

**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:** - (1964)  
**Heft:** 64

**Artikel:** Das Bild auf Fayence und Porzellan  
**Autor:** Klein, Adalbert  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-395076>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 06.02.2025

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

# Das Bild auf Fayence und Porzellan

Einleitend gilt es festzustellen, welche Voraussetzungen in der Geschichte der Keramik bestanden.

Mit «Bild» ist hier nicht die Wiedergabe einer einzelnen Figur, eines Tieres, einer Pflanze, einer Blume gemeint, also nicht irgendeine bildhafte Darstellung, sondern das geschlossene oder abgeschlossene Bild, freistehend oder gerahmt. Die Eigenart des Bildträgers, der Teller, die Schüssel oder die Platte mit mehr oder weniger ebener Fläche und die Hohlform (Krug, Kanne, Becher, Tasse, Schale, Kanne, Terrine usw.) mit gewölbter Fläche, lässt folgende Bildtypen zu:

1. das freistehende Bild, u. U. erweitert zum über- und umlaufenden Bild, «Gesamtflächenbild» und «Umlaufbild»;
2. das gerahmte Bild (einschliesslich Kartuschenbild).

Ausgeklammert wird in dieser Betrachtung das Fliesenbild und die «Vignette», wörtlich = Weinranke; sie bezeichnet z. B. bildmässige Darstellungen auf Rändern. Diese Vignetten haben sich zwar wiederholt als Ausgangspunkt zum Kartuschenbild und freistehenden Bild erwiesen, sollen hier aber nicht als «Bild» verstanden werden. Innerhalb der beiden genannten Typen sind verschiedene Erscheinungsarten möglich: Das modellierte Relief und das gemalte Bild. Das gemalte Bild kann Reliefwirkung besitzen. Ferner wird das gemalte Bild 1. flächenhaft, 2. räumlich im Sinne einer Reliefbühne und 3. perspektivisch — illusionistisch zu unterscheiden sein. Das Verhältnis vom Bild zur Keramikform wird eine besondere Beachtung finden müssen.

Schliesslich ist der Bildgegenstand von Bedeutung: 1. Die Landschaft, 2. Die Figurenszene, 3. Einzelfiguren und Köpfe, letztlich das Bildnis. Einen weiten Raum nehmen die Figurenszenen ein, die in europäisch und ostasiatisch bestimmt zu trennen sind. Unter «ostasiatisch bestimmt» sind die «Chinoiserien» und die «Japanoiserien» mit drei verschiedenen Stufen: Kopie, Imitation und selbständige Erfindung, zu verstehen.

In der Geschichte der Keramik spricht vieles dafür, dass das Bild aus einer Schmuckform, aus der ornamentalen Bindung hervorging. Das Ornament wiederum, ursprünglich als Symbolsprache und Vorentwicklung einer Schrift, als «Schriftaussage» zu begreifen, nahm bereits im 4. Jahrtausend v. Chr. im Iran bildhafte Darstellungen auf. Diese reichen über die mesopotamischen, syrischen und palästinensischen Keramiken jüngerer Jahrtausende herunter bis zu den geometrischen Gefässen früher griechischer Vasen des 8. Jahrhunderts. Hier begibt sich das fesselnde Schauspiel,

dass Tierdarstellungen, offensichtlich vom Vorderen Orient angeregt, in das strenge Schema des geometrischen Stils eindringen. Gleichsam in einer zweiten Welle der Anregungen durch den Vorderen Orient wird in der protokorinthischen Vasenmalerei die bildhafte Wiedergabe zum ausschlaggebenden Dekorelement. Bemerkenswert ist, dass diese völlig ornamental eingebunden ist, das heisst jeder freie Raum z. B. bei Tierdarstellungen mit Blüten gefüllt wird und die Tiere selbst nur gereiht in Bildzonen erscheinen. Die Bildzone kennzeichnet dann auch die frühe attische Vasenmalerei, wenngleich die einzelnen Figuren etwas freier und selbständiger werden und die Bildzone, wie der Charakter der einzelnen Bildelemente, durch das Thema etwa einer griechischen Erzählung diktiert ist. Aus den Bildzonen entwickelt sich, wie die ganze griechische Vasenmalerei, überraschend schnell das «Vasenbild» als abgeschlossenes Bildfeld. Die griechische Vasenkunst erlebt mithin die erste Wiedergabe eines Bildes in der Keramik.

In der weiteren Geschichte der Keramik finden sich zwar bildliche Darstellungen, z. B. in den persischen Fayencen des 12. und 13. Jahrhunderts, die jedoch wieder gereiht oder ornamental gebunden erscheinen. Es gehörte zur künstlerischen Ausbildung der Fayencetechnik in Italien, dass hier im Quattrocento erstmalig wieder die Keramik zum echten Bildträger wurde. Die Majolikaschüsseln des 15. Jahrhunderts z. B. aus Faenza sind eindeutig als Bildschüsseln, als gerahmte Bilder zu sehen. Der Bildgegenstand bezieht sich nicht auf Vorbilder, sondern lässt die eigene Erfindung des Künstlers erkennen, die stilistisch in Parallele zu den Werken der zeitgenössischen Malerei stehen (Abb. 1).

Die Schüsselmalerei setzt sich in den Werken italienischer Majolika der Renaissance im 16. Jahrhundert fort. Der Bildtyp des gerahmten Bildes wird zu dem des überlaufenden Bildes gewandelt. Eine Landschaft mit Figuren z. B. erstreckt sich über die ganze Schüssel unter Negierung der Grenzen zwischen Grund und Rand (Abb. 2).

Damit ist ein keramischer Bildtyp gefunden, der für Fayence und Porzellan des 17. und 18. Jahrhunderts von Bedeutung war und bis in die Gegenwart Schule machen sollte.

Eines anderen Bildtypes muss als Voraussetzung in der Geschichte noch gedacht werden, der grundsätzlich erwähnt wurde: das Relief. Wir finden das Reliefbild in der deutschen Spätrenaissance beim deutschen Steinzeug, dessen technische Vorläufer in den Megaron-Bechern der Griechen,

in den Terrasigillata-Arbeiten der Römer und in den reliefverzierten Gefässen des Vorderen Orientes gesehen werden. Allerdings ist hier das Bildhafte auch stets ornamental gebunden, erst beim rheinischen Steinzeug des späten 16. Jahrhunderts vollzieht sich unter der Hand eines einzelnen Künstlers der Weg vom ornamental gebundenen Bild zum gerahmten Bild, bis zu dem die ganze Hohlform umziehenden «Umlaufbild».

Die Überlieferung der Bildmalerei italienischer Majolika setzt sich unmittelbar fort in Tiroler Fayencen und in Nürnberger Fayencen des 16. und 17. Jahrhunderts. Es ist hierbei festzustellen, dass im deutschen Kulturbereich die Neigung zum gerahmten Bild grösser ist als zu dem «Gesamtflächenbild». Das spricht sich dann auch in den Arbeiten der bekannten Nürnberger und Augsburger Hausmaler aus. Ihre Arbeiten können, gerade auch für die Entwicklung des Bildtypes, als Pionierarbeit für Fayence und Porzellan des 18. Jahrhunderts angesehen werden.

Die eigentliche Behandlung des Themas könnte kaum besser begonnen werden, als mit der Beachtung des Wandels der Nürnberger Fayence vom 17. zum 18. Jahrhundert. Es spielt sich hier ein Vorgang ab, der in ähnlicher Weise in ganz Europa wiederzufinden ist, ohne das sehr gewichtige Nürnbergische verkennen zu können. Gemeint ist hiermit die starke Kraft der Tradition, die gegenüber den Manufakturen anderer Gebiete oft vielleicht ein Zögern, z. B. mit der Aufnahme von Chinoiserien und Rokoko-Elementen, zur Folge hat. Der Wandel in der Art der Wiedergabe des Bildes wird dadurch kaum berührt. Im 17. Jahrhundert tritt in der europäischen Fayence ein für das Bild wichtiger neuer Faktor auf. Es ist der überaus wichtige und starke Einfluss chinesischer Porzellandekore. Sowohl die nordniederländische Fayence, die französische und auch die deutsche, unterliegen einer ersten Welle der Chinoiserie. Sie besteht in der Kopie chinesischer Wan-li-Porzellandekore, die das Bild bei Schüsseln z. B. als gerahmtes Bild im Grunde kennen oder bei Gefässen als Umlaufbild besitzen.

Von der Kopie geht sehr schnell der Weg zu einer freieren Nachbildung mit allen Missverständnissen, die der Europäer bei der Wiedergabe der Bildthemen zwangsläufig erlebt. Die Möglichkeiten des Bildtypes verändern sich mit Beibehaltung der Dekorschemen wenig, mit einer einzigen wichtigen Ausnahme: Das Ganzflächenbild, wie wir es von der italienischen Majolika her kennen, wird nun auch z. B. in Nevers, ebenso in Frankfurt für die Chinoiserie, für eine zweite Art der Chinoiserie im Sinne einer freien Nachbildung, angewandt (Abb. 3). Dieses Gesamtflächenbild mit Chinesenszenen ist mit seiner weitgehenden Verleugnung der Form vollkommen unchinesisch. Die dritte Art der Chinoiserie fällt in das 18. Jahrhundert. Sie bringt für den Bildtyp nur Varianten bekannter Erscheinungsformen. Lediglich der Bildgegenstand hat sich dahin gewandelt, dass die Chinesen-

szenen jetzt nichts mehr mit Vorbildern chinesischen Porzellans zu tun haben, sondern selbständige Erfindungen des europäischen Künstlers darstellen, wie sie durch Aufzeichnungen von Europäern auf Reisen in den Fernen Osten zur Vorstellung gelangten. Der Bildtyp wird nur insofern davon betroffen, als der Reiz des Fremden, der sich im Spätbarock und Rokoko so gerne der Neigung zum Skurrilen und Verspielten verbindet, sich in ungewöhnlichen Kartuschenformen und kleinen Formaten widerspiegelt. Die Chinoiserien der Künersberger Fayencen geben hierfür ein gutes Beispiel. Zweifellos hat hier die Porzellanmalerei die Fayencebemalung stark angeregt. Bevor auf den anderen erregenden Vorgang, den der Bildwiedergabe im frühen Porzellan des 18. Jahrhunderts eingegangen wird, muss noch die Entwicklung in der Fayence z. B. in Nürnberg, die sich wie schon gesagt, mit und ohne Chinoiserie, kennzeichnend vollzog, beleuchtet werden.

Ist einmal für die kunstgeschichtliche Entwicklung im allgemeinen die These aufgestellt worden (Pinder), das Bild einer zukünftigen Epoche sei bereits im Detail, im Ausschnitt der vorhergehenden enthalten, so könnte für die Bilddarstellung für Fayence und Porzellan fast das Gegenteil behauptet werden. Der Weg kann nicht nur vom ganzflächigen Bild zur kleinen Kartusche und zum Medaillon und schliesslich zum freistehenden Figurenbild, Bildnis (Silhouette) gesehen werden. Tatsächlich werden Flachform und Hohlform im 17. Jahrhundert bereits in der Fayence zunehmend zum Träger des gerahmten Bildes, des ausgesprochen gerahmten Bildes. Nicht die Tellerform etwa, nicht die Begrenzung des Spiegels bedeutet Rahmen, vielmehr wird dieser mitgemalt. Es muss von einer zunehmenden Vorliebe für das Kartuschenbild gesprochen werden. Ornamentgeschichtlich ist dieses stark in der Spätrenaissance verankert.

Zu den grossen Leistungen des für den deutschen Raum zumindest oft verkannten 17. Jahrhunderts gehört die Entwicklung barocker Formen mit einem internationalen Kulminationspunkt um 1700, um mit dieser Entwicklung wesentliche Voraussetzungen für Spätbarock und Rokoko mit ihren zahlreichen Sonderformen (u. a. im Porzellan) gefunden zu haben. Im 17. Jahrhundert waren aber, wie auch immer in Deutschland der 30jährige Krieg die Entwicklung hemmte, Übergang und Steigerung von Spätrenaissance zum Barock kennzeichnend, ein Vorgang, der gewiss nur nach einer erstaunlichen Glaubenserneuerung und seelischen Erholung möglich erscheint. So nur kann auch das Phänomen der fruchtbaren Hausmalerei nach 1660 und so nur das Ergebnis der ersten Fayencemanufakturen im 17. Jahrhundert gesehen werden. Es tut sich darin eine überraschende Lebensfülle kund, die auf einen blumenreichen Dekor ebensowenig verzichten kann, wie sie die Bilddarstellung fördert. Sind es vielfach die gleichen Künstler, die das Glas- und

Fayencebild schufen, Schaper, Faber, Helmhack, u. a., so entsteht in Nürnberg zwischen 1665 und Anfang des 18. Jahrhunderts das charakteristische Kartuschenbild (in Muffelfarben), das vom Porzellan des 18. Jahrhunderts aufgegriffen werden sollte (Abb. 4). Interessant ist, wie der Maler mit der Wölbung der Leibung fertig wird. Einmal bildet er die Kartusche nicht zu gross, so dass nur ein relativ kleines Kugelsegment bzw. Leibungssegment erfasst wird. Im übrigen bringt er z. B. bei Landschaften die Randkulissen so an, dass sie sich mit der Rundung des Rahmens auch der Wölbung anpassen. Bei Figurenszenen wird die Komposition in glänzender Weise (wenn auch nicht in der genialen Konzeption und Klarheit griechischer Vasenmaler) z. B. im Zueinander der Bewegung dem Rahmen und der Wölbung gerecht. Bemerkenswert ist noch, dass das Kartuschenbild nie bis zum untersten Teil der Leibung reicht, wenn man sich auch nicht scheut, sie bei der Birnform etwa bis über den Halsansatz aufsteigen zu lassen. Zeichnen sich die Kartuschenbilder durch eine ausserordentliche Feinheit der Zeichnung aus, so ist die Ausführung von Geraden besonders zu bewundern, die über die Wölbung gezogen werden. Bei den Nürnberger Hausmalern ist eindeutig die Tendenz zu beobachten, das Rund des Kartuschenbildes im Rahmen dadurch zu erweitern, dass dieser aufgelockert wird. Es entsteht hier also ein neuer Problemkreis: der des Rahmens. Es beginnt mit der Schleife der von Rändern umwickelten Girlande (in die auch die Zier des Rokoko wieder münden sollte), um in vegetabilischen Ornamenten weit in den das Bild umgebenden Flächenraum vorzustossen.

Ein Dekorationsprinzip, das sich gleichfalls als sehr zukunftssträchtig herausstellen sollte: Die technische Seite der Hausmalerei sei hier angedeutet. Praktisch wird hier das «Muffelfarbenbild» erarbeitet, die Leuchtkraft der Muffelfarben (Rössler, Helmhack) entdeckt. Was den Bildtyp betrifft, so haben die Hausmaler z. B. im Werk von M. Schmid auch den Schritt zum «Umlaufbild» getan, das Fayence und Porzellan durch das ganze 18. Jahrhundert nicht verlassen sollte. Jetzt schon kann darauf hingewiesen werden, dass in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts der weisse Malgrund und der Raum von der Malerei erobert werden, um später in einer Endphase etwa ab 1770 (im Klassizismus) unter Verzicht auf Farbe und weitgehend auf Malerei überhaupt als Leere wieder begrüsst zu werden.

Der Umbruch zum 18. Jahrhundert vollzieht sich in Nürnberg in der Bereicherung der Kartuschenformen und Vermehrung der Kartuschenzahl zum Beispiel auf einer Schüssel, hier wieder ein Rückgriff auf chinesische Kompositionsart, ferner in der Einsetzung des Bildes in ein einheitliches Dekorationswerk. Das Gleiche lässt sich in der gesamten europäischen Fayence feststellen, mag auch die Entstehung in den einzelnen Ländern um Jahre verschieden sein.

Vor welche Lagen sah sich nun der Maler in den Anfängen des europäischen Weich- und Hartporzellans gestellt? Die Porzellanmaler hatten das Vorbild der Fayencemaler. So kann es nicht verwundern, dass Porzellanmanufakturen anfänglich jene aquarellhafte Leichtigkeit aufweisen, wie sie Fayencedekoren eigen ist. Und das Bild? Die Bemalung der frühen Porzellane steht im Zeichen einer die gesamte Fläche füllenden Dekoration mit einer Tendenz, wie sie auch der Raumdekoration eigen ist, die zunehmende Verschleifung der Flächen und Raumgrenzen. Platz brachte sie zunächst nur für die kleine in das Ornament eingebettete Kartusche. In dieser kann der Bildgegenstand als Landschaft und Figurenszene erscheinen — in einer bereits die späteren Stufen der Entwicklung kennzeichnenden Weise. Das Kartuschenbild als Farberscheinung und belebendes Element gelangt von der Reliefbühne zum Bild der Raumtiefe, zum illusionären Bild (Abb. 7). Mit anderen Worten, in dem zierlichen Gegenstand des Porzellangefässes wird mit dem Bild die Körperfläche durchbrochen. Hält der Porzellanmaler auch an der Bejahung des kostbaren Werkstoffes Porzellan mit seiner strahlend weissen Fläche fest und bringt seine Muster und Bilder relativ sparsam an, so bekundet er sich aber zugleich als echter Vertreter des Zeitgeistes, indem er in dem Streben nach Raumerweiterung zumindest im Bilde der Illusion unterliegt. Das beweisen sogleich die frühen Arbeiten von Höroldt, wenn auch seine Chinoiserien diesen Schritt weniger deutlich werden lassen, da hier die Neigung zur farbigen Flächenfüllung allenfalls mit der Flächenwirkung der Reliefbühne noch überwiegt (Abb. 5). Das Bild ist, ob flächenhaft oder raum-illusionär zum selbstverständlichen Repertoire der Porzellanmalerei geworden. Das Erregende ist der Zusammenhang mit der neuen Rahmenform, der aufgelockerten Volutenkartusche und der Rocaille-Kartusche. Die Rocaille beweist zunehmend bis nach 1750 ihre raumbildende Kraft (Abb. 9). Dieses geschieht in so geistvoller Weise, gleichfalls in der seit Kaendler eingeführten Reliefdekoration, dass das Illusionäre, das bei den Hausmalern noch ganz «Guckkastenbild» war, mehr und mehr Gegenstand allgemeiner Raumerweiterung darstellt. Raumerweiterung heisst hier aber zugleich, dass das Porzellan ein Bestandteil der gesamten «Festdekoration» des Spätbarocks ist. Auch eine Schüssel wie die Kändlers zum Schwanenservice kann mit dem in dem Ornamentstrudel eingebundenen Ganzflächenbild ein Beispiel sein (Abb. 8).

Das kleine Format ergab sich für die künstlerische Gestaltung im Rokoko keineswegs nur aus dem Material des Porzellans, seine Beachtung lag in der völligen Durchdringung aller Kunstgattungen mit gleichem Stilempfinden und darin mit dem Sinn für das Verkleinerte, für das Niedliche. So begann in der Porzellanmalerei auch die Verkleinerung des Gemäldes mit «Watteau-Szenen» in Meissen und

Schlachtdarstellungen in Art des Malers Rugendas in Wien bis zu den ausserordentlich kunstvollen, vollends unkeramischen, historisierenden Gemäldewiedergaben nach Rubens oder Angelika Kaufmann in prunkvoller Umrahmung im Wiener Porzellan des Empire. Es kann kaum verschwiegen werden, dass durch die Verkleinerung mit Verniedlichung des Bedeutenden der Weg zum Kitsch geebnet war.

Beachten wir jedoch hier den Weg, den das Bild in der Porzellanmalerei von den Anfängen in Europa bis zum Ende des Rokoko, um 1770, mithin in der klassischen Zeit des Porzellans genommen hat. Meissen hatte den europäischen Porzellanstil ausgebildet. Dieser bezieht sich, grossartig genug, auf die Formgebung, das Gefäss, auf die Modellierung der Figur und auf die Bemalung. An Bildgegenständen treten uns europäische und ostasiatisch bestimmte entgegen. Am bekanntesten wurden «die Kauffahrteiszenen» und der grosse Umkreis der Chinoiserien als selbständige europäische Erfindung. Die Japaniserie wird jedoch nicht ausgesprochen für das Bild. Ebenso wie Meissen nach durchaus «modernem» chinesischem Porzellan (aus der Sammlung Augusts des Starken) arbeiten konnte, so hatte es beste Beispiele japanischen Porzellans vor Augen. Der Einfluss des japanischen Porzellans auf das chinesische bald nach 1700 erfolgte demnach fast gleichzeitig mit dem auf das Meissner Porzellan. Die Bedeutung des japanischen Porzellans liegt für Meissen im «Umlaufbild», wenn wir die betont asymmetrische Komposition eines Kakiemondekor noch als Bild bezeichnen dürfen. Da sich das japanische völlig asymmetrisch bestimmte «Bild» verblüffend aus der Kraft seiner Komposition im Gestalteten und Ungestalteten (Leerraum) seine Begrenzung (auch ohne Rahmen) bildet, erscheint es berechtigt, den Kakiemondekor trotz seiner dekorativen Wirkung als Bild zu bezeichnen. Akzeptiert man diese im ostasiatischen Sehen verankerte Auffassung, dann muss man die Bedeutung der Japaniserie wieder als Kopie oder Imitation (die Japaniserie als selbständige Erfindung des Europäers taucht erst etwa 140 Jahre später auf) für die Bildgestaltung anerkennen. Auch die geniale Malerei eines Löwenfink besitzt in dem Imitativen der Japaniserie eine ihrer Quellen (Abb. 6). Die rückläufige Bewegung soll hier gleichfalls vermerkt werden, die europäische Art des Bildgegenstandes und der Bildkomposition etwa in den chinesischen «Compagnie des Indes»-Porzellanen. Es geht hier aber nicht um die Aufführung des Bildreper-toirs, es geht um die Entwicklung der Bildgestaltung. Kartuschenbild, Spiegelbild (Bild im Grunde eines Tellers z. B.) und Umlaufbild waren auch im Porzellan der ersten Jahrhunderthälfte die wichtigsten Typen. Der Rahmen, mehr Umrahmung als Einrahmung, musste in der bereits ange-deuteten Weise wirken, er wurde zu einem füllenden Netzwerk, das die Bildkartusche immer mehr zur Vignette machte, immer mehr an den «Rand» rückte. Für den Bild-

gegenstand wird das Landschaftsportrait interessant. Auch das mag als Zeichen einer bald nach der Jahrhundertmitte einsetzenden Verbürgerlichung gewertet werden (ebenso wie die seit 1738 zunehmenden Naturalismen im plastischen Beiwerk und im Dekor). Weitere Anzeichen dafür bilden der sparsamer werdende Dekor mit Verkleinerung des Bildes zum Medaillon und zur Bildnissilhouette. Der wiederentdeckte weisse Porzellangrund wird weniger wegen des kostbaren Materials gewürdigt, war er doch um die Mitte des Jahrhunderts fast völlig vom Dekor zugedeckt worden, sondern als sauberes Weiss empfunden. Der bürgerliche Haushalt hatte eine Vorliebe für weisse Fayence und weisses Porzellan, für das Saubere, für das Einfache gegenüber höfischer Prachtentfaltung.

Gleichlaufend mit der «bürgerlich»-human bestimmten geistigen Revolution im 6. Jahrzehnt zeigt sich die starke Neigung zum Portrait, zum «modernem» Scherenschnitt (Abb. 12). Eine Isolierung des Bildes war die Folge, in kurzen Abständen war das freistehende Figurenbild auf Gefässen «à la greque» des Klassizismus erreicht (Abb. 11). Des «Gedankens Blässe» findet in literarisch beeinflusster Gestaltung auch hier ihren Ausdruck. Die von Sèvres her-rührende neue Welle des Empire sollte den weissen Grund erneut verdecken, aus dem Fayence- und Porzellanbild wurde das reich eingerahmte Miniaturgemälde, das sich nur zufällig des Bildträgers Porzellan zu bedienen scheint (Abb. 10).

Der Schein übersteigt eine früher vorhandene illusionistische Vorstellung, die aus echtem Streben nach Raumwirkung entstand. Die neuerliche Betonung der Farbfläche steht stark im Widerspruch zum Material und insbesondere zu der perspektivischen Art der Bildmalerei, in der das Bild völlig zum «Bildchen» wird, zum historisierenden Albumblatt. Das Bild als selbständiges Dekorelement oder als Bestandteil eines grosszügig angelegten ornamentalen Dekors ist aufgegeben, der Weg zum «Abziehbild» freigemacht worden. Rückblickend drängt sich die Frage auf, ob nicht das Bild auf Fayence und Porzellan von vornherein als «unkeramisch» zum Scheitern verurteilt war. Wird das bejaht, dann kann dennoch darüber kein Zweifel entstehen, dass das Bild in Fayence und Porzellan auf Grund seiner qualitätsvollen Ausführung erneut einen Höhepunkt in der Keramikgeschichte bildet und wesentlich zur Qualitätsbildung der Gestaltung beigetragen hat.

#### Literatur:

G. E. Pazaurek, Deutsche Fayencen- und Porzellanhausmaler, Leipzig 1925.

G. E. Pazaurek, Meissner Porzellanmalerei des 18. Jahrhunderts, Stuttgart 1929.

A. Klein, Nürnberger Fayencen, Darmstadt 1963.