Zeitschrift: Mitteilungsblatt / Keramik-Freunde der Schweiz = Revue des Amis Suisses de la Céramique = Rivista degli Amici Svizzeri della Ceramica

Herausgeber: Keramik-Freunde der Schweiz

Band: - (1966)

Heft: 69

Artikel: Schweizer Keramik der Gegenwart

Autor: Schnyder, Rudolf

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-395087

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Schweizer Keramik der Gegenwart

Rudolf Schnyder

Vergangenen Herbst ist im Helmhaus Zürich vom 12. September bis zum 10. Oktober eine Ausstellung «Schweizer Keramik» gezeigt worden. Als Veranstalter dieser Schau zeichnete die Arbeitsgemeinschaft schweizerischer Keramiker, eine im Jahre 1959 gegründete Vereinigung, die 1960 erstmals mit einer Ausstellung in Solothurn an die Öffentlichkeit getreten war. Ihre zweite Werkschau wurde sinnvoll mit einer Ausstellung zusammengelegt, die aus Anlass des fünfzigjährigen Bestehens der Ecole Suisse de Céramique in Chavannes-Renens 1962 in Lausanne stattfand. Die Zürcher Veranstaltung war somit das dritte, freilich weitaus grösste Unternehmen seiner Art; es gibt hier erwünschte Gelegenheit, über Schaffen und Ziele eines schweizerischen Gewerbes zu orientieren, das uns besonders am Herzen liegen sollte.

Bei der Gründung der Arbeitsgemeinschaft sah man die Organisation von Ausstellungen als eine erste Aufgabe der neuen Vereinigung vor. Die in der Schweiz schaffenden Keramiker sollten Gelegenheit erhalten, mit ihren Werken an die Öffentlichkeit zu treten und ihr Schaffen im Verein mit Produkten ihrer schweizerischen Kollegen zu beurteilen. Im vollen Bewusstsein der hohen Ansprüche, die diese Aufgabe stellte, wurde eine Kommission gewählt, deren Aufgabe es ist, die zu den Ausstellungen eingesandten Arbeiten zu prüfen und alles Dilettantische, den Forderungen ehrenhaften Handwerks nicht Genügende, auszuscheiden. Ein solches, vom Handwerk selbst gestelltes Kontrollorgan, das die Qualität der Produktion überwacht, war früher, wo immer ein anspruchsvolleres Gewerbe betrieben wurde, eine Selbstverständlichkeit. Es hat in neuer Zeit lange genug gefehlt, dass heute seine unverminderte Berechtigung und Bedeutung leicht einzusehen ist. Gerade im Falle der Schweiz ergibt sich aus einer gewissen Kleinheit der Verhältnisse, dass sich die industriellen Betriebe die für Qualität und internationales Ansehen einer Ware entscheidenden, doch äusserst kostspieligen Sparten der eigentlichen Création und Forschung nur beschränkt leisten können. Was hier versäumt wird und zu kurz kommt, das steht im Zentrum der Bestrebungen der Arbeitsgemeinschaft: das freie Schaffen und Erfinden nicht allein im Hinblick auf den Absatz, sondern nach der besseren Erkenntnis der Qualität.

Auch wenn die Arbeitsgemeinschaft keine Richtlinien herausgibt, die die vielen gestalterischen Möglichkeiten des Werkstoffs in irgendeiner Weise einengen und kanalisieren würden, sind doch die gegebenen Voraussetzungen (die Tatsache der gegenseitigen Kenntnis, eines gemeinsamen Gesprächs und einer von allen anerkannten Jury) dazu angetan, dem Handwerk Massstab und Richtung, festen Boden und selbstbewusste Haltung, Charakter und Gesicht zu geben. Die Schweizer Keramik hat hier in den wenigen Jahren seit der Solothurner Ausstellung einen weiten Weg hinter sich gebracht: sie ist sich ihrer Meister bewusst geworden, hat neue Leitbilder gefunden und geschaffen; sie ist in Bewegung, lebt.

Neue Leitbilder. — Was konnten für die schweizerischen Töpfer denn alte Leitbilder sein? Mit Bezug auf unser Land ist oft genug geäussert worden, dass eine Orientierung auf diesem Gebiet künstlerischen Schaffens so schwer halte, weil es an einer bedeutenden keramischen Tradition fehle. In Wahrheit ist gerade das Gegenteil der Fall; die Schweiz hat hier ihre glänzende Vergangenheit, die, wenn auch wenig bekannt, doch so belastend und bestimmend bis in die Gegenwart fortwirkt, dass dadurch die Anpassung an die Forderungen unserer heutigen, veränderten Lebenssituation zu finden wesentlich erschwert ist.

Die Umwelt erleichtert dem Keramiker die Standortsuche nicht. Vorurteile, Missverständnisse und falsche Lehrmeinungen verklären seine Arbeit heimatlich-romantisch; die Töpferei betreiben heisst sich dem «ältesten Handwerk» hingeben, das sich wenig um künstlerische und andere Probleme der Gegenwart zu kümmern hat. Sein Platz ist ihm irgendwo in den Zonen der Erinnerung angewiesen: man hält bei ihm um Souvenirs an, um Beschäftigungstherapie, um Anweisung zum Verbringen der durch ein modernes Wohlfahrtsprogramm um sich greifenden, freigerungenen Freizeit. Der Blick auf die keramische Produktion in ihrer Gesamtheit, industrielle Serienfabrikation, Fremdenverkehr, Kindergarten-Dilettieren und freies Kunstschaffen zusammengenommen, vermittelt uns aber einen Querschnitt unserer schweizerischen Zivilisation in ihrer ganzen Breite. Ihre künstlerischen Spitzenleistungen mögen deshalb nicht weniger als Werke der Architektur, der Bildhauerkunst oder Malerei die vorderste Front weisen, an der sich unsere Zeit bricht.

Auch heute, wo Kunststoffe aller Art die Welt erobern, hat der Werkstoff Ton seine alte Stellung als Massstab für das Verhältnis des Menschen zu seiner natürlichen Umwelt bewahrt. Aus Ton ist der Mensch geschaffen; alles aus Ton Geschaffene bleibt deshalb irgendwie sinnbildlich für den Menschen. Der kürzlich verstorbene Ordinarius für Kunst-

geschichte an der Universität Zürich, Professor Gotthard Jedlicka, hat wiederholt ausgesprochen, dass das wahre Kunstwerk sich letztlich als Lebensgleichnis offenbare; das irdene Gefäss erfüllt diesen hohen Anspruch in der einfachsten, konzentriertesten Form.

*

Blicken wir etwas zurück. 1878: Weltausstellung in Paris. Unter den Produkten, die die Schweiz zur Schau stellte, fand sich auch «Kunstgeschirr» aus dem bernischen Töpfereizentrum Heimberg. Die in der Technik der alten Heimberger Keramik ausgeführten Erzeugnisse zeigten sorgfältigen Blumendekor, wobei das Edelweiss die Rolle eines Leitmotivs spielte. Die Spezialität dieser Ware, die erst das Attribut «Kunst» rechtfertigte, waren aber in Kaltmalerei ausgeführte, berühmte Berner Oberländer Postkartenmotive darstellende Bilder, die, vornehmlich im Spiegel von Tellern und Platten angebracht, das keramische Geschirr also zum Wandschmuck erhoben. Die Anregung zur Herstellung solcher «Kunstprodukte» ging auf den deutschen Ingenieur Keller-Leuzinger zurück, der 1874 in die Heimberger Gegend gekommen war und sich hier während seines zweieinhalbjährigen Aufenthalts in uneigennütziger Weise mühte, den dem Konkurrenzkampf mit der modernen keramischen Industrie nicht gewachsenen Töpfern neue Wege zu weisen. Seine Anstrengungen führten in Paris zu einem so unerwartet grossen Erfolg, dass unmittelbar darauf eine Fabrik für die Herstellung solchen Kunstgeschirrs durch den Ingenieur Wanzenried in Steffisburg gegründet wurde. Wanzenried stammte selbst aus einer alten Töpferfamilie und hatte die Erneuerungsbestrebungen Keller-Leuzingers eifrig unterstützt. Es erwies sich jedoch, dass den meisten Töpfern für das neue Unternehmen die nötige Vorbildung fehlte, so dass Italiener und Franzosen als hochqualifizierte Kräfte beigezogen werden mussten. Seine Erzeugnisse signierte Wanzenried nicht mit dem Herstellungsort Steffisburg, sondern mit dem den Fremden geläufigeren Ortsnamen THOUNE nebst der Initiale W, Stern und Halbmond. Die französische Schreibweise kennzeichnete sie als Weltausstellungs- oder Pariser Ware, wie sie nach dem Erfolg, der ihr in Paris beschieden war, genannt wurde.

Auf der gleichen Weltausstellung war auch im japanischen Pavillon Keramik zu sehen: Steinzeuggefässe ostasiatischer Tradition mit brillanten Überlaufglasuren, wie sie für die Spätzeit des 19. Jahrhunderts typisch sind. Diese nur durch Form und Farbe wirkenden Objekte stiessen bei einer äusserst aktiven, nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten suchenden Künstlergeneration auf waches Interesse und trugen zweifellos das ihre bei zur Vermittlung jener entscheidenden Anregungen, die die französische Kunst der Impressionisten und Nabis Ostasien verdankt. Unter dem Eindruck der japanischen Ausstellung hat sich der Bildhauer Jean Carriès der Keramik als einem neuen Arbeitsgebiet zugewandt, auf dem sich dem formschaffenden Künstler faszinierende Möglichkeiten der Oberflächengestaltung des plastischen Körpers bieten. Jahrelang mühte er sich, in die Technik des hohen Brandes und die Geheimnisse der Glasuren einzudringen. Dabei blieb er auf seinem Weg nicht allein; die Erkenntnis, dass sich der Keramik hier ein neues, unendliches Feld individuell-künstlerischer Gestaltung erschloss, auf dem letztlich jedem standardisierten Fabrikbetrieb Grenzen gesetzt sind, liess bald auch andere in gleicher Richtung suchen, so dass wir in Frankreich noch vor 1900 eine eigentliche Bewegung vorfinden, die unter dem Namen «mouvement du grès» bekannt geworden ist.

Die Entwicklung dieser Bewegung stellt eine eigene, verzweigte Geschichte dar, in der vor allem auch England eine entscheidende Rolle spielt. Sie hat zur heute weltweiten Verbreitung der anspruchsvollen Kunst des Steinzeugs geführt. Wie einst die Nacherfindung des Porzellans in Europa zu Beginn des 18. Jahrhunderts, so bedeutet auch dieser Welterfolg einen ästhetischen «hommage» an die östlichen Ursprungsländer, die hier Ansporn und Massstab zu eigenem Schaffen gaben. Freilich, was das Verständnis und die Hochachtung solcher Werke durch eine breitere Öffentlichkeit angeht, sind wir in der Schweiz bis heute (trotz unserem Verein) weit hinter den Heimatländern dieser Kunst zurückgeblieben.

*

Das Unternehmen Wanzenried florierte nur kurze Zeit. Den Niedergang der bernischen Bauernkeramik hatte es eher gefördert denn aufgehalten. Um einer weiteren Desorientierung zu steuern, wurde im Jahre 1906 in Bern eine keramische Fachschule gegründet. Während man sich hier mit Ernst um die Neubesinnung auf eine gute Tradition und um die dringend erforderliche Neubelebung des alten Handwerks mühte, wurde die Schweiz auch früh schon von den Vorgängen in Frankreich berührt. Die ersten Zeugen dafür finden sich bezeichnenderweise in der Suisse romande, wo kurz nach der Einrichtung der Fachkurse in Bern die «Ecole Suisse de Céramique» in Renens bei Lausanne gegründet worden war. Auf der Ausstellung, die 1962 zum fünfzigjährigen Bestehen der Schule in Lausanne gezeigt wurde, waren als früheste vorbildliche Erzeugnisse der Schule sehr qualitätvolle Arbeiten in Steinzeug zu sehen. Sie scheinen in der Schweiz vorläufig jedoch ohne Nachfolge oder Ausstrahlung geblieben zu sein. Neue, wiederum von Frankreich her inspirierte Impulse in dieser Richtung hat dann der in Genf arbeitende Paul Bonifas der Schweizer Keramik zu geben versucht. Bonifas hat es dabei freilich mehr zu internationalem denn zu nationalem Ansehen ge-

bracht. die Ästhetik des Steinzeugs hat auch während des letzten Krieges, zur Zeit des Heimatstils, in Mario Mascarin ihren überzeugten Vertreter gehabt. Mit seinem Schaffen repräsentierte er ein Teilgebiet der in die Schweiz ins Exil getriebenen modernen Kunst; seine Gefässformen zeigen im Sinne einer strengen modernen Richtung zufallslos reine, in den Proportionen dem goldenen Schnitt verpflichtete Silhouetten und sind entsprechend «neutrale» Träger für die reinen Farb- und Strukturwerte der Glasurüberzüge (Abb. 1). Im Zuschnitt sachlich und gleichgewichtig stellen sie in sich geschlossene, harmonische Körper dar, sind sie Bausteine einer festen, allgemeinen Ordnung.

Aber auch auf dem Boden der alten bernischen Bauerntöpferei frischte der Umsturz der Moderne Schöpferfreiheit und Schöpferfreude wieder auf. Die heiteren, ungezwungenen, witzig-anstössigen, liebenswürdigen und frechen Einfälle, der Phantasiereichtum und die Erfindungskraft, welche die früheren Heimberger Töpfer am unendlich geduldigen, willfährigen, plastisch-beweglichen Werkstoff bewiesen, mussten ja einer unvoreingenommenen Generation nicht theoretisch-formalen, sondern ideenreich-lebendigen Umgang mit dem bildsamen Ton nahelegen. In Missachtung der konventionellen Schranken hat so Margrit Linck-Daepp der schöpferischen Einbildungskraft zweckfreien, spielerischen Lauf gelassen, ehe die Maler Miro und Picasso sich mit Keramik zu befassen begannen. Ihr Bildungsgang von der Lehrtochter im Heimberg (1916—1920) bis zu ihren ersten surrealistischen Arbeiten (seit 1944) führte über verschiedene Stationen in Deutschland und Frankreich. Auch sie hat sich mit ihren organisch-individuellen Formschöpfungen vom gängigen Heimatstil distanziert, freilich, ihrer Herkunft gemäss, in wesentlich anderem Sinne als Mario Mascarin. Von der Intuition eingegeben sind ihre oft exzentrischen Gebilde frei unter der Hand gewachsene, aus der Bewegung des Schaffens selbst gewonnene Formerfindungen. Seit 1960 unterzieht sich die Keramikerin einer gewissen Selbstbeschränkung; auf Asymmetrie und Polychromie verzichtend, konzentriert sie sich auf die Erfindung von verschieden proportionierten, uni weiss glasierten Ständervasen, oder besser, Standfiguren, die in ihrer spannungsreichen Verbindung von individueller Form und sauber-einheitlichem Kleid besonders glückliche Schöpfungen der spontanen Künstlerin sind (Abb. 11).

*

Zwischen den Exponenten verschiedener keramischer Tradition und verschiedener Richtung der modernen Kunst ist unter der Führung der Fachschulen von Renens und Bern eine Generation grossgeworden, die, zu ernsthafter Auseinandersetzung mit dem Rohmaterial angehalten, ihren eigenen Weg fand. Im welschen Bereich haben die jüngeren Keramiker die Anregungen ihrer grossen und mit der Entwicklung in Frankreich wiederholt über Jahre schritthaltenden Vorgänger verarbeitet und die Kunst des Steinzeugs zu einer eigentlichen Blüte geführt. Zwei Meister sind hier massgebend zu einer eigenen Konzeption durchgedrungen, die sich wesentlich von der durch die ältere Generation vertretenen Auffassungen unterscheidet: Edouard Chapallaz und Philippe Lambercy. In der Zürcher Ausstellung war ein wesentlicher Eindruck die durch diese neue Richtung ausgestrahlte warme, dunkle, herbe Stimmung; Betonung der körnigen Materie, des harten Charakters des Steinzeugs, aber auch grossangelegte, innere Ausgewogenheit von Form und Oberflächenwirkung lassen hier das Gefäss als natürlich gewordene Einheit erscheinen.

Chapallaz und Lambercy sind beide in Yverdon geboren; beide haben ihre Lehre in der keramischen Fachschule Renens absolviert. Während aber Chapallaz sich als Angesteller verschiedener Betriebe der keramischen Industrie vorerst mehr der technischen Seite seines Berufes zuwandte, hat Lambercy als Keramikdreher, Keramikmaler und künstlerischer Entwerfer einen langen Weg der Selbst-Findung zurückgelegt. Das Werk beider ist denn auch trotz der nach aussen hin farblich und strukturell ähnlichen Gestimmtheit von sehr verschiedenem Charakter.

Die Arbeiten von Chapallaz zeugen von einem ausgesprochenen Perfektionsbedürfnis. Seine Gefässe sind von scharfem Zuschnitt, von sicheren, prägnanten Proportionen; in ihnen waltet ein bewundernswerter «ésprit de géométrie» (Abb. 3). Bei aller Glätte, bei allem Kalkül haften aber seinen Formen noch Spuren lebendiger Dreharbeit an, gewinnen sie Aussagekraft im gefasst-spannungsvollen Verhältnis zu den verhaltenen Zufallserscheinungen, wie sie der hohe Glasurbrand beschert. Sie sind nicht Entwürfe des Designers, sondern fein differenzierte Ergebnisse eines durch alle delikaten Stufen des anspruchsvollen Handwerks sorgfältig überwachend und lenkend engagierten Keramikers. Sie sind so sauber festgelegt wie ein sprachlich klar definierter Begriff. Klarheit in dieser anspruchsvollen Form verlangt vom Künstler hohe Disziplin, verleiht seinem Werk eine Note puritanischer Strenge, wie sie nicht schlecht zum Beitrag passt, den Genf durch Jahrhunderte an die französische Kultur geleistet hat.

Das Werk von Lambercy erscheint auf den ersten Blick weniger prägnant, dafür vielfältiger, weniger dogmatisch, dafür freier im Umgang mit dem Werkstoff, weniger brillant in der Meisterung der technischen Probleme, dafür offener für die Gaben, wie sie der gute, schöpferische Augenblick schenkt und damit auch von einer schönen Ausgeglichenheit im Umgang mit den in der Töpferei so grundlegenden Elementen der Natur selbst: Erde, Wasser, Feuer, Luft. Dies kommt in einem verhältnismässig grossen

Formenreichtum zum Ausdruck, wobei die Gefäss-Silhouetten vom einfachsten Topf bis zu komplizierten Vasen- und Krugformen immer wieder von unforciert-selbstverständlicher, wunderbar lebendiger Schwingung sind (Abb. 4). In solchen Erzeugnissen bricht, so will mir wenigstens scheinen, ur-keramisches Denken durch, das nicht äusserlich nachahmend, sondern von innen heraus ostasiatischen Werken nahekommt. Man mag spüren, dass Lambercy Bernard Leach viel verdankt, dessen Buch er zusammen mit Daniel de Montmollin, dem Töpfer von Taizé, eingehend studiert hat. Doch bezieht sich dieser Einfluss rein auf die hohe Auffassung des Handwerks, nicht aber auf irgendwelche formale Abhängigkeit. Hier bleibt es vielmehr erstaunlich, welch eigenen Weg Lambercy gegangen und zu welch eigenen Resultaten er gelangt ist. Im Ergebnis bieten sich seine Gefässe als scheinbar bescheidene, unaufdringliche, Ruhe ausstrahlende Raumkörper dar, die sich freilich dem nah und eindringlich Befragenden als unauslotbare Prüfsteine der Meditation und Konzentration erweisen können. Als solche haben sie Aufgabe und festen Platz in der heutigen Lebensflucht.

Einen wichtigen Teil des Schaffens sowohl von Lambercy als auch von Chapallaz stellen baukeramische Arbeiten dar. Leichter als in der spröden Gefässkeramik lässt sich hier wahrnehmen, wie verschieden die beiden Künstler in ihren Auffassungen, in ihrem Schaffen sind. Es scheint mir bezeichnend zu sein, dass Chapallaz auf diesem wichtigen Gebiet mit seinen grossen Möglichkeiten in Jean Baier, dem bekannten Genfer Maler konkreter Richtung, einen Gesinnungsgenossen für fruchtbare Zusammenarbeit gefunden hat[1]. Lambercy dagegen hat hier seine eigenen Struktur-Bilder oder -Fassaden entwickelt, die sein ganzheitliches Verhältnis zum zu bearbeitenden und zum bearbeiteten Werkstoff auf einzigartige Weise zum Ausdruck bringen. Wer Werke wie Abb. 2 mit den modernen Strömungen von Schreib- und Klecksmalereien in Verbindung bringen will, geht zweifellos fehl. Allein schon der Aufwand des mühsamen, langwierigen Werdeprozesses eines solchen keramischen Bildes verbietet diese Assoziation. Was der Künstler gibt, möchte ich vielmehr eine Selbstdarstellung seines vielseitigen Metiers in der denkbar elementarsten Form nennen: Erde, Element, das uns als Urstoff der Schöpfung eingefleischt ist, liegt hier in der verschiedensten Konsistenz nackt zutag, getrocknet in Pulver- oder Blockform, gebrannt bis zum felsigen Baustein oder zur versteinerten Schalenmuschel. Der Blick auf eine solche Wand ist fast wie ein Blick in die Natur selbst, ausruhend, erfüllend und anregend zugleich[2].

Unter den Welschschweizern, die den hohen Brand pflegen, geht der junge Jean-Claude de Crousaz seinen eigenen Weg. Er konzentriert sich nicht in erster Linie auf die Gefässform als solche, auf die Entwicklung kunstvoller Glasuren oder auf architektonische Aufgaben; seine grosse Begabung wendet er vielmehr an plastische und dekorative Arbeiten (Abb. 5, 6). Wenn hier von Töpferplastik noch in anderen Zusammenhängen die Rede sein wird, dann sind seine Hühner doch etwas vom Überzeugendsten, was in dieser Disziplin heute überhaupt geschaffen wird. Sie sind in ihrem Wesen so gut getroffen wie das hier abgebildete Perlhuhn, das auf seine eigene Art lebendig und lapidar selbst den berühmten und gesuchten Vögeln des 18. Jahrhunderts um nichts nachsteht. Besonders schön ist an ihm die Zeichnung des Gefieders, ein Wechsel von hellen Flekken auf dunklem Grund, von braunen Flecken auf grauweissem Grund, eine Zeichnung, die gar nicht aufgetragen, sondern vom Körper selbst hervorgebracht erscheint. Wenn der Dekor heute für viele Keramiker ein Problem darstellt, an das nur wenige heranzutreten wagen, dann meistert de Crousaz diese Schwierigkeiten mit der grössten Selbstverständlichkeit. Damit verfügen seine Arbeiten über eine hervorstechende Qualität, die denn auch nicht übersehen worden ist. De Crousaz ist für sein Schaffen in den vergangenen Jahren auf internationalen Ausstellungen in Prag, Buenos Aires und Faenza nicht weniger als dreimal mit Goldmedaillen ausgezeichnet worden.

Stark auf freies, plastisches Gestalten ausgerichtet ist auch die Keramikerin Pierrette Favarger. Als in Bern ausgebildete Künstlerin gehört sie nicht der Steinzeug-Bewegung an, sondern sucht und nützt sie die Qualitäten des niederbrennenden Töpfertons, seine leichte Formbarkeit, seine Geschmeidigkeit, vor allem die bezaubernd warmen Farben, die aus ihm geschaffene Erzeugnisse besonders ansprechend machen können. Ganz aus dem Material heraus arbeitend, es abhorchend, befragend, erweckend, bringt sie einen Formenschatz hervor, der sich beinahe wie zwanglos-natürlich Gewachsenes verhält. Ohne ihre Dinge in irgendeiner Weise durch inhaltliche und programmistische Nebeneffekte zu belasten, spricht auch sie eine Sprache, die Kreatürliches und Vegetabilisches in Form von Terrinen und schönem, dekorativem Gebrauchsgerät so selbstverständlich ausdrückt, wie es selbst bei Terrinen, die dem festen Rahmen des 18. Jahrhunderts entstammen und gerade in dieser Hinsicht besonders gerühmt werden, nicht immer der Fall ist. Wenn den Werken jener Zeit eine aufs ganze gerichtete ästhetische Konzeption zugrundeliegt, dann hat Pierrette Favarger für sich selbst etwas ähnliches realisiert. Ihre Töpfereien stellen entsprechend Ansprüche an das Ambiente, das sie aufnehmen soll. Sie sind nüchtern-einfach in ihrer Art und doch von äusserst subtilem Geschmack; sie sind eigenwillig, stimmungsvoll, nicht ohne rustikale Romantik. Stilistisch konsequent und konzessionslos können Werke wie die hier abgebildete Kerzenstock-Kaktee (Abb. 10) am richtigen

Platz, in der richtigen Umgebung von ganz einzigartigem, poetischem Reiz sein.

Identität von Gegenstand und Idee, Gleichgewicht von Form und Sinn eignet den besten Werken von Lambercy, Chapallaz, de Crousaz und Pierrette Favarger. In dieser gefassten Ausgeglichenheit schlägt wohl das französische Erbteil durch. Dass eine so positive Kulturkomponente unserer westlichen Nachbarnation in der Schweiz so ausgeprägt in Erscheinung treten kann, scheint mir ein Grund zu Dankbarkeit und Freude zu sein.

*

Im Bereich der deutschen Schweiz hat die vielfältige keramische Produktion ein anderes Gesicht. Unter den zahlreichen Töpfern, die hier an der Arbeit sind, seien vier ehemalige Schüler der Keramischen Fachschule Bern und Lehrlinge der bernischen Töpfertradition genannt, die mit ihrem Schaffen eine repräsentative Stellung einnehmen: Beat Würgler, Jakob Stucki, Maja von Rotz-Kammer und Elisabeth Aerni-Langsch. Wer die Produktion dieser Schaffenden überschaut, wird leicht feststellen, dass der Rohstoff als solcher, der Ton selbst, nicht im gleichen Mass wie bei den erwähnten welschen Keramikern im Zentrum der künstlerischen Auseinandersetzung und der hervorgebrachten Schöpfungen steht. Das spröde Thema wird mit nicht weniger Erfindungskraft, als sie uns noch aus den Werken der alten Töpfer entgegensprüht, erzählerisch-illustrativ aufgewertet. Das Aussergewöhnliche eines keramischen Objekts wird dem Beschauer in auffallender Eleganz, in extremvirtuosen Spannungsverhältnissen, in einer offenkundig «guten Form» vorgelegt. Das Besondere findet sich ausformuliert, ausgedrückt, begründet; es liegt mehr an der Oberfläche, ist leichter zu entdecken. Diese künstlerische Engagiertheit drängt vom scheinbar anspruchslosen keramischen Gefäss weg, zu freiem, bildnerischem Schaffen, zu Plastik und Malerei.

So hat sich Beat Würgler von einem ausserordentlich virtuosen Töpfer, der den Ton auf der Drehscheibe zu den extremsten Gefässformen zu zwingen in der Lage ist, zu einem Plastiker entwickelt, der sich vor allem als Schöpfer von erstaunlich lebensnah empfundenen Tierfiguren einen Namen gemacht hat. Als Sohn des bekannten Berner Tiermalers Heinrich Würgler hat er dessen Begabung für das Erfassen der Tiergestalt und einen phänomenalen Sinn für ihre künstlerische Wiedergabe geerbt. Aber auch die menschliche Figur gibt ihm Anlass zu mancherlei köstlichen Äusserungen. Seine Fischersfrau (Abb. 7) ist dafür ein drolliges Beispiel.

Die Töpferplastiken von Jakob Stucki sind weniger eigenwillig, weniger ausgeklügelt, dafür aber zugänglicher. Werke, wie die drei zusammen auf einem mächtigen Streitross steif in ihrer schweren Rüstung sitzenden Ritter, appellieren an den lächelnden Beschauer, spielen witzig-abweisend mit ihm (Abb. 9). Mit ihrem zufrieden-bodenständigen Charakter verleugnen sie die Abkunft von der alten Töpfertradition Langnaus nicht. In Langnau, das vor dem Heimberg im 18. Jahrhundert das weitaus bedeutendste Zentrum der bernischen Bauernkeramik war, ist in unserem Jahrhundert die Töpferei durch Adolf Gerber zu neuer Blüte gelangt. Als Schwiegersohn und seit 1948 als Nachfolger Adolf Gerbers steht Jakob Stucki unmittelbar in diesem Erneuerungswerk. Dass es ihm gelungen ist, über die blosse Wiederbelebung des alten hinaus der Töpferei in Langnau ein neues, modernes und doch durch unverkennbar heimatliche Züge gezeichnetes Gesicht zu verleihen, ist seine grosse Leistung.

Wenn Jakob Stucki neben seinen Töpferplastiken vor allem Gebrauchsgeschirr, aber auch baukeramische Arbeiten ausführt[3], dann beschränken sich die beiden Künstlerinnen Maja von Rotz-Kammer und Elisabeth Aerni-Langsch vor allem auf die letztgenannte Disziplin. Beide haben für die keramische Wanddekoration ihre eigene, brillante Technik entwickelt. Maja von Rotz, die für ihre Bilder feuerfeste Materialien wählt, gräbt das Bild-Negativ, d. h. die zu glasierenden Teile, aus der flachen Tonplatte aus und lässt das Liniennetz der Zeichnung in Form von erhabenen Stegen stehen. In den von dieser Stegzeichnung umschlossenen Gruben fliessen die Glasuren im hohen Brand zu verhalten glänzenden, farbigen Teichen aus. Das Vorgehen erinnert an die bei der Verzierung von Wandfliesen im Orient und in Spanien geübte Cuenca-Technik. Doch erreicht die Künstlerin durch die kräftige Reliefierung der Grundplatte Farbwirkungen von einer dunklen, fast edelsteinhaften Dichte und Tiefe; diese Farbstimmung verleiht ihren stillen, lyrisch-gegenständlichen Bildkompositionen eigenen Zauber[4]. Plastische Arbeiten nehmen im Schaffen von Maja von Rotz nur kleinen Raum ein. Doch sind Werke, wie die von Kindern umwimmelte, felsenfest in sich ruhende Mutterfigur (Abb. 8) unmittelbar von der Empfindung eingegebene, voll realisierte Erfahrungsbilder, denen ein hohes Mass von zeitloser Gültigkeit eignet und die die starke künstlerische Kraft ihrer Schöpferin unter Beweis stellen.

Elisabeth Aerni-Langsch hat ein unbekümmert-grosszügiges Verfahren entwickelt, keramische Wandplatten mit farbigen Glasfüssen zu schmücken. Sie legt Glasscheiben-Fragmente und Glasperlen auf dem Kachelgrund zu einem Mosaik aus und lässt dieses dann im Brand schmelzen. Die malerischen Effekte, die dabei erreicht werden, gemahnen hier in starker Vergrösserung an Reize, wie sie im kleinen den Millefiori-Gläsern eignen. Mit den farbig intensiven

Flächen-, Flecken-, Klecks- und Tupfwirkungen, die die Künstlerin mit leichter, phantasievoller Hand zu setzen versteht, sprechen ihre Bilder den Beschauer spontan-überraschend und doch poetisch an[5]. Wie für Maja von Rotz, so stellen auch für sie plastische Arbeiten nur einen kleinen Nebenzweig ihres Schaffens dar. Doch beweist sie auch hier, in Werken wie der abgebildeten Gartenstele, ihr raffiniert-barockes, romantisch-poetisches Temperament (Abb. 12).

Beim Blick auf den vielfältigen Umgang mit dem Werkstoff, der hier mit Vitalität, Schwung, Erfindergeist, Freude, Entbehrung und Liebe getrieben wird, mag sich der eine oder andere freilich zurückziehen in der Meinung, zu künstlerischen Äusserungen unserer Zeit keinen Zugang zu haben. Möge doch jeder, ehe er resigniert, versuchen, sich diesen Zugang zu öffnen. Seine Anstrengung wird sich hundertfach lohnen.

*

Das Thema «Schweizer Keramik der Gegenwart» ist damit längst nicht erschöpft. Weite Gebiete keramischen Schaffens, vor allem die grossen Aufgaben, die sich dem schöpferischen Entwerfer in der keramischen Industrie stellen, haben keine Erwähnung gefunden. Ausser den genannten Künstlern ist in der Schweiz eine Vielzahl von Keramikern am Werk; den Lesern zur Anregung, selbst auf Entdeckerfahrt zu gehen und sich vom Reichtum dieses vielfältigen Handwerks beschenken zu lassen, lasse ich hier zur Orientierung und Ergänzung die Liste der auf der Ausstellung im Helmhaus Zürich 1965 mit Werken vertretenen Keramiker folgen:

Aerni-Langsch, Elisabeth, Rebhusstrasse, Zumikon
Bachofner, Armand, Bonfol
Borloz, May, rue du Rhône 14, Aigle
Chapallaz, Edouard, Duillier-sur-Nyon
Choffat, Robert, Rüfenacht BE
de Crousaz, Jean-Claude, 281, route de Chancy, Bernex GE
Defraoui, Silvia, Eschenstrasse 1, St. Gallen
Dzierlatka, Aline, Maison des Bois, Arare GE
Ecole des Arts décoratifs, 15, Bd. James-Fazy, Genève
Ecole suisse de céramique, Section du centre professionnel de Vevey, Chavannes-Renens
Favarger, Pierrette, Château 21, Peseux NE
Funk, Catherine, Gilly VD
Geiger, Benno, Friedlistrasse 22, Bern
Gelzer, Jakob, Bernstrasse 101, Zollikofen BE
Gentinetta, Anita, Haus zur Gerbe, Maschwanden ZH
Gerber, Heinz, Solothurnstrasse 16, Kirchberg BE
Hess, Heidi, Asylstrasse 92, Zürich
Keram. Fachschule Bern, Spitalackerstrasse 63, Bern
Lambercy, Philippe, Confignon GE
Landert, Heini, Rheinstrasse 1385, Embrach
Lifka, Hans, Gerichtsgasse 80, Laufenburg
Linck, Margrit, Schlossmattweg 7, Zollikofen BE
Linsing, Jacques, 39, rue de la gare, Montreux
Loder, Franz, Luzernerstrasse 71, Ebikon LU
Loder, Margret, Luzernerstrasse 71, Ebikon LU
Mascarin, Mario, Hauptstrasse 52, Muttenz BL
Muheim, Roland, Flüelerstrasse 124, Altdorf
Müller, Verena, Nieder-Erlinsbach
Nikles, Muriel, Nordstrasse 128, Zürich
Nordlander-Fréchelin, Louise, 5, ch. des Sauges, Lausanne
Platten, Bruno, Hofmattstrasse 9, Lausen BL
Portner, Fritz, Achslenweg 17a, St. Gallen
Presset, Claude, 16, ch. du Petit Bel-Air, Chêne-Bourg GE
Renfer, Pierre, Studio Porzellanfabrik, Langenthal
von Rotz-Kammer, Maja, Oberallenberg, Männedorf
Schneider, Ernst, Bürglenstrasse 6, Thun
Schumacher, Paul, Usterstrasse 84, Dübendorf
Steiner, Hans, Kiesen BE
Stucki, Jakob, Güterstrasse, Langnau i. E.
Stucki-Moser, Armin, Wichtrach BE
Wächter, Vreni, General-Wille-Strasse 256, Feldmeilen
Wäfler, Marianna, Schulhausstrasse, Niederönz BE
Walder, Trudi, Dörfli, Bubikon
Würgler, Annemarie, Luegen, Meiringen
Würgler, Beat, Luegen, Meiringen
Zahner, Arnold, Zürcherstrasse 12, Rheinfelden
Zwyssler, Max, Buchwaldstrasse 1, St. Gallen

Anmerkungen

[1] Grosse keramische Wandbilder von Edouard Chapallaz befinden sich in Genf (Bibliothèque municipale de la Servette; Nouveaux Ponts-Francs, la Praille).
[2] Philippe Lambercy hat die 1963/64 ausgeführte Fassadengestaltung der Schule «la Petite Ourse» in Genf geschaffen.
[3] Wandbilder von Jakob Stucki befinden sich u. a. in Stansstad (Hotel Freienhof), in Trubschachen (Kambly, Biskuit-Fabrik) und im Schulhaus Signau.
[4] Wandbilder von Maja von Rotz-Kammer befinden sich u. a. in Zürich-Wipkingen (Aussenwand der Hauswirtschaftlichen Fortbildungsschule), in Wetzikon (Schulhaus Guldisloo), in Männedorf (Friedhofgebäude), in Uster (Kreisspital).
[5] Wandverkleidungen von Elisabeth Aerni-Langsch befinden sich u. a. in Ankara (Schweiz. Gesandtschaft), in Fribourg (Rue St-Pierre), in Zürich (Kantonalbank, Kreisgebäude Wipkingen).

Fotonachweis

Mit Ausnahme der Aufnahmen Abb. 5 und 6, die von Thomas Cugini (Zürich) stammen und hier bestens verdankt seien, wurden mir sämtliche Bilder von der Arbeitsgemeinschaft Schweiz. Keramiker zur Verfügung gestellt.