Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 34 (1947)
Heft: 4

Artikel: Der Keramiker Bernard Leach
Autor: Hodin, J.P.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-26996

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: 15.07.2025

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

Der Keramiker Bernard Leach

Von J. P. Hodin

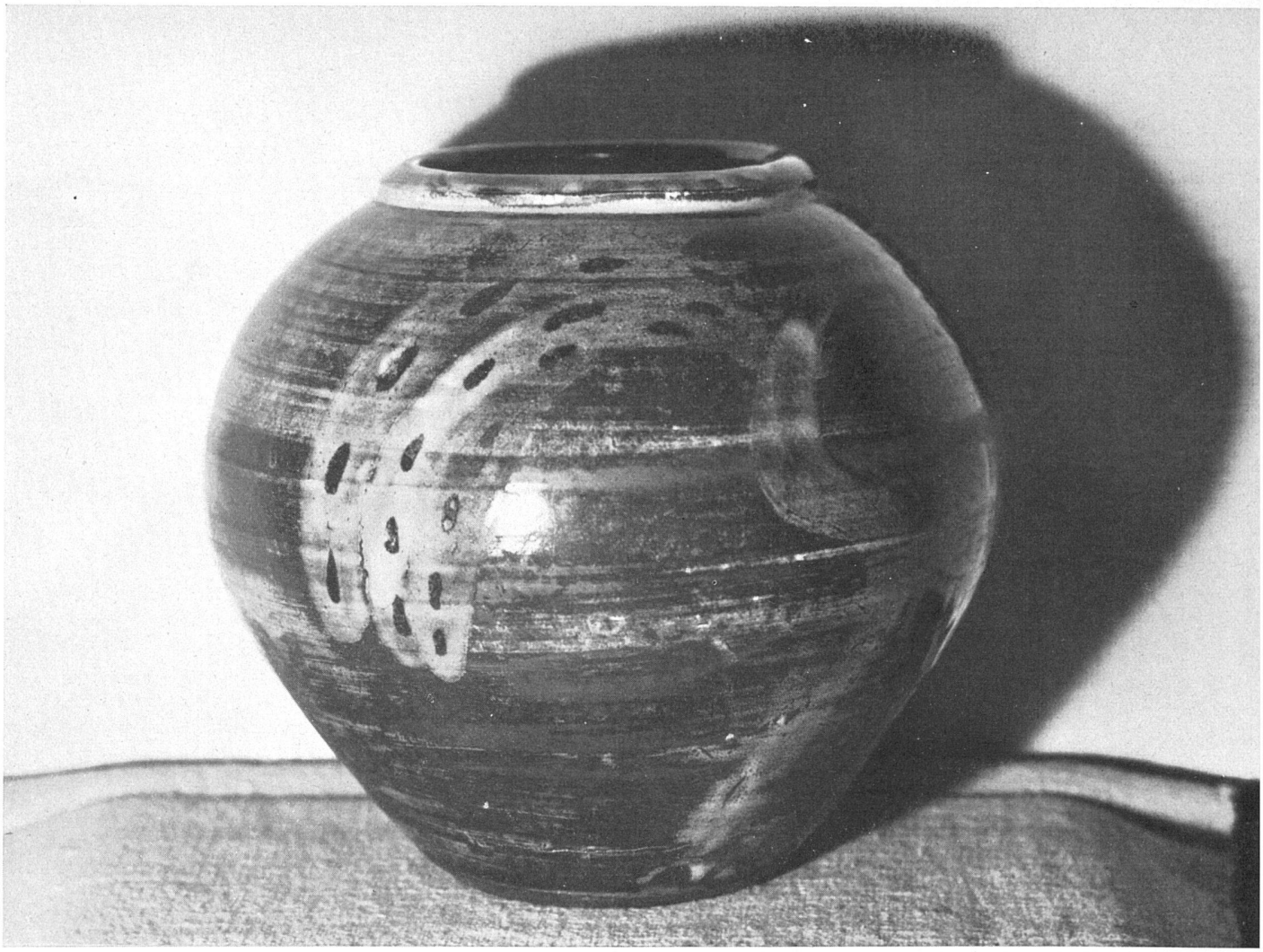
Das Ethos des Kunsthandwerks

Bernard Leach hat sein Handwerk in Japan gelernt. Mit seinem Namen ist eine neue Phase der keramischen Kunst Englands verknüpft, die in ihrem Wesen in der chinesischen Keramik des 12. Jahrhunderts und in der Tradition der englischen «slip-ware» und ihres naiv-dekorativen Charakters verwurzelt ist. In den fünfundzwanzig Jahren, in denen Leach in England wirkte, haben auch seine Schüler Michael Cardew, Norah Braden und Katharine Pleydell-Bouverie ihre Namen als Keramiker begründet, und zusammen mit Staite Murray (der schon um 1920 Steingut erzeugte, das auf altchinesische Einflüsse zurückging) haben sie eine neue Blütezeit der englischen Töpferkunst herbeigeführt.

Es gibt wohl kein Land, in dem die Kunst und das Kunsthandwerk unter der industriellen Revolution so sehr gelitten haben wie England. Wenn wir die verheerenden Folgen des Bildersturms zur Zeit Cromwells und das darauf folgende puritanische Zeitalter mit bedenken, können wir erst recht erfassen, wie bedeutungsvoll die Reaktion eines William Morris und John Ruskin zu Ende des 19. Jahrhunderts gewesen ist. «Die Fabriken haben die Volkskunst aus England verdrängt; sie hat sich nur in einigen abseits liegenden Ecken Europas erhalten können. Seit den Tagen von William Morris hat sich der Kunsthandwerker gegen den Materialismus und den Industrialismus gewehrt, gegen die maschinelle Massenerzeugung und die damit zusammenhängende Gleichgültigkeit und Gefühlslosigkeit in ästhetischen Fragen. Im Kampf gegen den allgemeinen Niedergang des Geschmacks (nur wenige Formen und Muster von Wedgewood, Royal Worcester und Minton sind ihm nicht unterlegen) steht der Kunsthandwerker, in dessen Persönlichkeit die Einheit von Idee und Arbeit, das Zusammenwirken von Hand und Geist verwirklicht sind, einsam da. Was das moderne England braucht, ist ein moderner Typus des Formschöpfers, der die Einstellung des individuellen Künstlers mit den Bedürfnissen der Industrie in Einklang bringen kann und auf diese Weise der Massenerzeugung wertvolle neue künstlerische Impulse zuführt.»

In der geistigen Krise, in der die Zeit sich befindet, fühlt der englische Kunsthandwerker, daß er nun eine Möglichkeit habe – die einem William Morris nicht gegeben war –, die Isolierung zu durchbrechen, unter der das Kunsthandwerk leidet, um ihm seinen rechten Platz im Leben der Gesellschaft zuzusichern. Das Kunsthandwerk hat die Tendenz, sich in dreierlei Richtung zu entwickeln. Als traditionsbedingtes, primitives Kunsthandwerk des Landes, als industrielles Maschinenerzeugnis und als Arbeit des individuellen Künstlers. Die letztere wird von größtem Gewicht sein. Dem Künstler geht es nicht bloß um Fragen des Geschmacks und der Nutzanwendung, sondern um das Werk als Ganzes, um die Einheit von Tradition, Ethos und modernem Bewußtsein. Darin liegt auch die Bedeutung von Persönlichkeiten wie Bernard Leach, die mit ihrem hohen Kulturbewußtsein die Einfachheit und Religiosität des mittelalterlichen Handwerkers verbinden.

«Die erste Forderung ist, ernst zu sein», schrieb Leach einmal. «Die Tradition des Keramikers ist ein Teil der kulturellen Erbschaft des gesamten Volkes. In unserer Zeit erleben wir den Zusammenbruch des Christentums als Inspirationsquelle der Kunst. Wonach wir uns sehnen, ist eine vereinheitlichende Idee, aus welcher eine neue Tradition wachsen könnte. Das Problem des Keramikers ist als solches das allgemeine Problem, und es ist schwer zu sehen, wie eine endgültige Lösung erzielt werden könnte, ohne daß Ost und West zu einer Einheit verschmelzen und so die Menschheit und den einzelnen Handwerker mit der gesunden Basis einer weltumfassenden Kultur beschenken. Die liberale Demokratie, die die Basis für die Entwicklung des Industrialismus abgab, versieht uns heute mit einem vagen Humanismus, der als Inspirationsquelle für die Kunst ebenso ungenügend ist, wie etwa die ökonomischen Thesen eines Karl Marx oder die totalitären ‚Ideen' des politischen Lebens.» (Bernard Leach: Das Buch des Keramikers. Faber & Faber). Aus solcher Einsicht folgt notwendig, daß der Kunsthandwerker an eine wertvolle Tradition anknüpfen und daß er versuchen muß, eine lebende Moral in seinem Denken und Schaffen zu verwirklichen. «Ein gemeinsamer Glaube, die Befriedigung, die das Werk schenkt und die Verantwortung für seine Qualität, die Teilung des Gewinns, all das muß in einem gesunden, arbeitsfähigen Organismus verwirklicht werden.» So faßt es Leach auf. Für ihn geht es im Kunsthandwerk um einen neuen Weg des Lebens, einen neuen Geist, eine neue soziale Gesinnung.



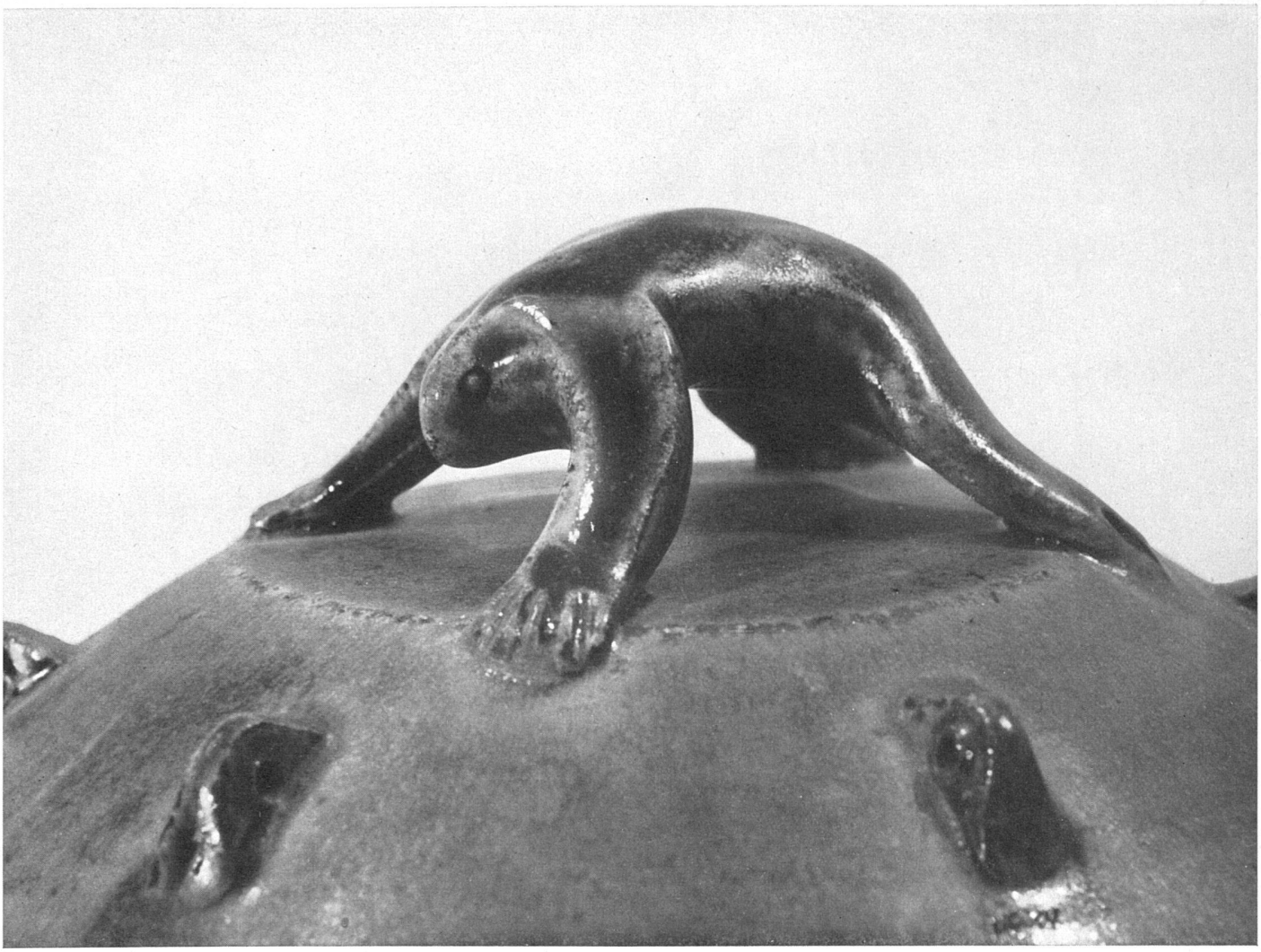
Bernard Leach. Grau und braun bemalter Steingutkrug, 1946 / Pot en grès peint en gris et brun / Grey and brown painted stoneware jar

Bei Bernard Leach

St. Ives in Cornwall ist ein romantischer Fischerhafen. Seitdem Whistler und Sickert es bekannt gemacht und auch Zorn dort gemalt hat, ist St. Ives eine Künstlerkolonie, in der Fischer und Maler friedlich in einer pittoresken Umgebung mit einander auskommen. Hier hat Bernard Leach im Jahre 1920 seine Werkstatt errichtet und eine Zeitlang mit dem berühmten japanischen Keramiker Hamada zusammen gewirkt.

Leach ist 1887 in Hongkong als Kind englischer Eltern geboren. Er begann seine Laufbahn als Kupferstecher und kam 1909 nach Japan. Es war die magische Poesie der Werke Lafcadio Hearns, die ihn dazu bewog, das Land seiner Sehnsucht zu besuchen. Die Japaner betrachten seit vielen Jahrhunderten neben der Malerei und der Skulptur die Keramik als eine vollwertige Kunst. Es war vor allem das Teezeremoniell, das der keramischen Kunst seinen hohen Rang verlieh, das Cha-no-yo, das das Alltagsleben mit der Schönheit in Einklang brachte. Leach lernte sein Handwerk von Kenzan, der die 6. Generation der Kenzans von Tokio vertrat. In Übereinstimmung mit alten Überlieferungen vererbt das Haupt einer Schule seine Palette und seine Glasuren den jeweils besten Schülern. Bernard Leach und sein japanischer Freund Tomimoto repräsentieren die 7. Generation der Kenzantradition. Der erste Representant dieser Kunst, Ogata Kenzan, der Bruder des berühmten Malers Korin, war um 1700 wegen seiner reichen Farbenskala, seiner breiten Pinselarbeit und seiner Kalligraphie bekannt gewesen.

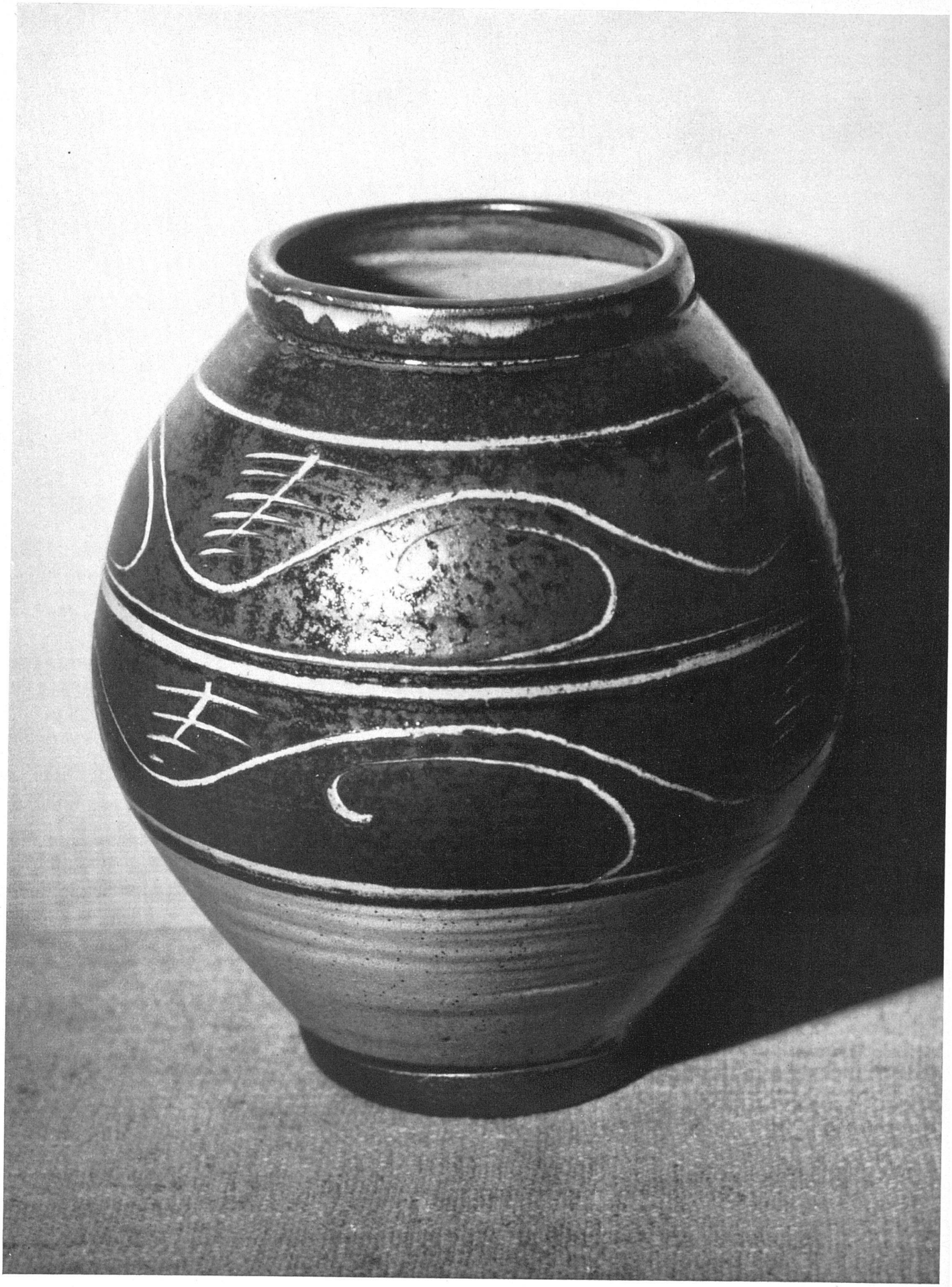
Leach verbrachte elf Jahre in Japan. Seine Arbeiten erfreuten sich dort großer Anerkennung. Von Japan aus besuchte Leach Korea und China und studierte eingehend die Entwicklung der fernöstlichen Keramik. Er lernte die Harmonie schätzen, die zur Zeit der Tangdynastie in der keramischen Kunst erreicht worden war, durch die Einverleibung griechischer und buddhi-



Bernard Leach. Deckel eines großen Steingutkruges in Herbstlaubfarben, 1946 / Couvercle d'un grand pot en grès, couleur feuille morte / Detail of large covered stoneware jar in autumn leaf browns

stischer Einflüsse in die einheimischen taoistischen und konfuzianischen Ideen. Von Indien aus waren diese Ideen nach China gekommen und von da über Korea hatten sie im 6. Jahrhundert Japan erreicht. In der größten Periode, zur Zeit der Sungdynastie, wurden diese verschiedenen Elemente zu einer Einheit verschmolzen. Heutzutage ist die Überlegenheit der chinesischen Keramik des 12. Jahrhunderts über alle Zweifel erhaben. Nur die besten Erzeugnisse der Mingzeit, seltene koreanische Formen, das Richo, frühe japanische Teezeremoniemeisterkeramik, frühe persische und spanisch-maurische Stücke, deutsche Bellarmins, einiges von Delft und die englische slip-ware (besonders die von Ralph Toft und Ralph Simpson, deren Tradition Leach aufgenommen hat) können ihren Rang neben der Sung-Keramik behaupten. Die Vollendung der letzteren geht auf das technische Können der chinesischen Kunsthandwerker, auf den Gebrauch natürlicher Farbmittel, besonderer Lehmarten, die Qualität der Glasuren und das langsame Brennen zurück. Leach sagt: «Nicht ohne Grund werden die einzelnen Teile eines Gefäßes als Fuß, Bauch, Schulter, Hals und Lippe bezeichnet, eine Kurve oder ein Winkel oft als männlich oder weiblich gedacht.» Die besten Werke von Leach sind von dieser chinesischen und koreanischen Kunst beeinflußt. Ohne zu kopieren, brachte er den Geist des Ostens und des Westens zu neuer fruchtbarer Verbindung.

Er sagt: «Die Enden der Linien sind zu beachten; der mittlere Teil sorgt für sich selbst. Linien sind Kräfte. Die Punkte, wo sie sich wenden oder sich kreuzen, erfordern auch unsere Aufmerksamkeit. Vertikale Linien veranschaulichen das Wachstum, horizontale die Ruhe, diagonale den Wechsel... Gerade und Kurve, Quadrat und Kreis, Kubus und Kegel sind die Polaritäten des Keramikers... Kurven für die Schönheit, Winkel für die Kraft... Ein kleiner Fuß ist graziös, ein breiter stabil... Endgültige Formen flößen Zuversicht ein... Übertreibung ist ärger als Schüchternheit... Technik



Bernard Leach. Steingutkrug mit Sgraffitozeichnung, rostrot und beige, 1946 / Pot en grès orné de sgraffites / Sgraffito stoneware jar, rust and oatmeal

Bernard Leach. Steingutschale mit warm grauer und rostfarbener Glasur / Coupe de grès à glaçure grise et rouge / Stoneware bowl in warm grey and rust glaze. Victoria and Albert Museum, London

ist ein Mittel zum Zweck. Es ist kein Zweck in sich selbst.»

Ich erwähnte die Schönheit seiner unglasierten Keramik; er lächelte. «Der braun-goldene Ton, der Sie an frisches Gebäck denken läßt, ist die natürliche Stimme des Materials, erzielt durch die hohe Temperatur. Ich brenne meine Ware zwischen 1300°–1350° C; es ist die Temperatur, die auch die japanischen und chinesischen Porzellanhandwerker verwenden. Die Zusammensetzung des Lehms, die Stimulierung der Glasur durch die Holzasche, die aus dem Feuer auf die Ware herabfällt, all das trägt das Seine bei. Wir haben hier einen dreiräumigen Keramikofen von traditioneller östlicher Form. Er ist auf ansteigendem Boden erbaut. Jeder Raum faßt etwa 700 Gefäße. Ich heize den Ofen

teils mit Öl, teils mit Holz. Die Hitze streicht aus einem Raum in den anderen. Das Feuer ist langsam, sogar faul, wenn es mir um gewisse Effekte geht. So hole ich das Möglichste aus dem Material hervor.

«Als ich mich mit dem Gedanken trug, die östliche Arbeitsweise in Europa einzuführen, sagte man mir in Japan: Es braucht 20 Jahre, ehe sich eine neue keramische Werkstatt durchsetzt. Die Japaner hatten Recht. Es hat 20 Jahre gedauert, bis ich die ökonomische Sicherheit erzielte, ohne meine Ideale dabei aufzugeben.

«Sie sehen, daß die Glasur oft nicht die ganze Form bedeckt und daß der unglasierte Teil als dekorativer Effekt ausgenützt ist. Auch diese Praxis hat ihren Ursprung im alten China. Um zu verhindern, daß die Glasur vom Gefäß auf die Unterlage herabrinnt und beide verbindet, ließ man den unteren Teil des Gefäßes unglasiert. Manchmal hörte die Glasur zu rinnen auf, ehe sie den Rand erreichte. Der chinesische Keramiker, der nicht zwischen Ästhetik und Nutzanwendung unterscheidet, sah die Schönheit in dem Zufall und verwendete diesen. Durch natürliche Methoden bestimmte er die Farbe des gebrannten Lehms, tönte die Glasur im Verhältnis dazu ab und proportionierte die bedeckten und unbedeckten Teile.

«Die Farben meiner Glasuren bewegen sich zwischen Grau, Graugrün, mit einem seltenen ruhigen Blau, bis zu den Eisenfarben, also Rostbraun bis Schwarz. Dieses Farbenschema ist durch die hohe Temperatur des Ofens bestimmt. Für die Glasuren verwende ich oft Pflanzen und Holzaschen. Wir haben viel dafür in England getan, um die Kenntnis der natürlichen Aschen als Zusatz der Glasuren hoher Temperatur zu verbreiten.»

«So ist es kein Werkstatt-Geheimnis, wie Sie ihre schönen Wirkungen erzielen?»

«Ich habe keine Werkstatt-Geheimnisse. Als ich in Japan war, brannte eines Nachts meine Werkstatt ab. Mit ihr verbrannten Hunderte von Rezepten, die ich mühevoll durch Jahre gesammelt hatte. Ich war verzweifelt. Und was geschah? Von nah und fern kamen mir Kunsthandwerker zu Hilfe, und in wenigen Monaten war ich reicher an Kenntnissen als zuvor. Als ich in Europa sah, wie der eine vom anderen Rezepte stiehlt, wünschte ich nur, dieser üble Geist möchte verschwinden. In meinem Buch gab ich deshalb meine Rezepte preis.

«Ihr Schüler Cardew sagt, daß das einzige Geheimnis der keramischen Qualität die lebende Tradition, die Kontinuität der Kultur sei.»

«Die Qualität des Handwerks ist nicht ohne Abhängigkeit vom allgemeinen Stand der Kultur. Ich hatte Vorurteile gegen die Industrie und die Maschine, ich bin im Laufe der Jahre von meinen Vorurteilen etwas geheilt worden. Ich glaube, daß die Maschine für die Menschheit ein Segen sein kann. Doch müssen wir ihrer äußeren Tätigkeit durch eine innere Überzeugung die Richtung geben. Was man tut, das sollte der Arbeit der Menschen wegen, nicht der ökonomischen Interessen wegen getan werden. Um Ihnen ein Beispiel zu geben: Ich habe hier eine Gruppe von zehn Keramikern um mich, die sich unter meiner Leitung in einem industriellen Zeitalter dem Kunsthandwerk widmen. Liebe, Freude und der Geist der Zusammenarbeit sind an unserem Vorhaben beteiligt. Wir haben eine bestimmte Vorstellung von diesen Dingen und glauben, daß die Welt sie brauche. Wenn die Menschen ihre Tätigkeit nicht nur mit dem Gehirn, sondern auch mit ihren Herzen planten, so würden wir in einer friedlicheren Welt leben. Das Schwierigste an unserem Experiment ist die soziale Seite: eine Gruppe aus Menschen zu bilden, von denen der eine ein Student, der andere ein Arbeiter ist, ist nicht leicht. Ein einigender Glaube verbindet uns in unserer gemeinsamen Arbeit. Es geht dabei eher um die Frage des Lebens, in das die Kunst einbezogen ist, als die der Kunst, die auch das Leben umfaßt. Gemeinsam erzeugen wir Haushaltsware. Sie ist das Produkt unser aller Anstrengungen, um das Schönste und Beste für den täglichen Gebrauch zu erzielen. Im letzten Jahr haben wir 11 000 Haushaltungsgegenstände produziert, im laufenden Jahr werden es etwa 15 000 sein, die Höchstgrenze ist mit 22 000 festgesetzt. Eine größere Anzahl würde den künstlerischen Charakter und die Qualität unserer Arbeit verändern; das wollen wir nicht. Neben den Haushaltungsgegenständen erzeugen wir individuelle Stücke; dekorative Krüge, Vasen, Schalen, Kannen, Teller. Die meisten sind von meiner Hand und mit der Signatur B. L. neben der von S. I., der Marke von St. Ives, versehen.»

Unser Gespräch wurde unterbrochen. In der Werkstatt war gerade ein Ofen geöffnet worden. Vorsichtig wurden die Gegenstände aus der Glut hervorgeholt, auf Glasur und Klang geprüft und dann in Tücher gehüllt, um sie gegen den kalten Wind zu schützen. Eine Gruppe junger Menschen sah mit Spannung den Resultaten einer mehrwöchigen Arbeit entgegen. Auf ihren Gesichtern waren die Zufriedenheit und der Stolz zu lesen, die ehrliche, gediegene Arbeit hervorruft. Ich fühlte, daß diese Menschen glücklich waren, weil ihr Leben und Werk Sinn und Inhalt hatte.

Und das waren die letzten Worte von Leach, als wir Abschied nahmen: «Alles ist nach diesem unglückseligen Krieg in einem Schmelzofen. Jetzt hat das Kunsthandwerk wiederum eine Möglichkeit, sich Geltung zu beschaffen, das Prinzip seiner Arbeit und seiner Moral durchzusetzen. Wir tun, was wir können. Leben Sie wohl und sagen Sie den Freunden in der Schweiz, daß wir hier daran glauben, daß die Liebe zum Werk die Basis, die einzige Basis jedweden gesunden Schaffens ausmacht.»