

**„Keramik – Zwei Positionen“**  
**Sebastian Scheid & Jan Kollwitz**  
**Ausstellung vom 21. März bis 4. Mai 2014**

**Kulturzentrum Schloss Reinbek**  
**Schlossstraße 5**  
**21465 Reinbek**

Einführung von Dr. Walter Lokau

Meine Damen & Herren,

ich kann nur sagen: Was für ein Ort, Keramik auszustellen! Ich bin hochofret, daß hier wieder Keramik gezeigt wird, hat doch das Schloß Reinbek, was das Thema der zeitgenössischen Keramik betrifft, ja geradezu eine Tradition – vielleicht erinnert sich der eine oder die andere noch an die Zeiten – eine Ausstellungstradition, die der frühere Leiter Bernd Kraske mit dem Hamburger Staatsanwalt, Pionier- und Groß-Sammler Dr. Hans Thiemann einst begründete, indem die beiden 17 Jahre lang, von 1985 bis 2001 – Dr. Thiemann starb 2002 – jährlich neu gezogene technisch-thematische oder nationale Schnitte durch das fortwährend wachsende Korpus der überreichen Thiemannschen Kollektion einer keramophilen Öffentlichkeit vorstellten, wunderbar kompakte und zugleich vielfältige Ausstellungen, stets begleitet von eigenen, gutgebildeten und mit größter wissenschaftlicher Akkuratess von Dr. Thiemann selbst verfaßten Katalogheften, die zur gesuchten Referenzliteratur wurden... So er unter oder über uns schwebt – seien Sie begrüßt, Herr Staatsanwalt – vielleicht kommen Sie hier in Reinbek doch noch ein bißchen wieder auf Ihre Keramik-Kosten...

Nun denn – zu unseren Ausstellern, Jan Kollwitz und Sebastian Scheid, ich nähere mich ihrer Vorstellung auf einem Exkurs. Zwei Positionen zeitgenössischer Keramik, gewiß, doch zwei Positionen, die, ich habe Ihnen das ja schon in der Einladungskarte verraten, einen ganz gewichtigen gemeinsamen Nenner haben, ohne den beider durchaus sehr verschiedene Arbeiten in ihren heutigen Formen gar nicht möglich wäre: Japan nämlich. Zwei deutsche Keramiker, beide um 1960 geboren, die beide den gewiß prägendsten Teil ihrer Ausbildung in Japan genossen haben. Warum Japan?

Für Sebastian Scheid und Jan Kollwitz mögen es auch offenkundig biographische Zufälle und persönliche Konstellationen gewesen sein – es gibt aber auch einen, ich möchte fast sagen epochalen Zug, der Ostasien und Japan insbesondere so ungeheuer attraktiv für die europäische Studiokeramik gemacht hat und noch immer macht, wobei Deutschland da historisch betrachtet relativ spät dran ist. Für die englische Keramik beispielsweise, vermittelt durch den Über- und Stammvater der studiottery Bernard Leach, der japanische Einfluß schon aus dem gesamten 20. Jahrhundert gar nicht wegzudenken. Leach hatte zu Beginn des vorigen Jahrhunderts bestimmte Formen japanischer Keramik als gleichsam idealtypisch auch für eine Töpferei der Gegenwart ausgemacht und ihren von ihm postulierten Modellcharakter durch seine Arbeit, durch die Ausbildung von Schülern und durch zahlreiche Veröffentlichungen propagiert und verbreitet. Deren bekannteste ist das „Potter's Book“ von 1940 geworden – mit Grund wird es als die Töpferbibel bezeichnet, ist es doch nicht nur Werkstattanleitung und Rezeptebuch für Massen und Glasuren, sondern eben auch Errichtung eines von Japan herkommenden ästhetischen Ideals, ja weitergehend noch: eine ganze Philosophie und Legitimierung des Töpferhandwerks als guter, lebendiger Widerpart gegen die verderbte, zuinnerst unmenschliche Industrie-Zivilisation, wie Leach meinte. Sie machen sich keine Vorstellung, welche Wirkung der Leachianismus in England, aber auch in anderen Teilen der Welt entfaltete. Deutschland freilich kam, wie schon bemerkt, sehr spät auf den Leach-Trichter und wenn, dann auch nur sehr selektiv. Ganz ganz wenige Keramiker hierzulande lasen nach dem Krieg das Original – die Leach-Ideologie selbst faßte hier niemals derart Fuß wie im angelsächsischen Raum: Tatsächlich erschien „Das Töpferbuch“ erst 1971 in deutscher Sprache, zu spät für nachhaltige Befruchtungen.

Nichtdestotrotz ist auch für die deutsche Nachkriegskeramik Ostasien in gewisser Weise immer Vorbild gewesen, vielfach vermittelt freilich, vor allem durch Formen, Glasuren und Technologie. Bringen wir es auf eine Formel: Eine Vase, ein Unikat, aus hochgebranntem Steinzeug, später mußte es handgedrehtes Porzellan sein, reduzierend gebrannt mit einer graugrünen Seladon- oder dunkelroten Ochsenblutglasur in Verbindung mit einer eigenen Formgebung war das kaum einem Keramiker erlangbare Nonplusultra der Töpferkunst in Deutschland nach 1945. All diese Elemente – Steinzeug/Porzellan/hoher Reduktionsbrand/Seladon-Ochsenblut – waren im Grunde ostasiatische, wobei eher chinesische, als japanische Errungenschaften, schwer erreichbar, weil die hiesigen Werkstätten erst nach und nach sich technisch soweit rüsten konnten, daß derlei herstellbar wurde – nicht zuletzt also schlicht aus finanziellen Gründen. Das Perfekte von hoher handwerklich-technischer Qualität wurde das Ideal deutscher Keramik.

Japan selbst geriet in Deutschland dann erst in den 70er und 80er Jahren wieder in den Fokus – weniger Leachs Buch wegen, sondern weil jüngere Keramiker jener deutschen, geradezu Standard gewordenen perfekten und immer perfekteren Keramik leid geworden waren und andere Mittel, neue Ästhetiken, ursprünglichere, irdenere, rauhere Formen suchten und begannen, japanische Brenntechniken zu adaptieren: Die unaufwendige Niedrigbrandtechnik des Raku verbreitete sich – wer höchste Ansprüche hatte, widmete sich dem arbeitsaufwendigen Holzbrand...

Aber nochmals die Frage: Warum Japan? Es gibt hierfür einen tieferen Grund: Japan bietet nicht einfach nur technische Besonderheiten oder ein sankrosanktes Ideal des keramischen Gefäßes. Japan bietet auch in der Gegenwart genau das, was im industrialisierten Europa historisch verschwunden oder zu drögem Kitsch herabgesunken ist: Keramische Traditionen – lebendige, gepflegte, tiefverwurzelte, hochgeachtete, wertgeschätzte, als Kulturleistung und Künste betrachtete keramische Traditionen – und das von einer Vielfalt, einem Reichtum an Formen und Techniken (von verdrückten Oribe-Teeschalen oder verkrusteten, krummen Steinzeuggefäßen aus dem Anagama-Brand bis zu delikatestem Porzellan von größter handwerklicher Raffinesse), daß daneben Europas bissel Töpferei immer schon ärmlich aussah. Japan bietet eine Kultur der Keramik – ein Unding hierzulande. Freilich: Es ist eine ganze Kultur, die daran hängt, und eine ganze Kultur überträgt sich schlecht. Und so blieb doch das allermeiste, was als „japanisch“ sich gerierte, oberflächlich, schal und effekthascherisch. Nur sehr wenige deutsche Keramiker haben sich wirklich auf diese andere Kultur eingelassen, den Kulturschock ertragen, sich gebeugt unter andere Sichtweisen, andere Wertesysteme, andere Mentalitäten, die japanische Sprache und japanische Keramik erlernt – kurz: nur sehr wenige haben sich tatsächlich in die Fremde begeben, sind Fremde geworden – und zu diesen wenigen gehören Jan Kollwitz und Sebastian Scheid.

**Jan Kollwitz** – ein Kind Berlins, ein großer Name: er ist der Urenkel von Käthe Kollwitz – war, ich verrate kein Geheimnis, in ganz jungen Jahren Schauspieler, wirkte durchaus erfolgreich in Film und Fernsehen – googeln Sie 'mal... – und stand mit knapp über 20 vor der Frage, ob er sein weiter Lebtag mit der Schauspielerei verbringen wollte. Er wollte nicht. Was aber war zu wollen? Seine Mutter war befreundet mit Rahel Bontjes van Beek, der Witwe des Keramikers Jan Bontjes van Beek, einer der ganz Großen deutscher Keramik und als Professor in Berlin und Hamburg einer der einflußreichsten Lehrer für die Nachkriegskeramik. Und also gab es einige Gefäße von Bontjes im Hause Kollwitz, Gefäße, die immerhin anregend einprägsam genug waren, den fatalen Wunsch, Töpfer zu werden, auszulösen. Kein Gedanke an Japan noch. Der kam aber bald. Jan Kollwitz ergatterte nämlich eine Lehrstelle in Kandern im Schwarzwald in der Werkstatt des Keramikers Horst Kerstan. „Ergatterte“ deshalb, weil just zu dieser Zeit, Anfang der 80er Jahre, es, unvorstellbar heute, langelange Schlangen von Bewerbern auf eine Töpferlehrstelle gab, eine bei Kerstan zumal – eigentlich aber auf jede und das, obwohl es noch Tausende solcher Ausbildungsstellen gab. Horst Kerstan, 1941 geboren und gar nicht alt 2005 gestorben, war ein Ausnahmekeramiker, ein Besessener, hatte beim Altmeister Richard Bampi gelernt und nach dessen Tode die Werkstatt in Kandern übernommen. Mit kaum 30 schon zählte er zur Spitzengruppe der deutschen Keramikerschaft. Kerstan war mehr als japanophil: Mehrfach war er nach Japan gereist, dortige Töpfer aufzusuchen, hatte freilich in seiner eigenen Arbeit immer eine gewisse japanische Anmutung der Formen oder Glasuren mit persönlichen Eigenheiten

verbunden. Ende der 70er Jahre, als erster in Deutschland überhaupt, hatte er in Kandern einen Anagama-Ofen gebaut, einen Holzbrand-Ofen japanischen Typs, den er zweimal im Jahr brannte – bis heute gibt es keine 10 Öfen dieses Typs in Deutschland – auf seine Besonderheiten komme ich noch zu sprechen. Und dieser Kerstansche Ofen nun sollte auch Jan Kollwitz entzünden – im übertragenen Sinne: für Japan. Im Hause Kerstan lernt er erstmals japanische Keramiken kennen, versenkt sich in Zen-Literatur – dies und die Arbeit mit dem Anagama festigen seinen Entschluß, 1986, nach der Lehre nach Japan zu gehen, letztlich auf der Suche nach einer Kultur.

Ich muß gestehen, daß ich noch nie eine so offenherzig-verzweifelte Schilderung der Odyssee-Suche nach einer Ausbildungsmöglichkeit in Japan, nach einem Meister gelesen habe, wie Jan Kollwitz sie in seinem schönen Katalogbuch „Japan beginnt an der Ostsee“ erzählt, das ich Ihnen mit und neben seiner Keramik sehr ans Herz legen möchte. Und in der Folge die Nöte der Kommunikation mit seinem schließlich auf unwahrscheinlichen, mitunter schon irrwitzigen Umwegen gefundenen Meister Yukata Nakamura in Echizen – was nicht einfach nur ein Übersetzungsproblem der Sprache meint, als vielmehr auch und gerade die Schwierigkeiten der indirekten Kommunikation, der Interpretation eines Verhalten, eines Schweigens, Interpretation der für uns Europäer, die wir, in einem Lehrverhältnis zumal, auf Klarheit und Deutlichkeit Wert legen würden, schwer erträglichen Unausdrücklichkeit in dem hierarchischen Verhältnis von Lehrer und Schüler – Kultur- und Mentalitätsdifferenzen. Es dauert, bis der Adept mitbekommt, was beispielsweise etwas so Einfaches wie einen guten Becher ausmacht – das ist keine Frage der handwerklichen Fähigkeit – selbstverständlich konnte Jan Kollwitz als Geselle aus Deutschland Becher drehen. In den Augen seines japanischen Meisters aber leider nicht einen guten – tausende Becher wanderten wieder in den Ton-Bottich...

Aller Schwierigkeiten zum Trotz: Jan Kollwitz war da, wo er hinwollte, in einem Zentrum des Holzbrands, der Anagama-Öfen gelandet – Echizen, einer der sogenannten „Sechs Alten Öfen“ – Seto, Tokoname, Shigaraki, Bizen, Tanba, Echizen – Orte oder Regionen, in denen seit dem 12. Jahrhundert bis heute ununterbrochen charakteristische Formen von Keramik hergestellt werden, gebrannt in langen, meist ansteigend in Hänge gesetzten Tunnelbauten, ursprünglich aus Korea stammend, in denen (bis auf Seto) ausschließlich unglasierte Ware eingemauert in vieltägigem und vielnächtigen, unablässigem Feuern mit Holz eine ungleichmäßige Färbung und Zeichnung allein durch Flammen, Aschenanflug und bei Temperaturen bis über 1300°C verglasende Aschen erhält – ein brenn- und arbeitstechnisches Abenteuer fürwahr. Was so an unvorherseh- und unwiederholbaren Verkrustungen, mitunter dramatischen Verwandlungen den Steinzeuggefäßen im Brand widerfährt, entspricht an Ende kaum je dem sich doch eher an gekonntem Gleich- und Ebenmaß ergötzenen Schönheitsbegriff des Abendlandes, um so mehr aber jener mit dem Reim „wabi sabi“ umschriebenen und in Japan hochgeschätzten quasi-natürlichen Schönheit des Ungleichmäßigen, des mitunter schief und schrundig zwar, doch wie Natur aus sich selbst Gewordenen oder des durch langen Gebrauch schon Vernutzten und Schabigen: Seltsames Ideal in unseren Augen – andere Kulturen freilich, andere Werte und Wahrnehmungen. Um es vorwegzunehmen: Was immer auf Jan Kollwitz Gefäßen sich abspielt, ist somit nicht eigentlich, nicht im abendländischen Sinne von ihm gemacht sondern ist geschehen, ihm weitgehend entzogen im für sich brennenden, lediglich gefütterten Ofen, in dem eine Naturgewalt entfesselt ist. Gleichwohl oder genau darum verlangt das Brennen eines Anagama viel Erfahrung – dem Ungeübten blühen Katastrophen, manchmal auch dem Geübten. Doch es ist nicht allein die Technik des Brennens, die uns fremd ist, es sind auch die Formen, selbst die Funktion dieser, oft aus stark schamottiertem, gegen alle ökonomische Vernunft und ganz traditionell mühseligst und aufwendig selbst aufbereitem Ton gedrehten und gebauten Gefäße: Dieses Repertoire an Gefäßen – die Schale, der Becher, die Flasche, die Vase, große und kleine Deckelgefäße – ist stark verpflichtet jenem eigenartigen Ritual der Teezeremonie, wie es sich, eng mit dem Zen verbunden, seit dem 16. Jahrhundert etabliert hat und das tiefgreifender Teil der japanischen Kultur geworden ist. Der angedeutete vielmonatige Arbeits-Zyklus aus Ton- und Holzaufbereitung, Drehen und Bauen der Gefäße, Beschickung des Ofens, schließlich dem Feuern selbst läßt nicht mehr als zwei Brände im Jahr zu.

Drei Jahre bleibt Jan Kollwitz bei seinem Meister, 1987 kehrt er nach Deutschland zurück, findet in dem alten Pastorats-Haus in Cismar an der Ostsee einen geeigneten Ort für die eigene Werkstatt,

wo ihm der alte japanische Ofenbaumeister Tatsuo Watanabe 1988 einen Anagama baut – das alles schnell gesagt, tatsächlich aber verbunden mit Geschichten über Geschichten für sich, nachzulesen in dem Büchlein „Japan beginnt an der Ostsee“. Nun sind es über 25 Jahre, daß Jan Kollwitz in Cismar „japanische Keramik“ macht. Mag diese Bezeichnung auch manchem vermessen klingen: Ich wüßte, betrachtet man sich die Handvoll Keramiker, die in Deutschland den Anagama-Brand pflegen, keinen, der so getreulich, so demütig und sich selbst zurücknehmend, Keramik tatsächlich aus japanischem Geiste machte. Insofern ist es ganz und gar nicht vermessen, und Japan beginnt tatsächlich an der Ostsee...

Leichter als Jan Kollwitz mit der Berufswahl tat sich **Sebastian Scheid**, für den von Kindesbeinen an gar nie vorstellbar war, anderes zu werden als Keramiker. Was in seinem Falle einen guten, ja den besten Grund hatte, zugleich aber auch, von außen besehen zumindest, eine besondere Schwierigkeit mit sich brachte: Er trug die familiäre Bürde einer ungeheuren keramischen Vorbelastung, was der Wohlgemute allerdings gar nie als solche empfand. Sebastian Scheid ist der Sproß des wohl bedeutendsten deutschen Keramiker-Paars nach 1945 – Karl und Ursula Scheid –, die über Jahrzehnte mit ihren Gefäßen maßstabsetzend waren, was Formfindung, Dekor- und Glasurtechniken und handwerkliche Ausführung angeht. Hat man als nachkommender Keramiker eine Chance, in solchen Fußstapfen den Eltern nachzufolgen, ohne lediglich ein kleinerer Kopist oder sich absetzend ein bemüht-schriller Revolutionär zu werden? Wer wäre da nicht verzagt? Nicht Sebastian Scheid jedenfalls, der, wie ich meine, mit der größtmöglichen Entfernung vom Elternhaus, räumlich wie stilistisch, das einzig Richtige tat, in dieser Hinsicht ein Glücksfall, wie er in der deutschen Keramik nicht noch einmal zu finden ist. Wuchs er auch mit der Arbeit und den Arbeiten der Eltern in die Keramik hinein, kam ihm dennoch nie der Wunsch, es seinen Eltern formal gleichzutun, obgleich er deren Gefäße selbstredend schätzt und bewundert. So nahm er denn die Erblast der berühmten Vorfahren leicht und packte am Ende noch berühmtere Lehrer obendrauf – hierfür immerhin waren die weltweiten elterlichen Kontakte hilfreich.

Der Teenager schon ist jährlich zum Praktikum in englischen Töpfer-Werkstätten. Nach dem Abitur arbeitet er ein halbes Jahr in Chicago bei der einst aus Nazi-Deutschland emigrierten grand old dame der amerikanischen Keramik Ruth Duckworth, die mit ihren immer freier werdenden Gefäßen, Plastiken und Wandgestaltungen Keramikgeschichte geschrieben hat. 1984 entschließt er sich zu einem weiteren, dem entscheidenden Sprung um den Globus: Für zweieinhalb Jahre lernt er im japanischen Töpferort Mashiko – noch immer arbeiten hier an die 400 Töpfer – bei Tatsuzo Shimaoka. Shimaoka, einstiger Schüler des „Lebenden Nationalschatzes“ Shoji Hamada und 1996 selbst zum „Lebenden Nationalschatz“ ernannt, war ein keramischer Altmeister zweiter Generation der sogenannten Mingei-Bewegung, die, zu Beginn des 20. Jahrhunderts initiiert von Bernard Leach, eben Shoji Hamada und dem Philosophen Yanagi Soetsu sich auf traditionelle Formen japanischer Volkskunst berief, sie zu fördern suchte und bis heute weitreichende Folgen zeitigte. So ist jener erwähnte, von Staatswegen verliehene Ehrentitel des „Lebenden Nationalschatzes“ eine unmittelbare Wirkung des Mingei-Gedankens: Ein solchermaßen Geehrter muß seine Handwerkskunst, die tatsächlich als Kunst betrachtet wird – traditionell kennt Japan den Unterschied zwischen angewandter und freier Kunst nicht –, getreulich weiterführen und lehrend auch weitergeben – Leibrente gibt's obendrein – eine kulturpolitische Maßnahme, die von höchster Achtung zeugt und von der bundesdeutsche Kunsthandwerker noch nicht einmal träumen können. Die Zeit in der Werkstatt Shimaokas ist eine harte, strenge, Schule, die, nicht nur wortwörtlich sondern auch ideell weltenweit entfernt von der künstlerischen Freiheit der Wahlamerikanerin Duckworth, jugendlich-genialische Ausbrüche und frühreife Individualismen strikt unterbindet. Auch Sebastian Scheid kennt die Fron des Becherdrehens. Daß er, nebenbei, auf seinem, rund um die Welt führenden Lehrweg einen herkömmlichen Abschluß, einen ordentlich zünftigen Gesellen- oder Meistertitel, wie ihn bundesdeutscher Regelzwang so gern sieht, nie in die Tasche bekam, bekümmert den Scheid-Keramiker der zweiten Generation nicht. Manchmal scheint es fast, als kokettiere er mit seiner Lehrbrieflosigkeit sogar in spöttischem understatement: Ein globaler Horizont relativiert engstirniges deutsches Schachteldenken...

Japan ist dem Erb-Keramiker fast zur zweiten Heimat geworden. Obwohl er seit 1987 seine Werkstatt in Deutschland hat – in unmittelbarer Nachbarschaft der elterlichen im hessischen

Düdelshelm –, wird er bis 1996 immer wieder mehrmonatige Studienaufenthalte in japanischen Werkstätten einschieben, unter anderen bei Chikako und Masamichi Yoshikawa in Tokoname, mit denen ihn eine bleibende Freundschaft verbindet. Besonders Masamichi Yoshikawas Art, mit Porzellan umzugehen, seine aus massiven Einzelteilen montierten und geschnittenen, von eislicht-blauem Seladon überzogenen, scharfgratig-eckigen Architektur- und Gefäßformen machen einen nachhaltigen Eindruck auf den Deutschen. In der Werkstatt des japanischen Keramikers arbeitet er erstmals in ähnlicher Massivität, schneidet aus kompakter Porzellanmasse einfach gestufte Gefäße, die er mit dem lichtzarten Seladon Yoshikawas überzieht. Ohne diesen Einfluß nun ist sein weiteres Werk kaum denkbar, wobei es in keiner Weise epigonal ist oder dem Vorbild auch nur charakterlich ähnelt – er wird diese Technik weiterführen.

Sebastian Scheid verwendet heute verschiedenfarbige, stark schamottierte Steinzeugtone für seine Gefäße und geht bei der Bearbeitung der Masse planvoll vor. Der Ton-Block, die Einheit, ist zuerst da und wird mit Draht in Form geschnitten. Dabei wird den hohen Gefäßen zunächst der runde oder eckige Hohlraum eingetrieben: Der Keramiker drückt und schlägt dem in eine Verschalung eingespannten Ton hölzerne Stangen tief ins Innere und höhlt so die Masse. Bei den Dosen, den niedrigen Beckenformen und den langliegenden Kästen wird der Innenraum tatsächlich ausgegraben. Mit Draht wird dann die dicke Wandung des klotzigen Gefäßes geschnitten, meist ins Viereck, oft senkrecht, seltener nach außen oder innen steigend, manchmal in ab- und wieder angesetzten Stufen. Der Zug des Drahtes durch das weiche Material ist entscheidend für die Qualität der Oberfläche. Was beim ersten Hinsehen nur als Ergebnis grober Schnitte erscheint, gewinnt seine ungemene Differenziertheit durch die feinfühlig Handhabung des simplen Schneide-Geräts und aus der Schamottierung des Tons. Ob der Draht straff gespannt und in einem Zug durch die Masse des Blocks gleitet, ob er locker gezogen oder zur Schlinge geschlossen wird, bestimmt am Ende die entstehende Struktur der Fläche. Hierbei eine dekorartige Wirkung zu erzielen, setzt viel Erfahrung voraus: Jeder Schnitt muß sitzen – ihn zu korrigieren, hieße, ihm seine materielle Unmittelbarkeit zu nehmen. Einen Vorteil freilich hat das Verfahren: Die gar nicht so selten verschnittene Form läßt sich problemlos wieder einstampfen. Außen meist sehr dünn nur glasiert und bei 1280° im Gasofen reduzierend gebrannt zeigen die schweren Arbeiten dann akzentuiert diese Struktur aus Schamottekorn- und Schnittspuren, einen schönen und spannungsvollen Kontrast bildend zu dem von glattem graugrünem Seladon oder schwarzbraunem Temmoku glänzendem Inneren. Neuesten Arbeiten werden mit Formhölzern kräftige Strukturen eingepreßt, was die zylinder- oder blockförmigen Körper aus ihrer Exaktheit deformiert, ihnen zugleich aber ein plastisches Formgefüge, eine Gesamt-Bewegtheit verleiht, weit hinausgehend über bloßes Dekor. Einen Gegensatz zur Wucht solcher Arbeiten bilden die kleinen gedrehten, glasierten Becher aus Porzellan, deren Wandungen ein regelmäßiges, fein kalkuliertes Schnitt-Dekor aufweisen, die Lichtdurchlässigkeit des weißen Goldes präziös nutzend. Das ganze, nur scheinbar grobschlächlige, tatsächlich aber von einer ungeheuer verfeinerten Gefäßkultur zeugende Herstellungsverfahren zielt nicht auf subjektive Expression oder einen handwerklichen Effekt – weder tritt der Autor hier hervor noch springt raffinierte Machart einen an. In einer gewissen Weise hat man noch nicht einmal jenes, gerade bei keramischen Arbeiten oft so geschätzte Gefühl von Hand-Arbeit im strengen Sinne, denn da ist keine Spur der Hand: Alles resultiert geradezu demütig nur aus dem Material und dem Gebrauch der einfachen Werkzeuge selbst. So ist es gerade diese ganz auf sich beschränkte Zurückhaltung der Arbeiten Sebastian Scheids, die ihre bescheidene Absolutheit, ihre ästhetische Integrität ausmacht. Ist seine Arbeit heute formal auch einem traditionellen Kanon japanischer Keramik entfernt, hütet sie doch in ihrer eigenwilligen Selbstbescheidung ein durchaus uneuropäisches Erbe.

Meine Damen & Herren, lieber Herr Staatsanwalt, aber dem brauche ich das nicht zu sagen: Die zeitgenössische Keramik lebt aus einer ungeheuerlichen Vielfalt und Differenzierung. Leider fehlt es der heutigen Gesellschaft zu weiten Teilen an Wahrnehmungsvermögen für eben jene feinen Unterschiede, die fein auch und gerade sind, wenn die Keramik grob erscheint. Ich wünsche Ihnen in dieser Ausstellung mit zwei von Japan inspirierten Positionen zeitgenössischer Keramik das Glück der Schärfung Ihrer Wahrnehmung: Sie werden dann mehr sehen, viel mehr – vielleicht eine ganze Kultur...