

Ihre Wände wachsen in den Raum
Susanna Koeberle

Die Kulturjournalistin Susanna Koeberle schreibt über Kunst, Design und Architektur sowie über die Verankerung dieser Disziplinen im Alltag. Ihre Einordnung spürt der eigenwilligen Arbeit von Elisabeth Langsch nach.

Sie sei keine «Keramikbeflissene». Ihr Schaffen zeichne sich nämlich durch eine «völlig neue und selbst erarbeitete Beziehung zu den tönernen und glasierten Platten aus», [1] schrieb der Kunstkritiker Hans Neuburg 1974 über Elisabeth



Langschs Baukeramik. Er erfasste ein grundlegendes Missverständnis, das die Einschätzung ihres Werks begleitete. Denn wie sie selbst oft betont, war sie stets als Kunstgewerblerin taxiert worden. Das war sie nie. Sie war und bleibt eine Künstlerin. Manchmal seien ihre Arbeiten nicht einmal angeschaut worden, wenn sie eine Keramikskulptur im

Kunstkontext einreichte, erzählt die quirlige Frau am Küchentisch ihrer heutigen Wohnung im Seefeld. Es sei ja Keramik, wurde ihr jeweils beschieden. Und damit schien der Fall klar. Die Zeiten haben sich geändert. Heute boomt Kunst aus dem irdenen Stoff regelrecht. Und wird – sofern sie von Künstler:innen stammt – auch als Kunst wahrgenommen. Damals aber, als Elisabeth Langsch dieses Handwerk Anfang der 1950er-Jahre an der Keramischen Fachklasse

in Bern erlernte, waren die Grenzen definiert: Keramik war Kunstgewerbe, angewandte Kunst eben; und damit aus den hehren Sphären der freien Kunst verbannt. Dagegen wehrte sich Langsch zeit ihres Lebens. Erfolgreich war sie dennoch schon früh: Erste Aufträge für Baukeramik trudelten bald nach der Eröffnung ihres eigenen Ateliers ein.

Freiheit war ein Wert, den schon die junge selbstbewusste Frau beherzigt hatte. Wobei ihr Kampf um Freiheit nicht feministisch motiviert war. Langsch tat Dinge aus Leidenschaft. Sie tat Dinge vor allem einfach. Zum Beispiel, kurzum nach Vallauris reisen und bei Pablo Picasso anklopfen. Dies, nachdem sie 1953 in Lausanne eine Ausstellung mit Picassos Werken gesehen hatte. Dieser Besuch öffnete ihr offenbar die Augen für die Möglichkeiten der Keramik. Nach ihren Lehr- und Wanderjahren in Frankreich und Italien schlug sich die junge Frau zunächst mit Mühe und Not als Keramikerin in Zürich durch. Aber Langsch liess sich nicht entmutigen oder aus dem Gleichgewicht bringen. Im Gegenteil: Ablehnung schien sie sogar anzuspornen. Sie habe immer nur das gemacht, was sie wollte, sagt sie. Sie sei von



Anfang an aus der Reihe des Fachjargons getanzt: So drückte es Ludmila Vachtova 1991 in einem Artikel aus, der auch in dieser Publikation zu lesen ist (siehe Seite 5). Die Journalistin gehörte zu den wenigen Kunstkritiker:innen, die früh erkannten, wie unkonventionell die Arbeit der Keramikünstlerin war.

Vachtova erkannte übrigens auch, wie scharfsinnig Langsch die künstliche Trennung zwischen freier und angewandter Kunst kommentierte. Dies tat die Künstlerin notabene direkt durch ihre Kreationen. Etwa mit ihrer Serie *Sedia*. Mit den Stühlen aus Ton drückte sie genau das aus: dass sie in der Welt der Kunst nie einen Platz bekommen hatte. Ihre Reaktion auf diese Einsicht war eine ganz einfache – und war doch nicht so naheliegend. Sich einen «Thron» zu bauen, wie sie



sagt, [2] bedeutete keineswegs, dass sie einen Stuhl, also einen Gebrauchsgegenstand machen wollte. Diese Idee lag ihrer Praxis fern. Dass heute ein Designer aus einer jüngeren Generation dieses Stuhlobjekt neu liest und es im Kontext einer Designausstellung zeigt, [3] ist Ausdruck eines Paradigmenwechsels. Die gegenseitige Befruchtung zwischen Design und Kunst, die heute vermehrt stattfindet, bedeutet nicht, dass es keine Grenzen mehr gibt zwischen diesen Disziplinen. Es ist auch sinnvoll, diese bis zu einem bestimmten Grad aufrechtzuerhalten. Nur braucht es, um Artefakte zu beschreiben, nicht zwingend eine Wertung. Vielmehr kann ein offener Dialog zwischen Kunst, Kunsthandwerk, Gestaltung und Architektur unerwartete Schnittstellen zutage fördern.

Und genau dieses Dialogische und Experimentelle prägte auch Elisabeth Langschs Zusammenarbeit mit Architekturschaffenden. Ihre baukeramischen Arbeiten waren stets ortsspezifisch und entstanden im Gespräch mit den Bauherren und den Architekten – zur Zusammenarbeit mit der einzigen weiblichen Vertreterin dieser Gilde gleich mehr. Allerdings haftete der Ausstattung von Wänden mit Keramikkacheln etwas Dekoratives an. Vielleicht war das mitunter ein Grund, weshalb diese Arbeiten nicht als eigenständige Kunstform honoriert wurden. Auch davon liess sich Langsch nicht beirren. Bereits in den Sechzigerjahren

begann sie, die Fläche zu verlassen, und schuf Wandgestaltungen, die gleichsam in den Raum hinauswuchsen. Das Plastische ist schon bei den frühen Arbeiten angelegt. So waren die grossformatigen und selbst geformten Kacheln, mit denen sie 1958 den SAFFA-Preis gewann, im Grunde genommen nichts anderes als der Versuch, eine künstlerische Autonomie im keramischen Arbeiten einzufordern. Wenn dies Künstler wie Picasso, Miró und Konsorten konnten, dann auch sie, fand sie.

Die skulpturale Handhabung des Tons ist typisch für ihre Herangehensweise an diesen archaischen Werkstoff. Da sie nie gelernt hatte, an der Scheibe zu drehen, war ihr Umgang mit Ton elementar, direkt und frei. Das Werk entsprang bei Langsch unmittelbar aus der Materie. Es gab keine vorgängige Idee, die auf das passive Material gestülpt wurde. Das zeigt sich auch daran, dass sie in den seltensten Fällen Skizzen oder Modelle erstellte. Sie sei während der Arbeit jeweils in einem Zustand der Selbstvergessenheit gewesen. Wenn sie einen Elefanten habe machen wollen, habe daraus beim Modellieren ein Reh werden können, so Langsch. Das mit dem Elefanten ist mehr sinnbildlich gemeint.

Man könnte sagen, dass die Künstlerin mit ihrem Vorgehen unbewusst gängige Vorstellungen des abendländischen Denkens infrage stellte. Die

meist



meist auch mit Wertungen verbunden sind: Form kommt vor Materie, Subjekt vor Objekt, Aktivität vor Passivität. Das Arbeiten mit Ton untergräbt diese Zuweisungen. Die Künstlerin wird gleichsam eins mit dem Material, es gibt kein Beherrschen des Tons, kein Aufzwingen einer Form. Das ist übrigens auch ein grosses Missverständnis das Handwerk betreffend. Auch der Handwerker oder die Kunsthandwerkerin befinden sich beim Machen in einem Prozess, bei dem sie dem Material folgen.[4] Genau in diesem Moment wird auch eine Trennung oder Hierarchie zwischen Kunst, Kunsthandwerk und Handwerk hinfällig.

Der Architektin Tilla Theus gefiel Elisabeth Langschs gestalterische Unerschrockenheit. Theus gehört zu den Baukünstlerinnen, die wissen, was künstlerische Interventionen mit Räumen machen können. Auf der Suche nach einem sinnlichen Element, das nicht «heimatwerklich wirken sollte», [5] lud sie die Künstlerin 1984 dazu ein, für ein

Altersheimprojekt in Regensdorf einen Kachelofen zu gestalten. Sie liess ihr dabei freie Hand. Langschs Idee, die wärmende Bank des Ofens mit «Kissen» aus Ton zu erweitern, war kühn. Zunächst stiess der Vorschlag auf Widerstand. Die Architektin verstand es, die Baukommission für das Vorhaben zu gewinnen. Bis heute erzählen beide Frauen, wie gerührt sie gewesen seien von der Akzeptanz der Bewohner:innen, als das Projekt fertig war. Alle wollten auf Elisabeth Langschs Bank sitzen.

Gerade bei diesem Ofen zeigt sich die Problematik der Einordnung einer solchen Arbeit exemplarisch. Ist das nun, da die Bank eine Funktion besitzt, angewandte Kunst, oder handelt es sich trotz ihrer Benutzbarkeit um freie Kunst? Für die Nutzer:innen ist die Beantwortung dieser Frage irrelevant. Dennoch kommt ihnen eine bestimmte Rolle zu. In die Idee der Benutzbarkeit mischt sich nämlich die Perspektive der sinnlichen Erfahrbarkeit, die eben Kunst – aber auch Architektur und Gestaltung – zu einem Vehikel ihrer und unserer Welterfahrung als Körper macht. Besteht nicht genau darin die gemeinsame Kraft



von Kunst, Architektur und Gestaltung? Dass sie Menschen im wahrsten Sinn des Wortes berühren? [6] Wie könnte diese Aufhebung von einengenden Kategorisierungen nicht besser aufgezeigt werden als durch das Material, aus dem unsere Welt (mehrheitlich) besteht? Erde. Ja, daraus schuf Elisabeth Langsch Kunst.

- [1] Hans Neuburg, *Die Keramikerin Elisabeth Langsch*, erschienen anlässlich der Ausstellung *Freie und angewandte Kunst* in der Klubschule Migros, 4. Mai bis 7. Juli 1978
- [2] Siehe Gespräch zwischen Elisabeth Langsch, Mara Tschudi und Sebastian Marbacher, S.103
- [3] Die Rede ist von Mitherausgeber Sebastian Marbacher, der eine *Sedia* von Langsch 2021 im Rahmen der Ausstellung *6 Zimmer × 6 Positionen* im Museum für Gestaltung Zürich zeigte.
- [4] Diesbezüglich folge ich den Überlegungen von Tim Ingold. Vgl. Tim Ingold, «Eine Ökologie der Materialien», in: Kerstin Stakemeier, Susanne Witzgall (Hg.), *Macht des Materials – Politik der Materialität*, Zürich/Berlin 2014
- [5] Siehe Tilla Theus, Brief an Elisabeth Langsch, S.159
- [6] Genau damit befasst sich auch der Architekturtheoretiker und Architekt Juhani Pallasmaa in seinem Buch *Die Augen der Haut*. Er

kritisiert die Dominanz des Sehsinns in unserer Gesellschaft, insbesondere in der Architektur. Vgl. dazu: «Sinnstiftende Architektur lässt uns uns selbst als ganzheitliche körperliche und geistige Wesen erfahren. Das ist die eigentlich grosse Aufgabe bedeutender Kunst.» In: Juhani Pallasmaa: *Die Augen der Haut. Architektur und die Sinne*, Los Angeles 2013, S. 14

