

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 44 (1957)
Heft: 12: Individuelles Wohnen

Artikel: Zur Keramik von Antonio Cumella Serret
Autor: Rotzler, Willy
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-34242>

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.](#)

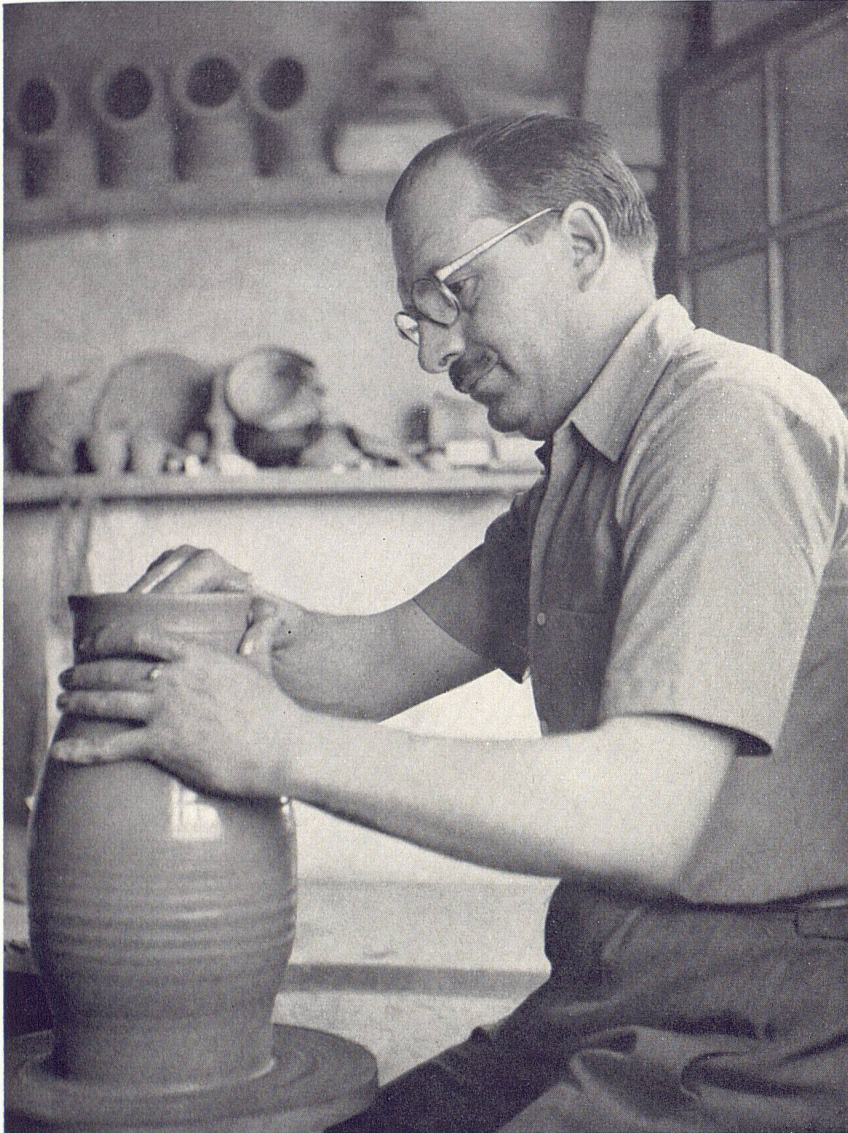
Terms of use

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: 15.04.2025

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

Zur Keramik von Antonio Cumella Serret



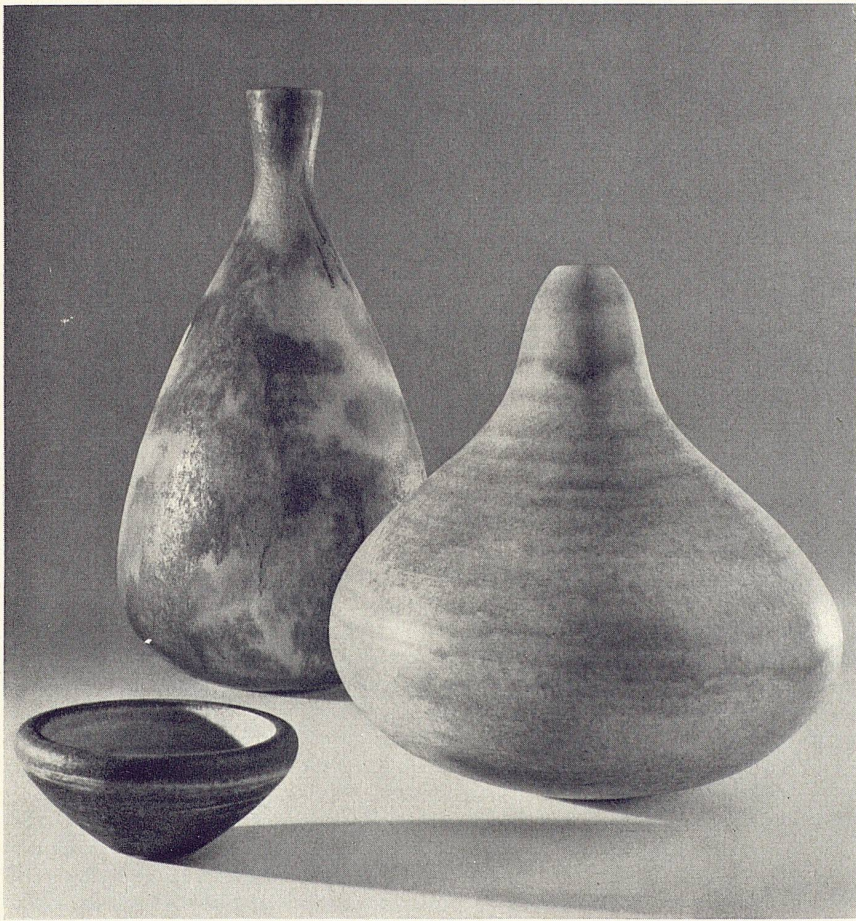
Der Keramiker Antonio Cumella Serret in seiner Werkstatt
Le céramiste espagnol Antonio Cumella Serret dans son atelier
The Spanish potter Antonio Cumella Serret in his studio

Alles keramische Schaffen befindet sich heute in einer Krisensituation. Das uralte Handwerk des Töpfers, wohl die älteste handwerkliche Technik überhaupt, sieht sich von zwei Seiten her bedroht: von der keramischen Industrie einerseits, von der freien Kunst andererseits. Ursprünglich lebensnotwendige Technik zur Verfertigung von Gefäßen aller Art, die als Behälter, für die Zubereitung und Konservierung von Lebensmitteln zur Kontinuität des menschlichen Lebens entscheidend beitrug, hat die Töpferei seit langem an jenem vitalen Interesse eingebüßt, das sie in den frühagraren Kulturen besaß. Andere Materialien, andere Techniken, vor allem aber andere, rationellere Produktionsmethoden haben im Laufe der Zeit dazu geführt, daß wir den Töpfer als Hersteller von Kochgerät, Eßgerät und Behältern für Lebensmittel entbehren können. Und selbst dort, wo sich in jahrtausende langer Kontinuität die ursprüngliche Funktion keramischer Erzeugnisse bis heute erhalten hat, in den wirtschaftlich primitiven Verhältnissen des Bauern- und Hirtenbauertums abgelegener mediterraner Gebiete, entfällt durch das Eindringen billiger und zweckmäßiger Industrie-Erzeugnisse aus Metall oder Kunststoffen die alte Aufgabe der handwerklich-keramischen Produktion bald vollständig.

Die Ablösung der meist nur für den lokalen Bedarf bestimmten töpferischen Produktion durch eine gewerbliche, in Manufaktur-Betrieben serienmäßig erzeugte hat schon früh eingesetzt. Im gleichen Maße, wie sie zunahm, ist das Töpferhandwerk zu einem Kunsthandwerk geworden, bei dem in wachsendem Umfang die formende Arbeit nur noch Vorbereitung zur schmückenden Arbeit wurde. Zwar nennen die Signaturen griechischer Schalen und Vasen noch den Töpfer oder die Töpferwerkstatt, in erster Linie (und immer ausschließlicher) aber den schmückenden Künstler. Die Fayence- und seit dem 18. Jahrhundert die fabrikmäßige Porzellan- und Steingutfabrikation haben für höfische und städtische Verhältnisse zum fast vollständigen Verzicht auf die Töpferkeramik geführt, die immer mehr zum dörflichen Kunsthandwerk herabsank. Wo neben der reinen keramischen Gebrauchsgüter-Produktion durch Fabrikbetriebe das Individuum noch beteiligt war, hatte es den Charakter des «künstlerischen Gestalters», der die Form und vor allem das Dekor, sei es das plastische oder malerische, von exklusiven Einzelstücken bestimmte. Das historisierende 19. Jahrhundert, das seine Repräsentationssucht mit Vorliebe durch das aufwendige Einzelstück befriedigte, hat den Stand des «künstlerischen Keramikers», des «Kunstkeramikers» gepflegt und ihm insbesondere auch die Herstellung figürlicher keramischer Kleinplastik überbunden. Die Nippfigur gehört als integrierender Bestandteil zum Hausrat des 19. Jahrhunderts.

Entscheidendes für die Keramik geschah erst in der Epoche um 1900. Wie auf allen Gebieten, so auch auf dem der Keramik gingen die Pioniere einer Erneuerung aller Lebensäußerungen an die Quellen zurück. Sie entdeckten zusammen mit der Volkskunst die ursprüngliche Kraft der bäuerlichen Töpferei und ihre seit langem nicht mehr salonfähigen Ziertechniken. Sie entdeckten aber auch zusammen mit der ostasiatischen Kunst das keramische Erbe Chinas und Japans. Auch da handelte es sich um Keramik, deren Wurzeln in uralter bäuerlicher Tradition gründen. Die große «keramische Entdeckung» war die reine Formkeramik der Chinesen und vor allem der Japaner, die auf jede nachträgliche Dekoration, sei sie geometrisch, floral oder figürlich, verzichtet und ihren ganzen Reiz einzig durch das Spiel der raffinierten Glasuren erhält.

So gehen in der Zeit um 1900 auch die ersten Erneuerer der Keramik ans Werk. Die Franzosen (Dalpeyrat, Delaherche und Bigot) sind besonders stark von der japanischen Formkeramik und Glasurtechnik beeindruckt, während etwa der Deutsche Max Läger in stärkerem Maße eine Erneuerung aus der Tradition der Bauerntöpferei anstrebt. Ein Mann wie Henry van de Velde versucht nicht nur der Keramik neue Formcharaktere zu

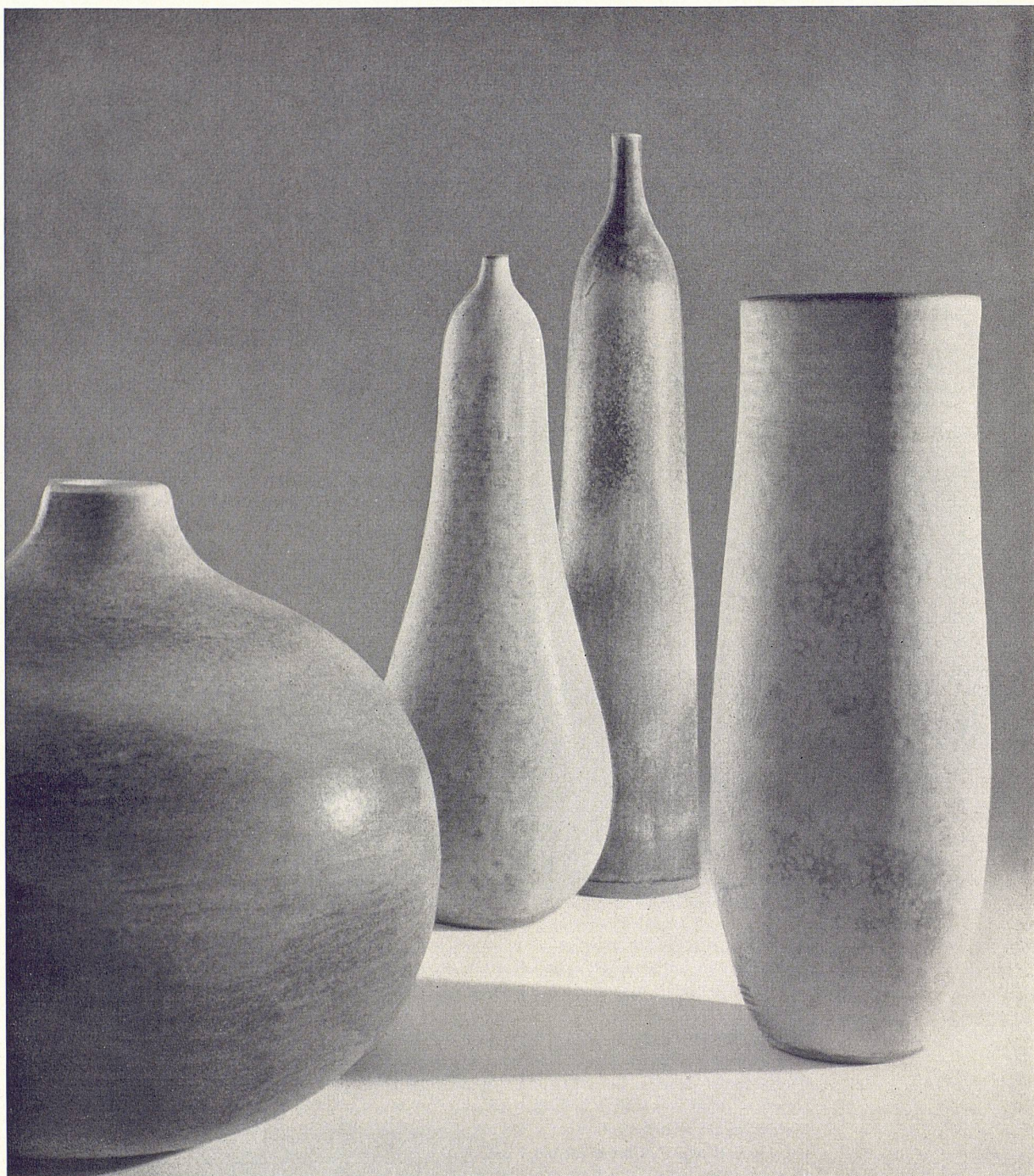


geben, sondern auch der Glasur neue Effekte zu vermitteln. Diese Renaissance der Formkeramik bedient sich vorzugsweise des Materials Steinzeug, das durch den hohen Brand und seine weitgehende Verglasung größeren Materialwert besitzt als die poröse Irdenware. Seitdem haben fast alle bedeutenden Keramiker sich diesem Zweige des keramischen Schaffens gewidmet: der reinen Form- und Glasurkeramik. Ihre Stärke liegt darin, daß sie im Dienste einer verfeinerten Formkultur steht, die sich auf die aus dem Produktionsvorgang auf der Töpferscheibe entstehende Gefäßform beschränkt. Dabei wurde erkennbar, daß es nicht nur der lineare Umriß, sondern vielmehr die plastische Existenz eines derartigen Gefäßes ist, was seine Ausdruckswerte bestimmt. Zu dieser reinen keramischen Form, die dem auf die schlichte, gebrauchsfüchtige Form aller Gebrauchsgegenstände ausgerichteten Zeitalter entspricht, kommt als bereicherndes Element das «abstrakte» Spiel der farbigen Glasuren, die als Begleitmelodie den Formausdruck bereichern. In Deutschland, in Frankreich, in England, vor allem aber in den skandinavischen Staaten (besonders Schweden und Finnland) hat sich in den letzten Jahrzehnten eine hohe Kultur dieser reinen Form- und Glasurkeramik entwickelt. Die Schweiz hat daran mit Persönlichkeiten wie Fritz Haußmann, Mario Mascarin und Edouard Chappalaz einen beachtlichen Anteil.

Seit einiger Zeit hat sich nun aber auch für die Keramik ein eigenartiges Phänomen ergeben, das ihre Substanz anzugreifen droht. Es gehört zu den interessanten Aspekten zeitgenössischer Kunst, daß sie die ihr traditionsgemäß zugewiesenen Materialien aufgibt und zu neuen greift. Die Maler fingen an, die bisher von der hohen Kunst verachteten Bereiche des Kunsthandwerks zu beackern. Da gab es plötzlich Stoffe, Gläser, Bucheinbände und – Keramiken von Picasso, Braque, Miró, Chagall und anderen. Für den Freund der zeitgenössischen Kunst mag es an sich gleichgültig sein, durch welches Medium die kreative Persönlichkeit sich äußert. Nicht ganz so gleichgültig ist der gewaltige, aber verhängnisvolle Einfluß dieses «Künstler-Kunsthandwerks» auf das ganze Kunstgewerbe, das nun plötzlich, aber vollständig unschöpferisch, epigonenhaft sich picassoid oder miroid gab. Und noch schlimmer: die Kunstindustrie, dem Zuge der Zeit gehorchend, fertigte solche sinnlos asymmetrischen, verbeulten, «freien» und frei bemalten Formen gleich serienweise an. Die Keramiktische der Warenhäuser sind zu Zerrbildern, zu Schreckenskabinetten der modernen Kunst geworden. Diesen Monstrositäten der Keramik, die einerseits die ganze keramische handwerkliche Kultur vor die Hunde gehen lassen (Italien ist darin «beispielhaft»), andererseits die Maßstäbe sowohl für die Beurteilung des Kunstwerkes wie der keramischen Arbeit fälschen, können nur zwei Dinge entgegengestellt werden: saubere, schlichte industriell hergestellte keramische Gebrauchsformen, andererseits als individuelle Äußerung die echte, durchgestaltete Formkeramik mit dem einmaligen Reiz der erlesenen Glasur.

Unter den wenigen in diesem Sinne echten und bedeutenden Keramikern dieser Art kommt dem Spanier Antonio Cumella Serret eine besondere Bedeutung zu. In die oft allzu nüchterne Formenwelt der deutschen, in die gefühlsbetonte, verträumte der nordischen und die stark japanisierende der englischen Keramik trägt Cumella als neues faszinierendes Element spanische Formkultur. Auch er, wie seine schweizerischen, deutschen, dänischen, schwedischen, finnischen und englischen Weggenossen ein reiner Formkeramiker, unter dessen sensiblen Händen an der Töpferscheibe die Gefäßform ihren Ausdruck empfängt. Auch er ein Kenner und raffinierter Alchimist in der Zauberküche der Glasuren.

Das Besondere an den Werken Cumellas ist die keramische Form. Die Begegnung mit seinen Keramiken, zweimal an der «Triennale» in Mailand, einmal in Lausanne und zuletzt in einer



repräsentativen Ausstellung im Kunstgewerbemuseum Zürich, war zunächst eine Begegnung mit einer eigenwilligen, für den Zentraleuropäer fremden Formenwelt. Es zeigte sich da plötzlich, daß der Vorwurf an alle Formkeramik, die Variationsmöglichkeit der um die zentrale Achse gewachsenen Form von Schale und Vase sei beschränkt, zu Unrecht besteht. Die Formen Cumellas erwiesen sich bei einer ersten Begegnung als neue, nie gesehene Formen. Dann stellte sich plötzlich die Einsicht in ihre Herkunft ein: Hier ist spanisches Formempfinden am Werk, mediterran-iberisches Volkserbe, zugleich aber, und dieser Aspekt ist bedeutungsvoll, hispano-maureskes Formerbe, weitergewachsenes islamisches Gut, dessen Besonderheit ja der von allem Gegenständlichen gelöste «reine» Formausdruck ist. Längerer Umgang mit den keramischen Formen Cumellas schärft den Blick. Erinnerungen an die dickbauchigen arabischen Flaschenformen mit dem überlangen,

irrational in die Höhe wachsenden Hals stellen sich ein, an die Kürbisformen, an die archaischen Formen der «femme-bouteille». All diese Vasenformen Cumellas haben das gemeinsame Merkmal, daß sie sich vom Außen abschließen. Wie voluminös ihr Leib auch ist, ihr Hals verengt sich, verschließt sich beim Flaschenmund fast hermetisch. Etwas Stolz, Virginales ist ihnen eigen; sie wollen sich als selbständige Wesen behaupten, ihre Funktion ist nicht die dienende eines Einstellgefäßes für einen Blumenstrauß. Kaum daß eine einmal einem schlanken Rosenstiel Einlaß gewährt. Daneben stehen aber doch auch, oft in zweifacher Bewegung nach oben sich entwickelnde, meist dickwandige Vasen- und Schalenformen. Hier klingt spanische Volkskunst an, die Töpfereien der Inseln, die Fayencen Teruels. Noch ein weiteres ist diesen Steinzeuggefäßen Cumellas eigen: sie lieben es, mit einem oder zwei Geschwistern sich zur plastischen Gruppe im Raum zu ordnen.



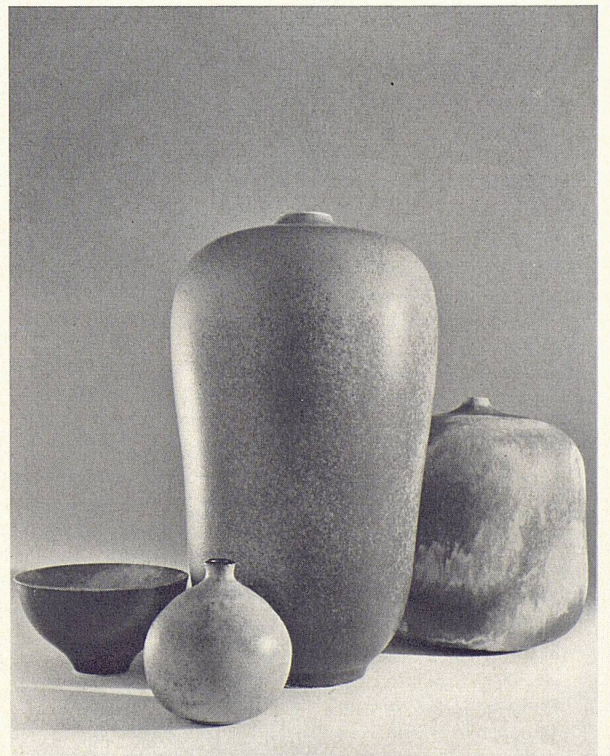
Da hebt dann ein harmonisches Klingen der Formen und Gegenformen an, am schönsten, begeisterndsten, wenn Cumella selbst die Gruppen zusammenfügt (wie dies in Zürich der Fall war).

Hat der Betrachter dann einmal dieser eigenwilligen Formwelt sich erschlossen, dann entdeckt er als Neues die Oberfläche dieser Gefäße. Sie ist einmal glatt, einmal erdig rau, einmal – dies besonders häufig – belebt von horizontaler Riefelung, die sich weniger dem Auge als der tastenden Hand darbietet. Diese Riefelung ist ein Resultat der Arbeitsweise Cumellas. Wenn auf der Drehscheibe die Form allmählich in die Höhe getrieben und dann mit leichter Hand wieder zusammengedreht ist, bis nur noch eine millimetergroße Öffnung verbleibt, stellt Cumella das Gefäß zum Antrocknen auf die Seite. Später nimmt er es wieder vor, setzt es erneut auf die Töpferscheibe und trägt nun, in der Art eines Drechslers, von der Oberfläche soviel Material ab, bis die Gefäßwand ihm dünn genug erscheint und die Silhouette jenen eleganten, oft aber schwerblütig-träumerischen Verlauf nimmt, den der Keramiker anstrebt.

Die letzte Besonderheit von Cumellas Keramik ist die Glasur, eine Glasur, die sich aller technischen Raffinements bedient, um Farbwirkungen und Gefäßhäute zu erzielen, die schlechterdings einmalig sind. Fast alle Glasuren Cumellas sind mattschimmernd oder stumpf; nur selten setzt das Licht auf die Gefäßleiber funkelnde Glanzlichter. Dieser matte Schimmer hat oft etwas Metallisches, manchmal etwas Kristallines. Und wenn gelegentlich irisierender Lüsterglanz auftaucht, erinnert

sich der Betrachter, daß auch hier ein Erbe islamischer Lüsterglasuren nachklingt. Unmöglich, die Farbenwelt dieser Glasuren zu schildern. Zwei Hauptgruppen scheinen sich abzuzeichnen: eine helle, in der das Weiße in einer Vielfalt von Nuancen dominiert, und eine dunkle, in der ein sanftes, stumpfes Blaugrau die Oberhand hat. In den hellen Glasuren, die oft von zarten Rosatönen bestimmt sind, vermeint man spanische Erde zu verspüren, das Sonnverbrannte, Ausgeglühte, Spröde der Sierra. In den dunkeln Glasuren, auf denen sich ein nur der intensiven Betrachtung sich erschließendes Farbenspiel entfaltet, lebt die vornehme Verhaltenseite spanischer Hofkunst. Man denkt an die gedämpften spanischen Seidensamte, ein wenig auch an die Palette von Velazquez oder Zurbaran.

Ist alle Formkeramik, weil sie auf die attraktiven Elemente plastischen oder malerischen Dekors bewußt verzichtet, gerade des Raffinements ihrer Einfachheit wegen immer nur auf das Interesse einer begrenzten Zahl von Kennern gestoßen, so gilt dies für die Arbeiten Cumellas ganz besonders, die meist auf jede praktische «Gebrauchstüchtigkeit» vollständig verzichten. Es sind in ihrer Art reine Kunstwerke; ihre Funktion ist eine rein ästhetische. Gerade weil er dies weiß, legt Cumella an sein Schaffen die allerstrengsten Maßstäbe. Nur ein Teil der von der Töpferscheibe kommenden Stücke findet den Weg in den Ofen. Und von dort wandert manches Stück wieder in die Scherbenkiste. Die kritische Prüfung des Glasurbrandes übersteht nur der kleinste Teil der ursprünglichen Produktion. Dieser dem Außenstehenden fast unverständlich strenge Eliminationsprozeß verdient in einer Zeit besondere Beachtung, in der es üblich ist, die flüchtigste Skizze sofort in den Verkauf zu geben. Cumellas Selbstkritik ist das äußere Zeichen dafür, daß er seine Arbeit mit jenen Maßstäben mißt, die der Japaner an die Keramik als reine Kunst zu legen pflegte.



Lebensdaten

Antonio Cumella Serret ist 1913 in Granollers (Provinz Barcelona) geboren. Schon in seiner Kindheit wird er mit dem Töpferberuf vertraut. An der Kunstgewerbeschule von Barcelona bildet er sich zum Bildhauer aus, erkennt aber, daß seine eigentliche Begabung auf dem Gebiete des keramischen Schaffens liegt. Cumella konzentriert sich auf reine Form-Keramik, ausschließlich aus Steinzeug, und auf das Studium seltener Glasuren, zum Teil mit seiner Gattin, einer Chemikerin. 1933–1935 Mitwirkung an der alljährlichen «Exposición de Primavera» in Barcelona.

1936 1. Einzelausstellung in der Galerie Syra, Barcelona, Beteiligung an der VI. Triennale von Mailand, Goldmedaille.

1941 Beginn regelmäßiger Ausstellungen in Barcelona.

1947 Beteiligung an der «Primera Exposición de Artes Decorativas» in Madrid, 2. Preis.

1951 Teilnahme an der IX. Triennale von Mailand, Goldmedaille.

1954 Preis des Staates Cuba an der zweiten hispano-amerikanischen Biennale.

1955 Große Einzelausstellung im Museo de Arte Contemporáneo in Madrid.

1956 Ausstellung in den Städtischen Kunstsammlungen, Bonn; Ausstellung im Haus der Heimat, Iserlohn;

Ausstellung im Kaiser-Wilhelm-Museum, Krefeld.

1957 Ausstellung in der Städtischen Kunsthalle, Recklinghausen;

Ausstellung in der Galerie L'Entracte, Lausanne;

Ausstellung im Kunstgewerbemuseum Zürich.



Die Gefäße von Antonio Cumella Serret photographierte Walter Binder, Zürich, für das Kunstgewerbemuseum Zürich.