

## „Auf der Hosset“\*

Von Norbert G. Günkel

Ein Dorf und fünf renommierte Künstler: Das ist der Stoff, aus dem Storys gemacht werden; Storys über ein angespanntes Verhältnis voller Unverständnis auf beiden Seiten, was sich gar noch in „Aktionen“ entlädt; Storys von Künstlern als dem weihevollen Mittelpunkt des Dorflebens, vom zähen Kampf um Anerkennung und sozialen Status, von Leiden und Bewunderung, kurz: vom ewigen Widerstreit zwischen Bohème und spießiger Bürgerlichkeit?

Beileibe nicht. Normaler, alltäglicher, selbstverständlicher kann dieses Zusammenleben kaum praktiziert werden. Das liegt nicht alleine an dem Umstand, daß nicht allzu viele Düdelsheimer den Zugang zur Kunst ihrer Mitbürger und Mitbürgerinnen finden, deren Bedeutung in der Welt der Keramik, der Bildhauerei und der zeichnerischen Gestaltung selbst also nicht richtig einschätzen können. In allererster Linie hat das mit dem Lebensstil der Fünf zu tun, dem Kult um die eigene Person fremd ist. Künstlerleben ohne Künstlichkeiten ist das einmal genannt worden.

Die Zeitspanne, die hier betrachtet werden soll, ist im Vergleich zur in diesem Buch dokumentierten Düdelsheimer Geschichte nur sehr klein – 36 von 1200 Jahren. Doch sind die Düdelsheimer nicht wenig stolz darauf, daß sie seit 1956 drei bedeutende Keramiker und einen hoch angesehenen Bildhauer in ihren Mauern haben. Karl und Ursula Scheid, Beate Kuhn und Bernhard Vogler leben und arbeiten seit mehr als drei Jahrzehnten im Anwesen „Auf der Hosset“, wie der alte Flurname lautet. Die junge Generation ist dabei, sich einen Namen zu machen. Ein paar Straßen weiter hat sich vor einigen Jahren Sascha Juritz niedergelassen, den sein früherer Schüler und heutiger Büdinger Kollege Axel Gallun „den Zeichner überhaupt“ nennt. Von ihm wird später die Rede sein.

Blicken wir zunächst zum Haus Hosset. Eine ganze Generation von Düdelsheimern ist damit groß geworden, daß Karl und Ursula Scheid mit einem betagten Fahrrad zum Einkaufen unterwegs sind, daß Bernhard Vogler auf dem Weg zur Post freundlich grüßt, Beate Kuhn mit ihrem so vertraut wirkenden Lächeln ihren Hund ausführt. Nichts, was Aufmerksamkeit gezielt provozieren würde: Seht her, wir sind's! So wie auf der Hosset Leben und Arbeiten ineinander fließen, so zwanglos geht diese Lebenspraxis im Leben des Dorfes auf.

Das Verhältnis zwischen Dorf und Künstlern war freilich nicht von Anfang an so unverkrampft. Da waren in den ersten Jahren durchaus ein paar Dinge geradezurückken, die für Irritationen auf beiden Seiten gesorgt hatten. Doch der Start „Auf der Hosset“ fiel in eine Zeit, da die Menschen noch andere Sorgen plagten, und die Künstler selber mußten sich um andere Dinge kümmern als um Selbstprofilierung (die ihnen sowieso nicht liegt), nämlich um den schlichten Lebensunterhalt. Darin unterschieden sie sich in nichts von ihren Nachbarn.

Blenden wir also zurück in die Zeit des Anfangs. Doch wann war das? Wann begann das alles, was die Düdelsheimer zum Unwillen der Betroffenen selbst mit oberhessischer Hartnäckigkeit „die Künstlerkolonie“ nennen, was es nie war, nie sein

---

\* „Auf der Hosset“ ist der alte Name einer Flur, auf der die „Künstlerkolonie Düdelsheim“ seit 1956 besteht.

sollte. Denn sie sind damals nicht ausgezogen, um auf dem Land eine Idee von Künstlerleben zu verwirklichen. Das hat sich alles viel nüchterner, viel pragmatischer abgespielt, wenn auch hinreichend kompliziert, um genug Stoff für Geschichten abzugeben. Und weil vier verschiedene Lebensgeschichten miteinander zu verflechten waren, hätte alles auch ganz anders kommen können. Gelegenheit für Brüche und Wendungen gab es genug, doch die Puzzle-Teile fügten sich zusammen, als habe es von Anfang an so sein sollen. – Jedenfalls hat es im Rückblick diesen Anschein.

Am Anfang steht – ist es simpler Zufall oder ein zukunftssträchtiges Symbol der kommenden Ereignisse?! – eine Töpferscheibe. Bernhard Vogler stellt sie 1948 der Bildhauerklasse an der Werkkunstschule Darmstadt zur Verfügung, die von Fritz Schwarzbeck unterrichtet wird. Für den Unterricht im Töpfern wird Friedrich Th. Schroeder gewonnen, der ein Jahr darauf eine eigene Keramikklasse gründet. Dies lockt 1949 Karl Scheid nach Darmstadt, der Vogler in der Keramikklasse kennenlernt. So beginnt ihre Freundschaft. Die Werkkunstschule ist sozusagen die Keimzelle, denn 1951 kommt Beate Kuhn, ein Jahr später Ursula Duntze. Da ist Karl Scheid, ihr späterer Mann, bereits in England. Noch sind es eher lockere Verbindungen zwischen den angehenden Künstlern; die Lebenswege verzweigen sich nach der Zeit in Darmstadt wieder. – Kristallisationspunkt ist Margarete Schott; sie hält die Kontakte zu allen aufrecht.

Die Verbindung zu Düdelsheim ist zu diesem Zeitpunkt mehr als lose, obgleich Karl Scheid hier ein Anwesen besitzt. Die Gemeinde hat Wohnungen darin eingerichtet, denn Vater Scheid hat Düdelsheim schon 1926 verlassen. Karl Scheid erinnert sich an seinen Besitz, als er die ersten Schritte als selbständiger Keramiker geht.

Dazu angeregt hat ihn Beate Kuhn, die gleich nach der Ausbildung unbedingt in die Selbständigkeit will. Sie kann Schroeders Werkstatt in Lottstetten pachten und lädt – 1953 war das – den aus England zurückkehrenden Karl Scheid ein, den Sprung mit ihr zu wagen. Der stellt seine ursprünglichen Pläne zurück und stürzt sich in diesen Versuch, der mit der Entdeckung endet, daß es Interesse an Keramik gibt. Davon hat der Messestand 1954 Kuhn und Scheid überzeugt. Aber da ist auch die Erfahrung, daß die wirtschaftlichen Verhältnisse mehr als bescheiden sind. Deshalb reift in Karl Scheid die Überlegung, auf das Anwesen in Düdelsheim zurückzugreifen.

Doch das ist leichter gesagt als getan, denn die von der Gemeinde eingewiesenen Mieter kann er nicht mir nichts, dir nichts auf die Straße setzen. Also baut Scheid die Scheune um, weil er ja nun einmal Platz braucht zum Leben und Arbeiten. Helfer beim Umbau ist Bernhard Vogler, der gerade dabei ist, sich in Aschaffenburg eine Existenz aufzubauen, was nicht ohne Schwierigkeiten bleibt. Die beiden Freunde besprechen ihre Situation, und Karl Scheid bietet Vogler an, nach Düdelsheim zu kommen. Anderthalb Zimmer kann der Bildhauer hier im Wohnhaus dann übernehmen, weil eine große Familie eine andere Bleibe findet. Sieben Jahre müssen Voglers warten, bis ihnen das ganze Haus zur Verfügung steht. Daß der „*Hausherr*“ auf „*Hosset*“ durch den Zwang der Umstände im Nebengebäude wohnt, wo Leben und Arbeiten Hand in Hand gehen können, während der Freund das Wohnhaus übernimmt, das eine Trennung der Werkstatt fordert, das wird für die weitere Entwicklung von Karl und Ursula Scheid noch seine ganz eigene Bedeutung bekommen.

Während so in Düdelsheim zwei Werkstätten entstehen, sieht sich Beate Kuhn in einer mißlichen Lage. Durch Karl Scheids Umzug steht sie alleine in Lottstetten; doch will sie nicht in die oberhessische Provinz. – Das großstädtische Erbe der Düsseldorferin wehrt sich (noch!). Alternativen freilich sind nicht zu finden, trotz ausgedehnter Suche. Die Sehnsucht nach der Stadt weicht schließlich doch der Freundschaft. Das Angebot, im Scheidschen Garten ein eigenes Haus bauen zu können, wiegt ebenfalls schwer. Ende 1956 beschließt Beate Kuhn, nach Düdelsheim zu gehen, wo ihr Bruder ihr einen Bungalow nach ihren eigenen Vorstellungen entwirft. Auch sie kann – wie Scheids – Leben und Arbeiten ineinander aufgehen lassen.

Ursula Duntze hatte 1955 die Gesellenprüfung abgelegt, mußte sich aber wegen der Erkrankung ihrer Mutter der Familie widmen. Nur über die Kontakte zur Werkkunstschule, die sie aufrechterhält, hört sie von dem, was sich in Düdelsheim entwickelt. 1958 bekommt sie ein großartiges Angebot: Sie darf für 500 Mark Keramik nach eigener Wahl herstellen. Einen Platz zum Arbeiten weiß sie schnell: Karl Scheids Werkstatt in Düdelsheim, wo es vor allem einen Brennofen gibt. Sie kommt, „*bleibt hängen*“ – wie sie selbst sagt – und heiratet ein Jahr später – 1959 – Karl Scheid.

Elf Jahre also hat es gedauert, bis die vier Künstler endgültig alle in Düdelsheim leben und arbeiten. Oft genug hätte alles ganz anders werden können. Hier sind nur die Grundzüge der verwickelten Abläufe dargestellt worden. Das legt die Frage nahe, aus welchen spezifischen Gründen heraus es dann doch so gekommen ist. Die vier Künstler selbst nennen immer wieder wirtschaftliche und berufliche Motive, die sie hier zusammengeführt haben. Und natürlich die Freundschaft, die nun schon über Jahrzehnte hinweg trägt. Aber um eine gemeinsame Idee, eine Ideologie gar ging es ihnen nicht, betonen sie stets, wenn sie nach den Ursachen gefragt werden.

Von außen hat es von Anfang an sehr viele Erklärungsversuche und noch mehr Etiketten gegeben für das, was sich auf dem Scheidschen Anwesen „*Auf der Hosset*“ verwirklicht hat. Immer hat dabei mitgeschwungen, so etwas (ja, was eigentlich?!), könne nur gelingen, wenn eine tragende Idee dahinterstecke. Dabei lehrt ein Blick in die Kunstgeschichte, daß es in der Realität oft genug genau anders war: Die großen Bewegungen und Künstlergruppen, die einer Idee nacheiferten, zerbrachen an inneren Streitigkeiten über eben jene Idee, weil der Streit nicht nur auf die künstlerisch-ideelle Seite beschränkt blieb.

Die vier Künstler von „*Hosset*“ brauchen nichts zu diskutieren, nichts zu rechtfertigen. Jeder arbeitet nach seinen Vorstellungen; gemeinsame Projekte gab und gibt es kaum. Natürlich schätzen sie die Arbeiten der jeweils anderen; aber es gibt keine verbindlichen Maßstäbe, was denn künstlerisch „*Auf der Hosset*“ zu geschehen habe. In den Themen und in der Gestaltung liegen Welten zwischen den Arbeiten eines Bernhard Vogler und denen der Scheids, deren Stücke wiederum deutlich von den Arbeiten Beate Kuhns zu unterscheiden sind.

Schiere Pragmatik also, purer Zwang der Umstände, nackte Rationalität der Zeitläufe, garniert mit ein wenig Freundschaft: Ist es das? Erklärt das dieses Fortdauern des Geschehens „*Auf der Hosset*“? Ja und nein! Ja, weil diese äußeren Umstände dazu gehörten, wie die verwickelte Geschichte des Entstehens an vielen Stellen zeigt.

Schließlich sind es keine unedlen Motive gewesen, die die damals jungen Leute in Düdelsheim zusammengeführt haben. Den Broterwerb zu sichern, sich auf eigenem Besitz etwas aufzubauen, Freunde daran teilhaben zu lassen: Warum soll das als Erklärung nicht reichen! Hätten die vier eine „GmbH“ gegründet, die nach mehr als 30 Jahren immer noch erfolgreich wäre, niemand würde nach weiteren Begründungen fragen. Der wirtschaftliche Erfolg wäre Rechtfertigung genug.

So aber geht es um Künstler, von denen Anfang der sechziger Jahre ein Journalist in einer Ausstellungsbesprechung immerhin eigens meinte feststellen zu müssen, es handele sich um „ganz normale Menschen“, was er offenkundig mit einigem Erstaunen registriert hat. Diese Einstellung setzte er auch bei seinen Lesern voraus, sonst hätte er sich diese Anmerkung sicher erspart. Künstlern traut man eine solche Konstanz offenbar nicht zu, und wenn sie sich doch ereignet, dann müssen wohl ganz besondere Gründe dahinterstehen, nach denen gesucht wird, seit es „Auf der Hosset“ begann. Wäre es auf diesem Anwesen anders zugegangen, mehr mit Bohème und Künstlichkeiten der Selbstinszenierung, dann wäre das in der öffentlichen Einschätzung vermutlich der Kitt gewesen, der die vier zusammenhält. Solcher Erwartung sind Karl und Ursula Scheid, Beate Kuhn und Bernhard Vogler nie gerecht geworden. Zuweilen – etwa Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre – haben sie damit kräftig gegen den Zeitgeist gehandelt, der sich etwa auch in Büdingen in Happenings und Aktionismus niederschlug. Abgesehen davon, daß allen vier eine solche Einstellung zur Kunst und zum Künstlersein fremd ist: Ihr Publikum, so steht zu vermuten, wäre damit auch nicht zu gewinnen gewesen.

Andererseits trägt der Verweis auf puren Pragmatismus dann aber doch nicht sehr weit. Denn natürlich gibt es eine Idee – nein, besser: eine gemeinsame Überzeugung, was denn Kunst zu sein habe. Sie ist nicht erarbeitet worden in nächtelangen Diskussionen, muß sich nicht bewähren in heißen Debatten. Jeder einzelne hat sie – mehr oder weniger bewußt – mitgebracht in die Existenz als Keramiker oder Bildhauer. Sie spricht aus jeder Arbeit und bildet so das eigentliche Fundament dieser vier Lebenswege, die eben deshalb so eng nebeneinander verlaufen können.

Künstlerische Kreativität und ihre materielle Verwirklichung haben – so die Überzeugung der vielen Künstler – aufzubauen auf solidem, ja perfektem Handwerk, das sich der künstlerischen Absicht gleichsam schwerelos fügt. Erst die sichere Beherrschung von handwerklichen Techniken und Material erlaubt dem Künstler die vollendete Umsetzung seiner Idee. Erst großes handwerkliches Können macht es möglich, die Formensprache des Materials und der Gestaltungsmöglichkeiten auszuschöpfen. Erst daraus kann der eigene Stil des Künstlers entstehen, der mit seinem Leben und mit seiner Arbeit glaubwürdig harmoniert. Schließlich: Nur die solide handwerkliche Basis bietet einige Sicherheit vor den Wechselfällen des Lebens eines freiberuflich tätigen Künstlers. Dadurch wiederum wird er unabhängig vom wehenden Zeitgeist und ist er der Notwendigkeit enthoben, sich inszenieren zu müssen. So schließt sich der Kreis zwischen innersten Überzeugungen und äußerem Lebensstil mit großer Glaubwürdigkeit.

Daraus ist bei allen vier Künstlern eine zwanglos wirkende Sicherheit entstanden in Leben und Arbeit, die auf diese Weise miteinander gewachsen sind. Jeder spiegelt gleichwohl ganz und gar eigenes auf dieser Basis. Man denke an die differenzierten Harmonien in den Keramiken der Scheids, an Bernhard Voglers tiefe Religiosität, die

er auch innerhalb der katholischen Kirchengemeinde lebt, an Mut und Eigenständigkeit in den Arbeiten Beate Kuhns.

Wenn aber nach ihren Überzeugungen die Arbeit und das Leben von den gleichen Grundsätzen geprägt sein müssen, dann war es doch von innerer Logik, sich „*Auf der Hosset*“ zusammenzufinden. Denn die ländliche Umgebung, die räumliche Beschränkung der Verhältnisse erlaubten (und erzwangen!) die Konzentration auf das künstlerische Schaffen und dessen Integration in den Lebensrhythmus der Familien. Nur unter diesen Umständen konnte Ursula Scheid als Hausfrau und Mutter ein eigenständiges Profil als Keramikerin gewinnen. Daß die Drehscheibe direkt neben dem Küchentisch stand und steht, machte die Verbindung von Hausarbeit und Töpfern möglich. Bei einem abgetrennten Atelier wäre dies nicht zu realisieren gewesen. Diese eigenständige Entwicklung – daran muß in diesem Zusammenhang immerhin erinnert werden – geschah zu einer Zeit, da Frauen noch weithin der Platz am Herd zugewiesen wurde. Ursula Scheids Platz wäre – so steht zu vermuten – bei räumlicher Trennung des Arbeitsplatzes auch dort gewesen. Denn eine Arbeitsteilung mit ihrem Mann in Sachen Keramik hat – so versichern beide – nie zur Diskussion gestanden. Karl Scheid nennt denn auch die „*vorindustrielle Produktionsweise*“ als entscheidenden Faktor dafür, daß sich Familienleben und Keramik gleichermaßen gut entwickeln konnten.

Freilich erfordert eine solche Arbeitsweise, ohne daß es den Scheids und Beate Kuhn vielleicht sonderlich bewußt würde, ein höheres Maß an Disziplin von einem selbst, weil man beide Tätigkeitsbereiche aller Integration zum Trotz – oder gerade deshalb – trennen muß, soll nicht Chaos in der Werkstatt und im Haushalt das Ergebnis sein. Ursula Scheid sagt es so: „*Ich habe gelernt, mir meine Zeit einzuteilen und jede freie Minute zu nutzen.*“ Diesen Rückgriff auf alte handwerkliche Tradition hat auch Beate Kuhn in ihrem Bungalow verwirklicht: ein neues Haus für eine uralte Arbeitsweise.

Nicht ganz so konsequent hat Bernhard Vogler dies umsetzen können; seine Werkstatt liegt getrennt vom Wohnhaus. Doch dessen Geschicke weiß er bei seiner Frau in guten Händen; auf eine Integration der Arbeit in das Leben der Familie war er deshalb weniger angewiesen. Dafür ist seine Bildhauerei, die immer wieder religiöse Themen aufgreift, auf ganz besondere Weise mit seinen tiefsten Glaubensüberzeugungen verbunden.

Die bei Scheids und Beate Kuhn verwirklichte alte Handwerkstradition von Leben und Arbeit unter einem Dach bringt es mit sich, daß die eigentliche Tätigkeit des Künstlers sich den Augen des Dorfes entzieht. Kein Außenstehender weiß, wann gearbeitet wird. Dadurch ist dem Schaffenden ein eigener Rhythmus möglich, der auf den Lebensrhythmus des Dorfes nicht unbedingt Rücksicht nehmen muß.

Allerdings: In den ersten Jahren hat das durchaus zu Mißverständnissen geführt, weil einige Mitbürger dachten, Scheids müßten ja nun auch rund um die Uhr „*geöffnet*“ haben, um Erzeugnisse zu verkaufen. Das hat sich ebenso geklärt wie die Erwartung, für die Nachbarschaft müßten die Keramiken „*direkt vom Hersteller*“ ja wohl billiger zu haben sein.

Da waren anfangs also durchaus Einstellungen und Erwartungen des Dorfes, die die jungen Leute irritierten, als sie sich daran machten, die „*Hosset*“ zu sanieren. Schon

dieser Umstand stieß nicht unbedingt auf Beifall. Denn in der Aufbruchseuphorie der fünfziger Jahre sanierte man altes Gemäuer nicht; man riß es ab und baute neu. Scheids, Voglers und Beate Kuhn haben sich dadurch nicht beirren lassen. Sie setzten sich für die Erhaltung alter Bausubstanz ein, als Denkmalschutz für die meisten noch ein Fremdwort war. Viel Erfolg war ihnen nicht beschieden; aber im Nachhinein ist bei manchem Düdelsheimer auch aus dieser Tatsache Wertschätzung entstanden, als nämlich ins allgemeine Bewußtsein drang, für welche wichtige Aufgabe die Künstler sich da stark gemacht hatten.

Über ihr unpräzises Leben im Dorf sind Scheids, Voglers und Beate Kuhn ihren Mitbürgern sicher wesentlich stärker nähergekommen als über ihre Kunst. Sechs Jahre dauerte es, bis sie ihre Arbeiten 1962 dem heimischen Publikum in einer Ausstellung zeigten, nachdem sie schon in großen Städten des In- und Auslandes ausgestellt hatten. „*Moderne Kunst im Pferdestall*“ titelte die Heimatzeitung ein Wort, das in die Annalen der „*Hosset*“ eingegangen ist wie kaum ein anderes. Doch das Interesse der Nachbarn und Mitbürger hielt sich in Grenzen, ebenso das der benachbarten Büdinger.

Daran hat sich bis heute wenig geändert. Das Ansehen, das die vier unzweifelhaft genießen, nährt sich – sozusagen – aus zweiter Hand: aus dem über die Würdigung der Kunst durch andere gezogenen Bewußtsein, bedeutende Mitmenschen in den Mauern der Großgemeinde zu haben. Das läßt sich an kleinen Gesten eher ablesen als an großen Bekenntnissen. Als Scheids 1964 – nach „*nur*“ acht Jahren in Düdelsheim – den hessischen Staatspreis erhielten, gratulierte ein Nachbar mit einer roten Rose. Scheids haben diese Aufmerksamkeit nie vergessen. Denn die Düdelsheimer brauchen ihre Zeit, bis sie jemanden so in ihre Gemeinschaft aufnehmen. Heute – da sind die vier ganz sicher – gehören sie längst dazu. Sie fühlen sich, wie Karl Scheid sagt, in einem unsichtbaren und nicht fühlbaren Netz gehalten. „*Im Dorf sind sie uns alle zugetan*“, so formuliert das Ursula Scheid. Deutlich war das zu spüren, als Scheids, Voglers und Beate Kuhn anfang der achtziger Jahre einige Konzerte arrangierten. Für viele Düdelsheimer war es einfach selbstverständlich, zum Publikum zu gehören, auch wenn sie der Musik selbst vielleicht nicht gar so viel abgewinnen konnten, obwohl ausgezeichnete Programme geboten wurden. Auch die Resonanz auf die Feier „*30 Jahre auf der Hosset*“ 1986 war ein Beleg dafür, welche Wertschätzung die vier mit ihren Familien im Dorf genießen. Das dankt es ihnen auf seine Weise, daß hier keine Gloriole des Künstlerdaseins gepflegt wird.

Hätte nun aber nicht doch die Versuchung nahegelegen, das mehr oder weniger zufällig (?) Gewachsene wenigstens nachträglich mit einem Anstrich zu versehen, eine Idee zu konstruieren, schon damit die Chronisten und Interpretatoren sich keinen mehr abringen müssen und manchmal etwas an der unaufgeregten Wahrheit vorbeischieben, damit die Berichte „*interessant*“ werden?! Wer die vier Künstler kennt, der weiß, daß diese Versuchung für sie nie existiert hat. Ihren Grundüberzeugungen liegt das so fern, daß eine solche Frage, brächte man denn den Mut auf, sie ihnen persönlich zu stellen, nur Kopfschütteln hervorriefe. Dann doch lieber zum x-ten Male erklären, daß es keine Geheimnisse und keine alles umgreifenden Ideen vom Leben und Arbeiten des Künstlers gab und gibt, die hier realisiert werden sollen. Und lieber zum x-ten Male beobachten, daß der Frager es nicht so recht glauben mag. Aber das – dieser Gedanke darf Scheids, Voglers und Beate Kuhn unterstellt werden

– ist das Problem der Chronisten in einer Zeit, die nach immer neuen Aufreglichkeiten schreit, in der die Kunst der PR-gerechten Selbstdarstellung manchmal schon für die Kunst selbst gehalten wird. Daß man auf der „*Hosset*“ von solchem Zeitgeist wenig hält, ohne daraus nun wieder selbst einen durchgestylten Lebensstil zu kreieren, ist kein geringer Grund für die Wertschätzung des Dorfes.

### Karl und Ursula Scheid

Die äußeren Daten dieser beiden Lebenswege lesen sich geradezu karg, stehen jedenfalls in keinem rechten Verhältnis zum Rang, den Karl und Ursula Scheid in der Welt der Keramik einnehmen. Denn allzu oft wird in der Öffentlichkeit die Bedeutung eines Künstlers an der öffentlichen Aufmerksamkeit gemessen, die er erregt, an Auftritten, ja an Aufsehen. Dies entspricht einer Einstellung, die zu Aktionismus verführt, die nur noch das Spektakuläre wahrnimmt. Nichts von alledem gibt es in Düdelnheim.

Karl Scheid, 1929 in Lengfeld geboren, legte nach einer Lehrzeit seit 1948 im Jahre 1952 seine Gesellenprüfung ab, arbeitete dann ein Jahr bei Harry und May Davis in Cornwall, gründete zusammen mit Beate Kuhn 1953 eine Werkstatt in Lottstetten und kam 1956 nach Düdelnheim. Drei Jahre später heiratete er Ursula Duntze. – Es folgen dann Angaben über die Arbeit für die Porzellan-Manufaktur Hutschenreuther, für die Wächtersbacher Keramik, die Gail'schen Tonwerke, für Rosenthals Studio-Linie. Schließlich – 1985 – folgen die Einladung zu Workshops und Vorträgen in die Vereinigten Staaten, eine Studienreise durch die USA (1987).

Ursula Scheid geb. Duntze, 1932 in Freiburg/Breisgau geboren, absolvierte die Werkkunstschule Darmstadt, legte 1955 die Gesellenprüfung ab. Nach einer familiär bedingten Pause nahm sie 1958 ihre keramische Arbeit in der Werkstatt Karl Scheids in Düdelnheim wieder auf, den sie ein Jahr später heiratete. Sie ist Mutter zweier Kinder. Es folgen die Arbeit für Rosenthals Studio-Linie, die Reisen mit ihrem Mann in die Vereinigten Staaten.

Einer Einordnung der beiden Lebens-Leistungen kommt sicher näher, wer die Liste der Auszeichnungen kennt, die die beiden Keramiker erhalten haben. Karl Scheid bekam den Förderpreis der Deutschen Keramischen Gesellschaft, die Silbermedaille des Concorso Internazionale della Ceramica d'Arte, beides bereits 1955. Der 1. Keramik-Preis der Henry-van-de-Velde-Gesellschaft folgte 1961, der Westerwaldpreis im Jahr 1975, der 4. Westerwaldpreis vier Jahre später; 1987 schließlich eine Auszeichnung bei der II. World Triennial Exhibition of Small Ceramics in Zagreb. – Ursula Scheid erhielt 1965 den 3. Alexander Giullaume-Preis der Deutschen Keramischen Gesellschaft, 1972 den Award der International Ceramics, 1975 den Westerwaldpreis, ebenso 1982. Ein Jahr später folgte „*Die gute Industrieform*“, ein weiteres Jahr darauf eine Auszeichnung für Design durch das Haus Industrieform; 1986 schließlich die Deutsche Auswahl '86 des Design Centers Stuttgart. – Beide Künstler gemeinsam wurden ausgezeichnet mit der Silbermedaille der Académie Internationale de la Céramique (1962), mit dem Hessischen Staatspreis für das deutsche Kunsthandwerk (1964), dem Award of Excellence (1965). Nur ein Jahr später folgte eine Auszeichnung bei der Ausstellung Internationales Kunsthandwerk in Stuttgart, ebenso 1969.

Ihre Arbeiten finden sich in bedeutenden deutschen Museen, darunter das Keramion in Frechen, das Hessische Landesmuseum in Darmstadt, das Kunstgewerbemuseum Berlin, das Keramikmuseum Westerwald in Höhr-Grenzhausen; aber sie stehen auch im Victoria and Albert Museum London, im National Museum of Modern Art in Tokio, im Fine Arts Museum in Taipeh, im Museum Bellerive Zürich. Die Liste ihrer Ausstellungen auf der ganzen Welt ist noch ungleich länger.

Kann eine solche Aufzählung alleine das Werk eines Künstlers beschreiben? Sicher nicht. Nur stößt, wer dieses Schaffen beschreiben will, sehr bald an die Grenzen dessen, was sich mit Worten darstellen läßt. Man muß eines ihrer Gefäße mit Muse und Sensibilität betrachtet, ja studiert haben, um ermessen zu können, was unter diesen Händen aus ein wenig gebrannter Erde entstanden ist.

Dennoch haben es Kritiker in den letzten drei Jahrzehnten natürlich immer wieder unternommen, die Objekte zu beschreiben. An Karl Scheids Arbeiten werden immer wieder sein Formgefühl und die Leidenschaft für die Präzision gerühmt, seine technische Perfektion und seine Unerbittlichkeit in künstlerischen Fragen. Sein Schaffen zeichnet sich durch fein ziselierte Gefäße aus, die die technischen Möglichkeiten des Materials bis zum äußersten ausschöpfen, ja sie hin und wieder zu überschreiten scheinen –, weshalb Kritiker schon lange fragen, wohin denn der Keramiker sich noch entwickeln wolle.

Karl Scheid hat ihnen stets neue, überraschende Antworten geliefert. Seine Glasuren, die neben den Formen den visuellen Reiz seiner Arbeiten wesentlich mitbestimmen, entwickelt Karl Scheid selbst, oft in langen Versuchsreihen. Durch die geniale Abstimmung von Glasur und Form des Werkstücks erreichen die Stücke eine herausragende Harmonie. Weil sie sich durch gespannte Linien auszeichnen, weil die dreidimensionalen Körper zur Zweidimensionalität neigen, ist der Keramiker auch der „*Graphiker*“ des Ehepaares genannt worden.

Folgerichtig gilt Ursula Scheid dem einen oder anderen Betrachter als die „*Plastikerin*“, denn ihr werden die weicheren Linien der Objekte zugeschrieben. Ruhe und Klarheit würdigen Kritiker an ihren Gefäßen. Wie ihr Mann variiert sie Themen, um die Möglichkeiten ihrer Kunst auszuloten. Auch bei ihr gehen Form und Glasur eine ganz eigenständige Harmonie ein; sie scheinen stets an der Grenze des handwerklich Machbaren zu liegen.

Raffinement – das ist das Wort, das am ehesten auf die Arbeiten der beiden Düdelsheimer Keramiker paßt. Aber ohne daß die Gefäße deshalb „*raffiniert*“ im Sinne von verwickelt wären. Manche bestechen durch geradezu frappierende Klarheit der Formen, durch überraschende, wenngleich immer wieder auch einfach wirkende Effekte der Glasur. In Gegensätzen muß also reden, wer beschreiben will. Raffinierte Schlichtheit, äußerste Sparsamkeit der Akzente – Ideale, die vor Jahrhunderten schon für die Kunst des Ostens definiert worden sind. Wenn die Namen der beiden Keramiker auch stets zusammen genannt werden, wenn es darum geht, die Stellung deutscher Keramik im internationalen Vergleich deutlich zu machen: Was in der Werkstatt entsteht, sind keine gemeinsamen Arbeiten. Jeder ist für seine Stücke verantwortlich; sie tragen deshalb auch die unterschiedlichen Werkstattzeichen ihrer Urheber.

Daß es nicht zu einer Arbeitsausstellung gekommen ist, dafür sind nicht nur das ausgeprägte Interesse beider am schöpferischen Prozeß verantwortlich, sondern

auch die spezifischen Bedingungen „Auf der Hosset“, die es Ursula Scheid von Anfang erlaubten, sich neben der Familie der Keramik voll und ganz zu widmen. Dennoch kommt es vor, daß sie selbst zu Identifizierung eines Stückes nach dem Werkstattzeichen schauen müssen.

Karl und Ursula Scheid – daran kann keinerlei Zweifel bestehen – zählen zu den international renommiertesten Keramikern. Sie haben ja nicht nur die überkommenen keramischen Techniken auf eine neue Stufe der Perfektion geführt, sondern auch neue entwickelt, etwa durch eine handdrehbare Porzellanmasse, die ihrerseits für die Glasurtechnik neue Möglichkeiten eröffnete, weil die selbst hergestellten Glasuren darauf einen ganz eigenen Glanz entwickeln.

Drehbar – das muß eine Masse sein, die Scheids verwenden. Denn die Drehscheibe ist nach wie vor das Zentrum ihres Schaffens. Zwar werden die Stücke auch geschnitten, neu zusammengesetzt, aus einzelnen Teilen montiert. Aber selbst diese Teile entstehen auf der Drehscheibe. Ziel dieser Arbeit ist die Einheit der Gestalt, der die einzelnen Stufen der Herstellung längst nicht mehr anzumerken sind. Dem handwerklich perfekten Stück – so die Überzeugung beider Keramiker – ist das Werk der Hand nicht mehr anzumerken. Erst wer sich selbst jemals mit Ton und Töpferscheibe versucht hat, kann die ganze Tragweite dieser Einstellung ermessen. Eine der schönsten Besprechungen Scheidscher Arbeiten sei zum Schluß zitiert. Dorris Kuyken-Schneider schrieb zur Ausstellung 1977 im Keramion Frechen: *„Die Glasuren sind 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 windgejagte 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 ausreicht, um diese Töpferkunst nur annähernd in Worte zu fassen, 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 durch eine ständig spürbare Offenheit. 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 Innern hervorgebracht wird. Lediglich mit ein wenig gebrannter Erde.“*

## Bernhard Vogler

Wer von der Freiheit des Künstlerlebens zu schwärmen beliebt, dem sei ein Gespräch mit dem Bildhauer Bernhard Vogler empfohlen. Mit wenigen Sätzen wird ihn Vogler mit den Realitäten konfrontieren, durch einen Blick auf seinen eigenen Werdegang. Der ist - in der ständigen beruflichen Unsicherheit, in der steten Auseinandersetzung mit Auftraggebern – so untypisch nicht. Untypisch an Bernhard Vogler ist, daß er alle Widrigkeiten auf sich genommen hat, um sich und seinen künstlerischen Überzeugungen treu zu bleiben, daß es kein Schielen gab nach „Marktlücken“, aus denen eine schnelle Mark in die Haushaltskasse der Familie getropft wäre.

Drei Eckpunkte zeichnen diesen geraden Lebensweg aus: der frühe Umgang mit Kunst in der Familie und in der Folge der frühe Entschluß, Bildhauer zu werden; dann sein bis heute unvergessener Lehrer Fritz Schwarzbeck; und schließlich die Erweiterung des Spektrums seines Schaffens und der dafür verwendeten Techniken um die Keramik.

Früh – schon mit zwölf Jahren – war Bernhard Vogler klar, daß er Bildhauer werden wollte. Bei Otto Gentil, dem Sohn eines Großonkels, nahm er sein erstes Schnitzwerkzeug in die Hand. Mit fünfzehn – der Krieg war zu Ende – nahm Vogler eine Lehrstelle bei einem Holzbildhauer an. Mit siebzehn kam er an die Lehrwerkstätten für Bildende Kunst in Darmstadt. Hier traf er seinen Lehrer Fritz Schwarzbeck, von dem Bernhard Vogler noch heute achtungsvoll und mit Respekt spricht.

Der angehende Bildhauer bekam eines Tages eine Drehscheibe geschenkt, die er der Schule zur Verfügung stellte. Sie bildete das Zentrum einer Keramikklasse, aus der später Karl und Ursula Scheid, Beate Kuhn und Margarete Schott hervorgehen sollten. Bernhard Vogler nutzt seine Drehscheibe, um sich selbst die keramischen Techniken zu erarbeiten. Zwei Jahrzehnte später sollte er darauf zurückgreifen.

Voglers erster größerer Auftrag war eine Madonna in seiner Heimatstadt Aschaffenburg, die zwar von Bischof Julius Döpfer verteidigt, von anderen aber heftig kritisiert wurde wegen ihrer Strenge. Ganz unabhängig von der künstlerischen Auseinandersetzung um das Werk brachte es dem jungen Bildhauer jenes Startkapital ein, das er für die Gründung einer Existenz in Düdelsheim bitter nötig hatte.

Bernhard Vogler hatte sich für einen schweren Weg entschieden. Bildhauer – so hebt Dr. Volkmar Stein in einer Würdigung des Werks hervor – arbeiten unter ganz besonderen Bedingungen. Nicht nur, daß in ihren Statuen weitaus mehr handwerkliche Arbeit steckt als üblicherweise in einem Gemälde: Bildhauer brauchen mehr als die Maler den Auftraggeber. Das wiederum bedeutet, daß Vogler den Kompromiß finden muß zwischen dessen Vorstellungen und seinen eigenen Ideen – ein Kompromiß übrigens, der sich durchaus auch auf die materielle Seite eines Auftrags bezieht. Denn wenn nur eine bestimmte Summe zur Verfügung steht, muß abgewogen werden zwischen dem künstlerisch Wünschenswerten und dem unter den gegebenen Bedingungen noch Machbaren. Daß Bernhard Vogler sich in diesem Konflikt nie gegen seinen eigenen künstlerischen Anspruch entschieden hat, zeichnet diesen geraden Lebensweg aus.

Seine Arbeiten aus diesen Jahren sind meist Menschen, deren Darstellung Vogler eigenwillig akzentuiert. Die Proportionen sind verschoben, die Linien manchmal bis auf das Äußerste reduziert, in Gruppen dominiert eine Figur. Einen Höhepunkt

dieser Gestaltungsphase ist sein „Totentanz“ aus dem Jahr 1971. Er markiert zugleich einen Eckpunkt. Denn danach blieben Aufträge für Holzplastiken zunächst aus.

Bernhard Vogler erinnerte sich – angeregt aus der Kirche – der Keramik. Ein Brennofen wurde angeschafft; die einst erlernten Techniken mußten aufgefrischt, auch weiterentwickelt werden. Wenn auch die Kirche die von Vogler anvisierten Bodenvasen dann doch nicht in Auftrag gab, so blieb für den Bildhauer doch die „Entdeckung“, daß mit Hilfe keramischer Techniken große Plastiken geschaffen werden können. So schuf Vogler eine große Kreuzigungsgruppe für den Chorraum der Kirche St. Peter in Offenbach, so entstanden Teile des neugestalteten Altarraums der Kirche St. Andreas in Altenstadt.

Aus dem Umgang mit Keramik erwuchs Anfang der siebziger Jahre die Idee der Jahresplaketten, die seitdem zu den geschätzten Sammlerstücken aus Voglers Werkstatt zählen. Sie greifen mit Hilfe biblischer Szenen, meist dem Alten Testament entnommen, jeweils ein Thema auf, das Vogler angesichts der Zeitläufe als Mahnung, Warnung, Hinweis, Kommentar, Fundament versteht. Zeitlose Themen des Menschenlebens werden durch seine Plaketten aktuell und zeigen auf, daß die Richtschnur menschlichen Handelns und Sinnens vor 2000 Jahren schon beschrieben wurde. Die fein ziselierten Plaketten, durch Glasuren variiert, werden in jedem Herbst von einem Sammler-Kreis mit Spannung erwartet.

Zweifellos einen Höhepunkt im Schaffen des Bildhauers bildet die „Wurzel Jesse“, eine große Holzplastik. Mitte der achtziger Jahre erhielt Bernhard Vogler einen Auftrag, der für den Künstler in nahezu jeder Hinsicht ein Glücksfall war, weil etliche der bei anderen Aufträgen üblichen Beschränkungen wegfielen. Eine Mäzenin stiftete der Benediktinerabtei Neresheim eine Plastik, deren Thema und Gestaltung sie dem Abt und dem Bildhauer überließ. Die Wahl fiel auf einen Text im 11. Kapitel des Buches Jesaja, in dem die Frucht der Wurzel Jesse beschrieben wird. In der Interpretation der Kirche wird hier von Jesus Christus gesprochen, der aus dem Geschlecht Davids stammt. Bernhard Vogler läßt aus dem Leib des Jesse das Kreuz Christi erwachsen, zugleich Paradiesbaum für Adam und Eva, auf der anderen Seite Jesu die Verkündigung Mariens. *„Sündenfall und Erlösung durch Christus, vermittelt durch das Ja Mariens, der Fall der Menschheit und ihre Erhöhung sind hier in großartiger Verdichtung gestaltet“*, schreibt Volkmar Stein über diese Plastik.

Der Düdelsheimer Bildhauer, schreibt Volkmar Stein, stehe in einer Tradition deutscher Bildhauerei, die am Ende des 19. Jahrhunderts durch Adolf von Hildebrandt begründet und von Hermann Hahn und Ludwig Kasper weitergeführt wurde. *„Diese Künstler sahen im Werk zuallererst 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.“* Als Wegweiser dieser Richtung nennt Stein die Werke der ägyptischen, der frühen griechischen und der romanischen Kunst. Der Bildhauer solle den typischen Moment einer Figur aus der Summe aller Seh-Erfahrungen entwickeln.

Weniger bekannt ist, daß der Bildhauer auch Wandteppiche entworfen hat – obgleich dies charakteristisch ist für die Art und Weise, wie Bernhard Vogler Aufträge umsetzt. Da war für die Gestaltung eines Kirchenraums ein Wandteppich zu

entwerfen. Vogler nahm sich der Sache selbst an, so wie es typisch für ihn ist. Die gründliche handwerkliche Ausbildung, immenses handwerkliches Geschick, die immerwährende Bereitschaft, sich auf etwas Neues einzulassen, helfen ihm bei solchen Entscheidungen. Seine Frau Marga setzt die Entwürfe in textile Bilder um. Sie trägt die Unsicherheiten des freien Künstlerlebens seit mehr als 30 Jahren mit: der vierte, vielleicht wichtigste Eckpunkt im Leben des Bildhauers Bernhard Vogler.

### Beate Kuhn

Wer Sinn hat für verspielte Formen, Phantasie genug, um immer neue Sichtweisen zu entdecken, wer es genießen kann, wie aus wenigen Elementen hochkomplexe Gebilde entstehen können, der ist geradezu verpflichtet, sich mit der Keramik Beate Kuhns auseinanderzusetzen. Unerschöpflich scheint ihre Gestaltungskraft, die auf der Scheibe immer neue Form-Elemente findet, die sich dann zu größeren Einheiten anscheinend mühelos zusammenfügen lassen und dabei die Erfahrung des Sehens, des optischen Erlebens um so vieles reicher machen.

Die 1927 in Düsseldorf geborene Künstlerin begann zunächst ein Studium der Kunstgeschichte in Freiburg, zog dann aber doch die Keramik vor, der sie sich an der Werkkunstschule Wiesbaden verschrieb. Nach ihrer Gesellenprüfung 1951 kam sie an die Werkkunstschule Darmstadt, gründete zwei Jahre später mit Karl Scheid eine eigene Werkstatt. Früh schon begann sie eine freie Mitarbeit bei Rosenthal-Porzellan; zwischen 1954 und 1972 beteiligte sie sich an den Frankfurter Messen. Mit dem Umzug nach Düdelsheim, 1956 beschlossen, im darauffolgenden Jahr bewältigt, war die Bleibe gefunden: In Scheids Garten ließ sie sich einen Bungalow ganz nach ihren Vorstellungen errichten, in dem sie noch heute lebt und arbeitet.

Auch Beate Kuhn hat in ihrem Haus die Einheit von Arbeit und Leben verwirklicht, der Ursula Scheid soviel Einfluß auf ihr Schaffen einräumt. Beide Keramikerinnen halten es im übrigen nicht des Erwähnens für wert, daß diese Lebensgestaltung nicht nur das zwanglose Nebeneinander von gestalterischer und lebensnotwendiger Tätigkeit ermöglicht, sondern ein ungleich höheres Maß an Disziplin erfordert, als dies bei räumlich getrennten Stätten für Leben und Arbeiten erforderlich ist. Denn Ablenkungen sind hier zuhauf parat. Da müssen Zeit und Energie klug eingeteilt werden, um nicht vom einen zum anderen zu springen.

Die Arbeiten der Keramikerin haben früh Anerkennung gefunden. Schon 1957 hatte Beate Kuhn ihre erste Einzelausstellung in Mailand. 1960 erhielt sie den 2. Alexander-Guillaume-Preis, zwei Jahre später bei der Internationalen Keramikausstellung in Prag eine Silbermedaille, 1965 den Bayerischen Staatspreis. 1968 wurde sie Mitglied der Académie de la Céramique in Genf. 1975 wurde ihr der Ehrenpreis für industriell gefertigte Keramik des Westerwaldpreises verliehen; 1977 folgte der 3. Westerwaldpreis.

An Beate Kuhns Arbeiten loben Kritiker immer wieder den Reichtum an Phantasie, die quirlende Lebendigkeit. Sie begann mit an Figuren erinnernden Gefäßformen, die am Anfang ihres Schaffens Aufsehen erregten. Zusammen mit ihrem Stil des Dekors, der auf asymmetrische Farb-Flächen setzte, bestimmte sie nach Einschätzung des Kritikers Ekkart Klinge eine ganze Richtung der deutschen Keramik in den fünfziger Jahren. Er nennt die Gefäße dieser Zeit eine stark abstrahierte, figürliche Malerei.

Zentrales Thema ihrer Arbeiten ist die Bewegung: Ihre einzeln auf der Scheibe gedrehten Teile werden zu größeren Einheiten montiert; sie bestimmen das Arsenal ihrer Formen, das unerschöpflich scheint. Die einzelnen Elemente können dabei sehr stark reduziert sein; ein „*Baum vor einer Landschaft*“ etwa besteht nur aus Scheiben. Erst die raffinierte Anordnung macht daraus eine Figur, die in ihrer Bewegung die Landschaft und den Baum zugleich aus dem Nichts erschafft.

Zur Wirkung dieser unendlichen Formen-Spiele tragen die Glasuren erheblich bei. Beate Kuhn arbeitet dabei auch mit der Spritzpistole, mit der die erste Glasur aufgetragen wird. Eine zweite Schicht kann den Grundton dann variieren. Der spezifische Reiz Kuhnscher Glasur liegt dabei im vielfältig variierten Grundton eines Stückes. Siebzig Glasuren hat sie selbst entwickelt, um ihren phantasievollen Formen die passende Farbigkeit zu geben.

Dieses Schaffen alleine könnte Beate Kuhn einen bedeutenden Rang unter den Keramikern der Gegenwart sichern. Ihre besondere Stellung resultiert aber auch aus ihren skulpturalen Arbeiten. Als erste schuf sie Mitte der sechziger Jahre große Reliefs und freie plastische Arbeiten durch das Zusammensetzen auf der Scheibe maßgenau gedrehter einzelner Teile. Auch dieses Arbeitsprinzip erfordert es, die Grenzen des Materials und des Machbaren immer wieder aufs neue zu erkunden. Daß es ihr dabei an einer gehörigen Portion Humor nicht fehlt, ist in vielen ihrer Arbeiten zu spüren. Manchmal – so darf vermutet werden – staunt Beate Kuhn selbst darüber, daß es ihr wieder einmal gelungen ist, die handwerklich-technischen Möglichkeiten der Keramik noch ein Stückchen weiter hinauszuschieben und – das vor allem! – den Betrachter erneut zu überraschen.

Denn wer je die Teile auf der Scheibe sah, die sich später zu einer Katze oder einem „*Löffelstück*“ vereinigen sollen, der mag gar zu schnell ein „*unmöglich*“ auf den Lippen haben. Beate Kuhns kühnste Formen scheinen wenig Rücksicht auf Statik zu nehmen, wenn sie in ganz eigenwilligem Rhythmus neue Gebilde geschaffen hat. Und dennoch fügen sie sich mit einer harmonischen Bewegung in den Raum, faszinierende Einheiten spielerisch leicht anmutender Formen und akzentuierter Glasuren von ausgeprägter Eigenständigkeit.

Muß man nun noch anfügen, daß natürlich auch Beate Kuhn in dieses Dorf eingefügt lebt wie die anderen von der „*Hosset*“. Nein. Denn sie würde einen in diesem Fall unweigerlich fragen: „*Wie denn sonst?*“

### Sascha Juritz

Ein Schlüsselwort seines Schaffens heißt Ermutigung. Sascha Juritz, seit 1982 in Duedelsheim ansässig, kreist in seinem Denken über die Kunst und den Menschen um diesen Begriff, der für ihn angesichts der Entwicklung in der industriellen Gesellschaft immer wichtiger wird, und zwar im gleichen Maße, wie Ermutigung zu kreativem Handeln nicht nur weithin fehlt, sondern zielstrebig konterkariert wird durch die geballte Macht der Unterhaltungsindustrie. Für den vielseitig begabten Zeichner, Grafiker und Bildhauer aber ist künstlerisches Tun für den Menschen eine wichtige Möglichkeit, zu sich selbst zu kommen. Deshalb brauchen die Menschen die Ermutigung, sich auf diese Erfahrung wieder einzulassen. Juritz will die Menschen mit seinen Bildern aber auch ermutigen, sich in einer Zeit, in der eine ganze

Gesellschaft das Sehen immer mehr verlernt, weil sie sich überfüttern mit Zeichen und Bildern. Seine Arbeiten sind deshalb eine Herausforderung für die Phantasie des Betrachters. Die Anerkennung, die sie gefunden haben, ist international. Museen in ganz Deutschland, Europa, Australien, den Vereinigten Staaten, Japan zeigen sie in ihren Sammlungen.

Sascha Juritz, 1939 in Rietschen in der Lausitz geboren, wird nach dem Besuch des Gymnasiums und der Übersiedlung in den Westen erst einmal Schmied, Steindrucker, Tischler und Bühnenmaler. Er reist mit einem Skizzenbuch durch Europa. Die Zeichnungen, die dabei entstehen, öffnen ihm den Weg zum Studium der Grafik in Offenbach. Dort bleibt er nach der mit Auszeichnung absolvierten Prüfung als Lehrer, läßt sich aber den Freiraum, daneben auch eigenständig künstlerisch zu arbeiten. Die ersten Bücher entstehen, die Auseinandersetzung mit Marmor beginnt. Juritz geht in die Marmorbrüche nach Carrara und zu dem international anerkannten Bildhauer Henry Moore. 1972 erhält er in Rom eine Goldmedaille für Skulpturen.

Seine Vielseitigkeit begründet Juritz schlicht mit Neugier. Früher sei dies selbstverständlich gewesen, heute regiere das Spezialistentum, auch in den schöpferischen Berufen. Was daraus folgt, dokumentiert sich für den Grafiker am auffälligsten in der Architektur, die zur Verödung ganzer Landstriche beitrage. Außerdem steht vor allem hinter seiner Bildhauerei das Bedürfnis, mit den Händen zu schaffen, sich mit einem widerspenstigen Material zu quälen, das so ganz anders ist als Papier, aber doch auch Verbindungen zum Steindruck aufweist. Und mit den Händen zu arbeiten, das sei eben eine wichtige Erfahrung für Menschen, der niemand ausweichen solle, hebt er hervor.

Und die Bücher? Auch da sieht Juritz kulturelle Verluste, weil kaum noch Verlage dazu bereit sind, schöne Bücher herauszubringen. Seine Liebe zu Büchern führt während seiner Zeit in Dreieichenhain zu Lesungen. Um sie zu finanzieren und nicht von Spendern abhängig zu sein, entstehen zu den Lesungen Zeichnungen, die sich mit deren Inhalten auseinandersetzen. So wächst er langsam hinein in die eigene Gestaltung von Büchern. Lyrik und Grafik sind die Themen; ein Kreis von Sammlern entsteht, sichert die wirtschaftliche Basis. Jedes Jahr bringt Sascha zwei bekannte und zwei unbekannte Lyriker heraus, bei denen er Pionierarbeit leistet. Sie wird von den großen Verlagen, die seine „Entdeckungen“ später übernehmen, nicht immer anerkannt oder gar gewürdigt. Die Kontakte zu Autoren, Buchhändlern und Lesern, die Buchmesse: Juritz findet Spaß an diesem Betrieb, was manche Mühe aufwiegen mag. Dennoch bleiben die anderen Interessen, die eine völlige Konzentration auf seinen Verlag „Pawel Pan Presse“ verhindern.

Diese Neigungen überschneiden sich teilweise mit der künstlerischen Arbeit seiner Frau, die unter dem Künstlernamen Lün als Goldschmiedin und Metallbildnerin tätig ist. Da sie ihre Werkstatt in Aschaffenburg beibehält, wird sie von den Düdelsheimern der eigenen Szenerie so recht nicht zugeordnet. Sie hat sich mit ihrem eigenwilligen Schmuck und mit ihren Metallplastiken einen Namen gemacht. Einige Ausstellungen haben Sascha und Lün zusammen bestritten.

Wer in der in jahrelanger Arbeit um- und ausgebauten Hofreite mit den beiden über ihre Arbeiten spricht, der erkennt einerseits eine gewisse Distanz zu Menschen. Wiewohl auf der „Hosset“ von den Düdelsheimern nicht weit entfernt, fehlt das Bestreben, sich für heimisches Publikum zu inszenieren. Es geht um den eigenen

Weg, nicht um Reputation im Dorf. Andererseits ist ihr Kunstbegriff überhaupt nicht von Menschen zu trennen, von denen vor allem Sascha Juritz immer wieder spricht. Kunst muß nach seiner Auffassung den Menschen an das erinnern, was in diesen Zeiten abhanden kommt: „*Wie Menschen versucht haben, zu sich selbst zu kommen.*“ Die stete Frage nach dem Zweck eines Tuns steht diesem im Grunde natürlichen Streben des Menschen entgegen, und in immer mehr Bereichen des Lebens werde diese Frage gestellt, beklagt Juritz. Wo bereits in der Schule der kreative Impuls der Kinder durch die Notengebung verbogen werde, da bleibe dem Menschen auf Dauer nur, sich leben zu lassen von anderen, von den Medien, von der Unterhaltungsindustrie.

Dem setzt Sascha Juritz die Überzeugung entgegen, daß der Mensch sich wieder etwas zutrauen müsse. Aber eben dazu fehle Ermutigung. Dabei sei es des Menschen schwierigste Aufgabe, zu sich selbst zu kommen. Erst dann sei er imstande, mit den anderen pfleglich umzugehen. Das freilich setze eine Art Askese beim Menschen voraus, der sich erst einen Freiraum schaffen müsse für diese kreative Erfahrung. Wer sich mit Video und Walkmann füttere, der schütze sich diesen Freiraum zu, verzichte dadurch aber auf ungeheuer wertvolle Erfahrungen.

So formt sich der Kontrapunkt zur technizistischen Gesellschaft: Sensibel werden für Farbe und Form, wieder wahrnehmen können, vor allem der Phantasie die Chance geben aufzublühen, also anzuknüpfen an jenes unschätzbar wertvolle Vermögen von Kindern, sich an den Zeichenstift zu trauen und eine Linie zu ziehen, mit ihr zu spielen, sie zu variieren, Schrift oder Bild entstehen zu lassen aus jener im Grunde gleichen Geste.

Was bleibt, wenn immer mehr Menschen kreativ sind, für den Künstler? Nun, Meisterschaft ist nicht jedem gegeben. Und außerdem, sagt Sascha Juritz, sei da immer noch die Aufgabe der Kunst und des Künstlers, Stimmung und Freundlichkeit zu erzeugen. So nennt er sich denn folgerichtig auch selbst „*den seltenen Erzeuger von kleinen Augenweiden*“.

### Die junge Generation

Auf der „*Hosset*“ ist die nächste Generation dabei, sich künstlerisch zu etablieren. Sebastian Scheid ist Keramiker, hat sich vor allem in Japan mit keramischen Arbeiten und Techniken intensiv vertraut gemacht. Zwei Söhne aus dem Hause Vogler sind ebenfalls kreativ tätig. Godwin ist gelernter Goldschmied, den es gar bis nach Australien zog. Daniel studierte an der Akademie in Nürnberg Graphik. Eine gemeinsame Ausstellung der drei jungen Künstler auf dem Anwesen der Eltern im Oktober 1991 fand viel positive Resonanz.



*„Auf der Hosset“ zu Hause: Beate Kubn, Karl und Ursula Scheid, Bernhard Vogler*



*Ermütigung als Schlüsselwort: Sascha Juritz mit seiner Frau, der Metallbildnerin und Goldschmiedin Lün*



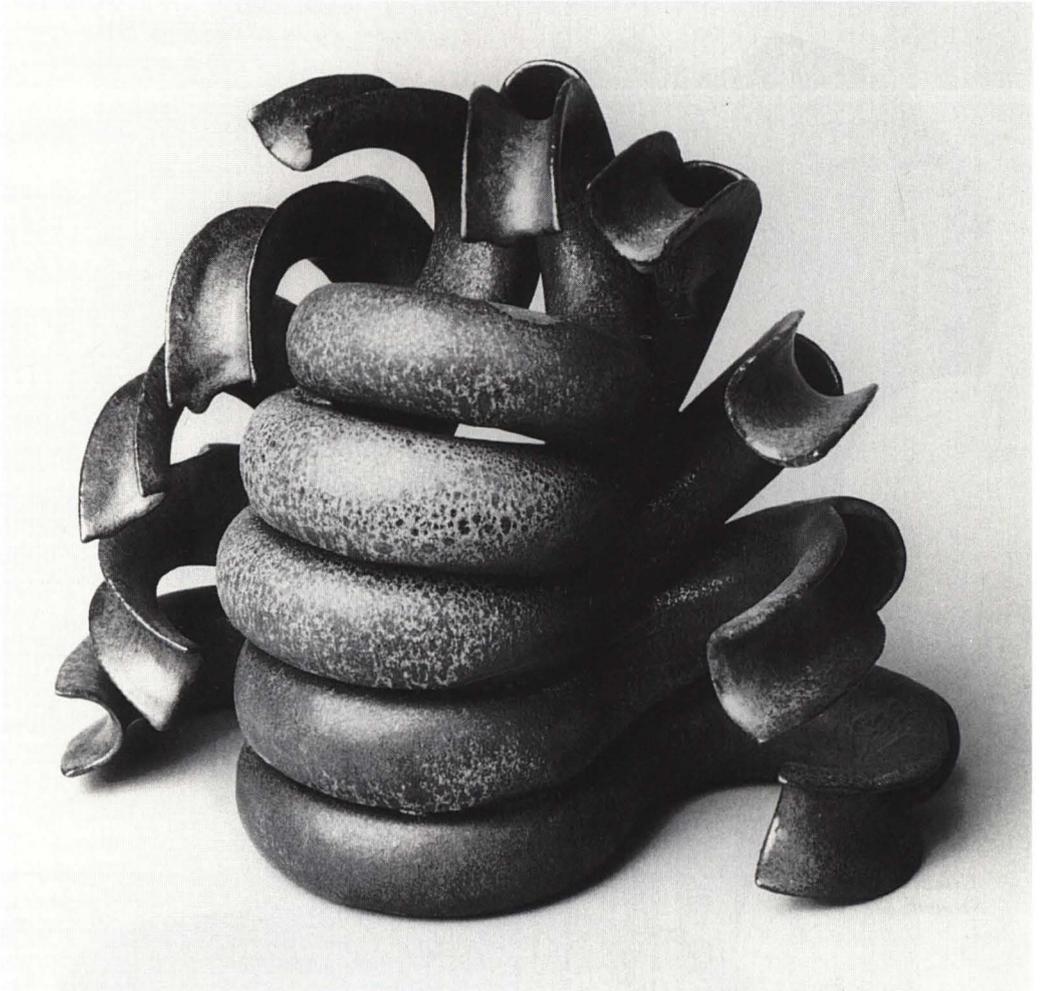
*Bernhard Vogler, Baum der Erkenntnis, Eichenholz (Höhe 65 cm), 1989  
(für das „Trauzimmer“ im „Alten Rathaus von 1400“ in Büdingen)*

*Karl Scheid,  
Flache gebaute Form, 1987*



*Ursula Scheid,  
Keramik, 1990*





*Beate Kuhn, Ringturm, 1979*