

METAMORPHOSEN – SPURENSUCHE IM MATERIAL TON

Vortrag von Renée Reichenbach, Keramikerin aus Halle/Saale
17. September 2017 auf Schloss Villa Ludwigshöhe/Edenkoben

Ich beginne mit Rainer Maria Rilke: „Kunst Dinge sind ja immer Ergebnisse des in einer Erfahrung bis-ans-Ende-gegangen seins... Je weiter man geht, desto eigener, desto persönlicher, desto einziger wird ja ein Erlebnis, und das Kunst Ding endlich ist die notwendige ununterdrückbare, möglichst endgültige Aussprache dieser Einzigkeit.“

Das schreibt er in einem Brief an seine Frau Clara im Jahr 1907.

Im Folgenden möchte ich von Prägungen und Einflüssen berichten, von Erlebnissen und Entdeckungen auf dem Weg, den ich als Keramikerin gegangen bin. Erzählen von Dingen, die mich inspiriert und begeistert haben und davon, was mich bis heute trotz widriger Bedingungen immer wieder neu antreibt.

Seit 1982 arbeite ich als Keramikerin in Halle an der Saale und dass ich heute hier vor Ihnen stehe, verdanken Sie wesentlich und in chronologischer Reihenfolge meinem Vater, meiner Lehrerin Gertraud Möhwald und Ingrid Vetter, die mich dankenswerter Weise hierher eingeladen hat.

Ja, zuerst ist hier wirklich mein Vater zu nennen, der mich mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln vor einem Medizinstudium zu bewahren suchte und mir Kraft seiner väterlichen Autorität die Eignungsprüfung an der Burg förmlich aufzwang. Die absolvierte ich an diesem wunderschönen Ort mit Bangigkeit und wenig Begeisterung, wie auch die ersten Semester des Kunststudiums, bis mir Gertraud Möhwald als Lehrerin begegnete. Das war Mitte der siebziger Jahre.

Gertraud Möhwald

Zu dieser Zeit hatte sie einen Lehrauftrag und prägte mit ihrem Wissen und ihrer Persönlichkeit die Keramikklasse der damaligen Hochschule für Industrielle Formgestaltung, Burg Giebichenstein, Halle, in einzigartiger Weise. Gertraud Möhwald hatte in beispielloser gestalterischer Freiheit die Wandlung des Gefäßes zum freien plastischen Objekt hin befördert und begann zu dieser Zeit, sich der figurativen Plastik zu zuwenden – unter Einbeziehung all der keramischen Mittel und Freiheiten, die sie sich in den zurück liegenden Jahren erarbeitet hatte. Es war für sie die Zeit eines großen Aufbruchs voller Kraft, Kreativität und produktiver Energie, die sie auch auf die Arbeit mit uns Studenten übertrug.

Das Studium

Das Frei-drehen-Können an der Töpferscheibe war bis 1989 Voraussetzung und Bedingung für ein Keramikstudium. Viele der gestellten Aufgaben setzten diese Fertigkeit voraus. So war es folgerichtig, dass ich mich in den ersten Jahren in der eigenen Werkstatt überwiegend mit auf der Scheibe getöpften Gebrauchskeramiken befasst habe. Allerdings frönte ich von Anfang an der Lust des Montierens verschiedener Teile miteinander und der Lust an optisch und haptisch außergewöhnlichen Oberflächen.

Wand

Mitte der achtziger Jahre erhielt ich den Auftrag für eine große keramische Wandgestaltung. Das ermöglichte mir die produktive Auseinandersetzung mit bis dahin weniger vertrauten Materialien und Techniken. Ich entdeckte meine Liebe zum schamottierten Ton, an dem mir die etwas widerständige und griffige Haptik gefiel. Mehr noch gefiel mir, dass die Farbigkeit jetzt vor der Form entstehen konnte, was mir so etwas wie die Unsicherheit vorm weißen Blatt ersparte.

Die überkam mich regelmäßig, wenn ein gedrehtes und in seiner plastischen Formung abgeschlossenes, lederhartes Stück von Grund auf dekoriert werden musste. Zwangsläufig drängte es mich also, die bisher gedrehten Gefäße ebenfalls aus gewalzten und schon farbigen Platten zu bauen.

Zunächst wagte ich mich an die Konstruktion von flächigen Teller- oder Tablett-artigen Gegenständen. Die farbigen Platten dafür und überhaupt für alle gebauten Stücke, die Sie in Folge noch sehen werden, entstehen sehr allmählich und auf ruhige und fast meditative Weise.

TECHNIK

Beginnend wird schamottierter Ton zu einer Platte ausgewalzt. Darauf trage ich wie einen Malgrund eine selbst eingefärbte dunkelgraue Masse auf. Inzwischen verwende ich sehr oft schwarz brennenden Ton als Ausgangsmaterial. Dann entfällt dieser Arbeitsschritt.

Auf einer Gipsplatte werden anschließend dünne Schnipsel aus farbigen Tönen, weißem oder eingefärbtem Porzellan ausgewalzt und entsprechend der vorgestellten Ordnung oder einer Vorzeichnung auf die Tonplatte aufgelegt. Anschließend wird alles vorsichtig eingewalzt und zuletzt kräftig mit der flachen Hand eingeschlagen, bis die zarten Farbflächen wie Intarsien in der Tonoberfläche eingebettet sind.

Zusätzlich ist es möglich, auf ausgewählte Areale oder die gesamte Fläche einen weißlich-transparenten, dünnen Porzellanschleier mittels Zeitungspapier aufzudrucken. Das geschieht, um innerhalb einer homogenen Farbfläche mehr Lebendigkeit und Differenzierung zu erzeugen oder um zu harte Kontraste abzumildern.

Dieser Schritt ist erneut auch nach dem Schrühen möglich. Überhaupt bin ich nach den Veränderungen durch den ersten Brand, also nach einem physikalisch-chemischen Fremdeingriff in meine bisherige Ordnung sehr damit befasst, wieder mir angenehme und vertraute Farbverhältnisse herzustellen.

Das heißt: Ich drucke weiter mit Porzellan, deckend oder transparent, schleife da, wo eine tiefer liegende Farbschicht wieder zum Vorschein kommen soll, färbe Ritzungen und zarte Prägungen so ein, dass sie wie feine Zeichnungen wirken, bevor ich zuletzt noch stellenweise Glasur auftrage, um einzelne Farbareale zum Leuchten und Glänzen zu bringen. Ich brenne die Arbeiten meist mehrmals bei 1140°C im Elektroofen.

GÄRTEN UND LANDSCHAFTEN

Doch zurück zu den ersten gebauten Objekten: Die klassisch-regelmäßigen Gebilde wirkten bald ermüdend routiniert und die Stücke fühlten sich immer

weniger aufregend an. So begann ich damit, die regelmäßige Form abzuwandeln, wie bei dieser Schale mit Spitzen. Jede der vier Wandungen ist anders gebaut und zudem habe ich das malerische Zick-Zack mit den aufgesetzten plastischen Formen wieder aufgegriffen.

Mit der Zeit wurde mir bewusst, dass das freudige und ungebremste Ausprobieren meiner Technik der darunter liegenden Form nicht immer zugutekam. Körper und Oberfläche führten jeweils ein unabhängig voneinander bestehendes Eigenleben, statt sich gegenseitig zu steigern. Da half die Rückbesinnung auf einfache, geometrische Ordnungen, die ich bis heute überwiegend gebrauche.

Und ich veränderte allmählich das bislang nur plattenhafte Erscheinungsbild der Objekte zu kompakten Körpern hin. Das allererste Ergebnis dieser stetigen Verwandlung sehen sie hier. Ich bezeichne die Stücke aus dieser Werkgruppe meist als Gärten oder Landschaften. Und unbewusst, vom direkten Tun nicht tangiert, gibt es da durchaus inhaltliche Bezüge und Ursprünge. Diese beeinflussen die Arbeit aber nicht unmittelbar, sondern ich erinnere sie erst bewusst, wenn ich – und das geschieht mir immer wieder – überrascht vor einem neuen Stück stehe, oft befremdet, manchmal attackiert von einem Gegenüber, das ich mir selbst geschaffen habe, aber noch nicht begreifen oder annehmen kann.

Aus Spiegel und Fahne wurde ein Quader, eine Fläche mit massivem Unterbau. Plastische Formung und farbliche Gestaltung greifen während des Entstehungsprozesses dieser inzwischen reliefartigen Skulpturen derart zwingend ineinander, dass sie sich fortwährend gegenseitig beeinflussen. Jeder Arbeitsschritt hat neue Beziehungen und Verhältnisse zur Folge.

Das Bauen dieser Landschaften ist ein stetiges Suchen danach, Farben und Formen einem alles miteinander verbindenden, möglichst selbstverständlichen Rhythmus unterzuordnen. Und dieser Prozess ist erst dann abgeschlossen, wenn ich fraglos vor meinem Stück stehe und mit Lust meine Blicke darüber wandern lassen kann. Wenn nichts mehr gewollt wirkt, sondern alles wie natürlich auseinander erwachsen.

Ausgangspunkt aller Plätze, Gärten und Landschaften sind genaue Überlegungen zu deren Farbigkeit. Ich brauche das anfängliche, oft stundenlange Spiel mit den farbgebenden Tönen und Porzellanen auf der Fläche unbedingt, um unwillkürlich die Ideen für die Dreidimensionalität reifen zu lassen, die ich vorsätzlich so nicht entwickeln könnte.

Über die fertig gestellte Fläche lege ich dann anfangs einen beweglichen Rahmen, mit dessen Hilfe ich einen nahezu quadratischen Ausschnitt wähle, der mir so gelungen erscheint, dass er mich zum weiter Bauen ermutigt. Dieser wird mit Wandungen unterbaut und erhält damit schon eine erste körperhafte Anmutung.

Auf der Oberfläche schaue ich nun unter dem Eindruck der gegebenen Farbverteilung nach sinnigen Möglichkeiten, in die Tiefe zu gehen oder Erhebungen aufzumontieren. Ganz allmählich entsteht und reift die Vorstellung vom fertigen Gegenstand. Schrittweise und durchaus über Tage und Wochen gelingt es, ein dichtes Bild zu entwickeln.

Dabei ist immer wieder deutlicher zeitlicher Abstand nötig, bewusstes Wegschauen, neues Probieren, Verwerfen, usw. Das allmähliche Werden dieser Objekte ist tatsächlich eine Übung in Konzentration und Geduld.

Unter der Hand verwandelten sich diese flächigen Körper, hier die Gärten, dann für mich zum plastischen Bild für reale Gärten, für umfriedete Sehnsuchtsorte mit Erinnerungen an gute, in Gärten erlebte Zeit.

Im Gegensatz zu den Gärten gehören die Landschaften nicht mehr zwingend auf ein Podest. Man kann sie vertikal betrachten, wie ein abstraktes Bild, oder auf sich wirken lassen wie bühnenbildartige oder architektonische Szenarien, die ganz eigene Stimmungen und Assoziationen hervorrufen. Dabei beeinflussen erinnerte Bilder an zeitlos alte, ausgegrabene Städte und Paläste in außergewöhnlicher Landschaft und geprägt durch Zerstörung und Verfall meine Phantasie ebenso wie die Vorstellung, eine Landschaft nur für mich anzulegen, in der ich Höhen und Tiefen aufsuchen, mich ausbreiten oder verstecken, spazieren gehen, schlicht unterwegs sein kann. Wallpiece, ein fremder Titel in dieser Werkgruppe, formuliert von Helen Drutt, einer amerikanischen Sammlerin, die diese Arbeit bei einem Besuch in Halle für ihre umfangreiche Keramiksammlung erwarb.

DOSEN/SÄULEN

Soweit ein erster Exkurs ins Plastische und damit zurück zu frühen, gebauten Gefäßen. Zwangsläufig folgten damals den flächigen Arbeiten bald auch voluminöse Gegenstände. Über einen längeren Zeitraum habe ich mich mit im Querschnitt fünfeckigen Dosen verschiedenster Maße und Proportionen beschäftigt, immer mit einem Augenmerk auf die Korrespondenz von Farbigkeit und Plastizität.

Allmählich wurden diese Gefäße immer höher und schlanker und als solche immer fragwürdiger. So verwandelten sich auf diesem formalen Weg wie von selbst Deckelgefäße in Säulen und damit in meine ersten freien plastischen Objekte. Das war 1990

1990

In diesem denkwürdigem Jahr brachen - insbesondere mit der Währungsunion für die freiberuflichen Künstler der ehemaligen DDR bewährte Strukturen ein oder ganz und gar zusammen. In der Nobelgalerie des staatlichen Kunsthandels in Halle eröffnete zu genau dieser Zeit eine namhafte Kollegin ihre Keramikausstellung. Der einzige Käufer eines kleinen Gegenstandes war ein ebenso kluger wie gemütvoller Kunsthistoriker aus Halle.

Doch die Öffnung brachte neue, auf einmal ganz selbstverständliche Kontakte mit hoch geschätzten, bis dahin in unerreichbarer Ferne existierenden Kollegen. Dazu die Möglichkeit, bisher nur aus Büchern vertraute und geliebte Kunstwerke im Original zu betrachten und fremde Landschaften bereisen zu können.

Dieses für jemanden, der ganz selbstverständlich mit solcher Freiheit aufgewachsen ist, vielleicht schwer nachvollziehbare, beruhigende und zugleich sehr aufwühlende Gefühl, jetzt zur Welt dazu zu gehören und nicht mehr weg gesperrt zu sein, war damals sehr präsent in mir.

Meine eigentliche und urpersönliche keramische Arbeit nahm von all dem einen recht unabgelenkten Fortgang, Anderes wäre mir auch nicht möglich gewesen.

Natürlich probierte ich neue Materialien aus, die plötzlich ganz unkompliziert und schnell zu bekommen waren, aber schlussendlich habe ich überwiegend wieder auf die mir bis dahin vertrauten und bewährten Massen und Glasuren zurückgegriffen.

Bewusst wurde mir in diesen Nachwendejahren auch, wie grundlegend fundiert, wie vorzüglich die Ausbildung in Halle trotz äußerer Begrenzung gewesen war. Dieses subjektive Empfinden wurde bestätigt durch meine Berufung in die AIC, Genf, und die Einladung in der Gruppe 83 mitzuwirken.

Diese Gruppe hatte es sich zum Ziel gesetzt, Keramik als eigenständige Kunstform zu präsentieren. Die ursprüngliche, schon durch die gemeinsame Ausbildung an der Burg in Halle beförderte Selbstverständlichkeit, mit der ich mich einer breit gefächerten Kunstlandschaft zugehörig fühlte, gab es nicht mehr. Ordnung und Einordnung bestimmte von nun an der Kunstmarkt.

FISCHE

In der Werkstatt blieb ich bei der fünfeckigen, schlanken Form, die mich ein weiteres Mal überrascht hat: Dieselbe Form, liegend, mit wenigen Einschnitten an Anfang und Ende, versehen, lies mich augenblicklich an Fische denken. Über das ausführliche Naturstudium an der Burg hatte sich meine Angewohnheit vertieft, die Natur auf Ideen spendende Vorbilder hin auszubeuten. Und Fische bieten da ein schier unerschöpfliches Terrain, was Formen und Farben anbelangt.

Dazu erwies sich die fünfeckige Röhre als tragfähige Grundform, die zahllose Abwandlungen und Variationen zuließ, ohne dabei zerstückelt oder entkräftet zu werden.

In den Seen Mecklenburgs oder auch nur hinter Glas in den Aquarien verschiedener Zoologischer Gärten weckten Fische, die uralten Symbole für Schöpfung und Leben, immer schon meine Neugier und Faszination.

In ihrem von dem unserem getrennten Lebensraum, in der Ruhe und Schweigsamkeit, mit der sie sich bewegen, wirkten sie von jeher geheimnisvoll, fremd und anziehend zugleich auf mich. Sie präsentieren den Zauber einer geheimnisvollen Welt, wenn sie sich scheinbar ziellos und schwerelos, einzeln oder in Schwärmen und wie durch eine unsichtbare Choreografie miteinander verbunden vor unserem Auge bewegen und lautlos wieder verschwinden.

An den Originalen suchte ich nach bestimmten, für mich interessanten Formverläufen und Details, die ich dann in konstruktive, in meinem Material nach zu bauende Prinzipien übersetzte. Daraus ergab sich zugleich die notwendige Distanz zum Naturvorbild, die ich wiederum brauchte, um eigenständige keramische Fische zu erfinden.

Die Maßvorgaben für eine Kleinplastikausstellung in der Schweiz waren so beschränkend, dass ich, um teilnehmen zu können, die Längenausdehnung meiner Fische drastisch reduzieren musste. Übrig blieb der Torso.

TÜRME, STACHELTIERE

Diesen Türmen ist eher Gebautes und Architektonisches eigen, zugleich sind sie ein Beispiel dafür, dass es mir oftmals unmöglich war, mich entschieden zwischen

Gefäß oder Objekt festzulegen. So sind sie auch Ausdruck meiner damals noch recht unerschütterten Freude am zu gebrauchenden Gefäß: Man kann diese Türme auch mit einem dafür gedrehtem Einsatz versehen und wie eine Bodenvase nutzen.

Die Türme entstanden in einer Zeit, in der mich nicht mehr nur die Keramiken und Kleinplastiken der alten Hochkulturen begeisterten und inspirierten, sondern zunehmend auch die diesen Objekten Raum gebende Architektur. Allmählich reifte in mir ein Gefühl dafür, wie vergleichbar die Relationen sind von Innenräumen und Interieur mit denen von Außenräumen und den sich darin befindlichen großen Baukörpern.

Diesem erweiterten Interesse ist sicher die Entstehung der folgenden kleinen Serie von verwandten, aber doch recht unterschiedlichen Objekten zu verdanken.

Ein Tempel in der Landschaft oder ein Stacheltier auf dem Feld? Horizontal und vertikal bestimmte Formen, die sich nach oben auflösen – eine Reminiszenz an die durchbrochenen Dachkämme alter Mayabauwerke.

Das Stacheltier, ich bezeichne es hier einmal so, kann auch als Hüter Platz finden, auf einem Behältnis, das als zeitgenössisches Kultgefäß Verwendung finden könnte. Dieses schreinartige Objekt ist noch zu öffnen und außergewöhnliche Kostbarkeiten könnten darin aufbewahrt werden.

Später folgt wieder der zwangsläufige Schritt ins rein Plastische: Die Caja Amarilla, quasi der gelbe Zwilling, aber eben doch nicht. Denn hier geht es nicht mehr um ein Behältnis. Meine Aufmerksamkeit richtete sich ausschließlich auf Farben, Formen und Strukturen, auf das Bauen, auf die Beziehung verschieden gerichteter, sich nach oben öffnender Formen

BOOTE

Mit längerem zeitlichen Abstand und damit auch inhaltlicher Distanz reizt es mich immer wieder, einmal abgelegte Themen unter neuem Aspekt wieder aufzugreifen. So fand die Auseinandersetzung mit den länglichen, schlanken Fischformen ihre Fortsetzung in einem Versuch über Boote.

Das unterwegs Sein auf dem Wasser fasziniert wohl jeden von uns ganz unmittelbar und in sehr persönlicher Weise. Schiffe gelten als Sinnbilder für Aufbruch und Wagnis. Es sind Gefährte, die Menschen, Tiere und Gegenstände schützend in sich bergen und von einem Ufer zum anderen tragen. „Das Schiff“ schreibt Kristina Bake, „ist eines der zentralen Symbole unserer Kultur und so eröffnen die Boote einen weiten Raum für Gedankenspiel und Vorstellungen“.

Dennoch ist mir ein so spielerisches Phantasieren wie mit den Meerestieren bei Schiffen, Booten und Einbäumen noch nicht gelungen. Hier suche ich noch nach einem schlüssigem Bauprinzip, das es mir ermöglicht, eine selbstverständliche, freie und ganz eigene Form zu entwickeln, kein Zitat einer Bootsform aber doch Assoziationen an solche weckend.

JAPAN

Die Reihe länglicher, schlank geformter Objekte möchte ich fortführen mit einer japanischen Sammlung. Als „Artist in Residence“ verbrachte ich Anfang 2008 sieben Wochen in Seto, einem Ort nordöstlich von Nagoya, auf der japanischen Hauptinsel gelegen, der erst 1929 gegründet wurde.

Die Erfahrungen dieser Zeit waren über die Maßen widersprüchlich und haben mich nachhaltig bewegt. Es war noch vor der Katastrophe von Fukushima und die von mir bis dahin wahr genommenen und nicht weiter hinterfragten Japan-Bilder zeigten eine unnachahmliche Ästhetik und Schönheit.

So war ich bei meiner Ankunft zunächst schockiert von der äußerlichen Hässlichkeit, Verwahrlosung und Seelenlosigkeit des Ortes, an dem ich mich für knapp zwei Monate aufhielt. Überraschend und befremdend hinzukam, dass die Glasgestalterin aus Australien, der italienische Keramiker und ich eine derart überwachende Betreuung erfuhren, wie selbst mir sie aus der sozialistischen Vergangenheit nicht vertraut war.

Davon überhaupt nicht beeinträchtigt gab es die vielfältigsten herzlichen und produktiven Begegnungen mit Kollegen und Freunden, faszinierende, ja berührende und sehr persönliche Einblicke in die japanische Kultur und Lebensweise.

Und überall waren interessante und anregende Formen zu entdecken: die Vielfalt schlanker Meerestiere auf den Fischtheken der Supermärkte, geschwungene asiatische Dachgiebel, wunderbar gekrümmte japanische Schwerter, Dolche, Säbel und Messer in den Museen.

Diese Gruppe verdankt ihre Entstehung dem erwähnten Formenreichtum und dem Rückgriff auf eine Studienaufgabe, die damals sehr effektiv mit Drehteilen bewältigt werden konnte. Man entschied sich zunächst für zwei unterschiedliche Formelemente, z.B. Halbkugel und Kegelstumpf. Auf der Töpferscheibe war mit überschaubarem zeitlichen Aufwand ein guter Fundus an in Maßen und Proportionen ganz unterschiedlichen Teilstücken herzustellen.

Im lederharten Zustand konnte man dann mit diesen Elementen auf sehr spielerische Weise in alle möglichen Richtungen probieren und so verschiedenste, überraschende Gefäße zusammen montieren. Dabei gab es verblüffende Lösungen, die ich vorab niemals hätte so erdenken können.

Hier nun, in Japan diente mir eine Vielzahl von länglich gebauten Elementen, zylindrisch, vier- oder fünfeckig im Querschnitt, röhrenförmig oder spitz zulaufend, offen oder geschlossen, dick oder dünn, verschieden lang, als Fundus, aus dem ich passende Teilstücke zu einem organischen Ganzen zusammen fügen konnte.

Während diese Arbeiten in Seto von hilfreichen Assistenten gebrannt wurden, reiste ich für ein paar Tage nach Kyoto. Das waren traumwandlerisch schöne, surreale Tage mit atemberaubenden Anblicken und Erlebnissen, Stoff für einen anderen Vortrag.

ARTEFAKTE

Zurück in Halle führte ich diese Serie fort. Die Ideensuche wurde ausschweifender und die einzelnen Objekte größer. Und dann auf den Raum bezogen, gedacht für die fortlaufende Reihung an der Wand.

Zu den schon erwähnten, Ideen spendenden Vorbildern kommen nun alle möglichen schlanken Gegenstände: Geräte und Waffen aus frühester Geschichte: Harpunen, Pfeile, Speere, Spindeln, Nadeln, Zepter, verschiedenste Blasinstrumente, Orgelpfeifen oder auch Bootsformen.

Ich wählte für alle Arbeiten aus dieser Werkgruppe den zusammenfassenden Titel Artefakte. Das ist ein weitläufiger und recht allgemeiner Begriff. Man bezeichnet ja damit Gegenstände, die im Kontrast zur Naturalie ihre Form auch durch menschliche Einwirkung erhalten haben.

Beim Suchen und Zusammenfügen der einzelnen Teilstücke halfen sicher nicht bewusste, konkrete innere Bilder. Vordergründig erinnerlich an dieses Arbeiten ist aber ausschließlich das Suchen nach selbstverständlichen, lebendigen und organischen Formzusammenhängen. Insofern handelt es sich um kreative Neuerfindungen mit assoziativem Hintergrund.

ELFENBEIN

Das trifft auch auf das Elfenbein zu: Eine sich ständig verändernde Sammlung, aus der Stücke davon gehen und neue hinzukommen.

Vor einigen Jahren zeigte das Vorgeschichtsmuseum in Halle eine beeindruckende Ausstellung von Skeletten 40.000 Jahre alter Waldelefanten. Diese wurden beim Braunkohleabbau in Sachsen-Anhalt entdeckt. Ein großes Podest voll mit überdimensionalen Stoßzähnen hat mich so gefesselt und berührt, dass ich dieses Thema mit in meine Werkstatt übernommen habe.

So entstanden in unregelmäßigen Abständen immer neue Elemente. Entweder gab es eine Idee die Formung betreffend oder eine gerade gebrauchte Farbigkeit diente für eine neuerliche Variation. Auf diese Weise wurde das Elfenbein seit 2010 zu einer keramischen Notizensammlung meiner seitdem ausprobierten Oberflächen.

KUMMEN

Und noch weitere Impulse für meine Arbeit kommen aus diesem Museum, das mit seinen vielfältigen Zeugnissen von den Anfängen menschlicher Kultur eine große Faszination, ja fast einen Zauber schon von Kindheit an auf mich ausübte.

Zwischen Knochen, Textilien, Gesteinen und Werkzeugen gab es geheimnisvolle Scherben und zahlreiche, einfach gebaute, in ihren Formen monumental anmutende Gefäße, die offensichtlich von Anfang an sehr unmittelbar zum Menschsein gehört haben und mir eine erste Ahnung davon vermittelten, dass der bearbeitete Ton auch etwas vom Wesen und Wollen seines Schöpfers auszudrücken vermag.

Die Erinnerungen an die frühen Gefäße aus diesem Museum und eine gewisse Sehnsucht nach einfachen, endlich wieder uneckigen Formen sind Auslöser gewesen, mich wieder ganz schlichten, klaren Gefäßformen zu zuwenden.

Und ich erhielt zu diesem Zeitpunkt das erste Stipendium der Peter Siemssen Stiftung zur Förderung der keramischen Kunst. Die kleine, feine Werkstatt im denkmalgeschütztem Wohnhaus des Stifters in Ratzbek, zwischen Lübeck und Hamburg gelegen, bot sich geradezu an, mein Thema in Ruhe zu verfolgen. Als ehemaliges Vorstandsmitglied der Firma Rosenthal und als leidenschaftlich an künstlerischer Keramik interessierter Mensch war Peter Siemssen ein täglich aufs Neue anregender Gesprächspartner und großzügiger Gastgeber.

Ich wollte aber nicht an die Töpferscheibe zurück, sondern weiter Gefäße aus farbigen Tonplatten bauen. Nach meinen Entwürfen ließ ich mir deshalb eine Reihe verschieden großer Gipsformen herstellen, in die ich meine farbigen Platten einlegen konnte.

Ich probierte mit diversen Farbstrukturen auf der Oberfläche und mit verschiedenen Maßen. Eine Zeitlang wurde die Benutzbarkeit wieder zum bestimmenden Kriterium.

Bei den letzten großen Kummen beschäftigt mich der Gedanke, dass man sie füllen könne und wieder leeren überhaupt nicht mehr. Ich wünsche sie mir leer, nur als Form aus sich heraus eine Wirkung entfaltend. „Die Gestaltung eines bergenden Hohlraumes wird“, so formuliert es Hans-Peter Jakobson, „zum plastischen Thema“.

Tendenziell beginne ich damit, die Form nach oben hin wieder zu schließen oder in kleine Fortsätze aufzulösen. Das anfänglich ebenmäßige Rund wird durch Eindellungen oder kleine, anmontierte Formen unterbrochen. Dieses Erscheinungsbild weckte neue Assoziationen: An Meerestiere, an schirmartige Medusen mit ihren Tentakeln.

KANNEN

Die runde Form taucht aber auch in einer anderen Werkgruppe auf: So gibt es kugelrunde Kannen.

Meine erste Kanne entstand während des Studiums. Im 5. Semester sollte ein Teegeschirr entwickelt werden. Hauptstück dabei und alle weiteren Elemente mitbestimmend war die Kanne. Immanuel Kant bezeichnete sinngemäß die Hand als das äußere Gehirn des Menschen. Und Kenntnisse und Fähigkeiten des mit der Hand-werkens waren während meines Studiums noch unmittelbare Voraussetzung für die Erfüllung der diverser Studienaufgaben.

Damals ging es aber nicht um eherne Traditionen und goldene Regeln, sondern um **die** Fertigkeiten, die es einem ermöglichten, eine künstlerische Idee uneingeschränkt im Material umzusetzen. Dazu gehörte selbstverständlich die kreative Regelverletzung, die Grenzüberschreitung, um nicht vordergründig dem Material, sondern der eigenen gestalterischen Idee gerecht zu werden. Rückblickend erwies sich das Drehen als überaus effektive Technik, die ich bei aller Konzentration auch als gute Möglichkeit für Versenkung und Entspannung erlebt habe.

Die Formen für meine ersten Kannen entstanden also noch auf der Töpferscheibe und die Kannen selbst waren zum Gebrauch bestimmt. Aber von Anfang an habe ich sie auch als außergewöhnliche plastische Gegenstände betrachtet.

Überhaupt sind sämtliche keramische Arbeiten der letzten Jahrzehnte und insbesondere auch die Kannen irgendwo im Spannungsfeld zwischen Gefäß und freier Plastik angesiedelt.

GEFÄSS/OBJEKT

Zweckgebundene Gefäßformen, Kanne, Vase, Dose, Schale oder Teller waren oft Ausgangspunkt meiner Überlegungen, so etwas wie inspirierende Archetypen. Und ich erlebe Gefäßformen zugleich als absolute und von einer zweckmäßigen Bestimmung unabhängig existierende, abstrakte Formen.

Während des Studiums konnte ich im ausgesprochen spielerischem Umgang mit Gefäßformen, Erfahrungen im Umgang mit Maßen, Proportionen, Kontrasten, Spannungen und der Logik im Aufbau sammeln, die bis heute immer wieder nützlich und auf alle Arbeitsbereiche anzuwenden sind.

Es ist zu vermuten, dass die in uns abrufbaren Vorstellungen von idealen Gefäßen sich auf die uns vertrauten menschlichen Maße und Proportionen beziehen und so wie ein innerer Maßstab wirken, wenn es darum geht Formen zu entwickeln und zu beurteilen.

Inzwischen ist es überhaupt nicht mehr meine Absicht, gut funktionierende Gieß-Kannen zu entwerfen, vielmehr fasziniert mich die Idee: „Kanne“. Neue Kannen zu erfinden, die vor allem als plastisches Objekt wirken, aber weil sie sich als Gebrauchsgerät zu erkennen geben, auf irgendeine Weise gehandhabt sein wollen, und sei es nur in der Vorstellung.

Diese Vorstellung ist zugleich schon die grundlegendste Anregung und sie stellt mir ein sicheres Regelwerk zur Verfügung, innerhalb dessen ich die größte Freiheit habe, einen immer wieder neuen, überraschenden Zusammenhang aus abstrakten Formen zu erfinden.

Ausgangspunkt ist eine ganz aus sich heraus überzeugende Grundform, die gleichzeitig nach geeigneten Zutaten wie Henkel oder Tülle verlangen soll.

Diese Einzelformen betrachte ich wie gegebene Dinge einer mathematischen Gleichung. Man kann sie wie diese beliebig umstellen oder eben umbauen – das Ergebnis wird immer eine Kanne sein, erkennbar, aber jedes Mal eine andere.

An grundsätzlichen Ideen mangelte es nicht. Die große Form erwies sich als Ideenspender dafür, welche weiteren Elemente auf welche Art und Weise hinzugefügt werden mussten. blieb die überzeugende Idee aus, dann half ein Blick in die Natur. Für das Bauen meiner ersten Tüllen habe ich mir den Formverlauf zwischen der Schnabelspitze und dem Schädel von Vögeln angeschaut.

So kam es zu der ausgeprägten Zwischenform, die bei nahezu allen meinen Kannen die Grundform mit der Tülle verbindet und die mitunter analog auch am Henkelansatz wieder vorzufinden ist.

Und es gab zahlreiche Kannen in der Kunstgeschichte, die mich begeistert und nachhaltig beschäftigt haben: die mit teilweise deftigen plastischen Szenarien geschmückten, aber dennoch streng gebauten Kannen aus dem präkolumbianischen Peru, die konstruktivistisch anmutenden Kannen des

Bauhauses und nicht zuletzt die verblüffenden Erfindungen des halleschen Bildhauers und Burg-Lehrers Professor Gustav Weidanz .

Jede neu entstandene Farbfläche mit der nur ihr eigenen Ordnung weckt in mir ein Bild für eine bestimmte Grundform – oder umgekehrt. Dem folgen die inneren Bilder für alles Weitere. Ich baue Zwischenformen und kräftige Röhren für Griffe

oder Ausguss. Im lederharten Zustand kann ich verschiedene Möglichkeiten ausprobieren, mit denen ich die einzelnen Formen in plausible und spannende Verhältnisse zueinander bringen kann. Das Ergebnis ist mitunter überraschend, weil das Gesehene ganz andere Konsequenzen verlangt als das vorher Gedachte und Geplante

Das letzte ganz eindeutige Element der Benutzbarkeit, ein abnehmbarer Deckel, ist im Interesse der plastischen Einheit einem Einguss gewichen. Und dieser, oftmals von innen vergoldet, verweist darauf, ihn behutsam zu gebrauchen. Mein innerer Blickwinkel hat sich geweitet, das Funktionale ist nicht mehr bestimmend, es war aber inspirierend für die Entstehung dieser plastischen Objekte, die ich als Hommage an ein unerschöpfliches Thema verstehe.

AM NIEDERRHEIN

Im Sommer 2011 erschien dieser Text in der Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung mit der Abbildung einer weiteren Kanne von mir. Gewürdigt wurde in diesem Artikel das zehnjährige Bestehen der Galerie Theis in Berlin. Noch am selben Tage erreichte mich die Mail eines mir bis dato unbekanntem, weit entfernt, am Niederrhein lebenden Malers. Ihm als Teetrinker imponierte die abgebildete Kanne, auch wenn er, wie er behauptete von Keramik nichts verstehe und sie zunächst eher für die Ölkanne einer „Tin Lizzie“ hielt. Ich machte mich kundig darüber, dass eine „Tin Lizzie“, ein Serienauto von Ford sei, das seit 1908 gebaut wurde. Dann fühlte ich mich dem weiteren Austausch gewachsen. Der entwickelte sich intensiv und noch im selben Herbst besuchte ich den Kollegen in schönster Landschaft kurz vor der niederländischen Grenze.

Seitdem verbindet uns eine enge und produktive Freundschaft, der ich vielseitige Anregung und förderliche Kritik verdanke. Und die Einladung, in einem Unternehmen auszustellen, das ausgehend von Architekturentwürfen anspruchsvolle Glas- und Metallfassaden, bzw. beeindruckende Lichtarchitektur entwickelt und realisiert. Zwischen den hellen Büroräumen und den weitläufigen Werkstätten gibt es da eine Art „black cube“, der in lockeren Abständen als Ausstellungsraum genutzt wird.

Thomas Berger, Physiker und Chef der gleichnamigen GmbH ist nicht nur kunstinteressiert, sondern höchst engagiert, wenn es um die Förderung zeitgenössische Kunst geht. So war dies meine **erste** und bisher **einzige** Ausstellung mit einem Ausstellungshonorar!

So ungewöhnlich dieser Raum war, so ungewöhnlich waren es auch die Exponate. Dem experimentierfreudigen Maler Jürgen Vogdt hatte ich Stücke aus meiner Reste- und Scherbenkammer, Verworfenes und allerlei aus den verschiedensten Gründen ausjurierte Arbeiten von mir geschickt, mit denen er frei umgehen durfte.

Er tat das mit Freude und so entstanden für mich ungeahnte, radikale Verfremdungen meiner Kunstwerke. Weiter zerschlagen, mit anderen Materialien kombiniert, kräftig übermalt oder in seltsame Kästen eingesperrt – so zeigten die mir ehemals vertrauten Fragmente eine ganz eigene, neue Kraft, Wirkung und Bedeutung. Diese Freiheit und Radikalität hat mich bei aller Verblüffung spontan fasziniert. Sie beunruhigt und beschäftigt mich seitdem fortwährend. Einem in Zügen vertrautem und gleichzeitig entschieden anderem Denken und Empfinden gegenüber zu stehen, kann, wenn man dafür offen ist, klärend wirken und weiter führen. Insbesondere dann, wenn über die ersten Eindrücke hinaus die Begeisterung für die ganz andere Kunst des anderen bis heute geblieben ist.

In Vorbereitung der Ausstellung wurden sämtliche Arbeiten auf sehr einfühlsame und ebenso eigenwillige Weise fotografiert. Aus diesem Material entstand das Plakat zur Ausstellung.

Und: dieses ungewöhnliche und bis heute nachhaltig wirksame Erlebnis reaktivierte in mir auch ein künstlerisches Selbstverständnis, das nach 1989 vor allem durch das gebrauchte Material festgelegt und damit eingeschränkt zu sein schien.

GROSSES UND KLEINES – ALTES UND NEUES

„Großes und Kleines-Altes und Neues“ so der Titel meiner nächsten Ausstellung in Halle gemeinsam mit dem Fotografen Reinhard Hentze, dem sie den überwiegenden Teil der Aufnahmen für diesen Vortrag verdanken.

Mit entsprechenden Arbeiten möchte ich auch heute meine Präsentation beenden.

Kleines, Schlankes, vier Macheten zuerst. Solche kleineren Objekte entstehen, weil Reststücke schöner farbiger Platten übrig sind, nachdem eine Kanne oder eine Landschaft entstanden ist. Zu schade zum Wegwerfen überlege ich dann, welche kleinere Form daraus noch zu bauen möglich wäre.

Spielsteine: zwischen Miniaturarchitektur und Erinnerungen an Gefäße angesiedelte, geometrische Formen: Kuben, Kugeln, verspielt, gerade noch oder schon nicht mehr zu gebrauchen, geheimnisvolle, unnütze Dinge, Phantasiespiele und Fingerübungen. Hinzu kommende Anregungen aus der Natur führten zu den eingangs gezeigten Metamorphosen.

Zum Thema „Großes“ zunächst eine weiter zurückliegende, ältere Arbeit, entstanden während des Keramiksymposiums in Römhild 1990.

Und „brandneu“ im Frühjahr erst fertig gestellt: die Verkleidung eines Ofens mit Keramikfliesen in einem Privathaus bei Halle. Insgesamt hatte ich dafür ca. 8,5 qm. Fliesen zu entwerfen und zu fabrizieren. Die große Form war gegeben und außerhalb meines Einflusses.

Zunächst habe ich das Erscheinungsbild jeder einzelnen Fläche auf einem 1:1 Papierentwurf entwickelt. Ausgehend davon entstanden dann die einzelnen Keramikplatten in meiner Werkstatt.

In den lichten und großzügig eingerichteten Räumen des Hauses, hielt ich es für angemessen und notwendig, den großen Ofenflächen eine durchaus bildhafte oder textile Anmutung zu verleihen. Wichtig erschien mir dennoch ein insgesamt

möglichst beruhigtes Erscheinungsbild, auf welchem bei lebenslangem Hinschauen vielleicht aber doch immer wieder etwas zu entdecken sein sollte.

Es war dies meine erstes Objekt solcher Größe, bzw. seit den achtziger Jahren auch meine erste Arbeit mit selbst hergestellten keramischen Fliesenflächen. Und selbstverständlich hat alles länger gedauert als geplant und es waren auch deutlich mehr Brände als ursprünglich vermutet notwendig, bis die Farbigkeiten und Rhythmen miteinander stimmig wirkten. Alles in allem war die Arbeit an diesem Ofen für mich eine ganz neue, sehr heftige und interessante Herausforderung, der ich mich jederzeit wieder stellen würde.

SCHLUSS

Mein Hier sein heute täuscht: „Eine Stunde wie diese hat absolut nichts zu tun mit allen anderen Stunden“ bekundet Ingeborg Bachmann anlässlich einer Preisverleihung und ich bringe dieses Zitat, weil im entsprechenden Text noch manches zu lesen war, was mir aus der Seele spricht. Sie schreibt nämlich weiter, dass man ja z.B. den darstellenden Künsten bei ihrer Arbeit zusehen könne, nicht aber den Schriftstellern und ich möchte ergänzen, im Allgemeinen auch nicht den Keramikern.

Und sie teilt uns weiter mit, dass dies doch eine seltsame, absonderliche Art zu existieren sei, asozial, einsam. Dass man zwar der Verführung einer solchen Stunde wie dieser erliege, aber sich eigentlich zurück wünsche auf seine Galeere. Und sie notiert, dass, obwohl von niemandem dazu gezwungen, es dennoch ein Zwang sei, eine Obsession, eine Verdammnis.

Zum Glück nicht immer, muss ich einwenden, denn es ist ja auch etwas Gutes und Unerlässliches daran, unter solchen Umständen zu arbeiten. Denn anders als im selbst gewählten mit-sich-alleine-Sein ist schöpferisches Arbeiten, ist Versenkung kaum möglich. Nur so ist das rechte Maß an Konzentration zu erlangen, dass es mir erlaubt, zwischen den Flügen meiner Phantasie oder dem sich an etwas festfressen des inneren Getriebes produktiv zu bleiben.

Gegen die inneren Widerstände, gegen meine Zweifel lasse ich mich dann antreiben von der Neugier, etwas zu entdecken, etwas zu erfinden, von der Freude am Spiel mit dem Material, vielleicht auch von dem Wunsch meiner Rastlosigkeit durch Aufmerksamkeit und Konzentration entgehen zu können und dabei etwas aus meiner Innenwelt ins Gegenständliche zu transformieren.

Hinzu kommt die Sehnsucht nach den knapp dosierten Glücksmomenten, wenn scheinbar routiniert-mechanisch immer wieder kehrende Arbeitsabläufe endlich dazu geführt haben, dass allmählich ein Gegenüber sichtbar wird, ein Objekt, dass plötzlich Eigenleben zu erhalten beginnt, einen inneren Rhythmus, und ein spürbares Potenzial für Wirkung und Aussage.

Ich danke Ihnen, dass ich heute hier vor Ihnen sprechen durfte. Die Begegnungen dieses Sonntags werde ich als ermunternde Energie mit nach Hause in meine Werkstatt nehmen, wo ich diese auch brauchen werde, denn ich erlebe die künstlerische Arbeit oftmals so, wie es Thomas Bernhard hier formuliert: „Das eigentliche Problem ist immer, mit der Arbeit fertig zu werden, in dem Gedanken, nie und mit nichts fertig zu werden...“.