

Das irdene Gefäss als Ausdrucksform der Kultur

Autor(en): **Schnyder, Rudolf**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1971)**

Heft 83

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-395126>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Das irdene Gefäss als Ausdrucksform der Kultur

Von Rudolf Schnyder

(Antrittsrede, gehalten an der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich am 2. Februar 1970)

In den im Jahr 1580 in Paris erschienenen «Discours admirables» des grossen französischen Renaissance-Keramikers Bernard Palissy steht am Anfang seines ergreifenden Selbstzeugnisses «de l'art de terre» der leicht hingespochene Satz:

«Il y a plusieurs gentilles inventions lesquelles sont contaminées et mesprisées pour estre trop communes aux hommes¹.»

Ein bescheidenes Wort, das aber in bezug auf den Gegenstand, der im Mittelpunkt meiner Ausführungen stehen soll: in bezug auf das Thema «Irdenes Gefäss» doch seine besondere Bedeutung hat. Denn irdene Gefässe gehören (auch heute noch) weitgehend zu den Selbstverständlichkeiten unseres Alltags. Sie dienen dem täglichen Gebrauch als Behältnisse, die etwas zu fassen vermögen, die ihren Sinn im sauber umschlossenen Hohlraum haben. So eng dem täglichen Leben verbundenen, zweckgebundenen Dingen wird selten nur jener Grad von Aufmerksamkeit zuteil, der nötig wäre, künstlerische und technische Feinheiten, eben jene Qualitäten, die als «gentilles inventions» zu würdigen wären, überhaupt zu erkennen. Das irdene Gefäss ist ein zu gewöhnlicher Gegenstand, als dass er im Blickfeld der zünftigen Kunstbetrachtung läge.

Das heisst nun freilich nicht, dass das irdene Gefäss nicht doch ein Forschungsgegenstand hoher Ordnung ist. Im Bewusstsein seiner Bedeutung als kulturgeschichtliches Dokument beschäftigen sich Ur- und Frühgeschichte, aber auch die klassische Archäologie intensiv mit ihm. Wie hier die Gefässkeramik erforscht wird, wird ihre Erforschung auch akademisch gelehrt. In der Kunstgeschichte der mittleren und neueren Epochen ist das anders. Beim Reichtum an erhaltenen Kunstdenkmälern scheint hier die Beschäftigung mit dem irdenen Gefäss eine durchaus ausgefallene Sache zu sein, die dementsprechend auch ausserhalb der Lehre des Fachs liegt. Folge davon ist, dass sich selten genug jemand mit sicheren Grundbegriffen, Interesse und wissenschaftlicher Akribie dem weiten Gebiet verschreibt.

Wenn ich heute über das irdene Gefäss als Ausdrucksform der Kultur zu Ihnen spreche, dann soll Keramik eben dieser neueren, historischen Zeit im Mittelpunkt meiner Ausführungen stehen. Dabei gehe ich von der Tatsache aus, dass es Erzeugnisse gibt, die für eine bestimmte Epoche, für eine bestimmte Kultur besonders typisch sind. Solche Leit-

Erzeugnisse werde ich Ihnen zeigen. Ich werde sie beschreiben, dabei vor allem auf technische Eigenheiten hinweisen und es im übrigen Ihnen überlassen, zu urteilen, inwiefern über solches technisches Beschreiben taugliche Stichworte zu gewinnen sind, die über das Ding «Gefäss» hinaus auf den Kulturkreis weisen, dem dieses entstammt.

Mit den technischen Eigenheiten hat es in der Keramik eine besondere Bewandnis. Die Erfindungen, die das Gebiet aufzuweisen hat, sind hier aus dem experimentierenden Umgang mit allen vier alten Elementen der Natur hervorgegangen: der *Erde* als Werkstoff, dem *Wasser*, das den Werkstoff erst formbar (erst lebendig) macht, dem härten- den *Feuer* und der das Feuer lenkenden *Luft*. Zur Arbeit des Töpfers gehörte schon immer: das Auffinden geeigneter Erden, das Prüfen dieser Erden auf ihre Eigenschaften hin, das Prüfen ihres Verhaltens im Wasserbad, im sogenannten Schlämmprozess, der je nach Wasserqualität verschieden verlaufen kann, das Erproben ihrer Formbarkeit und ihres Trockenschwundes. Des weiteren gehörte die Inszenierung der Verwandlung der Erzeugnisse durch den Brennprozess dazu: die Konstruktion leistungsfähiger Oefen, die Führung des Feuers, die Beobachtung erzielter Wirkungen bei mehr oder weniger Luftzufuhr und die Auswertung seines Schmelzeffektes bei der Entwicklung von Glasuren und Farbversätzen wie auch bei der Versteinung des Tons. Mit anderen Worten: bei der Arbeit des Töpfers spielte Naturbeobachtung schon immer eine entscheidende Rolle. Wie sehr ein Keramiker vom Format Palissys sich dieser Seite seines Berufs bewusst war, zeigt sein Bekenntnis: «Je n'ai point eu d'autre livre que le ciel et la terre lequel est connu de tous, et est donné à tous de connaître et lire ce beau livre»². Palissy ist über dem, was er selbst «anatomiser la matrice de la terre» genannt hat, zu einer grandiosen Schau der Schöpfungsgeschichte gekommen und zu einem erstaunlichen Vorläufer moderner Naturwissenschaft geworden.

Mehr als die so elementar naturgerichtete Seite werden Sie, meine Damen und Herren, an der Arbeit des Töpfers das elementar Gestalterische sehen: den eigentlichen Akt der Formgebung im Resultat der schönen Form. Der bildnerische Umgang mit dem gefügigen Element Erde ist Ihnen eingepreßt als eigentlicher Urakt bildnerischer Tätigkeit durch den Text der Schöpfungsgeschichte Genesis 2,7: Und

Gott der Herr machte den Menschen aus einem Erdenkloss . . . , oder durch den Mythos vom Menschenbildner Prometheus. Die Vorstellung von der «irdenen Herkunft» des Menschen gehört dabei nicht nur zum Bildungserbe des Abendlandes, sondern ist auch anderen Kulturen aus grauer Vorzeit bekannt.

Der Schöpfungsakt: die Formgebung kann beim Gefäss auf verschiedene Weise erfolgen. So gibt es mehrere Möglichkeiten, Gefässe ohne technische Hilfsmittel von Hand aufzubauen; Gefässe können aber auch in Negativformen ausgeformt oder gegossen werden; die weitaus eleganteste Art der Gestaltbildung ist jedoch das Aufdrehen auf der Töpferscheibe. Eigentlich schöpferische Arbeit werden Sie ferner in der Veredelung der Gefässe durch Schmücken ihrer Oberflächen mit Ritzzeichnungen, Inkrustationen, Malereien, mit durchsichtigen oder undurchsichtigen, glänzenden oder mattschimmernden Glasuren sehen. Diese künstlerisch scheinbar so wichtigen Dinge sind bei der Einteilung der Keramik in verschiedene Qualitätsgattungen von durchaus sekundärem Rang. Entscheidend bleibt hier in erster Linie die Qualität des verarbeiteten Tons und die Qualität des gebrannten Scherbens. Die Unterscheidungen, die danach getroffen werden, führe ich Ihnen in einer schematischen Darstellung typischer Scherbenquerschnitte vor (Textabb. S. 5). Sie notieren vorerst zwei Gruppen, deren eine durch punktierte, deren andere durch gerasterte oder weisse Felder gekennzeichnet ist. Punktierte Felder bedeuten porösen, gerasterte oder weisse Felder hingegen dichten, oder, wie das Fachwort heisst, gesinterten Scherben. Den durch hohe Brenntemperaturen herbeigeführten Prozess der Verdichtung, der Sinterung, des Zuschmelzens der Poren überstehen nur hochwertige Tone. Kommunere Erden, die neben der reinen Tonsubstanz stärkere Anteile an Flussmitteln wie Eisenoxyd oder Kalkspat enthalten, verlieren schon beim Schmelzprozess der Sinterung die Form: sie verfließen. Tonsubstanz reiner Form, das Kaolin, dient zur Herstellung von Porzellan, dessen bei Spitzentemperaturen gebrannter, dichter, weisser, lichtdurchlässiger Scherben in der Welt der Keramik gewissermassen das Absolute markiert.

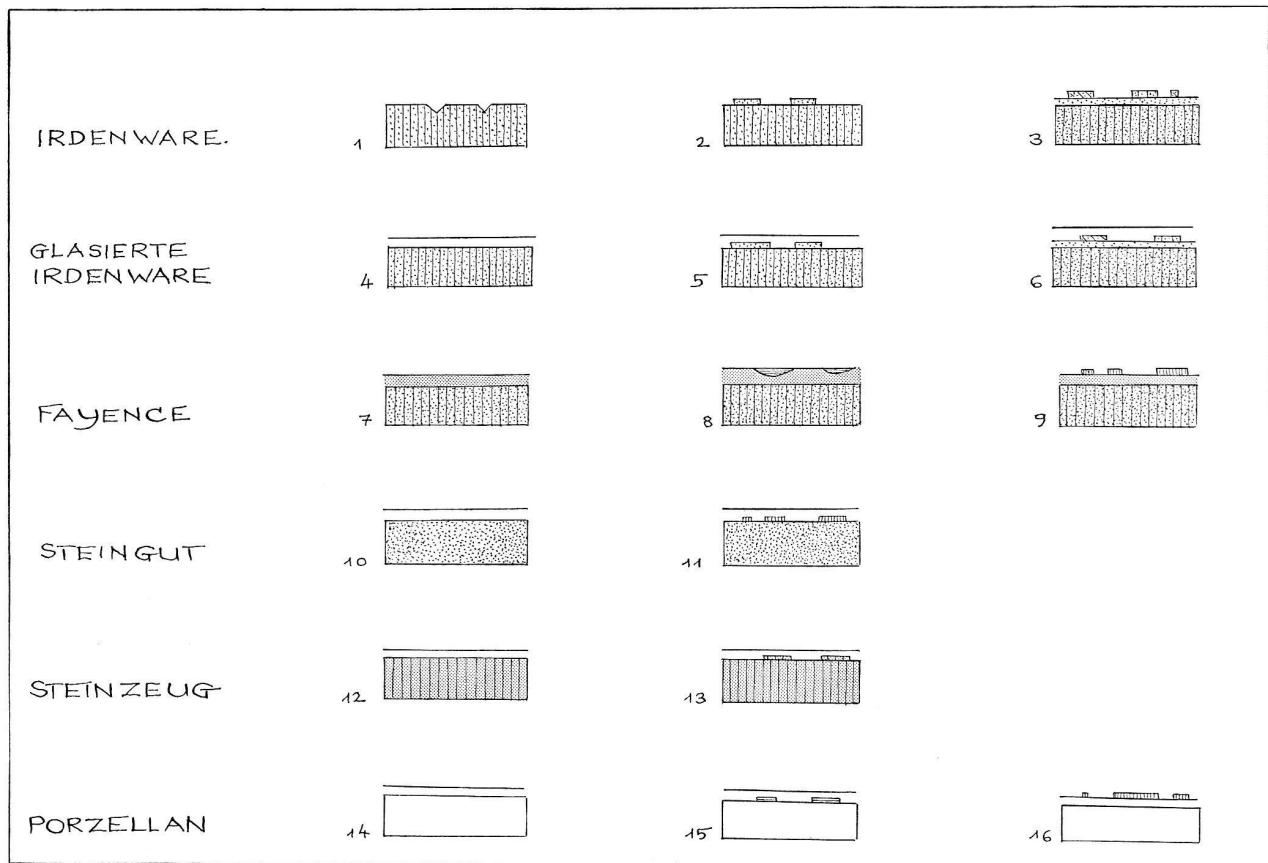
Erzeugnisse der zweiten Gruppe unterscheiden sich also primär dadurch von Erzeugnissen der ersten Gruppe, dass sie entschieden höher und damit härter gebrannt sind. Mit andern Worten: Bei Gefässen der zweiten Gruppe wirkt die Verwandlungskraft des Feuers noch stärker mit, kann das Feuer (vor allem in der Steinzeugkeramik) als gestaltendes Naturelement geradezu *die* entscheidende Rolle spielen. In der ersten Gruppe hingegen lässt das schwächere Feuer dem Meister viel mehr Spielraum, die Gefässoberflächen mit farbigen Glasuren und Malereien zu schmücken und also dem brüchigen Körper eine glänzende Erscheinung zu geben.

Das Schema zeigt Ihnen ferner, dass man zwischen farbig- (schräffierten) und weissbrennenden Tönen unterscheidet. Vor allem aber können Sie daraus auch verschiedene Dekorationsarten ersehen: so das Schmücken der Oberfläche mit feinem, je nachdem farbig- oder weissbrennendem Tonschlicker in einfachem oder mehrschichtigem Auftrag (im Schema dargestellt durch punktierte Lagen). Dann das Ueberziehen der Oberfläche mit einem transparenten oder opaken Glasfluss, wobei Transparenz weiss, Undurchsichtigkeit (das Kennzeichen der Fayenceglasur) gerastert gezeigt ist. So charakterisiert *Irdenware*: der poröse, farbige Scherben, der an der Oberfläche Malereien oder einen (meist weissen) Anguss mit Malereien aus feinem Ton tragen kann, darüber liegt je nachdem noch eine transparente, oft starkfarbige (z. B. grüne) Glasur. *Fayence* hat gleichfalls einen porösen, farbigen Scherben, der aber durch eine (meist weisse) opake Glasur völlig zugedeckt ist. Wenn hier das glasierte, noch nicht glattgebrannte Stück bemalt worden ist, sprechen wir von Schmelz- oder Scharffeuermalerei, dargestellt in Schnitt 8, während Schnitt 9 das Malen auf die glattgebrannte Glasur, das Prinzip der Aufglasurmalerei vergegenwärtigt. *Steingut* kennt man am porösen, weissen Scherben, der direkt Dekorträger sein kann und unter einer durchsichtigen Glasur liegt. Fürs *Steinzeug* ist der gesinterte, farbige oder graue, fürs *Porzellan* der zur Transparenz gesinterte, weisse Scherben typisch. Den Oberflächenglanz erhält das Porzellan durch eine transparente Glasur und durch Malereien, die wie im Beispiel 15 direkt auf dem Scherben unter der Glasur liegen (in Frage kommen da nur ganz wenige Farbkörper, die den hohen Porzellanbrand aushalten, vor allem Kobaltblau) — oder in Aufglasurtechnik auf die glattgebrannte Glasur aufgetragen und nachträglich bei niedrigem, eine reiche Palette ermöglichendem Feuer aufgebrannt sind.




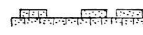

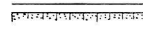




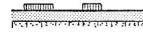
Die hiemit kurz vor Ihnen ausgelegte Einteilung der keramischen Erzeugnisse in technisch bedingte Kategorien ist, und das ist für uns entscheidend, zugleich eine Einteilung nach ästhetischen Gesichtspunkten und Ausdrucksmöglichkeiten. Aus den vielfältigen Kombinationen von Scherben- und Dekormaterialien ergeben sich sowohl in technischer als auch in ästhetischer Hinsicht vielfältige Spannungsverhältnisse. Gemäss unserem Sprachgebrauch, wonach das Gefäss anthropomorph ist (wir nennen seine Teile Fuss, Bauch, Schulter, Hals, Lippe), möchte ich das jeweils bestehende Spannungsverhältnis als Körper-Kleid-Verhältnis bezeichnen. Ohne weiter auf Details der Form oder der dekorativen Motive einzugehen, stelle ich die Frage nach diesem Körper-Kleid-Verhältnis zuerst am Beispiel einer frühen, attischen Amphora rotfigurigen Stils (Abb. 1).

Vor Ihnen steht ein schwarzes, vom Töpfer — wir kennen seinen Namen: er heisst Andokides — souverän

Schema zur Einteilung der Keramik



LEGENDE

FARBIGER, PORÖSER SCHERBEN		WEISSER ANGUSS (ENGOBE)	
WEISSER, PORÖSER SCHERBEN		ENGOBE- (SCHLIKKER-) MALEREI	
FARBIGER, DICHTER SCHERBEN		DURCHSICHTIGE GLASUR	
WEISSER, DICHTER, TRANSPARENTER SCHERBEN		UNDURCHSICHTIGE GLASUR	
		UNTERGLASUR-MALEREI	
		INGLASUR-(SCHMELZ-) MALEREI	
		AUFGLASUR-MALEREI	

gedrehtes Gefäss von klarer, scharf geschnittener Form. Die Schulter, oder besser: die Brust schmücken helle Figuren von Ringkämpfern. Diese Figuren sind nicht auf schwarze Gefäss aufgemalt, sie sind vielmehr im Schwarz ausgespart: in ihnen tritt die orangerote Körperfarbe des Gefässes zutage. Sie sind ausgeschnittene Reserven im schwarzen, aus dünnflüssigem, eisenhaltigem Ton gemalten und durch besondere Führung des Feuers zu diesem fast metallisch glänzenden Schwarz entwickelten, die ganze Gestalt des Gefässes knapp umfassenden Kleid der Vase. Durch das einheitlich schwarze Einkleiden des Gefässes

wird die Gefässgestalt gegenüber früheren Vasen, bei denen vornehmlich schwarze Figuren auf den rot gebrannten Gefässkörper gemalt sind, eindeutig aufgewertet. Das Schwarz fasst die Form zusammen, schärft ihr Profil, lässt die schöne Gestalt erst eigentlich als solche erkennen. Damit hängt die zweite, gegenüber dem schwarzfigurigen Stil höchst merkwürdige Neuerung, eben die erwähnte Auspar-Technik, unmittelbar zusammen. Ich nenne diese Neuerung merkwürdig, weil hier nicht, wie das früher üblich ist, der Malstoff das Dargestellte gewissermassen körperlich vergegenwärtigt. Das Dargestellte ist hier Aus-

lassung, reine, durchsichtige Erscheinung, durch die wir die einheitliche Grundfarbe des Gefässkörpers sehen. Die neuen bildnerischen Möglichkeiten, die sich daraus ergeben, demonstriert der Maler unserer Amphora damit, dass er bis dahin auf Bildern nie gesehene, komplizierte Körperstellungen und Ueberschneidungen ausprobiert. Im Durchscheinen des Gefässgrundes durch die neue Aspekte zeigenden Figuren erweist sich die neue Darstellungsform als bildgewordene Frage nach dem Sein hinter der Erscheinung und nach der Eigengesetzlichkeit der Wesen. Ernst Buschor hat die Vermutung ausgesprochen, dass der Maler dieser um 520 vor Christus geschaffenen Vase Erfinder des neuen Malstils war. Die hier gefundene Darstellungsform hat sich in dem folgenden, klassischen Jahrhundert Griechenlands als tragende Ausdrucksform bewährt. Das griechische Gefäss rotfigurigen Stils verbildlicht damit jenen entscheidenden Vorgang, der diese Epoche einleitet und prägt: es zeigt den Menschen, der sich seiner Freiheit, seiner Beweglichkeit, seiner selbst bewusst wird.

Während unsere Vorstellung von griechischer Keramik durch Vasen der gezeigten Art geprägt ist, sind uns klassische Leistungen römischer Keramik viel weniger geläufig. Solche Leistungen stellen zweifellos die in augusteischer Zeit in Arezzo fabrizierten Reliefgefässe dar (Abb. 2). Der Becher, den Sie vor sich haben, ein hart gebranntes Erzeugnis von roter Körper- und Hautfarbe, ist, bei grosser Einfachheit der äusseren Form, in eine untere, reliefierte Schmuckzone und in eine obere, glatte Randzone gegliedert. Diese Zweiteilung ist darauf zurückzuführen, dass der untere Teil in einem Negativ geformt, der obere aber frei aufgedreht worden ist. Das verwendete Negativ geht dabei nicht auf ein als selbständige Einheit gestaltetes positives Original zurück; es ist vielmehr selbst die mit Hilfe von kleinen Stempeln hergestellte Originalform gewesen. Diese Stempelung der Matrize ergibt im ausgeformten Stück den feinen Reliefschmuck; sie ist der Grund, weshalb der Hauptteil unseres Bechers mit Hilfe eines Negativs hergestellt wurde. Das heisst aber, dass bei diesem Stück der Schmuck das Primäre ist. Der Becher hat seine Gestalt erst durch Anstückung an das primäre, dekorative Versatzstück erhalten. Schmuckform und Gefässgestalt stellen dementsprechend nicht eine organische Einheit dar, sondern ein organisiertes Gebilde, bei dem die Idee des Zierats als feste, gegebene, damit aber auch vertauschbare, nicht mehr körpergebundene, selbständige Idee für das ganze bestimmend ist. «Form als Dienerin der Ideen» lautet der Titel, unter dem Guido Kaschnitz die Kunst des augusteischen Zeitalters zusammengefasst hat. Das aretinische Reliefgefäss ist eine sichtbare Formulierung dieses Wortes.

Die Verwendung von Hilfsformen, wie sie hier vorliegt, kennzeichnet eine rationalisierte, auf Vervielfältigung der Erzeugnisse und Vereinheitlichung der Produktion aus-

gerichtete Arbeitsweise. Aehnliche Vervielfältigungsverfahren hat auch das Weltreich China der Tang Kaiser gekannt. Das Gefäss im Bild (Abb. S. 7): eine mächtige Kugelvase, die, von Blättern gehalten, über einem Standring wie eine grosse Frucht vor Ihren Augen schwebt, zeigt in den tragenden Blattformen ein solches, aus einem Negativ-gewonnenes Motiv. Aber ganz anders als beim eben betrachteten Reliefbecher, dient hier das reliefierte Ornament nur der Heraushebung des eigentlichen, Hohlraum umschliessenden Gefässes im buchstäblichen Sinn des Wortes. Alle Details sind dem Volumen dieser weit ausgetriebenen, metallschärf geschnittenen Form zu- und untergeordnet. Der so sachlich streng gestaltete Körper trägt nun ein Kleid mit seltsam unkontrolliertem, dem lenkenden Intellekt nicht unterworfenem, freiem Dessin. Der helle, poröse Scherben liegt hier unter einem weissen Anguss, dieser wiederum unter einer durchsichtigen, von grünen und honigbraunen Farbflüssen durchzogenen Glasur. Die Kleidschichten decken den Körper nur unvollkommen ab; so, wie es sich aus dem spontanen Handgriff ergeben hat, ist die Oberfläche stellenweise ohne Anguss, stellenweise auch unglasiert geblieben (vor allem am Fuss). Die Anlage des grosszügigen Zackendekors aber hat das die leichtschmelzenden Farbkörper zum Fliessen bringende Feuer nach seinen eigenen und nach den durch die Form gegebenen Gesetzen in eine leuchtende Flammenschrift verwandelt. Dem im Gefäss dargestellten, hohen, sachbezogenen Ordnungsprinzip entspricht somit ein zweites: das So-Ordnen der eigenen Kräfte, dass sie harmonisch mit den Kräften zusammenspielen, die in der Umwelt gegeben und in der Natur wirksam sind. Nach diesem zweiten Prinzip hat der chinesische Töpfer der Natur in die Hand gearbeitet und sein Werk durch sie vollenden lassen, so dass es wie eine von ihr selbst hervorbrachte Erscheinung vor uns steht. Solche glasierte Irdenware ist vor allem auf Friedhöfen der grossen, nordchinesischen Metropolen des 8. Jahrhunderts: Ch'ang-an und Loyang ausgegraben worden. Die in ihr sichtbare Tendenz, das Wirken der Naturkräfte zu veranschaulichen, hat in China zur Entwicklung technischer Möglichkeiten geführt, die Kraft des Feuers so zu steigern und einzusetzen, dass der brüchige, poröse Scherben in dichten Stein, in Steinzeug und Porzellan von edelsteinhaftem Aussehen verwandelt wurde.

Im mittleren Osten hat das Bekanntwerden von chinesischem weissem Steinzeug und Porzellan zur Entwicklung einer eigenen, weissen Keramik geführt. Seit dem 9. Jahr-

Tafel A

Gefäss aus glasierter Irdenware. China, T'ang Dynastie, 8. Jh. n. Chr. Höhe 21 cm. Collections Baur, Genf. Das Klischee ist dem Katalogwerk der Sammlung Baur (John Ayers, Chinese Ceramics Bd. I, Genf 1968) entnommen und wurde uns in verdankenswerter Weise von den Collections Baur zur Verfügung gestellt.

Tafel A



hundert sind in Mesopotamien Gefässe nach chinesischen Vorbildern hergestellt worden, die freilich nicht wie diese einen hochgebrannten, weissen Scherben haben, sondern nur dem äussern Schein nach weiss sind. Als Beispiel zeige ich Ihnen ein Erzeugnis, das im 10. Jahrhundert in Bagdad, damals noch Zentrum der islamischen Welt und Sitz des Kalifen, entstanden sein dürfte: ein auf der Scheibe gedrehtes Gefäss von einfacher bauchiger Grundform mit aufgesetzter, aus drei Traghenkeln und einer Oese gebildeter Aufhängevorrichtung (Abb. 3). Der aus einem feinen, gelbbrennenden Ton geformte Körper liegt hier völlig unter der weissen, opaken Fayenceglasur. Diese kleidet den porösen, brüchigen Scherben ganz ein und gibt dem Topf ein glänzend glattes, reines Aussehen. Der Glanz der Erscheinung aber wird vor allem durch die auf die glattgebrannte Glasur aufgemalte und in einem niedrigen Reduktionsbrand zu Goldluster entwickelte Dekoration bestimmt. Unter diesem reinen und reichen Kleid tritt die verhältnismässig unscheinbare Gefäss-Gestalt völlig zurück. Ihr aus zerbrechlicher, vergänglicher Materie gestalteter Körper erhält erst durch den Schärfe- und Unebenheiten ausgleichenden dicken Glasschmelzfluss und den an die silhouettenhafte Zeichnung gebundenen Metallglanz seine gültige, optische Erscheinung. Damit aber sind eben jene Qualitäten, die wir mit dem Auge wahrnehmen, die besonderen Qualitäten unseres Gefässes: die Sauberkeit, das Spiel des Lichts auf der Oberfläche, der goldene Schein. Dieser letztere hat in der islamischen Keramik seine besondere Bedeutung, weil dem Muslim der Gebrauch von echtem Gold- und Silbergerät durch ein überliefertes Wort des Propheten untersagt war. So hat hier die Kunst an Stelle wirklichen Edelmetalls scheinbares geschaffen und, wie der grosse persische Gelehrte jener Zeit, al-Biruni, in der Einleitung zu seinem Steinbuch es fordert, irdische Wirklichkeit durch reine Täuschung ersetzt. Dass das glänzende Gewand dabei über einen Körper gebreitet ist, der dem Muslim einen Inbegriff alles Vergänglichen bedeutet, mögen Ihnen angesichts dieses islamischen Gefässes die Verse Omars des Zeltmachers vergegenwärtigen: «Einst schwebte dieser Krug, wie ich, in Liebesbängen, in dunkler Locken Netz war er, wie ich, gefangen. und was am Hals als Henkel du erblickst, war eine Hand einst, die der Liebsten Hals umfängen.»

Im europäischen Hochmittelalter hat die Beschäftigung mit dem Rohstoff Erde zu nichts geführt, das den bisher gezeigten Leistungen vergleichbar wäre. Unter den aus dieser Zeit auf uns gekommenen Scherbenmaterialien fehlen irgendwelche reicher geschmückte Stücke. Das in Abb. 4 gezeigte Beispiel: ein Topf aus dem schweizerischen Seeland, steht hier durchaus repräsentativ da für das, was vor der und in der Zeit des 11./12. Jahrhunderts an Gefässkeramik hervorgebracht worden ist. Es handelt sich um ein auf der Handscheibe geformtes Gefäss aus kalkgemagertem

Ton: eine Magerung, die sich beim niedrigen Brand scherbenverhärtend ausgewirkt hat. Der schwarzen Farbe nach zu schliessen, ist dem Feuer während des Brandes wenig Luft zugeführt worden; die gebrannten Kalkkörner, durch die Hitze hygroskopisch geworden, haben sich im Lauf der Zeit an die Oberfläche gesprengt und sind in vielen Fällen unter Zurücklassung von kleinen Löchern herausgefallen. So erscheint das hochmittelalterliche Gefäss als ein zwar nicht ohne Feinheiten profilierter, unbekleideter Körper mit, trotz künstlicher Härtung, geringer Widerstandskraft und anfälliger Haut. Ganz erdgebunden, führt es ein lichtloses Schattendasein, gehört es nicht zur Sphäre der aus sich selbst leuchtenden oder Licht reflektierenden Realien, die damals im Mittelpunkt der Verehrung und des bildnerischen Schaffens standen.

Erst in gotischer Zeit setzt eine rasche Qualitätssteigerung des irdenen Geschirrs ein; und erst in der Spätphase dieser Epoche führt dann der Kontakt mit dem maurischen Element in Spanien dazu, dass dort, vor allem in dem bei Valencia gelegenen Manises hergestellte blaugoldene Fayencegefässe in Mitteleuropa bekannt werden. Seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts begegnen wir hier solchen Gefässen auf Bildern der Verkündigung als Sinnbildern der Muttergottes, des «reinen Gefässes», das Gott auf Erden empfangen hat. In Italien aber führt die enge Verbindung zur spanischen Levante im Verlauf dieses Jahrhunderts vorerst in Florenz, dann in rascher Folge in anderen städtischen Zentren zum Aufblühen eigener Fayencewerkstätten, aus denen die italienische Renaissancefayence — oder, mit dem italienischen Wort: die Maiolica —

Tafel I

Abb. 1: *Attische, rotfigurige Amphora aus Vulci. Bemalt von Andokides, um 520 v. Chr. Höhe 57,5 cm. Berlin, Ehem. Staatliche Museen. Foto: M. Hirmer, Hirmer Verlag, München.*

Tafel II

Abb. 2: *Becher mit Reliefdekor. Arezzo, um Christi Geburt. Höhe 19 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York. Legat J. Pierpont Morgan.*

Tafel III

Abb. 3: *Henkelgefäss mit olivgrünem Lusterdekor. Angeblich aus Gurgan, 10. Jh. Höhe 27 cm. Archäologisches Museum, Teheran.*

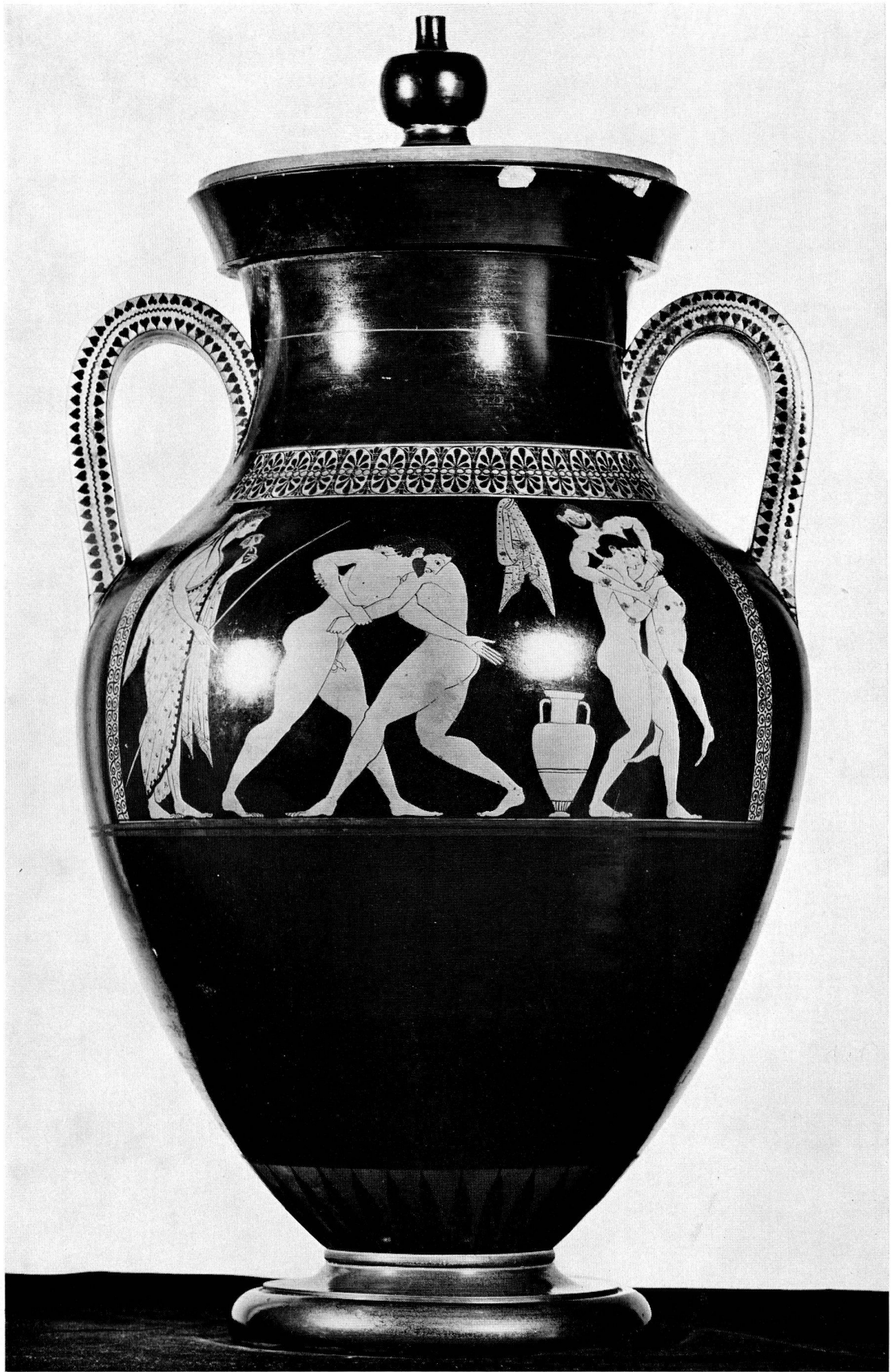
Tafel IV

Abb. 4: *Topf aus braunschwarz gebranntem Ton. Schweiz, 11./12. Jh. (oder früher). Höhe 14,2 cm. Schweizerisches Landesmuseum Zürich (LM 30822).*

Tafel B

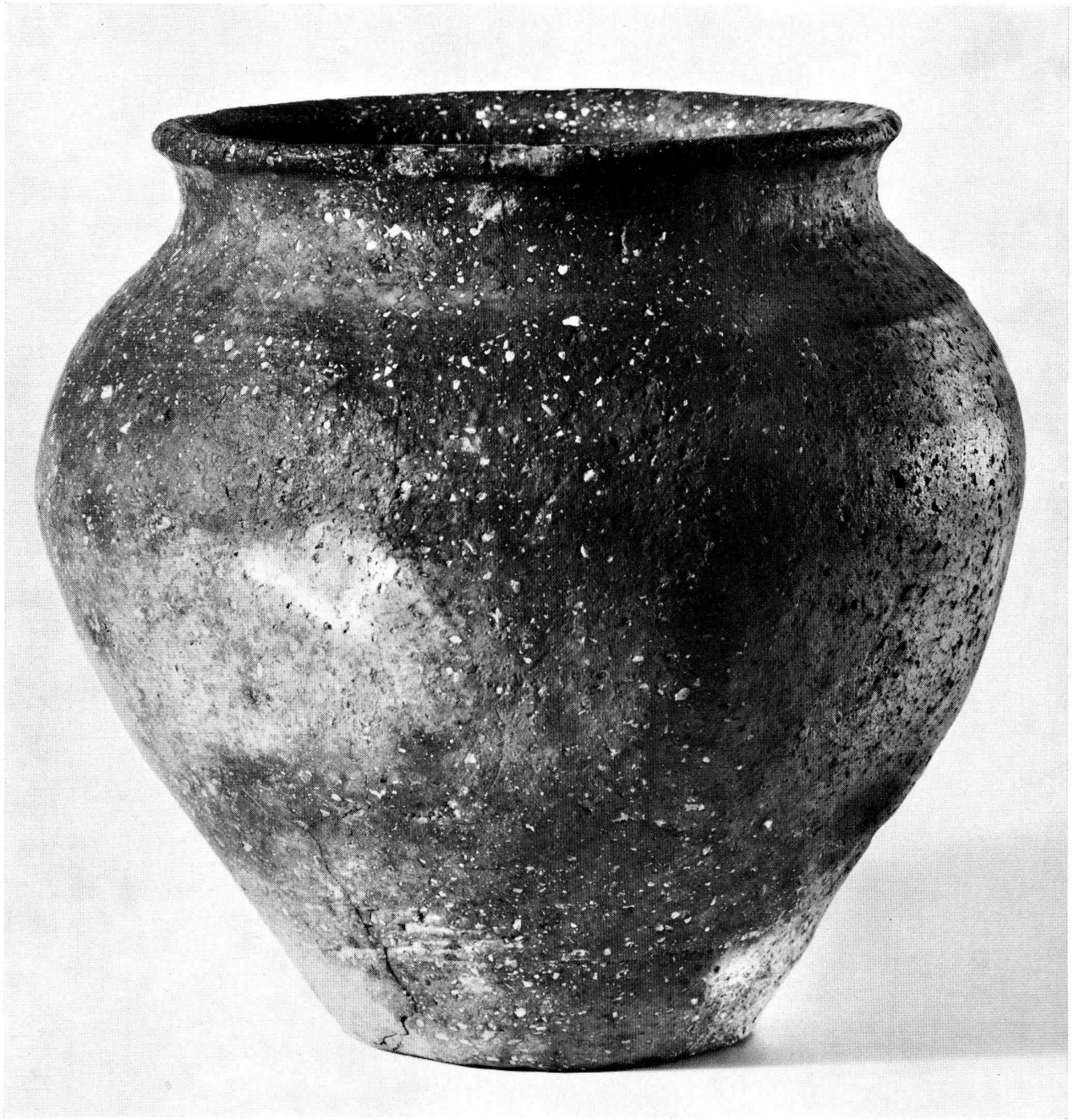
Krug aus buntbemalter Fayence. Faenza 1499. Museo Civico, Bologna. Klischee: Verlag Electa Editrice S.p.A. Milano (aus: Giuseppe Liverani, La maiolica italiana, 1957).

Tafel I











hervorgegangen ist. Gleich wie das französische Wort Fayence auf die Herkunft solcher Ware aus Faenza weist, so klingt im italienischen Wort Maiolica die ursprüngliche, spanische Herkunft Mallorca oder Malaga nach, wobei ersteres nur Umschlagplatz, nicht Produktionsort, letzteres aber das vor und neben Valencia führende Fayencezentrum in Spanien war. Die Abb. S. 9 zeigt Ihnen ein Maiolicagefäß aus Faenza vom Jahre 1499: einen bauchigen Krug, dessen Vorderseite ein seine ganze Gestalt umfassendes Bild schmückt. Dieses Bild deckt die weisse, opake, den gelblich und gut gebrannten Scherben bis auf den kantig abgesetzten Fussring völlig einkleidende Glasur weitgehend zu. Die kraftvollen und ungebrochenen Farben sind dabei in Schmelztechnik direkt auf die noch ungebrannte Glasur gemalt worden; die Farbskala ist durch den scharfen Glattbrand bestimmt, der Malerei und Glasur zu einer vollständigen Einheit verschmolzen hat. So ist das Bild hier nicht Applike, sondern Bestandteil des Gefäß-Kleides. Seine grosse Medaillonform stimmt zudem in der Ihnen zugewandten Frontansicht mit der äusseren Gestalt des Kruges überein. In der doppelt geschlossenen Form der Kruggestalt und des Medaillons prangt das Brustbild einer üppigen Schönen mit von Amors Pfeil durchbohrtem Herzen. In dieser Figur verdichtet sich das Gefäß zum Bildnis; durch sie wendet es sich an uns, die Betrachter, wird es zum Schaustück, zur «brocca da pompa». Das Renaissancegefäß ist auf das Bild hin angelegt, das es trägt. Es zeigt uns seine festlich aufgeschmückte Schauseite, deren ungebrochene Farbige zum Spiegel prallen, diesseitigen Lebens wird. Diesen glänzenden Spiegel zu tragen, ist die vornehme Aufgabe des weichen, brüchigen Gefäß-Körpers.

Zum Schluss ein charakteristisches Spitzenerzeugnis des 18. Jahrhunderts: eine in Meissen 1726 für August den Starken hergestellte Prunkvase aus Porzellan (Abb. S. 11). Diese zeigt einen unterglasurblauen Fond mit ausgesparten, ovalen Reserven, ferner in Aufglasurtechnik gemalte bunte und goldene Chinoiserien. Ueber der Reserve erkennen Sie das goldene Monogramm des sächsischen Kaisers: Augustus Rex. Der blaue Fond hebt die schlanke Trompetenform schärfer heraus und lässt das reine Weiss der Reserve hell und leuchtend hervortreten. Ihr als goldene Silhouette gebildeter Rahmen kontrastiert mit der bunten, exotischen Bühnenwelt, die wir hier erblicken. Der blau-goldene Mantel mit dem königlichen Monogramm macht dabei deutlich, dass diese weissgrundige, entrückte Welt zur glänzenden Erscheinung des absoluten Herrschers gehört. Dieser höheren, ausserhalb der vertrauten irdischen Wirklichkeit liegenden Sphäre bleibt das Porzellan bis über die Jahrhundertmitte hinaus verhaftet. Dann aber wird der in seiner Härte, Lichte, Weisse und Reinheit keramisch nicht überbietbare, zur Vollendung gebrachte und erstarrte Stoff zum eigentlichen Leit-Erzeugnis des Rokoko. Das Porzellengefäß mit

seinem Licht durchlassenden und Licht spiegelnden Körper erscheint hier (nach einer Formulierung Hans Sedlmayrs) als Inbegriff einer allem Hellen, Leichten, Heiteren zugewandten Zeit, als Inbegriff jener Zeit, die die Bewegung hervorgebracht hat, in deren Namen die Beziehung zum Licht selbst anklingt: die Bewegung der «Aufklärung».

Das Porzellan hat sich in seiner Vorrang-Stellung nur wenige Jahrzehnte behaupten können. Schon vor dem Jahrhundertende ist es durch ein billigeres Ersatzprodukt aus dieser verdrängt worden. Das Steingut, das nun aufkam, zeigte zwar noch einen weissen Scherben, was aber verlorenging, war die Transparenz.

Blicken Sie in Gedanken auf die vorgeführte Bildreihe zurück und bedenken Sie, unter welchem engem Blickwinkel der Gegenstand dieses Vortrags betrachtet wurde! Bei dem Versuch, die Gefässe speziell auf das jeweilige Verhältnis zwischen Körper und Kleid, zwischen Gestalt und Erscheinung hin anzusehen, bei dem Versuch, dieses Verhältnis zu definieren und die ihm zugrundeliegenden technischen Erfindungen zu verstehen, bei dem Versuch schliesslich, auf das jeweils Besondere, Typische dieses Verhältnisses hinzuweisen, sind andere zentrale Fragen, wie die nach dem Zweck und nach der Vielfalt der Formen, nach dem Kunstwert und nach dem Motivschatz des Dekors, kaum angeschnitten worden. Und beim Herausgreifen von einzelnen, nach Raum und Zeit weit auseinanderliegenden Stücken habe ich die Frage nach der auf das Leben bezogenen Vielschichtigkeit des keramischen Bestandes einer Epoche überhaupt nicht gestellt. Sie werden sich sagen: Wieviel differenziertere Aufschlüsse müssten doch bei einer auf solche Dinge eingehenden Betrachtung zu gewinnen sein.

Wie immer wir fragen, wird es darum gehen, das Gefäß zum Sprechen zu bringen und seine Sprache verstehen zu lernen. Zugleich Kunst- und Naturwerk, Sinnbild und Ding, ist das irdene Gefäß Dokument menschlicher Schöpferkraft, das, ähnlich wie die Natur selbst, gelesen sein will als ein Buch, «lequel est donné à tous, et est donné à tous de connaître et lire ce beau livre».

Anmerkungen:

¹ Bernard Palissy, De l'art de terre, Oeuvres complètes (ed. P.-A. Cap), Paris 1844, S. 307.

² Bernard Palissy, Des pierres, op. cit. S. 263 f.

Tafel C

Vase aus Porzellan mit unterglasurblauem Fond und weissen, buntbemalten Reserven in goldener Umrahmung. Farbige Chinoiserien von J. G. Höroldt, Meissen 1726. Höhe 39,7 cm. Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Klischee: Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt a. M./Berlin (aus: Gustav Weiss, Ullstein Porzellanbuch, 1964).

Tafel C

