

Nacht. In einem hochgewölbten, engen gotischen Zimmer: FAUST, unruhig auf seinem Sessel am Pulte. Der Tragödie erster Teil beginnt gleich in furioso, mit einem grandiosen Monolog. Es ist die Klage eines Gelehrten, dem sich trotz vielfacher Studien die Welt bislang verschlossen hielt. Der nur aus einem einzigen Grunde sich letztlich der Magie ergeben habe, nur um dieses einen Zieles Willen: „*Dass ich erkenne, was die Welt / Im Innersten zusammenhält.*“

Meine Damen und Herren, es ist hinlänglich bekannt, wie diese Geschichte endet. FAUST findet nicht, was er erhofft. Im Gegenteil. Er opfert seinem Drängen nach der *Welt*erkenntnis auch noch das Letzte, das, was sich die Welt, der Mensch, zu allen Zeiten und unter allen Umständen lieber erhalten sollte: ihre Unschuld.

Doch ist solch ein Streben wirklich in seinem Grundsatz falsch? Selbst vielleicht nicht. Nein. FAUST nahm „nur“ den falschen Weg.

Meine sehr verehrten Damen und Herren, als diese Ausstellung am Donnerstagabend eingerichtet war, das meiste war bereits am richtigen Platz oder hing ausgerichtet an der Wand, stand für mich zweifelsohne fest: Das passt. Selten zuvor hatte ich eine Ausstellung gesehen, deren Güter, die so offensichtlich verschieden waren, aus so entfernten Kosmen zu stammen schienen, die in Form und Art ihrer Manifestation einander so fremd wirkten, das derlei trotzdem der gleichen Idee so überzeugend das Wort sprachen.

Dem humboldtschen, vielleicht aber auch noch viel älteren, klassischen Ideal folgend, ebenso universell wie grenzenlos, so angstfrei wie selbstbehauptet sich die Welt erschließen, das tun beide Werke. Sowohl die keramische Plastik von Marion Scheidtweiler als auch die Malerei von Ralf Walraff zeigt uns, wie die Welt sich zusammenfügt, was sie *im Innersten zusammenhält*. Auf ihre jeweils autonome Weise bedeuten die Objekte und Bilder, dass keine Form nur aus sich heraus entsteht, sondern „*dass alles in der Natur miteinander verwandt zu sein scheint oder doch zumindest gemeinsamen Ordnungsprinzipien folgt*“ wie Andrea Hürfeld angesichts der Arbeiten von Ralf Walraff bereits so treffend formuliert hat.¹ Das gilt für beide Künstler, meine ich.

Ralf Walraff wählt den vermeintlich systematischeren Weg über das Maß.

Wir kennen den Römer Vitruv, das geistige Vorbild für Leonardo Da Vincis berühmte Zeichnung, und vielleicht sogar den Griechen Polyklet, der in seinem nur in jüngeren Nachschriften erhaltenen *Kanon* die idealen Maßverhältnisse des menschlichen Körpers beschrieb.

Walraff nun vermaßt tatsächlich die Welt, alles was auf ihr geht, steht oder darüber fliegen kann. Der goldene Schnitt ist sein Vehikel, sein Schlüssel zur Erkenntnis. Dazu überschreiben zahllose Grate und Linien, die Kreisbahnen oder geschlagenen Winkeln folgen, die fest gefügten Formen eines Körpers. Und der stammt vielleicht vom Menschen, zeigt das Gehäuse einer Schnecke oder ist/war ein Insekt oder ist der Rest eines Baumes, ein Ast vielleicht. Ja, es ist gerade so, als

würden die jeweilige Figur und der von ihr beanspruchte Raum „aufgerechnet“, als sollte ein „Aufmaß“ genommen werden. Doch es liegt dem Ganzen weit weniger ein technisches, auch kein geografisches – und bitte schon gar kein anatomisches – Vergnügen zugrunde. Und Ralf Walraff verortet auf diese Weise auch keineswegs Seele, Geist und Gefühl. Er schafft sich damit vielmehr das Fundament für eine malerisch überaus anspruchsvolle, die Grenzen der Genres überschreitende Collage.

Aus der Vielzahl der die Körperflächen und Räume durchziehenden Linien, *Grenzen*, entsteht eine bis in kleinste Einheiten geteilte *Ebene*, die alle anderen aufsaugt. Das Vorne und das Hinten, das Oben und das Unten werden ihrer angestammten Pflichten enthoben. Die Volumina werden in Flächen aufgelöst. Die Größen ebenso. Und in diese einzige Ebene mit ihren ungezählten Einheiten arbeitet der Maler hinein. Jedes Segment erfährt besondere Aufmerksamkeit, wird zu einem gemalten Unikat, wächst durch Farbe und Struktur zu einem Tal, einer Hochebene, wird ein Baustein von Bedeutung, der dann am Ende eines lange währenden Entstehungsprozesses seine Rolle spielen und das gesamte Bild von seinem Platz aus zusammenhalten wird.

Wäre der Begriff nicht längst so verunglimpft, ich spräche an dieser Stelle von Körperwelten.

Es entstehen Landschaften aus Körper, Fläche und Raum. Sämtliches greift ineinander. In der Musik wär's ein Furioso bei dem jedes Instrument im Orchester zum Einsatz käme: Zuerst hört man gar nichts – sieht nichts – weil sich keine Struktur offenbart, nur Töne, unzusammenhängend – weil man nichts erkennt, heraushört, aber dann werden die vielen verschiedenen Klänge zusammengeführt – alles fügt es sich zu einem Bild – die warmen, samten legen sich ab, die hellen, schrillen greifen nach den Höhen. Und wir Zuhörer, wir mit den Augen *und* dem Herzen Sehenden beginnen zu verstehen.

Wo aber Walraff systematisiert, sucht es Marion Scheidtweiler subtiler, über das Gefühl.

Es fasziniert mich immer wieder aufs Neue, mit wie wenigen Mitteln es Marion Scheidtweiler gelingt, dass wir *mit den Augen fühlen*. Wir sehen, wie ihre Plastiken beschaffen sind. Ob sie hart oder weich sind, rau, glatt, abwehrend, fragil, zart oder porös. Wir müssen sie dafür nicht anfassen – obschon wir es wollten.

Die Formenwelt ihrer Arbeiten wirkt auf uns eigenartig bekannt. Was wir sehen ist in uns beheimatet, in unseren Erinnerungen und Gefühlen eingeschrieben. Die Dinge haben etwas urständiges, archetypisches, sind irgendwie anfänglich und doch bereits vollendet. Und sie treten uns völlig natürlich gegenüber. Es haftend ihnen gar nichts Artifizielles an. Alles stimmt, ist gewachsen. Das gesamte Werk trägt etwas logisch Evolutionäres in sich.

Längst hat Marion Scheidtweiler die Phalanx des Funktionalen verlassen. Ihre Arbeiten verschließen sich den tradierten Gebrauchsgrundmustern zwar nicht, doch sie buhlen auch nicht gerade um sie. Begriffe wie Gefäß, Schale, Vase taugten angesichts ihrer Werke für mein Empfinden eher als Beschreibungen von Charakteren denn als Kategorie nutzbarer Möglichkeiten.

Insofern möchte ich auch *nicht von der Herstellung* dieser Keramiken sprechen. Es wäre mir ein zu technischer, zu effizienter, zu ergebnisorientierter Begriff. Ein unpassender Zungenschlag.

Marion Scheidtweiler arbeitet mit verschiedenen Verfahren, Papierofenbrand, Raku, Schmauchbrand. Die geachtete Drehscheibe ist ein gar selten genutztes Produktionsmittel. Marion Scheidtweiler experimentiert. Sie sucht. Sie baut. Sie erforscht die in den Materialien liegenden Chancen für Form und Gestalt. Beatrix Tichelman lässt dies und „*die Verwendung spezieller mineralischer Zutaten*“ an einen „*alchemistisch anmutenden Entstehungsprozess*“ denken, „*der sich (auch) in den Erscheinungsformen der Objekte widerspiegelt*“, wie sie schreibt.² Doch es ist ganz und gar nichts FAUSTISCHES an alledem.

Das beweisen auch die Oberflächen. Nur wenige zeigen eine ausgestaltete Ornamentik, tragen ein Design. Gelegentlich sehen wir Kratzspuren, die von einem bestimmten Willen zeugen. Zumeist sind es aus dem Körper, seiner Gestalt stammende, „erblühte“ Belebungen des Materials, der Fläche: Öffnungen, Ein- und Austritte, Durchreichungen, Noppen oder Zapfen, Fenster infolge der Gitterstruktur des Körper(auf)baus.

Ehrlich fällt mir dazu ein. Ehrlich, das sind die keramischen Plastiken von Marion Scheidtweiler. Weil nicht vorgeben etwas anderes zu sein als sie selbst.

Meine sehr geehrten Damen und Herren, diese Ausstellung kommt ohne *Revolutionen* aus. Man muss nur das Ideal kennen, dem sich beide auf den ersten Blick beinah zu verschiedenen Künstler verpflichtet haben.

Text © Stefan Skowron, Aachen 2010

¹ Andrea Hühlfeld: Kraft der Grenzen, www.ralfwalraff.de/malerei/aktuell/index.html.

² Beatrix Tichelman: Über die Arbeiten von Marion Scheidtweiler, <http://www.marionscheidtweiler.de> (Vita).