

Düdelsheimer Zeitung

Informativ

Unabhängig

Zweitaufgabe 1996
„40 Jahre Düdelsheim“

Jahrgang 1, Sonderausgabe

August 1986

Seit 30 Jahren in Düdelsheim: „Auf der Hosset“ kann gefeiert werden

Beate Kuhn, Bernhard Vogler, Ursula und Karl Scheid laden im August ein

Büdingen Düdelsheim (gl). Aller guten Dinge sind drei, sagen sich die Düdelsheimer Künstler Beate Kuhn, Bernhard Vogler, Ursula und Karl Scheid, und feiern ihre drei Jahrzehnte in Düdelsheim. Die drei Werkstätten zeigen vom Samstag, 23. August, bis Sonntag, 31. August, in Düdelsheim eine Ausstellung, die dem Rückblick auf diese 30 Jahre gewidmet ist. Das Fest wird eröffnet am 23. August um 11 Uhr im Hof des Anwesens „Auf der Hosset“, Hauptstraße 34/36. Diese Ausgabe der „Düdelsheimer Zeitung“ ist die Einladung dazu!

Die drei Werkstätten werden dabei jeweils in ihren eigenen Räumen ausstellen. Aus jedem Jahr dieser drei Jahrzehnte soll dabei eine Arbeit gezeigt werden, bei Bedarf ergänzt durch Fotos von Stücken, die im Original nicht gezeigt werden können. Außerdem wird die Möglichkeit bestehen, neuere Arbeiten zu erwerben - während die „geschichtsträchtigen“ Stücke nicht veräußert werden.

In den Räumen von Beate Kuhn wird Margarete Schott mit neueren Arbeiten vertreten sein, die ebenso zu erwerben sind wie die Stücke, die

Gerald und Gotlind Weigel bei den Scheids zeigen werden.

Die vier Künstler haben der DZ versichert, daß auf einen langatmigen offiziellen Teil der Ausstellungseröffnung verzichtet werden soll. Nach einer kurzen Begrüßung werden die Ausstellungsräume ihre Pforten öffnen. Da Beate Kuhn, Bernhard Vogler, Ursula und Karl Scheid selbstredend den ganzen Tag über da sein werden, besteht genügend Gelegenheit, Glückwünsche ganz persönlich zu überbringen.

Versteht sich, daß neben dem ästhetischen Wohlbefinden auch

das leibliche Wohl im Gleichgewicht bleiben soll. Deshalb wird es am Eröffnungstag Wein und Brot geben, nachmittags gibt's Kaffee und Kuchen. Wer den ganz großen Hunger verspürt, kann sich vertrauensvoll an die Küche des Festzeltes wenden.

Nein, kein Witz: Da Düdelsheim vom 23. bis 25. August seinen traditionellen Markt feiert, stehen auf dem nahegelegenen Marktgelände genügend Möglichkeiten zur Verfügung, den Bedürfnissen des Magens nachzukommen. Allerdings kann ein Gang über den Markt auch denen empfohlen werden, die vom Hunger nicht geplagt werden. Mit seiner mehr als 200 Jahre währenden Tradition kann der „Dilsemer Määrt“, wie ihn die Einheimischen nennen, die unverwechselbare Atmosphäre eines großen Volksfestes

bieten. Ein Besuch lohnt sich daher ganz gewiß.

Wer wegen der Ausstellung, und vielleicht auch wegen des Marktes und der Schönheit der nahegelegenen Büdinger Altstadt mehr als einen Tag in Düdelsheim verweilen möchte, der kann sich beim Verkehrsamt der Stadt, Telefon (0 60 42) 30 91, nach Unterkunftsmöglichkeiten in Büdingen erkundigen.

Die Ausstellung in den drei Werkstätten an der Hauptstraße und im Kirchweg ist von Montag bis Freitag geöffnet zwischen 15 und 19 Uhr, Samstag und Sonntag von 11 bis 19 Uhr. Andere Vereinbarungen sind möglich.

Die vier Künstler weisen außerdem darauf hin, daß die Betreuung von Gruppen während der Dauer der Ausstellung nur an Werktagen und nur nach Voranmeldung erfolgen kann. Telefonnummern: Vorwahl (06041) Scheid 356, Kuhn 15 19, Vogler 327.

Marktprogramm

Das Programm des Düdelsheimer Marktes vom 23. bis 25. August umfaßt folgende Veranstaltungen: Kreispferdeschau am Samstagmittag, Musik im Festzelt um 17.30 Uhr, Eröffnung des Marktes durch Bürgermeister Eberhard Bauner um 19.30 Uhr, anschließend Tanzmusik. Das große Brillant-Feuerwerk ist um 22 Uhr zu sehen. Der Sonntag beginnt um 10 Uhr mit einem Fröhschoppen, ab 12.30 Uhr gibt es volkstümliche Musik, ab 15 Uhr wird zum Tanz aufgespielt. Daneben spielt sich selbstverständlich das bunte Marktgeschehen ab mit einem reich bestückten Vergnügungspark und dem Krämermarkt. Am Montag trifft man sich beim großen Fröhschoppen im Festzelt, der um 10 Uhr beginnt, dessen Ende allerdings völlig offen ist. Gleichzeitig steht am Montag der Vergnügungspark bereit, auch der Krämermarkt wartet wieder auf Kunden.



Diese Adresse muß sich merken, wer mit den Düdelsheimer Künstlern feiern möchte.



Die Gesprächsrunde bei Scheids mit (von links) Beate Kuhn, Bernhard Vogler, Karl Scheid, Ursula Scheid und Redakteur G. Günkel.

Künstlerleben ohne Künstlichkeiten

Wie es überhaupt dazu kommen konnte / von Norbert G. Günkel

Büdingen-Düdelzheim. Nein, mit Schlagworten, Schemata und Schubladen ist da nichts zu machen. Stunden haben wir nun geredet, haben 30 Jahre Geschichte versucht aufzudröseln, sind den Verschlingungen nachgegangen, die dieses Jubiläum erst möglich gemacht haben. Und nun soll es, als Fazit gleichsam, eine Bezeichnung sein, ein Begriff, der auf einen Nenner bringt, was sich da seit drei Jahrzehnten in Düdelzheim tut. Doch so verschieden die Sicht dieser Jahre bei Karl und Ursula Scheid, Beate Kuhn und Bernhard Vogler auch sein mag, in einem sind sie sich einig: Die naheliegenden Bezeichnungen passen alle nicht, weil etwas mitschwingt, weil sie belastet sind mit Assoziationen, die sie nicht möchten. Und das ist beileibe keine überhöhte Selbsteinschätzung, sondern das wirkliche Fazit der Geschichte, die an so vielen Stellen ganz anders hätte verlaufen können.

Das zieht sich durch das ganze Gespräch, das wir im Scheid'schen Wohnzimmer beim Tee führen. „Ein ganzes Bündel von Gründen und Beziehungen“, sagt Karl Scheid, „führte plötzlich zu Lösungen“, und das gleich ein paar Mal. Die vier Künstler räumen offen ein, daß es drängende wirtschaftliche Gründe und Fragen einfacher Zweckmäßigkeit waren, die sie in Düdelzheim zusammengeführt haben. Aber da

waren eben doch auch die wechselseitigen Freundschaften, die die Dauer ermöglicht haben – Freundschaften, die geknüpft wurden auf der Werkkunstschule Darmstadt, ohne die die Werkstätten in Düdelzheim nicht zu denken sind. Dort fing es an, symbolträchtig genug mit einer Töpferscheibe.

Die bekam Bernhard Vogler, seit 1947 in der Bildhauerklasse von Fritz Schwarzbeck, 1948 in die Hände und war bereit, sie der Kunstschule zur Verfügung zu stellen, was angesichts der Beschränkungen der damaligen Zeit gerne akzeptiert wurde.

Der zunächst nur für den Töpferunterricht der Bildhauerklasse gewonnene Friedrich Th. Schroeder gründete dann ein Jahr später eine selbständige Keramikklasse. Darüber las Karl Scheid eine kleine Zeitungsnotiz, was ihn dazu verleitete, 1949 nach Darmstadt zu gehen. Bernhard Vogler blieb aus Interesse der Keramikklasse weiter verbunden, so begann die Freundschaft mit Karl Scheid.

Beate Kuhn kam 1951 an die Werkkunstschule, Ursula Scheid erst Ende 1952, als Karl Scheid bereits in England war. Die beiden sollten sich erst einige Jahre später begegnen. Überhaupt gehen die Lebenswege nach dieser Kernzeit in Darmstadt wieder auseinander, aber Verbindungen bleiben. Man wech-

selt Briefe, und „Schotti“, Margarete Schott nämlich, ist die „Schaltstelle“, über die die Kontakte aufrechterhalten wurden.

Bis dahin deutete noch nichts auf Düdelzheim, wo die Familie Scheid ein Anwesen besaß, das in ihrem Besitz geblieben war, obwohl Karl Scheids Vater das Dorf 1926 verlassen hatte. „Sozialwohnungen“ würden wir heute nennen, was die Gemeinde daraus gemacht hatte. Mitte der fünfziger Jahre kam Karl Scheid auf einen Mietertrag von ganzen 40,- Mark im Monat – falls überhaupt Miete gezahlt wurde, was nur recht unregelmäßig der Fall war. Die Tatsache dieses Besitzes wurde 1956 zu einem ausschlaggebenden Faktor in den vielschichtigen Ereignissen dieser Jahre. Nachträglich betrachtet, wenn die vier Künstler Erlebnisse und Geschichten aus dieser Zeit erzählen, dann klingt das alles, als hätte es gar nicht anders kommen können. Doch dieser Eindruck täuscht. Aus heutiger Sicht ist, angesichts der gewandelten Lebensverhältnisse, gar nicht mehr vorstellbar, welch schwierige Entscheidungen zu fällen waren, wieviel Mut, aber auch wieviel Glück dazu gehörten, daß es sich eben so und nicht anders abspielte.

In der Rückschau sagt Beate Kuhn heute selbst, „ich war so vermessend, von der Schule direkt in die Selbständigkeit zu wollen“, was ihr

allerdings erleichtert wurde durch die ersten Entwürfe für Rosenthal, die sie noch während ihrer Studienzzeit an der Werkkunstschule liefern konnte. Da kam es gerade recht, daß ihres Lehrers Schroeder Werkstatt in Lottstetten zu pachten war, sie lud den 1953 aus England zurückkommenden Karl Scheid ein, mit ihr den Sprung in die Selbständigkeit zu wagen. Der hatte zwar vorgehabt, eine Gesellenstelle anzutreten, stürzte sich aber in diesen von Anfang an als befristet angesehenen Versuch.

Resultat dieses Versuchs, der mit den Messebesuchen ab 1954 in die Phase der Bewährung kam: „Es gibt einen Markt“. Wobei die ersten Messen eine Erfahrung ganz eigener Art für die Keramiker brachte. „Alles stürzte zu unserem Stand“, freilich nicht in erster Linie wegen eines Ankaufs, sondern wegen eines Arbeitsstils, der weit vom damals üblichen abwich. Doch auch wenn es einen Markt gab, die wirtschaftlichen Verhältnisse blieben knapp. Was lag da näher als der Gedanke, „warum das nicht in eigenen Räumen machen?“ Karl Scheid wollte auf das Haus in Düdelzheim zurückgreifen. Doch das hatte seine Tücken.

Die Schilderungen des Keramikers werden ausgesprochen bunt und blumig, wenn er von den Umständen auf seinem Düdelzheimer Anwesen berichtet, das er nun für sich selbst nutzen wollte. In einer

Zeit der Wohnungszwangswirtschaft ging das nicht so einfach, wie sich das heute in den Biografien liest:

1956 Umzug nach Düdelnheim. Selbst wenn man mit einer Zwangsäumung vor Gericht erfolgreich war, blieb die Ausführung symbolisch. Der Gerichtsvollzieher brachte einen Stuhl in den Hof, das war's. Denn die obdachlosen Familien mußten sowieso wieder in der gleichen Wohnung untergebracht werden. Kurz entschlossen, und weil die Arbeit ja nicht ewig ruhen konnte, zog Karl Scheid die Konsequenzen und baute die Scheune des Anwesens um und später aus. Dabei half kräftig Bernhard Vogler, der 1953 als Nachfolger Scheids zu Harry Davis nach England gegangen war und nun dabei war, sich in Aschaffenburg eine Bleibe zu schaffen.

„Eigentlich sollte ich ja nach Afrika geschafft werden“, erzählt der Bildhauer, denn Davis war ein engagierter Entwicklungshelfer, ohne daß das damals schon so genannt worden wäre. In Afrika hätte Vogler eine Projekt betreuen können, doch es kamen ihm (rechtzeitig) Bedenken, daß das bei seiner Ausbildung auf Dauer wohl nichts wäre. Also ging er nach der Rückkehr aus England in seine Heimatstadt zurück, wo er sich zunächst im Elternhaus einrichtete. 1955 gewann er seinen ersten Wettbewerb mit einer großen Madonna, die, wie er sagt, als „abstrakt und unerträglich“ empfunden wurde, und die man deshalb die nächsten 20 Jahre lang zuwachsen ließ. Mochte die Statue auch erst nach einem Machtwort des Bischofs aufgestellt worden sein, Vogler brachte sie jedenfalls das Startkapital von 1500 Mark ein, mit dem er nun eine Werkstatt einrichten wollte.

Doch das hatte in Aschaffenburg seine ganz eigenen Probleme, „und das war mein Glück“, sagt der Bildhauer in der Rückschau. Denn aus diesem Grund sprach er mit Karl Scheid über sein Problem, und der Freund wußte Rat. Warum nicht in das Haus des Anwesens ziehen? „Ich war spontan fasziniert davon, ein solches Haus zu bekommen“ erinnert sich der Bildhauer, besprach das Projekt aber dennoch mit seinem Lehrer Schwarzbeck, der zuriet, „aber nur mit einem Fahrzeug“. Daß es in Düdelnheim Probleme mit den Mietern geben könnte, war Vogler nach eigenen Worten gar nicht bewußt. Immerhin: Da eine große Familie gerade umgesiedelt wurde, wurden anderthalb Zimmer frei, die Vogler nutzen konnte. Bis das Haus von Mietern gänzlich frei wurde,

sollten noch sieben Jahre vergehen...

Heute sind es Anekdoten, was Scheids, Beate Kuhn und Bernhard Vogler über die Schwierigkeiten dieses Anfangs in Düdelnheim berichten. Daß Grundbesitz das Pfand war für die ersten 4000 Mark Startkapital; welches Gefühl das war, den ersten vierstelligen Scheck zur Bank tragen zu können; wieviele Stunden Verhandlungen und Briefeschreiben es kostete, die Gebäude zu sanieren, die Werkstätten auszustatten. „Man konnte als Geselle gar nicht verdienen, was die Einrichtung einer Werkstatt kostete“, alleine der Ofen kostete soviel wie ein Mittelklasse-Pkw. Wenn er denn überhaupt zu bekommen war. Margarete Schott bekam 1963 einen Gasofen, den Scheids anfangs gerne mitbenutzten, weil die Arbeit damit faszinierte, da Margarete Schott einen wichtigen Mann der Gasversorgung kannte, dem die Herstellerfirma einen Gefallen tun wollte. „Auf dem Markt“, wie heute, waren die in der Größenordnung, wie sie freiberufliche Keramiker brauchen, damals nicht zu erhalten. Und für Elektroöfen braucht es eigene Zuleitungen (für horrendes Geld, versteht sich), über die Bernhard Vogler ein sorgenvolles Kapitel zu berichten weiß, weil der Versorgungsbetrieb die Anschlüsse partout nicht legen wollte. Geschichten, die die Zeit verklärt hat, Geschichten, die

neben der Arbeit bewältigt werden mußten.

Während nun Karl Scheid und Bernhard Vogler in Düdelnheim dabei waren, sich Werkstätten und Wohnungen aufzubauen, kämpfte Beate Kuhn in Lottstetten mit einem Problem eigener Art. Alleine gefiel es ihr dort nicht mehr so sehr, aber die gebürtige Düsseldorferin schreckte zunächst vor dem Gedanken zurück, in die oberhessische Provinz zu ziehen. Sie verbrachte einige Zeit mit der Suche nach einer Alternative zu Lottstetten und Düdelnheim – wieder eine dieser ungezählten Bruchstellen –, wurde aber nicht so recht fündig. Schließlich wogen Freundschaft und die Aussicht, sich auf dem Gartengrundstück ein Domizil bauen zu können, die Sehnsucht nach der Stadt auf. Noch Ende 1956 entschied sich Beate Kuhn, nach Düdelnheim zu gehen, und erst nachträglich, in der Rückschau auf diese 30 Jahre und den Beginn, geht ihr die ganze Tragweite dieses Entschlusses auf. „Alleine wäre es für mich nicht möglich gewesen“, sagt sie jetzt, „mir eine Werkstatt aufzubauen“, denn hier in Düdelnheim standen Rat und Tat zur Verfügung. Während ihr Bungalow nach den Plänen ihres Bruders gebaut wurde, konnte sie in der Scheidschen Werkstatt arbeiten. Einmal mehr bildeten die geknüpften Freundschaften ein „Auffangnetz in beruflichen Situationen“ (Karl Scheid).

Daß da im Garten eines inzwischen unter Denkmalschutz stehenden Anwesens ein moderner Bungalow entstand, empfinden die vier Künstler nicht als Widerspruch. So baute man damals, so kam das Domizil den Bedürfnissen Beate Kuhns am meisten entgegen – obwohl sie, wieder in der Rückschau, feststellen muß, daß etwa Lagerräume fehlen, daß Gäste zunächst nicht unterzubringen waren. Deshalb hat sie die „Almhütte“ ausgebaut, einen kleinen Raum, der mit Holz verkleidet wurde. Daher der Name. Um ein Haar wäre das ganze Ensemble allerdings auseinandergerissen worden – nicht wegen des Bruchs der Freundschaften, sondern weil just durch Scheids Garten mal eine Straße geplant war, deren projektierte Verlauf den Standort des Kuhn'schen Hauses festlegte. Die Trasse mußte jahrelang offengehalten werden, bis das Vorhaben eines Tages endgültig in den Schubladen verschwand. Heute vermag man sich eine Straße quer durch den Garten nicht mehr vorzustellen. Dennoch bleibt es ein Gedankenspiel nicht ohne Reiz: Wie hätte sich das verändert, was die vier Künstler in Düdelnheim aufgebaut hatten, wäre eine Straße mitten hindurch gebaut worden?

Ganz andere Sorgen hatte zu der Zeit Ursula Duntze. Sie kam 1952 an die Werkkunstschule Darmstadt zu Schroeder und Margarete Schott, 1955 legte sie, in Stuttgart, die Gesel-



Einfahrt auf die Hosset von der Hauptstraße aus.

lenprüfung ab. „Aber für ein Mädchen war eine eigene Werkstatt damals sehr schwierig“. Hinzu kam, daß ihre Mutter schwer krank wurde, deren Stelle in der Familie sie zu ersetzen suchte. Alle Pläne, für längere Zeit nach England zu gehen, zerschlugen sich. Ursula Duntze nahm die Ausbildung als Krankengymnastin auf sich, behielt aber den Kontakt zur Werkkunstschule Darmstadt. So war sie, aus dem Mund anderer, darüber informiert, was Karl Scheid in Düdelnheim aufbaute.

Und dann kam, wie könnte es in dieser komplexen Geschichte auch anders sein, wieder eine jener Verzweigungen, wo alles so ganz anders hätte weitergehen können. Ursula Duntze wurde ein generöses Angebot gemacht: Keramik zu machen nach eigener Wahl im Gesamtwert von 500 Mark – das war 1958 für eine angehende Keramikerin eine hübsche Summe. Sie entsann sich der Werkstatt in Düdelnheim, wo es vor allem einen Ofen gab. Hier entstanden die Stücke für diesen denkwürdigen Auftrag und „hier bin ich hängen geblieben“. 1959 wurde geheiratet.

„Sie sehen, das waren zunächst einfach wirtschaftliche und berufliche Gründe, die uns hier nach Düdelnheim geführt haben“, sagt Karl Scheid, und das Maß des Augenzwinkerns ist nur schwer zu bestimmen. Heute, wo Düdelnheim in der keramischen Welt längst zu einem Begriff geworden ist, weigert sich der Zuhörer, solche Erklärungen zu akzeptieren. So simpel, ja fast banal soll das alles zugegangen sein? Wo doch schon alleine der Gedanke an die vielen möglichen Bruchstellen nahe legt, daß da einfach mehr gewesen sein muß. Was hat das in Düdelnheim über drei Jahrzehnte hinweg gutgehen lassen? Was trägt dieses seit 30 Jahre währende Ereignis, das über Freundschaft und Nachbarschaft hinausgeht?

„Daß wir uns mochten, war natürlich eine Voraussetzung“, erklärt Bernhard Vogler, „Hilfeleistungen waren selbstverständlich“. Die Arbeit stand immer im Vordergrund, auch wenn keine gemeinsamen Projekte verwirklicht wurden. Nur vereinzelte Mitarbeit an den Aufträgen eines anderen hat es gegeben. Durch die unterschiedlichen Aufgabengebiete gab es keine Konkurrenz unter den vier Künstlern. Und natürlich wird die Arbeit der anderen geschätzt.

Sie haben profitiert von dieser Lebens- und Arbeitsweise. Jeder brachte seine Bekannten und Freunde nach Düdelnheim, die Familien gingen aufeinander zu. „Es ist

heute nicht mehr vorstellbar, daß uns jemand besucht, ohne auch bei Beate oder Bernhard vorbeizuschauen“, sagen Scheids über das gewachsene Miteinander.

Genährt wird dieses Miteinander in aller Selbständigkeit aber zweifellos auch durch eine gemeinsame Grundüberzeugung, ohne daß dies, wie in anderen Künstlergruppen, die unter einem bestimmten Namen bekannt wurden, gleichzeitig auch die ausdrückliche Idee wäre. Schöpferische Phantasie und ihre Verwirklichung haben nach Überzeugung der vier Düdelheimer Künstler aufzubauen auf solidem, ja perfekten Handwerk, das sich gleichwohl gleichsam schwerelos einfügen soll in die künstlerischen Absichten.



„Moderne Kunst im Pferdestall“: Erste Ausstellung in Düdelnheim 1962.

Erst die sichere Beherrschung von Material und handwerklichen Techniken erlaubt die vollendete Umsetzung einer Idee. Erst manuell handwerkliches Können erlaubt das Ausschöpfen der Formensprache.

Das ist so selbstverständlich für die vier, daß es eben nicht jene Ideologie sein kann, die man als Außenstehender ständig hinter den Fakten der Geschichte sucht. Karl Scheid beharrt darauf: „Sehr viel Arbeit, auch gemeinsam, aber keine gemeinsame Idee“.

Mag sein, daß genau dies als vermeintliches Geheimnis dahinter steckt. Karl und Ursula Scheid, Beate Kuhn und Bernhard Vogler waren der Notwendigkeit enthoben, ihr künstlerisches Konzept immer wieder zu diskutieren und zu rechtferti-

gen. Wir wissen aus der Kunstgeschichte, wie sehr die verschiedenen Künstlergruppen von solchen Auseinandersetzungen um die „reine Lehre“ geprägt waren, wie oft diese Streitigkeiten auch zur Auflösung, zum Zerfall dieser Gruppen beigetragen haben, wie oft das menschliche Miteinander beeinträchtigt wurde durch endlose Debatten um den richtigen künstlerischen Weg, die richtige Methode. Die vier Künstler, die eben nicht „Die vier Düdelheimer“ sein wollten und wollen, konnten dem aus dem Wege gehen.

Die Arbeit der anderen wird „respektiert“, wie Ursula Scheid sagt, jede Werkstatt bleibt „ideenmäßig und finanziell völlig unabhängig“, wie die Heimatzeitung „Kreis-An-

setzte, weil bewußt geworden war, daß auch dieses so griffige Wort mit all seinen Assoziationen nicht ausreichend, nicht das ausdrückt, was für „Düdelnheim“ alles mitschwingen müßte.

In dem von Ursula Scheid penibel geführten Archiv mit Zeitungsausschnitten, Fotos, Einladungen läßt sich die Entwicklung mit ihrer steigenden Zahl von Ereignissen an den Ordnern ablesen: Die Jahre von 1962 bis 1973 haben in einem Platz. Genau den gleichen Raum beanspruchen aber dann schon die Jahre 1974 bis 1979, und der 1980 begonnene Ordner ist Ende 1985 bereits voll. Die Zeitungsberichte spiegeln die steigende Anerkennung der Arbeiten im In- und Ausland, spiegeln aber auch das Bemühen, der Verbindung von Arbeit und Lebensform nachzuspüren.

Da ist zunächst Verwunderung, als die vier 1962 zum ersten Mal in Düdelnheim selbst ausstellen, nach Ausstellungen in großen Städten des In- und Auslandes. Erklärtes Ziel dieser Ausstellung ist, nach sechs Jahren Tätigkeit in Düdelnheim nun auch im heimischen Raum bekannt zu werden. „Moderne Kunst im Pferdestall“ titelt die Heimatzeitung, eine Überschrift, die in die Annalen der Werkstätten eingegangen ist wie kaum ein anderes Journalisten-Wort. Penibel notiert der Lokalredakteur, daß „Stücke zwischen 10 und 1000 Mark“ angeboten werden. Für berichtenswert hielt er außerdem, daß es sich bei den vier um „ganz normale Menschen“ handelt, „die nicht beißen“. Offenbar war damals von Künstlern ganz anders erwartet worden. Andererseits stellt die Zeitung auch wieder befriedigt fest, daß da Künstlerleben gelebt werden, „die von den Fragwürdigkeiten des modernen Kunstbetriebs nicht angekränkt sind“. Da wirkt sicher auch nach, was man heute das Wohnumfeld nennt: Dieses Leben in saniertem Fachwerk, in gewachsenen Bauformen, das die vier Künstler auch dazu führte, sich für die Erhaltung anderer wertvoller Gebäude im Dorf einzusetzen und Hand anzulegen bei verschiedene Rettungsaktionen, von denen sie heute noch voller Engagement berichten. Von Erfolg gekrönt war das nur selten, die Zeit war nicht danach. Selbst ihren eigenen Sanierungsarbeiten stand das Dorf anfangs eher skeptisch gegenüber.

Nur einige wenige Düdelheimer kamen 1962 zur „Modernen Kunst im Pferdestall“, wenige Büdinger. „Daran hat sich nicht viel geändert“, stellen die Künstler fest, die Kontakte im heimischen Raum weniger über ihre Kunst als auf anderen We-

gen knüpfen (müssen). Aber: Auch unter den ersten Käufern der Düdelheimer Ausstellung waren schon Einheimische. Freilich blieb auch ein Nachgeschmack, meinten doch nicht wenige, so „direkt ab Hof“ müsse das doch alles viel billiger sein als anderwärts. Und natürlich zu jeder beliebigen Tageszeit erhältlich. „Haben Sie heute nicht auf“ wurde Ursula Scheid eines schönen Sonntagmittags um 12 Uhr gefragt. Doch trotz oder vielleicht gerade wegen der Distanz des Dorfes zur künstlerischen Arbeit der vier gibt es seit vielen Jahren ein völlig unverkrampftes Verhältnis zwischen Künstlern und Mitbürgern – nachdem einige Dinge wie Preise und „Öffnungszeiten“ geradegerückt waren. Scheids, Voglers und Beate Kuhn machen im alltäglichen Leben Düdelheims nicht viel voneinander her. Sie könnten jedem anderen Beruf nachgehen. Bernhard Vogler auf dem Weg zum gemeinsamen Postfach, Beate Kuhn mit ihrem Hund, Ursula Scheid beim Einkaufen per Fahrrad: Den Düdelheimern sind das vertraute Anblicke, so selbstverständlich wie nur irgendetwas sonst im Dorfleben. Die Künstler wollen dieses normale Leben ganz bewußt, dieses Leben in einem „unsichtbaren und nicht spürbaren Netz, das einen hält“, wie Karl Scheid es formuliert, in der beruhigenden Gewißheit, „im Dorf sind uns alle zugehörig“, wie seine Frau sagt. „Jedes Kind grüßt einen“, und das ist für Beate Kuhn der Beweis schlechthin für das eingebundene Leben, das man in einem Dorf führen kann.

Und das Dorf, die Düdelheimer? Auch wenn nur wenige sich mit der Kunst der drei Werkstätten auseinandersetzen, auch wenn sie die wenigsten unter den Besuchern und Neugierigen sind, so sind sie doch auch, auf ihre Art, stolz auf die vier Künstler. Und das nicht nur, weil dadurch der Name des Dorfes weithin bekannt wurde (was viele vermutlich gar nicht so genau wissen). Es ist eher das unausgesprochene Bewußtsein, wir haben da etwas Besonderes, das aber gar nichts Besonderes sein will.

Manchmal zeigt sich das an Kleinigkeiten. Als Scheids 1964 der Hessische Staatspreis zuerkannt wurde, kam ein Nachbar mit einer frischen, im eigenen Garten geschnittenen Rose, um zu gratulieren. Noch heute, nach 22 Jahren, ist Ursula Scheid die Freude anzumerken, die diese kleine spontane Geste ihr damals machte.

Das besondere Verhältnis des Dorfes zu den Künstlern, das so herrlich normal ist, zeigt sich aber

auch an vergleichsweise großen Ereignissen. Als Scheids, Voglers und Beate Kuhn sich Anfang der achtziger Jahre entschlossen, Konzerte zu veranstalten, kamen auch solche Düdelheimer, die mit klassischer Musik sonst wenig im Sinn haben. Unbefangen folgten viele den anschließenden Einladungen in die Werkstätten, die nicht wenige zu diesen Anlässen zum ersten Mal betreten. Sie gaben „ihren“ Künstlern die Ehre.

In den mehr als 20 Jahren, die zwischen diesen beiden Ereignissen liegen, festigten die Künstler ihren Ruf. Die Kurz-Biografien belegen Ausstellungen und Preise in teilweise rascher Folge. Und seltsam: Je mehr sich die künstlerische Anerkennung festigt, desto mehr rückt die Würdigung der besonderen Le-

fairerweise muß hinzugefügt werden, daß die vier auch nichts dazu tun, eine Gloriole entstehen zu lassen oder gar zu pflegen. Eine derartige Versuchung, die mehr oder weniger zufällig(?) gewachsene Lebens- und Arbeitsform wenigstens nach außen mit einem mystifizierenden Anstrich zu versehen, liegt den Persönlichkeiten der vier Künstler so erkennbar fern, daß sich im Gespräch über diese 30 Jahre auch nur die Frage danach verbietet, warum man dieser Versuchung eigentlich widerstanden hat. Eben dies wiederum gehört zu den tragenden Elementen im Fundament derer „auf der Hosset“. Ein Leben ohne Arabesken, ohne Aufgesetztheiten, ohne Boheme. In Düdelheim muß eben nicht das Image einer „Künstler-Kolonie“ gepflegt, muß

Düdelheim, so heißt es in einer Besprechung, wurde bald „zum Begriff für eine freie Arbeit in einer selbst geprägten und selbstverständlich wirkenden Umgebung“. Erstaunlich wenig wird in Berichten und Besprechungen indessen der Frage nachgegangen, ob die „selbst geprägte Umgebung“ nicht auch oder sogar noch viel stärker Leben und Arbeit der vier Künstler geprägt hat. Ein Leben auf dem Land, zurückgezogen, wenn auch immer in Verbindung mit den Zentren. Sie haben hier ein Refugium gefunden, das ihnen, mehr als eine Werkstatt in oder zu nahe bei einer Großstadt, eine Konzentration auf die künstlerische Arbeit leicht macht. Die Wellen des modernen Kunstbetriebs schwappen nur in kleinsten Ausläufern, wenn überhaupt, in dieses



Ein Jahr später eine weitere gemeinsame Ausstellung in Bremen.

bens- und Arbeitsform (die jedenfalls in den ersten Jahren ja als etwas außergewöhnliches empfunden worden war) in den Berichten über die Arbeiten der Künstler in den Hintergrund. Die Besprechungen konzentrierten sich auf die Ergebnisse des künstlerischen Prozesses, nicht mehr auf dessen äußere Umstände. Das Geschaffene rückte in den Mittelpunkt des Interesses. Die Verlegenheit, einen Begriff für die drei Werkstätten zu finden, freilich bleibt. „Amüsiert“ verfolgen die Künstler nach einem Wort Karl Scheids in diesen Jahren alle Versuche, sie in eine Schublade zu stecken.

nicht der ideologische Anspruch eines Kunst-Wegs durch eine Lebensweise verbrämt oder verteidigt werden.

Im Laufe der Zeit wird in nur wenigen Besprechungen noch, so in Japan 1984, auf die Harmonie zwischen Leben und Arbeit bei Ursula und Karl Scheid hingewiesen. Das ist so schlicht, so unpräzise, daß Berichterstatter schon mal um des Aufhängers, des Gags willen an der Wahrheit vorbeischieben. Offenbar ist es für den Kunstbetrieb dieser Tage nicht mehr vorstellbar, daß Künstlerleben so ganz ohne typischens „Künstlerleben“ auszukommen vermag.

Dorf. Die großen Selbst-Inszenierer dieser Tage hätten hier kein Publikum. Hier geht das Leben noch, trotz aller modernen Einbrüche, seinen Gang im jährlich wiederkehrenden Rhythmus. Auch das gesellschaftliche Leben im nahegelegenen Büdingen, falls man dies mit einer solch hochgegriffenen Bezeichnung überhaupt benennen darf, ertrüge künstlich-künstlerische Selbstdarstellung nicht. Dick aufgetragen mag es diese immer noch kleine Welt voller Bodenständigkeit nicht.

Nicht, daß dieses Umfeld den vier Künstlern ein Leben aufzwingen würde, das sie nicht aus ihrem Inner-

sten heraus für richtig hielten. Sie treffen sich in ihren Überzeugungen da durchaus mit den sozialen Regeln des Dorfes und der nächsten Umgebung. Wer aber diese drei Jahrzehnte Leben und Arbeit zu ergründen versuchen will, der muß auch fragen, ob die künstlerischen Entwicklungen so auch in einer anderen Umgebung hätte verlaufen können. Anders gefragt: Wäre diese Einheit von Leben und Arbeiten woanders möglich geworden?

Ein Beleg für die in der Tat großen Einflüsse, die die besonderen Lebensumstände in Düdelenheim auf die Arbeit der Künstler ausüben, ist der künstlerische Weg von Ursula Scheid. Daß sie sich völlig gleichberechtigt mit ihrem Mann in der Keramik entwickeln konnte, wird weiterhin mit erstaunlicher Selbstverständlichkeit zur Kenntnis genommen. Warum erstaunlich? Wieder ist an die Zeitumstände zu erinnern, in denen die Düdelheimer Werkstätten aufgebaut wurden und sich ihren Ruf erarbeiteten. Ende der fünfziger, Anfang der sechziger Jahre bestimmte noch eine ganz andere Vorstellung von der Rolle der Frau in der Familie das gesellschaftliche

Leben der Republik. Ein Dasein als Hausfrau und Mutter sahen die Konventionen vor – mindestens dann, wenn der Mann bereits erfolgreich beruflich tätig war.

„Heute wäre das alles kein Problem“ sagt ihr Mann zu Recht. Heute gingen beide Ehepartner mit einem ganz anderen Selbstverständnis in eine solche Verbindung, heute wäre Arbeitsteilung im Haushalt eine Selbstverständlichkeit. Damals war es das nicht. Ursula Scheid hatte eine große Doppelbelastung als Hausfrau und Mutter einerseits, als Keramikerin andererseits zu tragen. „Ich habe halt gelernt, mir die Arbeit einzuteilen und jede freie Zeit zu nutzen“, sagt sie heute so ruhig und selbstverständlich, als wäre das alles so glatt zu bewältigen gewesen. Glücklicherweise konnte ihre Schwiegermutter öfter in Düdelenheim sein und kräftig mitzupacken. Zudem waren die Kinder der Scheids und der Voglers etwa im gleichen Alter, deshalb konnte Margareta Vogler als Betreuerin einspringen. Vielleicht wäre alles noch einfacher gewesen, wenn Scheids sich auf eine Arbeitsteilung verständigt hätten, der eine dreht, der andere gla-

siert. Doch das hat, so betonen sie übereinstimmend, nie zur Diskussion gestanden. „Wir haben einander von Anfang an respektiert“, sagt Karl Scheid, „aber eine Arbeitsteilung gab es nie“, Jeder blieb für seine Stücke von Anfang bis Ende alleine verantwortlich.

Möglich wurde dies, so die feste Überzeugung der Scheids, nur durch die „vorindustrielle Produktionsweise“, wie Karl Scheid das nennt. Familienleben und Keramik spielten und spielten sich unter einem Dach ab. Nur so konnte Ursula Scheid „wenn die Kartoffeln auf dem Herd waren, schnell wieder an die Scheibe springen“. Bei einer räumlichen Trennung von Wohnung und Werkstatt, wie es andere Umstände, andere Wohnorte vielleicht erzwungen hätten, wäre das nicht möglich gewesen. Am intensivsten hat Beate Kuhn in ihrem maßgeschneiderten Haus dieses Konzept durchgeführt, das ja eine uralte handwerkliche Tradition weiterführt und das im Denken vieler ökologisch-nachindustriell orientierter Denker wieder eine hervorragende Rolle spielt.

So spiegeln Leben und Arbeiten aller vier Künstler eine zwanglose Sicherheit, eine ruhige Selbstverständlichkeit, Leben und Kunst in einem Rhythmus miteinander wachsen zu lassen. Die ruhige, gleichwohl differenzierte Harmonie in den Arbeiten der Scheids, die tiefe Religiosität bei Bernhard Vogler, die er auch in seiner Kirchengemeinde lebt, Mut und Eigenständigkeit bei Beate Kuhn.

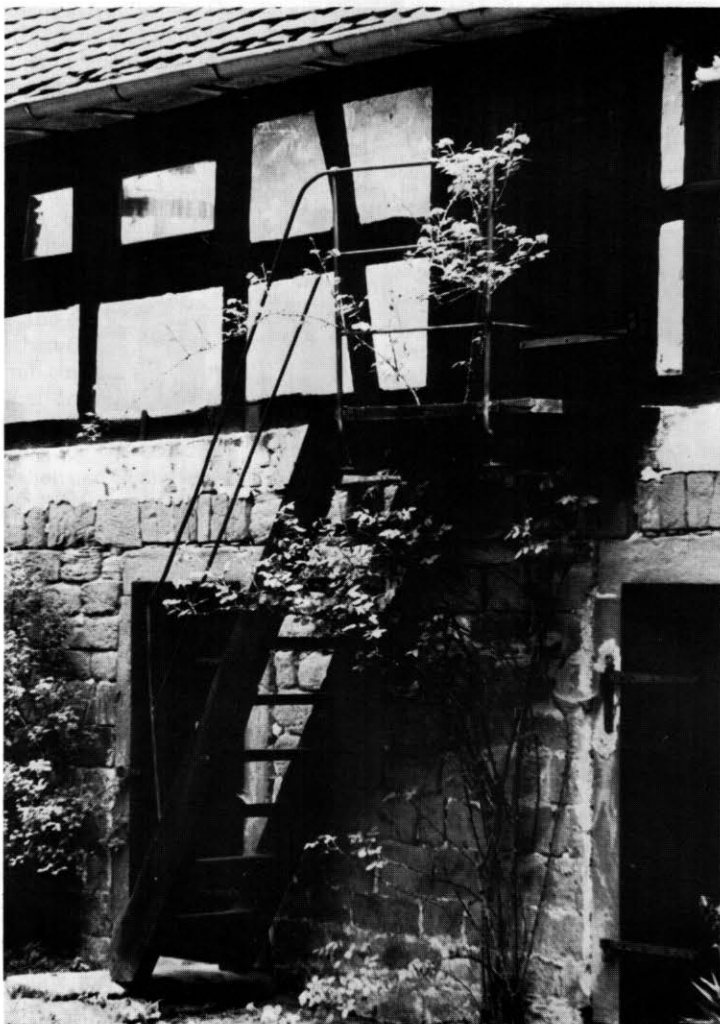
Daß solches Leben und Arbeiten auf Dauer nicht nur die Aufmerksamkeit der Kunstwelt auf sich ziehen konnte, versteht sich von selbst. In den siebziger Jahren werden die Werkstätten von der Politik „entdeckt“. Immer wieder sagen sich Politiker zu Werkstattbesuchen an, samt Begleittröb natürlich und einschließlich Presse für das obligatorische Bild als Beweis dafür, daß einem doch auch die Kunst, die Kultur am Herzen liegen. Entziehen kann man sich der Erwartung nicht, die Werkstätten für einen mehr oder weniger prominenten Politiker zu öffnen, „da sind wir freundlich und geduldig“ (Ursula Scheid). Aber die Begeisterung über diese Aufmerksamkeit hält sich in Grenzen.

In einem solchen Gespräch mit einem Politiker haben Karl Scheid, Beate Kuhn und Bernhard Vogler einmal ihre Grundüberzeugung dargelegt. Sie sprachen, in fast identischer Wortwahl, davon, wie entscheidend für den künstlerischen

Lebensweg eines Menschen eine solide handwerkliche Basis ist. Weil erst sie den Menschen in den Stand versetzt, seine Ideen überzeugend in Material auszudrücken. Weil sie ihn, über die virtuose Beherrschung von Werkzeug und Werkstoff, zu einem eigenen Stil kommen läßt, der sich glaubwürdig in Leben und Arbeit einfügt. Weil nur sie ihm Sicherheit bietet in den Wechselfällen eines freiberuflichen Künstlerlebens. Weil sie ihn unabhängig zu machen vermag von den Irrlichtern des modischen Kunstbetriebs. Weil nur Solidität und Ehrlichkeit vor sich selbst und dem Betrachter Kunst auf Dauer trägt.

Blickt man nun zusammen mit ihnen auf diese 30 Jahre in Düdelenheim zurück: Auf die in Darmstadt begonnenen Freundschaften, ohne die das alles nie entstanden wäre; auf die vier Lebenskreise, die sich zwischen 1947 und 1956 erst ein paar Mal überschneiden mußten, bis sie schließlich auf dem Anwesen „Auf der Hosset“ zur Deckung kamen; auf die sich in Düdelenheim bald wie von selbst ergebene Selbstverständlichkeit des Lebens und Arbeitens in diesem Dorf, die auch von wachsendem Erfolg und wachsender Anerkennung nicht angetastet wurde; auf das ruhige Miteinander der Familien, die so auch schwierige Situationen überstanden haben; auf all das, was fehlt und was mancher Beobachter glatt vermisst, das Gehabe, die Selbst-Stilisierung – liegt einem dann nicht doch, wider alle Erklärungen der Gesprächspartner, wider alle Einsicht der Gedanke an eine tragende Idee förmlich auf der Zunge?

Das könnte allenfalls der unausgesprochene Gedanke sein, daß Kunst nicht der Profilierung des Künstlers zu dienen hat, daß ein künstlerisches Leben im Geschaffenen seine Erfüllung findet und nicht in der Zurschaustellung einer Lebensschablone. Es könnte der Gedanke sein, daß Kunst auch in dieser Zeit unter Bedingungen entstehen kann und soll, wie sie die meisten Mitmenschen teilen. Die Gedanken schweifen unwillkürlich ab bei dieser Teestunde, natürlich mit Tee aus einem Scheid'schen Tee-Service. Der Sprung von solchen Schlußfolgerungen zu den Schlagworten ist nur kurz. Doch das gemeinsame Nachdenken hat sie für die vier Künstler um keinen Deut akzeptabler gemacht. Eher im Gegenteil. Und zu recht: Denn wie kurz auch immer der Sprung von erklärenden Gedanken zu einem Schlagwort, einer Charakterisierung sein mag – es ist niemals eine logische, bruchlose Abteilung.



Aufgang zum Säustalls-Oberstübchen.

Bernhard Vogler faßt es so zusammen: „Die Idee war, daß es keine gab.“

Karl Scheid korrigiert: „Jedenfalls keine Ideologie.“ Es gab und gibt eine verlässliche Freundschaft, die alle Divergenzen, Spannungen und Auffassungsunterschiede seit über 30 Jahren aushält und die vier Individualisten nicht in ein Schema gepreßt hat.

Norbert G. Günkel, 35, lebt in Düdelnheim und hat als Redakteur des „Kreis-Anzeigers“ seit 1978 mehrfach über die Werkstätten berichtet.

Herrschaft der Kirche

Das mittelalterliche Dorf Düdelnheim wurde in kirchlichen Dingen von Glauberg aus verwaltet, besitzt um 1200 herum aber auch eine eigene Kapelle. Später wechselt die geistige Administration zum Kloster Konradsdorf, das sie bis ins 16. Jahrhundert hinein ausübt.

Die Fotografen

Die Fotos für diese Ausgabe der DZ haben beigesteuert: Godwin Alfén, Aschaffenburg; Foto Baumann, Höhr-Grenzhausen; Lore Bernbach, Düsseldorf; Foto Claus, Fulda; Bernd P. Göbbels, Hirzenhain; Norbert G. Günkel, Büdingen; Sepp Jäger, Frankfurt; Jochen Schade, Frankfurt; Angelika Spielmann, Hamburg; Fons de Vogelaere, Gent. Herausgeber und Redaktion danken dafür herzlich.

Impressum

Die Düdelheimer Zeitung erscheint nur einmal, am 23. August 1986.

Herausgeber: Beate Kuhn, Kirchweg 11, Karl und Ursula Scheid, Bernhard Vogler, alle Düdelnheim, Hauptstraße 34 und 36.

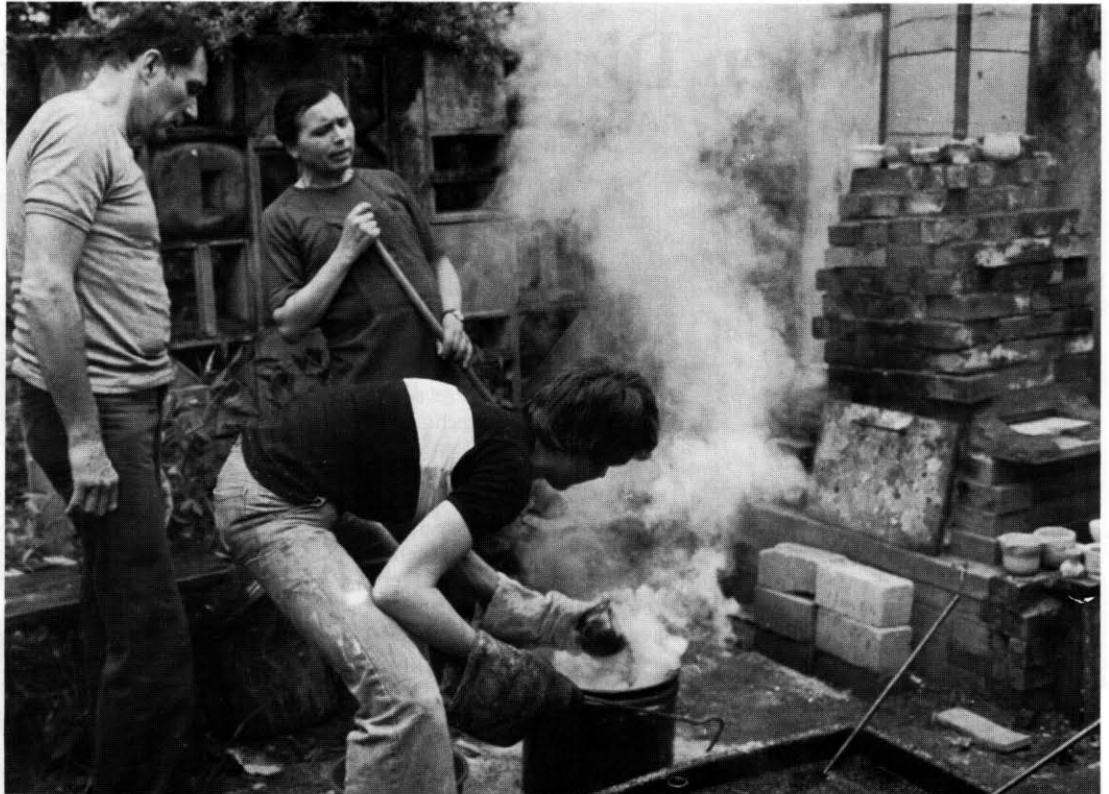
Redaktion und verantwortlich für den Inhalt: Norbert G. Günkel, Düdelnheim, Am Hofacker 3.

Die Zustellung erfolgt kostenlos, es besteht kein Rechtsanspruch auf Lieferung. Bei Nichtzustellung durch höhere Gewalt übernehmen Herausgeber und Redaktion keine Verantwortung.

Alle Nachrichten und Berichte werden nach bestem Wissen aber ohne Gewähr veröffentlicht.

Namentlich gekennzeichnete Beiträge stellen die Meinung der Verfasser dar.

Gedruckt bei Typo-Druck in Mühlheim/Main.



Auch an Raku-Brand hat man sich in Düdelnheim schon versucht: Gerald Weigel, Bernhard Vogler und Sebastian Scheid im Jahr 1977.

Konzert

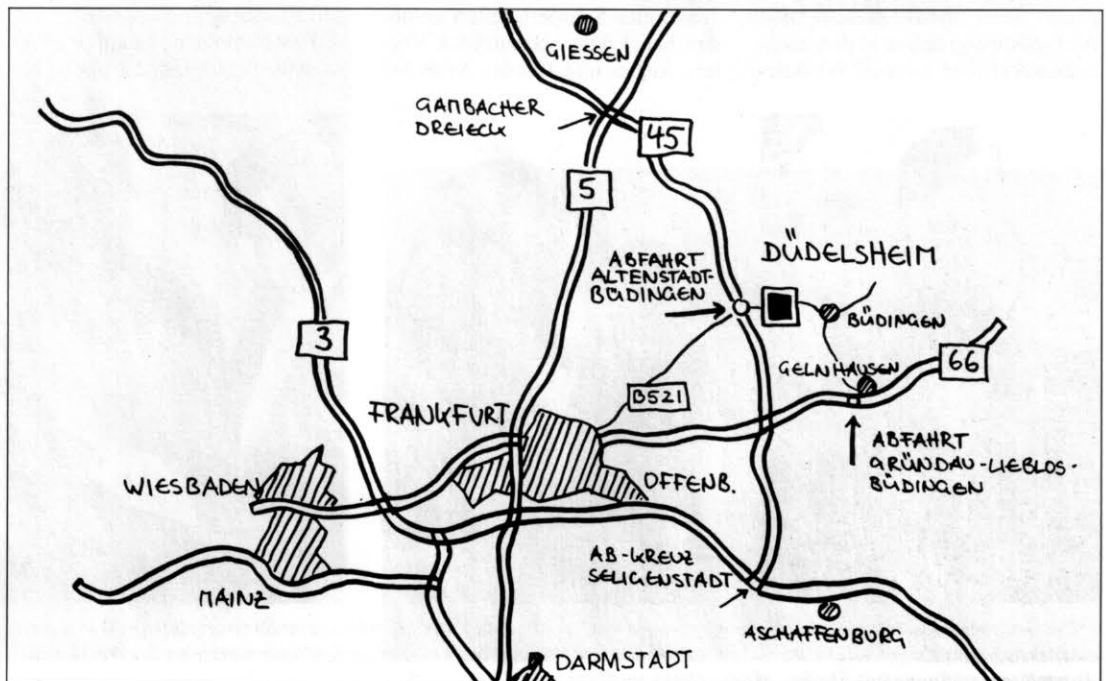
Am Samstag, 30. August, laden die Düdelheimer Künstler um 20 Uhr zu einem Konzert in die evangelische Kirche ein. Das Ensemble Lyra Nova aus der Tschechoslowakei bringt deutsche und tschechische Musik. Libuse Vachalova, Harfe,

und ihre Tochter Jana Bouskova, ebenfalls Harfe, prägen den Klang des Quartetts, der abgerundet wird durch den Flötisten Jiri Bousek und den Bratscher Ivo Husak.

Auf dem Programm des Konzertes stehen: Trio Sonate von Georg Philipp Telemann, ein Konzert für Harfe von Georg Friedrich Händel, ein Rondo für Flöte und Viola von Franz Anton Hoffmeister und ein

Rondo für Flöte und Harfe von Louis Spohr.

Im zweiten Teil werden gespielt ein Concerto da camera von Frantisek Xaver Thuri, eine Sonate für Harfe von Johann Baptist Krumpfholtz und eine Renaissance-Suite von Ivana Loudova. Ein Quartett von Jan Ladislav Dusik beschließt das Programm. Der Eintritt ist frei, jedoch freuen sich die Musiker gewiß über eine Spende.



Die leisen Dinge

Dr. Volkmar Stein über Bernhard Vogler

Als Bernhard Vogler, nicht ohne zu zögern, Karl Scheids Angebot annahm und sich an der Düdelzheimer Hauptstraße niederließ, hatte er in der Tasche ein Startkapital von genau fünfzehnhundert Mark, die er mit seinem ersten größeren Auftrag als Bildhauer verdient hatte. Kopf, Herz und Hand aber waren in einer Weise gebildet, die den späteren Erfahrungen, menschlichen und künstlerischen, standhielt. Er war gerade sechsundzwanzig.

Den ersten größeren Auftrag hatte er als Sieger eines Wettbewerbes erhalten, den eine Aschaffener Männergemeinschaft aus Anlaß des Marianischen Jahres 1954 ausgeschrieben. Der junge Würzburger Bischof Julius Döpfner setzte sich für Voglers Entwurf ein – aber an Ort und Stelle wurde er heftig kritisiert. Voglers Madonna war streng und wenig gemütvoll. Diese Ablehnung im heimatlichen Unterfranken mag Vogler den Aufbruch nach Oberhessen etwas leichter gemacht haben.

Mit Kunst lebte Bernhard von Kindesbeinen an. Der Großvater auf väterlicher Seite (den er aber nicht mehr persönlich kennenlernte) war Kirchenmaler. Zur mütterlichen Linie gehörte der in Aschaffenburg sehr bekannte Anton Kilian Gentil, ein Großonkel. Er hatte mit Kreisel-pumpen das Geld für den Aufbau seiner leidenschaftlich geliebten Kunstsammlung verdient. Ein wertvolles Stück daraus, einen kleinen Lucas Cranach („Herkules bei Omphale“, heute im Museum der Stadt Aschaffenburg) ließ er in den Bombennächten des zweiten Weltkriegs

ges von einem Sohn in den Luftschutzkeller tragen. Dieser Sohn, der später von Christian Schad porträtierte Otto Gentil, war Bildhauer. Bei ihm nahm Bernhard Vogler zu allererst das Schnitzwerkzeug in die Hand. Schon mit zwölf Jahren wußte er, daß er Bildhauer werden wollte; nie kam für ihn die Malerei oder eine andere Kunst in Betracht. Als Junge baute er Marionetten und führte damit kleine Stücke auf, und mit vierzehn erhielt er den ersten „Auftrag“, eine Weihnachtskrippe.

Nach Kriegsende – er war jetzt fünfzehn, und an der Schule hatte er keine besondere Freude – begann er bei einem Handwerksmeister alter Schule eine Ausbildung als Holzbildhauer.

Zwei Jahre später wurde er in die neu eröffneten „Lehrwerkstätten für Bildende Kunst“, die spätere „Werkkunstschule“ in Darmstadt aufgenommen. Auf der Mathildenhöhe hatte es in der großen Jugendstilzeit Meisterateliers gegeben. Nun wurden dort von freiberuflichen Darmstädter Künstlern ungefähr sechzig Schüler, darunter neun oder zehn Bildhauer unterrichtet. Bernhard Vogler, mit siebzehn Jahren weitaus der Jüngste, erfuhr hier das künstlerische Glück seines Lebens. In Fritz Schwarzbeck, von dem er bislang nichts wußte, begegnete er seinem idealen Lehrer, väterlichen Vorbild und späteren Freund. Ruhig, mit geringem Aufwand an Worten, mit der Sicherheit dessen, der den eigenen Weg unter Schwierigkeiten gefunden hat, leitete Schwarzbeck Voglers Augen und Hände. Auch bei



Das Wohnhaus der Familie Vogler in Düdelheim

den sehr prosaischen Überlebensproblemen der Trümmerzeit versuchte er seinen Studenten zu helfen.

An der Schule wurde außerdem Malerei, Graphik und Innenarchitektur gelehrt – nicht aber Keramik, die für Vogler später zu einer wichtigen Existenzgrundlage werden sollte. Er selbst brachte sie auf eine Weise in die Schule ein, die für die Not

der Zeit charakteristisch ist. Eines Tages bekam er eine Drehscheibe geschenkt; an der Schule gab es keine. Schwarzbeck sah im Töpfern ein gutes Mittel, das Formempfinden der Bildhauer zu schärfen. Voglers Drehscheibe machte es möglich, Keramik in ihren Lehrplan aufzunehmen. Daraus entstand eine eigene Klasse, aus der Karl und Ursula Scheid, Beate Kuhn und Margarete



Frühe Eindrücke des damals zehnjährigen Bernhard Vogler: Mit dem Vater beim Malen im Spessart (links) – Der erste Auftrag für den Vierzehnjährigen; eine Weihnachtskrippe aus Eichenholz (Mitte) – Mit seinem Lehrer Fritz Schwarzbeck, der die Bildhauerklassen an der Werkkunstschule Darmstadt leitete (rechts). – Bei einer Ausstellungseröffnung mit Ehefrau Marga (links im Bild).

Schott hervorgingen. Vogler nahm an ihren Kursen als Gasthörer teil.

Das Verhältnis zu den Mitschülern, auch denen der anderen Klassen, war kameradschaftlich. Im ersten Jahr, als er im Internat zusammen mit Musikstudenten wohnte, hatte Vogler auch zu ihnen enge Kontakte. Wie überall im Nachkriegsdeutschland war in Darmstadt der Hunger groß, die von der nationalsozialistischen Diktatur versperrte moderne Literatur, Kunst, Musik, Philosophie nachzuholen. Das Theater unter Gustav Sellner, der Dirigent Hermann Scherchen bei den „Kranichsteiner Musiktagen“, die „Darmstädter Gespräche“ zum Beispiel mit Theodor W. Adorno öffneten viele Türen, stellten manche Fragen. Religiös war Bernhard Vogler auf sich allein gestellt. Die Familie war vom katholischen Glauben geprägt, diskutierte religiöse Fragen. Die Darmstädter Umgebung war religiös indifferent. An der Werkkunstschule spielten religiöse Themen keine Rolle. So mußte Vogler die Vermittler der beiden ihn prägenden Lebensbereiche allein leisten.

Nach zehn Semestern wollte er aus dem Schulbetrieb heraus, um selbstständig als Bildhauer zu arbeiten. Die Chance, für eine deutsche Firma in der Türkei an einem Atatürk-Denkmal zu arbeiten, zerbrach sich, weil der Auftraggeber in letzter Stunde einer italienischen Firma den Zuschlag gab. Dann ging Vogler für ein Jahr nach Südeuropa, um in der Werkstatt des berühmten Harry Davis als Keramiker dazuzulernen. Das eigentliche Berufsziel blieb die Bildhauerei.

Die Begründung einer Existenz in Düdelheim war ein Wagnis. Mehr als schmal war die finanzielle Basis. Ziemlich weit ab lagen Darmstadt oder ein anderes künstlerisches Zentrum, lag die Vaterstadt, lag das katholische Milieu. Nah waren Karl und Ursula Scheid und Beate Kuhn. Ihre Freundschaft und räumliche Nachbarschaft wogen alles andere auf.

Wer mit Bernhard Vogler über die vergangenen dreißig Düdelheimer Jahre spricht, erfährt, was es heute heißen kann, ein Leben als freier Künstler zu führen – mit „aufrech-

tem Gang“. Die anscheinend unsterblichen Klischees vom „Künstlerlewe“, welche die Aschaffenburger Freundin Irmes Eberth in einem ihrer verschmitzten Mundartgedichte aufgetürmt hat, nimmt er in guten Stunden mit Humor, in trüben mit Bitterkeit auf. Wer sich in den Fotomappen einen Eindruck von der zeitlichen Abfolge der Werke zu machen versucht, wird für Vogler den Begriff „Entwicklung“ wenig passend finden. Das Gegenteil, „Erstarrung“, wäre allerdings auch falsch. Durchgehende Lebensfigur scheint eher die eines Kampfes zum Licht zu sein. Gewiß – das klingt pathetisch, aber falsch ist es darum nicht. Eine geprägte Individualität sucht die zum Gedeihen notwendigen klimatischen Bedingungen. Künstlerische Ideen wollen Wirklichkeit werden. Gerade durch die realen Begrenzungen sieht sich die künstlerische Fantasie immer wieder herausgefordert. Ein Pfarrer definiert seinen Auftrag: „Eine Kirchentür, wetterfest, die nicht mehr als zehntausend Mark kosten darf“. Als feststeht, daß der Schreiner für seine Arbeit allein die Hälfte dieser Summe verlangt, scheiden „teure“

Die nächste Generation

Sohn Godwin aus dem Hause Vogler ist Goldschmied und lebt seit einigen Jahren in Australien. Sohn Daniel studiert an der Akademie in Nürnberg Graphik. Beide sind mit einigen Arbeiten in der Ausstellung vertreten.

Techniken aus; der Künstler muß, wenn er nicht gleich kapituliert, eine finanziell „passende“ und trotzdem ästhetisch vertretbare technische Lösung suchen.

Der Bildhauer lebt unter härteren Produktionsbedingungen als der Zeichner, Graphiker oder Maler. Eine Bleistiftzeichnung, die als Ausdruck der künstlerischen Persönlichkeit ihres Schöpfers und als ästhetisches Objekt Wert und Bestand hat, ist vielleicht in wenigen Minuten aufs Papier geworfen, ein Aquarell oder Ölgemälde kann, zumindest technisch, in ein paar Tagen, wenn nicht Stunden, vollendet sein. In Voglers „Wurzel Jesse“ hin-



Die Aschaffenburger Madonna von 1955

Plädoyer für eine Statue

Christian Schad 1955 im „Main-Echo“

Vor einigen Wochen wurde im Vorgarten des Mädchenheims in der Pestalozzistraße eine Plastik aufgestellt, die einen Teil der Bevölkerung zur Kritik anregt. Wir brachten bereits die Stellungnahme des Künstlers Bernhard Vogler, der die Plastik geschaffen hat, auf einige Leserbriefe, die wir ihm vorgelegt hatten. Wir baten auch den bekannten Kunstmaler Christian Schad um seine Stellungnahme, die wir hier im Wortlaut veröffentlichen.

„Kritik zu üben ist das Recht eines jeden, der in den gehörigen Grenzen bleibt. Das Verstehen in Kunststücken ist nicht Sache des Gehirns und seiner Fähigkeiten, sondern eine Sache des Herzens und seiner Unendlichkeit. Deshalb sind solche Dinge kaum zu erklären. Man kann höchstens aus dem Gebiet des Fühlens heraus Hilfestellung leisten. Das so beliebte „Vergleichen“ führt auch hier nur in eine Sackgasse, da es wieder ein zergliederndes Vorgehen ist. Ein Kunstwerk wird nicht „konstruiert“!

Diese sitzende weibliche Figur läßt aus ihrer Haltung und Struktur für den, der bereit ist, sich mit

künstlerischen Dingen auseinanderzusetzen, klar erkennen, daß es sich um eine symbolische Darstellung handelt. Die Haltung ist in jeder Hinsicht vorbildlich und wer etwas Körpergefühl hat, der könnte dadurch angeregt werden, seine eigene, vielleicht gedrückte Haltung etwas zu ändern. Hoch aufgerichtet mit verschlossenen Augen, ähnlich den asiatischen oder ägyptischen Plastiken ruht diese Gestalt ganz in sich. Hier ist kein Neigen zu etwas, kein Anlehnen an etwas, hier ist Haltung in sich – so selten in unserer Zeit – entstehend aus Ausgeglichenheit, Ruhe und Hingabe. Drei hervorragende Eigenschaften für jede menschliche Höherentwicklung. Das alles kann man, natürlich abseits von gängiger Nivellier-Lust, der Plastik entnehmen. Dieser erste umfassende Eindruck wird nun bei Betrachtung der Hände in eine bestimmte Richtung gelenkt. Die Hände als Ausdruck des Handelns weisen in die christliche Symbolik. Die Rechte, die Rose hochhaltend, die Linke, die Schenkende, Gebende an den, der wirklich empfangen kann. Es ist kein blindes Geben, kein Verströmenlassen aus der offenen Hand. Es ist ein Geben dem, der be-

reit ist. Denn Daumen und Zeigefinger der geöffneten Hand berühren sich zu einer uralten Geste, die auch die priesterliche Hostienhaltung ist.

Das bis jetzt Angeführte dürfte schon genügen, um darzutun, daß es Bernhard Vogler mit seiner Plastik sehr ernst ist, daß er in ihr – ob bewußt oder unbewußt – Verwirklichungsmöglichkeiten geistiger Dinge Ausdruck gibt, derer unsere Zeit so sehr bedarf.

Über diesen Betrachtungsweg – den ersten umfassenden Eindruck der Hände und die Innigkeit der Darstellung – kommen wir zu der Gestalt, die hier symbolisiert ist: Maria in ihrem Aspekt der „regina coeli“, der Königin des Himmels.

An Stelle einer künstlerischen Auseinandersetzung kann man Bernhard Vogler nur wünschen, daß er unbeirrt und umsichtig seinen Weg weitergeht, ihn noch verstärkend – er kann es –, so daß sich unauffällige Naturalismen noch abschleifen.

Wir leben in einer Zeit, in der die Fronten sich klären, und so ist auch der durch diese Plastik ausgelöste Meinungsstreit nur positiv zu werten.“

gegen stecken 600 Arbeitsstunden – das sind, auf eine 40-Stunden-Woche umgerechnet, genau 15 Wochen Arbeit. Jede „Rationalisierung“ der eigentlichen bildhauerischen Arbeit, also etwa den Gebrauch einer elektrischen Fräse, lehnt Bernhard Vogler im Gegensatz zu den Kollegen aus dem Grödnertal kompromißlos ab. Dafür gibt es gute künstlerische Gründe. Während Span für Span abgehoben wird, enthüllt das lebendige Material Holz allmählich seine Struktur. Ein unerwarteter Verlauf der Faser, ein Ast, frühzeitig erkannt, kann noch als Anregung konstruktiv verwendet werden. Aber klar ist auch: der Zeichner und Graphiker kann allenfalls eine Mappe zurückhalten oder auf Vorrat legen – wer als Bildhauer von seiner Hände Arbeit lebt, kann nicht frohgemut einen Kosmos schöner Skulpturen um sich versammeln und abwarten, bis sich die begeisterten Käufer im Atelier drängeln.

Hinzu kommt ein anderes. Die lange Arbeitszeit, die im einzelnen Objekt steckt, könnte ja, von einem unternehmerisch Denkenden, in Gängiges investiert werden. Er müßte sich geschmeidig an Trends orientieren, Marktlücken entdecken. Solche Kunstunternehmer gibt es – aber Bernhard Vogler ist keiner.

Zu Beginn seiner Düdelheimer Zeit beherrschte noch die völlige Abstraktion die Kunstszene. So sehr, daß mancher meinte, die Zeit für andere Kunst sei vorbei. „Warum malen sie abstrakt?“ fragte die „Zeit“ im August 1960, um im Untertitel trocken zu kontern: „Wer gegenständiglich sieht, kämpft eine verlorene Schlacht gegen den Zeitgeist.“ Autor des Artikels war der Naturwissenschaftler Hoimar von Ditfurth. Er meinte, „daß das gegenständiglich Anschaubare als möglicher Gegenstand künstlerischer Darstellung heute vielleicht nicht mehr existiert“. Seit Kopernikus

werde der Augenschein, zum Beispiel die Bewegung der Sonne um die Erde, zugunsten einer neuen, abstrakt vorgestellten Wirklichkeit abgewertet. Am Ende antwortete der Autor auf die Frage „Warum malen sie abstrakt?“ noch einmal, diesmal mit der Gegenfrage „Was sollen Sie denn malen?“ Aber der Zeitgeist selber wechselte bald die Partei. Ein paar Jahre später malten „sie“ penibel, in Acryl nach Diavorlage, überdimensionale Coca-Cola-Dosen oder ungepflegte amerikanische Hausfrauen mit übervollen Einkaufswagen im Supermarkt. Heute malen „sie“ gern im Stil der Renaissance oder des Expressionismus. Gleiches ist in der Bildhauerei zu beobachten.

Kunst war eben nie Wiedergabe des „Augenscheins“, sondern immer Versuch des Künstlers, das von ihm als wirklich und wahr Erkannte im Bild erst sichtbar zu machen. Das Atommodell von Nils Bohr ist ein

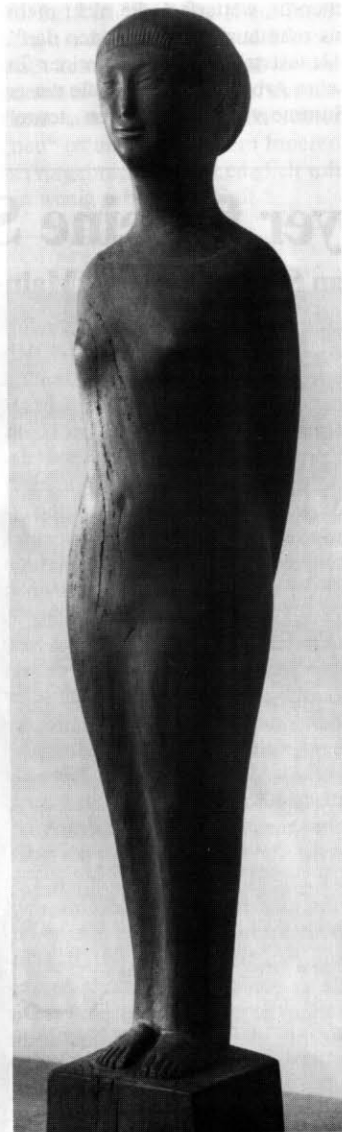
Bild, jede natürliche Sprache ist bereits ein Zeichensystem. Je abstrakter die Einsichten werden, um so nötiger wird die Sprache. „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen“, sagt Ludwig Wittgenstein.

Bernhard Vogler hat die Haken schläge des Zeitgeistes immer aufmerksam, zu Zeiten ironisch beobachtet, aber den eigenen Kurs gehalten. Gegen den Strom zu schwimmen ist ihm zwar nicht höchste Lust, aber frühe Gewohnheit. Auch sein Lehrer übrigens hatte nach dem Krieg Mühe, seine gegenständlichen Plastiken irgendwo ausstellen zu dürfen.

Es wird Zeit, über Bernhard Voglers Kurs zu sprechen. Wer die Fotos seiner über das Land verstreuten Bildhauerarbeiten betrachtet, erkennt leicht die Konstanten. Immer sind es gegenständliche, figürliche Gestaltungen. Meist sind Menschen dargestellt, immer öfter in architek-



Mädchen mit Haarsträhne, Teakholz,
26 cm hoch, 1959



Stehende, Apfelholz, 42 cm hoch,
1956



Mutter mit Kind, Kampalaholz,
29 cm, hoch, 1965



Mädchen mit Mantel, Palisanderholz,
40 cm hoch, 1965

tonischen oder vegetativen „Gehäusen“. Aber eigentlich realistisch kann man seine Werke nicht nennen. Beim einzelnen Körper sind die Proportionen, bei mehreren Figuren ist der Abbildungsmaßstab verschoben: Kopf oder Hände oder Rumpf sind überbetont, der Leib ist geometrisch vereinfacht, eine dominierende Figur überragt die andern bei weitem. Die Körperhaltung gehorcht nicht immer dem Gesetz der Schwerkraft: keiner der Gekreuzigten hängt wirklich mit den Armen am Querbalken, der Gestus ist der des Segnens oder Umschließens. Voglers Bäume sind fantastische Arrangements von Fundstücken, die in keinem Lehrbuch der Botanik identifiziert werden könnten.

Seinen Werken fehlt alles Einschmeichelnde, Gefühlvolle. Jene frühe Madonna, mit deren Erlös Vogler nach Düdelshiem kam, führte in Aschaffenburg jahrzehntelang ein Dornröschendasein: man versteckte sie hinter einer hohen Laubwand. Diese Plastiken blicken den Betrachter streng an. Was steckt dahinter? Vogler steht in einer Tradition deutscher Bildhauerei, die am Ende des vorigen Jahrhunderts durch Adolf von Hildebrandt begründet und von Hermann Hahn und Ludwig Kasper weitergeführt wurde. Diese Künstler sahen im Werk zu allererst ein geformtes, komponiertes Objekt. Sie emanzipierten sich nicht vom Gegenstand, nahmen an der Natur Maß, strebten aber vom Individuellen und Charakteristischen, Porträthaften, insofern also vom „Natürlichen“ hin zum Typischen, zum Allgemeinen. Wegweiser und Weggefährten sahen sie in den Werken der ägyptischen, der frühen griechischen, der römischen Kunst. Auch vom Kult der Individualität des Künstlers hielten sie nichts – darum ist auch Voglers unauffälliger Lebensstil nicht bloße Bescheidenheit, sondern Ausdruck



Baukeramik war ein Arbeitsschwerpunkt Voglers Anfang der siebziger Jahre. Hier eine Gruppe von Bodenvasen für eine Ausstellung in der Galerie Deisenroth, Fulda, im Jahr 1972.

seines Selbstverständnisses als Künstler. Hildebrandt und seine Erben verlangen vom Bildhauer, seine Figuren nicht zu Trägern von Gefühlserlebnissen zu machen, sondern aus der Summe der Seherfahrung den typischen Moment zu entwickeln. Eine andere Traditionslinie, die vom Barock zum Expressionismus führt, liegt seitwärts.

Schon in der Bronzeplastik „Stehendes Kind“ von 1953 ist dieses Verständnis deutlich ausgeprägt. Gesichtszüge und Körperformen der Apfelholzkulptur „Stehende“ (1956) sind zurückgenommen, als ob sie der Sand der Zeit abgeschliffen hätte. Weibliche Figuren, vor allem aber Kinder, bei denen die Proportionsverschiebung zum Kopf hin motivierend gewesen sein mag, herrschen in der frühen Zeit vor. Noch das Dekorative ist monumental gesehen – so beim „Mädchen mit Haarsträhne“ (1959); der aus kleinen, streng parallelen Zöpfen bestehende Haarmantel erinnert an ägyptische Darstellungen. Die „Mutter mit Kind“ (1965) entbehrt alles Vertrauten und Vertraulichen, jeder emotionalen Idylle: wie Repräsentanten ihrer Lebensalter, ohne Augenkontakt miteinander blicken die beiden Gestalten den Betrachter an; sehr herb sind die Gesichtszüge der Mutter. Ein „Mädchen mit Mantel“ (Palisander, 1965) umfaßt mit Daumen und Zeigefinger der einen Hand einen Knopf; die andere Hand, wie wohl „leer“, wiederholt

die Geste. Wo sich freilich, wie hier, kompositorische Absichten gar zu sehr verselbständigen, ist die Grenze zum Manierismus nicht weit.

Einen Drehpunkt in Voglers Leben markiert der „Totentanz“ von 1971 aus Zypressenholz, ein Ensemble, das für die späteren Kleinplastiken Vorbild gewesen sein mag. Der Tod und das Mädchen stehen einander gegenüber, ein Baum breitet sich wie ein Schirm über ihnen aus. Die Linienführung ist weicher, samtener als sonst – geglückte Gestaltung eines unvergänglichen Motivs. Thema und Technik für einen neuen Schaffensabschnitt des Vierzigjährigen schienen gefunden. Aber es kam anders. Unvermutet wurde Vogler gezwungen, das Schnitzwerkzeug für drei Jahre wegzulegen, denn es gab keine Aufträge mehr für freie Holzplastiken. Ein neuer Anfang war nötig.

Hinweise aus dem kirchlichen Raum führten zu dem mutigen – weil Investitionen fordernden – Versuch mit Großkeramik. Vogler, der seit dem Englandjahr nicht mehr keramisch gearbeitet hatte, erwarb nun für seine Düdelheimer Werkstatt einen Brennofen, entwickelte Glasuren, arbeitete sich neu in die Technik ein, wobei natürlich die Keramikerfreunde mit Rat und Tat zur Seite standen. Das unmittelbare Ziel verfehlte er – die erwarteten kirchlichen Aufträge für Bodenvasen blieben gänzlich aus. Trotzdem

erwies sich die Entscheidung als richtig. Die neue Technik ließ sich nämlich auch für keramische Plastik einsetzen – beispielsweise eine große Kreuzigungsgruppe für den Chorraum der Kirche St. Peter in Ofenbach (1980/81), deren Kreuz aus einzelnen zylinderförmigen Keramikteilen aufgebaut ist. Bei der Neugestaltung des Altarraumes der Kirche St. Andreas in Altenstadt (1986) greifen keramische und bildhauerische Techniken ineinander. Die künstlerische Personalunion erleichtert Plan und Ausführung. Die Verbreiterung der handwerklichen Basis war also ein künstlerischer Gewinn.

Zunächst ermöglichte der Wechsel des Standbeins, über schwierige Jahre ohne Kompromiß im Qualitätsanspruch hinwegzukommen. Der neue Ofen nahm Gebrauchskeramik auf, die Vogler für Privatkunden, außerdem im Auftrag einer Aschaffener Bäckerei und eines Frankfurter Lampengeschäftes herstellte: Geschirr, Gefäße, Vasen, Lampenfüße. Einfache, klassische Formen, erdfarbene Glasuren prägen seinen Stil.

Nachhaltige, ermutigende Resonanz bei seinen Freunden fand Vogler mit seinen keramischen Jahresplaketten, zu denen er sich selbst in jedem Spätherbst neu herausfordert. Seit Anfang der siebziger Jahre gibt es zur Weihnachtszeit eine mit Spannung erwartete Plakette biblischer, meist alttestamentlicher Thematik. Wechselnde Farbtöne und abgewandelte Glasuren machen im Grunde jedes Stück zu einem Unikat. Themen und Bildsprache sind auf das kleine Format und die Fähigkeit der Darstellung fein abgestimmt. Oft geben biblische Szenen menschliche Ursituationen wieder: die Last der menschlichen Arbeit und die Beschwerde der Schwangerschaft (Fluch über Adam und Eva,



Jahresplakette 1980, Porzellan, Flucht nach Ägypten, 16 x 12 cm



Spitälchen, Eichenholz, 1976, circa 30 cm hoch

1976), die Gewalt (Ermordung Abels, 1975), das Verlangen des Starken nach der Frau des Schwächeren (David und Bathseba, 1984). Manchmal blitzt Humor durch: die beiden Löwen in der Grube rechts und links von Daniel setzen, ihre Häupter symmetrisch neigend, einen Gesichtsausdruck von unübertrefflicher Bravheit auf (1977). Einfallsreich ist auch hier die Architektur räumlich gliedernd und logisch strukturierend genutzt: treppenförmig angeordnete Arkaden markieren die auf- bzw. absteigende Linie der klugen und törichten Jungfrauen (1982).

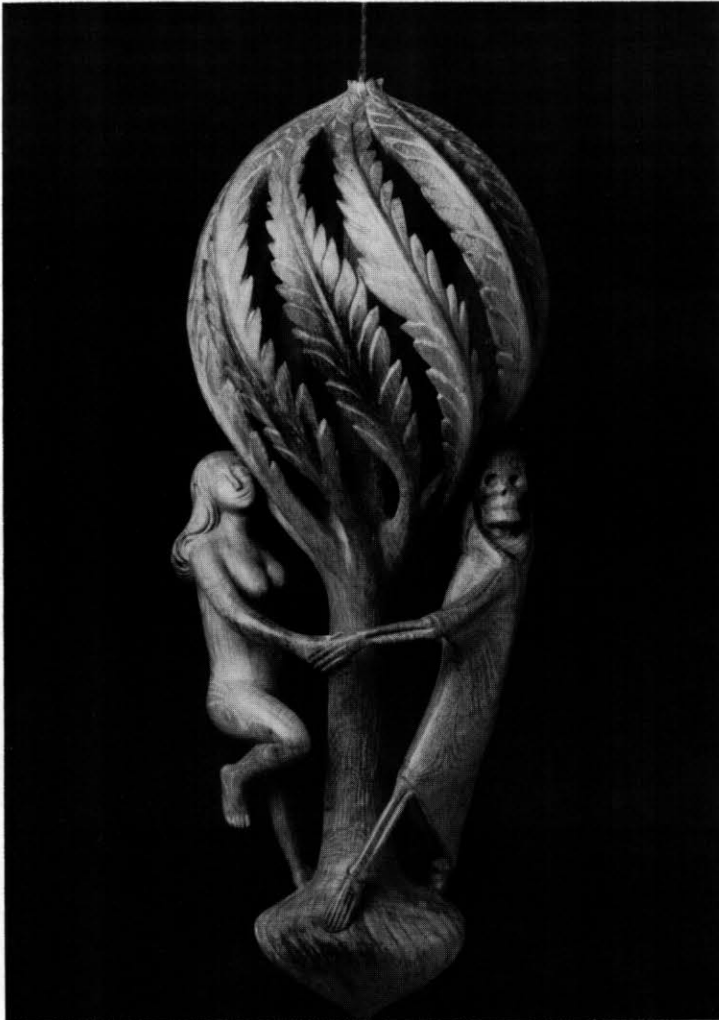
Eichenholz (1976), für eine Ärztin bestimmt, ist das archaische Bild einer „menschlichen“ Heilkunst als persönlicher Begegnung von Kranken und Heilemdem. Im linken Bogen eines offenen, säulengetragenen Gebäudes steht ein Arzt, der die Hand auf den Leib des liegenden Patienten legt. Eine Serie von Heiligendarstellungen schloß sich an. Dabei handelt es sich um die Namenspatrone der Kinder einer befreundeten Familie – zum Beispiel eine heilige Elisabeth, die auf ihrem Schoß Brot für die Hungrigen bereithält. Größer als die andern Personen dargestellt, sitzt sie in einem höhe-

kelt ein Bein am Knie an. Etwa in Brusthöhe der beiden Figuren wachsen aus dem Baum die für Vogler nun typischen palmwedelartigen Blätter hervor, deren spiralförmige Drehung den Wirbel der Tanzenden aufnimmt. Das ist der Tod als Ereignis, eine ekstatische, atemberaubende große Erfahrung – gewiß eine fremdartige Sicht für Menschen, die den Tod nur als Erlöschen, als sinnloses Ende von Sinnlosem begreifen können.

Noch enger ist die Beziehung von Mensch und Pflanze in zwei anderen neueren Skulpturen, deren Betrachtung am Ende stehen soll. Wer-

selbst hinweisend. Dieser Gedanke scheint Vogler, dessen Haus von undressierten Pflanzen umwachsen ist, zunehmend lieb geworden zu sein.

Einen Sonderfall in seinem Leben stellt die „Wurzel Jesse“ dar. Da war eine Mäzenin, die eine Plastik nicht für sich selbst, sondern für die ihr liebe Benediktinerabtei Neresheim am Rande der Schwäbischen Alb wünschte, die Wahl des Motives und die Ausführung aber dem Beschenkten, dem kunstsinnigen Abt, und dem Künstler überließ. Vogler erlebte hier, was er in der langwierigen und manchmal zähen Diskussion mit demokratischen und büro-

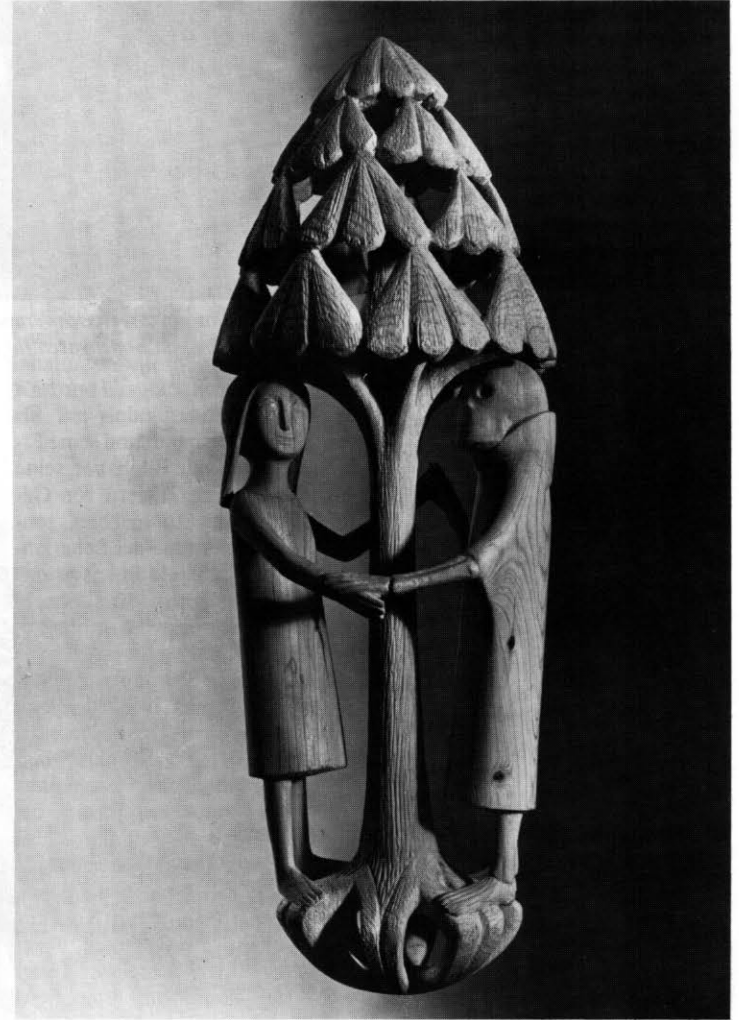


Totentanz, Eichenholz, 1983, 65 cm hoch

Die zweite Hälfte der siebziger Jahre bescherte Vogler als Holzbildhauer wieder private Kunden, aber auch kirchliche Auftraggeber. Die Beziehungen mit dem Ordinariat der Diözese Mainz, zu der Oberhessen gehört, intensivierten sich. Besonders die letzten Jahre schenkten das Glück der Bildhauerarbeit an Aufgaben, die intellektuelle Durchdringung des Themas, Fantasie und handwerkliches Können in Anspruch nahmen. Das „Spitälchen“, ein wandgebundenes Hochrelief aus

ren und breiteren Bogenfeld. Allen diesen Arbeiten gingen genaue hagiografische und ikonografische Studien voraus.

Der neuerliche „Totentanz“ aus dem Jahr 1983 legt einen Motivvergleich mit der zwölf Jahre älteren Plastik nahe. Wieder tanzen der Tod und eine junge Frau um einen Baum herum – aber nun ist nicht das bloße Gegenüber von Tod und Leben, sondern wahrlich ein Tanz gestaltet: der Tod streckt eines seiner knöchernen Beine vor, die üppige Frau win-



Totentanz, Zypressenholz, 1971, 50 cm hoch

fen wir zuerst einen Blick auf die „Baumnymphe“ (1983)! Der Baumstamm in der Mitte ist in einen Mantel von Palmwedelblättern gekleidet – und die Nymphe, die mit erhobenen Armen dasteht, trägt bis in die halbe Rückenlänge einen Haarman- tel. Die Nähe, die Analogie von pflanzlichem und menschlichem Wesen hat hier einen tiefen Grund. Die Nymphen sind ja Naturgottheiten, in Wäldern, Quellen, auf Bergen wohnend und damit auf die göttliche Würde der lebendigen Natur

kratischen Bewilligungsinstanzen nicht immer findet: die Partnerschaft mit historisch und theologisch gebildeten, ästhetisch sensiblen, also kompetenten Menschen.

Die Wahl fiel auf ein altes, in der Kunstgeschichte immer wieder aufgegriffenes Thema. Im 11. Kapitel bei Jesaja steht geschrieben, ein Zweig aus der Wurzel Isais (des Vaters Davids) werde Frucht bringen; auf ihm werde der Geist des Herrn ruhen, und er werde ein Reich des Friedens und der Gerechtigkeit er-

richten. Die Kirche deutete die Stelle auf Christus, den Messias und Gottessohn, der aus dem Geschlechte Davids stammt; das Motiv ist meist als Stammbaum Jesu dargestellt, so in der herrlichen Bronze- tür von San Zeno in Verona. In Voglers Skulptur ist der Stamm, der aus dem Leib des liegenden Isai hervorwächst, von den bereits bekannten Palmwedelblättern umrankt, und zwar dergestalt, daß sich als Begrenzungslinie der ganzen Komposition die Mandorla ergibt, jene mandelförmige Gloriole, die sich öfter in der Kunstgeschichte bei der Darstellung Christi als Weltenrichter findet. Der Stamm, der aus der Wurzel Jesse hervorwächst, ist hier das Kreuzholz, an dem Christus, durch Wundmale an den Füßen und Körperhaltung gekennzeichnet, hängt. Zugleich aber ist dieser Baum der Paradiesesbaum, der Baum der Erkenntnis, um den sich die Schlange ringelt. Zur Linken, vom Betrachter aus gesehen, stehen Adam und Eva, welche die Schuld für die Ursünde von sich abweisen – Adam auf Eva, diese auf die Schlange. Zur Rechten ist die Verkündigung Mariä dargestellt. Oben in den Zweigen sitzen, die Gaben des heiligen Geistes gemäß Jesaja 11 symbolisierend, sieben Tauben. Sündenfall und Erlösung durch Christus, vermittelt durch das Ja Mariens, der Fall der Menschheit und ihre Erhöhung, sind hier in großartiger Verdichtung gestaltet. Mögen die einzelnen Figuren auch die großen Vorbilder der abendländischen Kunst erkennen lassen (der Leib des Gekreuzigten zum Beispiel die Romanik) – das Bildprogramm ist Voglers originale, eigene Idee.

Zusammenarbeit

Angeregt durch den „Zwang“ einen Wandteppich für eine von ihm ausgestattete Kirche entwerfen zu müssen, befaßte sich Bernhard Vogler mit dem Medium Bildteppich. In loser Folge entstehen nun textile Bilder, gestickt von der Ehefrau Marga. Zum Beispiel: *Josef und Potiphars Weib*, 30 x 30 cm.



Nach dreißig Düdelheimer Jahren betrachtet Bernhard Vogler sich selbst durchaus kritisch und illusionslos. Die eigene Bedeutung scheint er eher zu unterschätzen. Er sieht sich in eine Zeit geboren, die das Bild, die Kunst und den Mythos verkannt hat und vielleicht – wer weiß das schon heute? – gerade wiederentdeckt. Verwundbar wie eh und je, hat er doch nicht resigniert, sondern bleibt streitlustig bis in die Nacht. Situationskomik nimmt er mit Freude wahr. Die glückliche Ehe mit seiner Frau Marga, die nun ein Vierteljahrhundert währt, sieht er nicht als Hafen, sondern eher als Floß mit windgeblähtem Segel.

Auch in der Zukunft wünscht er sich vor allem Arbeit – solche, die er ganz und vorbehaltlos tun kann. Weiterführen möchte er gern die Reihe der Totentänze, wieder aufgreifen die Aktfigur, die mythologische Figur der Nymphe, neu erfinden einen Wald mit Fabelwesen, eine Tür mit Bildfeldern, die Geschichten von Gott und der Welt erzählen – „leise Dinge“ sollten es sein. Sind nicht heute viele des Lauten überdrüssig?

Volkmar Stein, Dr. phil., Studiendirektor am Wolfgang-Ernst-Gymnasium in Büdingen, studierte Germanistik, Geschichte und Philosophie

Die Entwicklung

Lebten im Jahr 1592 nach Angaben des Heimatforschers Werner Wagner rund 580 Menschen in Düdelnheim, so sank die Zahl durch den Dreißigjährigen Krieg auf 380. Für 1860 sind dann wieder 1160 Menschen im Dorf belegt, sie leben in 190 Häusern. 1966 sind es 2040 Düdelheimer in 440 Häusern, 1981 leben 2320 Menschen in 582 Häusern. Die Ausweisung großer Baugebiete hat diese Entwicklung begünstigt.

Düdelheimer Wein

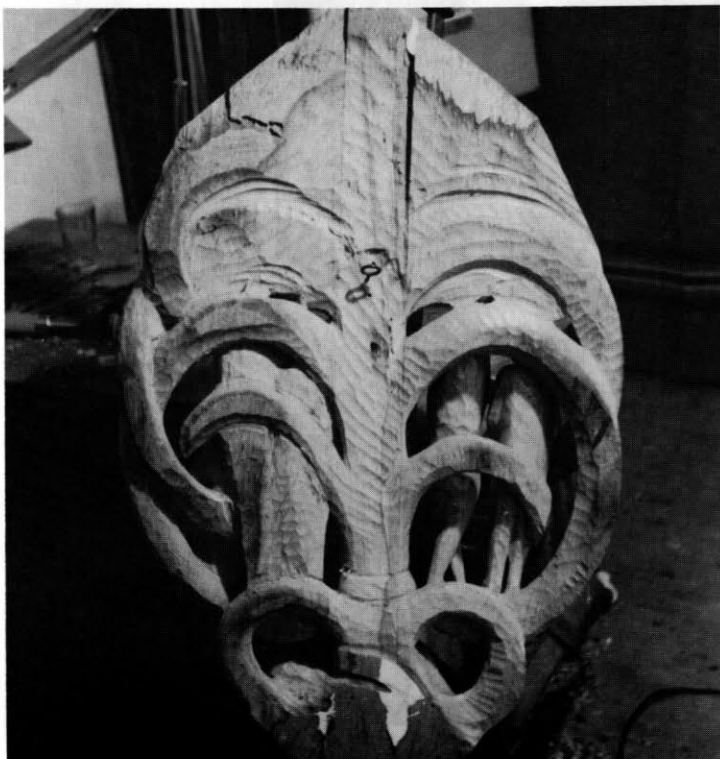
Flurnamen verraten es noch heute: In Düdelnheim und anderen Orten der Umgebung wurde früher Wein angebaut. Belegt ist, daß im Jahr 1604 immerhin 26.000 Liter des edlen Getränks erzeugt werden konnten, zwei Jahre später waren es sogar 40.000 Liter. Nach dem Dreißigjährigen Krieg sank die Produktion auf 3000 Liter ab, zu den Kriegsfolgen kamen dann aber auch noch klimatische Veränderungen, die den Weinanbau zunehmend unrentabel machten.



Kreuzstele, Keramik, 7 m hoch, St. Peter Offenbach, 1980/81



Wie „die Wurzel Jesse“ heranwuchs



Künstlerlewe

von Irmes Eberth-Stürmer

Im allgemeine un spezielle
dud Kunst des Dasein uns erhelle.
Ob's aa bei dem, der da mid Krafd
un Geist aus Holz e Bildnis schaffd,
genauso is, des wold ich wisse:
drum hab' ich's unnersuche müsse.

Es war ni schwierig, rauszufinne,
daß Künstler meist e bisje spinne,
jedoch ihr Lewe paradiesisch
un psychisch - physisch dionysisch.

En echder Künstler schläfd am Morche
ganz lang im Bedd un ohne Sorche.
Dann dud er sich gemiedlich recke
un nach de Rodwoiflasche strecke,
nimmd sich zu seiner großen Lust
'n scheene Schluck erschd mal zur Brust.

Setzd uff soin Kopp e Baskekabbe,
drähd dazu Wörishofner Schlabbe,
weil des 'n Deil vom Künstlerdum.
Wer des ni wääß, der is hald dumm!

Un so beginnd er mit de Kunst,
stets harrend uff der Musen Gunst.
Die komme dann vorbeigeschwebd,
was bei ihm stets die Stimmung hebd.

Vor'm Adelier blühn immer Rose,
im Haus gibd's Weibliches zum Kose,
e gelwe Katz' sich lustvoll räkeld
auf einer Decke, die gehäkeld.

Aa Geld is stets da - Godd sei Dank! -
er brauchd bloß ääfach uff die Bank;
zu esse had er aa genuch.
E Lewe wie im Bilderbuch!

Es gibd kää Grund, sich zu beschwern,
weil alle Mensche Kunst begeh'r'n.
Die komme reiheweis gelaafe,
um schnell emal Skulbdurn zu kaafe.

Zet Be die Ratsherrn von de Städte,
die wolle, daß die Bürcher hädde
ihm Spaß an scheene Standfigur'n,
dun drum de Künstler stark umcour'n
un hewe'n rum von vorne, hinne,
nur um e Standbild zu gewinne.

Aa Parrer samt de Kercheräd,
die wisse aa, wie so was gehd
un lasse ganz de Meister walde,
daß der kann kunstvoll sich endfalde.
Drum dud er sich - druff jede Wedde -
vor Uffdrääch ääfach nimmer redde!

Am Nachmiddach dann - un mid Grund -
schläfd dann de Meister zwää, drei Stund'
un gehd dann hinnerher schbaziern,
um Impressione zu studiern.
Danach rückd er zum Zeidverdreib
de welke Roseköpp' zu Leib,
empfängd aa indressande Geister.
Die diskudiern dann mid'm Meister,
weil niemals ihn die Zeid dud dränge;
die Kunst kennd schließlich keine Zwänge.

Ab fünf werd' nimmer abgelenkd.
Des is die Zeid, wo er dann denktd!
Un niemand had da was verlorn!
Da werd' im Geist e Werk gebor'n.

Von sechs bis siwwe dud er schnitze
un unner soiner Kabbe schwitze.
Zwecks größerer Inschbirazion
hörd er Musik von Bach un Sohn.
Hernach werd' dann zu Awend gesse, -
da isser schrecklich druff versesse;
denn schließlich brauchd er aa viel Krafd.
Un wie mer ißd, so werd geschaffd!

Am späde Awend - wer nimmd's üwwel? -
stehn uff'm Disch die reinste Küwwel
mid Woi un die wern dann gedrunke,
bis alles unnern Disch gesunke.
Dann werd geschlafe üwwer Nachd
un nächsten Dach's mer's gradso machd.
So gehd's dach-oi, so gehd's dach-aus
in einem echden Künstlerhaus.

Mer siehd, der Kunst sich zu ergewe,
is des Vollkommenste im Lewe.

Nix kann de Meister je erschüddern.
Des Wisse läßd ihn ni verbiddern,
daß nach soim Tod die Weld erschauerd
un er im Werke üwwerdauerd.

Des Thema is noch abzuwandle -
es kann sich aa um Maler handle.
Bei Musikern isses gewöhnlich
genauso odder fast so ähnlich.

Die brauche uff ihm Klimberkaste
bloß als emol die richdich' Taste
zum rechde Zeidpunkd nabzudrückte -
was ihne manchmal aa dud glücke -
un ham e Lewe - ni zu fasse!
Da könn mer grad vor Neid erblasse!

Is Kunst ni eine dollle Sache?
Warum des bloß ni mehr Leit mache?

Rhythmen schließen sich zu Formen

Das Werk Beate Kuhns aus der persönlichen Sicht von fünf Freunden

Um das Schaffen Beate Kuhns zu würdigen, hat sich die DZ entschlossen, fünf langjährige Beobachter ihrer Arbeit um Stellungnahme zu bitten.

Liebe Frau Kuhn,

wenn menschliche Zuneigung und kristalline Verbundenheit mit einem künstlerischen Werk sich vereinen, dann fällt die Bereitschaft nicht schwer, „nur so fünfzig, sechzig Zeilen“ für die besondere Düdelzheimer Zeitung des Hauses Hosset zu schreiben. Schwer wird's jedoch, wenn Erinnerungen und Anschauungen mit den in diesen wurzelnden Erkenntnissen und Gedanken nunmehr in ihrer ganzen Fülle gegenwärtig werden. Wo sich bescheiden? Stätten der Begegnung, Gestaltetes und Gespräche, nachwirkende Impulse – alles wäre aufzeichnenswert. Die Menschen um Sie, Menschen, die Ihnen und Ihrer Kunst zugetan waren, als wir uns vor dreißig Jahren etwa kennenlernten. Mit einzelnen war auch ich verbunden: mit dem Architekten Günter Hennig in Darmstadt, dessen sicheres Qualitätsgefühl und noble Gesinnung sich vielfältig bekundete; mit dem temperamentvollen, hellwachen und engagierten Galeristen Dr. Adriano Totti in Mailand; mit dem „Apostel der zeitgenössischen Keramik“ Wilhelm Hinder in Deidesheim. – Natürlich denke ich in



Beate Kuhns Bungalow mit dem Fenster der Werkstatt von der Gartenseite.

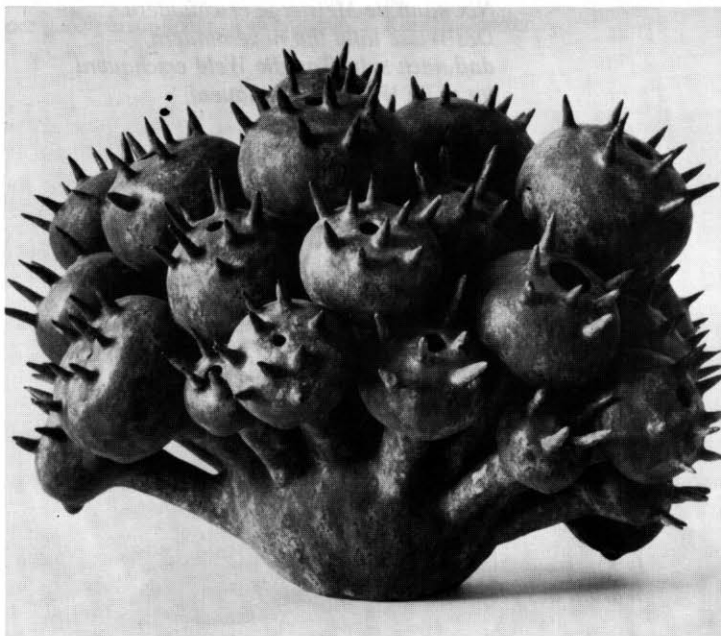
diesen Tagen auch an Ihren Vater, den visionären Holzbildhauer und ingeniosen Stahl-Kompositör, der über Länder und von Personen so faszinierend zu sprechen vermochte, dem konstanten Bildnis von Sammy Fischer und Thomas Mann kleine menschliche Facetten anzuschleifen wußte; ich denke an Ihre vortrefflich musizierende, an der geistigen Interpretation einer Komposition bis zur eigenen Konzertwürde feilenden Mutter. Die Eltern hüteten das Werk der Tochter im Wiesbadener Hause Walkmühlstraße 42 – niemals eitel-stolz, stets das

Neue kritisch wägend und voll des Staunens über die Formsicherheit der phantastischen, irrealen Geschöpfe.

Es entsteht und lebt ein Oeuvre durch Sie, das die Grenzen und die Freiheiten keramischen Gestaltens erkennt und Ihr diszipliniertes handwerkliches Töpfern auf der Drehscheibe aufzeigt. Das traditionelle Handwerk bietet ein Ordnungssystem, ein Formenvokabular, das so, wie Sie es erkannt haben und nutzen, verborgen war. Es ist eine Syntax, die den Phantasiereichen davor bewahrt, zufällige Produktionsstrukturen bereits als „Gestaltung“ zu etikettieren oder die nur einen Lidschlag währende ästhetische Genügsamkeit zu ideologisieren. – Entsinnen Sie sich: vor gut fünfzehn Jahren schrieb ich einen nie gedruckten Text über Ihre Keramik. Ich brachte Ihre künstlerischen Intentionen mit jenen von Paul Cézanne in Verbindung. Jener sagte zu Emile Bernard, daß in der Natur alles wie Kugel, Kegel und Zylinder modelliert ist. Man müsse auf Grund dieser einfachen Formen malen lernen, dann könne man alles machen, was man wolle. – Sie, liebe Frau Kuhn, haben die stereometrischen Körper der Drehformen als Ihr Formenarsenal entdeckt, sie einem künstlerisch-mathematischen Logos gemäß segmentiert; Sie formten und verformten. Sie fügten, reiheten, winkelten Partikel zu Partikel, in deren Schluchten Licht und Schatten spielen, Sie setzten tastbare Volumen; alles verbindend die

Farbigkeit, die akzentuierenden, determinierenden Linien. Wir jedoch, registrierten die Teile, wie sie sind, aber wir sehen, wozu sich die Elemente ordnen: in unserer Vorstellungswelt und unserer Gestalterinnerung schließen sich die keramischen Rhythmen, Bewegungen, Dimensionierungen zu Gebilden der uns vertrauten Welt der Tiere und Pflanzen, zum Paradiesgarten, zur Arche Noah, zum Schachspiel. Im Verfremdeten entsteht eine neue Realität. Es ist eine Traumwelt anderer Genesis als die des Arcimboldo. Und dort, wo sich räumliche Reihungen von Zylindern leicht variiert Radien, die zu Kegeln gespitzt sind, mit schlanken, sich zu Trichtern öffnenden Rohren im behutsamen vor und zurück mischen, schwingt lautlose Harmonie zur Bildwelt des Giorgio Morandi hinüber. Das keramische Material bestimmt die ihm, vor allem aber die Ihrer Intuition gemäßen Gestaltwerte. Sie instrumentieren das ganze Gebilde.

Für mich gehören Sie zu den wenigen Keramik-Künstlern unserer Zeit, die nach einer Synthese der gestalterischen Tendenzen unserer Gegenwart streben. Es ist kein Festkrallen an variationsfähigen ästhetischen Techniken. Die Offenheit, der wir in den bildenden Künsten unseres Jahrhunderts begegnen, ist auch in Ihren Keramiken vernehmbar. „Keramik kommt nicht von der Keramik allein“ – Das breite Spektrum menschlichen Denkens, Empfindens, Wahrnehmens fügt sich Ih-



Kaktus von 1965, Höhe ca. 30 cm.

rem Oeuvre ein. Das Wort der Dichter, die Klanggebilde unserer Komponisten, die „von niemandem verlangten“ Manifestationen der Bildhauer und Maler. Es ist die Originalität der Vorstellungen und die Gesetzmäßigkeit des Gestaltens, die Ihr Werk unter vielen auszeichnen.

Die schwingende Leichtigkeit sich in den Raum entfaltender Reihungen, Verzweigungen, Konzentrierungen und Wiederholungen einzelner oder mehrerer wenig veränderter Segmente ist auf die statische Balance der „Konstruktion“ zurückzuführen; bildhafte Kolonnen schließen sich zu bewegten, in sich kontrapunktisch gegliederten Flächen-Flutungen – atmende Weitung und Verengung, Metaphern des Lebendigen. Die architektonische Geste ist raumschließend, raumdurchdringend, raumparaphrasierend. Auch in diesen „freien keramischen Volumen“ bleiben dem sensiblen Betrachter die stereometrischen Grundformen, die Gefäßformen sichtbar.

Die Malerei lag Ihnen immer am Herzen – freie Malerei, Bühnenbilder – und in den frühen Jahren bemalten Sie Ihre Gefäße und Objekte mit stillen, verhaltenen Töpferfarben. Knapp setzten Sie die Farbklänge – formbezogen, formsteigernd, formbelebend. Ein fahles Grün zum duften Blauviolett, ein rostiges Rot neben Schiefergrau, hie und da sich entfärbendes Gelb. Farblinien, Farbflächen, kontrollierte Spiele, Akzente, Benennungen. Die verborgene Brillanz des Porzellanscherbens steigert dann das monochrome Spektrum der Glasuren zur geschmeidehaften Kostbarkeit. Eine Symbiose von plastischer Gestaltung und farbigen Valeurs. Da gruppieren sich einzeln bewegte, gelängte und vertikal geteilte Formschalen zum räumlichen Disput, marmorweiß schwanken sie vor, zurück und einander zu, die farbglühenden Kappen verströmen ihr Blau und Orange – leidvoll.

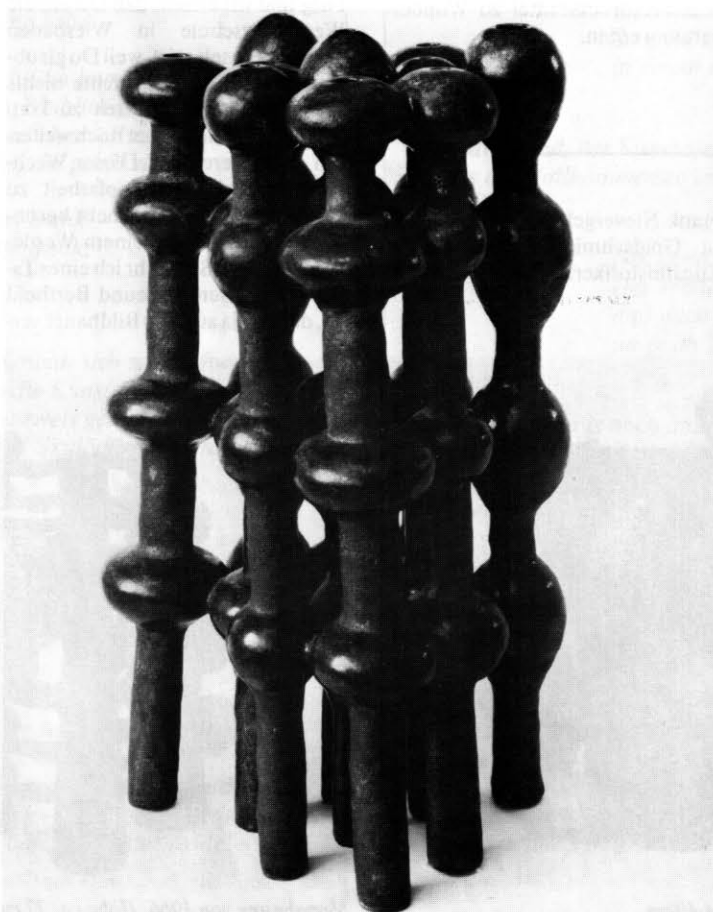
Was mich mit Ihren Werken verbindet, liebe Frau Kuhn, mich vor ihnen verweilen heißt, mein sinnengebundenes Erleben steigert und mein Denken differenziert, ist die kraftvolle Originalität Ihres Gestaltens, ist die Dimension Ihrer Imaginationen, die vollkommene Harmonie in allem; vor allem jedoch das Beheimatetsein Ihrer Kunst im geistigen Kraftfeld des Abendlandes. Dafür Dank – und Gruß!

Ulrich Gertz

Dr. Ulrich Gertz, geborener Berliner, in Wiesbaden lebend und nach eigenen Worten „hin und wieder hellhörig“.



Eine Arbeit aus dem Jahr 1957 (oberes Bild), Höhe ca. 27 cm. Unten die „Braune Gruppe“ von 1965, Höhe 46 cm.



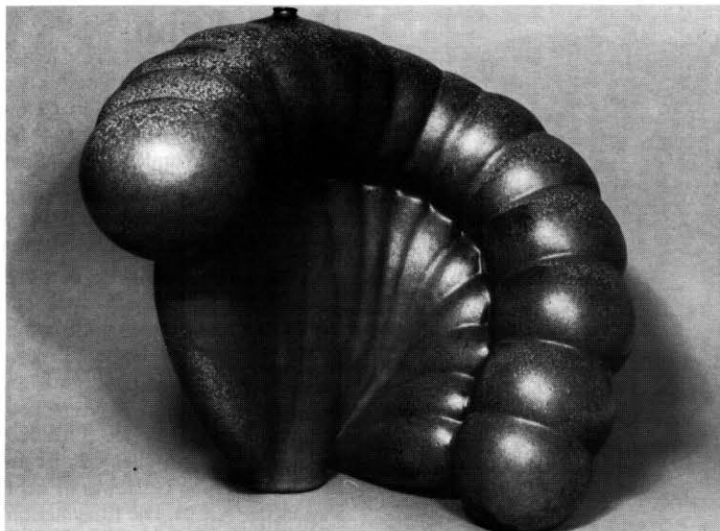
Beate Kuhn

„Sagen wir es gradeheraus: das Wunderbare ist immer schön, gleich welches Wunderbare schön ist, es ist sogar nur das Wunderbare schön.“
André Breton

Von dieser Schönheit sind Beate Kuhns Arbeiten, denn: Was ist das? Bauch reiht sich an Bauch, darüber eine zweite Bauchreihe, auch sie zum Kreis geschlossen und beide vereint bilden einen prallen Riesenkürbis, wie er nur in den kühnsten Schrebergärtnertäumen erscheinen kann. Oder in der tönernen Wirklichkeit, im Atelier von Beate Kuhn, wo es eine Gefäßplastik echt Kuhnscher Art ist. Die Imagination ist der Nährboden zu Formerfindungen und Geschöpfen, wie die wirkliche Erde sie nicht hegt.

Vor genau dreißig Jahren erschien eine kleine Buchpublikation mit dem Titel „Moderne Deutsche Keramik“. Die Beschreibung der Arbeiten von Beate Kuhn unter den Themen „Gefäßplastik“ und „freiplastische Gebilde“ trifft grundsätzlich heute noch zu. Die Gestaltungsprinzipien blieben praktisch unverändert, aber was für ein Reichtum an Ideen hat sich entfaltet, wie ein Wundergarten seltener Früchte, Gemüse, Tiere und Phantasiegebilde. Zwischendurch entstehen zwar immer mal wieder auch realistische Tiere als virtuose Fingerübungen, übersetzt in die eigene Technik. Ausgangspunkt aller Arbeiten war und ist die Töpferscheibe, auf der die Grundelemente als Schalen, bauchige Vasen, Teller, Zylinder, Gefäßformen jeglicher Art entstehen. Diese Hohlformen werden in Teile geschnitten und additiv rhythmisch zu Gefäßplastiken oder freiplastischen Kompositionen zusammengebaut. Unzählbar sind die möglichen Kombinationen ganzer, beschnittener, konkaver oder konvexer Formen. Der Erfindung und Fantasie sind bei Beate Kuhn keine Grenzen gesetzt, ihre Schöpfung ist noch lange nicht abgeschlossen. Eine Schöpfung, die erfüllt ist von Humor und Musikalität.

Neben Werken, wie den Gefäßplastiken, die an organische Formen erinnern, formt Beate Kuhn freie Plastiken mit Titeln wie Welle, Woge, Wirbel usw. Auch sie sind der bewegten Natur abgelauscht und erinnern an plastische Umsetzungen von Zeitlupenaufnahmen gekurvter Bewegungsabläufe. Eine rollende Woge ist raumgreifend, schwingt in den Raum aus. Beate Kuhn ist die Extremkeramikerin, die stets an die Grenze des noch technisch Möglichen und oft auch darüber hinaus-



„Hommage an Ursel“ von 1971, Höhe ca. 26 cm.

geht, um den Werken Bewegung, Dynamik und Leichtigkeit zu geben. Risikofreudigkeit, trotz aufwendiger Arbeitsweise ist der Kuhnsche Wahlspruch. Der Versuch, die Statik zu überlisten, wird im Brennprozeß, hie und da negativ, das heißt zu Gunsten der Schwerkraft entschieden. So entstehen aber auch dem Material abgerungene Wunderwerke keramischer Kunst.

Damit ist Beate Kuhn längst aus einer Keramikszene herausgetreten, die sich nur allzuoft in Objekten erschöpft, bei denen eine Idee in hundert Varianten produziert wird, bis jedes Museum und jeder Sammler z. B. sein großes, kleines, schwarzes oder weißes „Knie“ besitzt. Sie hat auch nie etwas angewandt, außer ihrer, nur in Ton anwendbaren Technik, um aus unserer Erde zu formen, was in einer fantastischen Welt sich bewegen oder wachsen könnte. Aus der ganz persönlichen Anwendung

dieser Technik entwickelte Beate Kuhn ihren Stil, der sie unter die Künstler reiht, die Wichtiges zum Bereich der Plastik beitragen. Sind ihre Arbeiten auch primär plastische Ereignisse im wahrsten Sinne des Wortes, so trägt zusätzlich eine ausgeklügelte Glasur wesentlich zum Erscheinungsbild bei. Mehrlagige Glasuren fassen verschiedene Formteile zusammen, akzentuieren einzelne Partien und steigern den Gesamteindruck. Farbe und Dekor sind unabdingbare Bestandteile Kuhnscher Plastik, in der keramische Ausdrucksmittel zu Wunderbarem werden.

Frank Nievergelt

Frank Nievergelt lebt in Zürich, er ist Goldschmied, Sammler und Kunsthistoriker.



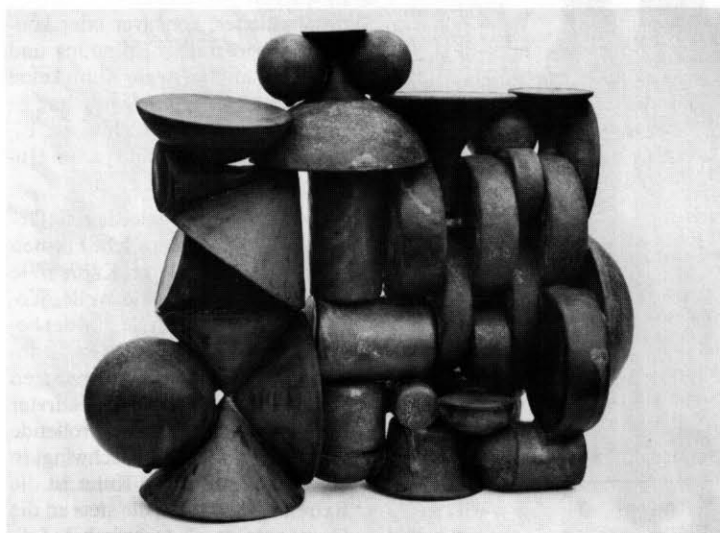
Stachelige Gruppe von 1966, Höhe 34 cm.

Liebe Beate,

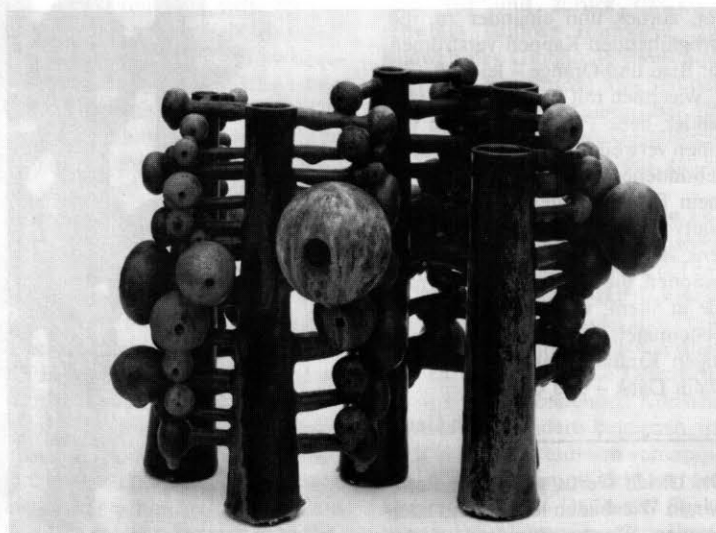
zum 30jährigen Jubiläum in Düdelenheim möchte ich Dich fragen: Erinnerst Du Dich noch, wie wir beide nebeneinander im Hörsaal in Freiburg saßen und ein Referat über burgundische und normannische Architektur bei Lisa Schürenberg, der Gestrengen, halten mußten? Wie wir uns Mut zusprachen und dann glücklich waren, als jeder von uns mehr Lob als Tadel bekam? Das war im Sommersemester 1949. Dann verschwandest Du aus Freiburg und ich erfuhr, daß Du auf die Werkkunstschule in Wiesbaden übergewechselt seist, weil Du glaubtest, in der Kunstgeschichte nichts Außerordentliches leisten zu können. Dein Schicksal hat mich weiterhin sehr interessiert. Dieser Wechsel von rezeptiver Kopfarbeit zu kreativer Tätigkeit hat mein besonderes Interesse an Deinem Werdegang geweckt. So erfuhr ich eines Tages über unseren Freund Berthold H., der sich ja auch als Bildhauer ver-

suchte, daß Du einen Brunnen aus Ton gebaut hättest.

Ein Wiedersehen mit Dir gab es dann erst wieder auf der Frankfurter Messe 1963, nachdem ich zuvor bereits Keramiken von Dir bei Erika Lederer entdeckt hatte. Bei einem Rundgang stand ich plötzlich vor Deiner Koje, aus der Du lustig zwischen Deinen unglaublich witzig-bizarren Phantasiegebilden hervorschautest. Du teilst den Stand mit Scheids, und während Deine Seite vollgestopft war mit farbigen Gefäßen ungewöhnlichster Art, sah es auf Scheids Seite ungeheuer vornehm aus. Dort stand in der Mitte eine Glasvitrine, in der sich kleine weiße Porzellangefäße befanden, die ich gar nicht zu berühren wagte. Ich kannte Scheids noch nicht und wagte es nicht, sie zu bitten, mir ihre schönen Porzellane zu zeigen, weil ich nichts kaufen konnte. Ich ahnte damals noch nicht, wie überaus herzlich und offen die Düdelheimer Keramiker sind, wenn man sich für sie und ihre Arbeit interessiert.



Dampfmaschine aus dem Jahr 1968, Höhe 40 cm.



Verzahnung von 1966, Höhe ca. 27 cm.

In Höchst erwarb ich dann 1969 unser erstes größeres Objekt von Dir, die „Form mit Halskrause“. Zwischen zwei ungleich große Kugelgefäße schieben sich in regelloser Folge dicht gedrängt und verschieden geneigt große und kleine tellerförmige Blättchen, die den Eindruck einer Halskrause erwecken. Arianna Giachi, die das Objekt kurz darauf kritisch beäugte, machte mich darauf aufmerksam, daß die Halskrausentellerchen akkurat zwischen die Kugeln gesetzt seien, ohne Steg oder Hilfsmittel. So lernte ich damals von ihr, genauer hinzusehen.

Heute, liebe Beate, da wir quasi Nachbarn geworden sind, ergibt sich die Möglichkeit, Dir öfter einmal beim Arbeiten über die Schulter zu blicken und mitzuerleben, wie eine Idee zur greifbaren Form wird. Ich denke z. B. an die „Katze mit ihrem Schatten“. Die Vorstellung, wie Katze und Schatten sich, aus Ton geformt, darstellen und verbinden sollen, sieht man zuerst auf einer Arbeitszeichnung. Mit dem Dir eigenen phänomenalen Formengedächtnis entstehen dann eine Reihe verschieden großer und kleiner bis kleinster Rotationskörper auf der Drehscheibe, die dann auf einem Brett neben Deiner Töpferscheibe versammelt trocknen und von denen die Bella gelegentlich einige mit dem Schwanz herunterwedelt. Dem ahnungslosen Zuschauer ist es unmöglich sich vorzustellen, wie aus solchen gleichförmigen, jedoch unterschiedlich großen Töpfchen ein Katzenkörper entstehen soll. Doch bei einem nächsten Besuch verbinden sich bereits die Schalenwölbungen zum Körper und Kopf einer Katze. Ganz aufregend wird es, wenn

aus kleinsten Töpfchen die Ohren, Augen, Nase, Maul und Barthaare und der Rhombus über der Stirn geschnitten und eingefügt werden und die Katze plötzlich den Betrachter anblickt. Ihr dicker Schwanz liegt in der Halbschale des Schattenschwanzes und der später dunkel glasierte Schatten erhebt sich als konkave Halbschalenkatze hinter dem vollplastischen Tier. Eine aberwitzige Idee hat ihre Realisierung gefunden, ein Fabeltier ist entstanden, das nun sein Eigenleben führt und den Betrachter nicht mehr losläßt.

Wenn Du so konzentriert arbeitest, hörst Du oft dabei wunderschöne klassische Musik. Dann ist die ganze Werkstatt von einer Atmosphäre erfüllt, die man so schnell nicht vergißt. Formen und Hören bereiten Dir offenbar ein elementares Vergnügen.

Liebe Beate, Du kannst gelegentlich über Dich selber staunen und lachend eine außergewöhnliche Formenfindung zusammenbauen, ohne genau zu wissen, was daraus entstehen wird, obwohl Du genau weißt, was entstehen soll. Du bekommst Zweifel, ob das, was Du da montierst, gelingen kann. Jedoch Du läßt nicht locker, bis Du eine Lösung gefunden hast, die machbar ist. Oft gelingt sie nur mit vielen Stützen im Ofen und großen Ängsten während des Brennens. Das entscheidende aber ist, daß Du niemals aufgibst und darum gelingen Dir ganz außerordentliche Figurationen wie z. B. – um bei den Katzen zu bleiben – die Katze mit ihrem Schatten, die Katze mit zwei oder mehreren Köpfen, die Katze mit Katzenmaske.

Klee hat auf andere Weise solche Naturerfindungen gemacht und

wenn er die „Revolution des Viaduktes“ malte, so gibt es eben seit Klee marschierende Viadukte. Und seit Beate Kuhn gibt es Katzen, die ihren Schatten mit sich herumtragen; Katzen, die mehrere Köpfe besitzen, die ihre verschiedenartige Katzenhaftigkeit gleichzeitig zum Ausdruck bringen. Du hast diese und noch unzählige andere Kreaturen erfunden und in die Welt gesetzt und wir leben mit großem Vergnügen mit ihnen.

Aber ob es sich nun um figürliche oder abstrakte Plastiken handelt, im-



Form mit Halskrause von 1970, Höhe ca. 25 cm.

Zu Beate Kuhn

„Eine Rose ist eine Rose ist eine Rose ist eine Rose.“

Gertrude Stein, von der diese Zeilen stammen, schreibt, daß Poesie vor allem mit Substantiven zu tun habe, während Prosa unbedingt mehr aus Verben, Adverbien und Präpositionen gemacht sei – als grundlegendes Gleichgewicht.

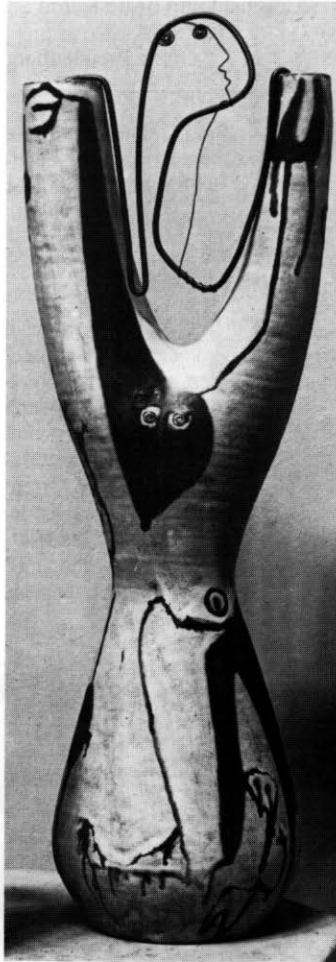
Beate Kuhns Keramiken sind für mich nicht Prosa, selbst ihre Gefäße sind Substantive, Gestalten, die für Sich alleine stehen, zwar nicht Lebewesen – aber Wesen, zu denen man eine persönliche Beziehung hat. Über Beate Kuhns skurrilen Humor ist geschrieben worden, für mich ist die Wirkung eher surrealistisch.

Eine der neueren Gestalten ist eine Teekanne, sie gießt in zauberhaft hochsteigendem Bogen, mit ihrem schmalen Kopf-Körper gleicht sie der Jeanette V von Matisse. Etwa gleichzeitig entstanden die kleinen „Ofengeister“, personalisiert aus Drehteilen, bunt glasiert – nicht so abstrakt wie die Kami der japanischen Töpfer. Mein Ofengeistchen guckt humorvoll verschmitzt wie ein kleiner Glücksgott.

Ob Beate Kuhn Ostasiatisches in ihrem Denken hat? Die Art, wie sie sich einem Projekt nähert, läßt es vermuten. Ob ich sie einfach frage? Aber nein, so einfach ist das nicht, ich störe dann ihre Kreise und verhindere vielleicht das Werden eines neuen Tonsubjekts.

Beate Kuhn gelingt auch Schweres, ja beinahe Wuchtiges: eine große, halbgeöffnete Blüte, schwarzgrün wie eine buddhistische Bronze könnte Relikt sein aus einer viel früheren Periode des Gartens – vielleicht Lotusknospe eines Tempelbezirks. Woran mag sie bei deren Entstehung gedacht haben?

Für einen kleinen Teich schuf sie einen Brunnen, der nicht heldisch spritzt sondern rinnt, dessen Wasser in vorgegebener Weise niedertropft und dabei leise Töne aus der Wasseroberfläche lockt. Das Brunnlein



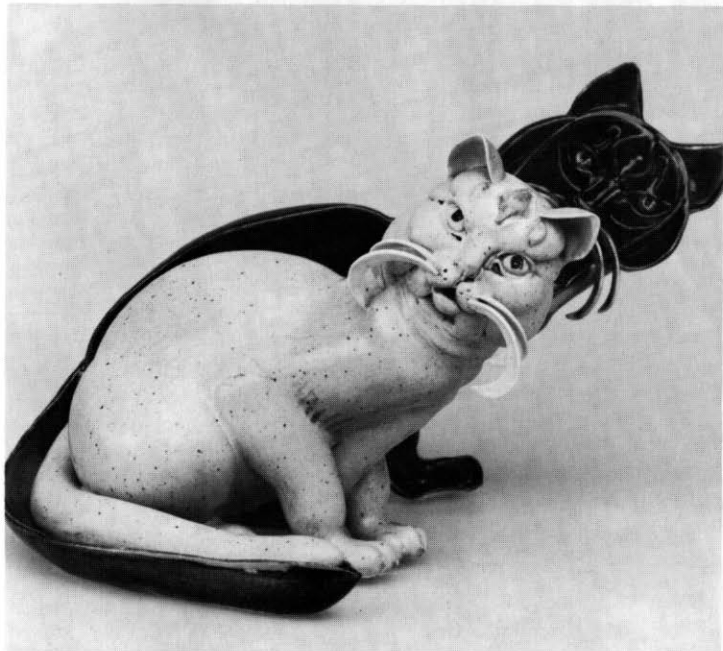
Eine Madame aus dem Jahr 1957, Höhe ca. 35 cm.

mer strebst Du an, nicht nur eine ausgereifte, endgültige Form zu finden, sondern in gleichem Maße die Empfindsamkeit des Betrachters anzusprechen und ihn zum Zwiegespräch mit Deinen Geschöpfen anzuregen.

Heute, nach 30jährigem Wirken in Düdelheim und weltweiter Anerkennung kann man Dir zu Deinem Entschluß, die Kunstgeschichte zu Gunsten der Töpferei aufzugeben, nachträglich aus vollem Herzen gratulieren.

Getreulich, Deine Marlinde.

Dr. Marlinde Reinold ist Kunsthistorikerin am Städel in Frankfurt am Main.



Katze mit Schatten aus 1985, Höhe ca. 20 cm, aus Porzellan.

selbst überzieht sich im Bereich des quellenden Wassers zwischen Frühling und Herbst mit tiefdunklen Streifen von Blaualgen – eine Keramik also, die Jahreszeiten aufnimmt und sich mit ihnen verändert. Unweit davon sitzen zwei ihrer „Libellen“, jener unglaublich schwierigen, grazilen Tongestalten, zwischen gelben Sumpfriris. Ein Platz zum Nachsinnen. So etwas formen zu können muß ungeheuer beglückend sein, denke ich – aber daneben steht auch immer die Angst vor dem Mißlingen beim Brennen. Beate Kuhn hat die Wahl nicht, ihre Phantasie lockt sie zu immer neuen Formen und Techniken, die das Töpfern in besonderem Maße zur tapferen Kunst werden lassen.

In ihren Arbeiten zeigen sich stets bestimmte Strukturen, seien es nun die aufgeschnittenen Teile der „Rüschenschalen“ oder die dicht an- und ineinandergereihten Schälchen der „Winterkatze“. Oh ja, es gibt Sommer- und Winterkatzen und Dr. Köster hat Alljahreskatzen hoch oben in der Fassade der Kunstkammer. Meine Winterkatze ist klein und graugestriemt, trägt eine Maus im Maul und sitzt vor meinem Schreibtisch im Fenster. Und die riesige, schwarzweiße Sommerkatze wacht wie ein Tempeltiger draußen. Früher saß sie am Teich, da ging es den Goldfischen noch gut, denn Mäcki, des Nachbars Kater wagte in seiner Nähe nicht zu angeln. Nun sitzt sie am Haus, Mäcki hat die Fische gefressen und der kleine Kater Sylvester kommt von Zeit zu Zeit, richtet sich auf, leckt dem großen Katzengott die Brust ab, pinkelt ein bißchen zu seinen Füßen und trollt sich wieder.

Aus einer langen gelben Klinkerwand ließ Beate Kuhn kraftvolle Stengel sprießen, die Blätter und vielerlei Blüten tragen, vom rosa Crocus über eine braungestreifte Iris germanica, von Artischocken bis Taubnesseln – eine unglaubliche Vielfalt von Formen und Farben, wie wir sie auch aus ihren großen Tierreliefs kennen. Es ist dies das schönste Objekt, was mir je geschenkt wurde. Die Freude dauert und meine Bewunderung für Beate Kuhn auch, ja sie wächst noch immer. Ich halte sie für die Poetin unter den Keramikern. Natürlich hoffe ich, daß sie noch viele Tonwesen entstehen läßt, denn nur „eine Beate Kuhn ist eine Beate Kuhn ist eine Beate Kuhn“.

Greife ich den Eingangssatz über Prosa als Form des grundlegenden Gleichgewichts auf, so ergibt sich ein innerer Zusammenhang mit Karl und Ursula Scheid, die konsequent wie kein Anderer die Ausge-

wogenheit und makellose Vollkommenheit ihrer Kunstwerke erzielen. Und, wie man nicht urteilen kann ob Lyrik oder Prosa höher in der Literatur gilt – so braucht auch die keramische Kunst beides: Die Vollkommenheit der Scheids und die Phantasie Beate Kuhns.

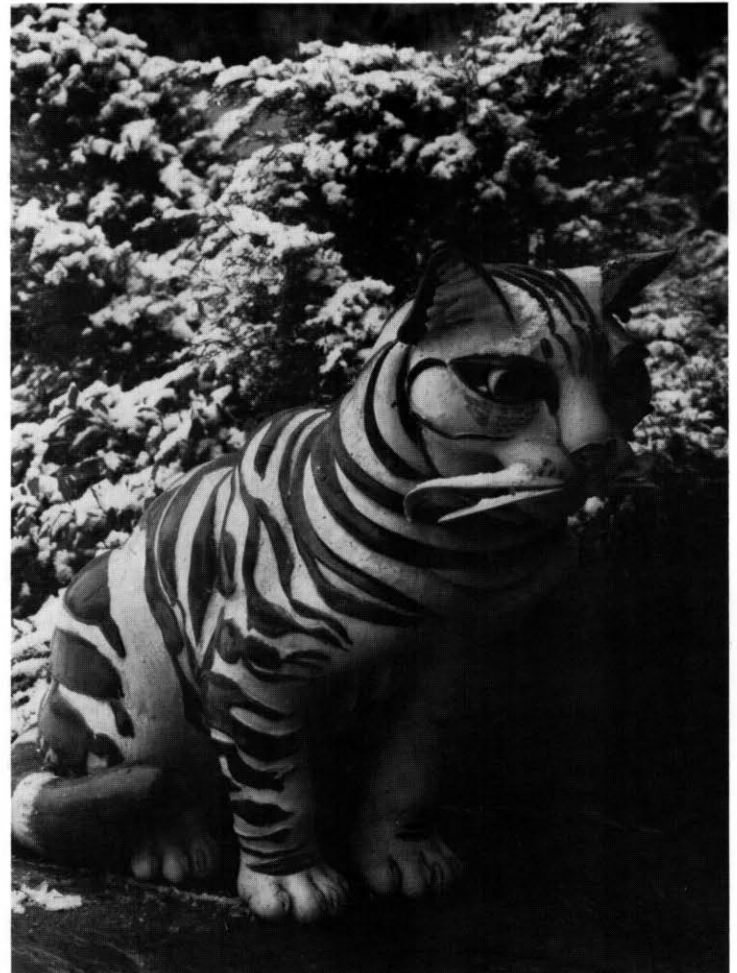
In Büdingen-Düdelheim entstehen die Werke dieser Drei aus den Gedanken, der Beharrlichkeit und dem Mut zum Feuer. Wieviel ärmer wäre die Landschaft der Töpfer ohne dieses Miteinander von Karl und Ursula Scheid und Beate Kuhn!

Gisela Freudenberg

Dr. Gisela Freudenberg, studierte Naturwissenschaftlerin, sehr engagierte Keramik-Sammlerin. Sie lebt in Weinheim.

Herrschaft der Cent

Die weltlichen Dinge wurden in Düdelheim von der Cent Glauberg wahrgenommen, vermutet Heimatforscher Werner Wagner, auch wenn es dafür keine direkten Belege gibt. Ab dem 13. Jahrhundert gehört das Dorf zum Landgericht vor Ortenberg und kommt, nach verschiedenen Verwicklungen, unter die Herrschaft der Ysenburger, die 1601 rechtlich vollständig abgesichert ist.



Tiger-Katze von 1973, heute in Weinheim.



Botanisches Relief von 1984.

Sehr verehrte, liebe Frau Kuhn!

„Die Ersten werden die Letzten sein“, heißt es irgendwo an kanonischer Stelle, aber der strenge Text fährt dann tröstlich fort: „und die Letzten die Ersten“.

Hinter diesem biblischen Alibi glauben wir Schutz suchen zu müssen, wenn wir Ihnen – erst jetzt – den längst für Sie fälligen „Albertus-Paul-Kammer-Preis“ (Titelformulierung: Ballhorn-Meister Karl Scheid) zuerkennen.

Dieser Preis ist, wie Sie wissen, ausgesetzt für die beste künstlerische Leistung, die während des in Frage stehenden Jahres in den Aktionsbereich der Kunstammer gelangt. Wir feiern also die Feste, wie sie fallen – und Ihr Fest fiel eben in 1984. die Jurierung erfolgte wie immer in einsamer Entscheidung unter Ausschluß des Rechtsweges.

Unser Festochse ist eine Katze, und zwar die „Katze mit Schatten“ (1984), Porzellan, Höhe 22,5 cm,

Breite 46 cm, Glasuren hell seladon halbmatte und dunkelblau glänzend. Als preiswürdig empfinden wir die fugale Kraft der Schälchen-Suite, die, klein anhebend in den Extremitäten Schwanz und Pfoten, zum Leibe schwillt, um schließlich im „unerhöhten Haupt zu kulminieren, in dem tatsächlich noch „die Augäpfel reifen“. Gleichzeitig entfaltet sich das plastische Thema als Umkehrung im Bass-Gegenspiel der „Schatten“. Witz und Tiefsinn, plastische und musikalische Konsequenz, erlauchte Possierlichkeit, aber auch erahnte Majestät sind untrennbar miteinander verquickt, und so ist es diesmal vielleicht nicht nur ballhornische Sorglosigkeit, die uns berühmte Wortfezen in die Feder fließen läßt.

Wir sehen natürlich in dem Preisstück ein Exemplum Ihrer Kunst, zu deren Verbalisierung wir an anderer Stelle einen Beitrag zu geben versucht haben (Ausstellungskatalog Frechen, Kermion 1982, Beate Kuhn). Wir wollen und brauchen

uns deshalb nicht zu wiederholen.

Aber dankbar gedenken möchten wir an dieser Stelle doch des wohl unvergleichlichen Stromes an Kuhnschen Haupt- und Nebenwerken, der seit zwanzig Jahren seinen Weg durch die Kunstammer genommen hat. Das ist Glanz von Ihrem Glanze, und die Preisrichter walten ihres Amtes zwar nicht weniger objektiv, aber doch freudiger, wenn sie sich dabei auch ein wenig selber sonnen können.

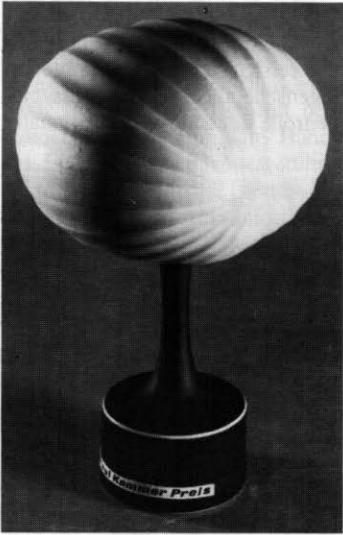
Ein prachtvoller Ruhmesstrahl fällt jedoch auch auf das Erwerbepaar des Preisstückes: durch dreimal notwendig werdende kleine Reparaturen vor der endgültigen Ablieferung ließ es sich in seiner Entscheidung nicht wankend machen, wohl wissend: Habent sua fata kuhnelli. Also, sehr verkuhnte Frau Geehrte (Ballhorn hat noch immer seine Hand im Spiel) überreichen wir Ihnen für ein Jahr die von Karl Scheid geschaffene Wandertrophäe, die damit zum drittenmal nach Düdelshiem zurückkehrt; der Glassturz ist

eine Hinzufügung des Ehepaares Dionyse/de Vogelaere (schon wieder dieser Ballhorn! Ein Glück, daß auch das Lexikon meint, seine Wunderlichkeiten wiesen nachdrücklich auf das Rechte hin).

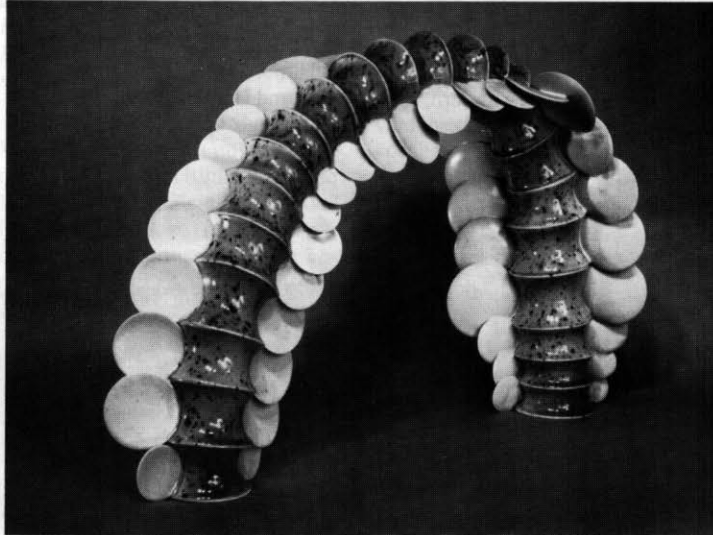
Damit aber auch eine Reliquie dieser denkwürdigen Preisverleihung bei Ihnen bleibt, fügen wir einen winzigen Gegenstand bei. Seine Kleinheit war ein wichtiger Gesichtspunkt bei der Auswahl – in Anbetracht Ihrer überbordenden Borde; allerdings nicht der einzige: zwar ganz „in“ mit „Daum/Nancy“ und „pâte de verre“, bestärkten uns noch mehr die Kuhnschen Farben, und schließlich kriecht am Rand, zwischen Erbsen und Früchten, ein Schneckenchen...

Herzlichst
Ihr Köster

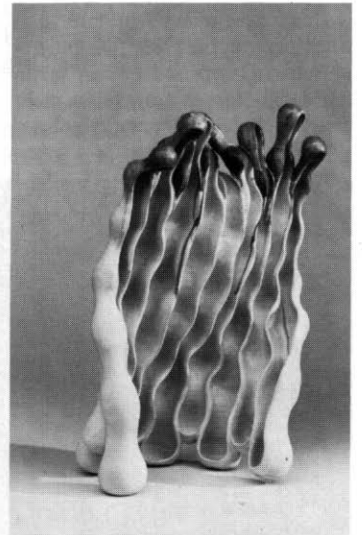
Dr. Paul Köster, Mönchengladbach, ist Kunsthistoriker, Galerist und Sammler.



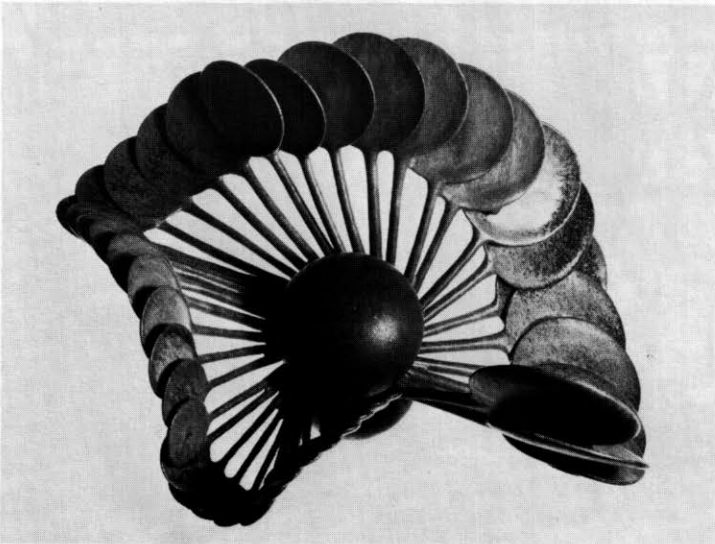
Albertus-Paul-Kammer-Preis



Der Bogen, Porzellan, von 1976, Höhe ca. 20 cm.



Versammlung 1982, Höhe ca. 35 cm.



Ein Löffelstück von 1976, Höhe ca. 20 cm.



Schlußzeichen von 1985, Höhe ca. 40 cm.

„... mit ein wenig gebrannter Erde“

Die Arbeiten von Karl und Ursula Scheid in Besprechungen aus über 20 Jahren

Ein so vielschichtiges und faszinierendes Werk wie das von Ursula und Karl Scheid findet, zumal über einen Zeitraum von drei Jahrzehnten, allemal unterschiedliche Deutungen. Aber gerade aus diesen verschiedenen Interpretationen erschließt sich ein neuer Zugang zu den Arbeiten für den, der diese Mosaiksteinchen zu einem neuen Bild zu formen vermag. Deshalb hat die DZ Auszüge aus Besprechungen zusammengestellt – aus Büchern, Katalogen, Reden, Zeitungen –, die einen Einblick gewähren sollen in die nun ihrerseits wieder selbst faszinierenden Möglichkeiten, die Arbeiten dieser beiden Keramiker zu verstehen.

Hamburg 1980

Heinz Spielmann schreibt in seiner Monographie 1980: „Die biographischen Daten und Fakten verraten, daß die Gemeinsamkeiten nicht erst der jahrzehntelangen gemeinsa-

men Werkstattarbeit zu danken sind, sondern vorher bereits erkennbaren Neigungen und Überzeugungen. Das früh sich bemerkbar machende Interesse für Keramik, eine Anregung durch dieselben keramischen Traditionen – etwa Max Laeuger, die Darmstädter Schule, die Keramik in England –, ein kritisches Verhältnis zu manchen kennzeichnenden Entwicklungen in Deutschland – etwa Funktionalismus und Folklore – lassen sich in der Entwicklung beider Künstler ebenso zeitig nachweisen wie die Überzeugung, daß Keramik auf der historisch erreichten Stufe sich primär durch ihre künstlerische Qualität rechtfertigte. Die genannten Kriterien verraten eine Unabhängigkeit von Tagesmoden, die sich auch während des letztgenannten Jahrzehnts behauptet, als alle Welt Keramik mit Plastik minderer Qualität verwechselte und angesichts dieser Haltung vermag es niemanden zu wundern, daß ein solches Beharren der Scheids auf

dem eigenen Urteilsvermögen und den eigenen Fähigkeiten manchen provoziert, der sich Tagesmoden unterordnet, um auf der ‚Höhe der Zeit‘ zu bleiben.“

Der Journalist Peter Sager merkte im Dezember 1980 in einer Buchbesprechung für „Die Zeit“ an: „Wer kürzlich die glänzende Ausstellung des Keramiker-Ehepaares Karl und Ursula Scheid im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe gesehen hat, dem fiel zweierlei auf: eine zeitgenössische Töpferkunst von hohem Rang (und hohen Preisen) und ein großes Publikumsinteresse ...“

Nürnberg 1982

Ulrich Schneider im Katalog zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg 1982: „Karl und Ursula Scheid – Philemon und Baucis töpfernd? Beide sind

wohl viel zu verschieden und eigenständig, um ganz zusammenzuwachsen. Gerade aus dieser Individualität heraus aber können ihre eigenartigen Kunstwerke entstehen, die ohne die gegenseitige Beeinflussung unvorstellbar wären ...“

Liebhaber mögen ein Stück aus der Düdelheimer Werkstatt entdeckt und nur auf Grund einer subjektiv ästhetischen Entscheidung in ihr Ambiente eingebracht haben. Gerade die malerischen und plastischen Werte der Keramiken von Karl und Ursula Scheid ermöglichen eine singuläre und vielschichtige Aufstellung, ohne den Vergleich mit ihren oder den Werken anderer Künstler zu benötigen. Sammler, die gezielt Keramik der Gegenwart um sich vereinigen, können auf die Gefäße des Ehepaares Scheid nicht verzichten. Im Nebeneinander mit anderen Künstlern wird unmittelbar augenscheinlich, welche Protagonistenrolle sie auch auf internationaler



Haus Hosset, hier wohnen und arbeiten die Scheids.

Ebene innehaben. Technisch wie künstlerisch haben sie einen wichtigen vorbildlichen Rang erobert.“

Im gleichen Katalog schreibt Susanne Thesing: „Die Skala Scheid'scher Glasuren reicht von zarter Transparenz bis zu opaker Dichte. Bisweilen entfalten sich durch mehrere Glasurlagen übereinander subtile Farbvarianten und oftmals erzeugen feine Craquelé-Strukturen, die bewußt eingebracht werden, auf der Gefäßoberfläche eine fragile Sinnlichkeit.“

Eckernförde 1968

Zur Ausstellung in der Eckernförder „Galerie 66“ hieß es 1968 in einer Besprechung von Jan S. Kunstreich: „Noch in bester Erinnerung von der Kieler Ausstellung her, wo das Ehepaar Scheid mehr seinen Entwicklungsgang von einfacheren, dabei schon durchaus grazilen Gefäßen bis hin zum Raffinement gedrehter, dabei nahezu viereckiger Formen demonstrierte, überraschten beide jetzt damit, daß sie als Material nur noch eine eigens entwickelte hand-drehbare Porzellanmasse verwenden. Das bekommt den Glasuren selbst noch bei dickwandigen Stücken, sie gewinnen an Muschelglanz und erst recht bei den zierlichen, dünnchaligen Formen verwächst die Glasur lasierend mit dem Werkstoff, und ihr Verlaufen an den scharfen Rändern läßt das edle Material genüßlich zur Geltung kommen. Seladon gelingt den Scheids mit einer Delikatesse, die den Vergleich mit chinesischem Ming-Porzellan nicht zu scheuen braucht. Eignermaßen besorgt fragt sich der ahnungslose Hyperboräer, wohinaus denn Karl und Ursula Scheid in den nächsten zehn, zwanzig Jahren nun noch gelangen können, und er ist froh, doch wenigstens einen Ansatz zur Kritik zu finden: das ist die schnurrige Marotte, jedem Stück einen individuellen Titel zu geben, der den vollauf befriedigenden optischen und haptischen Genuß nur trüben kann, weil Phantasie und Intellekt damit auf eine unangemessene Erwartung eingestimmt werden, die in der Regel enttäuschen muß: da heißt ein hohes, dünnes Schälchen unversehens „Unerfahrenes Verlangen“, eine kleine zylindrische Dose gar „Schnupftabak für Rilke“ – soll man weinen? Soll man lachen? Von Fall zu Fall mag einer sein Werkstück „Balmung“ oder „Notung“ taufen, jedoch als permanenter Anspruch wird literarisch ambitionierte Gefäßkeramik zur Kuriosität und seinerseits zum „unerfahrenen Verlangen“.



Einzelausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 1980.

Cambridge 1975

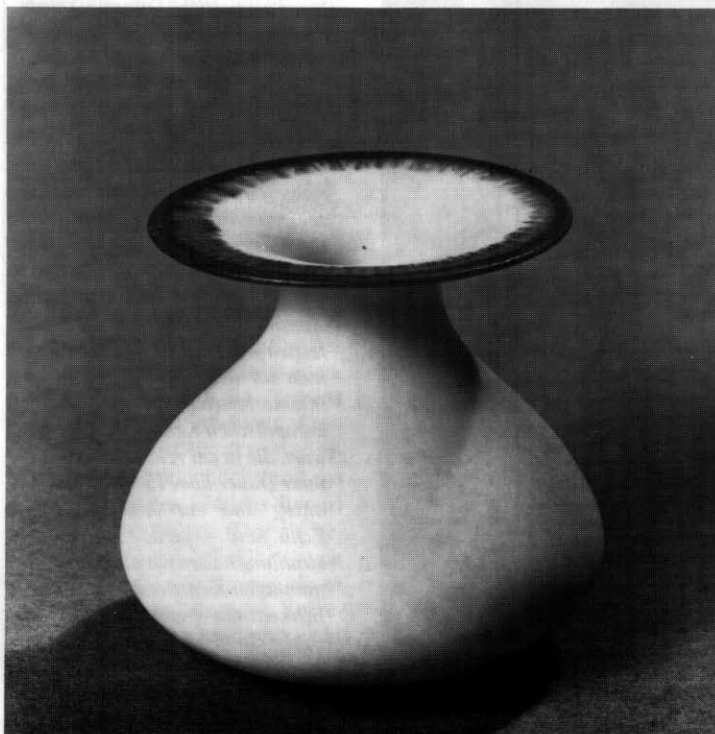
Henry Rothschild, Galerist in England, schreibt in „Leading German Craftsmen“ Cambridge 1975: Karl und Ursula Scheid arbeiten – jeder für sich – in einer gemeinsamen Werkstatt und teilen ihre Erfahrungen und die Ergebnisse der Experimente miteinander. Die stän-

dige Suche nach neuen Lösungen sind Eigenschaften, die bei ihnen besonders hervorgehoben und geschätzt werden müssen. Sie glauben nicht an das Geheimnis der Flamme sondern daran, daß bessere Glasurkombinationen und Ergebnisse dadurch erreicht werden können, indem man seinen Ofen kennt und beobachtet. Und dies nicht nur an

einzelnen Stücken sondern auch an den Reaktionen verschieden glasierter Stücke untereinander.

Sie arbeiten hauptsächlich mit Steingeugton, in letzter Zeit aber auch zunehmend mit einer Porzellanmasse, die sie entwickelt haben und selbst aufbereiten. Alle Glasuren entstehen durch viele Probereihen. Sowohl Karl als auch Ursula Scheid variieren Themen, spielen sie durch und verfeinern sie. Das erinnert an die Arbeit eines Komponisten an einer Fuge, in der ein Thema mit Variationen dargestellt wird.

Freunde, Sammler und Kenner sind stets willkommen und genießen die einfache Gastfreundschaft in der umgebauten Scheune, in deren Zentrum sich ihre Werkstatt befindet.



Ursula Scheid, „Das Rebhuhnkücken ist geschlüpft“, Eckernförde 1968.

Die Auswanderer

Bekanntester Auswanderer aus Düdelzheim ist der Landwirt Peter Becker. Er ließ sich 1714 von im Dorf ansässig gewordenen Wiedertäufern taufen und verstieß damit gegen das Kirchenrecht. Deshalb folgte er den Wiedertäufern, die des Dorfes wegen dieser Erwachsenen-Taufe verwiesen wurden, zunächst nach Krefeld und wanderte später mit ihnen nach Nordamerika aus. Dort organisierte er Gemeinden mit baptistischer Prägung und wurde zu einem der Mitbegründer der „Church of the Bethren“, der Brüderkirche. Becker starb 1758.

Frechen 1977

Dorris U. Kuyken-Schneider, Kustos für Keramik am Museum Boymans-van Beuningen in Rotterdam, schreibt im Katalog zur Einzel-Ausstellung im Keramion Frechen 1977: „Man fühlt sich versagen, nachdem schon sehr adäquat alle die Flaschen, Schalen, Kummen, Vasen, Dosen und gesteinsartigen Gefäße beschrieben sind... Weil der Mensch sich behaglicher fühlt, wenn er etwas mit anderem vergleichen kann, was ihm bekannt scheint, sind die Glasuren bereits verglichen worden mit Eis, Schnee und Gletscher, mit bunten Vogelfedern, mit Baumblättern und Blumenblättern, Blumenknospen, Bernstein und Muscheln, mit Frucht- und Babyhaut und dem Fell von Nagetieren und Reptilien, mit Ingwer und Kastanien, mit Gesteinen und Halbedelsteinen und auch mit der blauen Luft mit oder ohne windgejagten Wolken. Die Eierschale ist bis jetzt noch nicht herangezogen worden, sie gehört zu dieser Liste mit all ihren Farbnuancen. Das Angenehme dieser Gefäßkeramik gegenüber figürlicher Keramik aber ist, daß sie von abstrakter Art ist und, die Seele nicht mit Zwangsassoziationen belastend, die Gelegenheit zum Ausruhen bietet.“

Nachdem wir zugegeben haben, daß unser Vokabular schon jetzt nicht ausreichend ist, um diese Töpferkunst nur annähernd in Worte zu fassen – und dies in der Zukunft eher noch schwieriger werden dürfte –, müssen wir uns mit der Feststellung begnügen, daß Karl und Ursula Scheid ihr Wirken und Arbeiten gemäß „einer alten Tradition, die es im Osten schon lange gab“ verstehen, und daß sie aus traditioneller Formgebung eine neue geschöpft haben, die sie lebendig entwickeln, indem sie immer aufs neue mit einer starken, frischen Beseelung anfangen und fortfahren. Diese Beseelung lebt in den beiden Menschen, sie wird aber stimuliert im Kontakt mit Natur und Kultur durch eine ständig spürbare Offenheit. Dafür gibt es in der englischen Sprache das Wort: awareness. Ein Kreis wird damit geschlossen. Die Erlebnisse finden einen fruchtbaren Boden und wachsen zu neuen Erfahrungen, die uns teils durch die Keramik vermittelt werden. Wir sind der alten Tradition, die wir alle bewußt oder unbewußt kennen, dankbar, daß sie uns erkennen läßt, wie vieles in der Keramik von Karl und Ursula Scheid „neu“ ist und aus eigenem Inneren hervorgebracht wird. Lediglich mit ein wenig gebrannter Erde.“

Fundsache

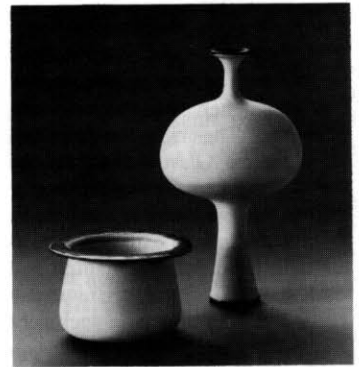
Da staunte die Besucherin des Büdinger Altstadtfestes nicht schlecht, als sie an einem der ungezählten Stände des Flohmarktes vorbeikam: Diese Formen da auf dem Tisch, die kamen ihr als Kennerin von Keramik doch so ungeheuer bekannt vor. Scheid? Aber auf einem Flohmarkt?! Mit einigem Herzklopfen trat die Frau näher an die beiden Stücke heran. Bechervase und Kuppe. Unbefangen hochheben. Die Signatur: Scheid. Die ahnungslosen Besitzer wollten, statt die Keramiken zum Sperrmüll zu geben, 1,50 DM für die beiden Stücke haben. Da hieß es nur noch: Zugreifen.

Ein altes Dorf

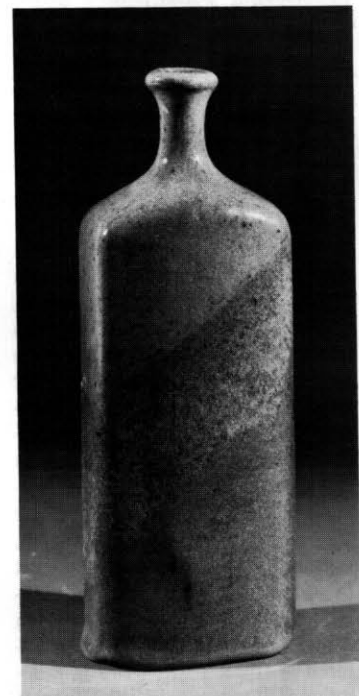
Düdelheim ist eine alte Ansiedlung. Zwar wird das Dorf erst in Aufzeichnungen des 12. Jahrhunderts urkundlich erwähnt, doch beziehen sich diese Schriftstücke auf Verträge aus dem 8. Jahrhundert. Es waren dies Schenkungsurkunden, mit denen Grundbesitzer aus Düdelheim den Klöstern Fulda und Lorsch, zur Sicherung des Seelenheils, Ländereien übereigneten. Mit gesicherter Jahreszahl und genauem Tagesdatum ist ein solcher Vertrag überliefert vom 16. August 792. Düdelheim geht also seinem 1200jährigen Jubiläum entgegen.

Einzelausstellung Keramion Frechen

Dr. Gottfried Cremer, engagierter Keramikliebhaber und Förderer zeitgenössischer Keramik, sagte bei der Eröffnung der ersten Einzelausstellung der Scheids im Keramion Frechen 1977: „Daß aber auch selbst auf die heutige Welt der Reformer und Infragesteller das Schöne Eindruck machen und sich durchsetzen kann, davon zeugt die Ausstellung, die wir heute eröffnen, davon zeugt die weltweite Anerkennung von Karl und Ursula Scheid. Gerade diese, ihre Ausstrahlung, haben wir bei der letzten Ausstellung in diesen Räumen vor wenigen Monaten – der internationalen Darstellung der europäischen Keramik der Gegenwart, die in der relativ kurzen Zeit ihrer Dauer über 15 000 Besucher anzog und ein ungewöhnliches Echo fand – gerade diese Ausstrahlung haben wir dort im Kreise namhafter Künstler Europas wirklichkeitsnah empfunden.“ Im Bild: Gottfried Cremer im Gespräch mit Dr. Dorris Kuyken-Schneider, Rotterdam. Im Hintergrund der Galerist Henry Rothschild, Cambridge.



Ursula, Karl Scheid 1972



Karl Scheid 1972



Ursula Scheid 1972



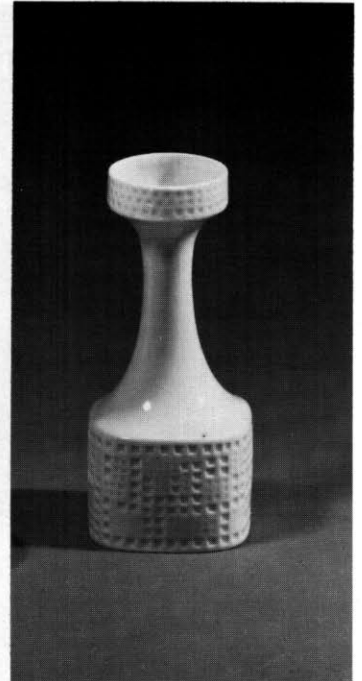
Frankfurt 1964

Hans Thiemann, Jurist und Keramik-Experte, Inhaber einer bedeutenden Sammlung zeitgenössischer Keramik, zerbrach sich 1964 anlässlich des Staatspreises den Kopf über die Scheid'sche Arbeit: „Karl Scheid entwickelt seine Mattglasuren zu hoher Kultur. Sie zeigen eine reiche, zugleich gedämpfte Farbskala in den verschiedensten Tönen von Braun, Grau, Grün, Gelb und Violett. Daneben treten seit etwa 1959 andere Arten des Ornaments, Ritz- und Stempeldekore oder der Wechsel von Glasur und freiem Scherben. Auch dieser selbst wandelt seinen Charakter je nach den Anforderungen vom Feinsteinzeug bis zum schamottierten Ton. Ursula Scheid pflegt besonders das mit dem Pinsel aufgetragene, oft mehrfarbige, male- rische Dekor, auch in sehr kleinteiligen Formen, die einen hohen Grad von Disziplin und Geduld erfordern.“

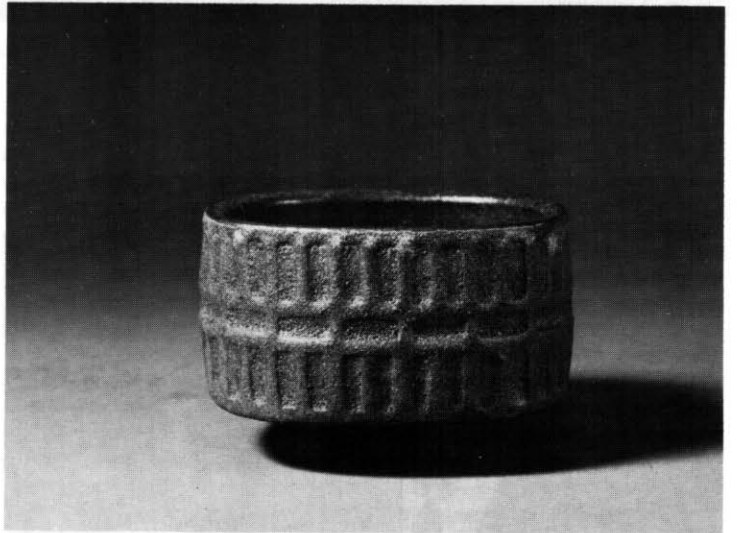
Die Formen der Gefäße sind vielfältig und differenziert. Sie reichen von einfachen Grundformen (Kugel, Halbkugel, Kegel und Zylinder) und deren nächsten Ableitungen bis zu komplizierten Gebilden. Die ästhetische Wirkung der Stücke beruht dabei nicht auf mathematischem Kalkül sondern entspringt einem natürlichen, durch ständigen

Vergleich geschulten Formgefühl, das strenger Kontrolle unterworfen wird. Sehr häufig sind Formen mit starken Umbrüchen anzutreffen, mit kräftig eingezogenen Füßen und Schultern, z. B. an zylindrischen Flaschen oder Vasen mit betontem Mittelteil, die die zentrale Grundform besonders hervortreten lassen.

Wie sehr die handwerkliche Tätigkeit nicht nur der industriellen Formgebung dient, sondern umgekehrt auch wieder durch die von der Industrie gestellte Aufgabe befruchtet werden kann, zeigt eine Arbeit, die Karl Scheid 1963 im Auftrage der Porzellanfabrik Lorenz Hutschenreuther, Selb, ausführte. Es war u. a. ein Leuchter zu entwerfen, der eine serielle Verwendung des einzelnen Lichtträgers in verschiedener Kombination erlaubte. Die Herstellung eines quadratischen Sockels war durch Verformen eines Zylinders nicht zu erreichen. Die quadratischen Teile, Standplatte und Schulter mit der aufsitzenden Rundform des Kerzenhalters, und die verbindende Wandung mußten gesondert auf der Scheibe hergestellt und dann montiert werden. Der Gedanke kam auf, diese Technik in der eigenen Produktion auch auf andere Formen anzuwenden. So entstanden seit 1963 nach dem gleichen Prinzip zahlreiche Ovalformen, insbesondere Kummern mit kleinem Fußring und Vasen mit eingezogenem Fuß- und Oberteil.“



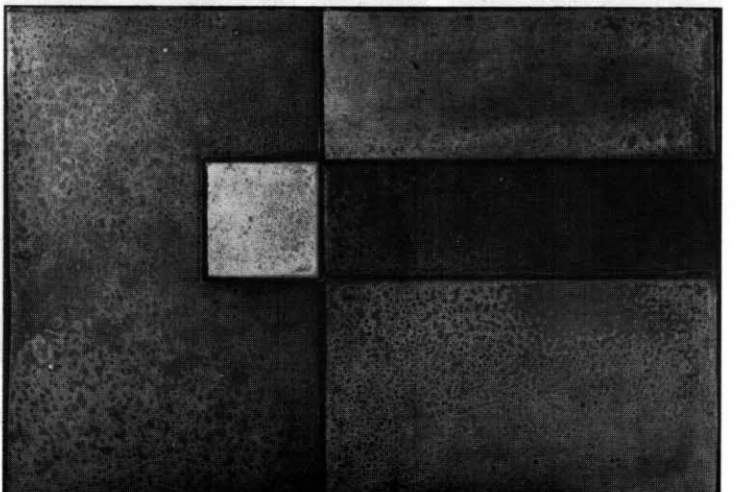
Karl Scheid 1972 (links) – Serie Porzellan-Fabrik Lorenz Hutschenreuther 1964.



Karl Scheid 1967



Karl Scheid 1971



1. Keramikpreis der Henry van de Velde-Gesellschaft, Hagen 1961, Karl Scheid.



Zur Ausstellung in Tokyo 1985

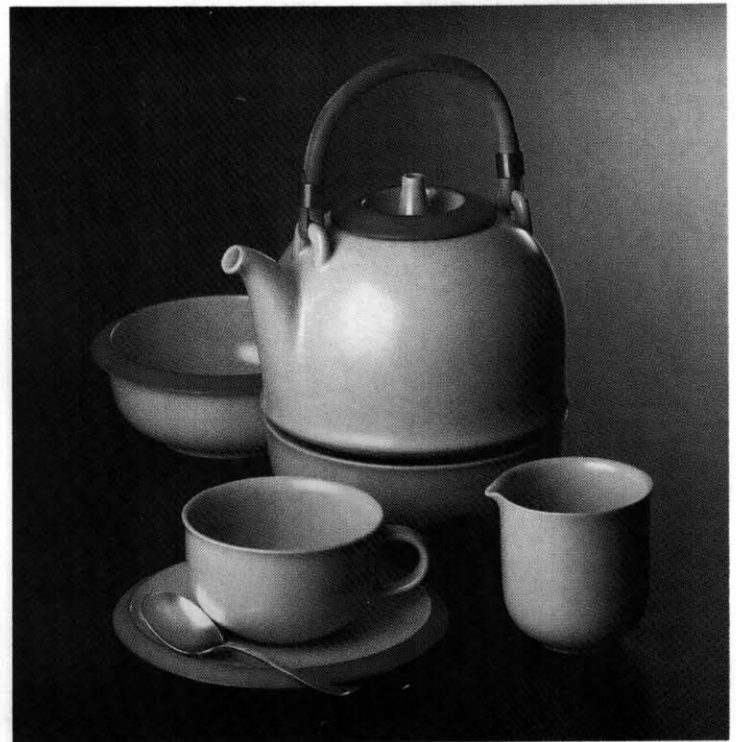
„Wie idyllisch das doch auf den ersten Blick wirkt“, schreibt Kenji Adachi, Direktor des Staatlichen Museums für moderne Kunst in Tokyo, zur Ausstellung in der Akasaka-Green-Gallery, „zwei Künstler heiraten, gründen eine Familie, doch in der Kunst geht jeder seinen Weg. Die Realität hält diesem Eindruck jedoch nicht stand und ist, zumal für die Frau, wenn sie neben ihrer Rolle als Künstlerin auch der der Hausfrau und Mutter gerecht werden will, nicht ohne Härten. Ein außergewöhnlich hohes Maß gegenseitigen Verständnisses und Vertrauens ist unabdingbar. Kyo und Seimei Tsuji aus Japan bzw. Karl und Ursula Scheid aus Deutschland demonstrieren durch ihr Leben und Schaffen auf eindrucksvolle Weise, wie wunderbar die Harmonie von Künstlerlaufbahn und Ehealltag glücken kann. Die kommende Ausstellung dieser beiden Ehepaare bzw. vier Keramikünstler aus Deutschland und Japan stellt daher einen doppelt erfreulichen Anlaß dar.“



In eine ungewohnte Rolle schlüpfen Ursula und Karl Scheid im März 1985: Auf Einladung dreier amerikanischer Universitäten hielten sie lectures ab, ganztägige Einführungen in ihre Arbeit, die durch Dia-Vorführungen ergänzt wurden. Den Abschluß des USA-Besuches bildete die Teilnahme am jährlichen Treffen der Keramiker-Vereinigung in St. Louis. Trotz einer gewissen Skepsis vor Beginn der Reise möchten Scheids heute diese Erfahrungen nicht mehr missen. Nicht nur, weil sie als Lehrer tätig sein konnten, sondern auch wegen des american way of life, der in Kalifornien besonders ausgeprägt ist. Das Bild zeigt Karl Scheid im workshop am Santa Ana College, California.



Eine wichtige Auszeichnung auf ihrem künstlerischen Weg: 1964 erhielten Karl und Ursula Scheid den Hessischen Staatspreis für das deutsche Kunsthandwerk, der jährlich an einen Aussteller der Frankfurter Messe verliehen wird. 1967 wurde Beate Kuhn mit diesem Preis ausgezeichnet. Insgesamt beteiligten sich die Scheids und Beate Kuhn 40mal an den Frankfurter Messen.



Das Tee-Service „Campana“, das Ursula Scheid für die Rosenthal Studio Linie entwarf, ist inzwischen mehrfach preisgekrönt worden. Nachdem es 1982 mit dem Westerwald-Preis für industrielle Keramik ausgezeichnet worden war, erhielt es die Auszeichnung „Die gute Industrieform“ der Hannover-Messe, eine Auszeichnung durch das Haus Industrieform Essen und kam in die Deutsche Auswahl 1986 des design centers Stuttgart.

Düsseldorf 1984

Ekkehart Klinge, Kunsthistoriker am Düsseldorfer Hetjens-Museum, 1984 in seinem Buch „Deutsche Keramik heute“: „Die Meisterhaftigkeit der Beherrschung der technischen Mittel, die Sensibilisierung der Formen und die Möglichkeit, durch feinste Farb-Nuancen der Glasuren eine Verlebendigung zu erreichen, haben seit Jahren das Werk von Karl und Ursula Scheid zu einem der Gradmesser deutscher Keramik gemacht. Ihre Werke zeichnen sich durch die Ausgewogenheit der Proportionen, die Ausponderierung der Gegensätze und die Selbstverständlichkeit ihrer Erscheinungsformen aus. Auch die Arbeiten von kleinen Ausmaßen können von skulpturaler Wirkung sein. Formgebung, Glasur- und Dekorbildung sind aufs Engste aufeinander bezogen und abgestimmt. Und führen zu jener harmonischen Wirkung, die den Stücken eigen ist...“

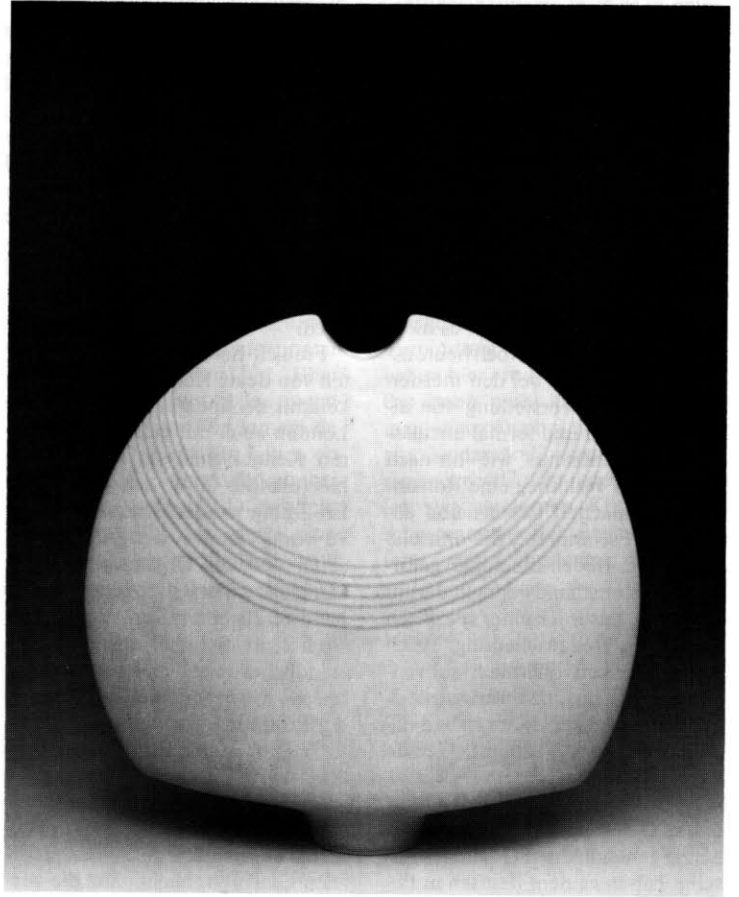
Die Werke von Ursula und Karl Scheid bilden in gewissem Sinne eine Einheit. Sie sind sich so verwandt, daß es z. T. schwerfällt, sie zu unterscheiden, zumal die Glasuren zusammen entwickelt und von beiden Keramikern verwandt werden.

Leicht zu trennen sind die Arbeiten mit Reliefdekor, da dieser nur von Karl Scheid angewandt wird. Die etwas gerundeteren, nicht so stark zugespitzten Formen – sofern es sich nicht um einfache Schalen und Kummern handelt – stammen von Ursula Scheid. Ihre Arbeiten strahlen Ruhe und Klarheit aus. Karl Scheid sucht mehr die Grenzen, die das Material setzt, zu erweitern. Bei seinen Arbeiten treten hauchdünne, transparente Flächen ebenso auf wie eine kräftige Porzellanwandung. Das Ausloten der Extreme führt in der Formgebung bei ihm zu stärkerer skulpturaler Gestaltung, wobei auch dann nur die ausgewogene Form seine Zustimmung findet.“

Ausstellungen im kommenden Jahr

Karl und Ursula Scheid werden zusammen mit der „Londongruppe“ im Jahr 1987 in drei Ausstellungen vertreten sein: Ab 14. März in der Galerie Schneider, Freiburg, im August in der Darmstädter Galerie Hennig, ab 23. November in der Galerie Atrium in Basel. Im September wird es außerdem eine Werkstatt-Ausstellung bei den Weigels in Gabsheim geben.

Zum Schluß noch einmal Heinz Spielmann: „Der Umgang mit den Glasuren beantwortet eine Frage, die vom kunsthistorischen Blickwinkel aus in diesem Zusammenhang in der Regel als erste gestellt wird: Wie verhält sich die Keramik der beiden Scheids zur ostasiatischen, spezifisch zur chinesischen, denn an der Herkunft der Glasuren aus dem Fernen Osten gibt es keinen Zweifel. Diese Frage läßt sich ebenso klar wie einfach beantworten: Das Scheid'sche Konzept schließt nicht unmittelbar an die ostasiatische Tradition an, sondern ist als eine Fortsetzung von europäischer Tradition zu verstehen. Keines dieser Gefäße erweckt den Anschein, es könne auch in Asien entstanden sein oder wiederhole ein asiatisches Vorbild. Ursula und Karl Scheid wollen nicht etwas, das ein Europäer nicht kann: Sie denken nicht an Kunst als einen Teil der Natur. Sie machen Kunst, die Natur zeichenhaft, als Resultat menschlicher Trägheit, vor uns hinstellt. Sie machen Kunst auf dem Horizont und als Ergebnis ihres Teils der Welt und ihrer Zeit.“



Karl Scheid 1986



Ein Familienbild der Scheids aus dem Jahr 1979. Tochter Susanne ist heute als Übersetzerin in einem Verlag für technisch-wissenschaftliche Keramik in Freiburg tätig. Sebastian ist auf seinen Lehr- und Wanderjahren mit dem Berufsziel Keramik inzwischen in Japan angekommen, um sich bei Tatsuzo Shimaoka weiter auszubilden.

Blick über die Grenzen

Arianna Giachi im Oktober 1968 in der FAZ

Kunstgewerbe ist auf deutsch ein Schimpfwort, obgleich gerade die minderwertige Produktion, die damit gebrandmarkt werden soll, sich hierzulande regen Zuspruchs erfreut. Auch dem Wort Kunsthandwerk, das den abgewirtschafteten Begriff aufwerten sollte, ist es nicht viel besser ergangen. Noch heute assoziiert sich damit bei den meisten Menschen die Vorstellung von einem technisch und formal unzulässigen Dilettantismus, wie ihn nach dem Ersten Weltkrieg eine Romantik des einfachen Lebens und danach, weit schlimmer, die offizielle Blut- und Boden-Ideologie gefördert hat. Kunsthandwerk gilt darum häufig als Ausdruck einer spezifisch deutschen Weltanschauung. Auch die zahlreichen öffentlich subventionierten Kunsthandwerksausstellungen der letzten Jahre haben daran kaum etwas geändert. Gerade das massierte Auftreten verschiedener Handwerkssparten und die bei diesen Gelegenheiten meist zu weiterherzig gehandhabten Qualitätsmaßstäbe haben es dem deutschen Publikum auch hier unmöglich gemacht, sich Beurteilungskriterien anzueignen und seine Vorurteile am hervorragenden Einzelstück zu revidieren. Daß zum Beispiel auch die heute so beliebten Antiquitäten zum belächelten Kunsthandwerk gehören, ist darum kaum ins Bewußtsein gedrungen.

Ein Blick über die bundesdeutschen Grenzen hinaus konfrontiert mit einer ganz anderen Situation. Vier der bedeutendsten deutschen Keramikerwerkstätten, Beate Kuhn, Karl und Ursula Scheid, Margarete Schott und Gerald und Gotlind Weigel hatten jetzt Gelegenheit, in der Londoner Primavera Gallery auszustellen. Karl Scheid und Margarete Schott haben in früheren Jahren bei Harry Davis gearbeitet und sich dort mit den Techniken der modernen englischen Keramik vertraut gemacht, die der heute zweiundachtzigjährige, stark von Japan beeinflusste Bernard Leach neu belebte. Aus dieser Zeit stammte der Wunsch, sich einmal dem Londoner Publikum vorzustellen und die persönlichen Beziehungen, die es ihnen und ihren Kollegen jetzt erlaubten, sich diesen Wunsch ohne jede öffentliche Unterstützung zu erfüllen. An den ausgestellten Objekten spürte man, wie stimulierend sich dieses Wagnis auf ihre Arbeiten ausgewirkt hat. Alle vier Werkstätten übertrafen in der Qualität ihre bishe-

rigen Leistungen. Daß der Geschäftsführer der Galerie die rund hundertsechzig Stücke auf relativ engem Raum hervorragend ausstellte und die kostbaren Glasuren durch ausgezeichnete Beleuchtung zu voller Wirkung kamen, unterstrich das noch.

Freilich hatten die freien Arbeiten von Beate Kuhn und die Gefäßkeramik der anderen Werkstätten in London auch mit einer ganz anderen Kennerschaft zu rechnen als hierzulande. Aber schon vor der Eröffnung wurden zahlreiche Stücke vom Victoria- und Albert-Museum und von Organisationen gekauft, die einer gründlichen kunsthandwerklichen Information in den englischen Schulen dienen. Verständlicherweise interessierten, ebenso wie bei den Käufen während der Eröffnung, vor allem unbekanntere Techniken und Formen: die lichten Kristallglasuren der Weigels, Beate Kuhns reich gegliederte Objekte und das zierlich gedrehte Porzellan der Scheids mit seinen sensiblen Glasuren. Nicht ganz die verdiente Beachtung fanden – zumindest in den ersten Tagen – Margarete Schotts kräftige Schalen und Vasen mit ihren farblich sehr differenzierten Eisen- und Kupferreduktionen. Ebenso erging es den schönen Seladonglasuren der Scheids, die mit zum Besten aus dieser Werkstatt gehören. Schon das wies darauf hin, daß englische Kennerschaft sich nicht nur am gegenwärtig Entstehenden bildet, sondern auch an den reichen Schätzen der Londoner Mu-



Die „London-Gruppe“ in Schloß Clemenswerth 1978.

seen mit ihrer ostasiatischen Keramik, die ähnliche Glasuren verwendet.

Mit solchen Vorzügen einer Weltstadt kann man in der Bundesrepublik nicht konkurrieren, zumal viele der einschlägigen deutschen Museen seit dem Krieg noch immer nicht die notwendigen Ausstellungsräume erhielten. Aber auch in anderer Hinsicht macht London deutlich, welche unnachahmlichen Möglichkeiten eine Hauptstadt besitzt, um kunsthandwerklich zu informieren und zu interessieren. Neben dem weltberühmten Design Center, das sich gelegentlich auch des Kunsthandwerks annimmt, besteht ein Crafts Center mit wechselnden Ausstellungen. Gegenwärtig unternimmt es den interessanten Versuch, kunsthandwerkliche Objekte der Vergangenheit und der Gegenwart einander gegenüberzustellen und das Publikum nicht nur zu

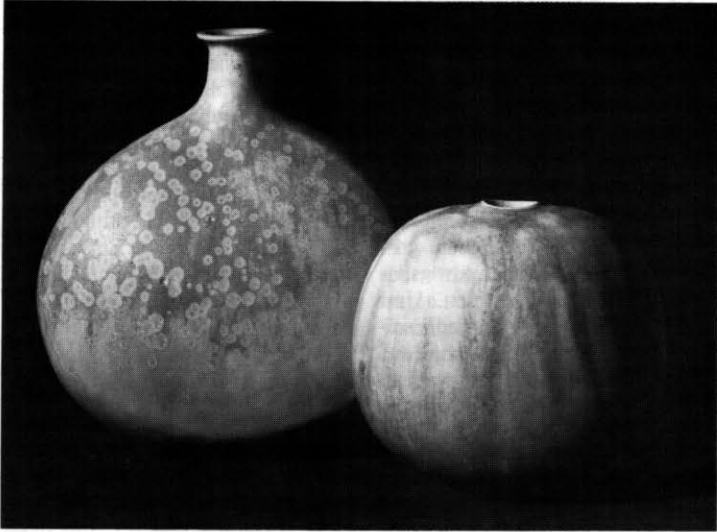
einem Qualitäts-, sondern auch zu einem Preisvergleich aufzufordern. Und in unmittelbarer Nähe der Carnaby Street mit ihrem jugendlichen Rummel besitzt die Craftsmen Pottery Association, eine freie Vereinigung, der sich jeder Keramiker anschließen kann, einen schicken Eckladen. Auf seinen Regalen stehen, namentlich ausgezeichnet, die Arbeiten der englischen Töpfer zum Verkauf. Es sind durchweg Gebrauchsgegenstände von einem Durchschnittsniveau, das weit über dem der Bundesrepublik liegt.

Die Spitzenkräfte der englischen Keramik sind hier freilich nicht zu finden. Aber auch von ihnen wurden in denselben Tagen Arbeiten in einem Ausstellungsraum der Luftfahrtgesellschaft Quantas gezeigt. Hier begegnete man den Senior der englischen Keramik, Bernard Leach, und seiner Frau Janet, den zarten Schalen von Lucie Rie und der bildhauerischen Kraft von Hans Coper, den kräftigen Gefäßen aus schamottiertem Ton von Joanna Constantinides, Alan Spencers Greens chinesisch inspirierten Porzellanschalen und den verspielten Einfällen von Jan Godfrey. An ihnen gewann man den Eindruck, daß die englische Keramik in ihren Formen weniger phantasievoll als die deutsche ist und daß man dort weniger Wert auf hochgezüchtete Glasuren legt. Gerade dies mag der Grund für den Erfolg der vier deutschen Werkstätten in London sein. Die keramisch gut orientierten Galeriebesucher erkannten sofort Eigenart und hohe Qualität dieser Arbeiten.



Ausschnitt von der Ausstellung in London 1968, der die Gruppe ihren Namen verdankt.

Arianna Giachi, promovierte Romanistin, lebt als freie Journalistin – Schwerpunkt Feuilleton – und Übersetzerin aus dem Italienischen in Frankfurt am Main.



Gotlind Weigel 1972



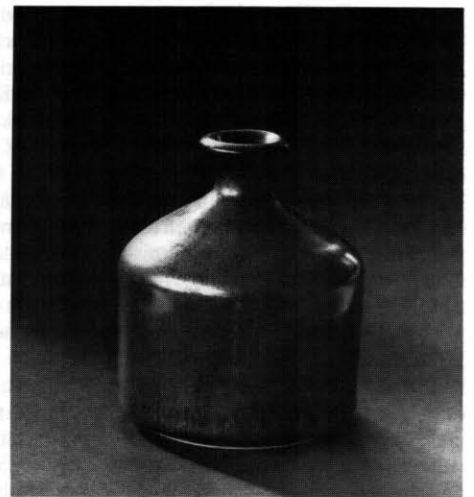
Margarete Schott 1978



Gerald Weigel 1978



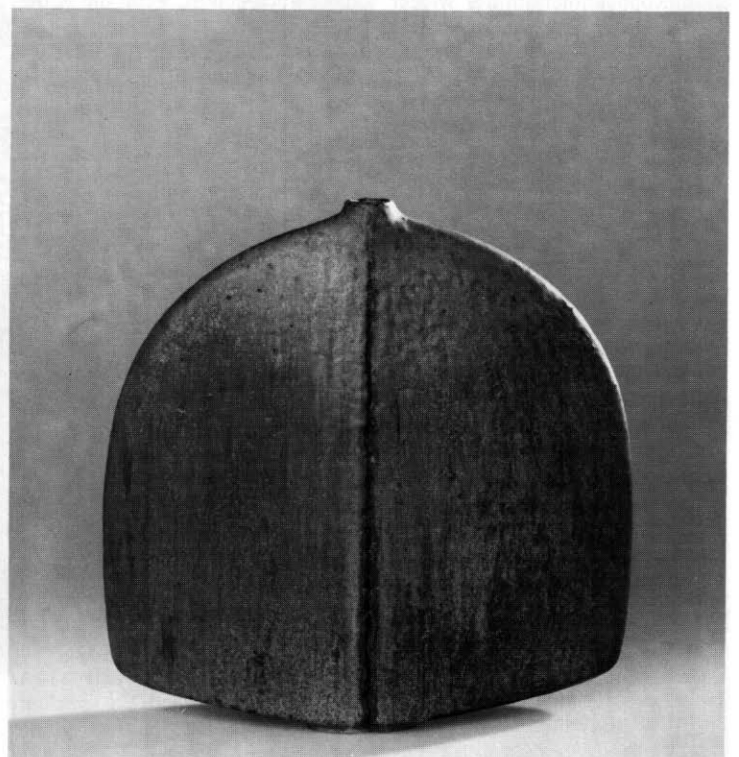
Gotlind Weigel 1980



Margarete Schott 1983



Gerald Weigel 1985



Gerald Weigel 1983

„Düdelheimer Gruppe“ oder „Londoner Gruppe“?

von Ludwigshafener Ausstellungen her bekannt

Zumal wenn es um Kunst geht, ist unser Blick immer beschränkt und also auch unser Urteil. Was gesagt wird, ist nicht verbindlich für andere Betrachter, drückt es doch die Beziehung zu den Dingen ab, die nicht zu verallgemeinern sind. Was nun die folgenden Betrachtungen anbetrifft, so ermöglicht und beschränkt den Blick auf die Düdelheim-Darmstadt-Gabsheim-Gruppe die Ludwigshafener Ausstellungsreihe zur Keramik der Gegenwart; in ihr war die Gruppe schon 1974 vertreten. Damit sind Ort und Jahr der ersten Begegnung genannt.

Bereits die ersten Ausstellungen jener Reihe markierten das weite Feld gegenwärtiger Keramik: Ruth Koppenhöfer, Walburga Külz, die Gruppe Kuhn-Scheid-Schott-Weigel. Damit waren Grundpositionen angesprochen, Kräfte die im vielfachen Spiel von Entsprechung und Widerspruch das Geschehen bestimmen. Und in den genannten Repräsentanten treten sie verhältnismäßig rein in Erscheinung. Man kann sie gegeneinander abwägend mit den Vorstellungen „Natur“, „freie Kunst“, „kultiviertes Kunsthandwerk“ in Verbindung bringen (und wer es darauf anlegt, kann nun allerhand Mißverständliches dazu-denken). Verfolgt man die weitere Geschichte der Werkstätten, so beobachtet man tatsächlich bei Ruth Koppenhöfer immer wieder

Tier- und Steingestalten, bei Walburga Külz immer wieder keramische Plastiken, die sich jedem sogenannten Verwendungszweck hartnäckig verweigern, und in der Gruppe den Vorrang der schön gestalteten Gebrauchsform – freilich nicht so bei Beate Kuhn, die aber trotz der freiplastischen Arbeiten entschieden zur Gruppe gehört.

Gilt das Bild vom Kräftespiel im allgemeinen, so gilt es auch für die Gruppe. Beim Auspacken anno 74 war es so: jeder Keramiker verfolgte, welche Schätze wohl der andere von Holzwolle und Papier befreien würde, als Margarete Schotts Arbeiten alle anderen Gruppenmitglieder herbeilockten. Das allgemeine Lob wurde mit der Bemerkung quittiert: „Ja, die Konkurrenz schläft nicht!“. Die anekdotische Situation kennzeichnet die Zusammenarbeit der Gruppe: im Grundsätzlichen herrscht Einverständnis hinsichtlich der kunsthandwerklichen Position, aber im einzelnen verfolgt jeder sein Ziel. Immer standen die starkwandigen, kräftigen Gefäße Margarete Schotts selbstbewußt neben den differenzierten Formabwandlungen oft kleinsten Formats der beiden Scheids, neben den raumgreifenden Kompositionen Beate Kuhns, und gleiche Selbständigkeit bewahrten die Drehformen Gotlind Weigels, die plattengefügten Gerald Weigels. Und doch gehört, wenn die Arbei-

ten der Gruppe zusammenstehen, alles auf eine nicht beschreibbare Weise zusammen.

So war es 1974. 1980 waren alle Gruppenmitglieder wieder im größeren Rahmen auf einer Ludwigshafener Ausstellung vertreten. Und noch deutlicher wurde, wie jeder seinen Part weiterentwickelt hatte; auf jede sehr selbständige Weise wurde auf eine Möglichkeit, mit dem Tonmaterial umzugehen, hingewiesen. Wenn es denn außerhalb des Tones formulierbar ist, könnte man sagen: entsprach den Stücken von Ursula und Karl Scheid die Vorstellung vom minutiös Geformten, entsprach denen Beate Kuhns die vom Gefügten, so denen Gotlind Weigels die vom Entfalteten. Margarete Schotts Arbeiten erschienen als das Gesetzte, Gerald Weigels als das Gebaute. Solche Kennzeichnung meint das einzelne Stück, aber sie verweist auch auf Formkräfte der Werkstatt, also auf Entwicklungstendenzen. Keine Konvergenz trat ein, wie es denkbar wäre angesichts der starken Düdelheimer Position. Margarete Schotts Arbeiten behielten etwas von der Unbeirrbarkeit. Zwar wurden helle Stücke häufiger, bernsteinfarbene und graue entstanden, aber die Erscheinung behielt immer etwas von der früh beobachteten Erheblichkeit. Gotlind Weigels Drehformen wurden gestaucht, geklopft, aus Porzellanblättern wur-

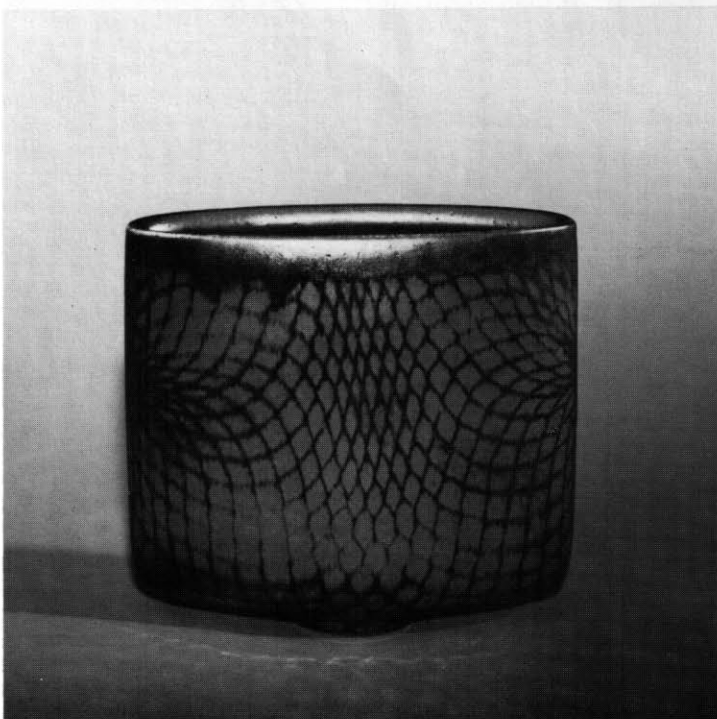
den Gefäße gebildet, und bis in die späten siebziger Jahre bestach die unvergleichlich schönlinige Kontur. Die wurde dann gebrochen, eine Gegenbewegung setzte ein, doch es setzte sich der vollkommene Umriss der Drehform durch. Dies alles folgte aus dem Entfaltungsprinzip. Gerald Weigels gebaute Formen machten eine vergleichbare Entwicklung durch, bis hin zu den gegenwärtigen schwebend-schweren Stücken von eigentümlich herber Schönheit. Und immer blieben die Spaten- und Dreiecksformen entschieden gebaut.

Auf dem eingangs bezeichneten weiten keramischen Feld verkörpert die Gruppe in ihrem formalen Reichtum jene Möglichkeit keramischen Arbeitens, die wir mit „kultiviertem Kunsthandwerk“ bezeichnen – auf die Gefahr hin, daß man's falsch versteht. Obgleich das Wort nicht sehr brauchbar ist, weist es doch auf ein gemeinsames Anliegen hin. Um es ganz zu erfassen, muß man die Arbeiten betrachten und wohl auch längere Zeit mit ihnen umgehen.

Sieht man die Arbeiten dieser Gruppe nebeneinander, dann begreift man genauer, welcher formale Reichtum sich hier findet. Und es wird ganz augenscheinlich, warum die Gruppe nicht die „Düdelheimer“ genannt wird.

Wolfgang Bickel

Wolfgang Bickel, Dr. phil., lebt in Arnsheim bei Mainz.



Gotlind Weigel 1985



Margarete Schott 1977

„Was ein Name doch wert ist, was er gibt und benennt! Ein Don Quichote ist in Husum nicht denkbar.

... jeder Name, wo er hingehört, in die Welt, für die er steht... Namen evolvieren Welten..., legen verschiedene Urteile nahe... Wie häufig trifft man schon einen Tobias Mindernickel, der neben einem Lobgott Piepsam wohnt, oder einen Serenus Zeitblom, der unter dem gleichen Dach mit James Tieppel, Dr. Überbein, Dr. Schlepffuß und Frau Schweigestill lebt...“
Siegfried Lenz, „Über Namen“, 1985

Düdelshiem – wer heute als Keramik-Insider mit kenntnisreichem Lippenlecken nach dem Aussprechen des Ortsnamens oder während der Artikulation mit über dem „ü“ gespitzten Mund des von der Konkurrenz ausgepunkteten Sammlers das von 30 Jahren noch völlig unbekannte Dorf erwähnt, denkt meist nicht an die Bedeutung des Wortes. Die Etymologie von Düdelshiem steht für alle, die das Habenwollen als essentielle menschliche Kategorie, gestützt auf Aristoteles, existentiell verwicklichen, nicht zum Hinterfragen an – sie bleibt für alle, die zum deutschen Keramik-Mekka pilgern, eine quantité négligeable.

Jeder hat seinen Blickwinkel – der Blickwinkel der Enthusiastiker in Tonwaren zeitgenössischer Provenienz erfaßt nicht die Etymologie, er ist auf Formen und Farben, Glasuren und Strukturen gerichtet, achtet auf „das hab ich noch nicht“ und „wie sammle ich Punkte“. Aber die Frage nach dem tieferen Sinn des Ortes, dessen Namen man so gedankenlos und lüsten ausspricht, stellt niemand. Und doch steht der Name für eine Welt, sucht man nur der Bedeutung seiner Teile auf den Grund zu kommen. Die nachstehenden Hinweise waren allerdings nicht leicht zu führen, sie forderten den an interdisziplinären Methoden sich nicht stoßenden Aesthetiker und Ethnologen, den Linguistiker, Germanisten und Etymologen heraus. Sie waren Grundlagenforschung und tiefeschürfende Interpretation in einem. Sie werden von jemandem vorgestellt, der sich, obwohl ein Dilettant, um der Sache willen einer solchen Herausforderung stellte und fragt:

Wer oder was ist „düdeln“?

Das Wort hat, so scheint es auf den ersten Blick, zwei Silben. Wer so glaubt, gibt sich mit einem oberflächlichen Sinnesindruck zufrieden. Allein eine leicht veränderte Schreibweise, die die Angleichungen des immer unakkurateren Duden auf eine ursprünglichere Wortfolge zurückgeführt, gibt erste Hinweise auf eine tiefere Wortbedeu-

Keramik: Gedüdel

Etymologische Analyse eines Dilettanten

ting. In den Chroniken, die in Tauf- und Sterberegistern rund um Düdelshiem geführt werden, steht der Name anders geschrieben. Eine vergleichende Linguistik¹⁾ hat bei der Durchsicht dieser Chroniken zwei von 1648 bis 1848, also vom Ende des Dreißigjährigen Krieges bis zur Paulskirchen-Revolution fast unverändert beibehaltene Schreibweisen eruieren können. In den hessischen Sprengeln schrieb man „duedeln“, während man jenseits der Grenzen in Bayern fast ausnahmslos „duddeln“ verwandte. Noch zu Zeiten der Brüder Grimm glaubte man an eine – andernorts nicht seltene – Eta-isierung bzw. Delta-isierung des u²⁾. Heute hat sich allgemein die Überzeugung durchgesetzt, daß es sich um zwei demselben Wortstamm integrierte semantische Irritationen handelt, die, auf verschiedene Bewußtsein- und Intelligenzstufen bezogen, am einfachsten als eine integral-semantische Duoverbal-Konstitution einzuordnen sind.

Der Ethnologe „schaut dem Volk aufs Maul“. Diese Methodik scheut sich nicht vor alltäglichen Beobachtungen. Wer die Frankfurter Bahnhofstraße entlang geht, konnte bis vor kurzem häufig (und kann auch heute noch gelegentlich) die Beobachtung machen, daß die deutschen Ureinwohner ihre neu eingewanderten Mitbürger nicht auf gewöhnliche Weise ansprechen, sonder in eine infantile praepubertäre Simplifikations-Syntax fallen³⁾, indem sie nicht fragen: Wohin gehst Du? sondern: Wohin du gehen? Das „Wohin“ wird dabei häufig als eine nur auf höheren Bewußtseinsstufen gebräuchliche Frageform eliminiert und allein durch Heben der Stimme die Frageform verdeutlicht zu „Du gehen?“. In den Zeiten des Kulturverfalls nach dem Dreißigjährigen Krieg waren ähnliche Simplifikationen gang und gäbe, wie Hubertus zu Schnepfblutstetten bereits in seinem Grundwerk „die praeinatale Elementar-Semantik“ belegte⁴⁾.

Der semantische Stamm, der auf die vereinfachende Frageform der Zeit um 1650 zurückzuführen ist, lautet „Du edeln?“. Es hat einen erbitterten wissenschaftlichen Streit darüber gegeben, ob das „n“ verbal, also als Verdeutlichung einer auf Wertschöpfung gerichteten Tätigkeit, zu verstehen sei oder als eine spätere Zutat freundlicher Zeiten; nach dieser zweiten, von der marx-

istisch-materialistischen Wissenschaft in erster Linie vertretenen Auffassung, die noch in Seminaren der Frankfurter Schule vertreten wurde⁵⁾, muß es richtiger „du edel?“ heißen. In der das „n“ vernachlässigenden Interpretation wurde aus der Wertschöpfungs-Theorie eine aggressiv vorgetragene Überlebens-Frage. Wer sie mit „nein“ beantwortete, sah sein Überleben gesichert, wer sie wahrheitsgemäß mit „ja“ beantwortete, sah sich um Gut und Geld gebracht.

Diese als „Überinterpretation“ zu verwerfende Deutung wird heute nur noch gelegentlich vertreten⁶⁾. Kein ernstzunehmender Wissenschaftler, der sich mit der Überlieferung der deutschen Sprache seriös beschäftigt, wird heute noch anders als „Du edeln?“ schreiben. Die Verifikation dieser Hypothese bestätigt auch das „s“ des Ortsnamens. Die Alliteration des Westhessischen hat aus „Du edeln es?“ „Duedel(n)s“ gemacht. Wer die ursprüngliche Silbenfolge der 4(!) Bestandteile des Wortes schnell hintereinander ausspricht, wird in Autopsie selbst zum Zeugen des Alliterationsprozesses⁷⁾.

Im heutigen Umgangsdeutsch wäre „Du edeln es?“ am einfachsten mit „Machst Du aus etwas Einfachem etwas Anspruchsvolles?“ zu übersetzen. In der Berlinischen Wendung hat sich im „Machst Du aus Dreck Knete?“ auf kennzeichnende Weise eine vergleichbare populäre Hinterfragungs-Erhebung erhalten⁸⁾.

Das randbayrische „duddeln“ (bzw. die in den ab Aschaffenburg sich findenden Chroniken überlieferte Schreibweise „Duddelsheim“) führt auf gänzlich andere Stämme zurück. Keltisches „Du Du Isen“ – wir verwenden hier Nicola'sche Transkription aus seinem Handbuch „aporetische Kunstkritik im Zeitalter der kaiserzeitlich-römischen Avantgarde“ – ist in „Duddels“ eingeflossen. Allerdings gilt „Du Du Isen“, durch einen germanisierenden Wortgebrauch beflügelt, fälschlicherweise als eine Artikulierung des Wunsches nach Erleichterung während der Nahrungsaufnahme im Babyalter. Im Keltischen bedeutet „Du Du Isen“ soviel wie „Durch Wiederholung zur Dauer“ oder „Ewigkeitswerte ohne Begrenzung der Menge“ – also etwas völlig anderes als von Nicola – trotz der richtigen bzw. vertretbaren Transkription im Sinne der Rechtschrei-

bung – angenommenen Übersetzung, die zu offensichtlich die germanisierte früh-infantile Assoziation des Wortklangs für die Interpretation heranzieht⁹⁾.

Es ist leicht einzusehen, daß die beiden ursprünglich voneinander so abweichenden Wortbedeutungen miteinander verschmolzen. „Veredelst Du etwas“ und „Ewigkeitswerte ohne Begrenzung der Menge“ – diese beiden Sinnzusammenhänge verschmolzen nicht nur im Ortsnamen zusammen, sie lassen sich auch bis zum heutigen Tag im Alltags-Wortschatz nachweisen. Eigentümlicherweise ist die Wortverbindung „düdeln“ gerade in hessischen Töpferorten verbreitet. In diesem Zusammenhang kann die Literatur nur auszugweise angeführt werden, so erdrückend sind die Beweise für die aus den beiden Elementar-Bedeutungen abgeleiteten „semantischen Keile“, in denen sich Qualifikationsmerkmale für Tätigkeiten und Objekte überlappen. (Am ausführlichsten ist diese Literatur angeführt bei H. Thiemann, Die Seinssetzende Kollektionsethik der Dühologie, Hamburg 1978.)

Sich jetzt im Greisenalter befindliche Einwohner von Schlickersdorf erinnern sich daran, daß von den Töpfern dieses für die Volkskunst-Keramik der Peripherie von Bad Nauheim zentral bedeutsamen Ortes düdeln als Synonym für „Drehen“ gebraucht wurde. Es ist allerdings auch möglich, daß man in einzelnen Fällen mit „düdeln“ jenes schnelle Schnellen des Holzes an die Gefäßwandung des rotierenden Lehmbezeichneter, das ein älterer Kollege der heutigen „Düdelheimer“ mit dem niederländischen „Lommel“ bezeichnete. Es mag sein, daß die Veredelungs-semantik auch hier die einfache zur anspruchsvolleren Tätigkeit evolutionierte¹⁰⁾.

Düdeln kann, so viel steht fest, eine Person oder Sache. Das Verb wird im allgemeinen transitiv gebraucht – man düdeln etwas. In Einzelfällen ist auch eine intransitive Verwendung von düdeln nachgewiesen. Nur das Reflexive „ich düdele mich“ oder „es düdelt sich“ gilt als unkorrekt, weshalb es nach den „Richtlinien für den bayrischen Deutschlehrer“ im Schulgebrauch als fehlerhaft zu korrigieren ist; die hessische Regelung, die kürzlich im „Erlaß zur Integration von Redundanzen in das Umweltverständnis“ publiziert wurde, sieht dagegen einen Schritt auf eine wortschöpferische Produktiv-Entelechie hin verwirklicht, sobald „ich düdele mich“ als Ausdruck nach revolutionärem

Emanzipations-Streben vermutet werden kann (bzw. soll)¹¹⁾.

Eine erstaunliche Beobachtung im Trivialbereich machten Forscher der Gießener Universität, als sie auf den Spuren der Wirkung der als „Liebigs Fleischextrakt“ bekannten, energiesammelnden Brühe in dem wenig bekannten Vitalshofen eine 110 Jahre alte Einwohnerin interviewten. Sie bekannte freimütig, daß sie seit ihrem 109. Geburtstag etwas „düdelig“ geworden sei. Ihre Tochter, die es sich trotz ihrer 89 Jahre nicht nehmen ließ, ihren 70jährigen Kindern, den Enkeln der genannten, rüstigen Greisin, selbst Kaffee zu kochen, versicherte der Mutter glaubwürdig, daß der Ofen so „düdele“, wie es für einen wohlschmeckenden „Kaffeedüdel“ ideal sei.

Der Wortgebrauch verrät eine ungemein ausgedehnte Breite und Variations-Intensität des Düdelns. Gleichmäßig gesteigerte Ofenhitze ist ebenso darunter zu subsumieren wie eine den Geschmack spürbar optimierende Behandlungsweise.

Wie ist mit diesen Bedeutungsfeldern das adjektivische bzw. adverbiale „düdelig“ in Übereinstimmung zu bringen? Die von der germanisch-keltischen Ambivalenz abgeleitete Bedeutungs-Popularität liefert auch in diesem Fall die richtige Erklärung: Es handelt sich um eine semiotische Transposition des Düdelns auf den Zeitbegriff. Mit „düdelig“ bezeichnete die älteste Einwohnerin von Vitalshofen völlig korrekt ihr Bewußtsein für Dauer und Statik über die Vitalsphäre hinaus. Düdelig steht nach dem Wortverstand der hessischen Volkskunststöpfer in Parenthese des buddhistischen Dauerbegriffs, der bei uns als „Nirwana“ etwas oberflächlich gekennzeichnet wird. Düdeln umschreibt, in Unterscheidung von ostasiatischer Kontemplations-Überlassenheit die westlich geprägte Aktions-Bereitschaft selbst des alternden und alten Menschen.

In den seit 1902 erscheinenden „Büdingen Blättern zur Erhaltung des hessischen Mund- und Sangesgutes“ hat seit der aufsehenerregenden Publikation der „Untersuchungsberichte des soziologischen Seminars der Justus-Liebig-Universität Gießen“ über „Düdeln in Vitalshofen“ eine Gruppe von Musik-Pädagogen sich kontrovers über die sich festigende Deutung des Düdelns geäußert¹²⁾. Diese Musik-Pädagogen, die sich vehement für eine Hinwendung von musikalischer Praxis zur „musikimmanenten Notentheorie“ einsetzen, machten darauf aufmerksam, daß Düdeln nicht von Dudeln zu trennen sei. Sie weisen mit Recht darauf hin, daß in diesem Fall Dudeln nicht mit dem keltisch-bayrischen Duddeln gleichzusetzen sei. Wenn etwas dudelt, so interpretieren sie Musikpädagogen, so hat es ein zwischen den tradierten Tempo-Bezeichnungen „Adagio“ und „Largo“ liegendes Zeitmaß angenommen, bereichert um die Schwankungen eines Tempo rubato. Sollte der Umlaut „ü“, durch den Dudeln zu „Düdeln“ wurde, nicht von Kasseler Söldnern aus dem Heer des Prinzen Eugen mitgebracht worden sein, als sie das türkische „duduk“ (Flöte) in oberhessischer Lautverschiebung zu „Düdeluk“ (flötenspielender Mameluk) veränderten, so wäre „Düdeln“ am überzeugendsten als eine anspruchsvollere Form des Dudeln, also als eine Tätigkeit von ausgeprägt ästhetischer Ziel- und Willensbildung zu verstehen.

Die tradierte Düdel-Semantik hat während der letzten dreißig Jahre eine stetige Ausdeutung erfahren. An ihr arbeiteten einheimische Keramikpraktiker ebenso wie einige Gäste, die dem Düdeln trotz mangelnder theoretischer Fundierung neue Aspekte der Ziel- und Willensbildung abgewannen. In den Laboratorien von K. und U. Scheid wurde die chemotherapeutische Anwendung des Düdelns entwickelt, während B. Kuhn in Tierversuchen und Pflan-

zenstudien neue Düdeliana evolvierte. M. Schott leistete einen beachtlichen Beitrag zum kristallinen Düdeln, B. Vogler einen ebenso gewichtigen zur Düdelurgie. Die pfälzischen G. und G. Weigel bewiesen, daß Düdeln keineswegs auf den hessisch-bayrischen Bereich begrenzt ist, sondern auch in rheinhesischen Hofarealen eingewurzelt werden kann.

Die Düdelogie wurde zu einem stimulierenden Ingredienz der einschlägigen Disziplinen. Sie dürfte in nächster und weiterer Zukunft ihre Spuren außerhalb des Kernbereichs hinterlassen. Schon melden Wissenschaftler im Fernen Osten und den U.S.A. Merkmale einer Düdel-Effizienz. In einem späteren Beitrag soll deshalb die Auswirkung des Düdelns im transatlantischen und transpazifischen Raum behandelt werden.

Anmerkungen

- ¹⁾ Plemm & Popper, The linguistic Idiotation, New York and Princeton 1963, p. 186 ff.
- ²⁾ C.F. Andersen, Das Eta-Mädchen und der Delta-Knabe, Kopenhagen und Berlin, 1837, Ed. Jens Jensen Feddersen, Bollerup 1983.
- ³⁾ Kemal Atatürk, Die moderne Türkei, Einleitung zur ersten deutschen Ausgabe von Marcel Reich Ranicki, Frankfurt o.J. (1985), S. XI-XXXII.
- ⁴⁾ a. a. O. S. 891.
- ⁵⁾ Th. W. Adorno, Hegels Düdel-Fetischismus und die neue Musik, Seminarbeiträge d. Inst. z. Soziologie und Philosophie an der Universität Frankfurt, in „Hefte für Nonsens-Dialektik XXV“, 1957, S. 2053.
- ⁶⁾ Zuletzt von J. Beuys in seinem Interview „Bin ich eine edle Plastik?“, Süddeutsche Zeitung vom 18. März 1984, S. 17, (m. Abb.).
- ⁷⁾ J. E. Hoppelpopp hat, belegt durch Tonband-Protokolle, kürzlich in der Aspekte-Sendung des ZDF von 1. 4. 1986 über dreizehn

Minuten lang visuell-akustisch die Verwandlung von „Du edeln es“ in „Düdel“ demonstriert. Allen praxisorientierten Wissenschaftlern sei die wiederholte Rezeption dieser Aufnahme dringend empfohlen.

- ⁸⁾ Den Hinweis auf die Berliner Varianten der Veredelungs-Techniken verdanke ich meiner Kollegin B. Mundt.
- ⁹⁾ Es scheint so, daß ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen G. Nicolas Vaterfreuden und seiner irrtümlichen Deutung von „Du Du Isn“ als Medium der Kunstkritik besteht. (frdl. Mitteilung seiner Gattin vom 11. 11. 1982).
- ¹⁰⁾ Es würde zu weit führen, die etymologischen Sprünge vom Lommel zum Düdeln im einzelnen darzulegen, doch besteht hier ohne Zweifel ein Traditions-Zusammenhang mit dem Düdeln von K. Scheid zum Lommel von J. B. v. Beek. Eine Analyse dieser Zusammenhänge durch den Verfasser befindet sich in Vorbereitung.
- ¹¹⁾ Zitiert nach „Frankfurter Rundschau“, Feuilleton, Ausgabe vom 24. 12. 1985, s. p. (Weihnachtsbeilage).
- ¹²⁾ a. a. O. S. 12. Vgl. dazu ferner: „Düdel-dudel-Düdeluk, zur Rezeption türkischer Musik in Hessen“, herg. von H. W. Henze, Kassel 1974.

Heinz Spielmann studierte systemkritische Aesthetik und Architektur-Semantik vor 1967. Seine dilettantische Rezeption der Keramik resultiert aus privatissime und gratis gewonnenen Erfahrungen analog zu seinen sonstigen Tätigkeiten. Nach Neben-Beschäftigungen in einer norddeutschen Großstadt geht er jetzt Verwaltungsaufgaben auf einer Insel in einem Ostseearm nach. Düdelnsheim berührte er immer wieder auf seinen Studienreisen zu keramischen Fundorten.



Blick auf Düdelnsheim mit den Steinern von der Triphohl.