

**Zeitschrift:** Heimkunst : Mitteilungen des Kunstgewerbemuseums der Stadt Zürich  
**Herausgeber:** Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich  
**Band:** - (1913)  
**Heft:** 9

**Artikel:** Vortrag über die Keramik in der Baukunst  
**Autor:** Widmer, Karl  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-889761>

### 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:** 06.02.2026

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

# VORTRAG VON PROF. KARL WIDMER AUS KARLSRUHE ÜBER DIE KERAMIK IN DER BAUKUNST

GEHALTEN DONNERSTAG DEN 27. MÄRZ 1913, IM KUNSTGEWERBEMUSEUM ZÜRICH

Meine verehrten Damen und Herren!

Der Gegenstand unserer Betrachtung umfasst ein engeres und ein weiteres Gebiet. Zur Baukeramik im engeren Sinne gehört die Verwendung des Tons für die eigentlichen Zwecke der Architektur, als Schmuck von Fassaden, von Innenräumen, als Fliesenbild, oder auch als eigentliches Baumaterial, woraus einzelne Stücke des Baues selbst hergestellt werden, z. B. Kapitale, Gesimse und dergleichen. In seinem weiteren Umfange umfasst dieses Gebiet sodann aber auch alle selbständigeren Gegenstände der Ausstattung von Wohnräumen, Gärten usw., also Öfen, Kamine, Wandbrunnen, Gartenplastik, Urnen und dergleichen.

Die Kunst, die sich auf der Baukeramik aufbaut, hat eine uralte und reiche Geschichte, und ich möchte zuerst in ganz kurzen, zusammenfassenden Zügen einen Überblick über diese Geschichte geben, schon deshalb, weil ja die Entwicklung der modernen Baukeramik, wie überhaupt des modernen Kunsthandwerks, vielfach ein Wiederanknüpfen an alte, untergegangene Traditionen und Techniken ist, also ein Wiederauflebenlassen einer ältern, Jahrhunderte, ja Jahrtausende zurückliegenden und umfassenden künstlerischen Kultur.

Der Mensch ist aus wesentlich anderen Gründen dazu gekommen, das Material des Töpfers, also den gebrannten, gefärbten, glasierten Ton, auch für Bauzwecke zu verwenden, als zur eigentlichen Töpferei. Nachdem er einmal entdeckt hatte, dass der Ton in dem Naturzustand, in dem er vorkommt, als ein weiches, leicht formbares Material, sich auch brennen, trocknen und dadurch in eine harte Masse verwandeln lässt, hatte er ein Material für die Herstellung von Gefäßen gefunden, das viel leichter zu behandeln ist, als das ältere Material, aus dem er bis dahin seine Gefäße mühsam verfertigt hatte, als der Stein. Später, erst im Laufe einer langen Kulturentwicklung, kam der Mensch dazu, dieses selbe Material in Form von Platten, Fliesen, steinartigen Stücken auch für Bauzwecke zu verwenden. Man kam dazu in Zeiten und bei Völkern, die bei einer hohen künstlerischen Kultur doch an einem gewissen Mangel eines edleren Baumaterials litten; das wenigstens müssen wir annehmen, wenn wir die ältesten Erscheinungen, die uns die Geschichte bis jetzt von dem Vorkommen der Baukeramik aufgedeckt hat, betrachten. Nämlich das erste Mal, dass uns die Baukeramik in der Geschichte der Kunst begegnet, ist es gleich bei einem sehr entwickelten und hochbedeutenden Kunst- und Kulturvolk, bei den alten Assyriern und Babylonien. In ihrem Lande, in Mesopotamien, war der Natur-

stein selten; zwar lieferten die nördlichen Gebirge des Landes einen sehr guten Baustein, aber er war mühsam herbeizuschleppen in die grossen Ebenen, wo die alten Kulturstädte entstanden waren: Ninive und Babylon. Das hauptsächlichste Material der assyrischen und babylonischen Baukunst ist deshalb der aus dem Lehmboden des Landes gewonnene künstliche Stein: der Ziegelstein, der Backstein. Der Ziegelbau, das ist die eigentliche charakteristische Bauart der alten Babylonier und Assyrier. In diesem Ziegelbau lassen sich naturgemäß am leichtesten Bauten von einfacher Form, ununterbrochenen Massen, wenig gegliederten und wenig profilierten Flächen aufführen. Das sind aber Formen, die eben der Entwicklung einer andern Art von Kunst, einer grossen monumentalen Flächenkunst, einer architektonischen Plastik und Malerei, ein ausserordentlich günstiges Feld bieten. Auf dem eigentlichen Gebiet der altmesopotamischen Monumentalkunst, an den alten assyrischen und babylonischen Königspalästen, da hat sich denn auch die Baukeramik zum erstenmal zu einer grossen Kunst entwickelt. Durch die Verkleidung wurde den Wänden dieser Gebäude der repräsentative Charakter verliehen, der ihrer Bestimmung als Herrscherstift entspricht. Es waren namentlich zwei Stoffe, in denen dies ausgeführt wurde: es war der Alabaster, der in Form von grossen Platten mit Reliefs zur Ausschmückung und zur Verkleidung von Wänden benutzt wurde; es war aber auch das Baumaterial selbst, der Ton, der Ziegel, der Backstein, der nun, gefärbt und glasiert, ebenfalls zur Ausschmückung der Wände benutzt wurde. So haben wir hier also das erste Beispiel für die Entstehung einer grossen Baukeramik. Der Zweck ist ein vorwiegend künstlerischer. Es ist die Absicht, ein weniger edles Material zu ersetzen, also der Zweck zu schmücken, und das hat denn auch auf die Entwicklung dieser Kunst bei jenen Völkern einen ganz wesentlichen Einfluss ausgeübt. Darum hat sich diese Kunst auch zu einer so reichen künstlerischen Höhe entwickelt, ja wir dürfen sagen, bei diesen Völkern des alten Mesopotamiens repräsentiert die Baukeramik die monumentale Flächenkunst an und für sich. Die höchsten Leistungen sowohl der Malerei wie der Bildhauerei wurden in diesem Material ausgeführt. Wir haben allerdings die besten Beispiele nicht von den Werken der alten Assyrier und Babylonier selbst erhalten — die sind viel zu sehr zerstört — sondern von den Persern. Die Perse haben sich ja später nach der Eroberung dieser Reiche sozusagen in die assyrisch-babylonische Kunst und Kultur hineingesetzt, sie haben auch ihre Kunst

übernommen, und diese persischen Fliesenbilder, die in neuerer Zeit in alten persischen Königsstädten gefunden worden sind, halten sich im Stil und in der Technik durchaus an die alten babylonisch-assyrischen Vorbilder. Die grossartigsten Reste davon sind heute in Paris, im Louvre, wohin sie durch die französischen Ausgrabungen dieser alten Kunst- und Kulturstädte gelangt sind. Es ist namentlich der reiche Wandschmuck aus dem Innern des königlichen Thronsaales im Palast zu Susa: ein Fries von schreitenden Löwen und ein Fries von schreitenden Kriegern, die wohl eine Art symbolisierte Leibwache des Königs darstellen. Hier haben wir also auch den Stil dieser alten Werke in einfacher, elementarer Sprache: absolute Flächenhaftigkeit; es ist nicht einmal der Versuch gemacht, den Raum darzustellen; Figur schreitet hinter Figur, das heisst, auf der Fläche selbst, Figur steht neben Figur. Kein Hintereinander, kein Überschneiden der Figuren; reiner Reliefstil: also durchgeführte Profilstellung. Der Versuch, das Räumliche und Körperliche darzustellen, ist nicht etwa aus Mangel an künstlerischem Können, sondern aus vollbewusster Einsicht in das Wesen des dekorativen Stils, absichtlich unterlassen. Keine Farbennuancierung, die etwa die Unterschiede der Töne wie in der Natur wiedergäbe, kein Schatten, kein Licht, um die Figuren zu modellieren und zu beleben, sondern grosse Flächen, gezeichnet und abgegrenzt von stark hervortretenden Linien, die Konturen absichtlich noch unterstrichen und betont durch eine Art von Reliefierung! Um so stärker aber wirkt die Ornamentalität der Linie, die sich zumal in den Tierdarstellungen zugleich mit der prägnantesten Charakteristik der Naturformen deckt. So sind diese Fliesenbilder für den Stil der dekorativen Monumentalkunst in künftigen Zeiten wieder vorbildlich geworden. Diese Darstellungen sind gewöhnlich eingeraumt von einer Bordüre, die wieder mit Rosetten und Palmetten und mit künstlich nachgebildeten Fransen verziert ist. Es ist klar, was dem Künstler vorschwebt: er will eine Art Teppich geben, einen steingewordenen Wandteppich, und der Teppich als Wandschmuck, der gewissermassen aus dem Leben in ein unverwüstliches architektonisches Material übersetzt ist, das bezeichnet in der Tat das Wesen dieser alten assyrischen Fliesenkunst.

Die assyrische Fliesenkunst hat sich später nach Indien verbreitet, und von Indien aus scheinen sie dann die Völker der islamitischen Religion aufgenommen zu haben. Im christlichen Abendlande ist sie im Mittelalter so gut wie untergegangen. Die Völker, die diese grossen Traditionen, wenigstens technisch, aufgenommen und fortgepflanzt haben, sind im Mittelalter ausschliesslich die orientalischen Völker gewesen, also die Völker mohammedanischer Religion. Die Araber und die Perser haben diese Fliesenkunst weiter gepflegt. Was eben zu einer Entwicklung der Fliesenkunst in diesem umfassenden

Sinne gehört, das ist eine Architektur von grossen Flächen, und so ist denn auch die ganze mohammedanische Architektur eine Flächenarchitektur. Sie haben diese Fliesen in irgend einer Weise dekoriert, aber nicht mehr in dem grossen monumentalen Sinne der alten Assyrier und Babylonier, sondern lediglich in dekorativem Sinne, also bemalt mit jenen bekannten Darstellungen der arabischen Kunst, die wir als Arabesken bezeichnen.

Das christliche Abendland hat im Mittelalter diese Kunst nicht gepflegt. Die Baukeramik hat sich im ganzen abendländischen Mittelalter zu keiner hohen künstlerischen Stufe entwickelt. Das liegt zum Teil im Wesen der abendländischen Baukunst. Die abendländische Baukunst, die Monumentalarchitektur zumal, beruht auf der formenreichen, plastischen Entwicklung des Werksteins. Die Bearbeitung des Steins mit Hammer und Meissel durch den Steinmetzen, das ist das eigentliche Leben, der innerste Kern der Gotik, und dazu kommt als zweites charakteristisches Moment für die Entwicklung der Gotik, insbesondere der gotischen Monumentalkunst, das Streben nach einer Auflösung der Massen. Die gotischen Kirchen suchen ja die Mauer zu durchbrechen und die Wände in dünne, schlanken Bauglieder, in pfeilerartige Teile aufzulösen. Aus innern und äussern Gründen also hat sich die Baukeramik im mittelalterlichen christlichen Abendlande nicht weiter entwickelt.

Dagegen erlebte sie, allerdings in wesentlich anderem künstlerischem Sinne als bei den mohammedanischen und orientalischen Völkern, eine hohe Blüte in der Renaissance, zuerst in Italien. Wahrscheinlich angeregt durch den Verkehr mit den Mauren in Spanien, entstand hier schon im 13. Jahrhundert eine Blüte der Töpferei. Die Italiener erfanden in der Zinnglasur auch ein neues Mittel, den roten und den grauen Scherben, aus denen die Tonwaren gebrannt werden, mit einer undurchsichtigen, farbigen oder weissen Schicht zu überziehen, die beim Bemalen später für den Pinsel des ausführenden Künstlerhandwerkers einen so vorzüglichen Malgrund liefert. Das ist jene Technik, die wir kurz als Fayence bezeichnen. Diese technische Vorarbeit fand also die italienische Kunst vor, als sie die Behandlung der Fayence auf eine ausserordentlich hohe künstlerische Stufe erhob. Das war in der Blütezeit der Frührenaissance, im Quattrocento. Es ist bezeichnend, dass es vor allem ein Bildhauer war, der diese Kunst begründet und auf diese ihre Höhe geführt hat; es war Luca della Robbia, der Zeitgenosse von Donello, wie er ein Florentiner. Luca della Robbia hat seine Kunst sofort in den Dienst der Architektur gestellt, wie ja überhaupt die höhere Kunst jener Zeit durchaus im Zusammenhange mit der Architektur auftritt. Charakteristisch für ihn sind jene Madonnenbilder, die in starkem Relief, beinahe in runder Figur ausgeführt sind; gewöhnlich erhebt sich die Figur weiss

auf blauem Hintergrund, und sehr häufig finden wir diese Darstellungen, namentlich, wenn sie Medaillon-form annehmen, umrahmt von einem naturalistisch bemalten Kranz von Blättern, Blüten und Früchten. In dieser Weise wurde die Keramik wieder für die Zwecke der grossen, monumentalen Architektur verwandt. Luca della Robbia hat Altarbilder in dieser Weise ausgeführt, die in die Wände der Kirchen eingemauert wurden. Im alten Berliner Museum ist wohl das grösste derartige Werk aufgestellt. Aber auch schon für die Zwecke der Aussenarchitektur wurden diese Darstellungen benutzt, nicht, wie bei den alten Assyriern, zur Bedeckung ganzer Flächen, sondern mehr als Schmuck im engeren Sinne des Wortes, medaillonartig. Eine der bekanntesten derartigen Darstellungen sind jene berühmten Wickelkinderreliefs, welche die Fassade des Florentiner Findelhauses schmücken. Luca della Robbia hat seine Kunst seinem Sohne Andrea vererbt, und man nennt danach die ganze Gattung dieser Werke die Robbatiens. Diese Robbatienkunst starb aber in Italien allmählich wieder aus; im 18. Jahrhundert war sie vollständig erloschen.

Inzwischen hatte sich aber die Kunst der Töpferei auch nach dem Norden verpflanzt. Speziell die Länder deutscher Zunge hatten seit dem 16. und 17. Jahrhundert eine sehr bedeutende künstlerische Keramik auf Grund der von Italien kommenden Anregungen entwickelt. Im ganzen Süden von Deutschland ist allerdings die Kleinkeramik die wichtigere Form geblieben. Zur Baukeramik sind nur die Ofenkacheln zu rechnen, in denen das Kunsthauptwerk einen hohen Aufschwung genommen hat. Ich brauche ja nur an die berühmten Werkstätten von Nürnberg und Augsburg zu erinnern, aber auch hier in der Schweiz haben die Winterthurer, die Berner und die Thuner Werkstätten auf diesem Gebiete Hervorragendes geschaffen.

Eine eigentliche Baukeramik im engeren Sinne hat sich dagegen in Norddeutschland entwickelt, auf dem ganzen Gebiet der norddeutschen Tiefebene. Die norddeutsche Tiefebene ist ja auch ein Backsteinland. Der Naturstein, den man als Baustein verwenden könnte, ist hier selten. Daher hat sich die Monumental-Architektur der Rathäuser, Kirchen usw. lediglich als eine Backsteinkunst entwickelt. Schon in der Zeit der Gotik haben diese Backsteinarchitekten angefangen, ihre Backsteine farbig zu glasieren. Sie haben die farbigen Steine in der Weise verwendet, dass sie nun verschiedenartige Farben, gewöhnlich grün und braun, miteinander zu einem schachbrettartigen Muster verbanden. Aber eine eigentliche künstlerische Baukeramik hat sich erst in der Renaissance, im 16. und 17. Jahrhundert entwickelt. Es wurde dazu die sogenannte Terracotta verwendet, ein unglasiertes Ziegelmaterial. Daraus wurden figürliche Darstellungen modelliert, damit die

Flächen der Häuser verziert in Gestalt von figürlichen Pilastern, Friesen und dergleichen und namentlich schön wurden damit die Portale der Hauseingänge geschmückt. Die schönsten Beispiele dafür treffen wir an den alten Patrizierhäusern von Lübeck.

Noch an einer andern Stelle des niederdeutschen Gebietes im weitesten Sinne des Wortes, nämlich in Holland, hat sich dann die Baukeramik zu einer eigenartigen Kunst entwickelt. Für Holland ist der orientalische Einschlag charakteristisch. Die Holländer sind ja im 17. Jahrhundert die wichtigsten Träger des Verkehrs mit dem Orient geworden. Die Holländer sind auch diejenigen gewesen, die zuerst das Porzellan in grösseren Massen nach Europa gebracht haben, eine chinesische Erfindung, die das Abendland also zuerst an orientalischen Waren kennen lernte. Zugleich hat man im Abendlande gewünscht, ein ähnliches Material selbst zu gewinnen, und man hat in jener Zeit alle möglichen Ersatzmittel für das Porzellan erfunden. Das beliebteste Porzellan war das aus der älteren Mingperiode; das ist die Regierungszeit chinesischer Kaiser, die sich etwa mit dem Begriff des späteren Mittelalters deckt. Das charakteristische, bekannteste Porzellan aus der älteren Mingzeit war das blauweisse, und so versuchten denn die Holländer zunächst, dieses Porzellan der Mingzeit in dem ihnen zur Verfügung stehenden Material nachzuahmen. Die berühmteste Stätte holländischer Fliesenkunst und Töpferei war Delft. So entstand die berühmte Delfter Fayence mit dem charakteristischen blauweissen Dekor. Die Blütezeit der Delfter Kunst fällt ziemlich genau zusammen mit der Blütezeit der holländischen Kunst überhaupt — es ist die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts. Im Anfang haben die Maler in diesen Delfter Fabriken noch die Muster der Chinesen unmittelbar nachgeahmt, später sind sie dann dazu übergegangen, ihre eigenen holländischen Motive, angeregt von ihrer Malerei, auf die Fliesen und auch auf die Gefässe zu übertragen, und so entstand jenes altbekannte, in der ganzen Welt verbreitete Genre der Delfter Fliesen mit den Windmühlen, den Typen aus dem holländischen Leben, den Portraits, kleinen Landschaftsbildern und dergleichen. Im 18. Jahrhundert ist dann die Delfter Fliesenkunst und -Technik mehr und mehr zu einem Massenartikel geworden, künstlerisch immer mehr verflacht und schliesslich, wie so viele andere Zweige des alten Kunsthauptwerks, im 19. Jahrhundert vollständig abgestorben. Die Delfter Fabriken wurden am Anfang des 19. Jahrhunderts fast alle geschlossen. Damit endigt die eigentliche Geschichte der Baukeramik.

Die Gründe, weshalb diese Kunst ausgestorben ist, sind die selben wie überall, wo es sich um das Absterben des alten Kunsthauptwerkes handelt. Es ist eben im 19. Jahrhundert vor allem der Einfluss der modernen Technik, die dem Handwerk den Boden

untergraben hat. Man lernte mit Hilfe von Maschinen die Fliesen in grossen Massen herstellen: auf maschinenmässigem Wege formen und dekorieren, pressen, bedrucken usw. Diese Fabrikation war billiger als das Handwerk, der Handwerker war folglich der Konkurrenz der Maschine wirtschaftlich nicht gewachsen; eine dieser Werkstätten nach der andern ging zugrunde, musste den Betrieb einstellen. Nur die ganz grossen Porzellanfabriken, wie Sèvres, Meissen usw., konnten sich noch erhalten. Das Handwerk starb ab, die Leute verlernten schliesslich die alten Techniken, und nur an einzelnen Stellen, in abgelegenen Bauerngegenden, wohin eben der Kulturstrom der neuesten Zeit nicht hindrang, hat sich diese alte Kunst noch mühsam forterhalten, allerdings künstlerisch zum grössten Teil verkümmert, aber doch noch in lebendiger Erhaltung der alten Technik. Im übrigen entstand eine künstlerisch wertlose Massenware, die nur noch für praktische Zwecke verwendet wurde, zur Ausstattung von Küchen, Baderäumen und dergleichen, wo es nicht auf künstlerische, sondern lediglich auf technische, praktische Vorzüge ankam.

So lagen also die Dinge, als am Ende des neunzehnten Jahrhunderts, in den siebziger und achtziger Jahren, die künstlerische Keramik und damit auch die alte Fliesenkunst wieder zum Leben erweckt wurde. Es entstand jene Bewegung, in der wir heute noch mitten drin stehen und die überhaupt auf die Erhaltung und Wiederbelebung alter, auf das Handwerk gegründeter Kultur gerichtet ist. Diese Bewegung ist durchaus aus künstlerischen Anregungen hervorgegangen. Künstlerisches Bedürfnis, die Einsicht, wie viel schöner die Handarbeit ist als die Maschinenarbeit, hat die Sehnsucht geweckt, diese abgestorbenen Kunstzweige neu zu beleben und für unser modernes Leben wieder fruchtbar zu machen. Die Leute, die diese Gedanken aufgegriffen haben, waren selbst keine Handwerker, sondern Künstler, Maler, Bildhauer, Architekten. Das erste, was sie zu tun hatten, war aber, dass sie versuchten, die alten, zum Teil völlig vergessenen Techniken neu zu erlernen.

Für die Keramik kommen dafür drei Quellen in Betracht. Erstens die Werke der alten Kunst selbst, deren Herstellung und Stilgesetze an den erhaltenen Resten in eifrigem Studium ergründet wurden. Sodann das Fortleben alter Handwerkskunst in unserer eigenen Zeit. Das ist vor allem das Kunsthantwerk im Orient, wo sich mit den alten wirtschaftlichen Verhältnissen auch noch die künstlerische Kultur des Handwerks lebendig erhalten hat. Und schliesslich sind es die Überreste einheimischer Handwerkskunst, die da und dort noch in unsren Bauerntöpfereien fortleben. Wir müssen nun einen kurzen Blick auf die verschiedenen, für unsere Aufgabe in Betracht kommenden Gattungen und Behandlungsformen des keramischen Materials werfen.

Alle Tonwaren, vom feinsten Meissner Porzellan bis zum gröbsten irdenen Geschirr, ja bis zum Ziegel und Backstein, sind aus irgendeiner Art eines und desselben Grundstoffes hergestellt. Dieser Grundstoff kommt in seiner reinen Form verhältnismässig selten vor und ist daher sehr teuer. Es ist das sogenannte Kaolin; das ist ein chinesischer Name, und die Chinesen sind die Entdecker und ersten Verarbeiter des Kaolins gewesen. Das Kaolin, als reiner Stoff verarbeitet, gibt das Porzellan. Für die eigentliche Baukeramik, also für die Zwecke der Architektur und der innern Ausstattung, die grosse Mengen des Materials brauchen, kommen aber nur die gröberen und leichter herstellbaren Gattungen der Keramik in Betracht. Es sind dies namentlich zwei: das sogenannte Steinzeug und die Masse von verschiedenartigen Formen farbiger Keramik, die man gewöhnlich unter dem Namen Majolika zusammenfasst.

Zunächst das Steinzeug: das Steinzeug kommt in seinen technischen Eigenschaften dem Porzellan am nächsten. Es wird aus einem Material hergestellt — auf die einzelnen Gattungen des Materials kann ich mich hier nicht einlassen — das unter hohem Brände von etwa 12—1300 Grad ebenso hart, fest und wasserundurchlässig wird wie das Porzellan. Es ist aber bedeutend billiger und viel leichter herzustellen, weil es nicht einen so hohen Brand erfordert wie das echte Porzellan. Es nimmt auch bei gewissen Arten von Glasuren die Farbe sehr leicht an. Es gibt deshalb für die grossen Formen baukeramischer Gegenstände ein vorzügliches Material.

Die andere Gattung ist die Majolika. Die Majolika umfasst alle Arten von keramischen Gegenständen, die einen weichen, porösen Scherben haben und deshalb — teils aus technischen, teils aus künstlerischen Gründen — einen deckenden Überzug erhalten. Hiervon sind wieder zwei Hauptarten zu unterscheiden: Die Fayence und die gewöhnliche Irdeware. Die Fayence wird aus einer feineren Sorte des Tons hergestellt. Sie wird beim Brennen nicht ganz weiss, sondern gelblich oder grau und bekommt deshalb einen Überguss. Dieser Überguss wird seit dem 13. Jahrhundert aus einer Zinnglasur hergestellt. Die Zinnglasur ist gewöhnlich weiss, absolut undurchsichtig und gibt einen vorzüglichen Malgrund. Wenn der Gegenstand zum erstenmal gebrannt ist, sei es nun ein Gefäss oder eine Fliese, wird er in die Zinnglasur eingetaucht oder damit übergossen. Man lässt sie etwas antrocknen, und bevor sie ganz trocken ist, wird die Dekoration mit dem Pinsel aufgemalt. Das ist das wesentliche Merkmal der eigentlichen, der echten oder der sogenannten Feinfayence. Die Farbe wird dann eingearbeitet; dabei verbindet sich die Malerei mit dem Glasurgrund ausserordentlich intim und das Ganze bekommt einen eigentümlich feinen Ton, der für die echte Fayence charakteristisch ist. Es ist klar, dass diese Art von

Darstellung eine sehr geschickte Hand verlangt. Denn wenn einmal mit dem Pinsel ein Strich aufgetragen ist, so kann nichts mehr geändert werden, weil der feuchte Grund die Farbe sofort aufsaugt. Darum hat man später Malarten erfunden, die für den Handwerker bequemer sind. Die wichtigste davon ist das sogenannte Steingut (nicht zu verwechseln mit dem Steinzeug). Diese Nebenarten unterscheiden sich von der echten Fayence dadurch, dass die Zinnglasur, oder was es sonst für eine deckende Haut ist, zunächst eingearbeitet wird und dann erst darauf gemalt wird. Es gibt das aber eine weniger delikate Oberfläche. Das ist also eine gröbere Form der Fayence. Man hat denn auch diese Form im 17. und 18. Jahrhundert, vor und nach der Erfindung des echten Porzellans, benutzt, um das Porzellan zu imitieren. Denn noch im 18. Jahrhundert war das Porzellan etwas so kostbares, dass nur reiche Leute sich diesen Luxus leisten konnten. Das Porzellan war damals noch das bevorzugte Geschirr fürstlicher Tafeln. Dagegen hat das Volk, die Bürger, die Bauern usw. das Steingut als Ersatz für das Porzellan benutzt.

Die grösste Form der Majolika schliesslich ist die Irdeware. Sie wird aus einem Ton hergestellt, der in der Natur gewöhnlich sehr viel Beimengungen enthält, unter anderm viel Eisen. Das Eisen wird beim Brennen rot. Der gewöhnliche Töpferton hat deshalb gewöhnlich einen roten Scherben, und die Ware wird nun ebenfalls mit irgend einer geeigneten deckenden Schicht überzogen. Man nennt das einen Anguss oder eine „engobe“ mit dem französischen Wort. Dieser Anguss wird bei der gewöhnlichen Irdeware aus demselben Material hergestellt wie das Geschirr selbst, nämlich aus Töpferton. Dieser Töpferton wird fein zermahlen in einem Kübel mit Wasser angerührt, bis das Ganze zu einem dickeren oder dünneren Brei geworden ist, und in diesen Brei wird die Farbe gerührt. Dann wird der Gegenstand gewöhnlich mit der Hand hineingetaucht oder er wird mit einem Schöpfer übergossen; dann lässt man ihn ein wenig antrocknen und dann wird auf dem Gefäß gemalt, und zwar wieder mit demselben Material, in irgend einer Farbe irgend ein Gegenstand, sagen wir Blumen, Blätter, oder was eben der Töpfer als Dekoration darauf bringen will. Diese Dekoration wird gewöhnlich, weil das Material sehr zäh und dickflüssig ist, nicht mit dem Pinsel aufgetragen, sondern aus der Giessbüchse aufgegossen, einem Instrument ähnlich demjenigen, womit der Zuckerbäcker seine Torten glasiert. Man kann damit natürlich keine Finessen ausführen, wie mit dem Pinsel beim Porzellanmalen; man kann nur ganz einfache, grobe Formen geben. Auf feine Schattierungen bei Blumen usw. muss man von vornherein verzichten; Genrebilder und dergleichen kann man überhaupt nicht ausführen. Dem Wesen des Mate-

rials entspricht die einfache, frische Wirkung farbiger Striche und Flecken, die gleichsam nur den Extrakt des Ornamentes geben. Darin liegt auch die Schönheit der echten Bauernmajolika. Sie haben ja hier in der Ausstellung und im Museum einzelne wunderbare Beispiele aus alten Schweizer Werkstätten, und man sieht an ihnen, worauf es ankommt. Es ist gerade die Unregelmässigkeit in der Ausführung, eine gewisse Grobheit, möchte ich fast sagen, der Technik, wodurch die Arbeit den Charakter der lebendigen Hand bekommt, also den Stempel des Persönlichen und damit den des Künstlerischen, und wodurch sie sich von jenen exakten, mechanischen Produkten der Maschine unterscheidet.

Es hängt also künstlerisch der Wert der Arbeit weder von der Kostbarkeit des Materials noch von der Feinheit der Ausführung ab. Dagegen ist ein wesentlicher Unterschied in der praktischen Verwendbarkeit dieser verschiedenen Materialien, und speziell für die Baukeramik kommt vor allem ein Gesichtspunkt in Betracht. Alle Gegenstände, die im Freien der Kälte und der Nässe ausgesetzt sind, brauchen ein wetterbeständiges Material; das ist das Steinzeug. Es ist also das gegebene Material für die Außendekoration. Die Majolika, bei der der Scherben weich, porös ist und infolgedessen Wasser aufnimmt, bei der sich die Glasur und der Aufguss mit dem Scherben selbst nicht so eng verbinden, bei der also leicht Lücken entstehen, wodurch unter dem Einwirken vom Wetter, von Frost und Nässe sich Risse und dergleichen bilden, kann unter freiem Himmel auf die Dauer dem Einfluss der Zeit nicht trotzen. Dagegen mit ihrem warmen, satten Ton verleiht sie der Raumstimmung jenes Behagen, wodurch sie in alter Zeit ein unersetzliches Material geworden ist für gewisse Zwecke des Innenraumes, als Ofenkachel, Kaminfliese, als Wandverkleidung und dergleichen.

Das sind also die Gattungen des keramischen Materials und seiner Technik, auf denen die künstlerische Wiederbelebung der Baukeramik in unsren Tagen aufgebaut hat. Die ersten, die hier vorangegangen sind, sind die Franzosen. Sie haben namentlich auf Grund der von den Japanern gelernten Technik der Steinzeugtöpferei wieder eine Baukeramik im grössern Stil entwickelt. Der Entdecker des Steinzeugs, wie es die Japaner herstellen und namentlich für ihre Teegefässe benutzen, war der französische Bildhauer Carriès. Da die französische Baukeramik technisch fast ausschliesslich den von ihm gegebenen Anregungen gefolgt ist, so hat sie sich einseitig entwickelt und ist nach einem anfangs glänzenden Aufschwung heute bei einem gewissen Stillstand angelangt. Ihr Höhepunkt war schon im Jahre 1900 überschritten, wo von der ganzen, aus Steinzeug aufgeföhrten Porte Monumentale der Pariser Weltausstellung, trotz der technisch hervorragenden

Leistungen, nur der Tierfries von Jouve, der in seinem Stil deutliche Anregungen altorientalischer Werke zeigte, als künstlerisch vorbildlich gelten konnte.

Die Völker deutsch redender Zunge, auch die Holländer und Schweizer, schöpfen aus reicherer Quellen. Sie haben auch an ihre eigene, alteinheimische Überlieferung wieder angeknüpft, ohne deshalb die fremden Anregungen zu unterschätzen. Vorausgegangen ist dabei im allgemeinen die Töpferei. Die Baukeramik hat sich erst allmählich daraus entwickelt. Eine Baukeramik grossen Stils, die ganze Fassaden und Innenräume in Tonmaterial ausstattet, konnte nur dadurch entstehen, dass sich das Kunsthandwerk den wirtschaftlichen Bedingungen des modernen Grossbetriebs bis zu einem gewissen Grad anpasste: alles künstlerische vom Entwurf des Modells bis zum letzten Pinselstrich der Bemalung ausschliesslich der künstlerisch geschulten Menschenhand überlässt, aber gewisse Nebenarbeiten, wie die Vorbereitung des Materials (das Mahlen und Mengen des Tons, das Zerreissen der Farben usw.) mit Hilfe von Maschinen im grossen verrichten lässt.

Unter den praktischen Aufgaben der Baukeramik stehen natürlicherweise die in erster Linie, bei denen die technischen Eigenschaften des Materials vor allem ins Gewicht fallen; also Räume, die dem Schmutz und der Nässe besonders ausgesetzt sind und die zugleich grosse Ansprüche an Sauberkeit stellen: Baderäume, Räume, in denen Lebensmittel feilgeboten werden: ausser eigentlichen Verkaufsräumen auch

Konditoreien, Cafés und dergleichen. Sodann jede Aussen- und Innenarchitektur, die unter der Russatmosphäre unserer modernen Großstädte zu leiden hat; so ist zum Beispiel bei Bahnhofsbauten, wo jeder Naturstein in kurzer Zeit schwarz und hässlich wird, dem Steinzeug vielleicht eine grosse Zukunft beschieden.

Vom Standpunkt der eigentlichen raumkünstlerischen Aufgabe aber kommt vor allem die in Form und Farbe gegebene künstlerische Ausdrucksfähigkeit der keramischen Technik in Betracht: so wie das Material selbst jeder künstlerischen Behandlung fähig ist, von der einfachen Flächenmalerei eines Fliesenornaments bis zum plastischen Kunstwerk, so lässt sich auch die künstlerische Gestaltung des Raumes damit steigern durch alle Grade der Bereicherung von der sachlich schlichten Blauweissdeko ration eines Lebensmittelraumes bis zur höchsten Anspannung aller künstlerischen Ausdrucksmittel im Monumentalraum.

Damit eröffnet sich für die Baukeramik in unserer Zeit die Aussicht auf ein weit umgrenztes Feld praktisch-künstlerischer Kulturaufgaben. Eine Fülle künstlerischer Kraft, die sich sonst ungenutzt in der Ausübung der Staffeleikunst und der freien Bildhauerei zersplittern würde, wird hier unter der Führung der Architektur gesammelt und den praktischen Zwecken des modernen Lebens dienstbar gemacht. Darin liegt die allgemeine und tiefere Bedeutung der Entwicklung eines modernen Kunsthandswerks überhaupt.



## DIE KERAMISCHE AUSSTELLUNG IM ZÜRCHER KUNSTGEWERBEMUSEUM

Vom unkünstlerisch fabrikmaessigen Erzeugungsbetrieb des neunzehnten Jahrhunderts wurde die Gebrauchsgeramik nicht weniger als die Baukeramik erlöst; über den gegenwärtigen Zustand beider unterrichtet die vorliegende Ausstellung.

Von der eigentlichen Baukeramik ist an erster Stelle die Mutzkeramik zu nennen, die bei einer dem Stein verwandten rauen Oberfläche und schönen mattierten Glasuren Farben aufweist, die gut zur Umgebung zu stimmen sind, und die eine fast unbegrenzte Haltbarkeit und Druckfestigkeit besitzt. Wie sie zum Schmuck und zur Bedeckung von Wänden zu gebrauchen ist, zeigt am besten ein von den Architekten Gebrüder Pfister und dem Bildhauer O. Münch ausgearbeiteter Entwurf für eine Halle mit Treppe und Brunnen im Neubau St. Annahof in Zürich; neben dem Modell sind Proben von hellbraunen, mit Grün verzierten Fliesen ausgestellt, die von der angenehmen Farbwirkung des künftigen Raums das Beste erwarten

lassen. Ähnlich der Mutzkeramik, aber doch von geringerer künstlerischer Vollendung sind die Erzeugnisse der Siegersdorfer Werke in Schlesien; für Zierstücke im Grau und Blau der Steinzeugtöpfe ist es jedenfalls nicht leicht, eine geeignete Verwendung zu finden.

Von ausserordentlich schmückendem Wert und von eigenartiger Durchbildung der Form sind die von Architekt Hermann Billing entworfenen und von der grossherzoglichen Manufaktur in Karlsruhe gefertigten Stücke; eine grosse leuchtendblaue Vase mit grün schimmernden Reflexen in der Tiefe der reliefartigen Ornamente und eine gelbe Ziersäule von schöner architektonischer Durchbildung. Die grossen farbigen Putten von Peter Danzer, die ebenfalls in Karlsruhe ausgeführt wurden, sind in der Form etwas roh geblieben; immerhin mögen sie in Gärten von starker Wirkung sein und sind ein willkommener Ersatz für die Märchenverlogenheit