Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 56 (2005)

Heft: 4: Art déco

Artikel: "Form ohne Ornament"? : Schweizer Keramik im Spiegel der Kulturdebatten der Zwischenkriegszeit

Autor: Ball, Daniela U.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-394321

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: 09.07.2025

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

Daniela U. Ball

«Form ohne Ornament»?

Schweizer Keramik im Spiegel der Kulturdebatten der Zwischenkriegszeit

Die Schweizer Keramikproduktion der Zwischenkriegszeit ist vor dem Hintergrund der damaligen Kulturdebatten zu verstehen. Standardisierung versus künstlerische Produktion waren ebenso Thema wie das Spannungsfeld zwischen Modernismus und Traditionalismus. Als Vertreter der internationalen Avantgarde kann Paul Bonifas hervorgehoben werden. Seine Arbeiten zeigen einen neuen Weg jenseits von Art déco und Heimatstil auf. Mit Formen in strenger Linienführung ohne Farbgebung und Dekor nähern sie sich einer typisierten Produktion an, ohne diese jedoch bejahen zu können.

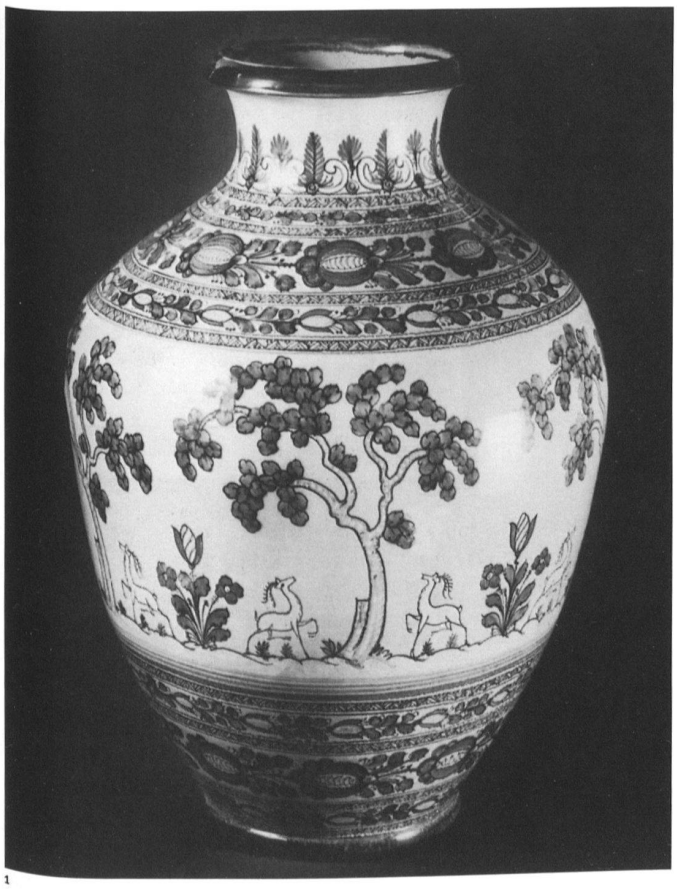
Die Zeit zwischen den beiden Weltkriegen war im Bereich der Alltagsprodukte und der Architektur gekennzeichnet von einer Spannung zwischen Modernismus und Traditionalismus, zwischen progressiven und reaktionären Strömungen. Hatte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Arts-and-Crafts-Bewegung die vorindustrielle Gesellschaft und deren Produktionsbedingungen zum Vorbild genommen, im Glaube mittels dieser Rückwendung den Errungenschaften der Technik zu entrinnen, setzte zwischen den Kriegen eine ähnliche Rückwendung zu den sozialen und politischen Idealen der Vorkriegszeit ein.

Die Grundlage dieser Spannung zwischen Modernismus und Traditionalismus bildete der Werkbundstreit von 1914. Wortführer waren Hermann Muthesius und sein Widersacher Henry van de Velde. Muthesius postulierte die typisierte Massenproduktion, der van de Velde die künstlerische Individualität entgegenhielt. Zu einer Zeit, als der Begriff des Kunstgewerblers als Entwerfer ästhetischer Formen und Dekore Hochblüte trieb, waren die progressiven Gedanken von Hermann Muthesius sehr umstritten. Trotz fortlaufender Debatte während der 1920er-Jahre entstand der Begriff des *industrial designers* als Gestalter von Prototypen für eine Serienproduktion erst, als sich die Avantgarde im Bereich der Gestaltung von Alltagsgegenständen nach 1945 durchzusetzen vermochte.

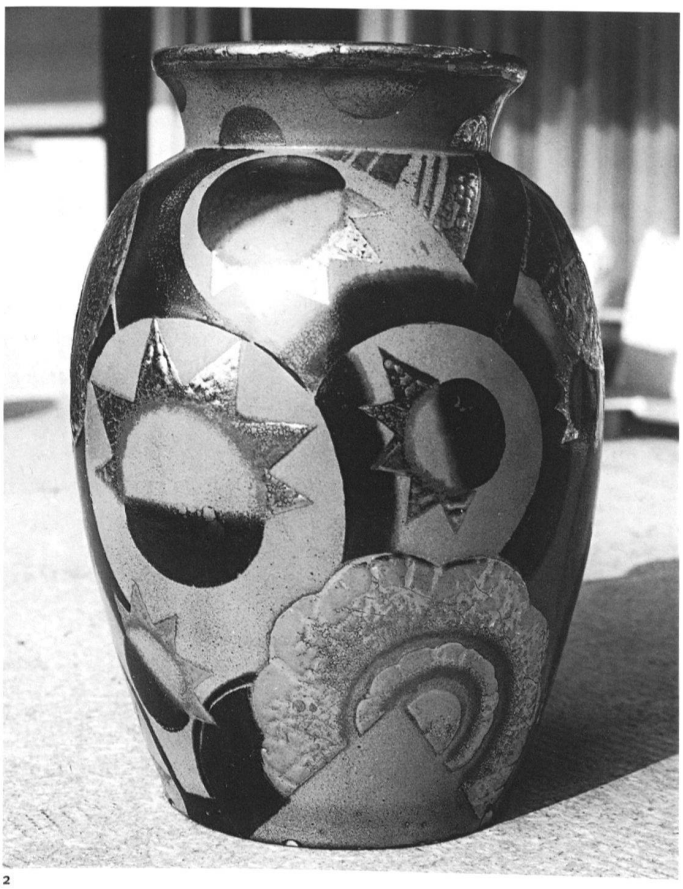
Die schweizerische Kulturdebatte

In der Schweiz wurde zwischen den beiden Weltkriegen eine rege Kulturdebatte geführt. Da Zürich während des Ersten Weltkriegs zu einem Treffpunkt der europäischen Avantgarde geworden war und damit zu einer kulturellen Metropole übernationalen Charakters, verurteilten konservative Kreise insbesondere diese städtische Kultur, die in einen internationalen Diskurs eingetreten war. Als wohl wichtigster konservativer Wortführer erhob der Mundartschriftsteller Otto von Greyerz[1] die «Bodenständigkeit» der Berner als Kampfparole gegen die «Avantgarde» der Zürcher. Sein Bestreben war es, die Bodenständigkeit der Schweizer, das heisst, ihre Verwurzelung im heimatlichen Boden, ins Bewusstsein zurückzurufen und als einziges wahres und den Schweizern angemessenes Movens für Kultur hervorzuheben. In der Zeitschrift *Wissen und Leben* fochten Otto von Greyerz und sein Gegner, der Architekturtheoretiker und Kunsthistoriker Peter Meyer ihre Kontroverse über die Bodenständigkeit aus.[2] Meyer bezichtigte die Arche der Bodenständigkeit als Idylle, auf die man sich fluchtartig zurückgezogen habe, um sie zum Programm zu erheben. Für ihn verkörperte sie das trügerische Vorspielen eines vergangenen Ideals, einen Rückzug in die Vergangenheit, der sich nicht kreativ auswirken könne. Er sah die Aufgabe der schweizerischen Kultur vielmehr im Auffinden einer neuen Form des Schweizertums.

Folgen der Welle der Bodenständigkeit waren die Gründungen der 1920er-Jahre: 1924 die Schweizerische Trachtenvereinigung, dann die Mundartforschung und schliesslich die Gesellschaft für Heimattheater von 1926. Zu diesem Zeitpunkt wurde auch die Bauern-, Gewerbe- und Bürger-Partei ins Leben gerufen. Allen gemeinsam war das Ziel – entgegen den wirklichen, sozialen und politischen Verhältnissen –, das Bild einer ländlich-bäuerlichen Schweiz aufrechtzuerhalten. Daraus resultierte eine breite Propaganda für eine Ästhetik, die formal im bäuerlichen Brauchtum wurzelte und demnach als genuin schweizerisch betrachtet wurde. Gerade die Keramik wurde von dieser Haltung besonders vereinnahmt, da sie traditionell mit lokaler Handwerkstradition verknüpft war.



1



2

1 Grosse Bodenvase, Keramische Werkstätten Rheinfelden, um 1938, Töpfer: Arnold Zahner, Dekor: Fritz Glücki, H. 62 cm.

2 Marcel Noverraz, Vase, 1928, Irdenware mit matter, blauer Glasur und Dekor in Silber und Kupfer, H. 26 cm, Privatsammlung.

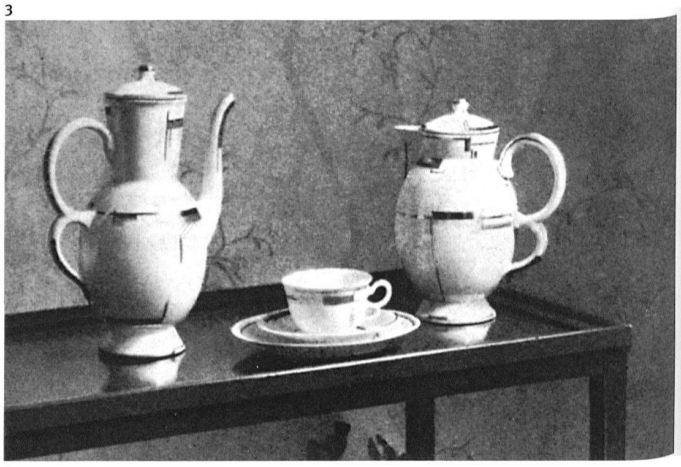
Der Heimatstil

Ein weiteres Phänomen innerhalb der Bodenständigkeitsdebatte war 1930 die Gründung des Schweizerischen Heimatwerks als Unterabteilung des Schweizerischen Bauernverbandes. Ernst Laur jun. (1896–1968) nahm damit einen Grundgedanken auf, der in der französischen Schweiz im Umfeld von Nora Gross (1871–1927), der einflussreichen Vertreterin des Westschweizer Kunstgewerbes, und Gonzague de Reynold (1880–1970), einem Mitbegründer der Zeitschrift *La Voile Latine* und wichtigen Exponenten des Heimatschutzes, früh schon entstanden war. 1909 hatten sie die Société d'art appliqué, Gesellschaft für Heimkunst genannt, gegründet. Heimkunst entsteht unter spezifischen Produktionsverhältnissen, nämlich in Heimarbeit. Heimarbeit wurde 1930 zentral für die Entwicklungshilfe im eigenen Lande. Das Heimatwerk hatte sich zwei Ziele gesetzt: Einerseits wollte man der Bergbevölkerung die Möglichkeit für einen Nebenverdienst durch Heimarbeit bieten und damit die Selbstversorgung der Bergbauern unterstützen. Andererseits sollte dadurch auch die alte handwerkliche Tradition neu belebt werden. Das Heimatwerk war das Produkt des neuen bodenständigen Lebensstils in den Hochkonjunkturzeiten der «geistigen Landesverteidigung». Damit wurde es zu einem Hauptträger der Haltung, die Peter Meyer 1939 als «aktivierten Traditionalismus» mit «aktueller Notwendigkeit»[3] bezeichnete. Mit dem Begriff «aktivierter Traditionalismus» bot er einen gutschweizerischen Kompromiss zwischen den reaktionären Vertretern der Bodenständigkeit und den Exponenten des Modernismus. Der Heimatstil vermochte den traditionellen schweizerischen Ornamentenschatz moderat zu modernisieren und erfüllte damit Meyers Forderung nach einer neuen Form des Schweizertums. Die vom Maler Fritz Glücki während der 1930er-Jahre gestalteten Gefässe sind Beispiele hierfür: Sie verbinden Elemente aus der Schweizer Volkskunst mit Motiven des Art déco (Abb. 1).

Trotz dieser befruchtenden Wirkung verkörperte der Heimatstil den Traditionalismus und bildete den Gegenpol zum Modernismus, denn der Standardisierung sowie den neuen Materialien

wurde Handarbeit in traditionellen Materialien gegenübergestellt. Damit sollte das original Schweizerische, das in einer heimischen Überlieferung wurzelte, zur Verteidigung der gefährlichen Einflüsse von aussen wie auch als Demonstration der Eigenständigkeit dienen.

3



4

Das Stil-Bewusstsein

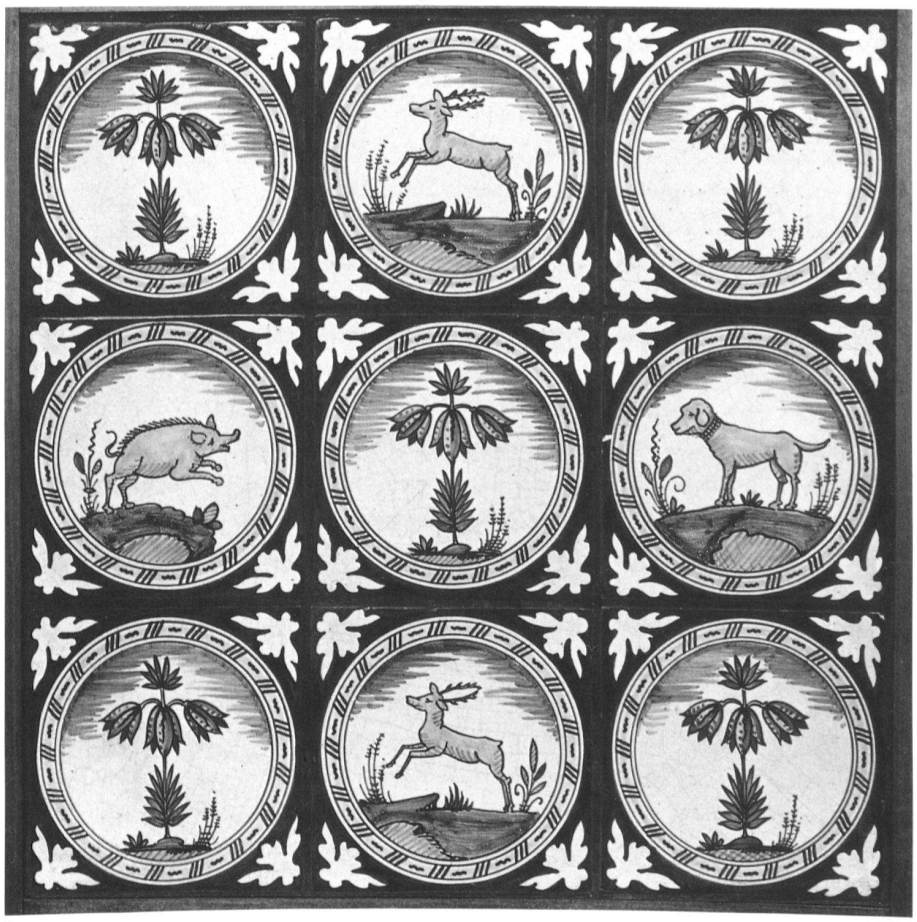
Die Parallelen zum 19. Jahrhundert sind unverkennbar und waren den Zeitgenossen auch bewusst: Das «Stilwollen» der Jahrhundertwende, die Entdeckung der Volkskunst und der Heimatschutz hatten sich gegenseitig bei der Schaffung eines autonomen nationalen Stils durchwirkt. Dieser war gekennzeichnet durch Traditionalismus, was um 1900 mit der Verwurzelung in der eigenen Bautradition und in einem eigenen Repertoire an Ornamenten gleichzusetzen war. Nur die Wortprägung «Heimatstil» geht auf das geistige Klima der 1930er-Jahre zurück, seine Vorläufer «Heimatkunst» und «Heimatschutzstil» gab es bereits seit der Jahrhundertwende.

«Ornament» und «Stil» blieben in den 1920er- und 30er-Jahren im Fokus der Diskussion zwischen den Vertreter des Modernismus und des Traditionalismus. Am unterschiedlichen Verständnis dieser Begriffe manifestierten sich die verschiedenen Haltungen. Form mit Ornament oder Form ohne Ornament wurde ebenso heftig diskutiert wie die Art der Ausprägung des Ornamentes. Der Modernismus war bestrebt, sich vom Stilwollen als solchem zu lösen und zu einer «Schönheit aus Funktion und als Funktion»[4] zu gelangen, die nicht mehr dem dauernden Wechsel von Modeströmungen unterworfen war. Rückblickend aber ist es bezeichnend, dass sich die Erzeugnisse jener Epoche, ob modernistisch oder traditionalistisch doch an ihren stilistischen Eigenschaften erkennen lassen.

«Neu» – das Schlagwort des Modernismus

1923 begann eine Zeit des Aufbruchs und der Lebensfreude, die als die goldenen Zwanzigerjahre bezeichnet wird. Sie bildeten die Reaktion auf die unmittelbaren Nachkriegsjahre, die europaweit von wirtschaftlichem Chaos und Krisen gekennzeichnet waren. Es war aber auch eine Zeit der Kontraste und Widersprüche. Damals tauchte das Schlagwort «neu» auf. «Neu» als Ausdruck für alle Möglichkeiten, die dieses Jahrzehnt nach dem Krieg erschliessen sollte. Ein Bewusstsein von einem neuen Geist machte sich breit. *Das neue Denken* hiess eine deutsche Publikation,[5] und *L'Esprit Nouveau*[6] nannte sich eine französische Zeitschrift. Neues Bauen mit seinem Anspruch auf Universalität wurde von den Werkbünden propagiert und verkörperte den Modernismus. Das Schlagwort schlug sich auch im Titel von Ausstellungen des Kunstgewerbemuseums Zürich wie *Das neue Heim* und *Die neue Hauswirtschaft* nieder. Die Begriffe «neu» und «modern» wurden aber verschieden interpretiert und der Anspruch unterschiedlich eingelöst. Manifestationen des Modernismus wie der russische Konstruktivismus, der holländische de Stijl, das Bauhaus, aber auch der Pariser Art déco verstanden sich alle als Ausdruck des Neuen.

Das Schlagwort «neu» bringt die Aufbruchsstimmung der 1920er-Jahre mit dem Glauben an Technik, Industrie und Effizienz und damit einhergehend der seriellen Massenproduktion zum Ausdruck. Neu war auch der Anspruch auf eine internationale Massenästhetik, die sich vom Stilverständnis zu lösen versuchte. Doch der Modernismus, der in den 1920er-Jahren aufblühte, fand noch keine Mehrheit, vielmehr wurde er durch die Bodenständigkeitsdebatte und im Zuge der geistigen Landesverteidigung vom «aktivierten Traditionalismus aus aktueller Notwendigkeit» verdrängt. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg wurde auf die Postulate des Modernismus zurückgegriffen und mit der propagierten «guten Form» dieser neuen Ästhetik zum Durchbruch verholfen.



5

3 Vasenkatalog der Tonwarenfabrik Zürich, Carl Bodmer & Co., 1929, S. 1, Dekorationsentwürfe: Berta Tappolet, Staatsarchiv Zürich.

4 Kaffeeservice, Langenthal 1925, Entwurf: Carl Fischer, Dekor: Fernand Renfer. Aus: 25 Jahre Porzellan Langenthal, 1931.

5 Kacheln, Keramische Werkstätten Rheinfelden, 1920–1930, Historisches Museum Aargau, Schloss Lenzburg.

Schweizer Keramik 1918–1939

Vor dem Hintergrund dieser kontrastreichen Jahrzehnte ist die schweizerische Keramikproduktion der Zwischenkriegszeit zu betrachten. Essentiell wird die Dekorationskunst der Vorkriegszeit fortgeführt. Obwohl die Erfahrung des Ersten Weltkriegs die Einsicht gebracht hatte, dass die romantische Rückwendung ins vorindustrielle Zeitalter sich für das Kunstgewerbe nicht als nutzbringend erwiesen hatte, und trotz der Förderung der Werkbünde für eine gezielte Zusammenarbeit mit der Industrie sind die Keramiker renitente Vertreter der künstlerischen Individualität geblieben. Die Westschweizer Keramiker Paul Bonifas (1893–1967), Charles (1898–1985) und Hélène (1894–1987) Imbert-Amoudruz und Marcel Noverraz (1899–1972) beispielsweise waren Werkbundmitglieder, das heisst Mitglieder des welschen Schwesterverbandes L'Œuvre, und vertraten doch dieselbe Position, die Henry van de Velde im deutschen Werkbundstreit eingenommen hatte. Sie waren der Ansicht, dass die Industrie die funktionellen Alltagsgegenstände zu niedrigen Preisen produzieren sollte, ihnen aber die Aufgabe zufiele, Keramik als Ausdruck der künstlerischen Individualität zu schaffen. Dazu Paul Bonifas 1933: Der Keramiker «garde pour lui le thème fourni par l'objet et s'en sert pour exprimer, de son époque, les sentiments dont il est animé. Il y trouve tour à tour, dûreté ou charme des temps, grandeur, austérité, rigueur, sensualité. Il est poète en dépit de son temps.»[7]

Dennoch wandelten die Keramiker in der Kulturdebatte der Zwischenkriegszeit ästhetisch auf den Pfaden des Modernismus, ohne diese bis zur letzten Konsequenz der Standardisierung und der Massenästhetik zu begehen. Ihr Verständnis des Modernismus orientierte sich an der Frage der Funktion und Art des Ornamentes, aber auch an der Frage der Form ohne Ornament, provoziert durch die von Adolf Loos 1908 formulierte These «Ornament und Verbrechen». 1913 und 1921 erschien Loos' Artikel in französischen Zeitschriften, doch erst 1921 reagierte Paul Perret, der Sekretär des welschen Werkbundes, darauf und wies diese These als zu radikal ab. Ebenso empfand Nora Gross die totale Verbannung jeglicher Verzierung, wie sie die vom Deutschen Werkbund

1927 organisierte Ausstellung in Winterthur *Form ohne Ornament* propagierte, als zu exzessiv, und erkannte darin gar eine Modeerscheinung. Beide Voten zeugen von der in der Westschweiz vorherrschenden moderat progressiven Haltung.

Art déco in der Keramik der französischen Schweiz

Die Dekorateur-Tradition Frankreichs, die das Ornament des Jugendstils weiterführte und mit der internationalen Ausstellung von 1925 den Namen «Art déco» zu einem Allgemeinplatz machte, blieb in der welschen Schweiz in der Zwischenkriegszeit bestehen. Sie erhielt durch den aufkommenden Heimatstil in den 1930er-Jahren neuen Auftrieb.

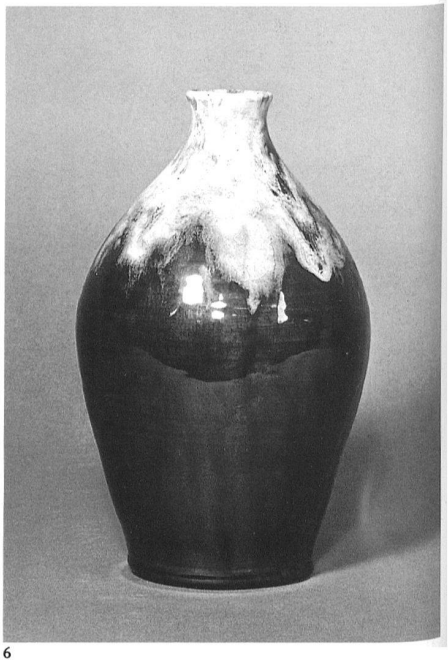
Das Ornament, durch die Erfahrungen des Ballet russe, Futurismus, Fauvismus und Kubismus bereichert, zeigte sich nun «modern» oder «neu», das heisst buntfarben, geometrisiert und formal vereinfacht. Das florale Motiv des Art nouveau lebte in der geometrisierten Form als «rose Iribe»[8] weiter. Marcel Noverraz verwendet in den späten 1920er-Jahren oft eine Silber- und Kupferbemalung und ein Blumenmotiv, das eine Reminiszenz an Iribes Rose ist (Abb. 2).

Eine weitere wichtige Spielart des Neuen zeigt sich bei Ménélika, der Marke der Werkstatt des Ehepaars Imbert-Amoudruz. Ihr Anliegen ist weniger die Form der Gefässe als deren Dekor, der von reicher und fröhlicher Phantasie zeugt. Ihre Formen sind einfach, und das Ornament überbordet nie, es bleibt vielmehr anekdotisch und verströmt den Charme von Kinderzeichnungen. Damit siedeln sie sich im Umkreis von Paul Poiret (1879–1944)[9] an.

Der Bauhaus-Geist in der Deutschschweizer Keramik

In der Deutschschweiz waren zwar auch häufig Kunstgewerbler zuständig für den Dekor der Keramik, doch präsentierte sich das Ornament hier anders. Im Wirkungskreis der Zürcher Kunstgewerbeschule dominierte ein Ornamentschatz, der stark vom Bauhaus beeinflusst war und gelegentlich auch Einflüsse des russischen Konstruktivismus und des holländischen de Stijl aufnahm. Die folgenden Beispiele kleiner Manufakturbetriebe alter Schule – alles entstand in Handarbeit, Maschinen wurden keine eingesetzt, und es bestand eine klare Arbeitsteilung zwischen Töpfern und Dekorateuren – zeigen exemplarisch, in welcher Weise sich diese Bezüge niederschlugen.

Als Dekorateurin arbeitete Berta Tappolet (1897–1947) bei der Tonwarenfabrik Carl Bodmer in Zürich. Sie betrieb ein eigenes Kunstgewerbe-Atelier in Zürich, wo sie auch Bildteppiche und Stickereien entwarf. Ihr waren die Bauhaus-Webereien einer Gunta Stölzl, in denen sich die Lehre von Paul Klee niederschlug, sicherlich vertraut. Sie war aber eine Kunstgewerblerin ohne Töpferausbildung, ihr oblagen einzig die Entwürfe für die Dekors der Vasenproduktion der Firma. Ihre Ornamentik überzieht die ganze Form und ist stark geometrisiert (Abb. 3) Eine Verwandtschaft mit den textilen Arbeiten von Gunta Stölzl, aber auch von Sophie Taeuber-Arp ist unverkennbar.



6

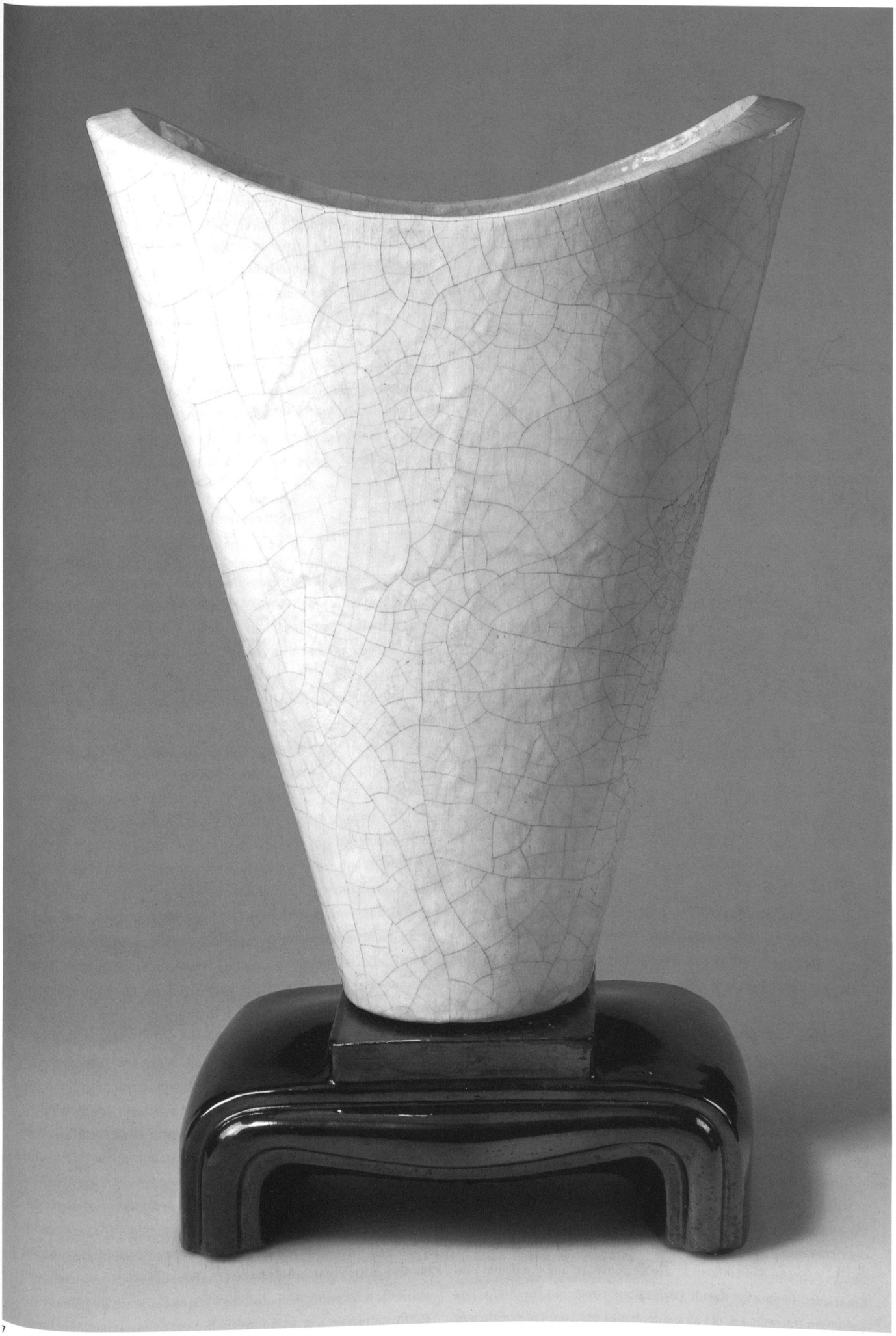
Die Porzellanmanufaktur Langenthal mit ihrer primär stark technischen Ausrichtung stand dem Gedankengut der Werkbünde offen gegenüber. Die Formen der Geschirrproduktion der 1920er-Jahre schuf das Werkbundmitglied Carl Fischer, während Fernand Renfer die Dekors entwarf (Abb. 4). Renfer näherte sich mit seinem geometrischen Dekor aus Linien und farbigen Flächen der de Stijl-Gruppe.

Die keramischen Werkstätten in Rheinfelden produzierten in den 1920er-Jahren hauptsächlich Ofenkacheln, die dem Zeitgeist entsprachen (Abb. 5). Stilisierte Blüten, wie sie aus der Volkskunst seit Jahrhunderten tradiert sind, finden sich hier wieder, ebenso wird auf die heimische Fauna zurückgegriffen. Daneben wurde mit Laufglasuren an einfachen Gefässformen experimentiert.

Pioniere der modernen Schweizer Keramik

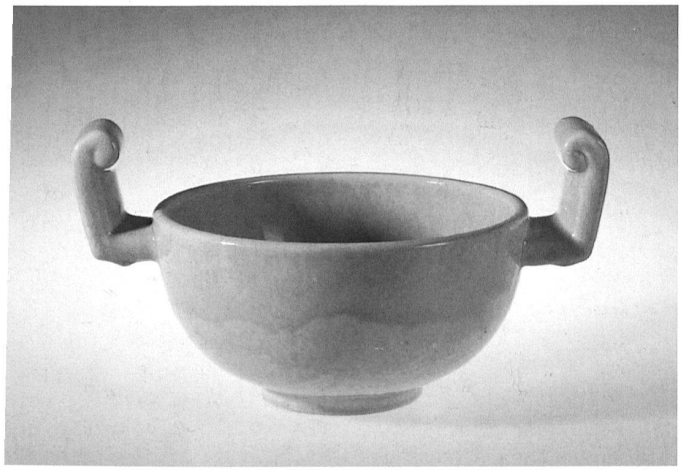
Als Pioniere der modernen Schweizer Keramik, die das Handwerk des Formdrehens erlernten und nicht einzig als Dekorateure tätig waren, sind der Baselbieter Wilhelm Balmer (1872–1943) und die Lenzburgerin Elisabeth Eberhardt (1875–1966) zu nennen. Beide wurden in den frühen 70er-Jahren des 19. Jahrhunderts geboren und absolvierten eine Ausbildung als Keramiker – Balmer an den Gewerbeschulen in Basel und Genf, Eberhardt erlernte das Handwerk in einer Heimberger Töpferei (Abb. 6). Balmer und Eberhardt stellen sich in die Tradition der französischen Keramikpioniere des ausgehenden 19. Jahrhunderts und vertreten eine Keramik mit einfachen Formen und Laufglasuren, Balmer experimentierte teilweise mit Lüsterglasuren.

Als eigentlicher Vertreter des Modernismus kann Paul Bonifas bezeichnet werden. Eine Generation jünger als Balmer und Eberhardt liess er sich an der Ecole suisse de Céramique in Chavannes-Renens zum Töpfer ausbilden. Dort lernte er, dass es nur sieben bis acht Prototypen schöner Formen gibt, die sich aus Ton herstellen lassen. Er folgte dem Grundsatz seines Lehrers Maurice Savreux, die Aufgabe des Töpfers als das Entdecken dieser



7

8



9

6 (s. Abb. S. 42) Elisabeth Eberhardt, Vase, ca. 1922, Irdenware, gelblich-beige Glasur, H. 21 cm, Historisches Museum Aargau, Schloss Lenzburg.

7 (s. Abb. S. 43) Paul Bonifas, «L'Esprit de l'homme tendant vers la pureté s'élève du chaos», Vase, um 1930–31, Steingut, gedreht, weisse Craquelé-Glasur mit farblosem Überfang; Sockel: Irdenware, schwarzer Lüster, H. 69 cm, B. 44 cm, Musée Ariana, Genf.

8 Paul Bonifas, Vase, 1928, Irdenware mit schwarzem Lüster, H. 15 cm, Privatbesitz Schweiz.

9 Paul Bonifas, Schale, um 1931–32, Faience, in Form gedreht mit Seladonglasur, D. 21,5 cm, Musée Ariana, Genf.

Formen und deren Variationen und Modifizierungen gemäss seiner Sensibilität zu betrachten. Seine Wanderjahre führten ihn auch nach Paris, wo er das Sekretariat der Zeitschrift *L'Esprit Nouveau* übernahm und dem neuen Geist, dem *esprit moderne* begegnete. Dieser moderne Geist hatte dieselben ästhetischen Wurzeln wie der Art déco, war jedoch viel radikaler, geprägt von den Theorien Einsteins und Freuds und beeinflusst vom Deutschen Werkbund. Die Ästhetik des *L'Esprit Nouveau* entsprang dem kubistischen Denken, verfolgte aber eine puristische Richtung, die sich gegen die Aufweichung des streng kubistischen Stils und dessen Abgleiten ins Dekorative wandte.

Die Pariser Jahre wurden entscheidend für Bonifas späteres Schaffen als Keramiker. Die Gefässformen aus den Jahren 1926 bis 1939 sind Ausdruck des Manifestes des neuen Geistes, «un esprit de construction et de synthèse guidé par une conception claire»[10]. Seine Keramik setzt die Grundsätze des Purismus um. Einerseits strebte er durch Perfektionierung und methodisches Vorgehen Formen an, die sich durch eine strenge Linienführung auszeichnen (Abb. 9). Andererseits schaltete er die Farbe in seinen Glasuren aus, denn gemäss der puristischen Theorie lenkt jede Farbe von der Form ab und verunstaltet sie. Aus diesem Grunde wählte er das nicht als Farbe geltende Schwarz oder Weiss für seine Glasuren. Obwohl Bonifas nichts dem Zufall überlassen wollte und wissenschaftlich wie methodisch vorging, fand er doch seine für ihn so bezeichnende schwarze Glasur durch Zufall. Ein Produktionsfehler und eine Panne beim Brennen führten zu seinen *terres lustrées noires*, einer Glasur, die durch das dunkelbraune Ausbrennen des Tons schwarz erscheint. Bonifas analysierte diese Zufälligkeit und verwendete fortan, ohne das Geheimnis seiner *terres lustrées noires* preiszugeben, die Methode für seine schwarzen Glasuren. Das Schwarz erscheint in vielen Nuancen von nickelfarben matten bis tiefschwarzen glänzenden, teilweise mit Blau- und Brauntönen irisierenden Glasuren (Abb. 8). Als getreue Dienerin der Form wirken seine Glasuren stets lebendig. Um auch die kleinen Unterschiede in der von Hand gedrehten Form zu umgehen, bevorzugte er das mechani-

sche Verfahren des Einformens in ein Model. Dadurch erreichte Bonifas die von den Werkbünden geforderte Standardisierung, ohne diesen Grundsatz bewusst erfüllen zu wollen.

Trotz der Schaffung von Prototypen stellte Bonifas kaum Serienprodukte her. Die Ambivalenz in seinem Selbstverständnis sowohl als freier Künstler als auch als Förderer einer Massenästhetik hinderte ihn daran, in der Zwischenkriegszeit ein wahrer Vertreter der Avantgarde zu werden (Abb. 7).[11] So waren es letztlich nicht die beschränkten Möglichkeiten seiner von Geldnöten geplagten Werkstatt, die Paul Bonifas daran hinderten, ein *industrial designer* zu werden, sondern seine spezifische Haltung als Keramiker, die aus dem Antagonismus der Ansprüche seiner Zeit zu verstehen ist. Er blieb mit seinem puristischen Ansatz in Form und Farbe ein Einzelgänger in der überwiegenden Produktion von Art déco und Heimatstil.

Résumé

Dans les années 1920–1930, on distingue deux courants esthétiques dans la céramique suisse: l'un caractérisé par l'absence d'ornementation, à savoir des formes simples à décor d'émail avec coulures; l'autre présentant des ornements d'inspirations diverses. Quoi qu'il en soit, le traditionalisme allait l'emporter sur le modernisme dans la céramique helvétique. Le *Heimatstil* ou «style national», auquel aboutit le débat culturel qui fit rage dans l'entre-deux-guerres, finit par supplanter des approches telles que celles préconisées par le *Bauhaus*. L'ornement reste, certes, omniprésent, mais il connaît un certain renouvellement, sous l'influence réciproque de l'Art déco et de l'art populaire suisse. Paul Bonifas peut être considéré comme l'un des protagonistes de l'avant-garde internationale. Sa céramique était imprégnée des thèses formulées par le mouvement de l'*Esprit Nouveau* et elle aurait parfaitement convenu à un type de production standardisée. Mais sa conception du métier de céramiste l'empêchait de répondre aux exigences telles qu'elles sont formulées par le *Werkbund*. Bien que représentant d'un style sans ornement, il échappa aux diktats stylistiques de son époque.

Riassunto

Nella produzione svizzera di ceramica degli anni Venti e Trenta si possono distinguere due attitudini estetiche di fondo: la forma senza ornamento, ossia la forma semplice con colature di smalto, e la forma con ornamenti di vario genere. Nella ceramica svizzera il tradizionalismo vinse però sul modernismo. L'*Heimatstil*, scaturito dal dibattito culturale condotto nel periodo fra le due guerre mondiali, si impose sull'approccio innovativo rappresentato ad esempio dal Bauhaus. L'ornamento è rimasto onnipresente, ma attraverso la fecondazione reciproca fra Art déco e arte popolare svizzera ha conosciuto comunque un certo rinnovamento. Paul Bonifas può essere considerato un esponente dell'avanguardia internazionale. Le sue ceramiche, ispirate alle tesi formulate nell'ambito dell'*Esprit Nouveau*, erano state pensate per una produzione tipizzata. In quanto ceramista, tuttavia, rifiutò deliberatamente di soddisfare l'esigenza di standardizzazione nei termini in cui era difesa dal *Werkbund*. Seguace della tendenza alla forma senza ornamento, sfuggì peraltro alle determinazioni stilistiche del suo tempo.

ANMERKUNGEN

1 Otto von Greyerz (1863–1940), Mundartschriftsteller und Professor für deutsche Sprache und Literatur, Mitbegründer des Bernischen Heimatschutzvereins.

2 *Wissen und Leben*, Okt. 1923, S. 47–56 und 244–247.

3 Peter Meyer, «Heimatstil», in: *Das Werk*, 1939, S. 340–341.

4 Max Bill, «Schönheit aus Funktion und als Funktion», in: *Werk* 8, 1949.

5 Hermann Herrigel, *Das neue Denken*, 1928.

6 1920 von Amédée Ozenfant und Le Corbusier gegründet.

7 Paul Bonifas, «Céramiques», in: *Œuvres*, Januar 1933, S. 9.

8 Der Begriff stammt vom Entwerfer des Ornaments Paul Iribe (1883–1935).

9 Der Pariser Art-déco-Künstler Paul Poiret hatte 1911 die Ecole Martine eröffnet, in der er Kinder von zwölf Jahren nach der Natur zeichnen liess. Aus diesen Zeichnungen traf er dann eine Auswahl für die Dekors seiner kunstgewerblichen Produktion.

10 *L'Esprit Nouveau*, 1920, Nr. 1, S. 3.

11 Die Emanzipation des Keramikers vom Handwerker zum autonomen Künstler ist vergleichbar mit derjenigen der Maler im 15. Jahrhundert. Die Keramik erhebt sich im 19. und ausgehenden 20. Jahrhundert von einer mechanischen Kunst zur freien Kunst. Mit anderen Worten, der Keramiker wird vom Töpfer zum Keramiker-Philosophen-Ingenieur-Chemiker, der mit verschiedenen Glasuren und Bränden experimentiert. Dieser experimentierfreudige Keramiker kann als Vorläufer der Studiokeramiker-Bewegung bezeichnet werden, die Bernard Leach unter dem Einfluss der japanischen Keramik in den 1960er-Jahren ins Leben rief. Zunehmend ist der Keramiker der Konkurrenz der industriellen Designerprodukte ausgesetzt. Der Überlebenskampf, solange funktionale Keramik hergestellt wird, ist hart. In den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts versuchten sich die Keramiker nicht nur im Anspruch, sondern auch in ihrem Werk zum freien Künstler zu entwickeln, der aus dem Werkstoff Ton ein Kunstwerk ohne jeglichen funktionalen Charakter schafft. Die Emanzipation von der Gebrauchskeramik verläuft aber bis heute nicht ohne Widersprüche.

ABBILDUNGSNACHWEIS

1: Aus: Arnold Zahner. Ein Töpfer unterwegs, Rheinfelden 1994, S. 59. – 2: Autorin. – 3, 4, 8: Foto: Christine Seiler, Zürich. – 5, 6: Historisches Museum Aargau, Schloss Lenzburg (Hans Weber). – 7, 9: © Musée Ariana, Ville de Genève, Inv. AR 2004-171, AR 96-10 (Nathalie Sabeto, Genf)

ADRESSE DER AUTORIN

Dr. Daniela U. Ball, Kunsthistorikerin, Historisches Museum Aargau, Schloss Lenzburg, 5600 Lenzburg