit einer Serie von *Onements*, einfarbigen Bildern, die er durch einen senkrechten, andersfarbigen Streifen teilte. Teilte? Etwas miteinander teilen, macht uns das nicht eins? Er nannte ihn den *zip*, einen Reißverschluss. Der Titel verweist auf ein Wort, das nicht mehr gebraucht wird, *onement*: Einheit, Harmonie, und auf den *Day of At-Onement*, Jom Kippur, den Tag der Versöhnung.

die kulturell geprägte Hierarchie unserer Sinnesleistungen mit der damit erklärbaren Trennung von Kunst und Handwerk wird sich nicht ein- für allemal aufheben lassen.

*Make your hands dirty*, schreibt die Werkstatt, unterlegt von hellem Schlicker, über sich selbst. *Clean is never clean enough*, sagte der *studio manager* bei seiner Einführung; Sprachen: Mandarin und Englisch, im Netz ein lachendes, hinter einer Hand mit bunt lackierten Fingernägeln verborgenes Gesicht unter glänzend schwarzem Haarschopf. Auf der Website lachen alle, und die Fingernägel der Jungs (die Zahl der männlichen Mitarbeiter überwiegt) sind auch offline meist bunt lackiert. Die Zeit läuft, Zeit für Geld an einem geteilten Ort (*shared space*), Putzzeit ist Teil dieser Zeit. Alle Geschlechter sind willkommen, erstens, immer alles saubermachen, zweitens, ehrlich sein, drittens. Die Regeln hängen aus. Wenn du versehentlich die Arbeit einer anderen beschädigst, nimm Kontakt auf, entschuldige dich und bezahle die Brenngebühr. Wenn dein Gefäß im Ofen explodiert und andere touchiert, bezahlst du für alle, die etwas abbekommen haben. Die Rechnung ist einfach: Zeit und Materialgewicht gegen Geld, und seltsam, nach dem ersten Brand, dem *bisque fire*, ist der Ton am leichtesten, im zweiten Feuer sintert das Material, es wird gläsern und schwer. Und kleiner, immer kleiner, noch kleiner, der Ton schwindet. Was dir beim Drehen als große Leistung erschien, wirkt lederhart beim Abdrehen nur noch mittelmäßig, knochenhart schlichtweg mickrig, die Schrühware ist ein neuerlicher Rückschritt, und glasiert ist der einstige Durchbruch nicht wiederzuerkennen. Willst du ein *pint*, dreh einen Liter, den Größenwahn verlierst du schnell, Wahn? Nein, hier war ein echtes Gespür für Größe und Gewicht des erdigen Gegenstands am Werk, nur, dass du den Gegenstand anderen Mächten – den Elementen Feuer und Luft – übereignen musst, wenn er haltbar werden soll. Der Ton lässt Wasser.

Ich bin ins Du gerutscht. Nicht ich zu sein ist heute und hier<sup>10</sup> ganz einfach. Du bist du ein Vorname und ein Du, wenn du einen Kaffee bestellst, wenn du dein Möbelstück selbst zusammenbaust oder wenn du etwas lernst. Du beugst dich über etwas, und jemand sagt du zu dir. Töpfern ist das neue Yoga, lese ich entgeistert im Netz, dachte ich doch, obwohl es mir um das Gegenteil war, ich hätte da etwas Seltenes entdeckt. Aber Yoga? – Nicht lächeln. Yoga kommt von Joch. Anjochen, zusammenbinden, anspannen, anschirren, um eins zu werden. Mit dem Bewusstsein, was immer das sein mag. – Sie schießen wie Pilze aus dem Boden, jene geteilten Orte, an denen sich alles um eins dreht,

„[...] wo man die verschiedensten Leute antraf, von pensionierten Geschäftsleuten, die Teeschalen anfertigten, bis zu Studenten, die in grobem rotem Ton und Maschendraht ihr

---

<sup>10</sup> Berlin 2020. Es könnte auch woanders sein. Aber nicht überall.

Avantgarde-Statement abgaben. Man zahlte seinen Betrag, schnappte sich eine Werkbank oder Töpferscheibe und konnte loslegen.“<sup>11</sup>

Eins werden im Drehen? Mein *one-to-one*: Zwei Töpferscheiben nebeneinander, der Lehrer macht vor und erklärt, der Schüler schaut zu und macht nach. In Japan wird dieser Vorgang auf gut sieben Jahre ausgedehnt. Der Schüler fegt den Hof, jätet Unkraut, wäscht die Werkzeuge, schaut seinem Meister zu und versucht, es selbst herauszufinden. Erklärt wird dort nichts.

Das Wichtigste zuerst. Meine Lehrerin (Sprachen: Englisch, Deutsch, ja, warum sollen wir dann Englisch sprechen?) sagt und zeigt: Zentriert wird von sieben (Uhr) auf zwei (Uhr) bei hoher Laufgeschwindigkeit. Der Ballen der linken Hand drückt den Ton gegen die Fingerspitzen der rechten, merk dir Anker (links) und Haken (rechts), und drückt? Schon zuviel gesagt, vielmehr, gedrückt; was halbwegs ruhig laufend begann, ist auf dem Weg in den umgebenden Raum. Die Masse auf der Scheibe will eingedenk der Zentrifugalkraft nur eines: nach außen, und der Wunsch, der so viele in diese neue, die älteste Form des – Yoga? treibt, richtet sich scheinbar nach innen. In die Mitte, da ist Ruhe. Alles dreht sich um eins. Um – nichts, um – Leerheit?

Als der Mensch an vielen Orten und vor mehreren Zeitrechnungen zugleich begann, die jeweils richtige Erde rund zu bekommen, nicht massiv kugelrund, sondern rund um etwas, um tragbaren Raum für Wasser und Essbares zu gewinnen, fing er an, sie zu drehen. Mit beiden Händen und beiden Füßen aufwulstend und verstreichend, aus einem Bällchen quetschend oder eben mit beiden Händen auf einer von den Füßen oder einem Mitarbeiter angetriebenen Scheibe. Dass ein *Gefäß* entstehen soll, ist der Idee des Drehens inhärent, im weitesten Sinn ist das Resultat ein Teller. Die einzig brauchbare ungeöffnete Form, die aus dem Arrangement hervorgehen könnte, wäre ein Dildo. Auch solche sah ich bald im Glasurraum des geteilten Ortes und die Frau, die sie gemacht hat, wollte nicht aufhören, darüber zu reden. Ansonsten gilt: Sobald der Ton zentriert ist, wird er geöffnet, der rechte Daumen oder ein anderer erlernter Fingersatz bohrt ein Loch hinein, zunächst ist der Ton überall, wo der Finger des Töpfers nicht ist, bisweilen bildet sich ein Vakuum, das ihn festhalten will, doch auf lange Sicht gibt es keinen Grund, ihn dort zu lassen.

Fortan dreht sich die Wand um eine leere Mitte. Es folgt das Bodensetzen und das Hochziehen, der Ton soll nach oben und noch ein wenig nach außen. Er ist weiterhin dort, wo die Hand nicht ist, aber wir sprechen hier von Zeit- und Raumeinheiten, die so klein sind, dass das Auge sie nicht sieht: Präsenz, Präsens, Gegen/wart, die Hände als Wärter, und sind sie nun aktiv, was viele behaupten, oder reagieren sie einfach auf eine feuchte Masse in

---

<sup>11</sup> De Waal, Edmund: Der Hase mit den Bernsteinaugen. München 2013, S. 12.

Bewegung? Berühren sie oder werden sie berührt? Weil der Ton uns berührt, wird er auch therapeutisch eingesetzt. Und was macht ein Wärter? Er passt auf etwas oder jemanden auf. Passiver geht es kaum, vergiss nicht zu atmen, sagt *one*, meine Lehrerin, *to one*, und ich sehe selbst, wo mir die Luft ausging, was heißt sehe – es ist nicht nur evident, sondern vor allem manifest, dass die Schüssel im oberen Drittel gewaltig aus der Bahn geraten ist. Eine Drehung mehr, und ich habe sie im Gesicht. Die gütige Antwort: Mach einen Aschenbecher draus. Sie zeigt mir, wie man den Rand bei langsam rotierender Scheibe mit einer Nadel abschneidet; eine Nadel, kein Messer. Weil die Nadel auf den Punkt kommt. Die Zeit läuft. Und die Wand. Keine noch so punktuelle Handlung bleibt folgenlos;

„man mag innerhalb einer Stunde nach dem selben Modell fünfzig Töpfe drehen, die alle nur um Millimeter voneinander abweichen“, schreibt Bernhard Leach, „und doch verfügt nur ein halbes Dutzend davon über jenes richtige Verhältnis der Teile zueinander, was sie lebendig macht, was ihnen Leben gibt – jenes Leben, das einen Augenblick lang in Vollkommenheit durch die Hände des Töpfers lief.“<sup>12</sup>

Leach wurde eher mit seinen Worten, namentlich einem Buch, das einen für alle setzt, *The Potter's Book*,<sup>13</sup> als denn mit den Taten seiner Hände zu einem der einflussreichsten Töpfer Englands, schreibt Edmund de Waal, der Schüler eines Schülers von Leach, gegen diese Filiationsline und eine in ihr verklärte Wiedervereinigungsbewegung an, deren Vertreter den unbekanntem Handwerker loben<sup>14</sup> und sich gleichzeitig als signierende Studiotöpfer etablieren. Eine hierarchische Wiedervereinigung; ein altes Wort dafür wäre *onement*. Der Künstler ist die Steigerung des Handwerkers, so steht es im Bauhaus-Manifest (lat. *manifestus*, handgreiflich gemacht). Edmund de Waal, als Künstler mehr denn als Töpfer im Diskurs, ging mit siebzehn von der Schule ab, um eine Töpferlehre zu machen, studierte anschließend englische Literatur und schrieb mehrere Bestseller. Als Schriftsteller mehr denn als Künstler mehr denn als Töpfer im Diskurs? Wort über Sicht über Hand? Oder einfach als und als und als, gleichrangig? Ein Mann, der sieht, was er tut, und es sagen kann...

„‘Wie kann man weiße Dinge machen?’ Das ist die gleiche Frage, die ich mir als Kind stellte. Immer noch eine gute Frage. Und man fragt mich, ob ich mich langweile, wenn ich an meiner Drehscheibe sitze, ob meine Assistenten die Gefäße machen? Und ob ich wieder etwas schreibe? Darauf antworte ich, dass Weiß eine Art ist, neu zu beginnen. [...] Und dass ich mich nicht langweile. Und sie selbst mache. Und nein, ich schreibe nicht. Ich habe geschrieben. Und mache wieder etwas.“<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Leach, Bernard: Grundlagen des Töpfern. Ravensburg 1985, S. 33.

<sup>13</sup> Titel der Originalausgabe.

<sup>14</sup> Leach, Bernard, Yanagi, Soetsu: The unknown Craftsman. A Japanese insight into Beauty. London 2013.

<sup>15</sup> De Waal, Edmund: Die weiße Straße. München 2018, S. 457

Etwas ist hier ein Gefäß. Das, was normalerweise herauskommt, wenn sich zwei Hände an einer Töpferscheibe um einen Ballen Ton schließen. Im zweiten *one-to-one* wird abgedreht, die Schüssel kommt *bottom-up* auf die Scheibe und überschüssiges Material wird mit Schlingen, Haken, Messern, Kreditkarten und allem, was zu Hand ist, heruntergehobelt; ein Fußring bleibt. „Du musst noch signieren“, sprach meine Lehrerin. „Wir müssen zuordnen können, von wem all diese Schalen sind. Und vor allem du selbst.“ Auf ein Signieren war ich nicht vorbereitet; was ich hier mache, ist ein Selbstversuch im Verschwinden, ohne Anspruch. Das Wort klingt im Deutschen unglücklich. Ich soll ein Zeichen drauf machen, das ist alles, aber was könnte ich in den Ton kratzen? Ganz sicher nicht meinen Vornamen wie ein Kind oder wie ein Du, das einen Kaffee bestellt hat. Erst recht keine Initialen. Einen Stempel habe ich nicht. Spontan ritze ich einen winzigen Kreis in den Topfboden. Vielleicht ist es auch eine Null oder ein O. Was wir hier machen, ist rund, das reicht. Ein Gefäß bedeutet nichts, nichts außerhalb seiner Wand, nichts unterhalb seines Bodens. Kein Ding, von dem wir noch nicht wissen, was es ist, kein Ding, das zwischen Ding und Zeichen changiert, kein Ding, das seinen Sinn nur in sich selbst oder wenigstens im Diskurs oder auf jeden Fall außerhalb jedes möglichen Gebrauchs hat. Kein einmaliges Ding? Und wenn dieses Ding nun signiert ist oder einen bekannten und begehrten Stempel trägt? Edmund de Waal lässt es sich nicht nehmen, über einen Sammler zu lästern, der angeblich nur aus Schalen von Lucie Rie<sup>16</sup> und Hans Coper<sup>17</sup> isst und trinkt. Und ob es einen Unterschied macht, wenn nur der Sammler selbst es glaubt? Otagaki Rengetsu (1791-1875), Poetin, Töpferin, Malerin und buddhistische Nonne, ging noch einen Schritt weiter. Ihre Lyrik ritzte sie in Schalen, Sakeflaschen, Teekannen und Vasen, die sie unter einfachsten Bedingungen herstellte. Bald waren diese so begehrt, dass sich Fälscher in ihrer Manier versuchten. Einige baten sogar die Künstlerin selbst, ihre unnachahmlichen Schriftzeichen in die formal soweit ordentlich kopierten Stücke zu ritzen. Sie war mit den Fälschungen einverstanden, solange sie nur ihren Herstellern einen Unterhalt ermöglichten, und bot an, zusätzlich einige echte Stücke zwischen die Kopien zu mischen.<sup>18</sup>

In erster Linie soll ein Gefäß einfach etwas fassen. Ein Topf entsteht, weil er gebraucht wird, und im deutschen Wort *Topf* ist die eng umgrenzte Bedeutung so gut wie gedeckelt. Der englische *pot* hingegen kann fast alles sein, was der *potter* macht, der nicht dreht, sondern wirft (*to throw*). Weil jedes Gefäß ein echter Wurf ist? Eine materialisierte, unwiederholbare Bewegung durch Raum und Zeit? Einmalig? „Zuerst musst du den Ton auf die Scheibe

---

<sup>16</sup> Die Arbeiten von Lucie Rie (1902-1995) erzielen Preise von über 100 000 \$.

<sup>17</sup> Hans Coper (1920-1981) war ein Schüler, Kollege und Weggefährte Lucie Ries. Etliche Arbeiten gingen während ihrer gemeinsamen Werkstattzeit in London durch die Hände beider. In einigen Fällen konnte Rie selbst sie später in ihren Bestandteilen nicht mehr sicher zuordnen.

<sup>18</sup> Rengetsu, Otagaki: *Life and Poetry of Lotus Moon*. Translation and Biography: John Stevens. Echo Point Books 2014, S. 165.

werfen, damit er besser festklebt“, erlausche ich aus einem *one-to-one* an den beiden Nachbarscheiben. „Schau, ich bewege meine Hand wie ein Pendel, eins, zwei, drei und“ – ein patschendes Geräusch, der Kloß sitzt genau in der Mitte, ein zweiter Patsch eins weiter, „na, immerhin hast du die Scheibe getroffen.“

Es gibt Gefäße, die verehrt werden; Teeschalen, die klangvolle Namen haben.<sup>19</sup> Günther Figal fragt sich, warum sie ihn berühren wie große Kunst ihn berührt, wie Bilder von Cézanne oder besser: Morandi.<sup>20</sup> Er versucht, sich ihnen über das Auge mit dem Wort zu nähern; ein Bild von Morandi wird wissen, wie es um das Gefäß bestellt ist. – Edmund de Waal setzt gerade aufgedrehte Porzellanzylinder in Bücherregale neben John Ruskin (*The Portrait of a Prophet*) und Heinrich Harrer (*Seven Years in Tibet*). In der Reihe darunter *Leaves of Grass* von Walt Whitman und Ezra Pounds *Literary Essays*.<sup>21</sup> Kann man Töpfe lesen? Im Topfbuch (*The Pot Book*)<sup>22</sup> stellt er Chojiro neben Cholula, Bauhaus neben Basra, Leeds neben Lichtenstein und Sherman neben Shigaraki auf Augenhöhe, Seite an Seite: sein persönliches *At-Onement* von Kunst, Volkskunst, Handwerk und Design. Die Töpfe sollen es selbst sagen, und wenn schon die Hand sie nicht lesen kann (sie blättert nur Seiten in einem Buch um), was doch ihre Pflicht gegenüber einem Gefäß wäre: es zu fassen, wie ein Gefäß wiederum die fassenden Hände ersetzt, zwei Hände voll Suppe oder Reis, so darf es doch wenigstens das Auge. Was liest dieses Auge? Farbe und Form, das Leuchten der Glasur und die Linie, die der Topf in den Raum zeichnet. In de Waals Zusammenstellung fällt auf, dass er in diesem *guide* von A bis Z schlau mit dem Alphabet spielt; nicht jeder Topf muss neben jedem stehen, ein Nationaler Schatz Japans nicht ausgerechnet Dalí als Gegenüber ertragen. Geschickt ordnet de Waal Farbe zu Farbe und Form zu Form, diskret entlarvend, wer nicht selbst formte und andere sich die Hände schmutzig machen ließ. – Wenn ich etwas sehe, was mich berührt, will ich wissen, wie es gemacht ist, meine Augen folgen den Spuren des Herstellens und meine Hände sind kurz davor, die ihnen entsprechenden Bewegungen auszuführen. Manchmal tun sie's einfach.

Ich fragte nach weiteren Stunden. Nach dieser ersten Einheit standen fünf abgedrehte Schüsseln auf dem Brett. Sie waren nicht so krumm wie jene draußen neben der Tür mit dem Glöckchen. „Du kannst es doch“, sprach meine Lehrerin. „Du musst nur üben.“ Nichts konnte ich. Und begann, abends *tutorials* zu sehen und morgens zu drehen. Ernüchternd. Bald fand ich immerhin einen Lehrer auf dem Bildschirm, der keine *ego-show* abzog. Wie

<sup>19</sup> Zum Beispiel „Teeschale (*chawan*), genannt ‚*Ama-dera*‘ (‚Nonnenkloster‘), Irdenware. Raku. Chojiro, Mōmōyama-Zeit, 1573-1615“ und „Teeschale (*chawan*), genannt ‚*Tamamushi*‘ (‚Goldkäfer‘). Irdenware. Schwarzes Raku. Kyōto, Donyu (1599-1656). 17. Jahrhundert“, in: Klein, Adalbert: *Japanische Keramik. Von der Jōmon-Zeit bis zur Gegenwart*. München 1984, S. 66.

<sup>20</sup> Figal, Günther: *Gefäße als Kunst. Erfahrungen mit japanischer Keramik*. Freiburg 2019, S. 24 ff.

<sup>21</sup> Edmund de Waal, *A reading of Silence*, 2007, Installation *Kettles's Yard*, in: Figal, Günther: *Gefäße als Kunst. Erfahrungen mit japanischer Keramik*. Freiburg 2019, S. 42.

<sup>22</sup> Edmund de Waal: *The Pot Book*, New York 2011.



gern hätte ich echten gehabt. Der kleine Mann aus Taiwan, der nicht allzu gut Englisch sprach, setzte sich einfach hin und zeigte, was er machte. Es war beruhigend, ihm zuzusehen und es *ist* beruhigend, auf etwas Rundes zu schauen, das sich dreht, deshalb setzt man ein unruhiges Kind vor das Bullauge einer Waschmaschine. Ich schlief gut in jener Zeit. Versuchte ich bei Tag, die wenigen Worte des Lehrers (Sprachen: wahrscheinlich Minnan und Englisch) in Taten umzusetzen, geriet ich meist aus der Mitte, aber es stimmt auch nicht, dass man keine Worte im Kopf hat oder braucht, wenn die Hände lernen, wie man zentriert, öffnet, einen Boden setzt, Wände hochzieht und schließlich Bäuche dehnt, Schultern rundet und Hälse schnürt.

„Ich sitze an meiner Drehscheibe. Werfe die Kugel in die Mitte, befeuchte meine Hände, und jetzt mache ich einen Krug, ziehe den Ton hoch, die Knöchel meiner rechten Hand an der Außenseite, drei Finger meiner linken innen gespreizt, um Halt zu geben, während die Wandung höher wird und der Umfang sich ändert wie ein Ausatmen, wenn etwas gesagt ist. Ich bin in diesem Augenblick und anderswo“<sup>23</sup>,

schreibt Edmund de Waal, und ob dieses Ich im Augenblick und Anderswo einer der Gründe dafür ist, dass wir die Körperteile eines Gefäßes mit unseren eigenen bezeichnen? Ich im Gefäß.

„Bei Namen bin ich nicht gut, ich stottere und rede herum, bei Gefäßen aber bin ich gut. Ich kann das Gewicht einer Töpferei im Kopf behalten, ihre Ausgewogenheit, die Art, wie die Oberfläche sich zum Rauminhalt verhält. Ich kann lesen, wie der Rand Spannung aufbaut oder verliert. Ich kann spüren, ob das Gefäß hastig oder mit Sorgfalt hergestellt wurde. Ob es Wärme besitzt“<sup>24</sup>,

schreibt Edmund de Waal. Die Hand liest, das Wort hingegen tritt zurück, der Name entfällt. War es phylogenetisch nicht umgekehrt? Die Hände wurden geschickter, der entlastete Rachenraum konnte eine Form annehmen, die artikulierte Laute ermöglichte.<sup>25</sup> Die Sprache verschaffte dem Menschen einen Vorsprung, sie galt als eins mit dem Denken, und wer im Denken nicht so gut war, musste sich weiterhin die Hände schmutzig machen. Und jetzt sehen wir allmählich wieder, dass sich der Tastsinn vor allen anderen entwickelt hat, wir ohne ihn nicht zu denken sind und nicht denken können.

Der kleine Mann aus Taiwan zeigte, wie er mit sparsamen Bewegungen, einfachen, selbstgemachten Werkzeugen und wenig Wasser die Kurven formt, die Bauch, Schulter und Hals einer Vase bilden, oder einfach jene, die vom Fuß bis zur Lippe einer Schale führen – *not a single curve*, das war das offene Geheimnis Lucie Ries. The *line of beauty*<sup>26</sup> ist die

<sup>23</sup> De Waal, Edmund: Die weiße Straße. München 2018, S. 18

<sup>24</sup> De Waal, Edmund: Der Hase mit den Bernsteinaugen. München 2018, S. 25.

<sup>25</sup> Leroi-Gourhan, André: Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst. Frankfurt am Main 1984

<sup>26</sup> Die Formulierung geht auf William Hogarth (1753): *The Analysis of Beauty* zurück.

eingebrennte Spur der Bewegungen der Hände, die das Gefäß gemacht haben. Es ist im Grunde eine Negativform, die Gefäßwand dort, wo die Hände des Töpfers nicht waren; diese Form vereint anwesend und abwesend, aktiv und passiv, sie enthält und wird gehalten, und darin ist sie letztlich von Gewicht. *Bottom-heavy* war eine der ersten Wendungen, die ich am geteilten Ort lernte; dazu gehörte der Gesichtsausdruck der Sprechenden, die gerade etwas gehalten und wieder abgestellt hatten. Eine gute Schale hingegen ist leicht, leichter, als sie aussieht, mit Tee gefüllt schwebt sie den Mündern der Trinkenden entgegen, das Leben ist schwer genug, ein Trinkgefäß muss es nicht auch noch sein.

Man wird schief und krumm, wenn man sich angewöhnt, mit den Augen jene Linie zu prüfen, die es nicht gibt und die das Gefäß, das Teil des Raums ist und seinerseits Raum einfasst, vom (Um)Raum trennt. Man beugt sich neben der Scheibe zur Seite, um zu sehen, was den Hände längst klar ist, und was diese sichtbare Außenlinie angeht, sie lässt sich auch ermogeln, vor allem beim Abdrehen. Die Innenlinie von der Seite zu sehen oder sie zu korrigieren, ist nicht ohne Verlust erlaubt. Wollen wir sehen, was die Hände wissen – die Beschaffenheit der Wand, hier zu dick und dort zu dünn – müssen wir das Gefäß aufschneiden. Danach kann es nur noch in die Tonne.

„They should be made with care and built to last, treated with respect and even affection. They should be things with beauty“<sup>27</sup>,

schreibt Soetsu Yanagi, ein Weggefährte Leachs, über die Idee einer Volkskunst, in der das Ich aufgehen kann: *The beauty of everyday things*. Die Sehnsucht nach einer solchen Einheit in der reinen Wahrnehmung des Augenblicks begann vor rund fünfhundert Jahren mit der Suche nach dem *richtigen* Gefäß für den Tee.<sup>28</sup> Auf einmal sollte es gerade nicht das teuerste sein, sondern die gebrauchte, gesprungene Reisschale eines namenlosen koreanischen Gastarbeiters, aus der Erde gemacht, in der er nah seinem Haus gegraben hat, auf einer eiernden Scheibe eilig gedreht, mit dem Dreck aus seinem Hinterhof oder auch gar nicht glasiert, hastig gebrannt, dabei gesprungen, also eben noch geflickt. Und schon war die Schale nicht mehr namenlos und selbst ein Objekt der Begierde der Sammler. Und teuer. Auf einmal gab und gibt es viel zu tun für den *unknown craftsman*, jenen koreanischen oder japanischen Töpfer, der nicht mehr dort in der Erde gräbt, wo er eben gerade ist, sondern an der richtigen Stelle, der dann seinen Ton in einer Spiralform aufknetet, daraus absichtlich krumme Schalen dreht, sie nicht mit irgendeinem, sondern einem ganz besonderen Dreck aus seinem Hinterhof glasiert oder das Glasieren der Asche im Anagama und seinen Ofengeistern anvertraut, vor dem er Tage und Nächte sitzt, ein Holzschicht nach dem anderen einwerfend, allein durch grünen Tee gestärkt, im Feuer die Arbeit eines halben

<sup>27</sup> Yanagi, Soetsu: *The Beauty of Everyday Things*. London 2018, Klappentext.

<sup>28</sup> Ehmke, Franziska: *Der japanische Tee-Weg. Bewusstseins- und Gesamtkunstwerk*. Köln 1991; Inoue, Yasushi: *Der Tod des Teemeisters*. Berlin 2008.

Jahres, in Kauf nehmend, dass diese in Scherben liegen kann, wenn die Mauer, die den Ofen verschließt, wieder geöffnet wird. Die zur Ofenöffnung geladenen Gäste stehen seit dem frühen Morgen Schlange, sein Inhalt, so er nicht in Scherben liegt, verkauft, bevor er abgekühlt ist. Der B-Inhalt. Für den A-Inhalt stehen Sockel und Vitrinen bereit, die Galerie ist bereits ausgeleuchtet. Eine Geschichte voller Widersprüche; der Augenblick, in dem alles eins war, verstrichen und deshalb Gegenstand einer Suche nach dem richtigen Weg, die selbst der Weg ist.

Meiner führte ans andere Ende der eigenen Straße. Nach Monaten fällt mir auf, dass ich seit geraumer Zeit für die Suppe ein schweres Ding aus meinem ersten *one-to-one* benutze, *bottom-heavy*, ohne Fuß, auf dem es schweben könnte, und für den Tee eine deutlich leichtere, ebenfalls fußlose Schale, die beim Drehen kollabierte, eine Spirale in sich führend zusammensackte und um ein Haar in der Schlickertonne gelandet wäre. Für den Kaffee liebe ich eine plumpe, kugelige, deren Rand nicht rund ist. Und *the line of beauty*? Was meine Augen für gelungen halten, wagen die Hände nicht im Alltag zu benutzen.

Manche drehen der Kontur zuliebe mit einem Spiegel, den sie auf der *splash pan* ihrer Töpferscheibe mit einem Batzen Ton befestigen, um ihren Rücken zu schonen. Es geht in den Rücken, es geht in die Hände, gesund ist es nicht, oder überwiegen die beim Drehen freigesetzten Glückshormone? Stärken sie das Immunsystem so sehr, dass nicht nur die mit der Abnutzung von Gelenken und Sehnen einhergehenden Entzündungen heilen, sondern auch noch einige andere? Und so kam ich und drehte und drehte und drehte und hörte, was gesprochen wurde, in Englisch, Spanisch, Mandarin, manchmal Deutsch,

fragile Biographien sprachen da; Berlin ohne Deutsch ist lustig, so lange man nicht ernstlich der Hilfe bedarf. Künstlerinnen und mitgereiste Partner, Ärztinnen mit Abschlusszeugnissen anderer Länder und ohne Betätigungsfeld, unterbrochene Berufslaufbahnen und *burnouts* aller Art. Eine Geschäftsfrau, eine Regisseurin, aber auch der glückliche Profi-Volleyballer (er töpft meisterlich!) und die ausgebildete Keramikerin, die jetzt etwas ganz anderes macht, was? ach, nichts, und einmal in der Woche einen kostbaren Nachmittag lang zwanzig Schüsseln dreht, „Was machst du mit all den Schüsseln, verkaufst du sie?“ – „Ich wüsste nicht, wie, und langsam wird's teuer“, und was bin ich, ach, nichts. Madeline, die Chefin (Sprachen: Englisch, Deutsch, Italienisch, keramischer Fokus: *white porcelain*), bricht sich das Handgelenk und Ernie, der *studio manager* (wie erwähnt Englisch und Mandarin, keramischer Fokus: *slip casting*) beim Rollerfahren den Arm. Von meiner Hand will ich nicht reden und springe dem Chirurgen vom Messer, wieder und wieder, bis es wirklich nicht mehr geht. Ob das Drehen der Sehne schadet, wird sich nicht klären lassen; der kühle Ton tut jedenfalls gut. Will (Sprachen: Englisch, keramischer Fokus: *throwing*) sieht schlecht aus, er schläft nicht mehr und wirft versehentlich mein bestes Stück in die Schlickertonne. James

(Sprachen: Englisch, keramischer Fokus: *hand building*) hält die Stellung. Lynette aus Singapur bringt Baumkuchen und ein vertrautes Wort für ein neues Kleidungsstück, *bikini*, aber die handelsüblichen halten nicht auf ihrer flachen Nase. Giorgio, der hier Aufträge in hohen Stückzahlen dreht, sitzt mit schwarzer Mund-Nasenbedeckung auf einem Hocker, gestikuliert und berichtet von kriegsähnlichen Zuständen in Rom und Milan. Zwei Tage später ist die Werkstatt geschlossen. Auf den Brettern vertrocknet, was in Arbeit war, Schalen ohne Füße, das Abdrehen wäre morgen dran gewesen, *greenware* klingt so hoffnungsvoll für die Stücke, die auf den Schrühbrand warten, *Grünkörper*. Die Werkstatt schreibt: Es tut uns Leid, am besten *recycle* ihr, was nicht fertig wurde. Der deutsche Begriff für das fertige Werkstück aus Ton ist *Scherben*.

Der kleine Lehrer aus Taiwan, der in Kalifornien lebt, vermisst seine Schüler. Emsig bestückt er das Netz. Beinahe jeden Tag stellt er ein frisches *tutorial* ein, greift alte Gefäßformen wieder auf und zeigt sie nun mit geteiltem Bildschirm aus zwei Perspektiven, probiert neue, unvertraute, darunter einen Zahnbürstenhalter, einen Seifenspender und einen *coffee dripper*, den er selbst, Kind einer Teekultur, etwas ratlos in Händen hält, bitte schreibt mir, ob das funktioniert. Er greift Fragen von fernen Netzschülerinnen auf; sie schicken ihm Bilder, die sie gemacht oder gesehen haben, Fuß schmal, Hals dünn, Bauch gewaltig, wie könnte man diese Form drehen?, zeigt seine Werkzeuge und wie er sie herstellt, seinen jahrelang nicht benutzten Ofen und schließlich seine bislang hinter der Kamera verborgene Werkstatt. Sie ist winzig. Es könnte nötig werden, dass jeder selbst sich zu Hause eine einrichtet, sollte die Pandemie andauern. Gibt es einen Ort, an dem jeder verschwinden kann? Zuhause, immer zuhaus... Bald bin ich soweit, aber wohin mit einem Ofen, wer legt das Starkstromkabel und wer kümmert sich um die Abflussrohre? Und wo mag Edmund de Waal gerade sein?

„Ich sitze an meiner Drehscheibe. Sie ist niedrig, und ich bin groß. Ich beuge mich darüber [...]. Ich mache kleine Gefäße aus Porzellan, siebeneinhalb bis zehn Zentimeter hoch. Ich fertige sie rasch, lasse den oberen Rand rau oder elliptisch. Nach ein paar Stunden kann ich sie nehmen und mit einem Messer beschneiden, schnelle Schnitte, und dann mit dem Daumen über die Basis fahren, um sie glattzustreifen. Und dann drücke ich mein Siegel ein. Nach dreißig Jahren sind Name oder Ort jetzt leergerieben. Es ist einfach ein leeres Rechteck.“<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> De Waal, Edmund: Die weiße Straße. München 2018, S. 455/456.



2. 12. 2020

### Literatur

Birks, Tony: Lucie Rie. Catrine 1995.

Birks, Tony: Hans Coper. Catrine 2013.

Bühler, Karl: Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache, Jena 1934.

Ehmke, Franziska: Der japanische Tee-Weg. Bewusstseinsbildung und Gesamtkunstwerk. Köln 1991.

Figal, Günter: Gefäße als Kunst. Erfahrungen mit japanischer Keramik. Freiburg 2019.

Griebel, Christina: Gelassen versteckt, ZÄB, Jg. 11, 2019, [http://zaeb.net/wordpress/wp-content/uploads/2019/11/Beitrag\\_Griebel\\_fin-2.pdf](http://zaeb.net/wordpress/wp-content/uploads/2019/11/Beitrag_Griebel_fin-2.pdf), zuletzt überprüft 7. 12. 2020.

Grunwald, Martin: Homo Hapticus. Warum wir ohne Tastsinn nicht leben können. München 2017.

Grunwald, Martin (2012): Der handgreiflich-körperliche Zugang des Menschen zur Welt und zu sich selbst, [https://haptiklabor.medizin.uni-leipzig.de/fileadmin/res/pdf/publikationen/buchbeitr/2012\\_haptik\\_der\\_handgreiflich-koerperliche\\_zugang\\_transcript.pdf](https://haptiklabor.medizin.uni-leipzig.de/fileadmin/res/pdf/publikationen/buchbeitr/2012_haptik_der_handgreiflich-koerperliche_zugang_transcript.pdf), zuletzt überprüft 7. 12. 2020.

Han, Byung-Chul: Lob der Erde. Eine Reise in den Garten. Berlin 2018.

Inoue, Yasushi: Der Tod des Teemeisters. Berlin 2008.

Hogarth, William (1753): The Analysis of Beauty. London 2018.

Klein, Adalbert: Japanische Keramik. Von der Jōmon-Zeit bis zur Gegenwart. München 1984.

Leach, Bernard: Grundlagen des Töpfern. Ravensburg 1985, S. 33.

Leach, Bernard, Yanagi, Soetsu: The unknown Craftsman. A Japanese insight into Beauty. London 2013.

Leroi-Gourhan, André: Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst. Frankfurt 1984.

Rengetsu, Otagaki: Life and Poetry of Lotus Moon. Translation and Biography: John Stevens. O. O. (Echo Point Books) 2014.

De Waal, Edmund: Der Hase mit den Bernsteinaugen. München 2013.

De Waal, Edmund: The Pot Book. New York 2013.

De Waal, Edmund: Die weiße Straße. München 2018.

Yanagi, Soetsu: The Beauty of Everyday Things. London 2018.