

## Auguste-Papendieck-Preis 2014 der Sparkasse Bremen an den Keramiker Lutz Könecke

Laudatio von Dr. Walter Lokau, gehalten am 24. April 2015 im Focke - Museum Bremen

Meine Damen und Herren,

besieht man sich das Feld der zeitgenössischen Keramik, von dessen gegenwärtig weiter, wüster Ausdehnung sich vermutlich die wenigsten unter Ihnen eine Vorstellung machen, unter dem Aspekt von *Tradition*, dann ist der Keramiker Lutz Könecke eine außergewöhnliche Erscheinung, bezieht er sich doch wie kaum einer sonst seiner Generation in gleich mehrfacher Weise auf Vorgänger, auf Vorangegangenes, getrieben von Neigung und durch Herkunft begünstigt. Dabei ist dieser seltene ideelle Erbe doch kein Epigon oder Rückständler, er schafft im Rückgriff auf Bestehendes unverkennbar Eigenes, Neues. Die Reverenz ist nicht leere Wiederholung noch verklärende Huldigung. Tradition, oft mißverstanden und nur zu gern, gelegentlich ja auch als wiederum, aber anders mißverständene Form zurecht geschmährt, meint in seinem Falle nichts Anachronistisches: Tradition ist für Lutz Köneckes Arbeit grundlegend. Lassen Sie uns also vorneweg ein wenig grundsätzlich über den Begriff der „Tradition“ sinnen – im Allgemeinen und die Tradition der Modernen Keramik im Besonderen...

Tradition, vom lateinischen „trans dare – hinübergeben“, „tradere – überliefern“, meint im weitesten Sinne das von den kommenden und gehenden menschlichen Individuen getragene Weitergeben und Wiederholen materieller wie immaterieller Formen, von Kultur, Technik, Wissen innerhalb einer über eine gewisse Zeit bestehenden Gemeinschaft, in einem bestimmten Bereich oder Genre. Tradition ist das durch die Zeiten weitergegebene und angenommene sich wiederholend Gleichbleibende einer kleinen oder großen Kultur. Man braucht Tradition, einen Anknüpfungspunkt, von dem aus eine Form aus der Vergangenheit in eine Zukunft weitergeführt wird: Ohne diese Rückbindung kein Fortbestand des jeweiligen Gegenstands oder Themas. Tradition muß übernommen werden, demütig ertragen oder freudig angenommen – sie kann aber auch abgelehnt werden, an den Gliedern einer Generationenkette entscheidet sich oft das Schicksal von Tradition. Die technischen und künstlerischen Avantgarden der Moderne gingen und gehen zumeist recht gnadenlos mit Traditionen um. Daß die künstlerische Moderne freilich durch die revolutionär-rabiate, vermeintlich befreiende Geste der Verneinung, nur desto inniger an Tradition gebunden ist, will sie kaum wahrhaben. Man spricht von lebendiger Tradition, Tradition kann also auch sterben – Bemühungen um Wiederbelebung überzeugen selten. Ein rigider Begriff von Tradition betont das Statische, das Bewahrende, das Immer-Gleiche – wäre nur er in Kraft, es gäbe keine Entwicklung. Eine Kultur, die nur aus und auf unveränderlichen Traditionen bestünde, wäre die schiere Erstarrung. So unabdingbar also feststehende Überlieferung, so unvermeidlich der modulierende Wandel. Dabei liegt im Verhältnis von Verändern und Bewahren die Fruchtbarkeit von Tradition: Etwas, nicht alles, muß gleich bleiben – etwas, nicht alles, kann und darf sich wandeln. Die Mutation macht die Vielfalt, die Variation die Musik, die Abweichung das Individuum: Aus dem Maß des Wandels versteht sich, im Abstand zwischen den Formen von einst und jetzt reflektiert sich der Mensch. Dem Vergleich, der bestimmenden Differenz erst entstammt historisches Bewußtsein, die spiegelnde Gestalt der relativierenden Reflexion, deren vielleicht anschaulichste Figur, nebenbei, die europäische Idee des Museums ist. Diese Dialektik aus Bewahren und Verändern, aus überliefertem Erbe und erarbeitetem Ertrag, aus Passivität und Aktivität, aus Gebundenheit und Freiheit bestimmt die Position des Menschen in der Welt, im Großen einer Kultur wie im Kleinen einer Biographie und allem dazwischen.

Traditionell ist das Generalmotiv der modernen Keramik, das *Gefäß*, eine kleine, vordem zweckgebundene, menscheitsalte Form, an der das evolutionär entfaltende Spiel von Thema und Variation, von Gleichbleibendem und Abwandeln selten schön und vielgestaltig zu verfolgen ist, stand das Unikat-Gefäß der Moderne doch, jenseits einer strikten Zweckbestimmung dann, frei geworden zu einer gewissen ästhetischen Autonomie der Form und folgend der immer weiter differenzierenden Logik des Unikats, unter einem ganz besonderen Variationsdruck, je länger je mehr. Schwierig freilich war das Verhältnis von moderner Keramik und Tradition – jene mußte sich,

heimatlos geworden, ihre Traditionen gewissermaßen selbst erst erfinden. Ein schöner Spruch, der die doppelte Bewegung des Bewahrens und Wandelns illustriert, mit merklicher Tendenz freilich, lautet: „Tradition ist nicht das Bett, in das man sich hineinlegt, sondern aus dem man aufsteht.“ Die moderne Keramik des 20. Jahrhunderts in Deutschland, aber nicht nur hier – das gilt eigentlich im ganzen durch die erste Industrialisierungswelle des 19. Jahrhunderts transformierten Europa – die Keramik der Moderne hat ihre liebe Not mit dieser mahnend-auffordernden Feststellung gehabt – nicht so sehr, weil es ihr, um im Bilde zu bleiben, schwer gefallen wäre, aus dem weichen, warmen Bett der Tradition zu kommen, da alle Wecker der neuen Zeit schrillten, vielmehr mangelte es diesem besonderen Bereich des Kunsthandwerks oder der, wie man heute lieber sagt: Angewandten Kunst überhaupt an einer Heim- und Bettstatt von Tradition, aus der tatkräftig frisch und ausgeruht verwurzelt zugleich sich zu erheben gewesen wäre. Hierzulande war keramisch schlecht noch auf Tradition sich zu berufen, kulturell oder auch nur wirtschaftlich: Die Industrialisierung des 19. Jahrhunderts fegte das heimische Töpfer-Handwerk mit mechanischer Leichtigkeit und unternehmerischer Bedenkenlosigkeit weitgehend von der Bildfläche, bestenfalls wurde es aus falscher Sentimentalität zu tümelnder Kitsch-Produktion erniedrigt. Lokale oder regionale europäische Töpfertraditionen waren nie derart kunstvoll oder marktwirtschaftlich bedeutend, als daß sie für grundsätzlich erhaltenswert, für nicht durch Fabrikware ersetzbar erachtet wurden. Eine bettende Grundlage für den Sprung in die modernen Zeiten vermochten sie jedenfalls nicht abzugeben, zu gering ihr Potential für eine fruchtbare Beförderung des hervortretenden Themas moderner Keramik, des Gefäß-Unikats: Man hatte zwar Arbeitstechniken und -technologien aber keine ästhetischen Vorbilder. Diese elende Heimatlosigkeit, diese Leerstelle wurde kurzerhand mit Fremd-Tradition gewissermaßen gefüllt: Ab etwa 1900 – und in den folgenden Jahrzehnten immer wieder neu und anders – fand man seine Ideale in den jahrhundertealten und eben nicht versiegten, abgerissenen oder beiseite geschafften, sondern bis heute ja durchaus lebendigen Keramiktraditionen Ostasiens, Chinas, Japans, Koreas, genauer: in einem sehr engen Ausschnitt daraus – monochrome Porzellangefäße Chinas, vornehmlich der Sung-Periode, und dick glasiertes Steinzeug aus Japan und Korea, im 19. Jahrhundert in Massen nach Europa gelangt – Gefäße, die mit herausragender Qualität, schnörkellos eleganter Form und delikater Glasur reizten, sie waren anders, edler, vollkommener als alles, was Europa auf diesem Gebiet je hervorgebracht hatte. Das exakte Nachmachen freilich stieß oft schnell an seine Grenzen: Man anverwandte sich vielmehr mit vorhandenen Mitteln, was man da sah, imitierte und mischte es mit eigenen Formimpulsen – undenkbar ohne den Fernen Osten die frühe Jugendstil-Keramik Frankreichs, unmöglich der Übertäter der englischen *studio pottery* Bernard Leach und alles, was ihm nachfolgte, auch Auguste Papendieck wäre nicht die, die wir kennen, Richard Bampi nicht der, Jan Bontjes van Beek nicht, nicht Gusso Reuss, Walter Popp, Horst Kerstan und viele andere nicht bis auf den heutigen Tag, vermittelt wie auch immer. Vielleicht ist einzig der aus der Bauhaus-Töpferei in Dornburg an der Saale hervorgegangene Zweig deutscher Keramik nicht irgendwie orientiert an Asien – es wird darauf zurückzukommen sein...

Die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts waren für die deutsche Keramik in großem Maße bestimmt von Einzelnen – erst nach 1945 ergibt sich hier eine Situation, die dem Wort von dem Bett, aus dem man sich erhebt, in der Keramik West-Deutschlands wieder zu einer gewissen Berechtigung verhilft. Durch Lehr- und Ausbildungstätigkeiten der über den Zweiten Weltkrieg gekommenen Älteren sowie einigen Jüngeren, sei es in Werkstätten und in den sogenannten, bedauerlicherweise lange schon verschwundenen Werkschulen, später dann an Universitäten, Akademien und Fachhochschulen, bilden sich für die zeitgenössische Keramik regelrechte Schulen, Kleinsttraditionen geradezu, die eifersüchtig miteinander konkurrieren, Lehrer-Schüler-Klassen-Verhältnisse, charakterisiert durch merkwürdige Reminiszenzen, spürbare Verwandtschaften in den formalen Auffassungen, in der Glasurbehandlung – sinnliche Unterschiede werden kultiviert bis hinein in die Scherbenstärke keramischer Gefäße, stilistische Eigenheiten, Vorlieben, Handschriften, als Zugehörigkeit dieser oder jener Schule dem Connaisseur oft nur lesbar, dem kundigen Liebhaber, der Auge und Hand für die fein-nuancierten Betonungen der idiomatischen Vokabularien dieser heute nahezu ausgestorbenen Keramikstämme sensibilisiert hat: Richard Bampi mit eigener Werkstatt im südbadischen Kandern, Jan Bontjes van Beek an Hochschulen in Berlin und Hamburg, Hubert Griemert an der Keramischen Fachschule in Höhr-Grenzhausen, Walter Popp an der Universität in Kassel, Johannes Gebhardt an der Muthesius-Schule in Kiel

und, aus der Vorkriegszeit noch herüberwirkend, der Bauhaus-Keramiker Otto Lindig mit der von ihm selbständig weitergeführten ehemaligen Bauhaus-Werkstatt in Dornburg, nach dem Krieg an der Hamburger Hochschule der Künste lehrend. Ein jeder dieser Lehrer prägte, mitunter über Jahrzehnte, ganze Schülerschaften, aus denen wiederum einige wenige ihren Lehrern als Ausbilder nachfolgten – Ralf Busz in Kassel, Volker Ellwanger in Mainz, Barbara Stehr in Höhr-Grenzhausen – und das spezifische Gefäß-Idiom ihrer Herkunft wiederum in die Hände Nachkommender, an eine dritte Nachkriegskeramik-Generation weitergaben. Inzwischen sind auch diese Abfolgen unterbrochen, inhaltlich durch den Zug der Keramik zur Plastik und, schwerwiegender noch, institutionell durch die Abschaffung aller keramischen Lehrstühle an Kunsthochschulen in den letzten Jahren.

Umso erstaunlicher, ja wunderbarer ist es, in dem 1973 geborenen Lutz Könecke einen Keramiker der, nun sagen wir dreieinhalbten Generation, einen späten Nachkommen der versiegenden modernen Keramiktraditionen zu finden, einen, der sich – quer zu allen Trends und Moden, auch gegen den das Urthema der Keramik nur zu gerne als zurückgeblieben vorkünstlerisch abtuenden Zeitgeist – mit Bewußtsein und Absicht dem keramischen Unikat-Gefäß verschreibt und sich zudem in gleich zwei Linien deutscher Nachkriegskeramik stellt, mit gutem Grund und aus Leidenschaft, ihre Formprinzipien zeitgenössisch fruchtbar kreuzend gewissermaßen. Freilich ist für den mit der Geschichte moderner Keramik bestens vertrauten Lutz Könecke, selbst kenntnisreicher, passionierter Sammler, diese übernommene Verpflichtung mitnichten beliebig oder willkürlich, nicht angemäße, geschmäcklerische Pose, auch nicht post-modernes, leeres Stil-Zitat: Wem, wenn nicht diesem durch Geburt Begünstigten oder Geschlagenen – wie man will –, darf die Sache noch derart lebendig sein...?! Es mag ein biographischer Zufall sein, er ist darum nicht weniger Bestimmung: Keramische Gefäße, das Handwerk der Töpferei, ja die Geschichte der deutschen Keramik des 20. Jahrhunderts durchziehen die Familiengeschichte der Köneckes seit Generationen – der Urgroßvater ist kein geringerer als jener legendäre Bauhaus-Keramiker Otto Lindig – die Großtante Rosemarie Könecke war Töpferin wie es die Mutter Ulrike ist – der Vater engagierter Sammler von Keramik. Mit Bedacht studierte Lutz Könecke nach einer Elektrikerlehre ab 2000 bei dem Gefäßkeramiker Ralf Busz an der Kasseler Kunsthochschule, schon noch im Wissen um den ebenfalls legendären Walter Popp, der in Kassel bis in die 1970er Jahre mit seinen revolutionären Gefäßmontagen Legionen von Kunststudenten beeindruckte – das gab es! – und eine in diesem Genre vordem unbekannte Freiheit vermittelte – der vermutlich einflußreichste Lehrer, den die deutsche Keramik je hatte: Die „Kasseler Schule“ war ein fester Begriff. Daß Popp Nachfolger Busz die Sache der Lehre am Ende nurmehr halbherzig betrieb – tatsächlich schloß man nach seiner Emeritierung die traditionsreiche Klasse 2004 –, schmerzte den nun leider historisch ein wenig spät, gerade noch rechtzeitig auf den Plan getretenen jungen Könecke. Doch fand er in dem Maler, Fotografen und Objektkünstler Urs Lüthi, kein Keramiker, einen verständnisvollen und geduligen Professor, der des Studenten keramische Ambitionen mit großer Offenheit unterstützte. 2005 schloß Lutz Könecke sein Kunststudium ab, wurde anschließend noch Meisterschüler bei Lüthi, seit 2007 arbeitet er in eigener Werkstatt, heute in dem Dörfchen Großenrode, in der Nähe von Göttingen, auf dem elterlichen Hof.

Es bleibt das auf der Scheibe frei gedrehte Gefäß Thema Lutz Köneckes – doch merklich reflexiv und ästhetisiert, manchmal schon konzeptuell stilisiert sind seine Arbeiten, nicht einfach noch naiv getöpferte Gebrauchsgegenstände, selbst wo sie ausdrücklich Funktion und Zweck thematisieren. Der historische Abstand weist sie formal und materiell als zeitgenössisch aus: Selbst wenn sie einer Verwendung gar nicht widersprechen – nirgends verneinen ihr Sein als Gefäße –, sind es doch zugleich kühle und perfekte Denkbilder von Gefäßen, aktuelle Plastiken über Sinn und Grundlagen des Gefäßes, abstrakte, nachvollziehbare, schwere, raumgreifende Körpervolumen weit mehr denn preziös-exquisite Hüllformen für passende Blumensträuße. Unleugbar verbunden zeigen sich Lutz Köneckes Gefäße dem Werk des großen Kasseler Lehrers Walter Popp, von dem der programmatische Satz stammt, eine reflexive Zäsur markierend: „Keramik entsteht nicht allein aus Keramik.“ Popp hatte sich, wie keiner vor ihm, des Bauprinzips der Montage, des Zusammensetzens gedrehter oder freier Elemente für seine Gefäßkompositionen bedient – Kompositionen im vollen Sinne des Wortes –, streng rotationssymmetrisch oder auch in freier Asymmetrie. Lutz Könecke übernimmt diese einst revolutionäre Kasseler Errungenschaft der

Montage, handhabt sie aber geschichtlich erkalteter gleichsam, niemals derart hitzig expressiv, emphatisch, wie Popp es in seiner Materialbetonung und vor allem mit dem schon malerisch-informellen Auftrag farbiger Glasuren getan hatte. Köneckes Formforschungen, die unabweichlich der Axialsymmetrie treu bleiben, verbanden zunächst meist zwei sauber und dickwandig gedrehte, gleichartige Schalen- oder Vasenformen, spiegelbildlich Fuß an Fuß oder Öffnung an Öffnung zusammenmontiert zu einer Gesamtgestalt, die ihr geheimnisloses Formprinzip wie als Vorschlag, Oben und Unten der freien Drehform doch einfach einmal zu vertauschen, präsentierte, besonders deutlich in Gruppen oder Installationen von Varianten, deren vereinheitlichende Monochromie von Mattschwarz oder Mattweiß die reihenbildende Neutralität noch unterstrich – für Kenner, nebenbei, auch eine verhaltene Anspielung auf jene zeitlos formreduzierte, gleichfalls schwarz oder weiß glasierte Steinzeug-Vasen-Serie, die Jan Bontjes van Beek in den 1950er Jahren für die Firma Ungewiß entworfen hatte. In Köneckes obenhin simplen Kombinationen erwies sich freilich, daß Form sich zwar aus Zwei mal Eins addiert, darin aber nicht aufgeht, daß als ästhetisches Resultat sich neben der neuen Einheit immer ein Surplus ergibt: In der Kunst ist Eins plus Eins paradoxerweise immer Eins und zugleich stets mehr als Zwei. In der Folge entstehen solche gestrengen, aufeinander-gebauten Zweier-Kombinationen in vielfältigster Gestalt, aus stereometrischen Grundelementen, gelegentlich auch aus Gefäßformen, die den einen oder anderen Großen der Keramik ahnen lassen. Die Reduktion auf Schwarz und Weiß ist inzwischen einer kontrollierten Opulenz schöner Reduktionsglasuren gewichen, Ochsenblut-Rot, satt oder flüchtig, spiegelndes Kobaltblau, die Körper oft nicht ganz bedeckend, in Tropfen laufend, in Rändern sich stauend, Anspielung ein weiteres Mal auf die ostasiatischen Einflüsse deutscher Keramik und ihren einst so gepflegten Glasurfetischismus. Das additive Formprinzip ganz bloß und nackt, in Reinkultur gewissermaßen, zeigt die Gruppe aus braun brennendem Steinzeug, für die der Keramiker heute den Auguste-Papendieck-Preis 2014 erhält.

Der Familien-Linie zollt Lutz Könecke mit einer zweiten Gefäßgattung Tribut: In den mattschwarz glasierten, übrigens höchst funktionalen Kannenobjekten greift er auf Arbeiten seines Ahnen Otto Lindig zurück, der gleich zu Beginn der Keramik-Werkstatt des Bauhauses, am Anfang der 1920er Jahre eine in der Geschichte der deutschen Keramik einzig dastehende Reihe von montierten, in der deutlichen Absetzung und Betonung der einzelnen Gefäßelemente fast übertrieben anmutenden, gleichwohl mit äußerstem Formgefühl vollendet stimmigen Unikat-Kannen angefertigt hatte. In Fortführung der hier auf eine frühe Spitze getriebenen Funktionalitäts-Gebote der Design-Moderne setzt Lutz Könecke aus gedrehten stereometrischen Elementen Kannen zusammen, die in ihrer puristischen Reinheit die gestalterischen Grundsätze des Bauhauses zitieren – neben den Kannen Lindigs rufen sie auch Theodor Boglers damals verkannte, heute als Ikone berühmte Kombinations-Kanne wieder auf – voll funktionsfähig und dennoch distanziert wirkend wie ein weiteres Mal, wie spielerisch Maße und Proportionen probierende Prototypen einer ausstehenden, zukünftigen Serie für eine bessere Welt.

„Gefäße für ein besseres Leben“ – unter dieses schon irritierende Motto stellt Lutz Könecke insgesamt seine Arbeit – irritierend, weil wir darin den zwar hochethischen, doch, wie wir heute wissen, naiven und unerfüllt gebliebenen Anspruch der frühen Moderne als spätes Echo vernehmen: Die gute Welt hat sich nicht eingestellt. Doch der Tradition der Moderne war die Hoffnung darauf eingeschrieben, der Anspruch besteht fort. Lutz Könecke ist einer, der mit dieser Tradition der Moderne, mit Traditionen spielt, sie sich zugleich zu eigen macht und sie auf seine Weise unvermindert ernst nimmt. So zeugt sein Motto von dem noch immer zu ehrenden, hoffnungsvollen Anspruch der Moderne – es verkneift sich aber auch nicht das Gran ernüchterter Ironie, die sich den vollen Glauben an das Pathos der klassischen Moderne, die so gerne die Welt verbessert hätte, nicht mehr gestatten kann – aus besserem/schlechterem historischem Wissen.

Meine Damen und Herren – ein Wort zum Schluß – ich möchte die Gelegenheit nutzen – man redet schließlich nicht alle Tage hier – und besonders die Verantwortlichen der Sparkasse Bremen ansprechen, die so unverdrossen den Auguste-Papendieck-Preis für das Kunsthandwerk ausschreiben und finanzieren. Das Kunsthandwerk, einerlei welchen Genres, hat es heutzutage schwer – exzellentes Kunsthandwerk hat es besonders schwer, nicht zuletzt weil es mit Tradition zu tun hat, haben muß, auch und gerade da, wo es sich auf der Höhe der Zeit zeigt. Ich – und ich

bin gewiß, nicht wenige mit mir – ich sehe mit Genugtuung, daß die im Namen der Keramikerin Auguste Papendieck vergebenen Preise nicht der heute mehr denn je lockenden Versuchung nachgeben, Traditionsleugnung zu prämiieren, die sich bunter, schriller, lauter geriert als Gediegenes. Die wirkliche Gefahr ist nicht das Bunte, Schrille, Laute – Tand, der seine kurze, vielleicht erfolgreiche Stunde kaum überleben wird –, die wirkliche Gefahr ist die in unserer rasenden Welt der Technik und des Geldes drohende schiere Traditions-Vergessenheit. Im Kunsthandwerk, gilt, was überall sonst auch gilt, hier aber noch ein bißchen mehr: „Von nichts kommt nichts...“ Mit der Vergabe des Auguste-Papendieck-Preises schaffen Sie für das Kunsthandwerk eine kleine qualität-bewahrende Tradition gegen diese Drohung. Bleiben Sie diesem Bewahren, diesem Ihrem Konservatismus treu.

Dr. Walter Lokau, Kunsthistoriker, Bremen  
dr.walter.lokau@swbmail.de

!5